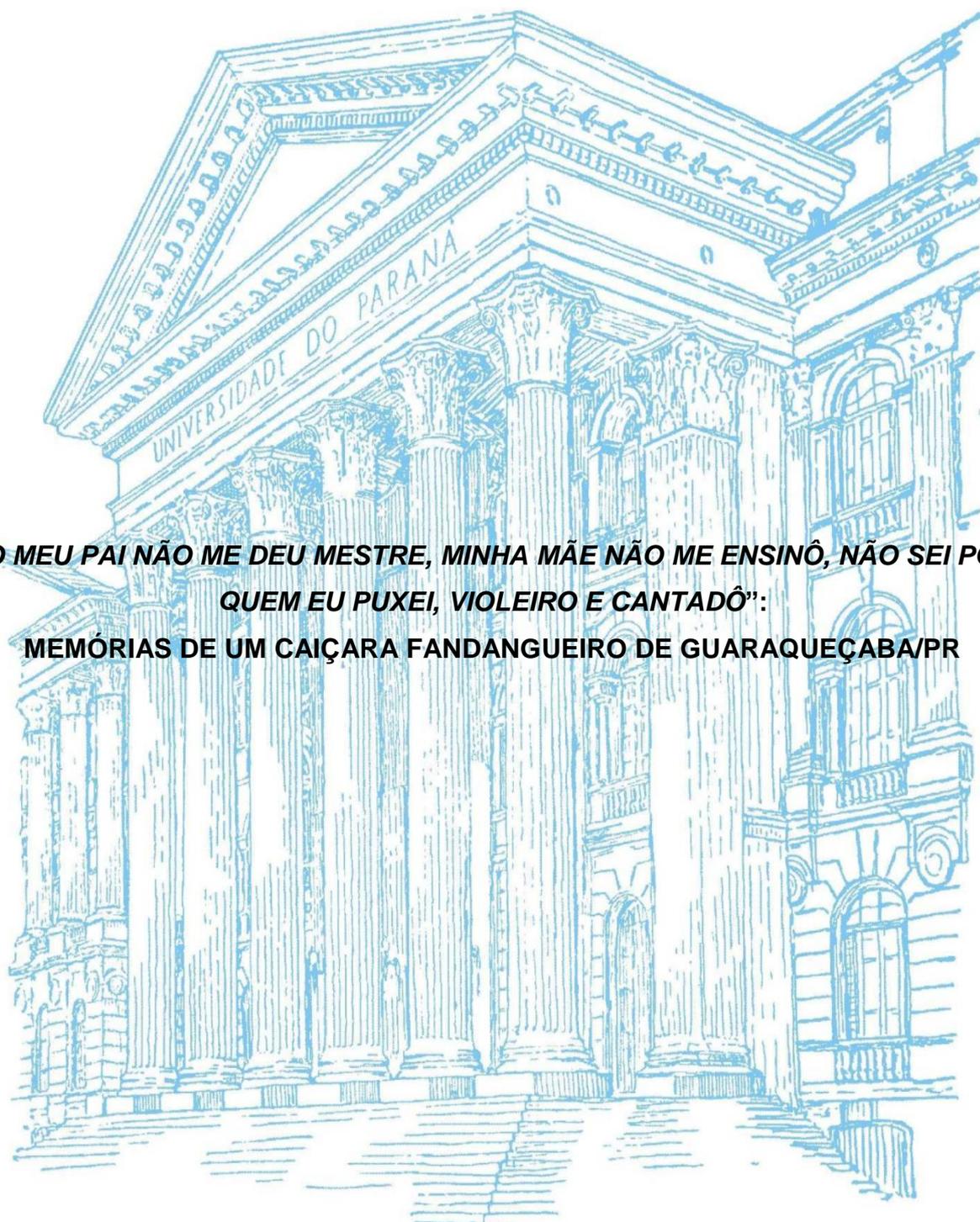


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ - SETOR LITORAL

JOSÉ CARLOS MUNIZ



**“O MEU PAI NÃO ME DEU MESTRE, MINHA MÃE NÃO ME ENSINÔ, NÃO SEI POR
QUEM EU PUXEI, VIOLEIRO E CANTADÔ”:
MEMÓRIAS DE UM CAIÇARA FANDANGUEIRO DE GUARAQUEÇABA/PR**

MATINHOS/PR

2017

JOSÉ CARLOS MUNIZ

**“O MEU PAI NÃO ME DEU MESTRE, MINHA MÃE NÃO ME ENSINÔ, NÃO
SEI POR QUEM EU PUXEI, VIOLEIRO E CANTADÔ”:
MEMÓRIAS DE UM CAIÇARA FANDANGUEIRO DE GUARAQUEÇABA/PR**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento Territorial Sustentável, junto ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Territorial Sustentável, da Universidade Federal do Paraná, Setor Litoral.

Orientador: Prof^o. Dr. Manoel Flores Lesama.
Co-orientador: Prof^o. Dr. Eduardo Harder.

MATINHOS/PR

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte
Biblioteca da Universidade Federal do Paraná - Setor Litoral

M966m Muniz, José Carlos
 “O meu pai não me deu mestre, minha mãe não me ensinô, não sei por quem eu puxei, violeiro e cantadô”: memórias de um caiçara fandangueiro de Guaraqueçada/PR / José Carlos Muniz ; orientador Manoel Flores Lesama ; co-orientador Eduardo Harder. – 2017.
 277 f.

 Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná - Setor Litoral, Matinhos/PR, 2017.

 1. Fandango caiçara. 2. Cultura caiçara. 3. Litoral do Paraná. 4. Música caiçara. 5. Autobiografia – litoral do Paraná. I. Dissertação (Mestrado) – Programa do Mestrado em Desenvolvimento Territorial Sustentável. II. Título.

CDD – 305.56

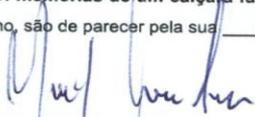


MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
Setor LITORAL
Programa de Pós-Graduação DESENVOLVIMENTO TERRITORIAL SUSTENTÁVEL

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em DESENVOLVIMENTO TERRITORIAL SUSTENTÁVEL da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **JOSE CARLOS MUNIZ** intitulada: **O MEU PAI NÃO ME DEU MESTRE, MINHA MÃE NÃO ME ENSINÔ, NÃO SEI POR QUEM EU PUXEI, VIOLEIRO E CANTADÔ: memórias de um caçara fandangueiro de Guaraqueçaba/PR.**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO.

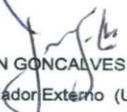
MATINHOS, 27 de Março de 2017.


MANOEL FLORES LESAMA

Presidente da Banca Examinadora (UFPR)


ANA ELISA DE CASTRO FREITAS

Avaliador Externo (UFPR)


JUDSON GONÇALVES DE LIMA

Avaliador Externo (UFPR)


LUIZ ROGERIO OLIVEIRA DA SILVA

Avaliador Externo (UFPR)

À Flávinha, simplesmente!

AGRADECIMENTOS

O caixara prostrado, de joelhos cai ao chão, oferecendo ao Divino, toda esta produção. Santa Maria e São José padroeiro, me acompanhando na missão, trazendo a luz do sagrado, todo momento e ocasião.

São Gonçalo de Amarante, trago minha viola em mão, em singelos versos canto, faço assim minha oração. Aos amigos que nesta estrada fiz, tens a minha gratidão, levo escrito vossos nomes, na mente e no coração.



Aos professores e mestrandos do Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Territorial Sustentável, pelas aulas e aprendizado, amizades, parcerias e boas conversas, especialmente à minha turma 2015-1; Também ao orientador Prof^o. Dr. Manoel Flores Lesama, ao co-orientador Prof^o. Dr. Eduardo Harder e ao Prof^o. Ms. André Essenfelder, pelas contribuições à escrita, bem como ao Prof^o. Dr. Luiz Rogério Oliveira da Silva, Prof^a. Dra. Ana Elisa de Castro Freitas e ao Prof^o. Dr. Judson Gonçalves de Lima, pelo aceite e contribuições à banca de defesa.

Ao incentivo à pesquisa pela Capes e Fundação Araucária, bem como aos mestrandos (Édipo Tagliatella, Andréia Cristina da Silva e Natali Calderari) que gentilmente, em grande exemplo, optaram na divisão de suas 'bolsas'.

Aos Grupos de Pesquisa em “socioeconomia e saberes locais” e “Olhares Compartilhados”, além dos colegas *pioneiros* na ‘ocupação’ da salinha do mestrado, onde entre um copo de café e outros tantos copos de café, surgiam apetitosas conversas, açucarados debates e saborosos conselhos.

Aqueles que compartilharam as difíceis horas “que costumam passar” em Matinhos, transformando-as em bons momentos de estudos, descontraídos, porém relevantes aprendizados: Luciana Martins e Márcio e seus bichaninhos Frida, Fuca e Pitú, além da *dog-idosa* Vovó; Lili Miretzki, Renata Tozzeti, Elaine Paduch, Andréia Cristina da Silva, Ana Elisa, Osni Arturo, Diego Korchinski, Natália dos Santos, Edilene Beatriz, João Rafael, Professor “Capivara”, Chico, Rita Salino, também a Andressa “Dessa” e aos pequeninos Gabriel Gandhi e

Noa; Ainda aos familiares irmãs/irmãos e amigos, de fundamental participação ao oportunizarem 'outros momentos'.

Ainda agradeço pela acolhida ao Guilherme e família (Camping Litoral), também à equipe do R.U, ambos responsáveis por sentirmo-nos "em casa mesmo fora de casa"; Aos eternos amantes da Cataia e da Mãe c'a Filha, que ao apreciá-las contribuíram nesta empreitada... *Amanheceeeeeeee!*

Um especial agradecimento aos caixaras e fandangueiros que contribuíram com o registro por ora apresentado: *In Memoriam* a Dina Alves Costa, Andrino Pereira, João Soares "Janguinho", Dorçulina Fagundes Eiglmeier, Eugeniano Ferreira, Pedrina França Galdino, Cida Mendonça e Fausto Mendonça "Faustino", Manoel Euzébio Filho "Maneco Onça", João Manoel Amorim "Manequinho", Antônio Alves Pires "Peva", Fausto Valeriano Pires, Antônio dos Santos "Cajú", Gabriel Martins, João Alves Batista "João Buso", Eugênio dos Santos, Conceição Constantino, José Norberto Mendonça, Osminda da Silva e Pedro Miranda.

Também a Anísio Pereira, João Pires "Cachago", Humberto Soares, Isolina Dias Mendonça, Heraldo Pereira, Narcinda C. Lopes, Vicente França, Liberato Barreto, Nilo Pereira, Agnardo Pereira, João Mendonça e Amirtom Mendonça, José Carlos Mendonça, Oscar França, José Pires, José Carlos Martins "Zeca Martins", "Henriquinho Santiago", Leonildo Pereira, ainda com imensurável admiração à vovó Rosalina Dias Fernandes "Rosa", papai José Hipólito Muniz "Teco" e mamãe Maria Pires Muniz.

Aos amigos que percorreram juntos muitos destes caminhos de registro, apoiando, incentivando e aconselhando, especialmente a Itaércio Rocha e Vinícius Azevedo, também Aurélio Duarte Gasparini Jr, ao Grupo Fâmulos de Bonifrates e Fandanguará, principalmente a Marcelo Mendonça, Leandro Dieguiz, Eduardo Usui Schotten, Joanil Gonçalves Martins Jr e em memória de Carlos R. Zanello de Aguiar "Macaxeira"; Ainda agradeço aos préstimos de Nayamim Moscal (M.A.E), Edmir Vidal Lopes "Zil", ao apoio de Aparecida Camargo e Gilson Crespo Anastácio, Geraldo Magela, Yara Mendes, também dos professores Luizão Lautert, Helena Midori, Ângela Katuta, Ana Josefina, além do Profº. M.e. José Morais "Boné" e demais colegas de docência do Colégio Estadual "Marcílio Dias", também do Colégio Estadual do Campo Ismael Xavier Chagas de Tibicanga, ambos em Guaraqueçaba.

Saberes

Se não existe saber na flor, como explicar o odor da rosa?
Se não existe saber na semente, como explicar o sabor do fruto?
Se não existe saber nas borboletas, como explicar o voar das cores?
Se não existe saber na fonte, como explicar o saciar da sede?
Se não existe saber no pássaro, como explicar o voo do beija-flor?
Se não existe saber na mata, como explicar a harmonia da floresta?
Se não existe saber na rocha, como explicar a paz na montanha?
Se não existe saber na terra, na água, no sol e no ar, como explicar a vida?,
Se somente existe saber nos humanos, como explicar as inúmeras guerras?
Se a isso chamam civilização, como explicar a fome?
Ciente de minha ignorância, exercito minha humildade.
Abdico do ter humano racional, para ser humano emocional.
Abdico do ter humano científico, para ser humano do saber empírico.
Abdico da razão para ser só coração.
Podem ficar com seus conhecimentos,
prefiro a sabedoria da natureza, que me faz ser puro, que me faz poesia
e que faz com minha pobre rima, gargalhar do espanto da burguesia.
Em meio ao povo com alegria e felicidade,
apresento minha monografia com o tema poesia.
Na periferia aprendo a solidariedade,
estou pós-graduado com especialização em emoção.
Nas ruas em estado de graça, termino o mestrado em amizade.
e finalmente a harmoniosa união da diversidade,
me torna PHD em simplicidade.
Se você pensa diferente, se você acha que exagerei de mais na constatação,
pode ser que tenha razão! que tal o consenso e o bom senso?
Falo do equilíbrio entre razão e emoção.
É isto, mais o enigma do nascimento,
um piscar para a eternidade e o mistério da morte.

*João Bello*¹.

¹ Gentilmente cedido para esta dissertação durante a Ciranda Paraná de Mobilização e Organização do FREPOP 2016, realizado nos dias 01 e 02/07/2016 na UFPR Setor Litoral, Matinhos/PR.

RESUMO:

Proibido no século XVI, tendo historicamente sofrido descaracterização frente a erudição cultural em séculos posteriores, depois mapeado como folclórico, o Fandango Caiçara, no século XXI é reconhecido como Patrimônio Imaterial do Brasil, atuando como forte instrumento de reafirmação da identidade do Caiçara, povo tradicional que, habitando áreas naturais, enfrenta restrições em seu modo de vida, bem como na continuidade de manifestações de sua cultura. As ações que pautaram o seu 'resgate', primeiramente na década de 1960 e fortemente a partir dos anos 1990, já em centros urbanos, se configuraram em formação de grupos que, obedecendo características técnicas e artísticas o moldaram, em muitos casos, como espetáculo cultural, em partes afastando-o de costumes inerentes em sua realização quando ainda no 'sítio'. A autobiografia por ora apresentada trata-se das memórias e reflexões de um caiçara, guaraqueçabano e fandangueiro que entende sua cultura não apenas moldada pelo agente externo que prioriza o espetáculo artístico, mas sim engendrada num sistema de relações ambiental-social-cultural que ultrapassam o palco, figurino e ou maquiagem e constantemente apresenta-se como ferramenta de empoderamento e reafirmação da identidade do caiçara.

Palavras-Chave: Fandango Caiçara; Patrimônio Cultural; Espetacularização da Cultura; Autobiografia; Guaraqueçaba

ABSTARCT:

Forbidden in the sixteenth century, having historically suffered decharacterization against cultural erudition in later centuries, later mapped as folkloric, Fandango Caiçara, in the 21st century is recognized as Intangible Heritage of Brazil, acting as a strong instrument to reaffirm the identity of Caiçara, a traditional people Who, inhabiting natural areas, faces restrictions on their way of life, as well as on the continuity of manifestations of their culture. The actions that guided their rescue, first in the 1960s and strongly since the 1990s, already in urban centers, were formed into groups that, obeying technical and artistic characteristics shaped it, in many cases, as a spectacle Cultural, in parts away from the customs inherent in its realization while still in the 'place'. The autobiography presented here is about the memories and reflections of a caiçara, guaraqueçabano and fandangueiro who understands their culture not only shaped by the external agent that prioritizes the artistic spectacle, but is engendered in a system of environmental-social-cultural relations that surpasses the Stage, costumes and or make-up and constantly presents itself as a tool for empowerment and reaffirmation of the identity of the caiçara

Word-key: Fandango Caiçara; Cultural heritage; Spectacularization of Culture; Autobiography; Guaraqueçaba

SIGLAS

- APTB:** Associação Paranaense de Teatro de Bonecos.
- CBDF:** Comissão Brasileira de Defesa do Folclore.
- CPF:** Comissão Paranaense de Folclore.
- CRQ:** Comunidades Remanescentes de Quilombo.
- CNFL:** Comissão Nacional de Folclore.
- DPI:** Departamento de Patrimônio Imaterial.
- DTS:** Desenvolvimento Territorial Sustentável.
- GT:** Grupo de Trabalho.
- Funarte:** Fundação Nacional de Artes.
- ICMBio:** Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade.
- INRC:** Inventário Nacional de Referências Culturais.
- IPHAN:** Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
- MAE/UFPR:** Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR.
- M.I.C:** Mariano do Imaculado Coração.
- MINC:** Ministério da Cultura.
- Parna:** Parque Nacional (Parna Superagui = Parque Nacional de Superagui).
- PPG:** Programa de Pós-graduação.
- Resex:** Reserva Extrativista.
- SEED:** Secretaria de Estado da Educação.
- SPVS:** Sociedade de Pesquisa em Vida Selvagem e Educação Ambiental.
- SUDEPE:** Superintendência de Desenvolvimento da Pesca.
- UCs:** Unidades de Conservação.
- UNESCO:** Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura.
- PROBio:** Programa para a Biodiversidade.

LISTA DE IMAGENS E ILUSTRAÇÕES

IMAGEM 1 - Barra de Ararapira (localização) _____	02
IMAGEM 2 – Casa de vovô Marcelino (verde) e de tia Dilena (branca) – anos 90; antiga casa de vovô Marcelino – 2014 _____	05
IMAGEM 3 – Guaraqueçaba (localização) _____	41
IMAGEM 4 - Família Pereira, Lú Brito, Zé Muniz e equipe do Programa Globo Repórter (2000) _____	47
IMAGEM 5 – Manuscrito de José Hipólito Muniz sobre Fandango (2007) ____	53
IMAGEM 6 - Fandango de Pontal da Barra (Maceió/AL) (fotos A e B); Grupos Fandango de Pontal da Barra/Maceió e Fandanguará/Guaraqueçaba (fotos C e D) durante o VII Festival Nacional de Cultura Popular (15 e 16 de agosto de 2016 - Niterói e Rio de Janeiro/RJ) _____	56
IMAGEM 7 - Território do Fandango Caiçara _____	61
IMAGEM 8 – Altar dedicado a São Gonçalo na Casa do Fandango de Guaraqueçaba _____	70
IMAGEM 9 - Arroz em cachos colhido na comunidade de Rio Verde, na década de 80 (à esquerda) e arroz colhido na comunidade de Utinga em 2006 (à direita) _____	71
IMAGEM 10 - crianças pulando sobre o arroz (comunidade de Rio Verde – anos 80) _____	72
IMAGEM 11 - Fogueira de São João em Utinga (Seu Alziro benzendo o fogo e jovens passando sobre as brasas) _____	76
IMAGEM 12 – Família Pereira dançando valseado durante apresentação ____	82
IMAGEM 13 - Nilo Pereira dançando “Sinsará” com D. Escolástica “Corá” (Rio Verde, 2003); Michel P. da Silva dançando Dondom com D. Corá (Utinga, 2013); Zé Muniz dançando Dondom com D. Corá (Utinga, 2016) _____	83
IMAGEM 14 - Viola, Rabeca, Adufo, Tamanco e Canoa Caiçara, remo e rede _____	86
IMAGEM 15 – Viola feita de capa de Indaiá (réplica) e Bandola (ambas feitas por Anísio Pereira) _____	87
IMAGEM 16 - Cepo para cavoucar (Anísio Pereira, 2000) e forma para viola (de Anísio Pereira, 2001); Rabeca sendo cavoucada (Guaraqueçaba, 2001) e confeccionada na forma (Amir Oliveira, Cananéia, 2014) _____	89
IMAGEM 17 - Zeca Martins e a "engenhoca" que criou para envergar a madeira (a esquerda) e a viola de aro que está construindo (a direita) _____	90
IMAGEM 18 – “Cabeças” de Viola Fandanguera _____	91
IMAGEM 19 – Desenhos no “tampo” da Viola Fandanguera _____	92
IMAGEM 20 - Anísio Pereira e o manuseio com a Caxeta _____	94
IMAGEM 21 - Enxó-chato (1), Enxó-goiva (2), Machado (3), Cepilho, Alegre, Formão e ferro (4) e facões (5) – ferramentas de Anísio Pereira _____	95

IMAGEM 22 – Detalhe da Viola Beiroa (portuguesa) e a Meia-corda (em detalhe) e a posição Intaivado (João Pires - Barra de Ararapira) na viola fandanguera (Brasil)	96
IMAGEM 23 - Viola de aro, em Caxeta – primeira confeccionada por Anísio Pereira (pertenceu a Marcelo José Mendonça)	97
IMAGEM 24 - ‘cabeça’ de viola com fitas de ex-votos e imagem do Divino Espírito Santo	100
IMAGEM 25 - Viola de Fandango	104
IMAGEM 26 – Descrição das partes de uma viola de Fandango	106
IMAGEM 27 – Rabab	107
IMAGEM 28 - Rabeca construída por Heraldo Pereira, pertencente a Eduardo Usui Schotten	108
IMAGEM 29 - 'Amirto' Mendonça tocando Rabeca	109
IMAGEM 30 - Descrição das partes da Rabeca	110
IMAGEM 31 – Couro de Mangueiro (à esquerda) e Adufo feito com couro de Veado (à direita), que pertenceu ao grupo Fâmulos de Bonifrates	111
IMAGEM 32 - Adufo português (esquerda) e adufo caiçara (direita)	112
IMAGEM 33 – Tamancos de Laranjeira e Canela utilizados em Guaraqueçaba (foto A); com tira em formato de “X” (foto B) e utilizado em Paranaguá e Morretes (foto C)	114
IMAGEM 34 – Caderneta (13x20) manuscrita com anotações de “moda de viola litorânea do Paraná” feita por José Hipólito Muniz	116
IMAGEM 35 - Canoa caiçara (Guaraqueçaba)	129
IMAGEM 36 - "mulheres imitam movimentos do Anu em terra e voando"	137
IMAGEM 37 – Carne-seca com feijão (Vila Fátima, 2003) e Bagre-amarelo seco/defumado (Ipanema do Norte, 2010)	147
IMAGEM 38 - Barra do Ararapira, Casa do Tráfico de Iolanda e Celmiro Cunha (2004) e Rio Verde de Iraci Gonçalves Viana (2009)	149
IMAGEM 39 - Cleonice Tobias Viana forneando a massa, Rio Verde	151
IMAGEM 40 – Cuscuzeiro feito por Senhorinha Romão (acervo do Museu Paranaense); Cuscuz (feito na Barra de Ararapira em julho de 2016) e Biju (feito no Batuva em julho de 2016)	152
IMAGEM 41 - Selos sobre Fandango do Paraná (1982)	155
IMAGEM 42 – Francisco Martins (de chapéu), Rubens Muniz (Bandola), Antônio Muniz (Caixa) e Sílvio Natal Pires (Rabeca); instrumentos do Fandango (Barra de Ararapira, anos 70)	157
IMAGEM 43 - Lenda do Carnaval ilustrada pelo Prof ^o . Zé Eduardo de Souza (1997)	159
IMAGEM 44 - LP Fandango do Paraná (1976) e LP Gralha Azul (1964)	178
IMAGEM 45 - artistas, crianças e adolescentes participantes das oficinas	198

- IMAGEM 46** – Acima: tradicionais fandangueiros que atuaram na peça Fandango juntamente com sua diretora Lú Brito - ensaio de Fandango (batido) com Chiquinho Inácio; Abaixo: Grupo Teatral Pirão do Mesmo dançando Vilão de Lenço; Grupo reunido em 1997, juntamente com o violeiro Janguinho __ 199
- IMAGEM 47** – Slogans dos Grupos Fâmulos de Bonifrates e Fandanguará (criados por Eduardo U. Schotten e Leandro Dieguiz, respectivamente) ____ 206
- IMAGEM 48** – O Canto do Galo apresentado em Barra do Ararapira, 2004; em Antonina (Festival de Inverno), 2014 e detalhe da técnica de manopla com bonecos de fandangueiros e Bandeira do Divino Espírito Santo _____ 207
- IMAGEM 49** – A - Festival Caiçara (Peruíbe/SP, 2009); Fandango de Intrudo (Superagui, 2009); C – Festa de 10 anos do Grupo Fandanguará (Guaraqueçaba, 2014); D – Encontro de Fandangos (Rio de Janeiro, 2016) _____ 211
- IMAGEM 50** – Slogan da Casa do Fandango (arte de Onofre da Silva) ____ 212
- IMAGEM 51** – Oficina de Fandango e construção de Rabeca com Anísio Pereira, em 2000 (A e E); com Vicente França, em 2004 (B); com a Família Pereira em 2009 (C e D) _____ 213
- IMAGEM 52** – A - Cine Caranguejo (Casa do Fandango, 2009); B - Fogo de Chão (Casa do Fandango, 2009); C - Abacateiro (2009), D - Rancho Caiçara (2013) _____ 214
- IMAGEM 53** – Rancho Caiçara (imagens) _____ 216
- IMAGEM 54** – Cartaz do II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara ____ 221
- IMAGEM 55** – Vera Mussi (Secretária de Cultura do PR), Rebecca de Luna (Iphan), Dorçulina Eiglmeier, Leonildo Pereira e Bonifácio Modesto (representantes dos fandangueiros), Cléber Chiquinho (Representante das Associações/Organizações) na entrega da documentação de pedido do registro do Fandango Caiçara _____ 224
- IMAGEM 56** – Seção de aprovação da Lei (Câmara Municipal) e Celebração do Dia do Fandango Caiçara (Salão Paroquial) _____ 232
- IMAGEM 57** – A -Auto do Boi Ventura (cena); B – Exposição permanente; C – Palestra na Semana do Folclore; D – Auto do Boi Ventura em Tibicanga __ 237

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	01
1 O MÉTODO AUTOBIOGRÁFICO É O “FALAR DE MIM MESMO?”	08
1.1 O determinar do método ou o método que determina...	11
1.2 São ‘apenas’ histórias de vida...?	12
1.3 Pela primeira vez um olhar autobiográfico	17
1.4 O discurso autobiográfico	21
1.5 A subjetividade do autor	24
1.6 O Pacto Autobiográfico	26
1.7 Contribuição a formação do sujeito	27
1.8 As ferramentas e o interminável registro autobiográfico...	27
1.9 Autobiografia: uma ferramenta endógena ao desenvolvimento	30
2 “MEU BUM JISUIS” TUDO ISSO É FANDANGO?	36
2.1 Guaraqueçaba... breve caracterização histórica!	37
2.2 As primeiras novas “tamancadas” em Guaraqueçaba	41
2.3 As infindáveis folhas do que era um simples manuscrito	42
2.4 Papai é fandagueiro: vivências na própria cultura	45
2.5 A [des]necessária busca por uma origem <i>européizada</i> do Fandango	53
2.6 O anotar sobre Fandango em Guaraqueçaba: Antecedentes	62
2.7 O Fandango “do tempo de dantes” em Guaraqueçaba	64
2.7.1 “dance, dance, minha gente, aproveite a ocasião [...]!”	75
2.7.2 Fandango: a “sociedade familiar do bairro”	77
2.7.3 A presença das damas no fandango	79
2.7.4 Os instrumentos do Fandango Caiçara	86
2.7.4.1 A Caxeta	92
2.7.4.2 O saber- fazer com a caxeta	93
2.7.4.3 Viola Fandagueira	96
2.7.4.4 “o violeiro morre de velho”	99
2.7.4.5 Encordoamento e temperamento da viola	101
2.7.4.6 Rabeca	107
2.7.4.7 Adufo	111
2.7.4.8 Tamanco de Fandango Caiçara	112
2.7.5 “eita modinha boa, rapaz”	114
2.7.5.1 As modas valseadas	117

2.7.5.2	O “ <i>pé</i> ” e a “ <i>cabeça</i> ” do Fandango Caiçara -----	118
2.7.5.3	Dondom -----	124
2.7.5.4	A “Moda Tirada” -----	127
2.7.5.5	Chimarrita -----	129
2.7.5.6	As modas batidas -----	136
2.7.5.7	Pela criação de modas novas -----	141
2.7.5.8	A moda cantando trechos de outras histórias -----	143
2.7.6	“uma paradinha mais ou menos pra comê” -----	146
2.7.6.1	O preparo da Farinha de Mandioca -----	149
2.7.6.2	A broinha de goma -----	150
2.7.6.3	O Biju de Mandipuva -----	151
2.7.6.4	O Biju de Tapioca, o de Cuscuz e o de Goma -----	152
2.7.6.5	“um bocadinho de pinga” -----	153
3	AS MUDANÇAS, TRANSFORMAÇÕES E CONSEQUENTE FUTURO	
	[/M]CERTO DO FANDANGO CAIÇARA... -----	156
3.1	A “modernidade” -----	161
3.2	A religião -----	163
3.3	As proibições ambientais e o êxodo rural -----	166
3.4	Da folclorização do Fandango à Cultura Popular -----	173
4	FINDOU O ‘TEMPO DE DANTES’: O ALVORECER DE NOVOS TEMPOS	
	PARA A CULTURA CAIÇARA! -----	194
4.1	Grupo Teatral “Pirão do Mesmo” -----	196
4.2	Grupos “Fâmulos de Bonifrates” e “Fandanguará” -----	205
4.3	Associação dos Fandangueiros do Município de Guaraqueçaba -----	211
4.4	“Rancho Caiçara” -----	215
4.5	O Projeto Museu Vivo do Fandango -----	217
4.6	O Patrimônio Imaterial e o registro do Fandango Caiçara -----	222
4.7	Informativo Juvenil “Nosso Pixirum” -----	227
4.8	Dia do Fandango Caiçara “Mestre Janguinho” -----	231
4.9	Outras vivências e a “Fogueira de São João” -----	234
	ALGUMAS CONSIDERAÇÕES -----	239
	REFERENCIAL -----	246
	GLOSSÁRIO -----	263
	ANEXOS -----	266

Apresentação

*“Em nome de Deus começo
com Deus quero começar
sou muito chegado a Deus
sem Deus não posso passar.*

*Quando chego nesta casa
jogo meu chapéu no canto
quero me benzer primeiro
prá espantar o quebranto.*

*Primeiro peço licença
que assim foi o meu ensino
depois da licença dada
eu mesmo me determino.*

*Quero começar cantando
já que chorando nasci
quero ver se recupero
o que chorando perdi.*

*Eu quando nasci, chorei
um galo preto cantou
minha mãe sorrindo disse
meu filho bom cantador”.*

(“pés de moda” tradicionais do Fandango Caiçara registrados com Anísio Pereira, José Hipólito Muniz e Leonildo Pereira).

Recordando as mais antigas lembranças da Barra do Ararapira², origem de minha família, analogicamente refaço uma *viagem* entre suas mudanças e permanências...

Quase cinco horas após a partida de Guaraqueçaba, a embarcação ‘Luiza’ já construída utilizando como matéria-prima a fibra de vidro, não mais a madeira, pertencente à Paróquia do Senhor Bom Jesus dos Perdões, cruzava o Canal do Varadouro³. Pouco mais a frente algumas ruínas sendo submersas pelo barranco que segue em direção ao imponente campanário da igreja de São José de Ararapira⁴ e seguindo pelo mar desta, pouco mais de uma hora depois chegava em Barra do Ararapira, litoral norte paranaense, limítrofe com o estado paulista.

IMAGEM 1 - Barra do Ararapira (localização)



Fonte: Desconhecido/Direitos reservados (montagem do autor)

Anualmente, como papai [José Hipólito Muniz] era ‘barqueiro do padre’, alguns sacerdotes, principalmente o Pe. Estevo [Estevam Sz wajkowski M.I.C - *In Memoriam*], marcavam retiros espirituais nestes longínquos vilarejos,

² Bazzo (2010) e Rainho (2015) realizaram seus estudos antropológicos nesta comunidade.

³ Descrito por Muniz (2008), é um canal artificial aberto na década de 1950, como viabilidade econômica para a região, ligando as cidades de Iguape e Cananéia em São Paulo à Guaraqueçaba e Paranaguá, no Paraná.

⁴ Conforme Muniz (2008) foi o primeiro ponto de parada do colonizador português em terras paranaenses, ainda no século XVI, porém, fundada como São José da Marinha, para fins de defesa das terras da Coroa somente em 1767.

oportunidade, quando coincidindo com as férias escolares, em que nossa família retornava por dias e até semanas à terra natal.

Não tinha erro, pois acompanhando o Mar de Ararapira, sentido *saída da barra*, com facilidade fundeava no porto de vovô Marcelino e vovó Bonifácia [Antônio Marcelino Pires e Maria Bonifácia Santana - *In Memoriam*], uma praia com troncos e galhadas de árvores Caxeta (*Tabebuia cassinóides*) e Figueira (*fam. Moraceae*), dentre outras árvores caídas, outrora robustas e frondosas; Por um caminho aterrado, relativamente curto, entrecortando um terreno meio lodoso de um lado, e de outro uma vasta plantação de Palmito (*Euterpe edulis*) e bananeiras, após uma pequena elevação, se chegava a casa de vovô, uma das últimas da comunidade, pois adiante, apenas pela praia, era a casa de Tio Antônio 'Totó' [Antônio Muniz] e a de Tio Dando [Leandro Muniz], seus ranchos de pesca e os cerca de 40 Km da famosa praia deserta, no Parna de Superagui...

A "Casa do Tráfico", do lado esquerdo deste caminho, servia também como cozinha, pois era onde o fogo ficava aceso o dia inteiro, chegando a formar grosso 'picomá' na cobertura feita de palhas de Guaricana (*Geonoma Schottiana Mart.*), por isso era separado da moradia.

Seguindo pela direita da casa de vovô – Caminho da Fonte - após um longo declive à esquerda se chegava na 'fonte', profunda, arredondada, sempre rodeada por uma rede de pesca, que a protegia de qualquer sujeira, pois era onde diariamente se buscava água para encher o Boião e também para fazer comida... Mais acima, já a direita do caminho, existia um pequeno 'barraco' construído com madeiras encontradas na praia e coberto com folhas de Guaricana, por vezes, remendado com lona preta, que pouco protegia da friagem; Portanto o descer à Fonte, encher o balde com a cuia e subir àquele rancho, diga-se de passagem, com uma água bem amarelada, resultado da decomposição de matéria orgânica, e muito fria, era como nos banhávamos naquela Barra de Ararapira.

A Casa do Tráfico já não existe mais, bem como a Fonte e mesmo o ranchinho de banho, todos debaixo das águas, engolidos pelo 'comedio'⁵.

⁵ Na mitologia local, uma espécie de tatú, de tamanho descomunal, responsável, ao se alimentar, pelo desbarrancamento da areia a cada movimento que faz debaixo da terra. Também citado em Bazzo (2010, p. 70).

A cada rebojo [preocupação ainda constante], desaparece mais um pedaço da Barra de Ararapira, levado pelo baque das ondas; esta areia que o mar retira daqui vai virar uma 'coroa' logo ali, transformando-se num grande 'baixo', possibilitando, anos mais tarde, a construção de novas casas neste novo lugar, onde antes era mar... é assim, sempre muda e todos já sabem, pois a maior força natural, o vento⁶, influencia o mar e visto a proximidade da *barra*⁷, juntos, dão o ritmo à vida naquela comunidade.

Não saberia precisar quantas outras vezes vovô havia mudado sua casa, antes destas minhas recordações; a primeira que lembro já não existe faz tempo; a 'nova' casinha de vovô, reconstruída com as mesmas madeiras da anterior, porém num local pouco mais distante, sempre fugindo da erosão, permanece ainda de pé apenas por respeito e lembrança, porém, não será mais reconstruída, pois já não tem moradores... A natureza muda, a cultura também!

Hoje não se chega facilmente pelo Mar de Ararapira sem conhecer os grandes baixios que se formam e aumentam todos os dias; a comunidade se configura em moradias onde sua quase totalidade é construída em alvenaria, muitas de excelente qualidade; a água encanada chega dentro de casa e a cozinha passou a fazer parte desta, pois o fogão a gás substituiu a lenha do 'fogo de chão'; não há mais a necessidade da 'salga', pois possuem geladeiras para a conservação dos peixes, possibilitado pela energia solar, que substituiu o lampião e o liquinho, apesar de que ainda lutam pela energia elétrica...

As dificuldades eram imensas em Barra do Ararapira, porém muito 'normais' àquela época, mas difíceis, quando medidas aos 'olhos de hoje'. Alguns observam tais mudanças com saudosismo e precaução, outros a entendem como avanços da modernidade, substituindo os 'tempos de dantes'.

⁶ Conforme depoimento de José Norberto Mendonça (2004): O sol, o vento e o mar, discordavam acerca de qual era o mais forte e como não chegavam numa conclusão, resolveram testar suas forças num velho pescador que colhia sua rede. O sol esquentou como nunca, procurando queimá-lo, porém, o vento o refrescou; o mar enfureceu-se numa enorme onda, procurando afundá-lo, mas o vento soprou serenamente guiando-o na calmaria para o porto. Assim o vento, temido e respeitado, é tido como a maior força da natureza.

⁷ Trata-se da desembocadura do Mar de Ararapira no Oceano Atlântico, sofrendo forte influência deste que ocasiona drásticas mudanças no cenário a cada 'nova maré' cheia. Na comunidade vizinha, Enseada da Baleia (Cananéia/SP), as águas oceânicas avançaram cerca de 20 metros em dois anos, ocasionando, após a última ressaca em outubro de 2016, a emergencial evacuação dos moradores e imediata realocação em outras áreas, além de grandes mudanças na geografia local. As previsões e consequências da abertura de uma nova *barra* na região foram analisadas por Ângulo (2009).

Não são poucas as lembranças desta infância, bem como também foram muitas as anotações e gravações, principalmente após a aquisição de uma máquina fotográfica⁸ e um gravador⁹, quando já interessados em registrar nossa própria história e cultura, informações estas, que possibilitam hoje, refletir as transformações socioculturais pelas quais passamos, e aproveitando-se desta analogia, evidenciando as mudanças natural/cultural em Barra do Ararapira, se busca analisar o Fandango Caiçara, suas mudanças e permanências.

IMAGEM 2 – Casa de vovô Marcelino (verde) e de tia “Dilena” (branca) – anos 90; antiga casa de vovô Marcelino - 2014



Fonte: Zé Muniz, 2014.

Lembranças mais antigas que a minha, certamente retornavam a memória de papai, em Guaraqueçaba, saudosamente transformadas em versos.

Em dias de chuva, uma vez não poder estar ‘pra fora’, matando peixe, tirando ostra, remendando ou entalhando rede, tirando craca da canoa, enfim tratando de algum afazer relacionado a sua profissão de pescador; também quando não estava ausente, pois sempre programava e acompanhava as visitas sacerdotais nas comunidades insulares, já que por anos desempenhou essa

⁸ A primeira, modelo analógico, descartável, trazia o filme embutido e era adquirida através de catálogos que minhas irmãs revendiam; Enviando-a após ‘bater’ as fotos, recebia-as reveladas e outra máquina pronta para uso.

⁹ As primeiras gravações, juntamente com Ivan Araújo, foram com um gravador portátil (vermelho, alimentado por 08 pilhas grandes), emprestado por Wagner Martins. Mais tarde, adquirei conjuntamente com Júnior ‘Babico’ [Aurélio Duarte Gasparini Jr], um modelo menor (alimentado com 02 pilhas pequenas), com o qual realizamos infinitas horas de gravação, porém, na primeira semana de uso, quebramos o botão de gravação [REC], nada que a criatividade de ‘Babico’ não resolvesse com um pedaço de plástico derretido.

função evangelizadora de ‘barqueiro do padre’; ou mesmo durante os compromissos enquanto estivera a frente da Colônia de Pescadores Z-2 de Guaraqueçaba, ou seja, nos momentos em que porventura não estivesse ‘atarefado’, quase sempre sentava numa cadeira, encostada na então parede de madeira, próximo a janela¹⁰ e era exatamente ali¹¹, olhando pra fora que, imagino, as lembranças da sua Barra do Ararapira, vinham a tona e as sociabilidades que vivera, mesmo sem a viola que ganhara de vovô [Leandro Teodoro Muniz – *In Memoriam*], estava presente em sua musicalidade.

“Meu galo preto que faz a hora, quando ele canta meus olhos choram (2x); Então já é madrugada, meu bem vamo-nos embora, ai meu bem vamo-nos embora”. Representa esta cabeça de moda ‘Querumana’, uma das mais antigas lembranças que tenho de papai, dentro de casa, cantarolando...

Mas pai não era *fandanguero*! Ou ao menos eu imaginava que não, pois não tinha um grupo, como a então tradicional e já afamada “Família Pereira”; também não participava do “Grupo Teatral Pirão do Mesmo”, referência no Fandango em Guaraqueçaba naqueles anos 90... Papai não tinha nem viola e sequer eu imaginava que ele pudesse tocá-la, até porque não interessava aquela ‘coisa de velho’ como nós, adolescentes/jovens, então definíamos o Fandango ou qualquer outra manifestação de nossa cultura...

Demorei muito para entender que toda esta musicalidade oralmente presente ‘dentro de casa’, portanto ‘vivo¹²’, se tratava de minha cultura e que papai herdava conhecimentos, muitos deles não mais praticados, no caso do Fandango, ao menos da forma como era no ‘sítio’, após os Mutirões, os Sapos, as Fintas, mas que resistia nos centros urbanos em inovadoras formas, como em repertórios de grupos folclóricos/culturais, por exemplo, transformados em espetáculos, gravados em CDs.

¹⁰ Esta janela era lateral; A frontal, com vista para o mar, nestes dias chuvosos era impossível abrir, pois, conforme a direção da chuva, podia entrar água em casa.

¹¹ Nos últimos anos, construímos com recurso do Prêmio de Culturas Populares “Mazzaropi 100 anos de cinema”, cedido pelo MINC, no ano de 2013, o “Rancho Caiçara”, destinado a guardar nosso acervo (instrumentos, livros, peças), tornando-se também o local onde papai guarda sua ‘nova’ viola e frequentemente onde se recolhe para tocar e cantar.

¹² Utilizo a palavra “vivo”, decorrente da escolha que fiz em intitular a inédita pesquisa sobre Fandango Caiçara: “Fandango: vivo na alma de minha Guaraqueçaba” (ver capa no Anexo VI, p. 274), pois encontrei o Fandango muito vivo na memória e nos lares de muitos caiçaras-fandangueros, por mais que não participem de “grupos de Fandango”.

Neste sentido, vejo que o Fandango presente ‘dentro de casa’, está contido num universo regido por outros valores que não do mercado cultural, seus figurinos e cachês, por exemplo, mas advindos das lembranças de outro tempo, recordados com certo saudosismo e me parece estar aí nosso desafio contemporâneo, encontrar ‘novas’ formas para a nossa tradição permanecer nessa sociedade, resistindo aos interesses impostos pela “espetacularização” e “canibalização” da cultura, reconhecendo e assumindo os valores da cultura caiçara, onde estão presentes, na relação com o mar e com o mato e com o outro, o respeito, o parentesco, ou seja, outros ritos sociais.

Em Guaraqueçaba, a partir da década de 90, surgem grupos de Fandango, grupos de teatro fazendo Fandango, impulsionados pelo crescente mercado externo que publicava livros e lançava Cds; participamos destes grupos, fundamos nosso próprio grupo, aprofundamos e aprimoramos nossas pesquisas no universo da cultura caiçara, conhecimentos que nos acompanham desde então em nossos espetáculos, nossas formações, nossas pesquisas, no envolvimento sócio-político e as derivadas propostas para o desenvolvimento cultural da região... Literalmente ‘batemos o pé pela nossa cultura’, é o que se pretende trilhar neste estudo autobiográfico.

No **Capítulo 1**, busca-se construir uma base metodológica acerca da autobiografia, entendendo-a como profícua ferramenta do desenvolvimento.

No **Capítulo 2**, apresenta-se o Fandango Caiçara, baseado em depoimentos recolhidos ainda enquanto pesquisador autodidata, realizadas nestes vinte anos em Guaraqueçaba.

No **Capítulo 3**, remetendo às transformações no ambiente caiçara, territorial, cultural e social resultando, pragmaticamente num Fandango Caiçara espetacularizado, atendendo a lógica do mercado cultural?

No **Capítulo 4**, a visualização do ambiente – Guaraqueçaba – e o processo de formação dos grupos artístico-culturais, desenvolvendo releituras da cultura caiçara, a partir da década de 90 e o conseqüente envolvimento e compromisso com a história cultural da região, tanto artisticamente (com apresentações e bailes), pedagogicamente (enquanto professores e oficinairos), também na sócio-política (participando de comitês e conselhos culturais, criando e administrando blog e biblioteca virtual).

1

**O MÉTODO AUTOBIOGRÁFICO É O “*FALAR DE MIM
MESMO?*”.**

*“Quando pego na viola
meus dedos se determina
eu bulo nas corda grossa
resbulo nas corda fina”.*

(“pé de moda” tradicional do Fandango Caiçara).

A princípio causa-me estranheza a questão que nomeia este capítulo, ainda que se trate apenas de uma inicial tentativa em intitular este momento de aprofundamento e descrição metodológica.

Iniciar esta escrita, deveras difícil devido às muitas tentativas e reescritas, me faz 'navegar' n'um marulhar interminável, como se num vasto oceano, e a cada baque de onda na praia, brota no combro uma infinidade de anseios, sucessos e fracassos, muitos destes inacessíveis em outros momentos, tornando, por agora, quase impossível transformá-los em grafia... Sinto-me na praia deserta do Superagui a olhar o infinito, observo meu próprio microcosmo e questiono-me existencialmente [ou academicamente, em referência ao Homo Academicus, de Bourdieu (2011)]... O que é tudo isso? Pra quê serve? Realmente se faz necessário?...

O 'aventurar' por esses mares é dispor de fortes velas, bons pás de remos, de Guaricica (*Calophyllum brasiliense Cambess*) de preferência, cordames e amarras de popa e proa, cuias para desgote, cabos e poitas sobre um batelão de Canela-preta (*Ocotea catharinensis Mez.*), que sendo mais pesada, logo, mais segura, e ainda que após rebojos e a viração [*me valería nesta analogia do queimar da palma benta, além da jaculatória "Santo Antônio clareai – São José iluminaí" e o invocar protecional de Santa Bárbara, contra raios e tempestades*] se sobressaíam momentos de calma, o porto seguro se alcança a partir dos apetrechos que em mãos dispomos, por ora, um [rápido] necessário mergulhar em literatura apropriada ao que proponho neste oceano lançar – autobiografia. É a metodologia, seus desafios, os aprendizados e por que não, dissabores?

O "eu" é utilizado como fonte e a escrita do "eu" como ferramenta já nas culturas antigas, greco-romanas, por exemplo, algumas posteriormente analisadas por Foucault (2004) em "as artes de sí mesmo", sendo o indivíduo, mais tarde, como o próprio Marx considerava, entendido como um conjunto de relações sociais, analisando sua individualidade como premissa à compreensão da coletividade que representa, assim, anônimos e as dinâmicas de sua vida quotidiana passam a importantes fontes para o entendimento de

sua história social, como fora com histórias de vida de camponeses, operários, velhos, principalmente a partir do início do século XX (Lejeune, 1980, *apud* TEIXEIRA, 2003, p. 39), histórias sociais estas, estratégicas para a compreensão de determinadas realidades, conforme analisadas por Bosi (1994), Thompson (1992) e Velho (1989).

“*Tomar a escrita de si*”, ou seja, o simples escrever sobre sua vida como caminho para um conhecimento, não se traduz, contemporaneamente, em sentar-se de frente a um computador e apenas iniciar a digitação... nada tão técnico [ou fácil] assim, pois não se trata de uma ‘tarefa mecânica’, como acredita Souza (2007).

Esta busca interior reflete o evidenciar um tema e conseqüentemente o silenciar de outros, logo, o inconfessável e o indizível são posturas possíveis de se assumir diante do leitor, pois concomitante a retórica da confiança, em que se projeta tudo dizer, é inerente o bloqueio, frente ao que não se pode abordar, ou a fatos em que a forma convencional de linguagem não supriria sua demanda; então como agir?

A construção de um discurso de verdade individual implica, de acordo com Pace (2013) “na observância de regras e convenções, mesmo que seja para colocá-las em xeque – tensão que reverbera no discurso crítico” (2013, p. 11), assim, já nos passos iniciais se faz presente a tensão metodológica, como acredita Souza (2008), pois o “pressuposto principal da racionalidade moderna é a separação sujeito/objeto e a crença de que é passível de conhecimento apenas o que for possível ser medido, ordenado ou comparado”; logo, o pensar, falar e escrever, faz emergir

um contexto intelectual de valorização da subjetividade e das experiências privadas. Neste sentido, o conceito de “si mesmo” é, como todo conceito, uma proposta organizadora de determinado princípio de racionalidade. O falar de si hermenêutico, que defendemos como meio formativo é muito diferente do falar de si movido por metafísica teológica ou pragmatista [...] Logo a subjetividade deveria ser exorcizada da ciência. Os cientistas deveriam escrever sobre o que eles pesquisam e não sobre o que eles são, deveriam escrever sobre suas descobertas e não sobre suas crenças e valores. (SOUZA, 2008, p. 44).

Assim, são constantes e crescentes os questionamentos acerca da individualização, da singularidade, da subjetividade do autor como ferramenta

profícua e acompanham o surgimento de novos métodos, se opondo a uma verdade única, pretensamente trilham os caminhos inovadores para ‘outras’ formas do conhecimento.

1.1 O determinar do método ou o método que determina...

Licenciado numa graduação de matriz científica cartesiana, quando da pesquisa monográfica, na qual propunha registrar a historicidade da Vila de Ararapira (MUNIZ, 2008), a partir de depoimentos de ex-moradores, as colocações academicistas que seguiram tal defesa, julgavam, uma vez escolhido metodologicamente utilizar-me da ferramenta oral, um equívoco, ao apoiar-me também em literatura histórica apropriada ao tema pesquisado.

A discrepância era simples: reproduzir o que já fora escrito a respeito ou deixar as pessoas que lá viveram falarem por sí, contarem sua história? ou mesmo uma ferramenta acrescentando a outra?

Era exatamente o método que precisava estar claro, adequado à proposta, pois de contributo essencial é o que fundamenta a pesquisa, assim, concomitante ao ‘objeto’ de estudo é o modo como se pretende abordá-lo que vai determinar sua relevância científica, ainda que nem sempre ou quase nunca, por exemplo, se encaixem no universo cotidiano da comunidade na qual se pretende pesquisar, portanto, satisfaz a uns, irrelevante a outrem [pesquisador/sujeito ou academia/comunidade].

Em referência às áreas sociológicas, Dos Santos (2014, p. 02) afirma que “as técnicas, embora cada vez mais sofisticadas, não correspondiam a nenhum crescimento real do conhecimento”, pressupostos de certa crise tecnicista ou uma “crise de representação”, como também denomina Blanco (2012), principalmente a partir de meados da década de 1980/1990, resultando em novos questionamentos do paradigma positivista – com suas normas clássicas para realizar o que considera como investigação científica tradicional – ao que surgem diferentes propostas científicas, tanto para gerar conhecimentos quanto para a elaboração de resultados. (BLANCO, 2012, p. 170 [tradução do autor]).

Nesta perspectiva, evidenciando a busca de um perfil teórico do conhecimento tornam-se eminentes as crescentes produções acerca dos saberes/conhecimentos tradicionais¹³, por exemplo, em abordagens metodológicas que parecem responder as necessidades do concreto, ou conforme Santos (1993), dando voz a outros detentores do saber, não mais julgados como ‘vulgar’, portanto, necessário para a promoção do reencontro da ciência com o senso comum, ambas relevantes na produção do real conhecimento, assim “*estamos em um momento de descubrimientos y redescubrimientos conforme nuevas formas de ver, interpretar, argumentar y escribir están siendo debatidas y discutidas*” (BLANCO, 2012, p. 171).

Estou nesta encruzilhada, pois descendendo de família nativa de Guaraqueçaba (ou caiçara¹⁴), vovô era rabequero [ou rabequista?] no Fandango, vovó e mamãe dançavam [ou eram folgadeiras?], papai é violeiro; possuindo certa caminhada com produções histórico-artísticas-científicas acerca da minha cultura, como me atreveria agora a abordá-la/representá-la e dissertá-la cientificamente?

1.2 São ‘apenas’ histórias de vida...?

Confesso o susto inicial [que ainda me acompanha] e constante ignorância, uma vez ‘descobrimo’ contundentes terminologias¹⁵ ao que, a princípio, pensava se tratar metodologicamente ‘*da mesma coisa*’, se

¹³ Estes conhecimentos tradicionais, de acordo com Diegues; Arruda (2001) são definidos como “um conjunto de saberes e saber-fazer a respeito do mundo natural e sobrenatural, oralmente transmitido de geração em geração” (DIEGUES; ARRUDA, 2001, p. 31).

¹⁴ O Caiçara, de acordo com Diegues (2004), é formado pela “mescla da contribuição étnico-cultural dos indígenas, dos colonizadores portugueses e em menor grau do escravo africano” e possuem uma forma de vida “baseada em atividades de agricultura itinerante, da pequena pesca, do extrativismo vegetal e do artesanato” (DIEGUES, 2004, p. 09).

¹⁵ Conforme Pace (2012) o termo parece insuficiente frente a multiplicidade de formas da construção da identidade pessoal, que extrapolam o domínio literário e o meio escrito, assim dezenas de termos – como autoginografia, heterobiografia, ergo-história, auter-biografia, autotopografia, outrobiografia – são elencados, acompanhados de definição e discussão crítica. Cada um deles tenta dar conta do assunto tratado no relato: histórias de famílias, experiências traumáticas, doenças, depressão, tratamento psicanalítico, guerra, prisão, meditações, alimentação, viagens, tradições culturais; O meio em que é produzido: textos, artes plásticas, imagens, quadrinhos, vídeos, internet e recursos eletrônicos; bem como a autoria: minorias étnicas, políticos, celebridades, historiadores, atletas, viajantes, etc. (PACE, 2012, p. 47).

apropriando do mesmo recurso. Será que existe e onde está a diferença entre a autobiografia e (auto)biografia? O que é autoetnografia e etnobiografia?

Conforme elaboração de Gusdorf (1980, *apud* TEIXEIRA, 2003) a grafia do *auto* e do *bio* marca uma separação entre o eu-escritor e o eu-escrito, sendo uma reconstrução, representa um renascimento “pelo lugar distinto que o sujeito-escritor ocupa frente a sua vida, de modo crítico e reflexivo”.

o prefixo *auto* como referente à identidade, ao eu consciente de si próprio, ao sujeito complexo, elaborado em uma existência singular e autônoma; e o prefixo *bio*, no que se refere ao percurso vital, à continuidade desta identidade singular, ao desenvolvimento prático de uma existência, entre o eu e sua inserção no cotidiano e na realidade. (GUSDORF, 1980. *apud* TEIXEIRA, 2003).

Enquanto a etnobiografia, Gonçalves (2012, p. 29) diz evidenciar a valorização da alteridade do narrador enquanto autor de sua própria história, considerando neste aspecto a relação e interação da pessoa com o lugar e a cultura da qual está situada, porém, não se trata de uma tentativa de produzir uma visão autêntica de dentro procurando ‘apreender um ponto de vista nativo’, mas sim um modo de definir a complexa forma de representação do outro que se realiza enquanto construção do diálogo; denominando-a “auto-etnografia”, Amado (2009, *apud* GOMES, 2012, p. 12) a define como estudos em que “os autores se baseiam nas suas próprias experiências vividas, relacionam o pessoal com o cultural e colocam o *self* e os outros dentro de um contexto social”, entendendo que o autor fala de si próprio (“auto”), funcionando simultaneamente como um sujeito de uma indagação social mais ampla (“etno”) e colocando no papel a representação subjetiva dessas experiências (“grafia”).

Blanco (2012, p. 172) corrobora afirmando se tratar de uma investigação qualitativa, distinguindo-se por serem escritas em primeira pessoa e que os textos aparecem numa multiplicidade de formas, no entanto, recebem variados nomes (etnografia narrativa, etnografia pessoal, escritura performativa, autoetnografia, biografia, autobiografia, relato oral, depoimento oral, história da vida, história oral da vida, narrativa de formação, prática criativa analítica, sociologia lírica, narrativa heurística etc), porém, tais abordagens biográficas tanto é método, fundamentado teoricamente, quanto é técnica, visto a diversidade para sua utilização, o que, de acordo com Souza (2007) são

“modalidades tipificadas da expressão polissêmica da história oral” (SOUZA, 2007, p. 67).

Kofes (1994) corroborando se tratarem do “levantamento de toda, ou de uma parcela, da vida de um indivíduo”, distingue “estórias de vida e “histórias de vida”, “biografia” e “autobiografia”, fazendo uma análise de duas ‘estórias de vida’, evidenciando “a complexidade de uma relação vivida por mulheres que têm em comum uma atribuição ao doméstico mas que nele se situam de forma distinta” (1994, p. 140), portanto considerando-as como interpretações individuais de experiências sociais, sintetiza-a como:

fontes de informação (falam de uma experiência que ultrapassa o sujeito que relata); como evocação (transmitem a dimensão subjetiva e interpretativa do sujeito); como reflexão (contêm uma análise sobre a experiência vivida. Neste sentido, o próprio entrevistado articula reflexão e evocação). Caberia ao pesquisador, ao ler a narrativa da estória de vida, levar em conta estes elementos, considerá-la na situação de entrevista e também intercruzá-la com outras narrativas. A não-atenção a esta complexidade poderá levar a duas interpretações opostas: o da objetividade plena do relato (tomá-lo apenas como informação) ou o da subjetividade plena do relato (tomá-lo apenas como evocação). (KOFES, 1994, p. 120).

Norteiam a análise de Kofes (1994, p. 120), o fato da ‘estória de vida’ adquirir maior relevância quando considerando as dimensões: 1ª) na situação de entrevista; 2ª) como narrativas (com sentido interno, na ordem em que o entrevistado a construiu); 3ª) as possibilidades analíticas, para o pesquisador, “sem que se privilegie uma ou outra”.

Apesar de chamada ‘ilusão biográfica’ por Bourdieu (1998, p. 183), que critica a possibilidade de uma linearidade e coerência do indivíduo, portanto, considerando-a - história de vida - uma dessas noções do senso comum que entraram como contrabando no universo científico, a autobiografia, de acordo com Barreneche-Corrales (2008, p. 02), tornou-se nas últimas décadas um “achado metodológico”, tendo conquistado apreço no meio científico, onde uma de suas características, de acordo com Mota (2015, p. 211), é “a ausência de padrões metodológicos rígidos”.

Etnografias consideradas como precursoras, surgiram no século XIX, principalmente com a publicação em 1922 de “Os argonautas do Pacífico

ocidental” (MALINOWSKI¹⁶, 1978), que objetivou observar parte-a-parte o modo de vida das pessoas em suas comunidades, inaugurando o exercício de estranhamento do próprio método, primeiramente se aplicando a estudos de grupo social, mas hoje considerada como um caminho por excelência para “*entender el significado de lo que la gente piensa, siente y hace*”. (BLANCO; 2012, p. 171).

Possuindo tanto um sentido estrito, como um sentido amplo, conforme Pace (2012, p. 46), no primeiro “um ‘relato de vida’ centrada na história da personalidade” e no segundo “toda forma de escrita que se fala de si diretamente ou mesmo todo escrito em que o leitor supõe que o autor transpõe sua experiência pessoal”, de acordo com Sáez (2006)

demonstram uma preocupação crescente primeiro quanto à objetividade do narrado, depois quanto à influência do pesquisador-editor. No primeiro caso, podem se levantar objeções quanto às traições da memória do protagonista, ou à sua vontade de demonstrar mais méritos ou mais conhecimento dos que realmente lhe cabem. Ele pode se permitir descrições ou interpretações demasiado idiossincráticas; e o relato em si — não digamos sua publicação — é um evento político em que o depoente fala ou cala em virtude dos seus interesses e seus receios. Enfim, sobre o narrado pode pairar como uma sombra o desígnio simples e muito frequente de atender aos desejos do editor, o que dá lugar ao segundo conjunto de objeções. (SÁEZ, 2006, p. 183).

Relatos, questionários, cartas, livros autobiográficos são comuns em catálogos editoriais norte-americanos, de acordo com Sáez (2006), porém, trata-se de um gênero pouco usual, quase inédito no Brasil, pois como acredita, ainda necessita da quebra de paradigmas, de uma inversão de valores.

Contemporaneamente é crescente e significativo o número destas narrativas, como afirma Costa (2014, p. 67), em “diferentes suportes e gêneros de textos”, ou seja, vídeos, como o *Vídeo nas Aldeias*¹⁷, livros didáticos,

¹⁶ Os diários desta pesquisa foram publicados postumamente [Um diário no sentido estrito do termo. (1997)], levando a certa incompreensão inicial, pois deixava ‘transparecer’ um etnógrafo preocupado e angustiado nesta relação com os nativos; Posteriormente sua interpretação traz a tona a humanidade do antropólogo e sua crise de adaptação, transitando entre duas culturas diferentes.

¹⁷ Para visualizar o Vídeo Nas Aldeias, acessar: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/index.php>.

causos, notas públicas, entrevistas, monografias, dissertações, dentre outros, como a coletânea *Índios na Visão dos Índios*¹⁸, etc.

Reconhecidos como precursores estudos, no campo da antropologia brasileira, em diferentes perspectivas auto/etnobiográficas, são os registros a partir de vivências de Lévi-Strauss e Darcy Ribeiro em sociedades indígenas no Maranhão e Mato Grosso, nas décadas de 1930/40, publicados em *Tristes Tópicos* (1986) e *Diário Índios* (1996), respectivamente; Este pioneirismo, conforme Mota (2015, p. 212), faz surgir o conceito de “antropólogo-nativo”, aquele que inserido no contexto das comunidades a entende como se pertencente a tal; Darcy Ribeiro, por exemplo, auto-define seu estudo como a representar “um painel vivo e variado do modo de ser, de viver e de conviver dos *meus Índios* [grifo meu]” (RIBEIRO, 1996, p. 12).

Em ambos os estudos, porém, destaca-se a perspectiva do antropólogo ao invés do ponto de vista do nativo, gerador, portanto de críticas, inclusive postuladas por Geertz (2008, p. 86), ao questionar a possibilidade do antropólogo “conhecer a maneira como um nativo pensa, sente e percebe o mundo?”.

Os próprios autores, evidentemente, debruçam tempo também acerca de sua construção metodológica; Lévi-Strauss¹⁹ (1986), por exemplo, questiona-se acerca da necessidade em contar minuciosamente sua experiência [detalhes que contemporaneamente possibilitam uma análise aprofundada daquela sociedade], configurando-a, suas memórias, em estruturas editadas e organizadas, enquanto Darcy Ribeiro as transcreve literalmente sem quaisquer adequações teóricas.

Nesse mesmo sentido de pesquisa, de acordo com Petroni (2013, p. 189) é o escrito por Herbert Baldus, em 1937, sobre o Bororo Tiago Marques Aipobureu, posteriormente analisado por Florestan Fernandes; Em exemplo mais recente, também o povo Baniwa, seus significados sobre o conhecimento e o poder foram retratados pela autobiografia do pajé Mandu da Silva, publicado pelo antropólogo Robin Wright, em 2013, dentre outros, o que faz

¹⁸ Para acessar o material *Índios na visão dos índios*, acessar o site: <<http://www.thydewa.org/downloads1/>>.

¹⁹ Questiona-se inclusive acerca do momento em que se encontrava, disposto a descrever sua expedição, mesmo já passados quinze anos da realização, justificando a demora, como derivada da “vergonha e repulsa”, por, agora, ‘odiar’ exploradores.

deste cenário de análise e publicação de narrativas biográficas, em crescente transformação, principalmente na literatura antropológica com autores como Pelegrini, Sáez, Basso, dentre outros.

Outra área que constantemente tem bebido dessa fonte, aqui também denominada de escrita de si ou escrita autoreferencial, é a educação, a partir do viés docente²⁰, pois, as escritas autobiográficas testemunhando “as relações pessoais com a escola pode ser útil como fonte para elaboração da história da educação” (CATANI, 2005, p. 32).

A autobiografia, a partir de seus vetores complementares, postulados por Josso (2010) - o eu singular/plural, a mediação bibliográfica e o contexto social – configura a análise do processo do conhecimento/entendimento do que os professores ensinam, sua organização de conhecimento e como se transformam através desta experiência, pressupõe a apropriação docente a um conjunto de saberes inerentes à sua própria formação, com destaque a sua vida pessoal, profissional e seus processos de ensino-aprendizagem.

Neste viés educacional, foram pioneiras as publicações de “O método (auto)biográfico e a formação” (NÓVOA; FINGER, 1988) e “O professor é uma pessoa” (ABRAHAM), este publicado em 1984.

1.3 Pela primeira vez um olhar *autobiográfico*²¹

Quando ingressei neste PPG era notório em meu pré-projeto a temática etnoconservação, objetivando analisar a relação cultura-natureza em Barra do Ararapira/Guaraqueçaba, um tanto desafiador, mas particularmente ainda acalentava certos posicionamentos criados nestas décadas de relação com a cultura, principalmente o Fandango Caiçara, o qual frustra-me em determinadas situações, por isso, decidido, deixava-o “de lado”.

Numa rápida conversa informal, após a aula, na qual estava meu orientador Prof^o. Lesama [Manoel Flores Lesama] e o então calouro no

²⁰ Marcando as primeiras pesquisas autobiográficas com formação, a UNEB criou o GRAFHO Grupo de Pesquisa (auto)biografia, Formação e História Oral, enfatizando pesquisas nas dimensões pessoais e profissionais acerca da formação identitária de docência.

²¹ Por entender (*auto*)biografia como realizada por um pesquisador externo a partir do relato de vida do sujeito, utilizo-me da nomenclatura autobiografia, pois, em meu caso, configura-se, ao mesmo tempo o sujeito e o pesquisador.

mestrado Osni [Osni Arturo], apresentando um relato de minha trajetória, a partir do envolvimento sociocultural em Guaraqueçaba, se fez decisivo e eu precisava, nas palavras do Profº. Lesama: “sua história é com o Fandango!”; Assistindo uma defesa²² de meu PPG, uma das examinadoras [Profª. Adriana Lucinda], contribuía com suas falas acerca da escolha temática, pois certamente escolhermos o que nos incomoda, é onde a gente pisa, nunca desvinculada de nossas paixões.

Pensando agora, portanto, na temática do Fandango Caiçara, surge a questão primordial. Como abordá-lo sem ‘falar o que já foi dito’?

Não caberia a mim uma pesquisa acerca do [também meu] universo caiçara, retratando-o com o olhar acadêmico, sem levar em consideração a formação ‘interna’ que tivera nessa cultura, por conseguinte, deriva daí meu afastamento dessa relação, quando optava por outra temática.

Sobre cultura caiçara, especificamente o Fandango e ou história de Guaraqueçaba, recebemos [refiro-me a papai também] inúmeras²³ ‘visitas’ de historiadores, antropólogos, pesquisadores das mais diversas áreas, repórteres, fotógrafos, produtores culturais, diretores cinematográficos, enfim, todos ansiando, a curto prazo diga-se de passagem, recolherem depoimentos/imagens dentro de seus interesses, produzindo, muitas vezes, resultados que sequer temos retorno, ‘vimos’ ou ficamos sabendo, além de algumas inverdades²⁴, nos rotulando como “objetos de pesquisa”... Deveria

²² Defesa assistida em 30/05/2015.

²³ No decorrer desta escrita, por exemplo, auxílio voluntariamente nos seguintes trabalhos: Depoimentos no vídeo-documentário “Varadouro: história, cultura e natureza” (Loc All Cinema e Televisão, lançado em Curitiba no dia 16/06/2016); no longa-metragem documental “Cidades Fantasmas” (Núcleo Criativo da Casa de Cinema de Porto Alegre; Gravado em Ararapira no dia 28/06/2016); Contribuição a pesquisa genealógica sobre a Família Scremim, de ascendência italiana, a Família Costa, de origem portuguesa e a Família Stettler, de origem alemã; a pesquisa monográfica acerca da afinação “pelos três” no Fandango Caiçara (FAP/PR); à vídeo-documentário (conclusão de curso de jornalismo/Mackenzie, 2017) sobre populações em UCs; à tese sobre política pública ambiental (University of Western/Austrália) e à tese sobre instalação de estradas em unidades de conservação (École Doctoral Économi, Organisations, Societé (EOS)/Université Paris Ouest), esta última com entrevista cedida em Matinhos, em 19/09/2016.

²⁴ Referindo-se a minha pessoa: “um moço franzino, mas já pai de família, a aparência de menino escondia que ali estava um responsável pai de família” (GARRET, 2009, p. 31).

agora 'eu' escrever²⁵ sobre 'mim' mesmo? Sim, pois somos sujeitos de reafirmação!

Nas primeiras divagações sobre o “escrever de mim mesmo no Fandango Caiçara”, foram contundentes as indagações e aconselhamentos do amigo André [André Essenfelder Borges], meu professor nos tempos de graduação, agora compondo a banca de avaliação de meu projeto [10/12/15], juntamente com o professor Harder [Eduardo Harder], os quais me apresentaram a autobiografia e suas compreensões iniciais; o primeiro com sua dissertação²⁶, um relato de sua viagem pelo Caminho do Peabirú, e o segundo indicando-me um primeiro livro²⁷ que adquiri sobre a temática, ambos, para meu alívio, clareando os primários passos nessa trilha; pouco tempo depois, enquanto tomava café em Pinhais/PR, visitando os amigos Itaércio Rocha e Vini [Vinícius de Souza Azevedo], em momentos que antecederiam a atuação destes artistas numa manifestação²⁸ popular, qual não foi minha surpresa quando Vini revelava sua dissertação²⁹, uma autobiografia sobre sua experiência em contação de histórias na Favela da Maré/RJ.

Refletindo sobre essa possibilidade, acredito poder contribuir com uma 'nova' ou 'minha' visão sobre o Fandango Caiçara, pois me situo não apenas como um Caiçara, mas também um fandangueiro³⁰ se aventurando a escrever sobre Fandango Caiçara, portanto, uma abordagem original, apresentando um olhar com percepções também internas sobre a própria cultura, concordando

²⁵ Opto por escrever esta autobiografia acerca da relação com o Fandango Caiçara, não pretendendo discorrer sobre outras manifestações de nossa cultura, das quais possuo conhecimento/pesquisa.

²⁶ “Caminhos da cultura indígena: o Peabiru e o neoindianismo”. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. UFSC, 2006.

²⁷ KOFES, Sueli; MANICA, Daniela (orgs). Vida&Grafias narrativas antropológicas, entre biografia e etnografia. Rio de Janeiro: Lamparina e FAPERJ, 2015.

²⁸ Em 31/03/16, na Pça. Santos Andrade durante a Manifestação dos Artistas de Curitiba em defesa da democracia, Itaércio Rocha uniu centenas de vozes no mesmo cântico, baseado no Fandango Caiçara [*vamos bater o pé / vamos fandanguear / pela democracia / bater o pé... vamos lutar*].

²⁹ “A aprendizagem significativa e a narração de estórias tradicionais: experiências estéticas em escolas públicas na Favela da Maré”. Programa de Pós-graduação em Artes-Visuais. USP, 2011.

³⁰ Recentemente em Cananéia (2015), foi lançado o livro “Chegadas e Despedidas a Romaria do Divino Espírito Santo em Cananéia”, sob autoria do Mestre André Pires, contando detalhes característicos da Romaria do Divino Espírito Santo, possibilitado, após a procura deste por meios que preservasse e resguardassem alguns detalhes de seu conhecimento enquanto mestre daquele saber.

com Mills (1982, p. 216) quando afirma que as “experiências da vida alimentam o nosso trabalho intelectual”.

A autobiografia e seu método surge justificado pelo fato de, conforme Finger (1984), “valorizar uma compreensão que se desenrola no interior da pessoa, sobretudo em relação a vivências e as experiências que tiveram lugar no decurso da sua história de vida” (FINGER, 1984, p. 84), suficientes para compor uma pesquisa, conforme acredita Ferrarotti (1988).

As lembranças destes períodos que não voltam mais, quando evocados, aparecem através do ato de rememorar, conforme Halbwachs (2004)

de recordar os acontecimentos do passado. Quando elas recordam, a memória age “tecendo” fios entre os seres, os lugares, os acontecimentos (tornando alguns mais densos em relação a outros), mais do que os recuperando ou os descrevendo como “realmente” aconteceram. É a memória que atualiza os acontecidos do passado recriando o vivido “ao mesmo tempo no passado e no presente, a memória recria o real; nesse sentido, é a própria realidade que se forma na (e pela) memória.”. (HALBWACHS, 2004, p. 51).

Toda esta experiência acumulada, de acordo com Larrosa (2001) é “aquilo que nos passa, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao passar-nos nos forma e nos transforma”

Esse é o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao largo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem sentido do que nos acontece... Por isso ninguém pode aprender da experiência de outro a menos que essa experiência seja de algum modo revivida e tomada própria. (LARROSA, 2001, p. 01).

Numa nova analogia, qual não seria a imagem de William Michaud³¹ (1829-1902), caso não se propusesse a se auto-retratar, imagem esta amplamente utilizada em estudos e trabalhos diversos, principalmente sobre arte e pintura paranaense; uma simples aquarela, diriam os mais talentosos e audaciosos pintores, mas reveladora d’uma relação entre o artista/modelo,

³¹ Imigrante suíço na Colônia de Superagui, fundada em 1852, retratou, em suas aquarelas, a exuberante Mata Atlântica da região, hoje Parque Nacional de Superagui.

onde este alternadamente posa e pinta, estando intrínseco na obra a realidade e a ilusão, comparável a uma autobiografia?

Talvez não exista uma resposta pronta a elucidar a verdade, pois configura-se, a autobiografia, como um solo fértil a futuras dissecações [por que não dissertações], formuladora que é de novas inquietações...

1.4 O discurso autobiográfico

Assumindo a postura autobiográfica, a primeira dúvida é sanada por Pace (2013), ao esclarecer que esta escrita não começa pelo nascimento do autor e sim pelo que considera o “*nascimento do discurso*” (2013, p. 07), promovendo reflexões sobre suas práticas, inscrevendo-a, de acordo com Freitas e Galvão (2007, p. 02) na ideia de que tentando narrar fatos e seus significados, contextualizando-os, percebe-se o aparecer de experiências outras, até então despercebidas.

Sendo uma das suas principais qualidades, conforme Nóvoa; Finger (1988), uma “atenção muito particular e um grande respeito pelos processos das pessoas que se formam” (NÓVOA, FINGER, 1988, p. 23), pois evidencia-se no diálogo do “eu” individual com o “eu” sociocultural, de acordo com Moita (1995) “o modo como cada pessoa mobiliza seus conhecimentos, os seus valores, as suas energias, para ir dando forma à sua identidade, num diálogo com os seus contextos” (MOITA, 1995, p. 113).

Nestes contextos sócio-histórico, o sujeito, de acordo com Hall (1999)

é uma figura discursiva do indivíduo, singular, única distintiva, complexa, subjetiva, formada na relação com os outros; e, identidade, algo formado, ao longo do tempo, através de processos, exteriores ao sujeito, são sistemas de representações culturais de pertencimento “através das quais nós imaginamos ser vistos por outros”. (HALL, 1999, p. 39).

Uma conceituação da escrita autobiográfica, para Starobinski (1970), não é algo simples que se faça e mesmo que contemplado um alto grau de variabilidade, pressupõe três condições essenciais: A identidade entre autor e herói da narração, a presença de uma narração e não uma descrição, e a cobertura, pela narrativa, de uma sucessão temporal suficiente para que apareça o traçado de uma vida (STAROBINSKI, 1970, *apud* GOMES, 2014).

Metodologicamente a autobiografia, conforme Dos Santos (2014), apresenta dois aspectos:

o primeiro é a *subjetividade* atribuída como um valor de conhecimento, visto que a realidade é lida do ponto de vista de um indivíduo historicamente determinado, ao passo que a interação pessoal é densa e complexa. No entanto, é a ausência de objetividade o que, aliás, difere o método biográfico das metodologias quantitativas e experimentais, pois os elementos quantitativos são marginais e pouco relevantes já que a biografia como método se sustenta quase que exclusivamente em dados qualitativos. O segundo aspecto é que, por ser qualitativo, subjetivo e distante de esquemas de hipótese e verificação, o método biográfico projeta-se fora do quadro epistemológico até então estabelecido para as ciências sociais. Entretanto, ele possui uma especificidade heurística, que impede o entendimento das biografias como meramente materiais justapostos, isto é, apenas como protocolos dos conhecimentos sociológicos, traduzidos em informações. (DOS SANTOS, 2014, p. 03).

Para Abrahão (2009), a autobiografia contém a totalidade de uma experiência de vida que é comunicada ao investigador, não sem que, no justo momento da narração, se re-signifique o(os) acontecimento(s) narrado(s), pois aquele não está contando sua vida para um gravador ou relatando-a a um diário íntimo, mas está re-elaborando, justo na interação que se dá entre dois sujeitos históricos” (ABRAHÃO, 2009, p. 14).

Há um conflito entre o distanciamento e a participação, somente possível devido as duas identidades construídas, a do pesquisador e a do membro do grupo pesquisado, devendo ser, portanto, sua subjetividade, uma comunicação interpessoal “complexa e recíproca”, conforme Nascimento (2007), entre o narrador e o observador, relatando uma práxis humana.

se queremos utilizar o potencial heurístico da biografia com suas características essenciais que são a subjetividade e a historicidade, devemos nos projetar para fora do quadro epistemológico clássico e numa razão dialética, tentar compreender a práxis sintética que rege a interação entre um indivíduo e um sistema social. (NASCIMENTO, 2007, p. 02).

Constitui-se, dentre outros, de acordo com Moita (*apud* ABRAHÃO, 2003, p. 83) “pelo uso de narrativas produzidas por solicitação de um pesquisador, onde se estabelece entre pesquisador e entrevistado "uma forma peculiar de intercâmbio que constitui todo o processo de investigação", intencionando neste processo a construção da memória pessoal ou coletiva,

ainda que haja implicações na análise do sujeito pesquisado pelo pesquisador, aliada a tentativa de sua não-dissociação, uma relação de identidade é o que propõe Teixeira (2003, p. 44), entre autor, narrador e personagem, ligados através do *Pacto Autobiográfico*³².

Lanço-me num caminho onde o próprio sujeito pesquisado é também o pesquisador [por isso utilizo autobiografia, não (*auto*)biografia], de antemão sabendo das poucas produções científicas nas quais apoiar meu embasamento.

Esta proximidade, de acordo com Pace (2013, p. 09) garante a identidade entre o “eu do presente e o eu do passado”, quando se busca as origens da situação atual e se reconhece a origem de sua personalidade, porém, o sujeito ao situar-se em relação aos fatos vividos, expõe o sentido de afastamento, pois justifica-os sob o olhar contemporâneo, tornando-se crítico, acerca da clareza ou excessos de sua própria lembrança ou ressurgimentos e ou dificuldades de acessar alguns fatos, assim, a autobiografia constrói não somente o *eu*, mas a história desse *eu*, pois evidenciando no discurso condições de meu presente, debruço-me no meu passado, deveras agora, reatualizado e de certa forma lançando-o ao porvir, portanto funcionando como uma “estratégia autoreflexiva”, conforme Pace (2013, p. 11) “nesse movimento, ele projeta sua imagem fixada pela escrita em direção ao futuro, à leitura e à crítica”.

Desta forma, compartilho com Neves (2010) que a escrita autobiográfica não vem de forma linearmente, mas quase caótica, d’onde da solidão da escrita, residindo em Matinhos/PR, afastado de Guaraqueçaba/PR³³, predisposto a ‘esquecer algumas coisas’, concentrar e escrever, fora, a princípio sem muito sucesso, pois ainda assim rebrotam inúmeras falas, pessoas, causos, tornando-se impossível separar-me do hoje para escrever

³² Termo cunhado por Lejeune, aparecendo em 1973 no ensaio intitulado “O Pacto Autobiográfico”; Revisitado em 1986, intitulado “O Pacto Autobiográfico (bis)” e em 2001 como “O Pacto Autobiográfico 25 anos depois”; De acordo com Faulhaber (2012), é um texto que não só auxilia, mas consolida a definição de autobiografia como gênero, objeto de análise crítica e analítica e a legítima (2012, p. 02).

³³ Com área estimada em 2 mil km², diversas comunidades, entre elas, quilombolas, indígenas e caiçaras; Em Matinhos, ainda que com convivência de amigos, também mestrando, situo-me num quarto medindo aproximadamente 12m².

sobre o ontem, ou seja, lembrar um fato ocorrido e julgá-lo aos olhos do hoje requer uma análise de todo período-processo que os unem.

Este 'simples' pensar e relatar acontecimentos, nada mais é que uma reconstrução, quando lhe atribuímos novos significados e mesmo sabendo que a narrativa "não é a verdade literal dos fatos, mas, antes, é a representação que deles faz o sujeito e, dessa forma, pode ser transformadora da própria realidade" (CUNHA, 1997), sempre corremos o risco de que este irrompa numa vaidosa "invenção excessiva" ao qual, neste caso, o Pacto Autobiográfico deveras dar suporte à sua validação científica.

1.5 A subjetividade do autor

Diante da metodologia, acentua-se sua principal crítica: Como é possível uma narrativa e a inerente subjetividade tornar-se objeto de conhecimento científico?

A práxis humana, de acordo com Bueno (2002, p. 19) revela as apropriações que os indivíduos fazem das relações e das próprias estruturas sociais, mediante um processo de interiorização e exteriorização, explicitando o caráter dinâmico da subjetividade, significando admitir que a vida humana e mesmo cada um de seus atos se manifeste como a síntese de uma história social.

Uma marca característica da autobiografia, conforme Barreneche-Corrales (2008, p. 03) é seu objetivo de relacionar a experiência da história de vida com a história da sociedade, onde, como postula Teixeira (2003) a 'fala' do sujeito é considerada como espaço de articulação de memória e história.

Nesse sentido, de antemão, portanto, já incide a problemática acerca da decisão sobre qual sujeito escolher como representativo de uma sociedade?

As histórias que se buscam na memória resgatar são selecionadas, impregnadas de significados culturais, denunciam mitos identitários sustentadores do imaginário social, são recordações de momentos alegres e/ou tristes, delação narcisista inclusive na forma de narrar, transformado, portanto, no clássico dilema de pesquisa: O que se deve e com quem se deve registrar?

Derivado da constituição social, a qual o sujeito representa, surge o desafio: Primeiro o da dificuldade de se fazer escolhas de biografias significativas, em detrimento de outras; Depois, como servirá para interpretação, de acordo com Dos Santos (2014, p. 02), “será representativa se estruturar-se à volta de elementos que correspondam à projeção das variáveis do modelo no plano de uma vida individual”, pois uma utilização inadequada, centrado apenas em informações, acaba deformando a concepção metodológica, contrariando assim, conforme Ferrarotti (1988), as premissas da subjetividade, inerente ao método.

A autobiografia emerge como método, de acordo com Souza (2007), exatamente a partir da contestação ao positivismo, como possibilidade de um novo paradigma compreensivo, onde as histórias de vida se legitimam como método/técnica de investigação/formação, pois “temos que perceber a alteração do real produzida pelas ações concretas dos atores sociais, que reivindicam métodos próprios para tratar o conhecimento no âmbito das ciências do humano” (SOUZA, 2007, p. 62).

O objetivo analítico é quebrar a ilusão de uma unicidade do indivíduo (TEIXEIRA, 2003, p. 55), o “*eu*” único, questionando os “modelos identificadores pelos quais o sujeito organiza a sua vida, a sua história”.

Tais complexidades configuram a emergência de novas teorias metodológicas a auxiliar o saber-fazer, uma ampliação na reflexão da intersubjetividade, com novos mecanismos de análises dialogais do “*eu*” com o “*tu*” e o “*nós*”, ou seja, ao conhecer o saber-fazer de cada um, faz-se necessário relativizar aspectos de sua vida cotidiana, nos âmbitos sociais, familiares, culturais, etc.

O sujeito produz um conhecimento sobre si, sobre os outros e sobre o cotidiano, de acordo com Souza (2008), “revelando-se através de subjetividade, da singularidade, das experiências e dos saberes” ao mesmo tempo em que assume o papel de ator também é autor, da própria vida. (SOUZA, 2008, p. 45).

No discurso, o uso do pronome “*nós*”, conforme DiNova (2005, *apud* GUEDES, 2009, p. 05), subentendido ou explícito,

é uma constante, quer a narrativa seja feita na 1ª pessoa do singular ou na 3ª do plural. O “nós” do discurso autobiográfico invoca uma comunidade indígena e enfatiza a subjetividade relacional que teóricos e críticos consideram como importante norma cultural. (DiNOVA, 2005, p. 60-61, *apud* GUEDES, 2009, p. 45).

1.6 O Pacto autobiográfico

Um “relato retrospectivo em prosa que alguém faz de sua própria existência, quando coloca em destaque sua vida individual, em particular a história de sua personalidade”, é como Lejeune (2008, p. 14 *apud* PACE, 2012, p. 56) define a autobiografia, porém, de acordo com Pace (2013), em algumas condições previamente esperadas, o que a situa em oposição a alguns gêneros semelhantes como as memórias, correspondências, biografia, diário íntimo, romance e textos em versos.

Uma destas ‘*condições previamente esperadas*’, postuladas por Lejeune e amplamente analisadas por Pace (2012), é o Pacto Autobiográfico, ou seja, há um “contrato único em duplo processo: o compromisso e o sistema de apresentação escolhido pelo autor e o modo de leitura escolhido pelo leitor” (LEJEUNE; NORONHA, 2008, p. 57).

Se num romance, por exemplo, o discurso fictício, já esperado pelo leitor, condiciona o texto, numa autobiografia, em que outro discurso é esperado pelo leitor, o Pacto Autobiográfico é que determina um relato verossímil, o que muda a perspectiva de ambos, autor/narrador em relação ao escrito.

Partindo de um introdutório, diferencial, onde se relata a história da personalidade do autor, este, como acredita Pace (2013, p. 05), assumindo sua postura abertamente enquanto autobiógrafo numa comunicação com quem se dirige, não exposto somente num relato, mas também num pacto moral de sinceridade, traz consigo esta retórica, não se distancia do fiel, diretamente contando sobre sua vida [ou determinado aspecto temático], mas aceita ser reduzido ao relato verossímil a respeito de si mesmo.

Ainda nesse sentido, conforme Alberti (1991, p. 77), se propondo escrever uma autobiografia é porque tem em mente fixa um sentido de sua vida e dela operar uma síntese, envolvendo “omissões, seleção de acontecimentos a serem relatados e desequilíbrio entre os relatos (uns adquirem maior peso,

são narrados mais longamente do que outros), operações que o autor só é capaz de fazer na medida em que se orienta pela busca de uma significação”. (ALBERTI, 1991, p. 77).

1.7 Contribuição à formação do sujeito

O debruçar autobiograficamente sobre a própria experiência é sem dúvida estimulante, pois pressupõe, ao relembrar fatos ocorridos, valorizar e explorar dimensões pessoais do “eu” enquanto sujeito, refazendo toda a trajetória e o conseqüente processo do qual resultam hoje os entendimentos e representações, a gama de saberes acumulados nestes percursos, derivados de experiências e interações, das relações sociais, os quais, de acordo com Teixeira (2003, p. 60), revelam o sujeito e a coletividade personificada nele, com mostras de alegrias e/ou tristezas, sucessos e/ou fracassos, com os quais, sem dúvida, hoje definimos e assumimos posturas socioculturais.

Uma vez que o sujeito narra sua própria história de vida e também a experimenta, o método autobiográfico deixa de ser apenas investigação, passando a constituir também sua formação, a qual salienta Josso (2010) como sendo resultado da integração na “nossa consciência e nas nossas atividades, aprendizagens, descobertas e significados efetuados de maneira fortuita e organizada, em qualquer espaço social, na intimidade com nós próprios ou com a natureza” (JOSSO, 2010, p. 71).

Toda narrativa e história de vida são, de acordo com Ferrarotti (1988, p. 27), “uma totalização sintética de um sistema social”, evidenciando a influência clara, conforme Antunes (1978), quer do meio social (rural e urbano), quer dos universos simbólicos (família, escolar, laboral, religioso, recreativo e cultural), na construção da história de vida de cada um, ou seja, as narrativas autobiográficas deixam transparecer claramente que as relações interpessoais são o ponto axial do processo educativo/formativo (ANTUNES, 1978, p. 51).

1.8 As ferramentas e o interminável registro autobiográfico...

O método autobiográfico, de acordo com Delory-Momberger (2012), é uma abordagem narrativa - tanto fenômeno que se investiga, quanto método de

investigação – ocupando-se da forma de construir e analisar tais fenômenos narrativos.

Conforme Gomes (2014, p. 13), ao dialogar o método com a história da educação, apresenta também as diretrizes que devem orientar seus estudos: 1) a dimensão subjetiva da escrita autobiográfica; 2) a convivência de tempos na escrita autobiográfica; 3) as relações do texto autobiográfico com seu autor; 4) a dimensão subjetiva da leitura da escrita autobiográfica.

Ao nos referirmos à convivência de tempos na escrita autobiográfica, enfatizamos um aspecto a que o pesquisador precisará sempre dirigir sua atenção: o autobiógrafo, ao recordar o passado, o faz no presente em que escreve, que é outro tempo. Discorrer sobre o passado comporta, assim, sempre, uma dimensão anacrônica, impossível de ser totalmente apagada. [...]. Em relação à terceira das diretrizes que elencamos acima, isto é, quando se consideram as relações do texto autobiográfico com seu autor, diversos pontos precisam ser realçados. Há que se levar em conta, por exemplo, a natureza das intenções do escrito autobiográfico, bem como o público a quem cada autor se dirige [...]. Ainda no que concerne às relações entre texto e autor, é fundamental ter em mente que os escritos autorreferenciais aludem a pessoas, instituições, contextos, nem sempre conhecidos suficientemente pelo leitor, e seu uso precisa ser complementado, nas pesquisas, pelo estudo de outros documentos, para que sua análise se realize de maneira pertinente [...]. Finalmente, cabe considerar a dimensão subjetiva da leitura da escrita autobiográfica: a interpretação do escrito autobiográfico é sempre subjetiva, parcial e situada. Os mesmos textos poderiam ser compreendidos e/ou interpretados de forma distinta por leitores diferentes, que realizariam análises também subjetivas, parciais e situadas, fundadas em suas vivências e repertórios socioculturais. Cada pesquisador tem uma maneira própria de selecionar os trechos de um texto autobiográfico mais expressivos para sua investigação, e, portanto, um mesmo escrito autobiográfico, como qualquer outro documento que guarda traços do passado, está sempre aberto a novas inquisições. (GOMES, 2014, p. 13).

Um dos instrumentos de coleta das quais se serve o método, enquanto material primário constitui-se exatamente de autobiografias - narradas ou escritas - tendo a memória como elemento basilar, recolhida de entrevista ou conforme aqui proposto minha própria narrativa de vida; já os secundários são compostos de materiais e documentos pessoais de variadas espécies, seja fotográfico, recortes de jornais, correspondências, etc, portanto, justifica a utilização de farto material oriundo das vivências e pesquisas autodidatas com a cultura caíçara, sendo estes evidentemente mais subjetivos.

Para Abrahão (2003), o trabalhar com estas narrativas

não é simplesmente recolher objetos ou condutas diferentes, em contextos narrativos diversos, mas, sim, participar na elaboração de uma memória que quer transmitir-se a partir da demanda de um investigador. Por isso, o estudo autobiográfico é uma construção da qual participa o próprio investigador, razão pela qual, dada a particularidade de seu modo de produção. (ABRAHÃO, 2003, p. 85/86).

O aspecto intrareflexivo que o método possui, de acordo com Barreneche-Corrales (2008, p. 04) condiz, não em “saber o que o sujeito pensa do passado”, mas sim em procurar entender como estes construíram o mundo, como o vestiram de significados e como infundiram nesse mundo construindo suas emoções (ou não).

A autobiografia que aqui se pretende, não trata-se de um monólogo dito perante um observador, mas sim, constitui relato de convivência [não pesquisa com tempo determinado] com e na própria cultura, resultantes de conversas informais dentro dos vínculos de relações sociais deste sujeito enquanto um ser cultural interessado em sua própria identidade cultural e agora, ‘também’ um pesquisador.

Primariamente a autobiografia em si com a inovadora possibilidade da escrita “de dentro pra fora” e suas secundárias fontes, configura-se tal como interminável, pois, embora a produção documental seja espacial e temporariamente finita, possibilita a abertura de campos de identificação para além do texto, não se encerrando na própria narrativa, pois

Há interminabilidade, por sempre possibilitar uma continuidade, já que o autor-personagem poderia retomar a narrativa, mesmo nos textos que se referem a momentos específicos da vida. A marca desses momentos em toda a história do sujeito sempre pode ser redimensionada e, portanto, retomada como continuidade do relato antes escrito. Essa qualidade de abertura do texto autobiográfico possibilita ao leitor um terreno fértil para identificações e projeções. (TEIXEIRA, 2003, p. 44).

Sendo uma história que nós contamos a nós mesmos e aos outros, conforme Abrahão (2003, p. 86), o que se diz “é tão importante como o que se fica por dizer. O como se diz revela uma escolha, sem inocências, do que se quer falar e do que se quer calar” (NÓVOA, 2001, p. 07).

Não se pretende neste tipo de estudo invocar narcisisticamente qualquer forma de ego para a pesquisa, mas de acordo com Abrahão (2003, p. 88), ao escolher professores para pesquisa (*auto*)biográfica, bem o sabem que são e

foram seres humanos, longe de escolhê-los por quaisquer características de “super-homens ou super-mulheres”, mas sim, porque possuem histórias de vida com características que realçam positivamente “quase heroica”, ou seja, o fortalecimento do ser social, cultural, histórico, político.

A esta ‘escolha’, enquanto sujeito pesquisado, trata-se de uma ‘responsabilidade’, da qual não pretendo abrir mão, pois entendendo que a vida é permeada de escolhas e conforme Freire (2000) “a minha não é uma presença neutra na história, devo assumir tão criticamente quanto possível sua politicidade” (FREIRE, 2000, p. 14).

1.9 Autobiografia: uma ferramenta endógena ao desenvolvimento

Contemporaneamente, o mundo globalizado segue a ideologia consumista determinada pelo capitalismo que, desde o século XVIII, associava a ideia de ‘crescimento’, tão somente pelo viés econômico, ao conceito de desenvolvimento, postulando assim, a solução para os problemas então conhecidos, tendo como base o PIB³⁴, ainda que este refletisse apenas o “muito ter e muito produzir”, porém não media o bem estar de sua sociedade (SACHS, 2004), pois em países considerados ‘em desenvolvimento’, o crescimento econômico foi acompanhado de precarização das relações de trabalho, seguido de desemprego, além da exploração do trabalho infantil, não significando, portanto, em efeitos benéficos para todas as camadas sociais, o que configurava o desenvolvimento econômico, conforme Furtado (2004), como um simples “mito”.

Um exemplo disso é o Brasil, de acordo com Furtado (2004, p. 483), onde “não houve correspondência entre crescimento e desenvolvimento”, pois o crescimento econômico “(...) tal qual o conhecemos, vem se fundando na preservação dos privilégios das elites que satisfazem seu afã de modernização; já o desenvolvimento se caracteriza pelo seu projeto social subjacente”, e conclui que “só haverá verdadeiro desenvolvimento – que não se confunde com crescimento econômico, no mais das vezes apenas modernização das

³⁴ Em 1990 a ONU em seu Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) no Relatório de Desenvolvimento Humano (RDH) lança e divulga o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) (PNUD, 2010), medida semelhante ao PIB, porém, “ao contrário deste, sem deixar de fora tudo o que não sejam rendimento e bens” (PNUD, 2010, p. 6).

elites – ali onde existir um projeto social subjacente”, pois o “crescimento se metamorfoseia em desenvolvimento, quando o projeto social prioriza a efetiva melhoria nas condições de vida da população” (FURTADO, 2004, p. 483).

Conforme Little (2015, p. 133) o termo “terceiro mundo”, definido como grupo de países subdesenvolvidos acaba surgindo conjuntamente com o conceito de desenvolvimento, definido pela ausência daquele desenvolvimento econômico; tentando amenizar esse conceito, surge o termo “países em vias de desenvolvimento”.

Contrapondo essa lógica do crescimento, devido ela não se configurar em ‘desenvolvimento’, a sociedade ainda enfrenta os dilemas na busca de seu bem estar e sua qualidade de vida e, nesse sentido, criando alternativas, sejam teóricas e ou práticas, para a resolução que permeiem um eficaz crescimento econômico, aliado a melhor distribuição de renda e eficaz gestão dos recursos naturais, logo, o seu pleno ‘desenvolvimento’, o que, conforme preconizou Sachs (2007), um crescimento socialmente equitativo, ambientalmente prudente e economicamente viável, pois aos padrões em que avançavam o crescimento econômico e a conseqüente desigualdade social, de acordo com Furtado (2004), além de configurar um “privilégio de uma minoria” acaba por tornar elevado a depredação do mundo físico deste estilo e sua generalização acarretaria um “colapso de toda civilização, pondo em risco a sobrevivência da espécie humana” (FURTADO, 2005).

Como “o desenvolvimento traduz a realização das potencialidades humanas”, de acordo com Furtado (2005), “as sociedades são consideradas desenvolvidas à medida que nelas o homem logra satisfazer suas necessidades e renovar suas aspirações” (FURTADO, 2005, p. 07).

Nesse sentido, é possível dialogar com Sen (2000, p. 10), ao mencionar que “a expansão da liberdade é vista como o principal fim e principal meio do desenvolvimento: consiste em eliminar tudo o que limita as escolhas e as oportunidades das pessoas”, pois a pobreza, a partir do conceitual de Sen (2008), passou a significar uma relativa privação das capacidades, desde as mais básicas até as privações das liberdades pessoais, sendo o desenvolvimento capaz de contribuir para reduzir tais privações de liberdades como: carência de serviços públicos, pobreza e tirania, carência de oportunidades econômicas, destituição social sistemática e intolerância ou

interferência de estados repressivos, em síntese, liberdade é o que o desenvolvimento promove (SEN, 2000).

O desenvolvimento de uma sociedade, portanto, acontece na medida em que seus cidadãos possuam liberdade para satisfazer suas necessidades, em suas escolhas e sua participação nos processos decisórios, contribuindo assim, para a expansão da liberdade dos indivíduos, esta de caráter multidimensional e que envolve tanto o acesso a oportunidades como a recursos naturais (SEN, 2008) e o caminho, permeia-se a partir da expansão das capacidades através do empoderamento dos seus.

É a partir dos anos 60, de acordo com Little (2015) que surge o movimento ambientalista internacional, outra ideologia que critica a ideologia desenvolvimentista e suas “formas predatórias e poluentes do desenvolvimento econômico e colocou ênfase nos limites ambientais” (LITTLE, 2015, p. 133).

Esses impactos ambientais decorrentes do acelerado crescimento econômico, afetam os ecossistemas, pois não se mostra capaz de garantir bem estar das populações, demandando o surgimento de iniciativas preservacionistas que, em muitos casos, ao proteger biomas representativos acabou gerando pobreza aos que habitavam tal região, potencializando a dicotomia Homem-Natureza.

Porém, o habitar espaços e constituir nele sua entidade produtiva, segundo Pecquer (2005) configura o desenvolvimento territorial, pois designa “todo processo de mobilização dos atores que leve à elaboração de uma estratégia de adaptação aos limites externos, na base de uma identificação coletiva com uma cultura e um território” (PECQUER, 2005, p.12).

Essa relação do homem com seu meio, de acordo com Vieira (2009), configurando experiências de um desenvolvimento local, enfocados em estudos a partir dos anos 80, e 90, demonstraram práticas de desenvolvimento viável, de gestão patrimonial de recursos de uso comum e de desenvolvimento territorial sustentável, servindo como alicerces ao ecodesenvolvimento, como reação “à moda predominante das soluções pretensamente universalistas e das fórmulas generalizadas” (SACHS, 1986, p. 18), portanto, um modelo de desenvolvimento que atenda as dimensões: econômica, social, política, ecológica e cultural, assim sendo, onde as pessoas tenham uma vida digna em

sintonia com a natureza, para um crescimento socialmente equitativo, ambientalmente prudente e economicamente viável (SACHS, 2007, p. 295).

Em oposição ao crescimento econômico, portanto, fortalece o conceito de ecodesenvolvimento, pois prioriza a “busca de soluções específicas para seus problemas particulares, levando em conta os dados ecológicos da mesma forma que os culturais, as necessidades imediatas como também aquelas a longo prazo” (SACHS, 1986, p. 18), assim, o ecodesenvolvimento busca:

oferecer respostas aos problemas mais pungentes e às aspirações de cada comunidade, superando os gargalos que obstruem a utilização de recursos potenciais e ociosos e liberando as energias sociais e a imaginação. Para tanto, devem garantir a participação de todos os atores envolvidos (os trabalhadores, os empregadores, os agentes governamentais e a sociedade civil organizada) no processo de desenvolvimento. (SACHS, 2004, p. 61).

Além disso, de acordo com Sachs (2007), todo o esforço de planejamento do desenvolvimento deve levar em conta as dimensões do conceito de sustentabilidade, seja a

sustentabilidade social, entendida como a criação de um processo de desenvolvimento que seja sustentado por uma outra lógica de crescimento e subsidiado por uma outra visão do que seja uma boa sociedade [...]; Sustentabilidade econômica, que deve ser viabilizada mediante a alocação e o gerenciamento mais eficiente dos recursos e de um fluxo constante de investimentos públicos e privados [...]; Sustentabilidade Ecológica, que pode ser melhorada utilizando-se das ferramentas [...], limitar o consumo de combustíveis fósseis e outros recursos [...], reduzir o volume de resíduos e de poluição [...], definir normas para uma adequada proteção ambiental [...] Sustentabilidade espacial, que deve ser dirigida para a obtenção de uma configuração rural-urbana mais equilibrada e de melhor distribuição territorial dos assentamentos humanos e das atividades econômicas [...]. (SACHS, 2007, p. 181).

Nessa concepção, Sachs (2007) evidencia que o ecodesenvolvimento deve valer-se de estratégias que buscam o melhor uso possível dos “recursos específicos” de cada ecossistema com o intuito de satisfazer as necessidades básicas das populações interessadas. Portanto, ecodesenvolvimento é um estilo de desenvolvimento que leva em consideração as potencialidades locais, ou seja, é um desenvolvimento endógeno, levando-se em conta suas especificidades, o contexto histórico e cultural, o contexto ecológico e o contexto institucional (SACHS, 2007, p. 264).

Seguindo essa mesma lógica, Little (2015), considera o 'etnodesenvolvimento' uma "das possibilidades mais propícias para implementar práticas de desenvolvimento territorial sustentável", caracterizando como uma de suas características básicas "a presença de protagonismo social e econômico de um grupo étnico", devendo estes grupos trabalharem com propostas endógenas e estas fundamentadas "no uso do território do grupo e nas instituições locais de governança do grupo".

Outra dimensão proposta por Little (2015) é a autonomia cultural, embora "comumente vista como oposta à integração à econômica nacional", refere-se a tomada de decisões de um determinado grupo, pois

Não é o mercado que vai ditar que produto vai vender e em que quantidade. Existe, por exemplo, uma possibilidade muito interessante de criar um valor econômico étnico ou um valor econômico ambiental para seus produtos, que daria um valor agregado ao produto quando circula no mercado. Isto seria uma forma de interagir com o mercado em seus próprios termos, em vez de simplesmente aceitar o que vem de fora.

Entendendo a cultura como um dos patamares do desenvolvimento, deve-se estar atrelada a decisões endógenas a partir da autonomia dos atores locais, em "contraposição ao mimetismo dos modelos exógenos de desenvolvimento territorial" (NASCIMENTO;SULZBACH;DENARDIN, 2014) e, neste sentido, Silva (2011 *apud* NASCIMENTO;SULZBACH;DENARDIN, 2014) aponta para os perigos da exploração em massa dessa cultura, devendo-se tomar cuidado para que a "valorização da cultura local não seja inserida na lógica do mercado numa perspectiva de crescimento puramente econômica".

Desse modo, a autobiografia serve como ferramenta eficaz evidenciando o empoderamento de atores locais a mostrar, de forma endógena, sua perspectivas em relação a sua própria cultura e, no condizente ao Fandango Caiçara, torna-se este trabalho singular, por trazer a visão de um caiçara, fandanguero, preocupado com a forma em que sua cultura torna-se produto num mercado de consumo cultural e perde características as quais considera essenciais, em oposição aos ditames estéticos e artísticos do mercado cultural.

Não! Autobiografia não é apenas ou só falar de mim mesmo, e sim muito mais, pois está imbricado todo processo de formação de qual sou 'resultado', ou seja, impossível a busca de um 'sujeito pleno' anterior ao texto, onde o

'eu'/'mim' presentes neste estudo, indica também a Guaraqueçaba, a infância e os amigos, os grupos culturais na adolescência, a profissionalização e formação acadêmica, as perspectivas, ou seja, o "*eu coletivo*", que definiram o 'eu' de hoje, a analisar/questionar as próprias vivências e aprendizagens, visualizando a autobiografia como uma das premissas ao desenvolvimento endógeno.

Assim, concebido como a "ciência das mediações capaz de traduzir comportamentos individuais ou microsociais", de acordo com Dos Santos (2014, p. 02), o método autobiográfico contribui com a forma com que o sujeito experimenta o mundo, assim, que esta escrita inicial se configure em minha assinatura em nosso Pacto Autobiográfico.

2

“MEU BUM JISUIS” TUDO ISSO É FANDANGO?



*“quando eu sai lá de casa
me disseram meus irmãos*

*vós visita a terra velha
para nossa tradição”.*

(“pé de moda” do Fandango Caiçara cantado por Dina Alves Costa, em
Guaraqueçaba, 1999).
- [ouvir na faixa 01].

2.1 Guaraqueçaba... breve caracterização histórica!

No lugar de onde chego
eu tenho de obrigação
vô cantá esta modinha
pra alegrá este povão
povo de Guaraqueçaba
povo do meu coração.

eu tenho de obrigação
no lugar de onde chegá
procurá um camarada
pra me ajudá cantá
o povo de Guaraqueçaba
é preciso alegrá.

é melhor vivê alegre
do que vê triste chorá
povo de Guaraqueçaba
no meu coração está”.

(composição³⁵ de Dorçulina Eiglmeier).

³⁵ Dondon gentilmente cedido a este autor, composto por Dorçulina Fagundes Eiglmeier para recitar no I Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, em 2006, porém, data em que falecera Waldemar Harry Krueger “Seu Ari”, conterrâneo de Otto Eiglmeier (esposo de D. Dorçulina), ambos imigrantes alemães na Colônia Serra Negra, ao qual, por luto, ela resolveu não participar, ainda que rapidamente tenha passado pelo evento. No ano de 2009 foi selecionada

Guaraqueçaba, litoral norte paranaense ocupa uma área de 2.315.733 km² (IPARDES, 2016), porém, apresenta baixa densidade demográfica: apenas 3,44 hab./km², tendo população (estimada para 2015) em torno de 7.966 habitantes, divididos em 793 domicílios urbanos e 1.507 domicílios rurais (IBGE, 2014).

Historicamente, é a primeira região ‘pisada’ por portugueses em solo paranaense, descrito pelo alemão Hans Staden (1525-1576), quando aporta em Superagui no ano de 1549, ali encontrando dois portugueses da Capitania de São Vicente (STADEN, 1995).

Estes pioneiros colonizadores, de acordo com Vieira dos Santos (2001), são descendentes dos “povos de Cananéia”, aqueles que em 1502 foram degredados pelo Capitão Gonçalo Coelho, juntamente com o castelhano Francisco Chaves – o Bacharel de Cananéia – que, misturados com os indígenas, somaram mais de cem pessoas em 1531, quando o Capitão-donatário Martin Afonso de Souza (1490-1571) visita sua Capitania Hereditária e estes descendentes “se animaram e embarcaram em canoas índias e, saindo barra afora, costeando as praias de Ararapira e Superaguí, entraram barra adentro, nas formozas baías de Paranaguá” (VIEIRA DOS SANTOS, 2001).

Pouco tempo depois, em 1614, Diogo de Unhate, bandeirante que atuou com Jerônimo Leitão na preação indígena, requeriu e recebeu a sesmaria Paranaguá “entre os rios Ararapira e Superagui” (MOREIRA, 1975, p. 10).

Conforme Muniz (S/dt.a) pela cercania, principalmente ao longo dos rios navegáveis, surgiram povoações, sendo a primeira delas Ararapira, fundada como vila de São José da Marinha em 1767, onde se desenvolveram práticas de agricultura de subsistência, da pequena pesca e em alguns casos a mineração, que atraiu aventureiros/mineradores para diversas áreas.

a receber do Ministério da Cultura/Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural o Prêmio Culturas Populares Mestra Izabel artesã ceramista do Vale do Jequitinhonha / MG. Infelizmente faleceu antes do recebimento. O blog Nosso Pixirum lhe prestou uma homenagem póstuma <<http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2009/08/dorculina-fagundes-eiglmeier-dama-do.html>>.

No século XIX a região recebe imigrantes, sendo alemães em Serra Negra (1829), também suíços em Superagui (1852), nesta última onde residiu o famoso pintor William Michaud³⁶ (1829-1902).

Dessa mestiçagem do indígena com o português, ainda uma pequena parcela de outros imigrantes, além do negro escravizado caracterizam hoje o Caiçara, população tradicional que habita a região, ressaltando ainda, a presença dos povos indígenas da etnia Mbyá Guarani (Tekoá Kuaray Guata Porã e Tekoá Kuaray Hacha), além das Comunidades Remanescente de Quilombo (Rio Verde e Batuva) (MUNIZ; DENARDIN, 2016).

Povos e comunidades tradicionais possuem formas próprias de organização social e utilizam deste seu território os recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica (BRASIL, 2007), porém, impactado diretamente a partir da imposição de legislação ambiental equivocada, pois a região abriga um mosaico³⁷ de UCs, públicas e privadas, totalizando 98% de todo o território, constituindo-se no maior remanescente contínuo de Floresta Atlântica, incluída, em 1993, na Reserva da Biosfera e reconhecida em 1999, ambas pela UNESCO como Patrimônio Natural da Humanidade.

Administrativamente, no entanto, é apenas no século XIX, quando em 1833 Guaraqueçaba é oficializada como II Distrito da Vila de Paranaguá, onde se concentravam inúmeras fazendas e seus engenhos de beneficiar arroz, casas de farinha, serrarias e alambiques, destacando-se, aos pés do Morro do Quitumbê, a propriedade de Cipriano Custódio de Araújo, Jorge Fernandes Correa e José Alexandre Cardozo, onde, em 1838, ergueram uma capela dedicada ao Bom Jesus de Guaraqueçaba e ao redor desta, concentram-se moradias e se desenvolve um pequeno comércio, conquistando sua autonomia política em 11 de março de 1880 (MUNIZ, S/dt.a).

³⁶ Para saber mais sobre William Michaud, ver Dysarz (2013).

³⁷ Conforme Muniz; Denardin (2016, p. 230) composto pela Estação Ecológica (ESEC) de Guaraqueçaba (1982), a Área de Proteção Ambiental (APA) de Guaraqueçaba (1985), a Área de Relevante Interesse Ecológico (ARIE) Pinheiro e Pinheirinho (1985), o Parque Nacional (Parna) Superagui (1989/ampliado em 1997), e mais recentemente (2012), a Reserva Biológica (ReBio) Bom Jesus, além das Reservas Particulares de Patrimônio Natural (RPPN) Reserva Natural Salto Morato, pertencente a Fundação O Boticário de Proteção a Natureza (1994), Reserva Natural Serra do Itaqui, pertencente a Sociedade de Pesquisa em Vida Selvagem (2000) e Reserva Ecológica do Sebui, pertencente ao grupo Pousada Mar&Mato (2000).

Seguiu certo período próspero na economia em torno das exportações principalmente para o Rio do Prata, considerando o crescente aumento de atracação no porto de Guaraqueçaba, salientando que em 1907, atracaram 39 vapores argentinos e 01 norueguês escoando a colheita de arroz que superou 42 mil alqueires, ainda 400 mil cachos de bananas, além de dormentes (MUNIZ, s/dt. b).

Pouco antes da primeira metade do século XX, além de perder a autonomia política (1939), Guaraqueçaba tem seu porto fechado por suspeita de contrabando por ordem do Delegado Fiscal do Tesouro de Paranaguá, destino para novos vapores (MUNIZ, s/dt.b) e, acrescido de baixa produtividade na pesca artesanal, enfrenta acentuado êxodo populacional (MUNIZ; DENARDIN, 2016).

Contemporaneamente, o município, teve sua autonomia reestabelecida em 1947, porém, apresenta baixo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) estadual, incidindo certo crescimento em 2010, com média de 0,587, ocupando posição 386 dentre os 399 municípios, e a incidência da pobreza, atingindo 46,47% da população (IBGE, 2014).

Dona de uma exuberante beleza natural, de uma inestimável riqueza cultural, mas contrastando com sua mazela social, Guaraqueçaba é permeada de discussões técnico-científicas que evidenciam seu desenvolvimento, uma destas, tendo como base o ecodesenvolvimento, a partir do Plano de Gestão Municipal (2012-2016), onde os resultados indicam um conjunto de ações, com parte dos recursos do ICMS Ecológico, por exemplo, “que contribuiriam para a redução das desigualdades sociais e a manutenção da cultura local, aliados à conservação dos recursos naturais do território”, conforme analisados por Muniz, Denardin (2016).

IMAGEM 3- Guaraqueçaba (localização)



Fonte: SPVS (1994)

2.2 As primeiras novas “tamancadas” em Guaraqueçaba

Nos primeiros anos da década de 90, a Família Pereira³⁸ esteve no Colégio Estadual ‘Marcílio Dias’, em Guaraqueçaba, onde apresentariam o Fandango que praticavam, ou ali pernoitariam após participarem de algum evento³⁹ cultural que acontecia na cidade; tenho vaga lembrança da movimentação nesse dia pelo pátio escolar, pois não fiquei para assistir; naquela época tão pouco interessava a nós jovens/adolescentes saber de nossa cultura, até porque a desconhecíamos...

“*Vamos só pra ver*”: Era assim que insistia na minha turma do colegial, o profº. de Educação Artística Zé Eduardo⁴⁰, quando da estreia da peça teatral “Fandango”, em 1996; não fomos naquele primeiro dia, mas na segunda

³⁸ Sobre a Família Pereira ver Gulin (2002), também Andrade; Arantes (2003) e Oliveira (2005); Gramani (2009) realiza um estudo de caso nesta família, a partir do aprendizado da Rabeca, enquanto Corrêa (2013) aborda o Fandango, suas relações e ressignificações contemporâneas, porém, a partir daqueles que residem em Ariri, Cananéia/SP.

³⁹ Provavelmente os registros feitos pelo fotógrafo Carlos R. Zanello de Aguiar ‘Macaxeira’ (1949-2015) na primeira apresentação da Família Pereira, num evento cultural em Guaraqueçaba no ano de 1989, conforme Aguiar (2005).

⁴⁰ José Eduardo de Souza atuava na cenotécnica do Grupo Teatral Pirão do Mesmo, tendo, inclusive, pintado em tecido de *juta*, o cenário daquele espetáculo - a frente de Guaraqueçaba, conforme imagem de 1920 (conforme consta na pg. 274).

apresentação (02/02/1997), eu e alguns amigos (Thiago Mendes, Zeunir Cubes Constantino Jr. e Wagner Salum) lá estávamos, mas claro, nos fundos da plateia no Salão Paroquial, sem entender da dramatização que se desenrolava no palco, mas rindo muito da participação dos fandangueiros nas cenas, “bem pacholas” e “saramilhados⁴¹, também nos batidos, pois enquanto ‘jovens normais’ que éramos, entendíamos aquilo como ‘coisa de velho’; foi a primeira vez que vi Fandango.

O Prof^o. Zé Eduardo certamente nos convidou àquela apresentação porque sabia que éramos ‘arteiros’ ou no bom sentido da palavra, gostávamos das suas aulas de arte, de nos expressar através de alguma técnica artística, por isso, potenciais integrantes daquele grupo que se apresentava, o que sequer imaginávamos.

2.3 As infindáveis folhas do que era um simples manuscrito

Parecia-me natural o interesse pelas ‘coisas antigas’, visualizado nas coleções de latinhas (da qual me aproximei das 400 - a maior coleção em Guaraqueçaba), de selos, de moedas, de conchas, principalmente itens que remetiam à minha terra (recortes de jornais, cartões, imagens), caracterizando certo Gabinete de Curiosidades⁴², sem muita ordenação técnica/temática e mesmo sem condições para qualquer aquisição que dispendesse recurso, tornava-se crescente este acervo, informações que, nos primeiros anos da década de 90 começava a transcrever para um caderno⁴³.

Era de fácil acesso os materiais de divulgação da APA, ESEC, ARIE, PARNA, pois além de recém-criadas, ainda estava em pleno funcionamento o Centro de Visitante destas UCs, única referência sobre a história da cidade numa exposição organizada por Miguel Fernando Von Behr⁴⁴.

⁴¹ As blusas tipo “xadrez” tornaram-se estereótipo de caipira, muito usadas em épocas juninas, recebendo, conforme reportagem do jornal O Diário do Paraná (edição de 02.7.78), críticas de Inami Custódio Pinto, pois as festas juninas simboliza a ridicularização que é feita com o homem do campo, dizendo ser o Fandango autêntico, pois a quadrilha era da aristocracia, e “quando a aristocracia enjoa de alguma coisa esta é adotada pelos populares”.

⁴² Para uma melhor compreensão acerca do Gabinete de Curiosidades ver: Raffaini (1993).

⁴³ Surpresa para mim também foi descobrir anos mais tarde os registros históricos, em ordem cronológica, que papai fazia de fatos mundiais e regionais, num velho e rabiscado caderninho.

⁴⁴ Como papai era Presidente da Colônia de Pescadores Z-2, teve acesso a uma cópia encadernada das pesquisas de Miguel, com a qual iniciei meus estudos; mais tarde, adquiri a

Além de vendermos alguns “ossinhos” retirados de sambaqui e outras coisas antigas, como moedas, por exemplo, cada visita ao “Museu do Ibama”, como chamávamos, resultava num novo folder, novas informações a acrescentar naquele caderno de anotações sobre Guaraqueçaba⁴⁵.

As primeiras informações sobre Fandango neste caderno de anotações derivaram do texto teatral “Fandango⁴⁶”, encenado pelo Grupo Teatral Pirão do Mesmo e que tive acesso logo após minha inserção (1996) neste

eu sou o Fandango. Eu venho da mistura das raças e da desgraça, da música e da dança de índios, negros, portugueses e espanhóis. Eu tenho a marca batida e a valseada e de primeiro depois da Chimarrita de Louvação o povo que dança tem que dançar o Anú que é pra espantar o azar da festa. (PERRÉ, 1996. p. 01).

Este texto de teatro era resultado das incursões de seu autor Renato Perré⁴⁷ na Ilha dos Valadares, em Paranaguá, porém, amplamente baseado nas pesquisas⁴⁸ do folclorista Prof^o. Inamí Custódio Pinto pela região, as quais à época não tínhamos nenhum acesso em Guaraqueçaba.

A partir da leitura e conseqüente compilação de partes desse texto de teatro, nascia um novo capítulo em meu caderno de anotações, dedicado a cultura, ao Fandango, especificamente.

Buscando entender nossa relação com nossas tradições, ponto de partida de seu trabalho com os grupos de teatro de Guaraqueçaba, durante a oficina de Teatro de Formas Animadas e Educação Ambiental que ministrava,

publicação (BEHR, 1998); em 2015, Miguel F. Von Behr, esteve no Rancho Caiçara, em Guaraqueçaba, participando da Expedição Mata Atlântica, com a Ong Brasil Verde.

⁴⁵ Á época, ainda nos anos iniciais do Fundamental II, durante a festividade alusiva ao aniversário do município, utilizei dessas minhas anotações para participar do concurso de redação sobre história de Guaraqueçaba, para o qual elaborei a pesquisa, incluindo desenhos; Dona Geni [Eugênia Nascimento Viana], detentora de uma belíssima caligrafia, descendente que é da Família Nascimento, gentilmente transcreveu o título na capa, porém, o trabalho foi desclassificado, pois a Comissão Julgadora, presidida pelo então Diretor, me considerou “sem condições de fazer aquele trabalho”.

⁴⁶ Este texto e sua influência em Guaraqueçaba foi objeto de estudo de Madrid e Jorge (2004).

⁴⁷ Carioca radicado em Curitiba, é Autor, Diretor e Ator-bonequeiro da Cia. Teatro Filhos da Lua; em 1996 encenaram o espetáculo de bonecos gigantes “O Auto do Mundo”, em Guaraqueçaba.

⁴⁸ O Prof^o. Inami Custódio Pinto (1930-2014) é referenciado em diversas pesquisas sobre Fandango, como por exemplo: MARCHI (2002); NETO (2004); SILVEIRA (2014).

em sua primeira aproximação, no ano de 1999, Itaércio Rocha⁴⁹, ao visualizar alguns trechos de meus escritos sobre Guaraqueçaba - certamente nenhuma novidade para ele aquelas ínfimas linhas sobre Fandango - sugeria (ou influenciava) alguns entendimentos e atitudes; ao verso anotado “o Anú é pássaro preto / o Anú é pássaro preto / passarinho do verão...”, aconselhava a substituição de ‘pássaro’ pela palavra ‘passo’, conforme realmente soava durante a cantoria, em valorização a riqueza da cultura oral; apresentava, portanto, um “novo olhar” para as próprias anotações/pesquisas que timidamente eu realizava, podendo anotá-la conforme se registrava.

Novas informações no manuscrito⁵⁰, referentes ao Fandango e também Romaria do Divino Espírito Santo, teve por maior incentivador a figura do Itaércio Rocha, que bem sabia, acredito, dos resultados que apresentaríamos, pois em sua oficina, a técnica bonequeira e a confecção de bonecos utilizando materiais recicláveis, deveriam estar alinhadas a enredos e tramas baseados na cultura local, da qual não possuíamos registros, daí, deveríamos realizá-los.

Num final de tarde, fomos, Ivan Araújo e eu, munido de um velho gravador (já citado na apresentação) à casa da Prof^a. Isolina Dias Mendonça que, recém mudara de Vila Fátima para Guaraqueçaba, juntamente com o esposo [José Norberto Mendonça (*In Memoriam*)], os filhos Marinéia, Gisele, Marcelo e Mariele e a mãe Dina Alves Costa (*In Memoriam*).

Dona Dina era nascida no Varadouro no ano de 1938, tendo vivenciado os *bons tempos* do Fandango naquela região e como sabíamos – pelos netos - dos infindáveis versos cantarolados por ela em casa, a escolhemos para nossa primeira entrevista.

Sem muita técnica, Ivan Araújo conduziu a conversa, enquanto eu gravava; a gravação⁵¹ teve problemas oriundos exatamente da falta de habilidade no manuseio do equipamento, uma vez que, pensando em economizar e aproveitar o máximo do tempo disponível na fita K7, desligava-o a cada final de verso, religando-o rapidamente quando iniciava outro; estas

⁴⁹ Maranhense radicado em Curitiba, Ator-bonequeiro, Dançarino, Músico, Carnavalesco, estudioso das manifestações populares brasileira, fundador do Grupo Mundaréu.

⁵⁰ Aquele Caderno de Anotações passou a ser digitado e guardado em Diskets; pouco tempo depois, Dudu Schotten o imprimiu, em sua impressora que ganhara dos pais; esta impressão avolumava-se, pois recebia diariamente novas anotações.

⁵¹ Em 2016 tive a possibilidade de converter estes ‘velhos’ K7 em Cd, digitalizando a mídia e realizando entregas, tão logo possível, aos familiares.

interrupções resultaram em alguns versos incompletos, mas D. Dina cantou diversos, os quais resultaram, além de versos para os enredos teatrais que se construíam na oficina, também em novos dados para o velho caderno de anotações.

Itaércio Rocha, num novo encontro, deixou-me seu gravador portátil, alguns pacotes de pilhas e algumas fitas K7, com o qual, ainda em 1999, realizei registros em casa, com papai [José Hipólito Muniz], numa tarde fria e chuvosa... Algum tempo depois, a oficina terminou, as fitas acabaram, as pilhas descarregaram, o gravador foi devolvido, mas as entrevistas seguiram, inúmeras delas, com diversas pessoas, novas temáticas, acrescentando ao manuscrito que possuía sobre a região de Guaraqueçaba.

Estas informações configuram, hoje, blogs, referenciados em outras pesquisas, algumas já publicadas em artigos, outras compõem livros publicados e novos livros, agora servindo como fonte secundária neste estudo autobiográfico.

2.4 Papai é fandangueiro: vivências na própria cultura



*“eu sou filho de cantor
não nego meu natural
olho na palma da mão
os dedos não são igual”.*

(“pé de moda” recolhido em 2003, com João Mendonça, em Vila Fátima).

– [ouvir na faixa 02].

Ressalto as informações aqui relatadas, como fontes secundárias⁵² desta autobiografia, resultado de convivência, aprofundamento e descobertas na própria cultura, em diversas situações, algumas delas gravando, como pesquisa, outras apenas conversando como ‘compadres’, com inúmeros fandangueiros⁵³ na região de Guaraqueçaba:

⁵² O referencial teórico utilizado neste capítulo utiliza-se do acervo deste autor que constitui a Biblioteca Eugenio Ferreira, portanto também fontes secundárias desta autobiografia.

⁵³ Este conhecimento se transformou numa listagem de nomes e lugares, cedida a Daniella Gramani, em 2004, enquanto coordenava no Paraná o “Museu Vivo do Fandango”, tornando-se

O primeiro fandangueiro que conversei, certamente foi João Soares ‘Janguinho’⁵⁴ (*In Memoriam*), juntamente com seu companheiro de viola Nhô Júlio (*In Memoriam*), com os quais diretamente convivi por cerca de quatro anos, quando participávamos do Grupo Teatral Pirão do Mesmo e, mesmo depois de minha saída deste, Seu Janguinho ainda me recebeu (2000) em sua casa em Guaraqueçaba, para conversar sobre Fandango.

Seu Eugeniano Ferreira⁵⁵ (*In Memoriam*), sempre alegre e sorridente com suas boas histórias, sempre contando-as nas inúmeras paradas que fazia quando andava pelas ruas de Guaraqueçaba e uma destas, quase obrigatória, era na sede do Grupo Fâmulos de Bonifrates⁵⁶, contando ‘causos’ e cantando versos.

Em 1999, com Dina Alves Costa (*In Memoriam*), nascida no Varadouro, moradora de Vila Fátima, mas residindo em Guaraqueçaba, foi nossa (eu e Ivan Araújo) primeira entrevista gravada.

base para sua listagem de fandangueiros registrados no livro deste projeto (2008); outras biografias de fandangueiros da região estão em Marchi, Saenger, Corrêa (2002).

⁵⁴ No ano de 2008, durante o II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara recebeu uma homenagem dos amigos, artistas e pesquisadores da cultura popular do Paraná [em Anexo I, p. 267]; Em 2014, por iniciativa deste autor e indicação do Vereador Oromar Rodrigues foi aprovado o PL 001/2015 que cria o Dia do Fandango Caiçara “Mestre Janguinho”, em Guaraqueçaba, transformado na lei 438/2015, sancionado em 04 de setembro de 2015 [em Anexo V, p. 272/273].

⁵⁵ Em sua homenagem póstuma, foi batizado como Biblioteca Eugeniano Ferreira o acervo físico que dispomos sobre Guaraqueçaba e cultura caiçara, bem como o acervo disponível online a partir do Blog Nosso Pixirum - Biblioteca Virtual Eugeniano Ferreira.

⁵⁶ No ano de 2007 recebeu o Prêmio Culturas Populares “Mestre Duda - 100 anos de Frevo” da Secretaria da Diversidade Cultural/Ministério da Cultura.

IMAGEM 4 - Família Pereira, Lú Brito, Zé Muniz e equipe do Programa Globo Repórter (2000)



Fonte: Zé Muniz (acervo).

No ano 2000, uma conversa com Andrino Pereira (*In Memoriam*), no Bar do Pedrinho, em Guaraqueçaba, durante a gravação do Programa Globo Repórter com a Família Pereira⁵⁷; ainda a convivência e aprendizado em diversos momentos, como no ano 2000, quando atuei na monitoria do evento “Fandango Sobe a Serra”, com Randolpho Pereira (*In Memoriam*), Nilo Pereira, ‘Bastião’ Pereira, Agostinho Pereira, Nicolau Pereira, o adufeiro Oscar França, do Poruquara (filho de criação dos Pereira), Agnardo Pereira e seu pai Leonildo Pereira⁵⁸, com o qual convivemos, tocamos e demos muitas risadas juntos, em Guaraqueçaba, em apresentações e viagens e visitando-o, no Abacateiro, em companhia de outros fandangueiros como Antoninho (do Saco da Rita) e Zé ‘Mantega’ (do Sebuí); ainda Heraldo Pereira e Maureci Pereira, juntamente com seu pai, o Mestre Anísio Pereira⁵⁹, com o qual, além de oficinas de batido (2000), de toque de viola (2000), de construção de instrumentos (2001) e

⁵⁷ No ano de 2007 recebeu o Prêmio Culturas Populares “Mestre Duda - 100 anos de Frevo” da Secretaria da Diversidade Cultural/Ministério da Cultura.

⁵⁸ Recebeu em 2010 do Ministério da Cultura/Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural o Prêmio Culturas Populares 2009 “Mestra Izabel - artesã ceramista do Vale do Jequitinhonha/MG”. Há uma homenagem no Blog Nosso Pixirum <<http://informativonossopixirum.blogspot.com.br/2010/08/ta-perdendo-companheiro-um-pouco-da.html>>.

⁵⁹ Recebeu em 2009 do Ministério da Cultura/Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural o Prêmio de Culturas Populares “Mestra Izabel – ceramista artesã do Vale do Jequitinhonha/MG”.

inúmeras visitas para conversas e gravações, tanto em Guaraqueçaba quanto em Ilha dos Valadares (2002, 2003, 2004, 2005, 2013, 2015, 2016), mantemos uma amistosa relação.

Dorçulina Fagundes Eiglmeier (*In Memoriam*), a conheci no ano 2000 quando atuamos no Projeto “Fandango Sobe a Serra”, em Curitiba, eu na monitoria de exposição e ela a cantar e trovar versos no palco do evento; depois por outras vezes (2003) me recebera em sua casa, em conversas⁶⁰ e gravações de depoimentos (29/04/2004, 2005); noutras oportunidades acompanhava alguns pesquisadores⁶¹; ainda pude vê-la, pouco antes de seu falecimento, quando, muito doentia, não mais me reconheceu, passava o dia todo deitada, com olhar sereno no infinito, cantarolando modas de Fandango...

Ainda acompanhei (2002) Lú Brito em pesquisa para seu livro “Fandango de Mutirão”, recolhendo depoimentos com Hugo Amorim (*In Memoriam*) e esposa Dorçulina Amorim (*In Memoriam*), também sua irmã Osminha da Silva (*In Memoriam*) e Narcinda C. Lopes; com esta última ainda tivemos outras oportunidades de conversar e gravar (2005), além de dançar muitos dondons, pois sempre estava nos Fandangos em Superagui; ainda com Lú Brito estive no Poruquara, em 2002, entrevistando Pedrina Galdino França (*In Memoriam*) e seu filho, o violeiro Vicente Galdino França ‘Cortiça’, com o qual ainda fizemos bons Fandangos e algumas conversas (2004); Lú Brito ainda esteve em minha casa, gravando com papai e mamãe [José Hipólito Muniz e Maria Pires Muniz].

Juntamente com Aurélio Gasparini Jr⁶² gravamos (2005) com Manoel Euzébio Filho, ‘Maneco Onça’ (*In Memoriam*), sempre disposto a contar suas histórias, saudoso que era dos tempos em Cerco Grande⁶³, ficando felicíssimo

⁶⁰ Algumas realizadas em 2005, durante as pesquisas para montagem do espetáculo “Auto de Guaraqueçaba”, do Grupo Fâmulos de Bonifrates, dirigido por Itaércio Lopes Rocha.

⁶¹ Durante as pesquisas de Brito; Rando (2003) e Oliveira (2005), ainda as filmagens de Marchi; Osaki (2008); TEIXEIRA, Rafael Tassi. “Los Caiçaras de la Jungla Atlántica y su Producción Simbólica: Cuerpo, Salud y Religiosidad en Areas Rurales del Litoral del Paraná (Brasil)”. Tese apresentado ao Doutorado em Sociologia da Universidad Complutense de Madrid, 2004. [*não dispomos em acervo*].

⁶² Aurélio Duarte Gasparini Jr, ainda fez entrevistas e gravações com Anísio Pereira, Nilo Pereira, Vicente França e Seu Firmino (*In Memoriam*), além de Osório Costa (*In Memoriam*).

⁶³ Cerco Grande, em 1827 apresentava-se como Quarteirão do II Distrito de Guaraqueçaba, chegando a ter aproximadamente 500 habitantes, segundo censo de 1840; vivendo da agricultura e pesca de subsistência, eram afamados os fandangueiros residentes ali, o que tornava a região frequentada em épocas de Mutirões, de Sapos, ou outro motivo qualquer em

quando lhe presenteamos com um Cd de Fandango; também com Manoel Amorim, “Manequinho” (*In Memoriam*) em 2007 e nas infinitas horas de conversa, sempre saboreando um ‘gorpinho’ de garapa.

Antônio Alves Pires “Antônio Peva” (*In Memoriam*), sempre observava de longe os ensaios de fandango do grupo de teatro, até o dia em que o chamamos para “se achegar” e marcamos uma visita em sua casa (24/04/2003), levando (eu e Aurélio Gasparini Jr) uma viola e uma rabeça e constatamos que, devido ao longo tempo sem mexer no instrumento, Seu Antônio não mais temperava a viola, também não sabia fazer os ‘pontos’ de Fandango; a partir de então aconteceram outras visitas (2004), portando também um vinho, pois sempre nos pedia, dizendo lembrar-se dos quentões nos Fandango em Ipanema; numa destas visitas (2005), nos surpreendeu, pois comprara uma viola e voltara a tocar, passando a frequentar os ensaios, apresentações e bailes no Ponto de Cultura Casa do Fandango⁶⁴; faleceu durante o aniversário da cidade, dia em que a Câmara Municipal recebia a certificação reconhecendo o Fandango Caiçara como Patrimônio Imaterial do Brasil (10/03/2015).

Pedro Miranda (*In Memoriam*), violeiro de Superaguí, o conheci em 2005, no barco Cruzado II, durante o trajeto Paranaguá-Guaraqueçaba, quando me contara a história de Pedro Grandense⁶⁵.

Foram diversos outros momentos (2009, 2010, 2012) com os grupos Fâmulos de Bonifrates e Fandanguará participando dos Fandangos no Bar Akdov – Superaguí - juntamente com seu proprietário Laurentino, o mestre tamanqueador Seu Alcides Rodrigues (*In Memoriam*), os violeiros Beso da

que realizassem Fandango. Berço do Major Domingos Nascimento (<<http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2012/05/150-anos-de-domingos-nascimento-1862.html>>), também nascera na circunvizinhança o mestre fandangueiro Eugênio dos Santos; Cerco Grande declinou com o êxodo para o bairro do Rocio, em Guaraqueçaba, quando da emancipação política desta, bem como para Paranaguá. (MUNIZ, s/dt. f).

⁶⁴ Para saber mais sobre o Ponto de Cultura, ver no Cap. IV, p. 211.

⁶⁵ Pedro Grandense, morador da Ilha das Peças, navegava a remo, levando laranjas de Superaguí para vender na feira de Paranaguá. Tendo escutado batidos do fandango, pros lados da Ilha Rasa, mudou o rumo, deixando a venda para depois da diversão. Chegando naquele porto, escondeu sua canoa carregada de laranjas, cobrindo-as com galhos de mangue e foi dançar, logo tirando Felicidade para dançar, a mais bela dama naquele salão. Dançavam uma chamarrita quando o violeiro, sabendo do que acontecia nos arredores, cantou: “*Amigo Pedro Grandense / tua sorte não é boa / Felicidade tá em teu braços / e a desgraça na canoa*”. Largando a donzela, Pedro corre para o porto, encontrando a canoa vazia e toda a carga de laranjas roubada. Há uma variante desta história publicado pela Secretaria de Educação e Fundação de Cultura de Paranaguá (s/dt., p. 15).

Cotinga e Zé Squenine (*In Memoriam*), o adufeiro Magrinho e o tocador de caixa Antônio Leotério (*In Memoriam*) e no último ano (2014) com os jovens do Grupo Raízes Fandangueras.

Da Vila Fátima foi convivência e muito aprendizado com dona Sidnei 'Cida' Mendonça (*In Memoriam*) e Fausto Mendonça 'Faustino'⁶⁶ (*In Memoriam*) nas visitas em que fizemos (2004, 2008, 2009), inúmeras horas de 'pé-de-fogo', inclusive em seu aniversário (2010); ainda nos vários Fandangos com seus filhos Amilton 'Amirto' Mendonça e João Mendonça, além de José Carlos e Aníbal; por vezes 'Faustino' esteve também em Guaraqueçaba na casa do filho e grande cantador de versos⁶⁷ Zé Norberto Mendonça (*In Memoriam*) e esposa Isolina Dias Mendonça (com a qual gravamos em 2004); ainda pude visitá-los (2008) em Vila Fátima, como violeiro da Romaria do Divino Espírito Santo⁶⁸, acompanhando a tripulação do Mestre Aorélio Domingues (Rabeca), Jairo de Souza (Caixa) e Jairinho (Tipe), além do Alferes 'Poró' [Eloir Ribeiro de Jesus].

De Barra de Arapira, conversas (2004) com Fausto Valeriano Pires (*In Memoriam*), o último violeiro que ainda afinava a viola 'pelas três', mas já sem o instrumento, para o qual encomendamos [eu e papai] uma viola⁶⁹ de Anísio Pereira; ainda algumas violadas e boas prosas com João Pires 'Cachago' e seu companheiro 'Cajú', Antônio dos Santos (*In Memoriam*).

Gabriel Martins (*In Memoriam*), violeiro mestre de Romaria do Divino Espírito Santo, que residia em Paranaguá, onde conversamos (2007) e demos boas risadas sobre suas 'peripécias' dos tempos que morava em Arapira; ainda sobre esta histórica vila conversei (2008) com o mestre-de-embarcação Zé Pires, quando eu trabalhava Estação Náutica, em Paranaguá.

⁶⁶ Recebeu em 2008 do Ministério da Cultura/Secretaria da Diversidade Cultural o Prêmio Culturas Populares "Mestre Humberto Maracanã". Há uma homenagem no Blog Nosso Pixirum <<http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2010/07/mestre-faustino-o-ultimo-mestre-da.html>>.

⁶⁷ No dia anterior a seu falecimento [04.08.2016], estive em sua casa e, mesmo a mesa tomando café, pediu que gravássemos – eu e seu filho Marcelinho – algumas modas dele, dizendo-nos que logo morreria e pelo menos deixava registrado um pouco do que sabia. Gravamos o dondom "aqui nessa vizinhança, já perdi a esperança, não me caso mais, ando padecendo, que belo rapaz, pra ganhar cartaz. Pra ganhar cartaz, eu já vou-me embora. Vou-me embora por esse mundo afora, procurar melhora".

⁶⁸ Sobre a Romaria do Divino Espírito Santo, ver: Muniz (2010), também o vídeo-documentário "Divino folia, festa, tradição e fé no litoral do Paraná", dirigido por Marchi; Osaki (2008).

⁶⁹ Esta viola pertence, como herança, ao neto Sandro Pires, que reside na Juréia.

O Mestre Eugênio dos Santos⁷⁰ (*In Memoriam*), que conheci durante o evento “Fandango Sobe a Serra”, em Curitiba (2000), quando, após saber que eu vinha de Guaraqueçaba, se satisfazia em me contar do seu tempo de infância em Cerco Grande e também do grande amor, no Rocio, em Guaraqueçaba, que teve de deixar para trás, após um tumultuado Fandango, quando pinchoce para Paranaguá; sua última vez em Guaraqueçaba, visitando dona Santina Malaquias, minha vizinha, ainda proseamos um pouco; pude também visitá-lo algumas vezes (2007 e 2008) em Ilha dos Valadares e a cada uma desta, relembrar aqueles fatos e aprender novos; ainda estivemos juntos no evento “Estética e Poesia – culturas tradicionais e populares”, em Campo Largo/PR (2007), tocando juntos e dando boas risadas.

Ainda em Ilha dos Valadares (2007), conversei com João Alves Batista ‘João Buso’ (*In Memoriam*), violeiro, capelão de Terço-cantado, acerca de sua vida quando residia na ilha das Gamelas, em Guaraqueçaba.

Em Guaraqueçaba, sede, são vivências e conversas contínuas com o violeiro Humberto Soares (que possui uma viola do finado pai Alcântara, de Serra Negra e ainda utiliza a afinação “Meio”); com Conceição Constantino (*In Memoriam*) e seus infinitos versos, conforme uma conversa em 2007, por vezes em companhia do filho adufeiro Zé Carlos Constantino; com Liberato Barreto (2004), antigo violeiro do Batuva; Henriquinho Santiago, violeiro de Taquari/Batuva (2010); Seu Onofre da Silva (*In Memoriam*), ainda que do interior paulista, fazia lindas ‘batidas’ em sua antiquíssima viola de feira.

Durante as gravações para o “Museu Vivo do Fandango”, pude voluntariamente acompanhar algumas visitas (2007) em Guaraqueçaba⁷¹ e na Ilha dos Valadares (na casa de Gerônimo dos Santos, violeiro de Tagaçaba, de Durval Squenine ‘Galo’, violeiro de Superagui); ainda atuei como monitor dos grupos de Paranaguá durante a preparação do II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara (2008), oportunidade em que frequentemente visitava os integrantes e grupos de Paranaguá.

⁷⁰ Recebeu em 2006 do Ministério da Cultura a comenda da “Ordem do Mérito Cultural”; em 2008 recebeu do Ministério da Cultura/Secretaria da Diversidade Cultural o Prêmio Culturas Populares “Mestre Humberto Maracanã”. Há uma homenagem no Blog Nosso Pixirum <<http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2011/09/eugenio-dos-santos-o-mestre-do-fandango.html>>.

⁷¹ Alguns depoimentos foram recolhidos por Gelson Galdino, Vanessa Patrício, Maria Cecília de Almeida Martins, Lorena Rocha, dentre outros membros do Grupo Fâmulos de Bonifrates.

Na Comunidade Quilombola de Rio Verde - Dona Miquilina Viana Gonçalves e Seu João Gonçalves 'João Folha-Seca', Seu Genésio Viana e esposa Cleonice Tobias Viana, Seu Antônio Viana Rosa "Teco" - desde o ano de 2001, quando os amigos Cristiano Viana e Rauml Gonçalves organizaram um Fandango na casa da avó Olésia Tobias Viana, quando conhecemos diversos outros fandangueiros da região; fizemos ainda outro Fandango na comunidade no ano de 2004 durante a exibição do documentário "Amargoso"⁷².

No Projeto "Sobre Posição Caiçara" (2009), ainda pude acompanhar Leco de Souza e Dayana Zdebsky, em algumas visitas na comunidade de Rio Verde, bem como durante o Projeto "Traços Culturais das comunidades do litoral do Paraná e resistência frente o avanço da modernização expropriatória impulsionada pelo capital" (2009/10), em contínuas visitas em Rio Verde (conversas ainda com o Prof^o. Antônio Gonçalves, Seu Humberto Gonçalves Rosa, Dona Araci Gonçalves Viana (*In Memoriam*)), no Batuva (com o Prof^o Ilton Gonçalves, Seu João Gonçalves Rosa "Janguinho Uru", Seu César da Silva "Césinha") e em Utinga (em conversas com Seu Bento Galdino Gonçalves, Izidoro Gonçalves e esposa Dona Clotilde Célio dos Anjos; Seu Alziro Pedro e esposa Dona Irani Pedro e o 'fazedô' de canoa e de instrumentos Seu Nivaldo Pontes Célio), comunidade esta onde sempre procuramos apoiar com Fandango no Dia de São João (24/06).

Além destes, em visitas e entrevistas ou vivências em comunidades, há de se ressaltar a educação recebida em casa, seja na Barra de Ararapira com vovô e vovó [Antônio Marcelino Pires e Maria Bonifácia Santana – ambos *In Memoriam*], ainda vovó Rosa [Rosalina Dias Fernandes], hoje em Ilha dos Valadares, onde a entrevistei no ano de 2007, recordando sua infância em Barra de Ararapira; também papai José Hipólito Muniz⁷³ e mamãe Maria Aparecida Pires Muniz, ambos de Barra de Ararapira, mas residindo em Guaraqueçaba, sendo impossível referenciar datas de coletas de informações, exceto algumas gravações realizadas em 1999, 2005, 2008, 2013, 2015, 2016,

⁷² Ver o vídeo-documentário "Amargoso" (FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA, 2006).

⁷³ Recebeu em 2013 do Ministério da Cultura/Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural o Prêmio Culturas Populares 2012 "Mestre Mazzaropi 100 Anos de Cinema". Há uma postagem em sua homenagem no Blog Nosso Pixirum <<http://informativonossopixirum.blogspot.com.br/2013/01/ze-muniz-missionario-cristao-pescador.html>>.

além de um manuscrito (2007) e uma Caderneta de Anotações de Modas (2007), ambas escritas especialmente para a pesquisa “Fandango: Na alma de minha Guaraqueçaba”.

IMAGEM 5 – Manuscrito de José Hipólito Muniz sobre Fandango (2007)

Aprendi to cordial de do tempo de criança
não sei como se chama do tempo de
nossa infância -
país é, antigamente o mundo era tão diferente que parecia a
em outro tempo os pais cantavam e dançavam e os filhos
os filhos não passavam no front muito mesmo em traço na casa
não saíam de casa sem pedir licença dos pais não iam
dormir sem pedir as bênçãos dos pais e na manhã tomavam
na comida almoço junto ou café e a noite a pais deitando
Deus não se afede - Quando os pais tinham almoçoando os filhos não podiam
nem a sobras por era falta de um pouco fumaça ou fumaça por
se dos pais de moço e nunca nos lembramos dos pais assim que
nos faziamos por que era só para os pais de família rapoz não
nem tinha nem o cheiro e também os batidos rapoz não tinham
quando os homens dançavam e batiam e ia também o batido os rapa
se olhavam em via por que ia sempre com meus pais no
fandango imitado ou metidos e assim a to que o sero vince
metava lá muito do bonco e sempre de lá de lá e sempre um
o meu pai me metia metava de calça e calçado e metida que
queria ser de en até que falava e ouvia e tirou o pé do meu
lombo até hoje a dor que sofri da minha sapato. mais o fandango
era gostoso quando lombo tinha saúde e toco a vida de 20 casar
por causa da pais aprendi to cas com meu pai eu já tinha 13 anos
quando meu pai casou com uma vida de cacheta lano marujo de so
Antonio fanto ^{eu fui fanto} e lá tem muito cantado e ena vida da pais sabem do toco
eu tinha mais lá no fandango pais eu dançava e fazia os outros dançar
o fandango era a divisão usada e sabia era no Natal ano novo
entruído por coa e outros dia santos e sabe no fandango era uma
educação fanto e a um pessoa não podia dançar com uma cantora
sem primeiro pedir licença para o marido e até o dia de hoje
e uma pessoa tenta a de dia uma dama de casa sempre o
e a guarda de meus dançada e a cantora ameaça a e a guarda
fez de os danos e os cantoras de não dançar podia e disse que
o fandango era sociedade familiar não era coisa pública só
entre famílias do bairro.

Fonte: Zé Muniz (acervo).

2.5 A [des]necessária busca por uma origem europeizada do Fandango...

No ano de 2008, programação do II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, em Guaraqueçaba, durante as oficinas preparatórias, voltada ao público docente, um destes repetira á Leonildo Pereira, o que é frequentemente perguntado por pesquisadores aos fandangueiros – a origem do Fandango -, querendo que assumamos, romanticamente, uma origem europeizada para nossa tradição, uma vez que desconhecemos este processo de mudanças e

permanências pelo qual passou até se configurar no que denominamos hoje como Fandango Caiçara.

Leonildo Pereira (2008), convicto, lhe respondia:

[Fandango] é uma coisa muito dos antigos. É coisa do meu avô já, daqui do nosso lugar mesmo. De repente chegava por lá um ou outro [pesquisador] “viu o fandango é dos estrangeiros” e eu dizia “já mudou de novo?”, sempre tinha um dizendo que é de um e que é de outro. O Fandango é nosso, gente, toda a verdade dizer, que é a nossa cultura gente. (grifo do autor).

Aorélio Domingues, fandanguero de Paranaguá, em seu discurso⁷⁴, reforça sua teoria acerca do Fandango ser a dança mais antiga do Brasil, justificando a presença da viola nas caravelas portuguesas como ferramenta de diversão durante a longínqua travessia Atlântica, que, encontra por aqui solo fecundo numa hibridização cultural com as manifestações indígenas já existentes nestas terras recém ‘descobertas’.

Pinto (1983, p. 78) salienta não importar mais “de quem o recebemos”, pois “se moldou à maneira de tocar e de dançar da nossa gente, do nosso povo, revelando-nos a sua inteligência e a sua sensibilidade”, afirmando considera-lo ainda “a mais legítima manifestação popular paranaense”, apesar de alvo de historiadores que se aventuram a partir de diversas ferramentas, a desvendar suas supostas origens, com definições, muitas delas, controversas (PINTO, 2005, p. 124) e Bittar (2003, p. 15) corrobora tratar-se “talvez uma das mais puras expressões da cultura sulista”.

Apesar de Rando (2003, p. 12) relatar estudos que afirmam que o Fandango “teria se originado no Brasil e, mais tarde, sido difundido na Península Ibérica⁷⁵”, sendo esta origem latina comentada por Peter Burke (1989 *apud* PEREIRA, 2004, p. 65)

veio da América para a Espanha por volta de 1700, e fez com que uma testemunha comentasse que “me pareceu impossível que,

⁷⁴ Em conversa informal, quando em 28 de maio de 2014 subíamos a Serra do Mar, para participar no dia seguinte, da gravação do Programa Nossa História (Rádio E-Paraná), em homenagem ao Fandango Caiçara. Para ouvir na Rádio Nosso Pixirum acesse <<https://soundcloud.com/user-263099695-463249304/prog-nossa-historia-fandango-caicara-1>>.

⁷⁵ Bittar (2003, p. 17) apresenta o fandango hoje encontrado em Portugal, inclusive com um tipo de dança nos Açores e Madeira, que também recebe o nome de Fandango, semelhante ao Fandango no Paraná e Santa Catarina.

depois de uma dança dessas, a moça pudesse recusar qualquer coisa a seu parceiro!”. A testemunha devia saber do que estava falando, pois seu nome era Casanova.

Roderjan (1981, p. 31) faz referência a autores portugueses que relatam o fandango dançado no norte daquele país, região de onde migram lusitanos para o Paraná, no século XVII e XVIII, acreditando ter, esta herança cultural, feito parte desta bagagem com nossos colonizadores, o mesmo que acredita Araújo (2007, p. 74) o descrevendo como “dança profana que teve grande voga em nossa pátria ali pelos fins do século XVIII”

foram os portugueses os introdutores dessa dança aqui no Brasil. Pelos nomes das variações ainda correntes, nossas conhecidas, que fazem parte desse conjunto de danças rurais, julgamos que a introdução lusa seja mais defensável do que a espanhola.

Cascudo (1967) menciona o Fandango-baile, de origem portuguesa, espanhola e adaptando-se a fauna e flora nacional, estende-se pela América Espanhola da Argentina ao México, registrando ainda, diversos “*fandangos*” pelo Brasil; Bittar (2003, p. 15) cita no Nordeste (SE, AL, PB, CE e RN), por mais que não haja semelhanças com o Sul trata-se de “um auto de cunho religioso que possui vários nomes, variando conforme o local onde se apresenta. *Chegança, chegança de marujos, marujada, barca e fandango* batizam este auto”; no Sul (RS, SC e PR, além de SP) conforme Cascudo (1967) é caracterizado como baile, portanto, assumindo configurações distintas, conforme adaptações culturais em cada região.

Contemporaneamente, em agosto de 2016, um Encontro de Fandango, intercâmbio entre os diferentes *Fandangos* encontrados no Brasil aconteceu nas cidades de Niterói e Rio de Janeiro, durante o VII Festival Nacional de Cultura Popular Interculturalidades, programação da Maratona Cultural dos Jogos Olímpicos Rio/2016, reunindo os grupos Fandango do Pontal da Barra (Maceió/AL) e Fandanguará (Guaraqueçaba/PR).

Este grupo de fandango alagoano, o único ainda ativo no Estado, tem como Mestre Ronaldo da Costa “Pancho”, é apresentado desde 1930, tradicionalmente em período natalino.

Sem enredo próprio ou sequencia lógica, em aproximadamente 29 músicas, o mestre, o almirante, o contramestre, o capitão de mar e guerra, o capitão piloto, o padre e demais marinheiros dançam contando sobre a Nau Catarineta, que ficou a deriva por 07 anos e 01 dia, cantando acerca de seu desaparecimento, os dias e fatos a bordo como a fome, por exemplo, as promessas aos santos e o sonho em encontrar a terra firme, além das tempestades e calmarias.

IMAGEM 6 - Fandango de Pontal da Barra (Maceió/AL) (fotos A e B); Grupos Fandango de Pontal da Barra/Maceió e Fandanguará/Guaraqueçaba (fotos C e D) durante o VII Festival Nacional de Cultura Popular (15 e 16 de agosto de 2016 - Niterói e Rio de Janeiro/RJ).



Fonte: Zé Muniz (A e B); Produção/Direitos Reservados (C) e Matheus Pereira da Silva (D).

O Fandango, no Paraná, de acordo com Pinto (1992, p. 06; 2005, p. 126), teria chegado com os primeiros casais de colonos açorianos por Paranaguá, por volta de 1750, discurso este, repetido com veemência por Romão Costa, fandanguero de Paranaguá, durante as apresentações do Grupo Folclórico Mestre Romão; porém, esta versão, é contestada por Roderjan (1981, p. 31), que afirma ser necessário “de uma vez por todas, afastar a afirmativa de que o fandango teria sido trazido ao litoral paranaense pelos açorianos”, pois o primeiro estabelecimento destes foi apenas em 1816, porém, conforme Araújo (2007, p. 74) “sabemos também que os açorianos,

colonizadores da grande faixa de nosso litoral sul, por volta de 1774 trouxeram hábitos de preencher suas horas de lazer com dança do fandango”.

Roderjan (1981) considera as sucessivas levas de portugueses e paulistas (de Iguape, de Cananéia, de Santos, de São Vicente e também de São Paulo), que no século XVII povoaram Paranaguá, justificando, portanto, o aparecimento do Fandango como herança cultural destes portugueses e luso-brasileiros.

Roderjan (1981, p. 30) ainda remete a autores que descrevem o Fandango ter “animado os festejos do Paço de São Cristóvão⁷⁶, no Rio de Janeiro, as festas palacianas” até 1840, e, de acordo com Araújo (1967) “tão bem recebido, caindo no gosto de todo mundo”, teve seu desprestígio acelerado, com as proibições das Ordenanças Reais e as censuras Eclesiásticas, considerando-o licencioso e herege.

Também em Portugal e Espanha, o Fandango, a partir do momento em que saiu da nobreza, ganhando o gosto do “povão”, sendo dançado nas ruas, acaba, algum tempo depois, tendo sua prática proibida pela Igreja, também pelo Estado, de acordo com Bittar (2003, p. 17), pois “não era compatível com a religiosidade do povo português”, ou seja, homens e mulheres de “fino trato jamais poderiam ousar a aprender”. Na Espanha, conforme o autor (2003, p. 17) “muitos professores se recusaram a ensinar o Fandango por medo de perderem o respeito das pessoas de fino trato da sociedade”.

A partir de mudanças de comportamentos sociais, segundo Pereira (1996, p. 136), na “virada do século XVIII para o XIX, parece ter início o abandono da cultura comum pelas classes dominantes locais, as quais começaram a adquirir hábitos mais refinados”, épocas em que são criadas posturas municipais, como entraves legais à proibição de batuques e fandangos, inclusive na Comarca de Paranaguá, no ano de 1792, proibindo sua realização em dia de festa religiosa e em Lei de 13 de abril de 1877, no Art. 53, diz que: “é expressamente proibido nas ruas, praças e casas da cidade: Fazer Fandangos ou Batuques [...]”.

⁷⁶ Residência de D. João VI (1767-1826), quando a Corte portuguesa veio para o Brasil (1808).

Essas imposições, de acordo com Leandro (2007, p. 45), eram justificadas pelo fandango propiciar o “ajuntamento de pessoas de baixos extratos sociais”, acabava preocupando “as elites governamentais, dadas suas preocupações sobre um possível caráter sedicioso nos juntamentos, na época”, assim, implicava em “se distanciar de uma determinada visão de cultura, no caso a popular, como algo homogênea” e

a cultura “com sua invocação confortável de um consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto”. E são justamente as fraturas e as oposições que vinham à tona quando das tensões e dos conflitos ocorridos no fandango que indicam a necessidade de se relativizar uma determinada ideia corrente, segundo a qual no Paraná da segunda metade do século XIX livres pobres e escravos compartilhavam uma cultura comum e, portanto, formavam um bloco homogêneo, os despossuídos.

Desse modo, as manifestações “supersticiosas e gentílicas”, ou seja, as de cunho religiosos foram proibidas, porém, as ligadas à diversão “mesmo que ofendendo a moralidade oficial, deveriam ser toleradas em nome da desunião que provocariam” (PEREIRA, 1996, p. 161), visto que, a partir de 1860, a liberalização vem acompanhada de autorização policial, sendo em Guaratuba, dois anos depois, por exemplo, ser necessário o pagamento da quantia de 2\$000 para sua realização e em Antonina, acaso não fosse retirada a autorização a multa era de 20\$000.

Alguns visitantes estrangeiros no Paraná, como Saint-Hilaire (1995), descrevem um fandango que esteve em 1820 em Castro; também Thomas Bigg-Wither (*apud* RODERJAN, 1981, p. 30) chega a participar de um fandango em fazendas no interior paranaense, entre 1872-1875 e o Gen. Muricy (1975) quando em 1896, numa expedição em busca das ruínas jesuíticas de Vila Rica, pelas margens do Rio Ivaí, nos sertões de Guarapuava, relata um fandango de “picherum” que participou na noite de 17 de maio daquele ano.

Em Guaraqueçaba, a imigrante alemã da colônia Serra Negra, Johanna Van Kaick, conforme Bose (1956), descreve quando em maio de 1942, em viagem a Paranaguá, ouvia pros lados do Tromomô “uma canção em acompanhamento um passo rítmico de tamancos que dançavam fandango. Lá festejava um pescador sua colheita de arroz e tinha convidado vizinhos e

amigos para o evento” – gambá – salientando que “de manhã o grão está solto e todos vão para a casa felizes”.

Ainda no século XIX, Vieira dos Santos (2002) em seus estudos de danças de salão em Paranaguá e Morretes registra algumas modas de Fandango como a “Tirana”, o “Villão”, o “Xico do Rio”, o “Recurtado”, o “Anôm”, a “Tônta”.

No século XX, conforme Rando (2003, p. 12), a entrada de imigrantes europeus causa transformações sociais no Estado, com distintas práticas culturais determinando diferenciações de classes, relegando o Fandango como manifestação popular do meio rural.

Em Assunguy (hoje Cerro Azul), núcleo colonial de imigrantes alemães, no entanto, o seu Presidente Emílio Nunes Correa de Menezes, por exemplo, em relatório ao Presidente da Província do Paraná André Augusto de Pádua Fleury, datado de 17 de novembro de 1866, afirma o Fandango, praticado ali pelos nativos brasileiros “não passar de um grosseiro uso popular em que a moral nada se aproveita”.

Dessa forma, a classe dominante acaba se afastando dessa prática e a realização de Fandango, dependente de autorização policial, permanece na cidade pejorativamente designando conflitos e ou brigas decorrentes de bailes, como em notícia de Colombo, conforme o Jornal Correio do Paraná (edição de 10 de dezembro de 1935), afirmando ser um “baile que degenera em conflito”.

Em alguns casos, mesmo que com autorização, era inevitável entraves, conforme Leandro (2007, p. 45) descreve o caso do lavrador e fabricante de cal de Paranaguá que, mesmo com licença para realizar um Fandango em 15 de agosto de 1868 “em regozijo ao dia da Assunção de Nossa Senhora” teve sua casa cercada e invadida pelo comandante policial da cidade.

Assim, depreciado pela sociedade urbana que o configura, inclusive enquanto termo⁷⁷ nos dicionários, de acordo com Bittar (2003, p. 15) não diretamente ligado a dança ou música, mas conflitos e brigas⁷⁸, confusões,

⁷⁷ Fontella; Zanette (2015) analisam o vocábulo “Fandango” e suas definições conforme dicionários; também Silveira (2012) abordando textos de folcloristas, antropólogos e “produtores culturais” analisa a *trajetória conceitual* percorrida pelo fandango, que, de certa forma, atribui valores a tal.

sendo visualizado a partir do ano de 1960, com as campanhas de folclore, uma certa mudança acerca de seu entendimento enquanto manifestação cultural.

Ainda neste sentido do termo, Gramani (2004, p. 10) acredita Fandango “ter origem no termo latim *fidcinare* que significa tocar lira”, sendo este instrumento considerado a origem dos instrumentos de corda; já IPHAN (2011, p. 32) ainda descreve uma “possibilidade”, “a de que viria do árabe *fundua*, termo usado na Argélia para designar o local em que se faz música”.

Bittar (2003) alerta para um futuro confuso, justificando o termo ainda derivar um jogo de computador e um filme de produção alemã - sem esquecer o salgadinho - do qual o fandangeiro Aorélio Domingues afirma que a dona da marca, de família paranaense, prestara uma homenagem à nossa tradição.

A partir de 2006 com o I Encontro de Fandango e Cultura Caiçara e com o reconhecimento do Fandango Caiçara enquanto Patrimônio Imaterial do Brasil há um fortalecimento do termo enquanto manifestação da cultura brasileira, abrangendo o que Araújo (2007) denominou⁷⁹ de Região de Ubá (litoral paulista, paranaense, santa catarinense e gaúcho), porém, como não se encontra em todas as regiões habitadas por caiçaras e ainda em alguns lugares designar apenas festas e não “como um conjunto de práticas” (IPHAN, 2011, p. 24), o Território do Fandango Caiçara (municípios de Iguape e Cananéia (litoral sul do Estado de São Paulo) e Guaraqueçaba, Paranaguá e Morretes/litoral norte do Estado do Paraná, estendendo-se a pequenos trechos de alguns municípios adjacentes como Peruíbe e Ilha Comprida/SP (IPHAN, 2011, p. 21), ou seja, “é o que melhor delimita a região onde o fandango é a principal forma de expressão cultural das populações caiçaras”, que, de acordo com Pimentel (2010, p.13)

certamente não é uma região administrativa preexistente, delimitada juridicamente, ou mesmo uma região uniforme, mas uma unidade territorial que apresenta referências socioculturais compartilhadas por determinadas populações, em uma região específica, onde o fandango está intimamente vinculado aos modos de vida, saberes e cosmovisões das populações caiçaras.

⁷⁸ Existem relatos de confusões em Fandango, que resultavam em violadas e tamancadas; José Hipólito Muniz (2016) conta sobre o uso de bengalas, com cordas emboladas nas mãos, muito usual nos antigos Fandangos, porém, sempre guardadas sob a soleira da casa e assim, havendo brigas, certamente tornavam-se armas pelos cavalheiros.

⁷⁹ Iphan (2011, p. 23) ainda refere-se a outra possibilidade de delimitação espacial – Lagamar – pois o complexo estuarino-lagunar Iguape-Paranaguá abrange a região.

Em Caraguatatuba, São Sebastião e Ubatuba, litoral norte paulista, Lima (1981, p. 181), evidencia os vocábulos “Bate-pé (Batuque), Chiba, Fandango, Função, Baile, Ciranda ou Cirandinha - utilizados para designar um conjunto de danças ou de figurados, que podem ser bailados e sapateados ou tamanqueados”, afirmando ainda Lima (1981) que, conforme alguns depoimentos que registrou, fandango, chiba, bate-pé e função são sinônimos.

IMAGEM 7 - Território do Fandango Caiçara



Fonte: PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA. (Orgs) (2008).

No caso Guaraqueçaba, ainda que houvesse Inspetor de Quarteirão (função semelhante ao Guarda-Civil, responsável pela ordem pública) já na primeira metade do século XX, que tinha também como função a concessão de autorização para a realização de Fandango, este, em muitos casos, também provinha da própria região, portanto, o Fandango era sua cultura, não havendo muito empecilho para o acontecimento, como em Rio dos Patos, onde Anísio Pereira (2013), fandangueiro, relata que “ia fazer fandango, mutirão, mas existia a proibição; tinha a fiscalização que era feita pelo Inspetor de Quarteirão. Então tirava a licença”.

Nesta cidade – Guaraqueçaba - a mais antiga referência sobre Fandango, está registrada no Jornal Diário do Comércio, de Paranaguá (edição de 01.12.1893) quando, em 23 de novembro, passava por ali o autor da Secção Avulsa, sob o pseudônimo de *O Terpsidore*, registrando o acontecimento de um Fandango [em Anexo III, p. 269], enfatizando o aparecimento de “algumas gente”, com uma gaita, dispostos a transformar aquele Fandango em baile, porém, logo se escafederam, após o aborrecimento que causaram apenas com a notícia, inclusive houve quem quisesse queimar o “novo” instrumento.

Desta forma, no meio rural, principalmente nas comunidades mais isoladas, o Fandango resguarda algumas peculiaridades de sua origem, mas integra-se a características próprias de cada região.

2.6 O anotar sobre Fandango em Guaraqueçaba: Antecedentes.

Em 2015, numa conversa informal, prática do Grupo Fandanguará após a demonstração de Fandango Caiçara que regularmente fazia ao Grupo Brasil Verde⁸⁰, quando, ao menos duas vezes por ano, estudantes passavam por Guaraqueçaba durante seu curso de campo Expedição Mata Atlântica, um de seus cursistas nos indagava acerca das proibições ambientais na região, resultando no fim das práticas de roçados e plantações e conseqüentemente dos mutirões, portanto, como entender nosso Fandango, uma vez a tradição interrompida com o fim dos mutirões.

Trata-se mais uma vez de uma definição equivocada acerca do Fandango Caiçara, retratá-lo como se apenas ocorresse após os mutirões e esse exclusivamente de plantio ou de colheita, uma vez que a palavra ‘mutirão’ não necessariamente a descreva enquanto serviços relacionados a estas duas funções, mas sim em seu sentido de coletividade, portanto, qualquer trabalho realizado nesse princípio, logo, mutirão.

Pensando assim, a manifestação, em sua dinâmica cultural, onde conforme Durham (2004) os “grupos sociais constroem e reformulam suas representações e práticas”, apropria-se de outras ferramentas, como por

⁸⁰ Para saber mais sobre o Grupo Brasil Verde e a Expedição Mata Atlântica: <<http://grupobrasilverde.org.br/expedicao-mata-atlantica/>>.

exemplo, uma demonstração do Fandango Caiçara, onde o coletivo (aqui jovens guaraqueçabanos) está reunido não motivado por cachê artístico resultante da apresentação, mas sim pelo próprio sentido de 'estarem juntos', entre amigos e conhecidos que são ou vizinhos e compadres que eram seus pais; outro fator inerente é o Fandango ligado a diversos outros momentos da vida social caiçara, ou seja, impossível fazer sua relação apenas com a musicalidade ou dança⁸¹, como fora outrora caracterizado, simplificando sua definição.

As fontes secundárias aqui utilizadas que descrevem o Fandango em Guaraqueçaba, caracteriza-o, não correspondente a um projeto de pesquisa, com cronograma limitado⁸² e baseado em algumas visitas a campo, mas sim em vivências, decorrentes de conversas informais ou entrevistas semiestruturadas⁸³, derivadas de uma imersão na própria cultura, agregando anotações, dados, informações e relatos, que desde 1999 integram-se ao caderno de anotações sobre Guaraqueçaba.

Além dos depoimentos e imagens registradas nestes anos, faz parte, enquanto fonte secundária neste estudo, o acervo físico e *on-line*, de livros, dissertações e teses, denominado Biblioteca Eugenio Ferreira e Biblioteca

⁸¹ No início do ano letivo de 2016, fui indagado por uma professora da rede estadual de educação, que ministra língua portuguesa e literatura, enfática em não "gostar" de Fandango, afirmando a "impossibilidade" em "dançar Fandango numa aula de português"; a esse fato assemelha-se o discurso de diversos outros colegas de magistério, que, partindo do princípio da definição de Fandango Caiçara como dança, se veem com dificuldades em abordá-lo em suas respectivas disciplinas e trabalhos didático-pedagógicos, tendo em vista seu planejamento didático e mesmo sua formação cultural-pessoal.

⁸² Em alusão a falta de ética de alguns pesquisadores que interessados apenas em cumprir seu cronograma de pesquisa, veem a campo, em muitos casos, 'sugar' um conhecimento, por vezes fazendo falsas promessas, como futuras doações, inclusive o retorno da sua pesquisa, o que dificilmente acontece. Promessas de doação de um rádio, ferramentas, dentre outras, ilustram essas situações. Como exemplo da relação de amizade que se constrói, Dona Dorçulina Eigmeier, por exemplo, ficou muito preocupada quando soube pelo noticiário do terremoto que assolara a Espanha nos anos 2000, uma vez que o pesquisador que a entrevistara se encontrava em tal país, sendo necessário um árduo trabalho de investigação até conseguir contatos com a família daquele, para assim, comunicá-la que ele estava bem.

⁸³ Muitas destas realizadas antes mesmo de adentrar a academia, portanto, enquanto autodidata, sem qualquer técnica ou embasamento teórico-científico.

Virtual⁸⁴ Eugenio Ferreira, ainda o acervo de instrumentos do Rancho Caiçara⁸⁵.

2.7 O Fandango “do tempo de dantes” em Guaraqueçaba

O Fandango Caiçara está relacionado não exclusivamente, mas também ao mutirão, bem como ao Sapo, a Finta⁸⁶, ao Entrudo, ao Gambá, além de animar os festejos juninos, natalinos ou outros como aniversários, casamentos, festas do padroeiro, também, ainda que muitos mestres não aprovelem, durante a passagem da Bandeira do Divino Espírito Santo⁸⁷, porém significa, como disse José Hipólito Muniz (2007) “a diversão ousada e sadia”.

Brito (2003, p. 33) explica que o Fandango de conotação religiosa

acontece uma vez por ano, por ocasião da festa do padroeiro da comunidade, se nela houver uma igreja. Este tipo de festa coroa a união dos presentes em torno do acontecimento religioso, apesar de que, em algumas comunidades, tais festas já se modernizaram e passaram a apresentar características diferentes dos bailes de fandango. O fandango social, por sua vez, refere-se às festas oferecidas por um patrocinador a fim de comemorar um evento especial ou data significativa para a família, como batizados, casamentos e aniversários. Já o fandango de trabalho – chamado também de pixirum, matirão ou mutirão – é a comemoração festiva do esforço coletivo para a realização de uma tarefa. (BRITO, 2003, p. 33).

⁸⁴ Disponível no site <<https://drive.google.com/folderview?id=0B3Ue7WCPmb5GfmhRRnlTZ1hBNjlnMHdrNFRwSWw4MHA5a3VOZUk2WWWhMRjhid0YtTTVJbHc&usp=sharing>>.

⁸⁵ Para ver sobre o Rancho Caiçara no Blog Nosso Pixirum: <<http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2011/11/rancho-caicara-em-guaraquecaba-visite.html>>.

⁸⁶ Conforme Roderjan (1981, p. 29) arcaísmo que quer dizer “coleta”; deriva de um imposto extraordinário, arbitrariamente lançado pela Coroa portuguesa, porém, proporcional às posses de cada cidadão, sendo muito utilizado como tributo no período aurífero do Brasil, quando instituído em 1713, complementando a “Capitação”, o “Quinto” e a “Derrama”.

⁸⁷ Existe uma ‘restrição’ imposta pela tradição, provavelmente herdada das posturas municipais do séc. XVIII e XIX que não permite “fazer fandango” durante a Romaria do Divino Espírito Santo, pois séculos atrás, resolveram, o Mestre da Romaria e os Foliões, fazer um Fandango logo após o encerro da Bandeira do Divino Espírito Santo e mesmo na hora da Alvorada ainda dançavam. Quando iam retornar à musicalidade do sagrado, eis que a Pomba do Divino não se encontrava mais no mastro da Bandeira, deixando todos assustados e o Mestre temeroso de prisão. Depois de muito procurarem, já conformados, decidiram voltar para a Matriz e assumirem a responsabilidade por aquele desaparecimento, encontram-na, a Pomba, com o bico fincado na proa da canoa de canela, sendo necessário quebrar seu bico para arrancá-la dali (MUNIZ, 2010, p. 89).

De acordo com Araújo (2007, p.167), mutirão designa uma “forma de ajuda vicinal praticada por grande parte da população rural”, ou seja, o mutirão⁸⁸ trata literalmente do trabalho coletivo⁸⁹, desde que convidados fossem, ou mesmo, o ‘ajuntar’ de pessoas, por isso também chamado de ‘ajuntório’, objetivando algum afazer de maior empreita, geralmente colheita ou roçado, em qual destinavam o dia todo de trabalho.

Amaral (1982, p. 51) o descreve como um costume⁹⁰ onde “se congregam os pequenos lavradores de um bairro para executarem certos serviços de “vulto” no sítio de um colega, a título de adjutório”.

Nesse mesmo sentido de trabalho, onde inexistente o valor monetário pela troca do serviço, de acordo com José Hipólito Muniz (2008), havia ainda o ‘juntamento’ ou ‘trocadilho’, onde dias de trabalho para o vizinho equivaliam a mesma quantidade de dias de trabalho, daquele em seu favor; Dorçulina Eiglmeier (2005) lembra ainda também da existência da ‘pacotilha’, ou seja, “você tem a roça aqui. Convida quatro ou cinco pessoas, trabalham e acaba aqui naquele dia; outro dia faz o mesmo pro outro”, porém em ambos os casos, não há a ‘paga’ com o Fandango, são apenas trocas de dias de trabalho.

Araújo (2007) diferencia mutirão de serão:

no mutirão [...] é realizado durante o dia, congrega grande número de pessoas, não sendo necessários que estas tenham especializações; desenvolve-se somente ao ar livre, em seu desenrolar há competições entre os mutireiros; é festivo, terminando com bailes e danças. O Serão não é festivo e não tem emulação ou competição entre os participantes, é realizado tão somente a noite, quase sempre

⁸⁸ Brito (2003, p. 21) também registra como *pexirão*, *puxirão*, *puxirum*, *mutiró* ou *metirão*; Costa (1954) registra as variações *motirão*, *mitiró*, *mitirão*, trata-se, porém, do “mesmo fim - o trabalho, a mesma causa - a necessidade, reúnem homens, algumas vezes também mulheres, espontaneamente, para o desempenho de determinada tarefa”, consistindo, segundo este, em uma prática também encontrada em vários pontos da Europa, África e Ásia, porém, “antes é um costume entre nós herdados dos indígenas” (COSTA, 1954, p. 17). Em Matinhos, localmente chamam de “Guaju”, conforme relatos obtidos na academia em 2015.

⁸⁹ Em caso de farta pescaria, a ‘salga’ era coletiva, ou seja, lidavam os peixes, escalavam e colocavam na salmoura por cerca de 24 horas, depois estendendo-os num varal, ao sol, onde secavam por um dia (peixe-salgado-seco)); também chamado de “pexada”, parece daí derivar a palavra pexirão, pixiró, puxirão, dentre algumas variações encontradas.

⁹⁰ Amaral (1982), acerca das nascentes associações folclóricas em São Paulo, criticando seus métodos com preocupações de arrebanhar sócios e nem se pense sequer em fazer ecoar cotidianamente os fatais tambores da propaganda e do preconceito (1982. p. 51), apresenta o modelo de “puxirão” caipira como guia de seus trabalhos como uma “uma aplicação livre, generosa e inteligente do princípio do auxílio-mútuo”.

em recinto fechado; reúne poucas pessoas, estas em geral especialistas em determinados trabalhos, como fazer cestos [...]. (ARAÚJO, 2007, p.167).

“Esse mutirão não é de hoje”, assim Dona Dorçulina F. Eiglmeier (2005) evidencia a antiguidade desta prática nas comunidades, acrescentando ainda a contribuição do negro escravizado nessa prática.

Antônio Alves Pires (2005) reforça o sentido da ‘paga’⁹¹ ou seja, após o dia todo de trabalho, o ‘dono do mutirão’, aquele a quem os trabalhadores serviram, oferecia a “*brincadeira da noite, o baile né, que pagava o trabalho*”.

“Quem não trabalhava não entrava”, afirmava Dorçulina Eiglmeier (2005), porém, dependendo do dono da casa e do costume de cada lugar:

as vezes fazia questão que entrasse se fosse pessoa boa né. Ia lá e falava pro dono da casa, daí o dono dizia: “bom o baile é dos que trabalhou, né”. Aí chamava o pessoal e vejam que ele quer entrar no baile. Se era safado não ia, não. Não queria trabalhar mas queria ir no baile. Acontecia que as vezes chegava uma pessoa que não sabia daquele baile. Daí então eles recolhiam né.

Nesse sentido ainda, conforme José Norberto Mendonça (2014) se acaso alguém que não tivesse trabalhado no mutirão entrasse no Fandango, o violeiro podia cantar: “o cavaco da Canela / no fogo não quer arder / vós não fostes convidado / que vieste aqui fazer”.

O mutirão ainda, de acordo com Araújo (2007)

não se reveste apenas da forma festiva de auxílio prestado ao vizinho, mas, o que é mais importante, é a queda de toda e qualquer barreira social que possa existir entre proprietários de sítios e fazendas e simples camaradas, lavradores “sem eira nem beira”, no desenrolar do mutirão. Todos manejam suas enxadas ou foices, cantam e, findo o trabalho, folgam a noite adentro na mais franca camaradagem. (ARAÚJO, 2007, p. 167).

Referindo-se aos trabalhos coletivos, onde a paga era o Fandango, havia ainda a realização do Sapo, também conhecido como ‘puxuva’ ou ‘meio-toco’, onde o convite era para a realização de afazeres menores, portanto, apenas após o meio-dia.

⁹¹ A ‘paga’ consistia ainda em todas as despesas durante a noite, ou seja, alimentação e bebida, mantidas por aquele que estava oferecendo o mutirão; os ‘grandes mutirões’, com o passar dos tempos foi ficando impossível de realizar, devido a falta de alguns mantimentos (reflexo de proibições ambientais) e o grande número de participantes.

Anísio Pereira (*apud* MUNIZ, 2012, p. 05) salienta o reunir de pessoas de “de vinte e cinco até trinta, tudo misturado, miúdos e grandes, quer dizer mais novos e mais velhos, fora as mulheres”; nesse sentido, onde o ‘estarem juntos’, no roçado ou Fandango era o que atraía, Antônio Alves Pires (2005), assegura, além da alegria e diversão a eficiência dos mutirões, onde

não ficava trabalho pro outro dia não. Era tudo liquidado naquele dia. Era mulher e homem pro roçado. Numa sexta-feira o dono da casa saía convidando o pessoal pra cortar arroz. Chegava cedinho de sábado, tomava café, cada um tinha seu facão e o caminho é esse e o roçado aquele; meio dia voltava pro almoço. Pelas cinco horas já largava pra ir tomar banho. Seis horas jantavam e mais tarde, começava o fandango pelas oito horas ia até de manhã pelas nove.

Em meses de colheita, por exemplo, a realização de mutirões acontecia com mais frequência, conforme Isolina Dias Mendonça (2004), pois “a cada mutirão marcavam o próximo para uma semana ou 15 dias depois daquele”, assim, de acordo com Dorçulina Eiglmeier (2004), “tinha família, exemplo, que de mutirão do Morro Grande já ia pro Sebuí, já ia pro Tibicanga. Chegava em casa noutra semana, não plantava pra ele só pro outros”.

Exemplifica Manoel Euzébio (2005), lembrando o quanto seu pai gostava de fandango, pois, “se metia numa sexta e voltava só na segunda de manhã”:

uma vez fui pescar com meu pai aqui no Pontal e matamos uma peixada, bagre né e miraguaia grande, e num tinha pra quem vender. Papai disse pra mim: “Manequinho vamos no Guapicú vender o peixe”. Vamos, né. Lá ele tinha primo fandanguero. Era uma festa de São João e um grande frio que tava. Chegamos lá na Laranjeira já ia anoitecendo e ele pitando aquele cachimbo, me disse: “*escute, um fandango*”. Rapaz do céu, um fandango lá aonde nós ia no Guapicú. Já disse eu pra mim mesmo, ai ai ai vamo saí de lá só amanhã. Foi dito e feito. Fomos lá vendemos tudo e o primo disse: “titio tem fandango aí ó. Vamo lá?”. Era sábado de tarde e só foi acaba noutro dia, mas olha chegou a quebrar até tábuas rapaz, era noite inteira.

Nesse ambiente, as crianças, de acordo com Dorçulina Eiglmeier (2004), repetiam os mais velhos, brincando de “fazer fandanguinho”, pois como recorda: “fazia aquele mutirão de brincadeira cas outras crianças, e depois fazia baile. Brincava de guardamento, mutirão, baile. Olhava os adultos fazerem, aprendia olhando e fazia de brincadeira”.

Outra brincadeira de crianças era acompanhar a dança⁹² dos Tangarás (*Chiroxiphia Caudata*) no mato, ainda que fosse proibido pelos mais velhos, pois dizem que certa vez um menino assim o fez e perdeu-se no mato, indo parar no inferno.

Os trabalhos coletivos, Mutirão ou Sapo, podiam ser serviços relacionados à:

1. Derrubada: onde os homens⁹³ se reuniam para derrubar árvores em áreas delimitadas objetivando futuras roças, muitas delas de coivara⁹⁴.
2. Roçado: Após a área derrubada, seguia-se, logo após a 'desgalhada', as queimadas, com intuito de preparo da terra para o plantio; também podia designar a colheita do arroz, por exemplo.
3. Cavação: Após a terra preparada, os homens seguiam a frente 'covareando', seguido das mulheres, logo atrás, portando os cestos com rama, plantando-as.
4. Varação: Trabalho exclusivamente masculino, onde, após a canoa ser fabricada ainda no mato, segue-se a reunião de alguns homens com o intuito de 'fazer a retirada' ou a 'varação', ou seja, descê-la, mato abaixo, até que esta encontre o porto.

Antecedendo o dia de Mutirão ou de Sapo, se acaso cismasse mal tempo, o dono do serviço recorria a práticas religiosas, como a promessa a São

⁹² Conforme José Hipólito Muniz (2008) é um pássaro bonito, sempre em bando que, pulando de galho em galho, é como se estivesse dançando, sempre seguindo um líder, que vai a frente e logo dá a despedida com seu canto triste "rrrrchiiii" e todos param de pular. Dizem ser uma família que muito gostava de Fandango e tendo dançado numa Sexta-Feira-Santa foram amaldiçoados, a partir da qual, cada membro que morria transformava-se num Tangará. Há uma variante publicada por Araújo; Tabora (1962, p. 14-16). Como obrigatoriedade deste PPG em Desenvolvimento Territorial Sustentável, em fase de conclusão está o material didático "Voando pela Cultura" (Para saber mais ver na página 237 a Nota de Rodapé 323).

⁹³ A tarefa de derrubada era exclusivamente masculina, porém, as mulheres podiam, em determinados casos, acompanharem seus maridos e ocuparem-se de outras tarefas, como carpir ou roçar lugares pré-determinados pelo dono do mutirão.

⁹⁴ O termo 'coivara' designa o empilhar e queimar dos galhos e cepos resultantes da corte das árvores; a técnica foi adotada por populações tradicionais, entre elas a caiçara e caracteriza-se numa prática de agricultura itinerante, baseando-se na abertura de clareiras na floresta para o cultivo, porém por períodos mais curtos do que os destinados ao descanso e regeneração da terra – pousio; acalorado debate envolve sua sustentabilidade, enquanto estratégia de manejo de recurso, visto o rodízio dos campos cultivados ou mesmo enquanto a responsável pelo desaparecimento das florestas tropicais, partindo da premissa da longevidade em que estas áreas recuperariam suas características de florestas primárias. Para ver mais Adams (2000); Munari (2009); Adams, Neves (2012).

Gonçalo⁹⁵, buscando na devoção a este santo do catolicismo, aqui sob uma forma de culto popular⁹⁶, a intercessão para a calma, que a chuva não compromettesse o trabalho que realizaria na roça.

Na tradição caiçara, a devoção a São Gonçalo é representada sob duas formas: Enquanto dança e enquanto moda, esta última integrada às outras modas do Fandango Caiçara⁹⁷.

A Dança de São Gonçalo, enquanto 'paga' de promessa, é executada com uma fileira de homens e outra de mulheres que, seguindo os violeiros⁹⁸, reverenciam o altar dedicado ao santo, exemplificada, conforme Leonildo Pereira (2009)

é Sexta-Feira de tempo de rebojo e sábado vai ter colheita de arroz. O dono faz a promessa á São Gonçalo, pro tempo melhorar. No dia, trabalha e vai pra casa tomar banho e depois a primeira moda da brincadeira da noite é pra São Gonçalo, pra pagar a promessa. Então é feito um altar e quando não tem a imagem do santo, pode colocar um vaso de flor. Daí dança valsando, não de par, até o altar, faz meio que ajoelha, pode beijar a flor e volta, sem dar as costas pro altar. Primeiro o dono da casa, depois pode ir os outros, um por vez ou tudo junto em fila.

Já a moda de São Gonçalo, possuindo também melodia própria, é dançada valsada (onde pares de cavalheiros e damas valsam em círculo ao redor do salão) é a primeira da noite, podendo, em alguns lugares, ser tocada logo após o mutirão, quando o dono da casa e sua esposa, também os demais

⁹⁵ Conforme Giffoni (1977, p. 83) é nascido em Arriconha/Portugal, em 1187; em visita à Jerusalém, depois Roma, designou um sobrinho a zelar pelos cuidados espirituais do povo em sua ausência, porém este fica com seus bens, mentindo acerca de seu falecimento; Gonçalo partiu então para Tâmega (hoje Amarante), um lugarejo distante onde começou a construção de uma capela e junto desta, uma ponte sobre o rio, facilitando a passagem e resolvendo problemas de inundações no povoado; lembrado por converter prostitutas, quando, aos sábados, se vestia de mulher, colocava pregos no sapato como forma de penitência e tocava viola ensinando a religião, fazendo-as dançarem, assim, cansadas, deixavam a prostituição no domingo; São Gonçalo é invocado contra enchentes e tempestades, além de lembrado como casamenteiro das velhas, também padroeiro dos violeiros; morreu em 10 de janeiro de 1259 [dia de sua festa], sendo beatificado em 16 de setembro de 1561, porém nunca foi canonizado.

⁹⁶ No cristianismo, São Gonçalo é cultuado trajando túnica branca e capa preta, portando nas mãos uma Bíblia e um cajado.

⁹⁷ Conforme Antônio Alves Pires (2005), para tocar a moda de São Gonçalo, a viola deve ter em seu braço, uma fita branca amarrada.

⁹⁸ Tanto na moda de São Gonçalo quanto na Romaria do Divino Espírito Santo, a viola, conforme Araújo (1967, p. 448) é tocada de modo 'sagrado', tão somente de pé, "apoiada no colo, sendo que o queixo (mento) do violeiro repousa sobre o instrumento"; já no modo 'profano', ou seja, nos Fandango ou outras manifestações culturais, "fica apoiada no ventre ou mesmo repousa sobre a perna (coxa) do tocador quando sentado".

que trabalharam, ainda com as vestimentas de trabalho, dançam - apenas esta moda - dedicada ao santo, em agradecimento pelo bom tempo proporcionado.

Cristiano Tobias Viana recolheu com sua mãe Cleonice Tobias Viana, na comunidade de Rio Verde, o seguinte verso: “São Gonçalo já foi santo/ antes era marinheiro / me levai meu São Gonçalo / até o Rio de Janeiro”.

Vale lembrar a eficácia da crença popular em São Gonçalo, acerca de sua intercessão contra o mal tempo, o que, de acordo com Isolina Dias Mendonça (2004), é exclusividade deste, relatando a seguinte história, quando seu pai [Salvador Dias], recorreu a Santo Antônio pedindo bom tempo durante o mutirão que realizaria:

certa vez, meu pai resolveu fazer um mutirão e como de costume, antecipadamente convidou todos os vizinhos e amigos. Apenas não se alegrou ao perceber que aquela semana estava chovendo e não tinha cara de que ia parar até o sábado, dia do mutirão. Foi que ele resolveu fazer uma promessa a Santo Antônio, imagem que ele tinha em casa. Pediu pra que parasse de chover e que no sábado ele pudesse reunir os vizinhos para colher seu arroz, naquele mutirão. O que não chegou a acontecer, sendo que no sábado ainda chovia. Irritado com o santo que não quis atender seu pedido, pegou a imagem, colocou dentro do pilão e enquanto chovia ele socava a imagem, que era meio de bronze, fazendo um barulho forte a cada socada que ele dava com a mão do pilão na imagem do santo.

IMAGEM 8 – Altar dedicado a São Gonçalo na Casa do Fandango de Guaraqueçaba



Fonte: Zé Muniz, 2010.

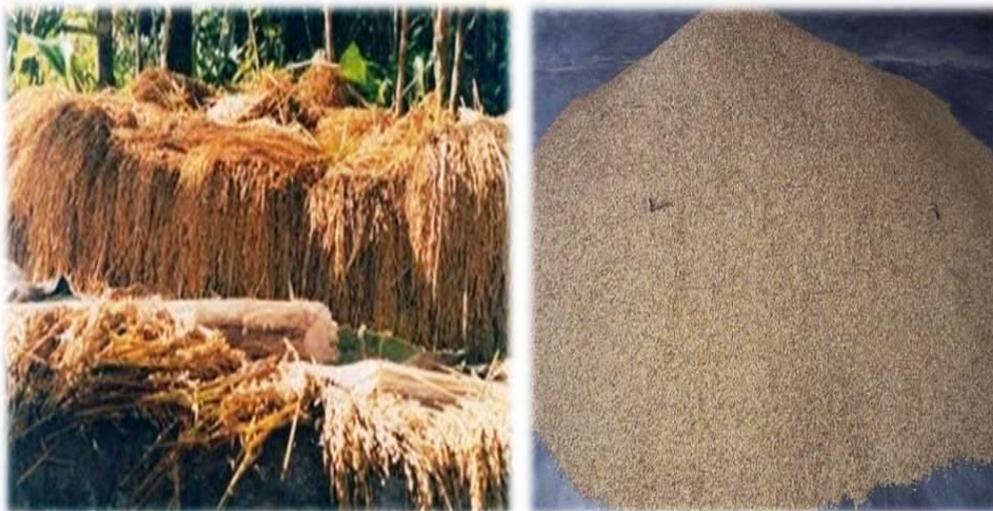
Não havendo Mutirão ou Sapo, que justificasse fazer Fandango, este podia ser de Finta, também conhecido como Fandango Inventado, onde em

combinação prévia eram angariados mantimentos e bebidas para serem servidos durante a noite ou em alguns casos, não muito usual, era também cobrado 'na porta', algum valor irrisório a fim de cobrir os eventuais gastos, mas, conforme José Hipólito Muniz (2008), cobrado somente dos rapazes, pois "os casados tinham as damas que eram suas filhas".

Sobre o Fandango de Finta, Dona Dorçulina Eiglmeier (2004), explica: "amanhã é sábado, vamos fazer um fandango. Então saiam pedir em cada casa, que cada um dava um dinheiro pra comprar pinga, comprar café, comprar açúcar, pão, comprar tudo pra fazer o fandango".

Outro momento em que acontecia o Fandango, aqui assumindo uma função econômica na comunidade era durante o Gambá⁹⁹.

IMAGEM 9 - Arroz em cachos colhido na comunidade de Rio Verde, na década de 80 (à esquerda) e arroz colhido na comunidade de Utinga em 2006 (à direita)



Fonte: Gilson Crespo Anastácio (original) e Zé Muniz (2006).

Também chamado de Gambada, era quando, em épocas de colheita do arroz (junho), de acordo com Antônio Alves Pires (2005), dançavam ou 'gambavam' durante o dia, em alguns lugares somente os homens ou apenas as crianças, sempre descalços¹⁰⁰, sobre o arroz ainda em cachos, a fim de

⁹⁹ Conforme Dorçulina Eiglmeier (2004) o nome 'gambá' deriva do joçado do arroz, que provoca coceiras no corpo; já Manoel Euzébio (2005) referencia ao pó que levanta do arroz, quando batido.

¹⁰⁰ Em 2016 ouvia, juntamente com alguns representantes de grupos de Fandango de Paranaguá, alunos afirmarem, conforme aprenderam na oficina que participavam no Festival de Inverno (UFPR) acerca da utilização dos tamancos no Fandango e sua utilização "para descascar o arroz".

descascá-lo, renunciando Fandango a noite; ainda, conforme Dorçulina Eiglmeier (2005), a “primeira camada de arroz era só o homem que batia”

Depois que ficava mais pouco, as mulheres também dançava e era valsado e batido. Afastavam e punham outra camada de arroz. Batiam na noite ali. Era onze alqueires e boca da noite servia café com pão, meia noite café, pelas duas da madrugada café e pinguinha. Não tinha comida. Mas não era com tamanco. Era só com o pé mesmo.

Manoel Euzébio Filho (2005), acerca da dança acrescenta: “pra dança no Gambá é igual valsado só que rodando e arrastando o pé, não é tamanqueado. As violas cantando de acompanhamento e era a noite inteira”.

IMAGEM 10 - crianças pulando sobre o arroz (comunidade de Rio Verde – anos 80).



Fonte: Gilson Crespo Anastácio.

*“aqui vem o santo intrudo
santo de variedade
enquanto os velhos variam
quem dirá a mocidade”.*

(“pé de moda” recolhido com Cida Mendonça, Vila Fátima).

O Fandango voltava a animar a comunidade durante o Intrudo¹⁰¹ ou Entrudo, quando dançado¹⁰² durante quatro dias e quatro noites, de sábado à

¹⁰¹ Trata-se do precursor do carnaval, descrito por Giron (2002); Pinto (2006, p. 106) referencia *introitus*, ou seja, começo, introdução da entrada da Quaresma. Em Guaraqueçaba, ainda na

terça-feira, quando pela meia-noite, já na quarta-feira de-cinzas, ‘enterravam’ o carnaval ou entrudo (ainda que em alguns lugares dançassem até meio dia desta quarta-feira-de-cinzas), começando a quaresma.

Há muitas histórias que ilustram acontecimentos àqueles que desrespeitando a tradição dançavam durante a quaresma¹⁰³, pois somente poderiam voltar a fazer Fandango, quarenta dias depois, na mesma casa onde haviam dançado na última noite de carnaval, para ‘desenterrar’ o carnaval.

Antônio Alves Pires (2005) sobre o entrudo explica

o carnaval chamava de Intruido né. Começava no sábado, era de não aguentar em pé, até Quarta-Feira-de-Cinza pela meia noite, era o último Fandango. Mais era quatro dias e quatro noites de tamanqueado, que uma brincadeira só. Tudo combinado e cada dia uma casa. Daí parava tudo. Desafinava a viola, ensacava e punha virado de boca pra parede [*de molho*]. Por 45 dias, até passar a Quaresma não tocava viola nem dançava. Era a combinação né. Quando chegava no Sábado-Aleluia pelas 11:00 horas de manhã, atiravam os foguetes anunciando que não é mais Quaresma, aí pegava a viola, afinava, depois do meio dia já não é mais Quaresma, já pode dançar de noite. A licença tá aberta. Eles iam lá na última casa que eles tinham dançado o último Fandango, porque ali que eles enterraram o carnaval e tinham que desenterrar o intruido ali mesmo.

década de 90, respeitava-se tal período independente de credo religioso, pois não haviam bailes e alguns bares não abriam, principalmente as sextas-feiras.

¹⁰² Dina Alves Costa (1999) referencia também durante o entrudo a dança de “Puxar-cordão”, onde as pessoas de mãos dadas iam dançando de casa em casa, entravam por uma porta e saíam pela outra e a cada visita aumentando o cordão dos dançadores.

¹⁰³ José Hipólito Muniz (2008), conta que uma família de Arapira resolveu fazer Fandango exatamente numa Sexta-Feira-Santa, varando a madrugada. Noutro dia cedo, aquele dono da casa resolveu ir pescar, acordando os filhos que ainda dormiam; lançaram as redes ao mar e enquanto esperavam para colher, notaram chamas e labaredas que vinham da Vila. O menino alerta ser na direção de suas casa e, apavorado, o velho pescador ordena o recolhimento da rede, e antes desta terminar manda que o filho reme, assim, apavorados, remavam mas não saíam do lugar, enquanto o casa era “engolida” pelas chamas. Já era tarde quando lembrou que esqueceram de puxar a poita da canoa, portanto, de nada adiantara puxar a rede e remar. Serviu como lição por terem feito fandango na quaresma; noutro caso, havia uma casa, conforme José Hipólito Muniz (2008) em que “*todo sábado tinha Fandango, era baile atrás de baile e a casa ia ficando mal falada e deixando de ser freqüentada por alguns que tinham medo que algo acontecesse*”. Certa noite, após a filha ir pro Fandango, a mãe que ficara em casa pressentiu que algo de ruim aconteceria e foi buscá-la no animado Fandango, chegando a tempo de agarrá-la e segurando-a, pulou pela janela, momento em que deu uma enorme explosão na casa, afundando completamente. Para desespero da mãe, percebeu que apenas estava com os braços da filha em suas mãos, perdendo-a naquela explosão. Dizem que, “*meia noite quem quiser aprender versos e ouvir os violeiros é só se aproximar do lugar onde ficava a casa, como faziam novos violeiros para cantarem melhor*”. Há uma variante, que inclusive virou filme (O Mistério da Casa Afundada – Dir. Ciro Matoso), tendo sido publicada pela Secretaria Municipal de Educação e Fundação de Cultura de Paranaguá (s/data, p. 24/25).

Um dos costumes relacionados a quaresma era a ‘malhação de Judas’¹⁰⁴, quando um grupo de três ou quatro pessoas, confeccionavam um boneco, “as vezes de folha de bananeira”, na sexta-feira-santa¹⁰⁵, também chamada de Sexta-Feira-Grande, conforme Antônio Alves Pires (2005), a representar o traidor de Jesus, e levavam-no largando-o defronte as casas, batendo nas portas e correndo a se esconder; o dono da casa, ou as crianças desta, abrindo-a, tamanho não era o susto ao ver o boneco cair porta adentro, juntavam-se aos demais na brincadeira dirigindo-se a próxima casa; no sábado, chamado de Sábado-de-Aleluia, “pegava pra judiar dele [...]. Era a Gurizada né, garravam no Judas e tocavam fogo nele”.

Outra tradição do entrudo, de acordo com José Hipólito Muniz (2008) era o ‘borramento’¹⁰⁶, quando “se pintavam de carvão e pó de café, borrava a cara toda no primeiro dia de carnaval e era dançando pelo menos uma moda, de sábado pra amanhecer domingo com a cara borrado”.

*“lá se vai o Santo Intruido
já vem a Páscoa da flor
já tá se passando o tempo
da gente tratar de amor”.*

(“pé de moda” recolhido com José Hipólito Muniz, em Guaraqueçaba).

¹⁰⁴ Conforme Araújo (2007) a Malhação do Judas revive a festa pagã das “Compitales Romanas”; de acordo com Mota (1981) seria um “resíduo folclórico, transfigurado, é bem verdade, mas que traduz as perseguições às práticas judaicas que se desencadeou ao longo da Idade Média”. Na Península Ibérica, após a expulsão dos Judeus e sua conversão compulsória de Judeus e ainda que no Brasil a Inquisição não “este instrumento político-religioso não atuou de maneira cruenta” (1981, p.13), pode-se observar, na Malhação do Judas, a sobrevivência ou transfiguração folclórica de que o aparato inquisitorial conseguiu moldar a alma popular, entre outros ódios e preconceitos, o do “Judeu”, como representação de todo mal...”. Nos anos 2000, a Fundação de Cultura de Paranaguá em tentativa de reavivar tal tradição, despertou inúmeras críticas devido a utilização de violência pelas crianças durante a malhação do boneco.

¹⁰⁵ Para saber mais sobre as tradições e costumes da quaresma ver a postagem no Blog Nosso Pixirum “O Amargoso e as tradições da quaresma”, disponível no site <<http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2009/04/amargoso-e-as-tradicoes-da-quaresma.html>>. Publicado em 10.04.2009.

¹⁰⁶ Conforme vovó Rosa [Rosalina Dias Fernandes], em 2007, durante o carnaval era comum confeccionarem fantasias e irem caracterizados ao Fandango; esta prática ainda ocorre – mascarados - em Superagui, bom como aconteciam em Guaraqueçaba nos anos 90.

Além da Quaresma, o Fandango, o mutirão, caçadas, dentre outros trabalhos no mar e no mato, deixavam de acontecer em alguns dias, como o Dia de Finados (02 de novembro), ou dias de Santo de Guarda, como de Santa Rosa de Lima (23 de agosto), do Senhor Bom Jesus (06 de agosto¹⁰⁷), da Anunciação do Anjo Gabriel a Virgem Maria (25 de março¹⁰⁸), dentre outros, dependendo do costume de cada região e também do costume de cada violeiro, existindo, na oralidade, lendas que ilustram acontecimentos, muitos destes trágicos, àqueles que teimosamente desrespeitaram sua tradição.

2.7.1 “dance, dance, minha gente, aproveite a ocasião [...]!”

Em qualquer ocasião encontrava-se motivo para fazer Fandango, fosse casamentos, batizados ou aniversários; haviam casas, por exemplo, em que se dançava todo sábado, algumas, inclusive, até mal faladas pela vizinhança, pois serviam apenas para dançar fandango e em qualquer ocasião, sendo, portanto, desaconselhadas¹⁰⁹ as filhas irem sozinhas naqueles Fandangos.

¹⁰⁷ José Hipólito Muniz (2013) conta que próximo ao Morro da Parada (Ilha da Casca/Cananéia-SP), certo morador anunciou uma cavação no dia 5 de agosto, portanto, com Fandango amanhecendo no dia 6, dedicado ao Bom Jesus, aproveitando para o mutirão aqueles que não foram à procissão em Iguape. Os que aceitaram trabalhar naquele dia, o fizeram debaixo de árduo sol e a noite dançaram até o raiar do dia santo. Pelas três horas da tarde deste dia, “baixou um bando de corvo na roça dele, mas eram em tantos que chegou até a tampar o sol”, não restando sequer uma rama das centenas que plantaram. Naquele pedaço de terra, dizem, “nunca mais cresceu vegetação e até hoje se depara com um lugar deserto, onde não cresce um só pé de mato”.

¹⁰⁸ Marca o início da gestação de Maria Santíssima, pois 9 meses depois, em 25 de dezembro, nasce Jesus Cristo. Conforme José Hipólito Muniz (2008) é “*um dia de descanso, onde não se pode trabalhar*”. Mesmo contrariando os pedidos da mãe, certo caçador, arrumou a espingarda, chamou seu cachorro e foi pro mato neste dia santo. A certa altura, o cão acou um veado e como estava na mira, o homem disparou o primeiro tiro, o qual acertou, mas o animal não caiu, ao contrário, começou a correr. O caçador o seguiu, atirando a cada nova chance, contabilizando 25 tiros certos, para sua surpresa, o animal continuava a correr. Já sem munição, retorna para a casa. Noutro dia, a noite teve Fandango e toda a comunidade reunida, inclusive aquele caçador, presenciaram chegar um senhor muito bonito e o convidaram a entrar. Este dançou com todas as damas, animando-se a cantar e tocar. Em sua primeira moda cantou: “25 de março / no mato muito corri / levei 25 tiros / Não morri estou aqui / em 25 de março / o cachorro me fez correr / eu aqui neste fandango / não pretendo amanhecer”. Tão logo findou esta rima, deu um estouro, desaparecendo do local, então o caçador contou a todos a história do veado que levou 25 tiros no mato e não morreu, prometendo a todos, nunca mais desobedecer sua mãe e nem caçar em dia santo.

¹⁰⁹ José Hipólito Muniz (2008) conta que duas irmãs, solteiras, desobedecendo o pai resolveram ir num Fandango, no qual apareceram dois rapazes desconhecidos, mas muito bonitos e bem trajados, chamando a atenção de todos, principalmente das irmãs, com as quais dançaram a noite toda, marcando reencontrá-las na noite seguinte, como fizeram. Ao amanhecer, as filhas chegando em casa e o pai saindo pescar, eis que percebe dois jovens estranhos, navegando numa casca de amendoim, comentavam o sucesso do plano e o

No mês junino, além das colheitas eram frequentes fandango em homenagem a Santo Antônio (13/06), São João (24/06) e São Pedro (29/06), neste último, recorrente em Guaraqueçaba eram as provas de corrida de canoa, além da procissão marítima com a imagem do padroeiro dos pescadores, como ainda o é em Barra de Ararapira e Ilha das Peças.

IMAGEM 11 - Fogueira de São João em Utinga (Seu Alziro benzendo o fogo e jovens passando nas brasas)



Fonte: Zé Muniz, 2013.

Acerca do fandango de São João, quando realizavam a Fogueira de São João¹¹⁰, José Hipólito Muniz (2008) recorda uma simpatia para a pessoa saber o nome da outra com quem se casaria

a pessoa pegava três pedaços de papel e escrevia em cada um, o nome de alguém que ela queria casar. Passava a fogueira do santo com os papéis no bolso e depois punha em cima da casa, no telhado. Pela manhã, qual papel estivesse aberto, seria este o seu futuro marido ou mulher.

Já Antônio Alves Pires (2004), lembra que

desfecho para aquela noite, quando convenceriam as duas irmãs com as quais dançaram, a fugir com eles, sem saber que o destino seria o inferno. O velho pai, apreatado, retornou imediatamente para casa, avisou a filhas que naquela noite não mais foram sozinhas ao Fandango. O plano não deu certo, os rapazes desconhecidos “tiveram um grande abano”.

¹¹⁰ Há uma postagem no Blog Nosso Pixirum <<http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2011/06/fogueira-de-sao-joao-na-comunidade-de.html>>.

dançavam, pulavam a fogueira de um lado pra outro. Tinha Quentão, Pinhão, Cará com Melado. Fosse São João, os rapazes passavam tição do carvão da fogueira na cara, pra dizê que tinha barba, era a simpatia né. Também as moças, iam lá no cafezal e colhiam um cafézinho e se fosse verde, ela casava com um homem novo e se fosse maduro ela ia casá com um viúvo.

Também no natal, José Hipólito Muniz (2008) lembra que “era cantado o terço¹¹¹ na meia noite, depois faziam o galo cantar, pra acordar o povo e começavam a dançar”; por precaução, guardavam “as galinhas debaixo do balaio na cozinha das casa para não perder”, visto o costume de grupos de homens amanhecerem comendo cozido das galinhas pela vizinhança.

*“chegou o mês de dezembro / e vem o santo natal
é tempo de ficar alegre / quem tem sua namorada
entramos na brincadeira / aqui não se paga nada
agora vou dar um viva / nessa noite abençoada.*



*chegou o mês de dezembro / é um tempo de prazer
entramos na brincadeira / até o dia amanhecer [como é bonito de ver]
vou pedir a Deus do céu / pra ele nos proteger
nos dar bastante saúde / e também bastante prazer.*

*chegou o mês de dezembro / e vem o dia santada
é tempo de ficar alegre / quem tem sua namorada
entramos na brincadeira / aqui não paga nada
agora vou dar um viva / nessa noite abençoada”.*
(moda¹¹² recolhida com José Hipólito Muniz).

- [ouvir na faixa 03].

2.7.2 Fandango: a “sociedade familiar do bairro”

¹¹¹ Para saber mais do Terço-cantado Caiçara, ver “Terço-cantado: manifestação de fé do povo Caiçara” (MUNIZ, s/dt. c) [*inédito*].

¹¹² Moda tirada por Silvio Natal Pires (*In Memoriam*), da Barra de Arapirã.

Brito (2003) cita depoimentos de mulheres fandanguieras que enfatizam a “festa até mesmo nos preparativos” do mutirão, pois no fandango “não tinha gente de fora e gente estranha; e a gente podia se divertir do nosso jeito” (2003. p. 22/23), mesmo assim, ainda que fossem todos conhecidos, parentes e ou vizinhos, não era anormal alguns aborrecimentos decorridos das mais diversas situações, por vezes uma moda tirada relatando os mais diversos fatos do dia-a-dia, desagradando alguns, assim, para que sobressaísse uma brincadeira alegre e sem maiores contratempos, alguns costumes eram repassados oralmente e mantido o respeito por tais tradições, como lembra Eugênio dos Santos (2007): “a tradição do respeito¹¹³ estava naquele lugar”.

Nesse sentido, era muito respeitado o dono da casa, pois acaso algo demonstrasse sair do controle, este pedia aos violeiros versos destinados àqueles que porventura tendessem a incomodar o bom andamento daquele Fandango; também eram muito respeitados os “mais velhos”, pois eram ainda os melhores conhecedores das marcas batidas, por exemplo.

Eugênio dos Santos (2008) lembra a primeira vez que dançou Fandango, aos 13 anos de idade, quando ganhou sua primeira calça comprida e como num rito de passagem, acrescenta: “aí fui dançar com os senhores de idade, os mais velhos”; já José Hipólito Muniz (2007), lembra sua primeira moda, aos 15 anos de idade, sendo “a dona foi convidada por outros, eu fui pego de surpresa numa manhã de fandango, a primeira vez, eu corri de vergonha, acanhamento, dançar com uma senhora, na frente de meu pai”; já as damas, como lembra Rosalina Dias Fernandes ‘Vovó Rosa’ (2007), dançou sua primeira moda ainda criança, pelos 10 anos de idade.

Nas modas batidas, segundo Liberato Barreto (2004) “tinha o que puxava os batidos né. Era o riscador. O Risca-Fandango, que puxava”; já Antônio Alves Pires (2005) lembra que se acaso não soubesse que não fosse dançar, ao que Manoel Euzébio (2005) acrescenta que “qualquer um que ia bater e errava, já diziam: ó presta atenção no pé. O negócio do fandango é no pé, né. Você bate errado lá fora se escuta o erro”, pois não era admitido errar ou fazer ‘balaiada’ como acrescentou Dona Narcinda Lopes (2005).

¹¹³ Brito (2003, p. 25) aborda o tema “Fandango: uma festa de respeito” em capítulo exclusivo.

Anísio Pereira ressalta ter aprendido a dançar descalço¹¹⁴, argumentando que “a escola¹¹⁵ dele era aquele; depois que o cara já sabia, que ele já tava dando conta mesmo, dai punha o tamanco pra fazer o batido” (apud MUNIZ, 2012); já de acordo com José Hipólito Muniz (2007)

os homens mais novos¹¹⁶ não dançavam na roda com os mais velhos, apenas acompanhavam de fora da roda, batendo com chinelos, sendo que nos bailados os mais velhos tinham também a preferência na retirada das damas para a dança. Para o batido a preferência era dos mais velhos, os melhores batedores e que sabiam dançar.

2.7.3 A presença das damas¹¹⁷ no fandango

Na primeira visita que fizemos [Aurélio Gasparini Jr. e eu] a Antônio Alves Pires, em 2005, em sua casa, ao abrir-nos a porta para conversar sobre Fandango, logo questionou: “*falta dama pro baile, né?*”, em seguida cantando: “se eu tivesse visto / aqui eu não vinha / que não tinha dama / que dama não tinha / antes da dama chega / meus senhores dancem / não querem dançar”.

É constante, sempre que falamos sobre Fandango Caiçara aos “de fora¹¹⁸” o estranhamento pelo fato das mulheres não tocarem instrumentos, também não batem os tamancos, portanto, classificam como pertencente a uma cultura machista, onde a mulher ocupa uma função inferior ao homem,

¹¹⁴ Contemporaneamente os grupos de Fandango Caiçara estão integrando crianças nas rodas batidas, todas usando tamancos, como demonstração do resgate que praticam.

¹¹⁵ Seu Janguinho, da comunidade do Batuva, em referência às alunas da comunidade que participavam no Projeto “Traços Culturais das comunidades do litoral do Paraná e resistência frente o avanço da modernização expropriatória impulsionada pelo capital”, salienta acerca da educação oferecida na escola em desacordo com os saberes da comunidade: “elas, acabam sendo daqui mesmo essas meninas, mas elas não sabem como se encaba uma enxada e não conhecem as madeiras, mas antigamente no meu tempo eles conheciam, porque estavam em casa vendo, conversando e tudo e trabalhando junto por que a profissão era essa, então eles sabiam e hoje o estudo deles é diferente, então eles acabam não sabendo, tá mais fácil eles aprenderem as coisas de vocês do que a nossa” (SILVA, 2010, [25:26 – 20:01]).

¹¹⁶ Contemporaneamente há quem diga que “os mais velhos não querem ensinar os mais novos”, porém estes costumes “de respeito” encontrado nos Fandango antigamente, pouco se observa hoje nos grupos e ou rodas de Fandango, onde em muitos casos prevalece ‘certo exibicionismo juvenil’, desagradando a geração mais velha e desobedecendo certa “poética do respeito”, repassada na oralidade e constante observação.

¹¹⁷ O movimento folclorista denominou de “folgador/folgadeira”, aquele que dança Fandango, porém sua primeira menção aparece no Jornal A República (ed. de 08.03.1909), designando o dançador de Fandango; já Azevedo (1975, p. 34) cita-o como usual e Roderjan (1981, p. 29) remetendo ao termo, justifica que dançam em dia de folga, ou seja, de sábado para domingo.

¹¹⁸ Referência a visitantes, estrangeiros, ou seja, aquele que não faz parte de nosso círculo de amigos, familiares.

devido, exatamente ao equívoco em considerar o Fandango apenas como dança, onde cabe aos homens o tocar a viola e bater os tamancos.

A presença da dama no fandango, ao menos nas danças foi descrita por alguns folcloristas por possuir “atitude apática e indiferente, com fisionomias absolutamente inexpressivas, onde seu entusiasmo pela dança não se manifesta absolutamente pelo exterior” (AZEVEDO, 1975) ou ainda “andando molemente, com as mãos metidas nos bolsos dos casacos, sem trejeitos nem requebros” (AZEVEDO, 1978, p. 04) e “as mulheres talvez por serem o centro da coreografia, mais se arrastam do que dançam, e sua apatia não exterioriza o amor pela dança” (PINTO, 2005, p. 125), fazendo surgir contemporaneamente, nos grupos de Fandango evoluções coreográficas¹¹⁹, atendendo a técnica artística de sua transformação em espetáculo.

Ao fato de tradicionalmente não tocarem nenhum instrumento, por exemplo, Corrêa (2013, p. 114) analisa que, apesar de participarem de muitas atividades masculinas, as mulheres “parecem não desenvolver interesse em saber tocar instrumentos” e, acerca do porquê, observa que “minha pergunta foi em geral recebida com desdém e estranhamento [...]. Contudo, tal é o desinteresse demonstrado pelas mulheres que sequer é possível falar em restrição”; nesse sentido, afirma ainda que esta falta de interesse das mulheres pela prática dos instrumentos

além de estar associado a valores tradicionais e papéis de complementaridade socialmente desempenhados, também possa estar relacionado a um processo de construção metafórica entorno dos instrumentos principais do fandango. As mulheres são o eixo de estabilidade da estrutura familiar que, de alguma forma, as distancia da lógica de relação de permuta presente no sistema de circulação e representação dos instrumentos. O instrumento musical remete à circularidade e à permutabilidade presente no fandango. É a substância do elo musical de afeto e amizade entre homens. O instrumento não é um companheiro, pois o homem já tem seus camaradas. Contudo, figura como um objeto de mediação da relação masculino-masculino. É constantemente passado de mão em mão. Ao mesmo tempo, é também um objeto com o qual homens se confidenciam e dialogam indicando haver nele uma condição de feminilidade. O instrumento é fio condutor da expressão do amor romântico que está presente na poética das modas. Por meio dos instrumentos, os homens expressam também seus sentimentos de

¹¹⁹ Durante o passe do “8”, por exemplo, fomos levados no Grupo Teatral Pirão do Mesmo, a fazê-lo em postura ereta, com os braços esticados e sobre as costas da dama, rodeá-la, mantendo contanto direto com o olhar, como a cortejá-las.

amor, sem, contudo criarem apego a esse ente feminino já que não estabilizam seu afeto no objeto. (CORRÊA, 2013, p. 118).

Dorçulina Eiglmeier (2004) nunca aprendeu a bater tamanco, porque “esse era o serviço [trabalho] do homem”, como acreditava, mas se acaso quisesse aprender “acho que as mulher podia, né, batê, mas naquele tempo não usava, era a tradição, né. Se ela quisesse, num era bonito as mulher baterem né”; conforme Isolina Mendonça (*apud* BRITO, 2003, p. 25), as mulheres não batiam o tamanco por razão de ordem física: “é preciso ter muita força na perna pra bater tamanco. Sempre vi os homens dançando e acho bonito, mas nunca tive vontade de aprender e, se eu quisesse, podia aprender, pois não é proibido mulher bater tamanco”.

Dorçulina Eiglmeier, Dina Alves e Conceição Constantino eram donas de grande repertório de Fandango, configurando o que afirma Corrêa (2013, p. 116), “as mulheres não são inteiramente alheias à música e a poesia do fandango, mas sim à prática instrumental”.

Anísio Pereira (2000) explica que o homem “fica pra bater. O trabalho da mulher é rodar os “8”. Escuta o violeiro que dá o topo pro tamanqueado. Quando dá o topo aí a mulher para. Fica lá”; já Leonildo Pereira (2009) afirma ter conhecido em Taquari/SP, duas mulheres que tocavam viola.

As damas, casadas, sempre acompanhando seus maridos, também iam nos mutirões, para roçar, carpir, socar arroz ou fazer outro serviço que o dono da casa precisasse, além de ter a responsabilidade de preparar as comidas, tendo sempre ao seu lado os filhos, que, desde cedo também ajudavam nos trabalhos da roça, seja por exemplo, carregando os cestos com rama.

Junto com a coreografia, ressalta Novak (2005, p. 37) que foi “preciso modernizar, ter um visual agradável, compatível com o momento em que se vive para que desperte interesse no público atual e o consiga sobreviver por mais uma geração”, porém, Correia (2002, p. 43), criticando os “trajes típicos¹²⁰” sugeridos para representar o Fandango, dizia que “dançar Fandango

¹²⁰ Em Paranaguá, segundo Novak (2005, p. 65) o diretor do Grupo Folclórico Mestre Romão admitiu alterações nos trajes e balanceios das mulheres “para enriquecer e tornar o trabalho apresentável ao público, não é possível resgatar estas coisas do jeito que elas eram antigamente”, sendo, no ano de 2001, idealizado pela Secretária de Turismo de Paranaguá, composta por: Para as mulheres “blusa decote canoa, manga fofa na cor laranja e saia rodada no comprimento do tornozelo, florida. Para os homens camisa laranja e calça marrom”, justificando as cores como a representar a terra batida (NOVAK, 2005, p. 64); Martins (2006, p.

com seda é um erro e foge completamente a tradição”, porque o “caboclo, sendo pobre, não poderia adquirir tecidos caros”, daí “folgadores” usarem “trajes simples e baratos feitos de chita, algodão e brim”.

IMAGEM 12 – Família Pereira dançando valseado durante apresentação



Fonte: I Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, 2006.

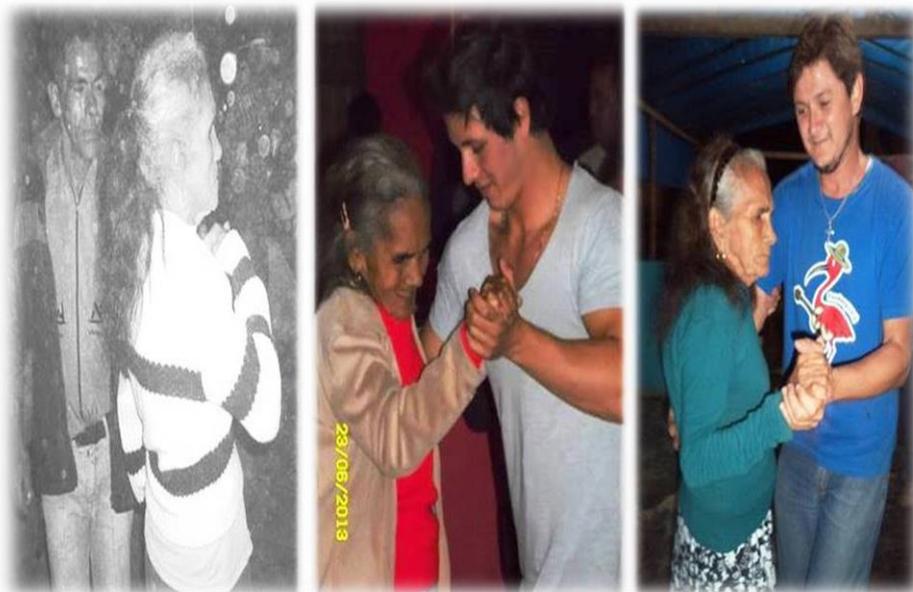
84) ressalta que, após a instituição dos Grupo Pés de Ouro, por exemplo, em seu Estatuto ficou estabelecido a incorporação de trajes pretos, justificando-os “como nos grupos gaúchos”; de acordo com Corrêa (2013, p.165) “o processo de formação de grupos de fandango introduziu a adoção de uma indumentária específica somente nos contextos de apresentação” identificando três tendências predominantes: (i) Grupos integrados por jovens dançadores do Paraná, como o Grupo Folclórico Mestre Romão e Grupo de Fandango Professora Helmosa, as damas usam roupas de tecidos exuberantes que se assemelham aos das prendas gaúchas, com saias rodadas, cores vibrantes e estampados com flores. Grandes arranjos florais nos cabelos e forte maquiagem também aparecem como regra geral. (ii) Grupos compostos por dançadoras adultas ou idosas que enfatizam o aspecto tradicional do fandango, como Pés de Ouro e Família Pereira, reinterpretam a exuberância das prendas, com cores homogêneas, porém mantendo as saias longas rodadas e mangas bufantes. (iii) Grupos que se identificam com a afirmação da identidade caiçara, como Jovens da Juréia e Mandicuéra, preferem trajes mais simples remontando um vestuário de fandango dos sítios, com floridos mais simples, por vezes variados, além de saias e vestidos mais curtos, um pouco abaixo dos joelhos; ainda nesse sentido Corrêa (2013, p. 165) referencia “as mudanças em suas vestes de apresentação” da Família Pereira, onde as mulheres “vestiam roupas elegantes, blusa branca e saia estampada, porém com modelos e estampas diferentes” e algum tempo depois “o figurino havia ganhado um padrão e as mulheres se mostravam satisfeitas e confiantes com o novo visual chamativo pelo vermelho vibrante e pelas saias rodadas”, porém, presenciei, em começo dos anos 2000, o recebimento deste figurino pelas damas da Família Pereira, presente da 1ª Dama de Guaraqueçaba, também Secretária de Ação Social e o quanto ficaram constrangidas, pois, pela primeira vez, usavam roupas uniformes no Fandango; o Grupo Fandanguará, principalmente a saia das damas, baseia-se no figurino introduzido por figurinista na peça “Fandango”, também na confeccionada para a peça “Farinha Vs. Cuscuz”, ambas multicoloridas, com forte apelo ao espetáculo artístico. Nesse sentido ver ainda Silveira (2014), bem como na página 42 a Nota de Rodapé nº. 41.

Este processo de espetacularização, de acordo com Carvalho (2007, p. 86) “coloca os artistas populares na condição de objeto: deverão apresentar-se, alterando as bases de seus códigos específicos, para deleite dos espectadores de classe média, em seus momentos de consumo de lazer ou cultura de turismo”, numa estrutura produzida e controlada pela indústria do entretenimento ou pela ordem política que contrata o espetáculo.

Nesse sentido Corrêa (2013, p. 165) cita depoimento de Narcinda Amorim Lopes dizendo que dançavam “assim fantasiado, como eles dançam, com aquelas saias bem rodadas, blusa de uma cor, saia de outra cor e tudo assim uma parte branca, outra parte azul, outra parte verde, mas saia só de carnaval”, salientando que, “tirando o carnaval nós dançava com roupa comum, saia de qualquer jeito, blusa de qualquer jeito. Agora pintura não se usava”.

Conforme depoimento de Dina Alves Costa (1999), uma vez sabendo dos mutirões e Fandango, já preparavam suas melhores roupas e ornamentos para a ocasião: “tinha Fandango, as mulheres comprava tudo, era vestido, era brinco, cinto, tudo que precisava”.

IMAGEM 13 - Nilo Pereira dançando “Sinsará” com D. Escolástica “Corá” (Rio Verde, 2003); Michel P. da Silva dançando Dondom com D. Corá (Utinga, 2013); Zé Muniz dançando Dondom com D. Corá (Utinga, 2016)



Fonte: Zé Muniz (2003 e 2013), Aparecida Camargo “Cida” (2016).

As damas aprendiam a dançar com os rapazes mais novos que as tiravam, com devidas licenças de seus pais ou com outras damas e cavalheiros

mais velhos ou mesmo em casa com as irmãs, além da constante observação nos fandangos que iam.

Vovó Rosa [Rosalina Dias Fernandes], em depoimento recolhido em 2007, ressalta que:

as damas ficavam sentadas num banco comprido e quando tocavam a viola e rompia a moda, os cavalheiros vinham tirar no banco. Nós dançava os batidos da Querumana, Tonta, Anu, Andorinha, Tiraninha, mais dos bailados eu gostava mais, e os cavalheiros e as damas bailavam descalços, era assim que dançavam os valsados; na última moda, o Recortado, mas enchia a sala da casa. Cada dama entrava então num porto [na frente do cavalheiro] e era a que mais custava de dançar, ficava recortando, uma pra lá, outra pra cá.

De acordo com Conceição Constantino (2007), na moda “Andorinha” as damas que faziam a roda e “jogava um lenço em direção ao homem e escolhe o par pra ela dançar”.

Em determinados lugares, as damas não podiam recusar¹²¹ de dançar com o cavalheiro que lhe convidasse, caso contrário ficaria aquela moda, ou durante todo aquele Fandango, de acordo com o costume de cada região, sem poder dançar, pois diziam que era ‘desfeita’ e como relata vovó Rosa (2007), “alguns cavalheiros entendiam, outros não, mas não acontecia nada e quando os homens se desentendiam era por causa da bebida mesmo”.

Corrêa (2013, p. 153) diz que “por mais formal que seja a dança, uma intimidade se estabelece no entrosamento rítmico dos pares. A sensualidade do fandango é muito sutil”, porém, “na dança, o respeito entre os elementos do par é notório e confere uma rara sensação de conforto para as damas, que sempre se sentem à vontade para dançar com qualquer cavalheiro”, exceto os que já exageraram na bebida; noutros costumes, por exemplo, de acordo com José Hipólito Muniz (2007) “uma pessoa não podia dançar com uma senhora sem primeiro pedir licença para o marido” e em outros ainda, acaso pretendesse dançar com a dama, o cavalheiro devia antes dançar com sua mãe, inclusive com sua avó, se esta estivesse presente.

Acerca de alguns destes costumes, Dorçulina Eiglmeier (2004) admite não concordar com tamanha ignorância, como ressalta

¹²¹ Contemporaneamente as damas, participantes de grupos, se antecipam na escolha do cavalheiro com quem desejam dançar e em muitos casos, quando em apresentação, a opção é por visitantes e ou alheios ao Fandango, como que a inseri-los na tradição.

a pessoa vai dançar com quem gosta, com quem acerta o passo, porque não é com tudo que a gente acerta o passo, né. [...] Um homem vinha me tirar e eu não fosse dançar com ele, se por acaso outro viesse, ele tirava eu do braço do outro e levava pro meu pai. Já vinha uma briga e eu não dançava perante aquela moda com mais ninguém. As vezes tirava a gente pra dançar quem a gente não gostava. A gente torcia pra que logo acabasse né, mas pra dançar comigo não precisava pedir licença se eu fosse solteira. Agora se tivesse namorado, fosse noiva, tem uma educação e pede licença né. É mais bonito.

Nas modas batidas, às que melhor sabiam dançar assumiam um importante papel, pois definiam o formato da roda e o andamento da marca, permitindo ao cavalheiro retornar ao seu 'porto', acaso este bata seu tamanco com mais veemência; ao romper da moda, as damas se retiravam do salão, porém, de acordo com José Hipólito Muniz (2008), tendo dançado “um batido mais simples, já tem aquela dama para dançar o bailado com você”.

Dorçulina Eiglmeier (2004) lembra que “o salão¹²² da casa do dono do mutirão, era rodeado de banco, onde ficavam os homens. Daí, separado, na cozinha ou no lado mesmo, ficavam todas as mulheres”; nas modas valsadas e mais fáceis, os cavalheiros as procuravam nestes bancos ao redor do salão. Lembra ainda a forma diferente que se dançava valsado no Poruquara: “lá os homem fazia a roda e as mulher que entrava cada uma num porto, pra dança valsado. Diferente dos valsado tirado, que o cara tirava a dama”.

Da mesma forma que os violeiros realizavam entre si porfias, disputando o reconhecimento como melhor tocador ou cantador, também as damas disputavam para saber qual dançava melhor, como lembra Pedrina França (2002) “uma vez fizeram um concurso na vila e eu ganhei dançando uma Domingueira inteira”.

Já a Domingueira, de acordo com Antônio Alves Pires (2003) era quando, após o baile de sábado “dava umas nove horas de domingo, quer dizer que tem que ir embora, né. Quem queria ficar tinha a Domingueira. Era só no valsado até as duas horas da tarde”.

¹²² Não existia em Guaraqueçaba casas exclusivamente feita para Fandango, como é usual fazer relação às pesquisas de Pinto (1992; 2005, p. 125; 2006, p. 105) que descreve estas sem paredes ou divisórias e com buracos cavados abaixo para ressoar o som dos tamancos; as moradias caiçaras, com predomínio de madeira, geralmente com sapatas altas que ampliam a repercussão sonora, e algumas com salões maiores, eram as preferidas e constantemente pedidas para fazer Fandango.

2.7.4 Os instrumentos¹²³ do Fandango Caiçara

IMAGEM 14 - Viola, Rabeca, Adufo, Tamanco e Canoa Caiçara, remo e rede



Fonte: Zé Muniz (Guaraqueçaba, 2002).

No Fandango Caiçara, o acompanhamento musical é feito com duas Violas, uma Rabeca e um Adufo, ainda um Tamborim.

*“a minha viola nova
que comprei do fabricante¹²⁴
pra me divertir a saudade
entreguei o meu dinheiro”.*

(“pé de moda” recolhido com José Hipólito Muniz).

Não muito usual, mas por vezes durante o Fandango ou mesmo utilizado para aprendizado, era o Machete (*viola de tamanho menor*), o Curto (*similar ao Cavaquinho, mas com três cordas e 05 pontos e afinação da Rabeca*), também

¹²³ O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular realizou de junho a setembro de 2016 a exposição Instrumentos Musicais do Fandango Caiçara, a mesma que percorreu as cidades de Iguape e Cananéia/SP, além de Guaraqueçaba, Paranaguá e Morretes/PR. Disponível no site <<http://www.cnfcp.gov.br/arquivos/file/catvirtual186.pdf>>.

¹²⁴ Também chamado de “fazedor”, porém, nos últimos anos Aorélio Domingues, fandangeiro de Paranaguá tem utilizado o termo “Lutheria Caiçara”, conforme exposição que realizou em 2016, passando a designar a confecção artesanal de instrumentos do Fandango Caiçara em suas oficinas voltadas ao público em geral.

o Machetinho (com 03 casas e 04 cordas) e o Machetão ou Meia-Viola (com 11 pontos e 04 cordas).

IMAGEM 15 – Viola de capa de Indaiá (réplica) e Bandola¹²⁵ (ambas feitas por Anísio Pereira)



Fonte: Zé Muniz (à esquerda em 2015 e à direita em 2007).

Por vezes nota-se a introdução de novos instrumentos¹²⁶, por mais criticada sua utilização pelos mais velhos (ANDRADE; ARANTES, 2003), porém, Hasse (1977, p.16) cita outros “que auxiliam no ritmo, tais como o reco-reco, chocalhos, afoxé e outros, de menor importância”.

¹²⁵ A partir de depoimento oral acerca da existência deste instrumento, foi encomendada sua confecção a Anísio Pereira que o chamou de ‘Catuto’, feito com aproveitamento da cabaça (porungo) gentilmente cedida por Waldemar Harry Krueger ‘seu Ari’; a partir deste, Seu Anísio Pereira passou a confeccionar outros instrumentos no mesmo formato, inclusive Rabecas.

¹²⁶ De acordo com Andrade; Arantes (2003, p. 47) “é cada vez maior a utilização de instrumentos industrializados, como o violão adaptado para a viola (e sem a “meia corda”) e do pandeiro. Além disso, hoje já se verifica a utilização do acordeão pelos mais jovens nas festas, bailes e fandangos”. Nesse sentido, vale lembrar que já em 1893, conforme Jornal Diário do Comércio de Paranaguá [em Anexo III, p. 269], num Fandango em Guaraqueçaba em que apareceram alguns visitantes portando uma gaita, estes foram expulsos, com ameaça inclusive, de se queimar o instrumento; mais recentemente, há registros audiovisuais (SEEC/PR, 1992) de Fandango em Rio dos Patos, na década de 90, em que aparece uma sanfona/gaita sendo utilizada pela Família Pereira; em Guaraqueçaba, no ano 2000, Heraldo Pereira, ainda em aprendizado com a Rabeca e a Viola, criou um “Chocalho” (feito com gomo de bambu), o qual utilizava para acompanhar as apresentações da família; em Paranaguá, no ano de 2010, a Associação Mandicuêra de Cultura Popular criou a Orquestra Rabecônica, objetivando a construção de 40 instrumentos (17 rabecas (em variados tamanhos, como Viola Clássica, Violão Cello e Baixo Acústico), 05 violas, 05 Machetões, 05 Machetinhos, 05 Adufos, 03 Caixas, além de Tamancos e Colheres), aliado à aulas/oficina de aprendizagem, culminou no espetáculo “Açucena”, porém, tais instrumentos também foram utilizados em Fandangos; ainda na Ilha dos Valadares, em 2014, o Grupo de Fandango Caiçara “Mestre Nemésio” fazia utilização de um Xequerê, como instrumento de percussão no Fandango (MUNIZ, 2012).

Já em desuso, porém, são os instrumentos tendo como base a viola, mas confeccionados a partir de outros elementos como o purungo ou cabaça (*Lagenária vulgaris*), como a “Viola de Cabaça” (Catuto, Cocho, Bandola ou Cavaco), bem como também confeccionada a partir da capa do Indaiá (*Attalea dubia*), onde sustentam uma história¹²⁷ acerca do aparecimento da viola, deixada pelo saci ou pelo Pé-Redondo¹²⁸; também o uso da colher¹²⁹, como instrumento de percussão.

Na confecção artesanal, o instrumento pode ser tanto cavocado, quanto feito em ‘aro’, a partir de uma forma.

A Rabeca, se cavocada¹³⁰, conforme Anísio Pereira (2001), deve-se fazê-la pelos fundos do instrumento, colando o seu tampo, para o qual se utilizava o “sumbarê” (*Cyrtopodium polyphyllum*), “uma cola que faz da flor da

¹²⁷ Certa família morava num local retirado, distante da comunidade. O Pai sempre ia pescar com o filho, ainda criança e este certa vez observara da canoa que no barranco próximo, um homenzinho saltitava e agitava alguma coisa em suas mãos, como que tocasse algum instrumento. Avisando o pai, remaram para lá e surpresa, quando chegaram, não encontraram ninguém, apenas uma viola de capa de Jaruvá, em cima de uma pedra – “Era o saci que deixara sua viola de fandango lá”, acreditava Eugênio dos Santos, acrescentando: “o saci gosta muito de fandango e toca viola”. João Alves Batista ‘João Buso’, afirmava ter ouvido o saci fazer fandango no manguê, pelos lados da Ilha das Gamelas: “Mas ele gosta de fandango, ô, rapaz [...] *Rapaz de Deus. Decapoco escutei aquele parapapa parapapa parapapa*”, ao que o pai confirmou: “*esse aí? Vede é o saci dançando fandango*”.

¹²⁸ José Hipólito Muniz (2008) conta que em certo Fandango apareceu um rapaz desconhecido, logo sendo convidado, pois trazia uma viola nos braços. Sua beleza chamou a atenção e todas as damas queriam dançar com o moço que logo se pôs a tocar juntamente com os violeiros que ali se encontravam. Eis que saía um e entrava outro e nenhum dos violeiros conseguia vencer o visitante nas modas e versos e as paradas que fazia era apenas para ascender seu cigarro. Numa destas paradas, uma velha senhora, percebendo algo estranho naquele excelente violeiro, notou que ele ascendia o cigarro “*com um estalo dos dedos*”, se assustando quando olhou para seus pés, exclamando: “*meu Bom Jesus, o violeiro tem o pé redondo*”. Desconfiando que era o diabo que estava naquele baile, a velha passou a mão numa viola e mesmo arranhando nas cordas, cantou: “*Senhor dono da casa / feche a porta e acenda a luz / tamo com o diabo em casa / rezemos o Credo em cruz*”. Nesse instante, o violeiro deu um estouro, desaparecendo, mas impregnando o salão com um cheiro de enxofre e sobre o banco, sua viola que logo constataram, era uma folha de Jaruvá. João Alves Batista (2007) salienta que “*era um menino que via o pé redondo do bicho lá, tocando viola e dizia pra mãe*”, que não lhe dava atenção, porém, de tanta insistência do menino, todos olharam e o outro violeiro que tocava cantou: “*Lá vem o dia rompendo / lá vem o clarão do dia / lá vem Nosso Senhor / junto co“a Virgem Maria*”. José Norberto Mendonça (2014) acrescenta que o menino avisa o pai que o violeiro tinha o pé redondo e este respondia: “Hummm. Cada um como o fez”, negando-se a falar corretamente “cada um como Deus o fez”.

¹²⁹ Utilizam-se duas colheres, unidas pela sua parte côncava com a mão esquerda, sendo batidas, com a mão direita, sobre a coxa.

¹³⁰ Pouco usual hoje são as Rabecas confeccionadas com o ‘verdugue’ (nome dado a borda das canoas), como Anísio Pereira e Heraldo Pereira chamam a borda do instrumento, ou seja, o detalhe que deixa o tampo e o fundo maior que o próprio aro.

chimarrita (*Vernonia polyienthes* Less). A raiz você queima, raspa e faz um pirão que vai depois usar pra colar os instrumentos”; já José Hipólito Muniz (2008) aprendera com seu pai que, “antes de colá o tampo, colava a “alma” da Rabeca por dentro; era um toquinho de madeira, quando tava esticada a corda ele segurava”.

IMAGEM 16 - Cepo para cavoucar (Anísio Pereira, 2000) e forma para viola (de Anísio Pereira, 2001); Rabeca sendo cavoucada (Guaraqueçaba, 2001) e confeccionada na forma (Amir Oliveira, Cananéia, 2014)



Fonte: Zé Muniz (2000, 2001 e 2014).

No caso feito de ‘aro’, há uma forma ou molde com o corpo do instrumento, donde se fixam por alguns dias tiras de madeira, após afinada e deixada de molho em água quente, retiradas quando completamente seca, mantendo portanto o formato do instrumento. Antônio Alves Pires (2003) explica que, além de ‘retinirem’ melhor o som, ficam “mais leve que uma folha. Era violinha de aro, né”.

Há de se destacar as violas mais antigas, muitas delas confeccionadas com outras espécies de madeiras como o Cedro (*Cedrella fissilis*), o Uviruçu (*indeterminado*), a Carova (*Jacaranda puberula*), a Peroba (*Aspidosperma polyneuron*), dentre outras; já as madeiras mais duras e resistentes como a Brejaúva (*Astrocaryum aculeatissimum*), o Pinho (*Araucaria angustifolia*), a Jacarandá (*Jacaranda mimosifolia*), a Imbuia (*Caesalpinia echinata Lam.*), a Canela-Preta (*Ocotea catharinensis Mez.*), o Araribá (*Centrolobium*

tomentosum) e a Cajarana (*Spondias lutea*) são as preferidas para a confecção de detalhes¹³¹ nos instrumentos, como Cavaletes e Caravelhos.

IMAGEM 17 - Zeca Martins e a "engenhoca"¹³² que criou para envergar a madeira (a esquerda) e a viola de aro que está construindo (a direita)



Fonte: Zé Muniz (Ilha dos Valadares, 2016).

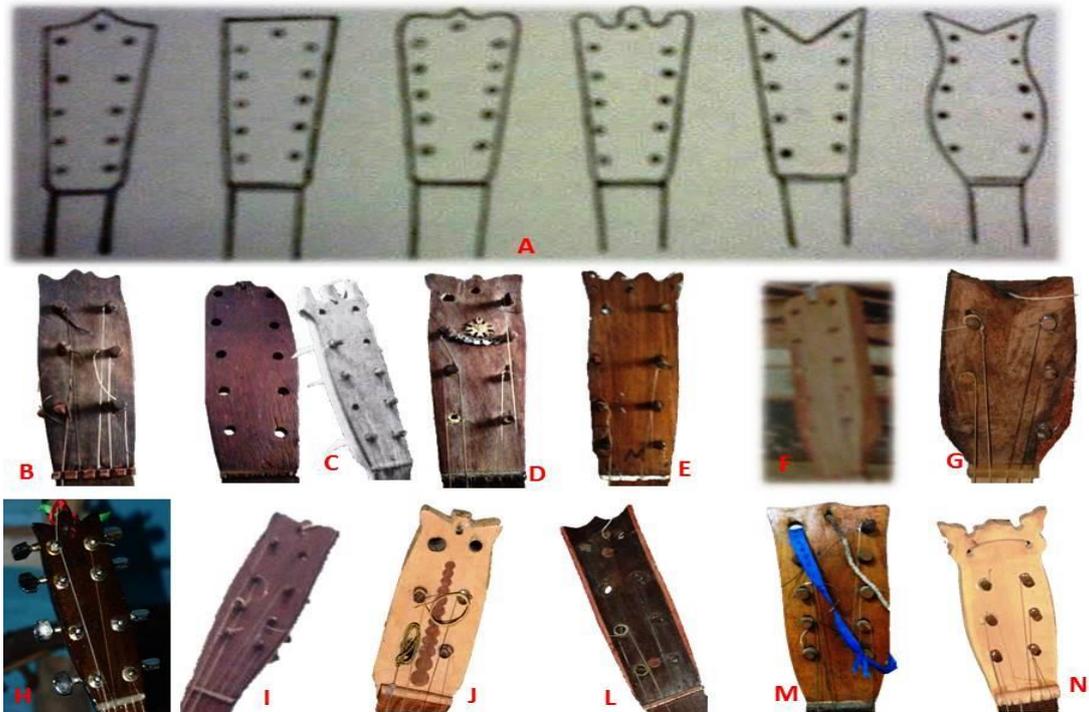
Conforme Pimentel (2010, p.11)

apesar das proibições ao corte dessas madeiras e à obtenção de matérias-primas essenciais à fabricação dos instrumentos mais comuns, é considerável a presença de grandes mestres artesãos, que não somente guardam saberes sobre os ciclos da natureza e técnicas ancestrais de construção, mas criam, reinventam e adaptam formatos de instrumentos, soluções construtivas e temáticas decorativas mantendo viva uma tradição cultural de longa data. Úteis – porque fabricados e utilizados nas diversas funções – e belos – porque não se contentam em somente servir a estas funções – estes instrumentos, fabricados com madeiras e matérias-primas locais, são a materialização de diferentes espaço-temporalidades. Neles estão amalgamados inúmeros saberes, marcadas diversas geografias.

¹³¹ Ainda usavam osso de baleia ou de cação para fazer o Cavalete e a Pestana da viola.

¹³² Conforme relatou em 2016, coloca carvão na base (adaptado de gás de geladeira), assim aquecendo o bastão de ferro, onde molda a madeira (aro), esta previamente molhada, para a rabeca.

IMAGEM 18 – “Cabeças” de viola Fandangueira



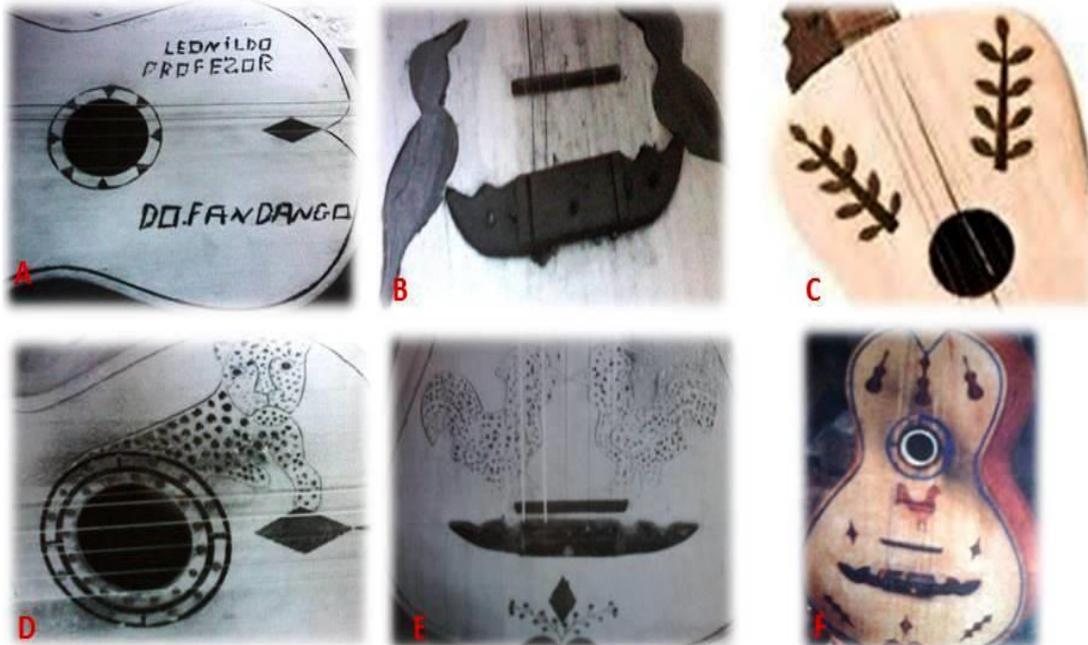
Fonte: Desenhos de Araújo (1967) (A); Fotos Zé Muniz (acervo) Viola de Chiquinho Inácio, década de 70 (C); Viola construída em Cananéia (D); Viola construída em Serra Negra, década de 60 (E); Viola construída por Martinho dos Santos – Morretes (F); Viola construída por Leonildo Pereira, anos 2000 (B, G e J); Viola usada por jovens do Superagui (H e N) em 2016; Viola construída por Anísio Pereira (I) em 2000; Viola construída por Elísio Galdino Alves (L) nos anos 2000; Viola construída por Nilo Pereira (M) nos anos 2000.

Já na escolha da madeira, cria-se uma relação do fabricante com seu instrumento, pois apenas ao visualizá-la, este já imagina a que tipo de instrumento serve, qual formato melhor se obterá, dentre outros e esta relação passará, em muitos casos, a ser exteriorizada no tampo do próprio instrumento, pois além da qualidade sonora e do formato, que podem distinguir o fabricante de outros, ainda circunscrevem frases ou desenham figuras da fauna e da flora que remetam a seu fabricante e ou local de moradia; alguns destes desenhos em formas geométricas recebem o nome de ‘coração’.

Pimentel (2010) salienta que cada artesão “herda e produz conhecimentos e, deles, brotam instrumentos não padronizados, com sonoridades próprias, distintas”. Já Anísio Pereira, conforme Muniz (2012, p. 08) afirma que “a boniteza do instrumento não é a vantagem do instrumento, pra quem quer tocar não é, o que interessa é o instrumento que tem som, né. O preço é feito em cima desse valor”, aliando-se a Pimentel (2010) que interpreta a ‘rusticidade’ e ‘precariedade’ como “a capacidade de adaptação e criação desses artesãos na relação com o ambiente”, pois “utilizam soluções próprias

de construção, constroem e adaptam ferramentas”, não utilizando ainda acabamento industrial.

IMAGEM 19 – Desenhos no ‘tampo’ da Viola Fandangueira



Fonte: Registradas por Aguiar, 2005 (A, B, D, E); Viola de Faustino Mendonça, feita por Zé Pereira (F) e Viola feita por Nilo Pereira (C).

2.7.4.1 A Caxeta

*“viola, minha viola
Pinho, Caxetal danado
no meio deste salão
não me deixe envergonhado”.*

(“pé de moda” recolhido com Anísio Pereira).

A *Tabebuia cassinoides* (Fam. *Bigonáceas*), também conhecida como caxeta¹³³ ou pau-de-tamanco é uma espécie da flora brasileira com porte médio que pode chegar até 20m de altura, florescendo de julho a fevereiro; é encontrada nos ‘caxetais’, ou seja, áreas com predominância paludosa, ou seja, solo frequentemente encharcado com águas doce, principalmente próximos ao litoral na região Sudeste e Sul, sendo analisada a sua viabilidade

¹³³Em indígena significa “madeira de formigas”. Sobre a Caxeta ver o vídeo-documentário “Ecologia, manejo e beneficiamento da caxeta”, realizado pelo Projeto Caxeta - Laboratório de Silvicultura Tropical/Laboratório de Movelaria e resíduos Florestais, USP; também o Programa “Um Pé de quê? – Série especial Mata Atlântica - Caxeta”, com Regina Casé.

econômica de manejo no Vale do Ribeira por Castro (2002), também o seu crescimento em florestas manejadas em Iguape/SP por Bernhardt (2003).

Por ser uma madeira considerada 'mole', portanto, de fácil modelagem, é utilizada artesanalmente pelos povos tradicionais Caiçaras e M'byá Guarani para a confecção¹³⁴ tanto de utilitários domésticos (gamelas, colheres, conchas), como de brinquedos (barcos e bonecos) e miniaturas (casa de farinha, animais), além dos instrumentos artesanais do Fandango Caiçara.

2.7.4.2 o saber-fazer com a Caxeta

Exímio *fabriqueiro* de violas e rabecas, Anísio Pereira, nascido em Araçáuba/Cananéia, em 1942, ainda criança foi residir em Rio dos Patos [comunidade extinta; desde 1997, após a ampliação do Parna Superagui, integra esta UC], mudando-se, depois de casado, para Guaraqueçaba e nos últimos anos se encontra na Ilha dos Valadares, em Paranaguá, onde mantém viva a fabricação artesanal¹³⁵ de instrumentos do Fandango Caiçara e outros artesanatos, tendo como matéria-prima, principalmente a Caxeta.

Este ofício Anísio Pereira aprendera ainda em Rio dos Patos com o pai [Ulisses Pereira] e o tio [Julino Pereira], numa prática cultural frequente na região, pois como diz (2013), “de nossa família, mesmo do mais novo, todos faziam; sabiam fazer. As vezes não fazia porque não queria, não porque não soubesse”; Um outro tio, Júlio Pereira, teve todo o processo de confecção da rabeca registrado por Gramanni (2003).

¹³⁴ Contemporaneamente, em demonstração de desapego motivado pela procura de produtos derivados da caxeta e fabricados por artesãos e fabriqueiros caiçaras, principalmente após o reconhecimento do Fandango Caiçara como Patrimônio Cultural, verifica-se aqueles que “aproveitando-se” passaram a “fazer” viola e artesanatos ditos como representativos desta cultura, mesmo sem pertencerem ou a conhecerem, o que nas palavras do fandanguero Nemésio Costa “tem muita gente vendendo produtos do fandango sem ser fandanguero”, assim, sem terem ligação e respeito com a cultura e ou o artesão, situação em que Nilo Pereira (*apud* MUNIZ, 2012, p. 16) desabafa: “tem muita gente tirando dinheiro do fandango, menos o fandanguero”; no ano de 2016, por exemplo, encontramos Rabecas com ante-braço e caravelhos de caxeta, quando sabemos, estas pequenas peças deveriam ser de madeiras mais resistentes.

¹³⁵ Hasse (1977, p. 17) acerca da fabricação artesanal de instrumentos diz: “os precários recursos empregados em seu fabrico (muito rudimentar) e a baixo nível de conhecimentos de seus fabricantes, impedem de se conseguir melhor qualidade, quer sonora, quer estética”.

IMAGEM 20 - Anísio Pereira e o manuseio com a Caxeta



Fonte: Zé Muniz (2002, 2014, 2015, 2016).

Relevante no corte da madeira é realizá-lo apenas em “dia de sábado da Lua Minguante e somente nos meses que não tem a letra “R””, pois durante a Crescente, a madeira “tá com água pra cima”, o que certamente resultará numa rachadura, diferente, portanto, da Minguante, quando a água está pra baixo e a madeira fica mais enxuta, como ensina Anísio Pereira (2013), pois assim, acredita evitar o ‘punilho’, espécie de broca que vai danificar futuramente o instrumento.

Utiliza como ferramenta o machado para derrubar a árvore e fazer o corte de que precisa, já imaginando o instrumento e seu tamanho; o facão para farquejar (dar o primeiro formato do instrumento na madeira ainda bruta) e o cepilho para aplainar; com o enxó-chato e o enxó-de-mão, além dos formões cavouca a madeira, fazendo a caixa sonora; ainda possui uma ferramenta rústica que chama de ‘alegre’, este, uma faca com a ponta envergada, servindo para esculpir as curvas da madeira.

Contemporaneamente, reconhece a perda desta prática pelos ‘mais novos’, ainda que os filhos Maureci Pereira e Heraldo Pereira tenham aprendido, porém, o primeiro e mais velho, mesmo residindo com o pai em Ilha dos Valadares, possui outra ocupação profissional que não permite sua continuidade na fabricação; já o segundo, ainda residindo em Guaraqueçaba,

ocupa-se em trabalhos avulsos e temporários, dispondo ainda de tempo para a confecção de instrumentos¹³⁶ e artesanatos; a esta situação atribui a desvalorização e exploração que sofre pelo mercado cultural, além da inexistência de planos de manejo¹³⁷ para o corte da Caxeta, que acarreta em sua proibição, ainda que, comprovadamente pela sabedoria popular, como ensina Anísio Pereira (2001), “em cada corte que a gente faz chega a nascer até quatro brotos”, porém, conhecimento este ineficiente para a continuidade desta prática, ainda que o Fandango Caiçara seja reconhecido como Patrimônio Imaterial do Brasil.

IMAGEM 21 - Enxó-chato (1), Enxó-goiva (2), Machado (3), Cepilho, Alegre, Formão e ferro (4) e facões (5) – ferramentas de Anísio Pereira



Fonte: Zé Muniz (2015).

Tais proibições configuram o equívoco da legislação ambiental, pois, conforme Diegues (2004, p. 40; 2006, p. 25), “não se pode proteger conhecimentos associados sem garantir a presença das populações produtoras desse conhecimento em seu território”.

¹³⁶ Vale salientar sua primeira Rabeca confeccionada no ano 2000, adquirida pelo Grupo Fâmulos de Bonifrates, com incentivo de Verônica Kusum (ProBio), na época custando R\$70.00; atualmente vende ao preço de R\$ 200.00 aproximadamente.

¹³⁷ O Estado de São Paulo dispõem de normas para a exploração da Caxeta, sob o regime de rendimento auto-sustentado conforme Resolução da Secretaria de Meio Ambiente, de 11 de abril de 1992, que disponibiliza áreas de manejo em Cananéia.

2.7.4.3 Viola *fandanguera*¹³⁸

A origem da viola no Brasil, de acordo com Corrêa (2002) remete a colonização, século XVI, tanto como herança cultural dos colonos quanto à catequização imposta pelos Padres Jesuítas aos Guaranis¹³⁹, recebendo por aqui, nomes como: viola paulista, fandangueira, de arame, caipira, sertaneja, nordestina, brasileira, pinho, de feira e cabocla, guardando semelhanças, de acordo com Marchi (2006, p. 61) com as violas portuguesas Amarantina, Braguesa, Toeira, Beiroa, Campaniça e da Terra.

IMAGEM 22 – Detalhe da Viola Beiroa (portuguesa) e a Meia-corda (em detalhe) e a posição Intaivado (João Pires - Barra de Ararapira) na viola fandangueira (Brasil)



Fonte: (Viola Fandangueira) Zé Muniz (2014) / (Viola Beiroa) meramente ilustrativa.

Tinhorão (1990. *apud* Vilella, 2011, p. 122) cita a mais antiga referência a utilização do instrumento no Brasil, em Pernambuco, numa encenação por

¹³⁸ No litoral paulista as viola artesanais próprias para o Fandango Caiçara, recebem o nome de “Viola Branca”, conforme analisado por Ferrero (2007) que estuda o uso da Viola Branca em Cananéia e Iguape/SP; Vilella (2011) em capítulo intitulado “pausa para viola” aborda as origens históricas do instrumento; também o Fandango, ou baile, é chamado de Baile de Viola.

¹³⁹ Os M’byás, da etnia Guarani, utilizam em seus ritos xamanísticos de canto e dança (Jeroky, Purahéy) na Casa de Reza (Opy), a viola/ão (M’baraká), a Rabeca (Ravé), ambos confeccionados a partir da Caxeta (*Tabebuia cassinóides*), além dos instrumentos M’tambó (espécie de bumbo, tambor), o M’baraká mirí (espécie de chocalho com purungo/cabaça), o Popiguá (duas varetas de percussão) e o Takuapú (instrumento feminino, uma espécie de bastão/claves, feitas de bambu, batidas ao chão).

ocasião da festa do Santíssimo Sacramento, em 1580, aparecendo também em inventários a partir do início do século XVII.

Difundida aos rincões, principalmente pela evangelização jesuítica, integra-se a diversas linguagens/manifestações culturais como a Folia de Reis, Romaria do Divino Espírito Santo, Repentes, Cururus, Cateretês, Moda-de-Viola, dentre outros e adaptando-se de acordo com cada região, no caso a Caiçara, sua fabricação artesanal, a partir de algumas madeiras da Mata Atlântica, com forte predomínio da Caxeta.

IMAGEM 23 - Viola de Aro, em Caxeta – primeira confeccionada por Anísio Pereira (pertenceu a Marcelo José Mendonça)



Fonte: Zé Muniz (Guaraqueçaba, 2002).

Vale lembrar que, no Fandango Caiçara, há uma história (ver a Nota de Rodapé nº 127, na página 88) acerca da origem da viola fandangueira, tendo sido deixada pelo saci – exímio violeiro e amante de Fandango.

Araújo (1967), considerando a viola Paulista, a Cuiabana, a Angrense, a Goiana e a Nordestina, destina um estudo (p. 433-451) descrevendo e fazendo comparações entre a viola Paulista – encontrada no interior daquele Estado e a viola Angrense¹⁴⁰ – (do Litoral) – encontrada no litoral e cidades do Vale do Ribeira de Iguape:

sua origem é remota. No baixo Latim encontramos: *vidula*, *vitula*, *viella* ou *fiola*, mas nenhum destes vocábulos serviu para designar a

¹⁴⁰ Chamada assim por ter encontrado um dos últimos “fabriqueiro” em Angra dos Reis, porém, em características muito semelhantes também se fabrica no litoral paulista.

nossa viola, tratava-se de um violino pequeno, um tetracórdio. Era a viola-de-arco, uma espécie de rabeca. A nossa viola também é bastante idosa, veio de Portugal e ao aclimatar-se em terras brasileiras sofreu algumas modificações, não só na sua anatomia, bem como no número de cordas. É a lei da evolução. (ARAÚJO, 1967, p. 434).

*“a Viola é uma das coisas
que se deve querer bem
porque a viola dá
amores a quem não tem”.*

(“pé de moda” recolhido com José Hipólito Muniz).

“Quase nasci em cima de uma viola”, dizia Leonildo Pereira (2009), demonstrando os fortes vínculos do violeiro de Fandango Caiçara com seu instrumento, desde a mais tenra infância quando apenas observava os familiares mais velhos, mais tarde também como violeiro, afamado, portanto, figura esperada a cada Fandango; Antônio Alves Pires (2004) enfatizava que “eu era muito doido por uma viola”; já Pedro Lopes, de acordo com relato¹⁴¹ da viúva Narcinda Lopes (2005)

ele [o falecido marido Pedro Lopes] começô a tocá de idade de 8 anos. [anos mais tarde] Quando a filha compro pra ele, era todo dia. Aí ele falô até que amava mais a viola do que o próprio filho. Antes de falecê ele pediu que colocasse a viola no caixão com ele. Mas naquela hora a gente não lembro né, esquecero. Pois não é que ele veio no sonho do filho, falá da viola. Então o filho sonhô co pai que vinha pedi a viola.

Há um grande respeito do violeiro pela sua viola, pois é ela que reaviva suas lembranças dos ‘tempos de dantes’; papai, como já descrito, não toca em grupo de Fandango, mas em momentos específicos está com sua viola, sempre ‘meio’ retirado, tocando e cantando, relembando momentos de sua vida quando ainda em Barra de Ararapira; são momentos apenas dele, sua viola e suas lembranças, por isso, muitos violeiros, guardam-na em locais

¹⁴¹ Logo após o falecimento do dono, o instrumento perde a função de uso e algumas famílias passam a guardar o instrumento como recordação do ente querido (encontrei em Barra de Ararapira violas e rabecas nesse sentido); em Rio Verde costumava-se queimar a viola logo após o falecimento de seu dono.

específicos, longe do alcance dos curiosos¹⁴², entre estes, os próprios filhos, conforme Vicente França (2002) conta, pois aprendera a tocar com a viola do pai, mas a pegava escondido, apenas quando este saía para a roça.

Já papai (2007), ganhara uma viola de vovô [Leandro Muniz], quando este percebera que se interessava e aos poucos aprendia:

[referindo-se aos tempos de infância] quando lembro tenho saudade e toco minha viola pra consolar, pois aprendi a tocar viola com meu pai, eu já tinha 13 anos quando meu pai comprou uma viola de caxeta, lá no Marujá, do senhor Antônio Pontes, eu fui buscar e voltei muito contente com a viola, pois sabendo tocar eu tinha mais vez no fandango, pois eu dançava e fazia os outros dançar.

2.7.4.4 “o violeiro morre de velho”

*“a minha viola é gente
come comigo na mesa
a alegria dela
alegra minha tristeza”*

(“pé de moda” recolhido com José Hipólito Muniz, em 2017).

Conforme Araújo (1967) “é inegável o poder que ela [viola] possui”, pois ela tem “função medicinal” de “cura as doenças, mata a saudade, elimina a tristeza, realiza a psicoterapia profunda melo-medicinal” (p. 449), porém, o antropomorfismo (características humanas) dado ao instrumento – cabeça, braço, costas, boca, orelha, pestana - faz com que “a viola padece de muitas doenças que atormentam o ser humano”, assim, ela “resfria, ‘constipa’, apanha ‘quebranto’, fica rouca ou fanhosa, se ‘destempera’ e chega até a ficar reumática”.

Para evitar esse mal, cada violeiro traz consigo rezas e simpatias¹⁴³ com intuito de resguardar seu instrumento contra o mau olhado, podendo oferecê-lo

¹⁴² O violeiro tem incondicional amor por sua viola, pois não deixam outra pessoa tocar nela, muito menos hoje em dia, quando pesquisadores e visitantes pegam-na e tentam fazer notas musicais ou executar outros ritmos; a esse fato note-se, no entanto, as violas feitas por motivação comercial, perdendo valores intrínsecos.

¹⁴³ Sobre pactos de violeiros com o “tinioso”, Marchi;Saenger;Corrêa (2002) apresentam alguns depoimentos de fandangueiros onde o tema é constante; ver também Vilela (2004; 2011), afirmando que a “habilidade de tocar muitas vezes está associada a algum pacto”; Já Pereira (2008) descreve e analisa narrativas sobre pactos, seus significados sociais e

à São Gonçalo, quando amarram uma fita branca nos braços da viola ao tocar a moda dedicada a este santo, ou mesmo trazendo neste, fitas brancas e vermelhas, retiradas da Bandeira do Divino Espírito Santo.

IMAGEM 24 - 'cabeça' da minha viola com fitas de ex-votos e imagem do Divino Espírito Santo



Fonte: Zé Muniz (Guaraqueçaba, 2010).

Ainda contra a inveja de outros supostos violeiros, que podem arruinar seu instrumento apenas jogando um cabelo dentro d'ele ou também colocando um dente de cobra dentro de sua própria viola, colocam-na um pedaço de algodão, acreditando este limpá-lo; nesse mesmo intuito, serve a cabeça de besouro¹⁴⁴ (*Coleópteros*), conforme viola de Alziro Pedro, que em certa feita, apostou com três violeiros que vieram de Cananéia/SP a um Fandango em Utinga, para ver qual instrumento tocava mais; ao amanhecer do dia, os três amarraram suas violas a reboque no carro, levando-as de volta, cumprindo o combinado acaso suas violas perdessem.

Para que, com sua companheira viola, possam tocar e cantar melhor, alguns violeiros colocam dentro do seu instrumento o ovo¹⁴⁵ do inseto Mamangava (*Xilocopa Spp*), ou uma Cigarra (*Cicadidae*), seca, podendo passar sobre os próprios peitos, assim, ficar como “a cigarra, que cantando vai ao dia”, ou mesmo o guizo da cobra Cascavel (*Crotalus durissus*).

simbólicos, com violeiros mineiros; ver também o vídeo [20:09Min] “O violeiro Paulo Freire Pacto com o demônio”, disponível no site <<https://www.youtube.com/watch?v=7pnQNoySio>>.

¹⁴⁴ O besouro macho deve ser morto na Lua Minguante, deixando sua cabeça cair, devendo embolá-la com algodão e então colocada dentro da viola.

¹⁴⁵ Consiste em furar o ovo com agulha e colocar dentro, porém não pode dizer o nome da Mamangava na hora de pegar o ovo e não pode contar para ninguém.

Era frequente a realização de porfias¹⁴⁶ (*prufia* ou *aprofiá*), ou seja, disputas realizadas entre os violeiros, em “violada e verso”, como lembra Dorçolina Amorim (2002), quando testavam tanto a qualidade sonora do instrumento, quanto a capacidade do violeiro em tocar e criar versos; Anísio Pereira (2002) lembra que “o melhor violeiro era quem gostava de tocar mais. Entrava um e outro violeiro, tocavam e saíam e ele continuava tocando e era o melhor”, contando de certa vez em que saíra sangue de seus dedos de tanto tempo que levou tocando viola durante um Fandango.

José Hipólito Muniz (2008) relembra uma porfia contada pelo seu pai:

eram dois violeiros bons. O meu avô Antônio Matias Pires com um tal de Manoel, foi mais ou menos há um 100 anos atrás. Os dois eram muito nervoso e o povo já pensava que ia dar briga no final, porque já tinham trocado alguns versos e nada. O desafiante que era Manoel cantou:

“Da Palma nasce a Palmeira
da Palmeira nasce a Palma
Quero que vós me canteis
quem entrou no céu sem alma”.

O povo começou a aplaudir pelo bom verso e aclamavam o nome do violeiro, Manoel, Manoel. O meu avô respondeu de lá:

“Da Palmeira nasce a Palma
da Palma nasce o Palmito
quem entrou no céu sem alma
foi à cruz de Jesus Cristo”.

E emendou mais um:

“Manoel meu Manoel
que tanto chamam por ele
Manoel está na glória
Bem-Aventurado dele”.

Deixando o desafiante sem saída e fazendo-o desistir do desafio.

2.7.4.5 Encordoamento e temperamento da viola¹⁴⁷

A viola de Fandango obedece, conforme sua cultura oral, a afinação baseada no ‘ouvir’, desconhecendo, portanto, métodos¹⁴⁸ musicais, pois

¹⁴⁶ Reconhecido fandanguero e vencedor de porfias era Bento Cego, de Antonina, que teve sua biografia registrada por Castro (1902), Rocha Pombo (1900), Leão (1926), Carneiro (1979) e Pinto (2005; 2006), reportado ainda no Jornal Diário do Paraná (Ed. de 03 de abril de 1973), além do vídeo-documentário “Bento Cego” dirigido por Pioli (2001).

¹⁴⁷ De acordo com Roderjan (1981, p. 30) a característica mais importante do Fandango está na melodia, pois são construídas em “escala diferentes dos modos maior e menor ocidentais, apresentando a 4ª aumentada e a 7ª menor dos modos *Lídio* e *Mixolídio* medievais. Soam aos nossos ouvidos estranhamente, daí muitos dizerem que os caboclos *desafinam*”. Corrêa (2002) apresenta instrumentos encontrados pelos Brasil, suas características e afinações, como a viola, rabeca, por exemplo.

apenas ‘temperam’ a viola de acordo como aprenderam na observação constante, variando em pequena escala, de um violeiro ou outro, porém, a Família Pereira, por exemplo, de acordo com Gulin (2002, p. 112), executa¹⁴⁹ as suas modas “em torno de Ré maior”.

No Fandango Caiçara existem três tipos de afinações¹⁵⁰: **Entaivado** [ouvir na faixa 04] (praticada nos lados de Cananéia, também por tocadores no Varadouro, Barra de Ararapira, Rio dos Patos, etc, de onde migraram muitos violeiros para Guaraqueçaba e Paranaguá, portanto é comum contemporaneamente), **Pelo Meio** (era muito usado em Serra Negra e comunidades vizinhas. Alguns ainda detém tal afinação, porém é muito pouco usada) e **Pelas Três** (modo conhecido no Batuva, porém encontram-se muitos poucos tocadores daquela região. Conforme Fausto Pires (2004), da Barra de Ararapira, um dos últimos violeiros a dominar tal afinação [ouvir na faixa 05], “é preciso apenas a Requinta, a Cantadeira e o Bordão”.

De acordo com IPHAN (2011, p. 74)

afinação *pelas três* é a única no fandango em que, à maneira da viola caipira, as cordas soltas formam um dos acordes da música. O 5º e o 4º pares de cordas são sempre tocados soltos e o outro acorde é feito com uma ½ pestana onde o dedo 1 (indicador) prende na 5ª casa o 1º, 2º e 3º pares de cordas. Por vezes, o violeiro ponteia o 2º e o 3º par de cordas podendo chegar até a 10ª casa.

As violas fandanguieras, cavoucadas ou de forma, possuem cinco cordas (Canutilho, Toeira, Requinta, Cantadeira e Bordão), que também podiam ser duplas, ou seja, cada uma delas possuir uma ‘companheira’, também conhecida como ‘prima’ ou ‘contra’, tratando-se de uma corda fina,

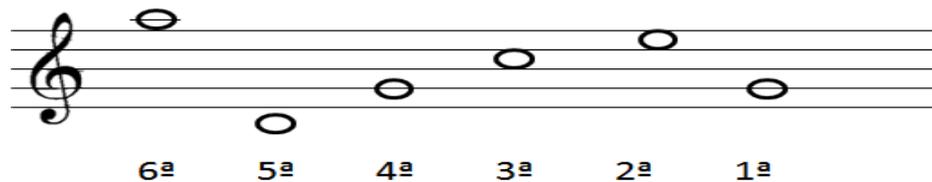
¹⁴⁸ É usual violeiros mais novos, que detém conhecimento musical, tocando outros instrumentos como violão, por exemplo, utilizarem contemporaneamente afinadores digitais com os quais determinam, a partir da viola de fandango afinada, notas musicais equivalentes, porém, Zambonin (*apud* MARTINS, 2006, p. 30) ressalta que “além de música, dança e afinação, etc, uma gama enorme de conceitos que se não estiverem agrupados não funcionam a função que se propõe, quando executados em outros instrumentos “não soa fandango””.

¹⁴⁹ O Grupo Fandanguará, tocando viola Intaivada, temperam sua violas da seguinte forma: G# (Canutilho) - C# (Toeira) – F (Requinta) – G# (Cantadeira) - C# (Bordão) (com as cordas presas no Ponto); C# (Canutilho) - F# (Toeira) – B (Requinta) – D# (Cantadeira) - G# (Bordão) (com as cordas soltas), conforme [ouvir na faixa 06].

¹⁵⁰ Pinto (2006, p. 99) registra a afinação Pelo Meio: “retesam a turina na altura da voz que vão cantar (geralmente Lá maior); as cordas duplas são oitavadas e temperam assim: a turina é afinada (“Lá”) com as quintas cordas, com o dedo na quinta casa; as terceiras afinam com as quartas cordas, com o dedo na quarta casa; as segundas afinam com as primeiras cordas, com o dedo na quinta casa”.

esticada muito próxima daquela que acompanha, ainda que seja usual apenas a Canutilho e a Toeira possuírem a corda companheira; é característica da viola *fandanguera*, porém já em desuso, não mais aparecendo em novos instrumentos a ‘meia-corda’¹⁵¹ tradicionalmente a partir da qual se afinavam, na oralidade, as demais, em tons mais graves (as grossas) e mais agudos (as mais finas) e os violeiros, conforme Antônio Alves Pires (2003) “tocavam de igual. Batendo o Cachorrinho das duas viola, dava uma coisa pela outra”.

Gulin (2002, p. 112) apresenta a afinação da Viola Fandanguera com cordas soltas da seguinte forma:



*“se a viola fosse minha
eu mandava encordoá
com Canutilho de Prata
com Toeira de metal”.*

*“o que tem essa viola
comigo não quer falar
não é por falta de arame
sou que não sei tocar”.*

(“Pés de moda” do Fandango Caiçara, recolhidos com José Hipólito Muniz).

O encordoamento¹⁵², uma vez não se encontrar cordas de aço próprias para instrumentos musicais, era feito com um tipo de arame – verdegais -, hoje inexistente, mas que servia tanto para pescar quanto para outras amarrações; a partir do encordoamento com este arame, Antônio Alves Pires (2003) explica: “as cordas era em carretel de madeira, era de arame coxado em carretelzinho.

¹⁵¹ Anísio Pereira a chama de “Grilo”; já Vicente França a conhece por “Periquito”; Antônio Alves Pires e João Soares a chamavam por “Cachorrinho”; Pinto (1992, p.02) a registra como “Turina”. Oliveira (1966, *apud* CORRÊA, 2000) cita a viola portuguesa beiroa ou bandurra, que além das dez cordas normais, “apresenta um pequeno cravelhal, ao lado da caixa de ressonância, em cima do braço, com duas cravelhas”, sendo, as violas ‘branca’ e “fandanguera”, de acordo com Vilela (2011, p. 119) da linhagem das “violas beiroas, hoje praticamente extintas em Portugal”. Em 2016 o projeto de Intercâmbio Cultural Brasil/Portugal, através de edital do MINC, objetiva investigar as relações marcadas por saberes e fazeres específicos, as violas caiçaras e portuguesas (viola beiroa), com suas afinações, acorde e timbres formam um universo musical único. Saber mais: <<http://www.kickante.com.br/campanhas/intercambio-brasil-portugal-da-viola-caicara>>.

¹⁵² Encordoamento da Viola de Fandango feito por Anísio Pereira (com cordas de violão): **Grilo** = Mi (meia corda fina (cinza)) (faz o tom da voz); **Canutilho** = LA (Vermelha) (Grossa); **Toeira** = MI (Amarela) (Grossa); **Cantadeira** = SI (Fina) (afina-se com o Grilo); **Requinta** = SI (Roxa) (Fina) e **Bordão** = SI (Fina).

De primeiro era de meado pra viola. Era a número 7 branca, a 9 amarela, a 9 amarela, a 7 branca, a 8 amarela e a 7 branca”; a Canutilho, conforme Anísio Pereira (2000) “pode ser duas cordas finas que é igual a uma grossa”; já a Toeira, de acordo com José Hipólito Muniz (2008) “era mais grossa, era corda de viola. As outra era padrão”.

Conforme Anísio Pereira (2000) é o “balanço do braço que marca o ritmo”, assim ‘temperando’ a viola, sempre fazendo a posição da afinação que utilizam (Intaivado, Pelo Meio ou Pelas Três), pois ela “canta” apenas no seu “ponto”, não nas demais casas da viola, tampouco com as cordas soltas, assim, a partir das batidas ou balanço dos dedos nas cordas, se ouve o ‘bufo’ do instrumento, geralmente na 4^a, 5^a ou 6^a casa a partir de sua boca sonora, entendendo-a como uma viola fandagueira com 10 casas (ponto); frequentemente a viola ‘desmente’ ou ‘destempera’, daí a máxima: “o violeiro leva metade da vida tocando viola e outra metade afinando seu instrumento”.

O violeiro Alexandre, de Ararapira, segundo José Hipólito Muniz (2016) era um que demorava muito para “temperar” a sua viola, e os cavalheiros, que esperavam muito para dançarem, zombavam dele dizendo: “não sabe tocar”, “essa viola não presta”, “joga fora essa viola”, ao que o velho violeiro, irritado com a brincadeira, bateu a “cintura” da viola em seu joelho, quebrando-a ao meio e jogando-a no fogo e olhando aos presentes disse: “A viola não prestava, né. Dancem agora minha gente, dancem agora sem viola”.

IMAGEM 25 - Viola de Fandango¹⁵³ - Acervo MAE/UFPR.



Fonte: Zé Muniz (Paranaguá, 2007).

¹⁵³ Acervo do MAE, identificada como fandagueira, originária de Guaratuba/PR, porém possuindo 14 caravelhas, jamais visto no Fandango Caiçara.

Intaivado (por José Hipólito Muniz)

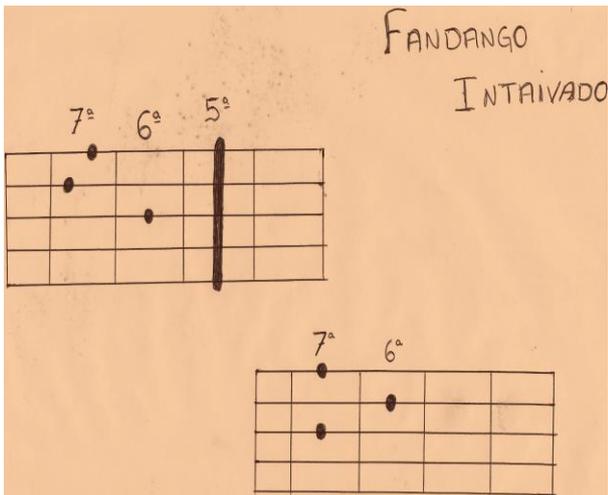
Anelar: Pressiona a Canutilho (7ª casa).

Mínimo: Pressiona a Toeira (7ª casa).

Médio: Pressiona a Cantadeira (6ª casa).

Indicador: Pressiona a Requinta e o Bordão, ou a 5ª casa inteira.

- Tira indicador e sobe o Médio (para Toeira), descendo o Mínimo (para Cantadeira).



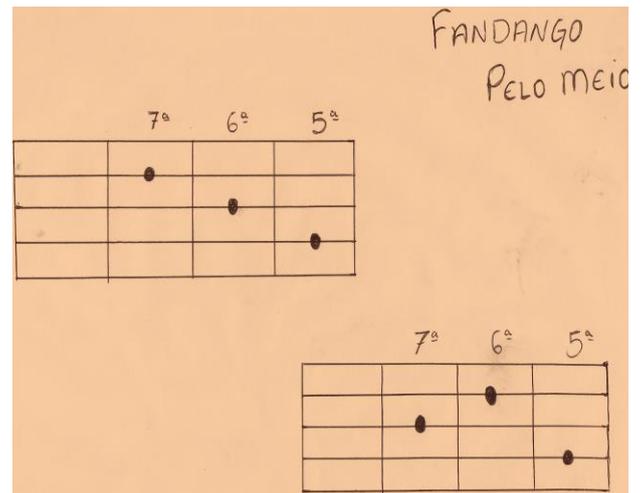
Pelo Meio (por Humberto Soares)

Anelar: Pressiona a Toeira (7ª casa).

Médio: Pressiona a Cantadeira (6ª casa).

Indicador: Pressiona a Requinta (5ª casa).

- Variando o Anelar na Cantadeira e o Médio na Toeira. O Indicador não se tira da Requinta, podendo ou não pressionar o Bordão.



Pelas Três (por Fausto Pires)

Indicador: Pressiona a Cantadeira, Requinta e o Bordão e solta (5ª casa).

Médio: Pressiona a Requinta (6ª casa, após tirar o Indicador).

Anelar: Pressiona a Cantadeira (7ª casa). Batendo junto com a Requinta (dedo Médio na 6ª casa).

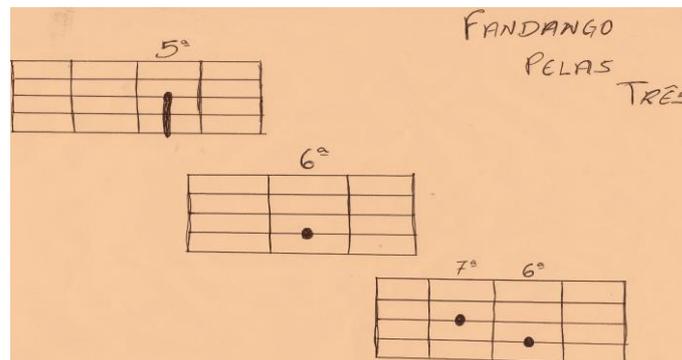
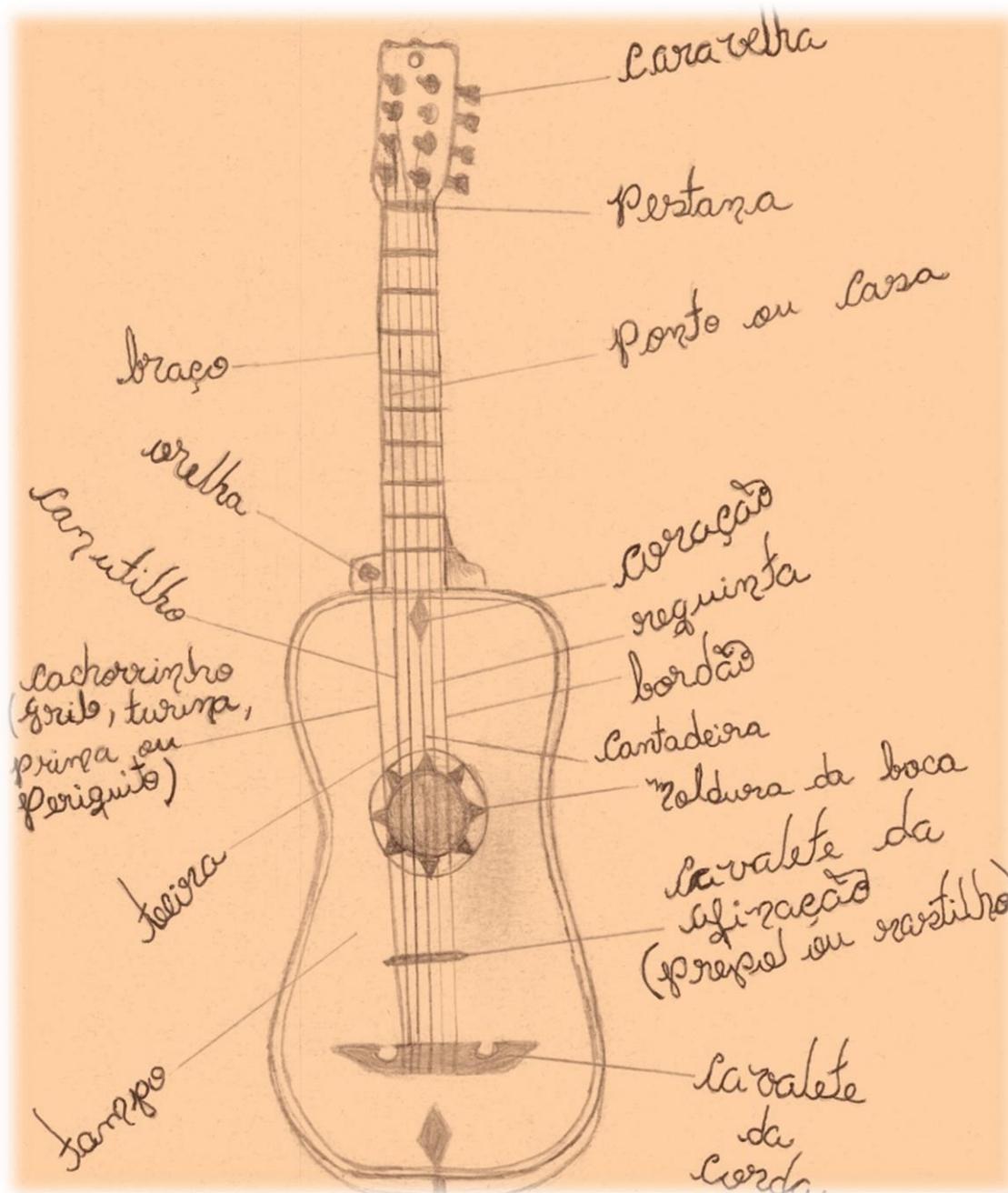


IMAGEM 26- descrição¹⁵⁴ das partes de uma viola de Fandango



Fonte: Zé Muniz (desenho de Leandro Diéguez Gonçalves).

*“esta viola é um castigo
tocada por minhas mãos
desde a Prima até a Segunda
da Requinta até o Bordão”*

(“pé de moda” recolhido com José Hipólito Muniz).

¹⁵⁴ Pinto (2006) também apresenta uma descrição da Viola (p.100), bem como da Rabeca (p.103).

2.7.4.6 Rabeca

*“eu toco minha viola
vós tocais vossa Rabeca
as moças que tão dançando
não são moças são boneca”.*

(“pé de moda” recolhido com João Mendonça).

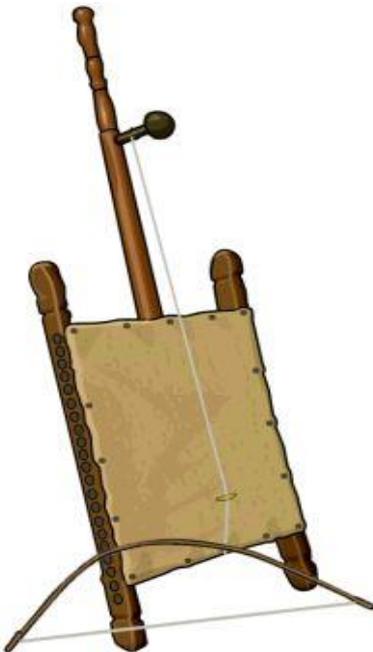
De acordo com Faustino Mendonça (2004) o instrumento era “chamada de Rebeca, mas mudaro, porque é nome da Bíblia, mudaro então pra Rabeca”.

Procedente dos países muçulmanos e no Brasil, de acordo com Hasse (1977, p. 16), fora introduzida pelos Padres Jesuítas ainda no século XVI, auxiliando nos trabalhos de evangelização.

Araújo (1967, p. 425) a define como “a irmã gêmea da viola para as funções e fogança”.

As primeiras descrições sobre a Rabeca no Fandango a caracterizavam como “um violino rústico, ou melhor dizendo, é designação antiquada de violino” (HASSE, 1977. p. 16).

IMAGEM 27 - Rabab



Fonte: meramente ilustrativa

Há no Museu do Instituto Histórico e Geográfico de Paranaguá, um exemplar do instrumento árabe de nome “Rababi”, provável precursor da Rabeca no Brasil; com formato quadrado, é recoberto com couro, por ambos os lados; há um braço, apenas com uma caravelha, de onde se estica um maço de crina, por onde se passa o arco, também com crinas.

IMAGEM 28 - Rabeca construída por Heraldo Pereira, pertencente a Eduardo Usui Schotten



Fonte: Zé Muniz (Guaraqueçaba, 2002).

Romanelli (2005) parte do entendimento da constituição e detalhes do processo de construção e as formas de execução da Rabeca, levantando paralelos com o violino tradicional a fim de estabelecer parâmetros de comparação, porém, conforme Marchi (2006, p. 68) a Rabeca com suas particularidades sonoras “sublinham seu caráter não padronizados, diferentemente dos violinos que apresentam um padrão universal de produção”; nesse sentido, Gramani (2003) defende a Rabeca não como um “violino rústico”, mas como “único”, cada qual com sua sonoridade, se diferenciando pela ausência de padrões de confecção, formato, dentre outros, que o faziam com “personalidade”, uma “voz própria”.

A Rabeca vai ‘tinir’ ou executar sua sonoridade com as passadas do arco, com crina, sobre suas cordas; conforme Anísio Pereira (2000), para que o som saia melhor, deve-se “passá no arco (crina), o nó de Pinho (*Araucária brasiliiana*) né, que é derretido no fogo e depois de seco era passado nas cordas, igual hoje que usam Breu”, da mesma forma que Faustino Mendonça (2004) ensina: “a crina do arco tem que cozinhar com breu”.

As cordas¹⁵⁵ do instrumento, conforme salienta Antônio Alves Pires (2003) eram retiradas das tripas de macaco, pois “a gente pega e seca; estica

¹⁵⁵ Hoje, conforme Anísio Pereira (2000), o encordoamento com cordas de Cavaquinho: **Canutilho:** 4ª RÉ (Grossa); **Toeira:** 3ª SOL (fina) e **Cantadeira:** 2ª Sí (fina).

ela que tine que só né. Mais tem um som”; já Anísio Pereira (2003) ensina que a “corda do meio tem de ser coxada (duas cordas enroladas) pra tocá melhor”.

A Rabeca no Fandango Caiçara é tocada com a ‘pomba’ ou ‘umbigo’ encostada no ombro ou no “coração do rabequero”¹⁵⁶, tendo sempre o caracol voltado para baixo, como se observa, porém, não se traduz em regra, visto o rabequero Zé Pereira, que a toca apoiada sobre os joelhos, com o caracol voltado para cima.

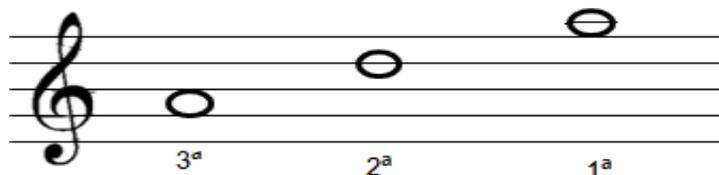
IMAGEM 29 - 'Amirto' Mendonça tocando Rabeca



Fonte: Zé Muniz (Vila Fátima, 2003).

Quanto a sua afinação¹⁵⁷, conforme Anísio Pereira (2000) deve-se igualar o tom da “Cantadeira da Rabeca com a Cantadeira da Viola, apertada no ponto. A Toeira e a Canutilho também”, salientando que “antigamente o Cavalete da Rabeca era amarrado com fio de Brejaúva que não deixava a corda correr. Hoje amarramos com nylon, mas ele corre e desafina o instrumento”.

Gulin (2002, p. 113) apresenta a afinação da Rabeca da seguinte forma:

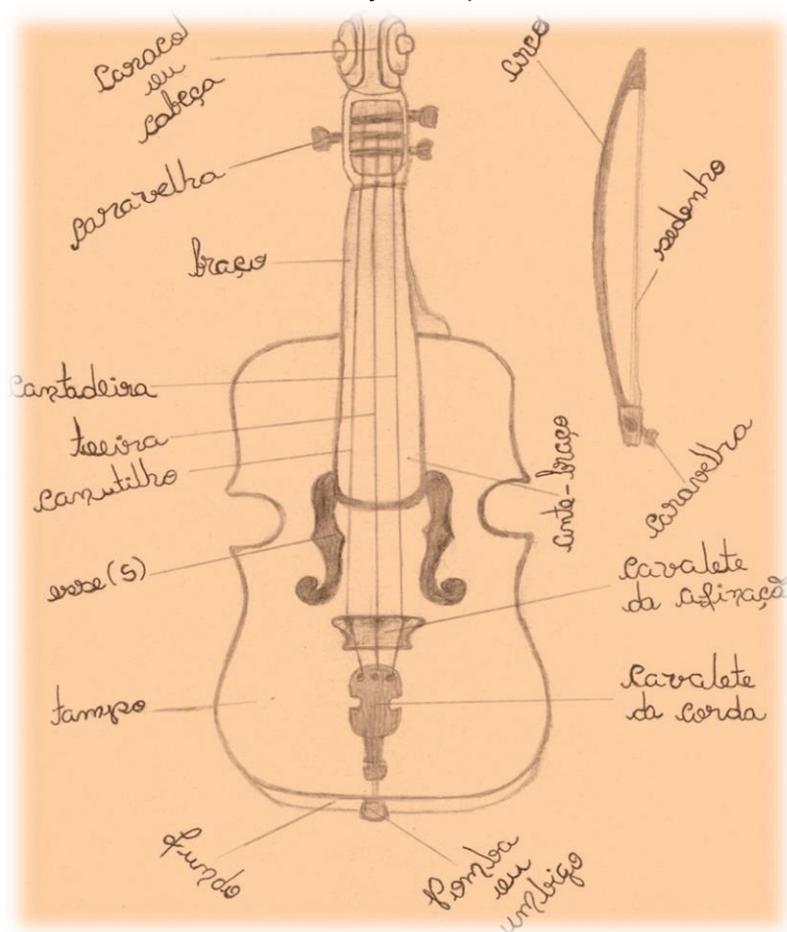


¹⁵⁶ Note-se, desde Araújo (1967, p. 425) a também utilização da palavra ‘rabequista’ para designar o rabequeiro.

¹⁵⁷ Hasse (1977. p. 16) descreve sua afinação em quintas justas – Mi – Lá – Ré - Sol.

Trata-se de um instrumento de difícil aprendizado e execução, pois, diferente da Viola, a Rabeca não possui ‘casa’ ou ‘ponto’ com marcações definidas para tocar, devendo, o rabequero, durante o acompanhamento da viola e conforme entonação e ritmo da moda, criar melodias próprias, a partir da base da moda, em seu instrumento, demonstrando completa concentração e interação com o violeiro; nesse sentido, respeitado as particularidades, é improvável que duas¹⁵⁸ rabeças executem a mesma melodia no Fandango Caiçara; levando-se em consideração tais pressupostos, tem-se o pequeno número de jovens¹⁵⁹ que dominam tal instrumento.

IMAGEM 30 - descrição das partes da Rabeca



Fonte: Zé Muniz (Desenho de Leandro Diéguez Gonçalves).

¹⁵⁸ Em 2009, em Iguape/SP, durante o evento cultural Revelando São Paulo, foi observado, no palco, três grupos com fandangueiros, executando seis violas, uma cobrindo a outra, ainda três adufos/pandeiros e realmente apenas uma rabeça tocando, sendo que outras duas, após várias tentativas de acompanhamento, acabaram desistindo.

¹⁵⁹ Gramani (2009) faz um estudo de caso acerca do aprendizado da Rabeca caiçara a partir de fandangueiros da Família Pereira, em Ariri/SP, apresentando também um histórico da Rabeca brasileira.

2.7.4.7 Adufo

Também de origem árabe (*Ad-duffe*), de acordo com Araújo (1967), o Adufo ou “irmão mais velho do pandeiro”, é um dos mais antigos instrumentos musicais do mundo, com citações inclusive na Bíblia, foi incorporado pela cultura europeia.

Em Portugal, de acordo com IPHAN (2011, p. 56) “é um pandeiro bimembranofone quadrangular, introduzido pelos árabes na península Ibérica entre os séculos VIII e XII”.

IMAGEM 31 – Couro de Mangueiro (à esquerda) e Adufo feito com couro de Veado (à direita), que pertenceu ao grupo Fâmulos de Bonifrates



Fonte: Zé Muniz (Guaraqueçaba, 2005).

No Fandango Caiçara, conforme Anísio Pereira (2002), originalmente se chamava “dufe ou rufe, né, porque os antigos só rufavam os dedos no couro”.

Possui na cultura caiçara o formato redondo, assemelhando-se ao pandeiro, com cinco cortes laterais em seu aro¹⁶⁰, donde se fixam os “brincos” (tampinhas de garrafas de cerveja amassadas); o couro¹⁶¹ usual para cobrir o aro, é de Mangueiro (espécie de Cachorro-do-Mato), Veado ou Cutia, porém,

¹⁶⁰ Pode ser confeccionado com madeira ‘de lei’, pois são mais duras, assim, certamente suportará melhor a envergadura circular feita para obter o ‘aro’ do instrumento.

¹⁶¹ De acordo com Vicente França (2002) para se tirar o pêlo do couro do animal deve-se deixar “ele de molho na água com folhas de mangue por uns seis dias”; já Anísio Pereira (2003) diz que basta deixar de molho na água com cal.

contemporaneamente devido as restrições ambientais utiliza-se couro bovino ou mesmo de bode.

É característico dos couros animais, em dias frios ou chuvosos, ficar ‘mole’ (flexível), devendo ser constantemente aquecido, pois, conforme Anísio Pereira (2002) “enquanto um Adufo estava no fogo de chão para esticar, tinha sempre um outro para continuar a tocar no baile”.

IMAGEM 32 - Adufo português (esquerda) e adufo caiçara (direita)



Fonte: meramente ilustrativa – direitos reservados e Aurélio Gasparini Jr. (Rancho Caiçara, Guaraqueçaba, setembro de 2016).

2.7.4.8 Tamanco¹⁶² de Fandango Caiçara

No Fandango Caiçara, considerado por alguns como o ‘auge da festa’¹⁶³, é o tamanqueado, executado nas modas batidas, onde os cavalheiros batem fortemente seus tamancos¹⁶⁴ de madeira no assoalho, este também de madeira, consistindo assim, numa repercussão sonora que servia em muitos

¹⁶² A expressão correta é “tamanco” e não tamanca como é usualmente pronunciado, bem como executa-se o “tamanqueado” e não sapateado, como se faz em alusão a sapateados de danças europeias.

¹⁶³ Daí surge certa conotação do Fandango Caiçara como dança machista, pois, no suposto ‘auge’ – tamanqueado - apenas os homens o executam, fortemente, caracterizando-o com certa superioridade ao ficarem exibindo-se.

¹⁶⁴ Bittar (2003, p. 16) cita suposições de alguns folcloristas, entendendo-o como uma forma adulterada de uma luta simbólica entre cristãos e mouros, como acontece no fandango no Nordeste do Brasil, sendo o sapateado, símbolo do trotar dos cavalos.

casos, para avisar outras comunidades do Fandango que acontecia por aquelas bandas.

Há de salientar a preferência pelos tamancos confeccionados com cepos de madeira “de lei”, como a canela (*Ocotea Catharinensis*), mas também a Laranjeira (*Citrus sinensis*), reconhecidos como de melhor qualidade e maior resistência, diferente da caxeta que repercute sonoridade ‘choco’ ou ‘abafado’, sendo, inclusive mais frágil.

Os tamancos podem ser confeccionados¹⁶⁵ com as pontas arredondadas ou pontudas, sendo, de acordo com Anísio Pereira (2000), “pontudos era pra quem dançasse melhor”.

Antônio Alves Pires (2003), acerca das modas no Fandango, diz que, acaso for “muito rápida, não tem jeito pra gente. Tem que ser longe assim. Por acaso toco um batido, aqui vai uma meia hora¹⁶⁶ pro cara dançar e acabar de bater”, assim, há modas em que o tamanqueado tornava-se difícil devido a sua demora e portanto, excessivamente cansativo.

Os cavalheiros por vezes, num ambiente familiar, disputavam entre si aquele que melhor batia o tamanco¹⁶⁷ sobre o assoalho.

Certa vez, de acordo com informação oral de João Manoel Vidal Lopes (2008), num Fandango na casa de Dico Américo, tamanha a força do batido do tamanco, demoraram a perceber que as sapatas da casa tinham quebrado e a casa estava quase desabando; Manoel Euzébio (2005) lembra que no Batuva “depois dos bailes, de manhã cedo, o pessoal ia arrumar as telha canal que corriam e caíam do telhado né, com a tamancada da noite”; já Liberato Barreto (2004) relata que nesta mesma comunidade “faziam um furo no tamanco e punham chumbo e cobriam com plástico. Mas quebrava assoalho até de canela”.

¹⁶⁵ Em Guaraqueçaba ainda existe um formato rústico de tamanco, sobreposto ao cepo apenas por duas tiras de borracha entrecruzadas, perfazendo um “x”, deixando os dedos amostra; noutros município, há um tipo de tamanco artesanal, mas também vendido em lojas (por isso a facilidade de tê-lo no Fandango), todo recoberto com couro, muito usual inclusive, como calçado diário, como o fazia o velho Durçolino, pelas ruas de Guaraqueçaba.

¹⁶⁶ Impossível hoje visto o caráter de apresentações e baile em que se apresenta o Fandango. Como diz no pé de moda: “*quero da a despedida / pra falar na moda curta /quem faz moda comprida / ta arriscado a pagar multa*”.

¹⁶⁷ Nesse sentido, Azevedo (1978) descreve o “machadinho”, apelido herdado do pai, pois da força que batia o tamanco no assoalho, chegava a quebrar as tábuas deste, porém no Balneário de Caiobá-Matinhos/PR.

IMAGEM 33 – Tamancos de Laranjeira e Canela utilizados em Guaraqueçaba (foto A); com tira em formato de “X” (foto B) e utilizado em Paranaguá e Morretes (foto C)



Fonte: Zé Muniz.

2.7.5 “eita modinha boa, rapaz”!

*“quem me vê estou cantando
de alegre me há de chamar
saiba Deus e todo mundo
que eu canto pra não chorar”.*

(“pé de moda” recolhido com José Hipólito Muniz).

“A moda é mais velha que a música”. Assim Nicolau Pereira afirmava certa vez em que esteve no Ponto de Cultura Casa do Fandango, alertando-nos a diferença entre moda, ou seja, o Fandango e a música, propriamente dita, no caso, a sertaneja.

De acordo com Amaral (1921), a poesia de viola no Brasil se divide em moda e trova, afirmando não existirem grandes diferenças, pois ambas falam de amor, festas, casamentos e na estrutura – usam versos de cinco ou sete sílabas; o que as diferencia é exatamente a origem, a moda é brasileira e a trova é portuguesa, pois “a moda é a brasileirinha filha e neta de brasileiros, harmônica, integrada na paisagem: a trova é a menina lusitana de arrecadas e tamanquinhos, ou a mestiça ainda muito saída do pai” (AMARAL, 1921, p. 7).

No Fandango paranaense, Pinto (2006) registrou¹⁶⁸ cerca de 200 marcas; já Azevedo (1975) coletou¹⁶⁹ aproximadamente 30 marcas.

Pinto (2005; 2006) afirma ainda, que neste Estado, o Fandango, sob um nome genérico, agregando as mais diversas danças populares, se constitui de “um conjunto muito grande de danças regionais¹⁷⁰”, considera, por exemplo, a Pau-de-Fitas, o Cuá-Fubá, o Vilão-de-Lenço e a Cana-Verde, dentre outras, dizendo que, para bem representá-lo, teria que apresentar umas vinte marcas para assim dar uma ideia de sua riqueza e diversidade (PINTO, 1992, p. 05).

Azevedo (1978) dividiu as marcas do Fandango em dois grupos: Batidas (onde há o batido dos tamancos no assoalho) e valsadas ou bailadas (onde em casal apenas valseiam pelo salão); já Pinto (1992, p. 05) as divide em pelo menos cinco grupos, sendo estes:

A – as Batidas simples com o desenho coreográfico em forma de 8, também simples. Ex.: o Anú. Encaixam-se nesse grupo: Serrana, Serraninha, Serrana Grande, Xará, Xarazinho, Xará Grande, Lageana, Sabiá, Estrala, etc. B – no segundo grupo, incluiremos as batidas e Valseadas com sapateado simples, Palmeado e duplo 8, como são a Porca, Tatu, Caranguejo, Borboleta, Marinheiro, etc. C – no terceiro grupo, as Batidas, Repicadas ou Rufadas (de difícil execução e com desenho coreográfico de 8 coletivo, isto é, na primeira, os folgadores descrevem entre as folgadeiras o desenho de um 8, com a frente e com a de trás, e, no coletivo, eles o fazem com todas as folgadeiras da roda). É o caso da: Andorinha, Querumana, Chico, Caranguejo, Caranguejinho, Tonta, Tontinha, Chimarrita (ou chimarritas) de “L” e muitas outras. D – no quarto grupo, os Bailadinhos Don-Dons (Revolução do Rio Grande do Sul), Sapo, Polquinhas, cujos pares se enlaçam como em qualquer salão de baile seguindo apenas o ritmo [...]. E – o quinto e último grupo seriam as Rodas Passadas, que dispensam o tamanqueado mas são buliçosas, alegres e de um efeito coreográfico tão bonito que mereciam ser dançadas em nossos salões. É o caso da Cana Verde, Vilão de Lenço, Tiraninha, Estrela, Balão do Ar.

Ainda encontramos em Araújo (2007, p. 75), acerca do fandango do litoral sul paulista, dividido em três categorias: rufado ou batido, bailado ou valsado e rufado-valsado (ou rufado-bailado):

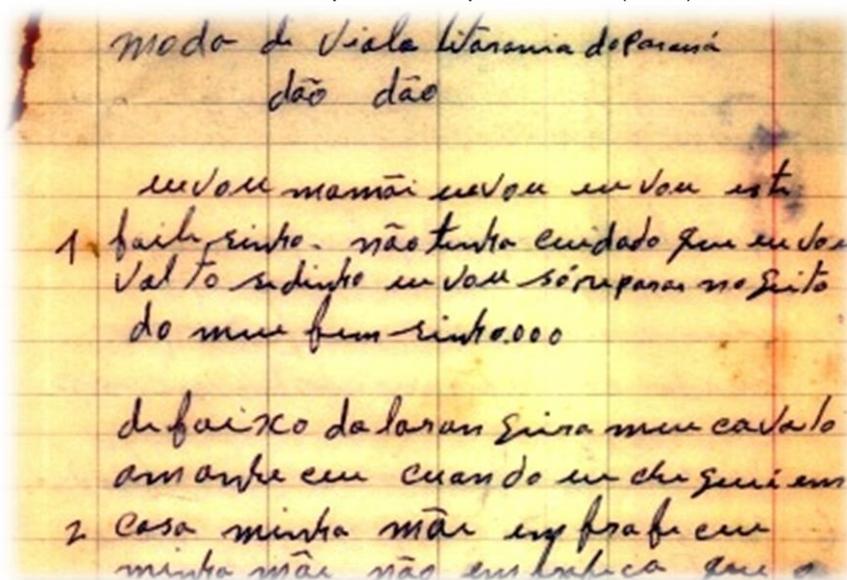
¹⁶⁸ Pesquisa iniciada em Paranaguá e sua baía, entre 1952 e 1984; também pesquisas em Ilha dos Valadares, de 1969 a 1972.

¹⁶⁹ Realizada de 1948 a 1955, também em comunidades da baía de Paranaguá, inclusive, Medeiros, em Guaraqueçaba.

¹⁷⁰ Nos estados do RS, SC, PR e SP, de acordo com Cascudo (1967), o Fandango “é baile, função onde executam várias danças regionais”.

fandango rufado é um conjunto de danças em que só entram batidas de pés e palmas, e que são dançadas até meia-noite, exigindo do fandanguero grande dispêndio e energia.[...]; Fandango valsado é um conjunto de danças nas quais não entram batidos de pés e palmas. Há quando muito toque de castanholas com os dedos. Dança-se madrugada adentro até o dealbar do dia, quando já estão mais ou menos cansados [...]; Fandango rufado-bailado é dançado a partir da meia-noite até três horas da manhã, mais ou menos. As danças tem partes com batidas de pés e palmas, deslizamentos, rodas, giros de valsas.[...].

IMAGEM 34 – caderneta¹⁷¹ (13x20) manuscrita com anotações de “moda de viola litorânea do Paraná” feita por José Hipólito Muniz (2007)



Fonte: Zé Muniz (acervo).

Nestes anos de pesquisa (1999-atual) em Guaraqueçaba, foi possível registrar a letra de algumas, entre batidas e valsadas, como: a Andorinha, o Anu, a Porca, o Sapo, o Xará, o Recortado, o Vilão de lenço, a Tiraninha, o Feliz, o Sabiá, o Tatu, o Manjeriçã, o Coqueiro, a Faxineira, a Taquariana, a Chimarrita, o Dondom, a Tonta, o Sinsará, o Sinsará-Caloado, o Chico, a Saracura, o Cuitelinho, a Cana Verde, o Marinheiro, a Estrala, o Lírio, a Sempre Viva, o Pega-Fogo, o Balaio, o Tangará, a Puxa-Ponta, o Lagarto, o Papagaio, o Caminho da Roça, a Vassourinha, a Roba-Dama, o Caranguejo, a Graciosa, o Sarrabalho, a Retirada, dentre outras, variando conforme região em que é conhecida.

¹⁷¹ Anotações em 33 páginas, contendo a letra de 50 Dondom, 48 Chimarrita, 04 Retirada, 05 Graciosa, 01 Pega-fogo, 03 Sinsará, 01 Anú, 01 Andorinha, 01 Tonta, 01 Querumana e 01 Sapo.

2.7.5.1 As modas valseadas

O Fandango Caiçara é alternado entre modas valseadas¹⁷² e modas batidas, salientando o cansaço após esta última, por isso, a cada moda batida, segue-se de uma ou duas modas valseadas, onde os pares, cavalheiros e damas, apenas “valseiam” no salão, em sentido anti-horário.

A moda que inicia é valseada, uma Chimarrita ou um Dondom¹⁷³, de acordo com Antônio Alves Pires (2003) quando “tocava um valsado, os caras iam lá e tiravam a mulherada no banco: “vamos dançar?”. Mas num ficava um. Todo mundo saia, queria dançar. Limpava os bancos mesmo”.

Em muitos lugares, também conforme o violeiro era executado a “Chimarrita de Louvação”, onde em versos pedem licença e agradecem o dono da casa, conforme recolhido com Anísio Pereira (2003) [ouvir na faixa 07].

“cantando peço licença
pro dono desta morada
cantando peço licença
pro dono desta morada
pro dono desta morada
se me der licença eu canto
se me der licença eu canto
se não der posso parar
quero dar a despedida
despedida quero dar
quero dar a despedida
despedida quero dar
despedida quero dar
antes de passar o rio
antes de passar o rio
cortando também o mar”.



Dorçulina Eiglmeier (2004) recorda ainda de uma Chimarrita, porém, não valsada e sim batida, não mais executada: “chimarrita é mulher nova / já não é mais rapariga / chimarrita já não quer / que tragam ela em cantiga / chimarrita já não quer / que tragam ela em cantiga / que tragam ela em cantiga”.

¹⁷² Iphan (2011) apresenta algumas características de algumas modas; já Corrêa (2013, p. 153-159) sintetiza as modas valsadas Chamarrita e Dandão; Gramani e Corrêa (2006) apresentam uma síntese da estrutura poética do Fandango.

¹⁷³ José Hipólito Muniz utiliza a grafia “*dão dão*”, parece que, fazendo referência aos dois toques nas cordas da viola. Encontra-se, porém, grafias como: “dondon”, “dandão”, “dondom”; Parece também estar relacionado a uma flor, como a Chimarrita, justificado no “*pé de moda*”: “Chimarrita com Dondom / veio do alto da serra / veio coberto de pena / veio morrer nesta terra”.

2.7.5.2 O “pé” e a “cabeça” do Fandango Caiçara

*“cantar e trovar versos
não aprendi com ninguém
tiro da minha cabeça
do meu juízo vem”.*

(“pé de moda” recolhido com Dina Alves Costa, em 1999).

De acordo com depoimento¹⁷⁴ de Arnaldo Mandira (*apud* GRAMANI; CORRÊA, 2006, p. 23)

o verso não é que a gente faça, entende? O verso que eu canto, a gente inventa, conforme a natureza que faz talvez aquilo. (...) então é a mesma coisa de eu, qualquer outro de nós, ele pega na viola e vai tocar, conforme ele vai cantando, aquele verso vem vindo na memória dele. Não é que a pessoa seja poeta, aquilo a pessoa já tem de natureza. São coisas que a gente sabe, já tem na cabeça, assim, por exemplo, quando a gente está com a viola tocando, o verso vem.

Conforme Andrade; Arantes (2003, p. 49) as letras, presentes na oralidade retratam o momento em que se “canta os problemas do dia-a-dia, fala da natureza e do trabalho, das lembranças de família e dos antepassados, dos entes queridos que já morreram”, ou seja, simboliza o envolvimento daqueles violeiros e modistas com seu ambiente, seja a flora, a fauna, causos da vida diária e também fatos históricos, assim, “representam visões do mundo, os valores éticos e estéticos de um entorno muitas vezes rural que lhes atribui sentidos, formas e funções” (MARCHI, 2006, p. 17).

Tais composições conforme analisa Amaral (1982, p. 134) ao tratar da poesia roceira de São Paulo, como na de toda parte, são derivadas:

a) “de produtos tradicionais” e anônimos, mais ou menos fielmente guardados pelo povo – ora retocados por indivíduos mais espertos e sabidos, ora deturpados pelos mais incultos e boçais; b) de uma “literatura viva”, de invenção, obra de poetas rústicos, na qual o coeficiente pessoal se subordina em grau variável às normas tradicionais e aproveita elementos de criações anteriores.

¹⁷⁴ Nesse sentido, acerca de improvisação de versos, porém, durante a Romaria do Divino Espírito Santo, em conversa com Faustino Mendonça em 2008, me dizia para não me preocupar com isso, pois “o Divino manda” [versos].

O Fandango Caiçara, suas modas e/ou marcas são compostas de “pé” e “cabeça”, ou seja, versos¹⁷⁵ e refrão, ou estribilho como Pinto (1992) chama, afirmando serem estes geralmente trazidos pelos nossos colonizadores. Em alusão a isso, Azevedo (1978, p. 04) afirma nas letras do Fandango se encontrarem décimas tradicionais conhecidas em outros estados e em Portugal.

É quase regra que existe a “cabeça da moda” ou refrão e este sempre acrescido de diversos “pés de moda” ou versos.

São usuais “cabeças de moda” com 4, 6 ou 8 partes (linhas, frases ou sílabas poéticas) e os “pés de moda” geralmente com 4, porém, existem uma possibilidade de execução, variando de acordo com a toada e em todos os casos sempre existe a rima, porém, em modalidades diferentes.

Há, conforme Martins (2006, p. 31) uma espécie de “bricolage”, onde “apropriações e incorporações são realizadas a todo momento” em criações e recriações de letras, funcionando como “se tantos versos e melodias tivessem uma vida à parte e pudessem se combinar de diferentes formas”.

Conforme Amaral (1921, p. 07) “uma quadra nunca se cristaliza numa forma definitiva, sofre contínuas alterações para melhor e para pior e cada um dos seus elementos se modifica sem cessar”, assim, para além de versos novos ou recém-criados, existe o que Amaral (1982) denomina de “muletas”, ou seja, versos amplamente conhecidos e portanto, repetidos em diferentes modas, por exemplo: “Fui andando num caminho [...]” onde pode-se concluir com “encontrei com dois soldados [...]” ou “encontrei com meu benzinho [...]”; também “aqui venho de tão longe [...]” podendo-se utilizar para continuar “de tão longe aqui venho [...]” ou “de tão longe venho eu [...]” ou ainda “rompendo marés e vento [...]”.

Nesse sentido, ao cantar uma determinada moda, a “cabeça” desta é obrigatória, pois justifica a moda, sendo os “pés”, infinitos e dependendo do conhecimento de cada violeiro e o aprendizado na oralidade que recebera, assim, existem infinitos e diversos “pés de moda” e sempre após cada um

¹⁷⁵ Muito usual contemporaneamente a utilização dos termos “verso” e “refrão”, estes derivados da música (logo após a propagação do rádio pela região), porém, dependendo do violeiro e o lugar, são utilizados os termos “pé” e “cabeça”, estes sim, da moda, do Fandango.

destes, canta-se a “cabeça da moda” e, ao final, um “pé de moda” que anuncie a despedida.

Dessa forma, sempre que o violeiro¹⁷⁶ mestre¹⁷⁷ tocar uma moda, ao puxar um “pé de moda”, apenas nas sílabas melódicas iniciais deste, seu violeiro “companheiro” já o distingue, sabendo sua continuidade e, portanto, estando apto a cantarem juntos o verso e isso somente é possível, através da oralidade e do mesmo pertencimento àquele ambiente, ambos interiorizados naquela cultura, justificado pelo seguinte “pé de moda”: “eu aqui com o camarada / parece que já sabemos / fazemos aceno com os olhos / já que falar não podemos”.

Mais recentemente, porém, o que se observa¹⁷⁸, de acordo com Marchi (2006, p. 18), é a imposição à música tradicional do

¹⁷⁶ Dois violeiros fazem a cantoria, por isso um mestre, geralmente aquele que puxa as modas, cantando alto e outro fazendo a voz baixa, conforme o versos a seguir: “*eu não posso cantar alto / tenho meu cantar baixão / cante bem ou cante mal / faço minha obrigação*”.

¹⁷⁷ A palavra “mestre” designava primeiramente o violeiro da Romaria do Divino Espírito Santo; no Fandango, não muito usual, mas correspondia ao fandanguero mais velho, portanto mais respeitado, que dominasse os batidos, assim, assumia a função de ‘puxador’, “risca-fandango” ou mesmo “mestre de roda”; a partir de pesquisas folclóricas do Prof^o. Inami C. Pinto, o termo passa a designar os dois primeiros fandangueros que contribuíram com suas pesquisas e atuaram na constituição do primeiro grupo de Fandango, em Paranaguá, Mestre Romão e o Mestre Eugênio, passando, portanto, a designar o fundador ou o mais velho do grupo, homenageando-o com seu nome (Grupo Mestre Romão, Grupo Mestre Eugênio, Grupo Mestre Nemésio, Grupo Mestre Brasília); nos últimos anos passou a evidenciar reconhecimento por saberes não institucionalizados pela academia, portanto a vários fandangueros, principalmente após 2007, quando o MINC/Plano Setorial Para as Culturas Populares cria o Prêmio de Culturas Populares, onde os agraciados deveriam comprovar envolvimento com a manifestação cultural que representavam (considerando idade, dedicação, capacidade de transmissão e o reconhecimento entre os seus); a idade faz-se exceção a raríssimos casos de jovens reconhecidos como “mestres”, principalmente pelo público externo; Se por um lado, ser reconhecido como mestre possa trazer “valorização e prestígio”, por outro pode, de acordo com Corrêa (2013, p. 132) “operar também como um fator de individualização e ruptura em planos coletivos. Em certa medida, o reconhecimento como mestre acirra disputas de liderança”, principalmente entre gerações, onde os mais velhos julgam os mais novos ainda não serem ‘mestres’, mas também entre os saberes e domínios de cada um sobre o Fandango, onde o saber tocar, cantar e ou dançar, pode ter peso diferente, dependendo da interpretação de cada um, ao que acredita ser o valor de um mestre. Neste ambiente de valorização, principalmente externa através de projetos e atividades diversas (aulas, oficinas, apresentações, etc), conforme Corrêa (2013, p. 134) os Pereiras, por exemplo, “foram pouco a pouco revendo e atualizando suas intenções sobre a maneira como querem se posicionar nos circuitos da cultura”, adotando, conforme Leonildo Pereira, o título de “Professor de Fandango” e também, tanto por este quanto por outros a autodefinição de “artista”.

¹⁷⁸ Em relação ao formato circular que os músicos artisticamente ocupam no palco durante a apresentação, ressaltos os dois violeiros e o técnico de som, posicionando-os de frente para o público e regulando a sonoridade do instrumento e da voz de ambos; tão logo começa o Fandango, para sua surpresa, viram-se um de frente para o outro e começam a toca e cantar – pois no Fandango deve-se estar atento ao verso que seu companheiro vai puxar e a cantoria deve sair na orelha da viola.

desafio de se encaixar numa esfera na qual ela passou a conviver com outra concepção de tempo, de espaço e das práticas culturais da sociedade. Essa convivência altera suas funções e implica em reelaborar parte dos seus sentidos e encontrar outras formas de existência frente a essa realidade.

A essa situação, Carvalho (2010, p. 44), salienta distinguir cultura popular de cultura popular comercial, pois

não necessitem dos implementos da indústria audiovisual, nem para a sua concepção, nem para a sua produção, nem para a sua circulação no contexto em que foram criadas e em que são preservadas. Nesse sentido, pautam-se por um princípio de autonomia na frugalidade, na medida em que se reproduzem utilizando seus modestos recursos materiais e vastos recursos simbólicos e tomando em conta seus ritmos próprios de continuidade, mudanças e transformações.

Após a entrada da ‘modernidade’ introduzindo o rádio¹⁷⁹, a tv, contemporaneamente o computador mais recente ainda o celular, no meio dessa “revolução e dessa ruptura de tecidos comunicativos, temos a fragilização da memória” (CARVALHO, 2007, p. 124).

Pinto (1992, p. 05) já alertava acerca da perda da capacidade do improviso momentâneo na criação de versos, criticando a “incapacidade” do cantador, quando os versos são repetidos de uma marca para outra, o que se observa contemporaneamente, derivado de gravações em Cd¹⁸⁰ (enquanto registra e guarda um saber, interfere na criação do conhecimento associado) e ensaios em grupos com repertórios¹⁸¹ pré-definidos.

De acordo com Amaral (1982) “a poesia da roça não pode ser convenientemente compreendida, se não se observam os “actos” a que se acha entrelaçada, e que a explicam”, pois

¹⁷⁹ No Brasil, o rádio oficialmente nasceu em 07 de setembro de 1922, durante as comemorações do centenário da Independência, porém sua operação se dá somente a partir de 1923 e pouco tempo depois influenciando algumas rádios amadoras, como a Rádio Clube Paranaense, única em Curitiba até 1947, enfrentando crise no mercado radiofônico na década de 70, com recuperação na década seguinte.

¹⁸⁰ Ver acervo da Biblioteca Virtual Eugênio Ferreira (<<http://www.informativo-nossopixirum.blogspot.com>>).

¹⁸¹ Durante uma apresentação, por exemplo, uma moda que tradicionalmente tende a demorar como o Anu, reduz-se a tempos pré-determinados, assim, não comprometendo a duração do espetáculo.

apanhar os seus produtos, como de ordinário se faz, e amontoá-los nas páginas das coletâneas, sem explicações, e, o que é pior, de mistura com toda uma quantidade de coisas colhidas em vários meios, lugares e tempos, é tirar-lhes a melhor parte do interesse que possam oferecer ao estudioso da psicologia popular, reduzi-los a simples curiosidades, nem sempre curiosas, e mesmo torná-los em grande parte incompreensíveis. (AMARAL, 1982, p.126).

Durante os Fandango de mutirão, era obrigação do dono da casa, se acaso algo, alguém ou alguma atitude o incomodasse, levar tal informação até o violeiro e este, em versos, repassar o recado, assim, de acordo com Dorçulina Eiglmeier (2004)

os violeiros cantavam versos para venderem os doces quando alguém de sua família levava broinhas para vender; cantavam versos próprios para ganharem pinga do dono da casa; apelidava os outros; falava assim, tinha apelido pra tudo né, era a brincadeira deles.

Quando não encontravam o dono da casa para trazer pinga, por exemplo, cantavam o seguinte verso, conforme recolhido com José Norberto Mendonça (2014): “cadê o dono da casa / que fim deu, que fim levou / entrou porta da cozinha adentro / de certo o fogo queimou”.

Aquele que porventura cometesse “balaio”, deveria pagar a cachaça aos demais, porém, caso não tivessem errado, para ganhar bebida os violeiros cantavam, conforme recolhido com José Hipólito Muniz (2008) e Dorçulina Eiglmeier (2004), consecutivamente:

“quero dá a despedida
não sei como está pra sê
carro não anda sem boi
e eu não canto sem bebê”.

“senhor dono da casa
pra você quero cantar
venha me traze uma pinga
pro meu peito clarear”.

Para ganhar broinha, conforme recolhido com José Hipólito Muniz (2008):

“(canta o nome da pessoa)
vô cantar pra você

venha me trazê uma broinha
que nós queremos comer”.

Para ganhar calda, conforme recolhido com José Hipólito Muniz (2008):

“(canta o nome da pessoa)
pra você quero cantar
venha me trazê uma calda
que nós queremos provar”.

Para ganhar café, conforme recolhido com Dorçulina Eiglmeier (2003):

“menina da veste curta
cinturinha de retrós
ponha a chaleira no fogo
faça café para nós”.

Ainda assim, mesmo que num ambiente familiar e sadio, com versos engraçados e outros nem tanto, há, conforme Anísio Pereira (2005) “muitos versos feios que nem da pra cantar”, o que Dorçulina Eiglmeier (2003) reconhece que “naquele tempo qualquer coisa eles faziam moda, né. Hoje não toca mais, nem tira moda, senão já processa”.

Acerca deste processo criativo, em choque após a introdução de outros meios de comunicação, Oliveira (1976, p. 146) em visita à Guaraqueçaba, em finais dos anos 70, acerca da tentativa de registrar fandango, diz: “o que se nota geralmente, é uma tentativa desesperada de se ajuntar aos “sucessos” do rádio e da tv com seus precários instrumentos”, referindo-se a adaptações sertanejas no Fandango, como por exemplo, a “Moda da Capa Gaúcha”, a “Moda do Homem Que Bebe”, “Namorei uma menina, moradora de Campinas [...]”, dentre outras.

Recebem adaptações também, por exemplo, a Festa dos Bichos, reconhecidamente integrante do folclore brasileiro, aqui recolhida com José Hipólito Muniz (2007):

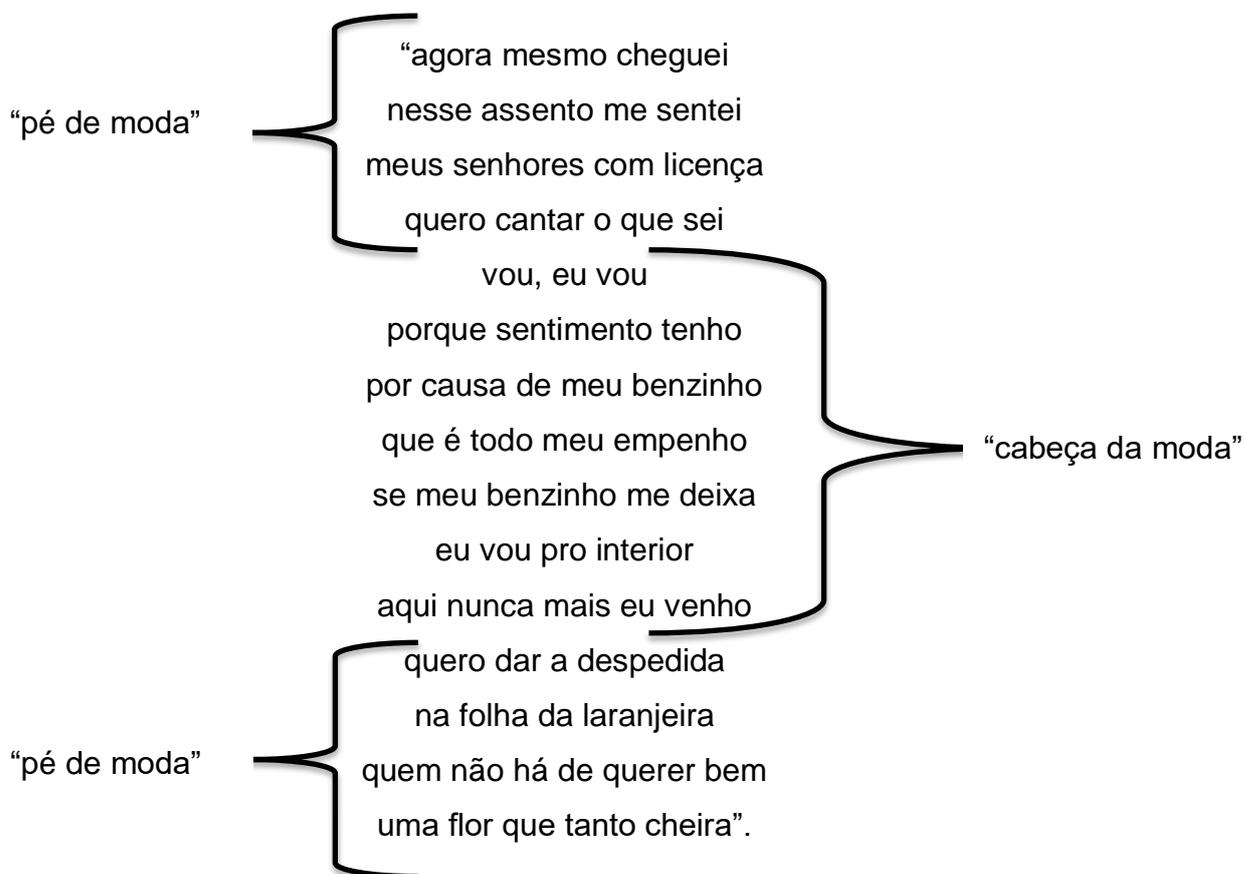
“escute lá meu amigo
um caso que vou contar
que a Raposa com o Lagarto
trataram de se casar
o Tamanduá era o padre
o Lobo o sacristão
a Cutia e Capivara

eram damas do salão
 isto era meia noite
 e o baile sem parar
 o Sapo tirou a dama
 a dama não quis dançar
 passou a mão na garrucha
 pegou dar tiro pro ar
 o Tatu que era padrinho
 tratou de acomodar
 deu um tapa no Lagarto
 que tirou orelha do lugar”.

2.7.5.3 Dondom

Na moda Dondom, o “pé de moda” tanto pode ser cantado inteiro, com suas 4 frases poéticas, antes e depois da “cabeça da moda”, como também pode ser dividido em duas sílabas/frases poéticas antes e duas depois da “cabeça da moda”, seguindo, de acordo com outras toadas, algumas variáveis:

Quando a “cabeça de moda” é antecedida e sucedida por “pé de moda” literalmente com suas 4 frases poéticas, como a moda “vou eu vou porque sentimento tenho [...]”:



É normal registrar variações das letras de modas de um lugar para outro e de um violeiro para outro, porém, é raro quando se encontra a mesma moda,

tocada com toadas diferentes; em 21 de janeiro de 2017, quando tocava com Marcelo José Mendonça na Lanchonete São José, em Guaraqueçaba, ele puxou a moda “*vou eu vou, porque sentimento tenho*”, conforme aprendera com a Família Pereira e eu conforme aprendi com papai, exemplificando uma variação de toada, exceção no Fandango Caiçara:

Segue [ouvir na faixa 08], conforme José Hipólito Muniz:

Quando chego no fandango que começo a cantar me vem versos na cabeça igual letras no jornal	} }	“pé de moda”
Vou, eu vou porque sentimento tenho por causa de meu benzinho que é todo meu empenho se meu benzinho me deixa eu vou pro interior aqui nunca mais eu venho	} }	“cabeça de moda”

Segue [ouvir na faixa 09], conforme aprendido com a Família Pereira:

Quando pego na viola - Vou, eu vou porque sentimento tenho Primeiro pego no braço - Vou, eu vou porque sentimento tenho	} }	“pé de moda”
Vou, eu vou porque sentimento tenho acabou-se nosso amor que era meu maior empenho eu vou pro interior aqui nunca mais eu venho (repete)	} }	“cabeça de moda”
Primeiro peço licença - Vou, eu vou porque sentimento tenho pra depois ver o que faço - Vou, eu vou porque sentimento tenho	} }	“pé de moda”

Em algumas modas, complementando as primeiras linhas poéticas do “pé de moda” é prenunciado um indicativo da “cabeça da moda”, o que Gramani (2009) chama de “refrão interno”, conforme as modas “Moreninha meu benzinho, vamos passear [...]”, também na moda “que vento que venta, é um ventinho leste [...]” ou como segue:

“eu aqui com o camarada – eu sei que é, é bonito ser casado pra ter mulher
nós juntos nunca cantamos - eu sei que é, é bonito ser casado pra ter mulher

a vida do casado é bom
a do solteiro melhor é
solteiro vai onde quer
casado tem que levar a mulher

“cabeça da moda”

viva o cravo, viva a rosa - eu sei que é, é bonito ser casado pra ter mulher
viva nós que se ajuntamos - eu sei que é, é bonito ser casado pra ter mulher”.

Quando a “cabeça da moda” é dividida em duas partes:

1ª parte

“mamãe me disse que perdi minha vergonha
essa palavra me doeu no coração
trabalha pouco, namora fora da conta
é um pecado que Jesus não dá perdão

2ª parte

o folião foi na mata tira mapa
o gavião pulando de galho em galho
eu canto bem nesse meu cantar não falho
quando eu canto arremedo um papagaio”.

“cabeça da moda”

Nessa mesma toada acima, cada uma das 4 frases poéticas do “pé de moda” são antecedidos por “ai moreninha”:

“ai moreninha – eu quero bem a viola
ai moreninha – dentro do meu coração
ai moreninha – porque ela me acompanha
ai moreninha – na minha vadiação”.

“pé da moda”

2.7.5.4 A “moda tirada”

A exceção de “cabeça de moda” antecedida e seguida de diversos “pés de moda”, finalizando com uma “despedida”, ocorre nas “Moda Tirada” ou “modinha” ou “Pisquim”¹⁸², como o violeiro Gabriel Martins (2007) chamava.

Neste caso, há uma letra/composição retratando algum acontecimento, falando de fatos da vida de alguém, onde somente os “pés da moda”, compostos para ela, cantados juntos com a “cabeça da moda”, contam todo o fato ocorrido, porém, a “moda tirada” pode também apresentar-se apenas em formato de “cabeça de moda”, onde apenas as frases ou sílabas poéticas (4, 6 ou 8) remetam ao ocorrido que se pretendia cantar, como por exemplo, “eu vou mamãe eu vou [...]”, “moda tirada” por Gabriel Martins (*In Memoriam*), retratando a ida de Aníba Araújo, morador da Vila Fátima, a um Fandango em Barra de Ararapira, onde residia Teresa, hoje sua esposa: “eu vou mamãe, eu vou / neste bailezinho / não tenha cuidado / que eu volto cedinho / eu vou pra reparar / no jeito de meu benzinho”, para isso, fica a critério dos violeiros os diversos e variados “pé de moda”.

José Hipólito Muniz (2008) lembra alguns versos¹⁸³ de uma moda tirada pelo violeiro Silvio Natal Pires (*In Memoriam*), da Barra de Ararapira, cantando uma pesca mal sucedida que meu bisavô Alexandre Pires Santana havia feito com sua sociedade de pescadores (Aquino, Evangelino, João Guilherme, Antônio Januário, Leandro e Anísio Muniz, Juvêncio Martins, Teobaldino):

depois ele [o violeiro Sílvio] foi lá fora, na fogueira acender o pito, com o braseiro. Vovô [Alexandre] deu um grande tapa nele, que ele caiu encima do fogo. A moda era essa:

“eu aqui com meu amigo / Alexandre na comprida
passaram a noite inteira / gozando da boa vida

eu aqui c'o meu amigo / gozamos coisinha boa
passamos a noite inteira / na popa de uma canoa”.

¹⁸² “Pasquim” – de “Pasquino”, uma estátua na velha Roma, localizada num dos lugares mais populares da cidade, onde as pessoas escreviam versos e reclamações; hoje, está relacionado às produções populares, críticas e satíricas, em lugares públicos (LIMA, 1981, p. 237).

¹⁸³ Gabriel Martins (2007) ainda lembrou outros versos: 1 - *Agora por esse tempo / precisa que dê bastante / entre 40 pessoa / isso não vai de avante.* 2 – *depois de tudo isso / que se acabou a pescaria / um sai ajudando o outro / é um tempo de alegria.*

Apesar da maioria das modas não possuírem autoria¹⁸⁴ conhecida, sempre foi reconhecido alguns “bons” modistas nas circunvizinhanças, identificados como autores de determinadas modas tiradas e, portanto, com capacidade criativa para, a cada novo Fandango, apresentarem suas novas composições, ou seja, modas tiradas de algum fato ocorrido no Fandango anterior, geralmente um romance não correspondido, pois, “se o cara pinchoce na água, ela [a dama] tinha desprezado ele”, como diz Anísio Pereira (2005), o que, certamente gerava alguma confusão, mas também, de acordo com Pinto (2006) contam causos e fatos ocorridos na região como a “briga de um casal” (2006, p. 325) e a “mulher que matou o marido”.

Segue [ouvir na faixa 10] uma Moda Tirada por Seu Orzino (Vila do Gracuí, próximo ao Varadouro), registrada com José Hipólito Muniz (2016):



“na quarta-feira passada
um amigo me falou
se eu tinha tirado a moda
de um ladrão que desertou.

o ladrão que desertou
madrugada com o luar
quando amanheceu o dia
já tava noutra lugar.

o malvado do ladrão
foi falar com o chofer
você me dá uma passagem
nesse vosso caminhão.

esse caminhão corria
sem barulho do motor
eu vou-me embora daqui
mas vou levar o meu amor.

este caminhão corria
não gastava gasolina
eu vou-me embora daqui
mas vou levar a menina.

o malvado do ladrão
do nosso bairro fugiu
está pro lado do norte
agora diz que tá preso
Deus permita que não solte”.

¹⁸⁴ Ainda que as “moda tirada” possua autoria própria, na cultura popular inexistem mecanismos legais de reconhecimento autoral, configurando-se, portanto, como ‘domínio público’, outrossim, na cultura erudita, com fins comerciais, os repertórios possuem base legal e autoral registrados, assimetria esta questionada enquanto ‘atitude antropofágica’, uma “prática ininterrupta de canibalização cultural” (CARVALHO, 2010, p. 65).

A “moda tirada da varação” a seguir [ouvir na faixa 11], foi recolhida com Dorçulina Eiglmeier, em Guaraqueçaba, no ano de 2004:

IMAGEM 35 - Canoa caiçara
(Guaraqueçaba)



Fonte: Zé Muniz.

“Senhor Norato Cardoso / vendeu
bem sua canoa
na primeira varação / teve quarenta
pessoa
comero um boi intero / inda mataro
uma leitoa.
o sinhô Venceslau / carpinteiro
relaxado
juntou-se com quatro filho / cada um
com seu machado
trabalharam quatro dias e a canoa
não prestou
a canoa não saiu boa / saiu com
quatro buracos
dois na popa, dois na proa”.

Quando não se trata de “Moda Tirada” ou mesmo não possui uma “cabeça de moda”, as modas, em toada de Dondom, são chamadas de “Engrezia”, ou seja, são compostas apenas de “pé de moda” ou versos, do começo ao final, sendo concluída, obviamente, com um verso que evidencie a “despedida”.

2.7.5.5 Chimarrita

*“a moda da Chimarrita / quem seria que inventou
foi a filha do padeiro¹⁸⁵ / no dia que se casou”.*
(“pé de moda” recolhida com José Hipólito Muniz).

¹⁸⁵ Há uma variante recolhida com Anísio Pereira (2001): “a moda da Chimarrita / quem seria que inventou / foi a filha da rainha / no dia que se casou”.

Valseada como o Dondom, a Chimarrita, se diferencia por não possuir¹⁸⁶ “cabeça de moda”, ou seja, canta-se apenas “pé de moda”, salientando-se sua toada “mais rápida” e algumas variações:

Cantado por João Mendonça, na Vila Fátima, em 2004 [ouvir na faixa 12]:

“minha cabeça me dói	meu corpo doença tem
minha cabeça me dói	quem curar minha cabeça
meu corpo doença tem	quem curar minha cabeça
ai, meu corpo doença tem - lai, lai	ai, cura meu corpo também - lai, lai”.

Cantado por João Mendonça, na Vila Fátima, em 2004 [ouvir na faixa 13]:

Eu não posso cantar alto / tenho meu cantar baixão (2x)

Lai lai lai / tenho meu cantar baixão -

Tenho meu cantar baixão / cante bem ou cante mal

cante bem ou cante mal / faço minha obrigação

lai lai lai / faço minha obrigação

Cantado por José Carlos Muniz e Marcelo Mendonça, conforme aprendido com a Família Pereira [ouvir na faixa 14]:

“eu aqui com o camarada [ai moreninha]
 nós juntos nunca cantamos [ai moreninha]
 eu aqui com o camarada [ai moreninha]
 nós juntos nunca cantamos [ai moreninha]
 viva o cravo, viva a rosa [ai moreninha]
 viva nós que se ajuntamos [ai moreninha]
 eu canto pra não chorar”.

Cantado por José Carlos Muniz e Marcelo Mendonça, conforme aprendido com a Família Pereira [ouvir na faixa 15]:

¹⁸⁶ Na comunidade de Marujá – Ilha do Cardoso/Cananéia, SP, conforme Leonildo Pereira as Chimarritas diferenciam-se das do Paraná, pois possuem “cabeça”.

“primeiro cantava bem, ai
 agora não canto mais, ai
 moreninha
 agora não canto mais, ai
 cantava bem, ai
 agora não canto mais, ai

agora não canto mais, ai
 quem me viu, mais há de ver, ai
 moreninha
 a vossa saudade o que faz, ai
 mais há de ver, ai
 a vossa saudade o que faz, ai”.

Cantado por José Carlos Muniz e Marcelo Mendonça, conforme aprendido com
 a Família Pereira [ouvir na faixa 16]:

“o viola não é minha (2x)
 minha querendo será
 o viola não é minha
 minha querendo será
 adeus morena

minha querendo será
 se o dono quiser vender (3x)
 meu dinheiro pagará
 adeus morena”.

Cantado por José Carlos Muniz e Marcelo Mendonça, conforme aprendido com
 Heraldo Pereira [ouvir na faixa 17]:

“cantemos meu camarada
 cantemos nós dois juntinhos
 cantemos meu camarada
 cantemos nós dois juntinhos
 cantemos nós dois juntinhos

cantemos nós dois juntinhos
 os anjos cantam na glória
 os anjos cantam na glória
 nós também seremos anjinhos
 nós também seremos anjinhos”

Cantado por José Carlos Muniz e Marcelo Mendonça, conforme aprendido com
 Antônio dos Santos [ouvir na faixa 18]:

“eu aqui com o camarada – lailai
 viemos fazer um treino, lai lai
 eu aqui com o camarada – lailai

viemos fazer um treino
 viemos fazer um treino, lai lai
 só para ver se meia-noite, lai lai

só pra ver se meia-noite, lai lai nós cantamos mais ou menos”.

Cantado por José Carlos Muniz e Marcelo Mendonça, conforme aprendido com
a Aorélio Domingues [ouvir na faixa 19]:

“aqui venho de tão longe, ai	rompendo marés e vento, ai
rompendo marés e vento, ai	somente pra não faltar, ai
aqui venho de tão longe, ai	somente pra não faltar, ai
rompendo marés e vento, ai -	no vosso divertimento, ai
larilarai, ai	larilarai, ai”.

Cantado por José Carlos Muniz e Marcelo Mendonça, conforme aprendido com
a Família Pereira [ouvir na faixa 20]:

“aqui venho de tão longe - larilarai	de tão longe venho eu, ai - larilarai
de tão longe venho eu, ai - larilarai	pra cantar com meu amigo – larilarai
aqui venho de tão longe - larilarai	pra cantar com meu amigo - larilarai
de tão longe venho eu, ai – larilarai	pra cantar com o amigo meu, ai –
	larilarai”

Cantado por José Carlos Muniz e Marcelo Mendonça, conforme aprendido com
o Grupo Raízes Fandagueiras, de Superagui [ouvir na faixa 21]:

“vamos dar a despedida / agora que me lembrei (2x)
Se me lembrasse mais cedo / não amava quem amei (2x)
Não amava quem amei”

Cantado por José Carlos Muniz e Marcelo Mendonça, conforme aprendido com
Zéca Martins [ouvir na faixa 22]:

Viola de cinco cordas /cinco cordas mesmo tem (2x)
Cinco cordas mesmo tem (2x)
Não faça nada que eu sinta (2x)

que eu vos quero muito bem (2x).

Dependendo do local e interação dos participantes, não mais usual, além da Chimarrita e Dondom, podiam ser executadas outras modas que muito divertiam a todos, como a “Roba Dama”, por exemplo, que de acordo com Leonildo Pereira (2009) “os cavalheiros iam com chapéu e colocavam na cabeça do outro, ele distraia com chapéu e outro pegava a dama pra dançar”.

Na comunidade Quilombola de Batuva, conforme Liberato Barreto (2004), na moda da “Vassourinha” “o cavalheiro batia a vassoura e todos os cavalheiros trocavam de par”, devendo o cavalheiro rodopiar a sua dama antes; já como lembra Vicente França (2004) “um entra com a vassoura e dá pra outro e troca o par, no final da despedida o cavalheiro rodeia a dama”, salientando a toada parecida como o Vilão-de-Lenço.

“a dança da vassourinha
que não dança quem não quer
a mulher abraça o homem
o homem abraça a mulher
vamos dar a despedida
despedida quero dar
Sim sim, meu amor, sim sim”.

Na moda da “Saracura”, onde os violeiros dão batidas (*toc toc*) no tampo da viola com os dedos imitando a Saracura (*Aramides mangle*) e a cada batida desta, os pares invertem a direção em que a roda está valseando no salão, bem como a posição com sua dama:

Segue conforme gravada com José Hipólito Muniz [ouvir na faixa 23].



“saracura tá falando
na beira do praturá
quando saracura fala
adivinha temporal
adivinha temporal - (toc toc)
saracura tá cantando
lá na beirinha do rio
quando saracura canta
adivinha muito frio
adivinha muito frio - (toc toc)
vamos dar a despedida
despedida vamos dar
quando Saracura vai
vai pra outro praturá
vai pra outro praturá - (toc toc)”.

Acrescente-se a “Faxineira”, donde o valsado era em passe muito rápido, o que tornava a moda muito engraçada; contemporaneamente, em qualquer moda valsada, berra-se o “amanhece” designando a troca (desordenada) de pares.

A moda do “Sapo” [ouvir na faixa 24] era uma das mais interessantes, pois, de acordo com José Hipólito Muniz (2008), os violeiros, após cantarem os versos, imitavam o coaxar dos sapos, fazendo “cuâ cuâ” e a cada coaxar, os cavalheiros fingiam cair, flexionando os joelhos:

“ai cuâ cuâ – (um violeiro fala)
 Que aconteceu senhor Sapo – (outro violeiro pergunta)
 cuâ cuâ – (violeiro responde)
 cai do cavalo em baixo / quebrei uma perna / quebrei um braço
 [Cantado]
 enquanto vida eu tiver / em burro não monto mais



encontrei com o sapo / na beira do rio
 de camisa fora / tremendo de frio – cuâ, cuâ
 encontrei com o sapo / na beira do mar
 de camisa fora / querendo chorar – cuâ, cuâ

encontrei com o sapo / no meio da ponte
 de camisa fora / passando a ponte – cuâ, cuâ

Encontrei com o Sapo / no meio da praça
 de camisa fora / tomando cachaça – cuâ, cuâ”.

Findando o Fandango, de acordo com José Hipólito Muniz (2008), na penúltima moda anunciava-se a “Retirada” [ouvir na faixa 25]:

“dentro do meu peito tenho
 duas escamas de peixe - Lai lai olari larai
 duas escamas de peixe
 uma me diz que te ame - lai lai olari larai
 outra me diz que te deixe



o cantar de mim é sorte
 Deus me deu de condição - Lai lai olari larai
 Deus me deu de condição
 não é que eu também não tenha - Lai olari larai
 dores no meu coração

vamos dar a despedida
 na fonte da Retirada - Lai lai lari larai
 na fonte da Retirada
 que para dois cantador
 despedida não é nada - lai lai lari larai
 despedida não é nada”.

Já a última moda era a “Graciosa” ou “Meia Canja”, tocada já no romper do dia, onde os versos cantados são criados pelos próprios cavalheiros e damas, com exceção do verso de entrada e da despedida da moda.

Em determinados momentos os violeiros param seus instrumentos e aquele casal que parar de frente destes devem cochichar o verso ao violeiro que os cantará. Conforme Dorçulina Eiglmeier (2004) na Graciosa “a gente dança com o rapaz. O rapaz canta primeiro verso, outra rodada a gente canta o verso. Assim vai indo até tudo cantar”.

Tida como derradeira, tornava-se engraçada pois expunha, em versos, os acontecimentos da noite e trejeitos das pessoas; geralmente prenunciava romances, também brigas, pois se o cavalheiro cantasse cortejando a dama, esta responderia em verso o aceite ou a recusa.

“a moda da Graciosa	“vamos dar a despedida
você sabe como é	na fonte da Graciosa
você sabe como é	na fonte da Graciosa
a mulher abraça o homem	tenho meu lencinho branco
a mulher abraça o homem	tenho meu lencinho branco
e o homem abraça a mulher”	cheio de botão de rosa”

(recolhido com José Hipólito Muniz)

(recolhido com José Hipólito Muniz)

Houve um caso, conforme José Hipólito Muniz (2008), em que um viajante foi convidado, quando da passagem pela comunidade, a entrar no Fandango. Logo chamou a atenção, pois carregava um córno e durante a Graciosa, uma senhora casada, com as devidas licenças convidada a dançar pelo viajante, chegando sua vez, cochichou ao violeiro que cantou: “Meu senhor dono do córno / de onde vem pra onde vai / isso trouxe de nascença / ou de herança de seu pai”. Todos riram muito e o viajante, sem saber das brincadeiras que ali aconteciam, sentindo-se ofendido, aos ouvidos do violeiro cochichou: “eu não trouxe de nascença / nem de herança de meu pai / o córno de teu marido / que já de maduro cai”, ao que houve grande confusão no final do Fandango.

Se acaso, de acordo com Vicente França (2004) “o rapaz canta um verso pra sua dama e depois, na vez dela, a mulher não quer cantar, daí os violeiros cantam assim por ela: *“vou cantar este versinho / para você que é minha par / tem vergonha de cantar / mas não tem de namorar”*”.

Mais antigamente, como lembra Dorçulina Eiglmeier (2003) existia a moda “Sarrabalho”, que diziam ser a Graciosa, porém nesta, o cavalheiro “chegava no pé da moça, tirava a moça e já cantava o verso pro violeiro, antes de sair pra dançar com ela”.

2.7.5.6 As modas batidas¹⁸⁷

As modas batidas, também com a roda formada por cavalheiros e damas seguindo sentido anti-horário, são iniciadas com a marca do Anú¹⁸⁸, servindo, como acreditam, se acaso dançassem bem, nada de mal aconteceria durante aquele Fandango, por isso, destinada aos mais velhos e somente aqueles que dominassem seu batido, visto ser a única em que batem os tamancos do início ao final da moda¹⁸⁹, portanto, seguia ao Anú, certo nervosismo, apreensão, visto o “medo de cometer balaio” no começo da brincadeira.

Antônio Alves Pires (2003) lembra uma “cabeça de moda” do Anú:

“o Anú da minha terra / o Anú da minha terra
 não é como o daqui não
 o daqui lembra saudade
 o de lá ingratidão
 vá s’imbora Anú preto
 que o Anú branco já vem
 não quero que o Anú branco
 seja amante do meu bem”.

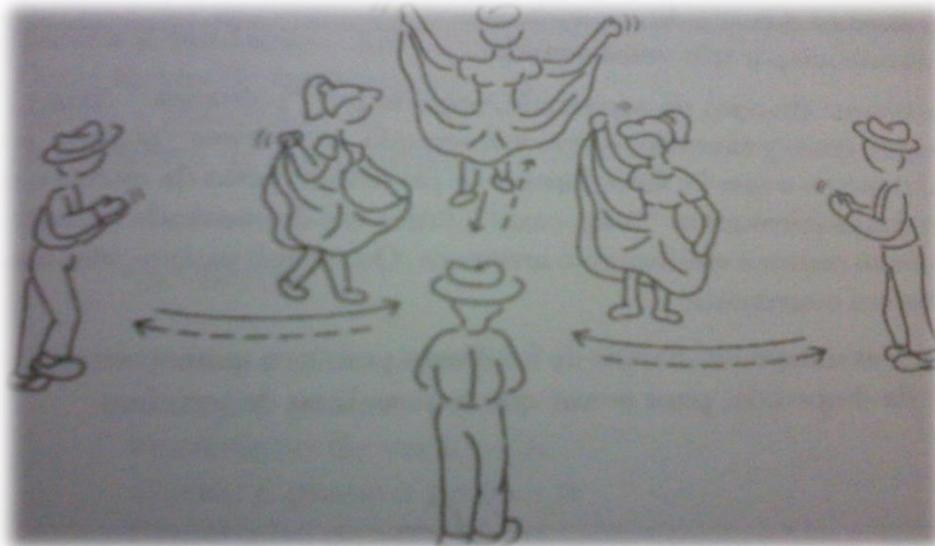
¹⁸⁷ Antes do I Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, realizado em Guaraqueçaba no ano de 2006, as marcas batidas estavam extintas em Cananéia e eram raramente lembradas; na II edição do Encontro, em 2008, já faziam parte do Fandango Caiçara de Cananéia/SP, graças ao intercâmbio de grupos.

¹⁸⁸ Ave com plumas pretas, tido como agourento, pertencente a Família Cuculidae, sendo seu nome científico: *crotophaga ani*. Havia o costume de ter em casa espécies empalhadas.

¹⁸⁹ Conforme registrado em Guaraqueçaba, salientando as diferenças encontradas em outras regiões, como em Paranaguá, por exemplo, onde os batidos são intercaladas aos versos.

De acordo com Pinto (2006, p. 119), o Anú, em sua coreografia, assim como outras modas batidas que possuem nomes “de animais, aves, répteis ou insetos, imitam os movimentos destes em terra, dentro d’água ou voando”, evoluções coreográficas estas não mais observadas atualmente.

IMAGEM 36 - "mulheres imitam movimentos do Anu em terra e voando"



Fonte: Pinto (2006, p. 135).

Em determinadas localidades, a moda inicial era o Recortado, onde em sua coreografia recortam pedaços de cada moda que planejam dançar durante a noite, podendo também, ser dançada como derradeira moda, salientado sua difícil execução e demora, conforme Leonildo Pereira (2009) “é de uma hora e meia de moda”, podendo ainda, conforme costume, ser dançada antes do Anú, conforme José Hipólito Muniz (2008) “o Recortado já puxava o Anú, pra ver quem é bom. Da mais difícil de bater, já começa o Anú”.

Segue a “cabeça de moda” Recortado conforme registrado com Dina Alves [ouvir na faixa 26].



“recorta meu bem recorta
recorta bem miudinho
que tão belo recortado
pra barra de vossa saia”.

Uma das mais difíceis de executar o tamanqueado era a “Pega-Fogo”, por isso pouco dançada, configurando hoje uma moda que apenas ficou na lembrança.

De acordo com Anísio Pereira (2004) no “Pega-Fogo” “ficava dançando umas duas horas e, parece que tem doze despedidas”.

Segue moda Pega-Fogo, conforme recolhido com José Hipólito Muniz (2008) [ouvir na faixa 27]:



“Pega-Fogo, Pega-Fogo / Pega-Fogo já morreu
já morreu já se enterrou
já saiu pra barra afora / quem Pega-Fogo matou
quem Pega-Fogo morreu
Quero cantar mais um verso / pra falar na despedida
pra falar na despedida
Adeus coração de prenda / a minha prenda querida
a minha prenda querida
Pega-Fogo, Pega-Fogo / Pega-Fogo já morreu
já morreu se enterrou
já saiu pra barra fora / quem Pega-Fogo matou
quem Pega-Fogo morreu
Vamos dar a despedida / despedida vamos dar
Vamos fazer bem curtinha / pra outra continuar
pra outra continuar”.

Um das marcas de difícil execução é a “Tonta”, podendo ser com 3 pares ou mesmo com 6 pares.

Segue “cabeça de moda” Tonta registrada com Dorçulina Eiglmeier (2003):

“menina passai a tonta
tornai a tonta passar
menina passai a tonta
tornai a tonta passar
tudo quanto é passarinho passa
nenhum como o sabiá
tudo que tinha tudo te dei
agora não tenho mais que te dá
meu amor inda soubesse
assim mesmo ta sem par”.

A “Tonta” e o “Sinsará¹⁹⁰” são as duas modas que possuem “cabeça” com métrica diferente, como segue, consecutivamente:

“meu galo preto que faz a hora
quando ele canta meus olhos choram

¹⁹⁰ Há outra variante: “o meu barquinho de vela / que vento quereis levar / de manhã vento de terra / de tarde vento do mar / amor tende paciência / amor tende paciência / paciência não faz mal / paciência não faz mal”.

meu galo preto que faz a hora
quando ele canta meu olhos choram
então já é madrugada
meu bem vamo-nos embora
meu vamo-nos embora”.

“eu venho, meu bem eu venho
eu venho de passear
eu venho de ver as moças
do outro lado de lá
num grande jardim de flor
num grande jardim de flor
onde meu amor está
onde meu amor está”.

O “Sinsará” é uma moda em que se intercala tamanqueados com passes valseados.

Segue “cabeça de moda” Sinsará conforme registrado com José Hipólito Muniz (1999):

“encontrei com Sinsará
na beira do mar chorando
por causa de uma conchinha
que a maré ia levando
Sinsará ficou chorando”.

Desse mesmo modo, também executava-se o “Marinheiro”, em que o batido é intercalado com passes valseados, porém, Leonildo Pereira (2009) afirma que “o Marinheiro dos antigos era só valsado, não tinha o batido”; já João Alves Batista “João Buso” (2007) ensina que a moda “Mantiqueira” “é igual essa do Marinheiro que falam aí, a mesma coisa, só que muda é o verso”.

Segue “cabeça de moda” Marinheiro conforme registrado com Dorçulina Eiglmeier (2003):

“marinheiro me leva
para barca de guerra
quero ver Açucena
que tá lá noutra terra
Açucena é bonita
é uma flor de canela
tão longe do meu amor
não posso falar com ela
marinheiro me leva”.

Ainda nesse sentido é a “Andorinha”, onde existem o valsado e as batidas na mesma moda:

Segue “cabeça de moda” Andorinha conforme registrado com Conceição Constantino (2007):

“nesse mato não tem passarinho
passarinho chamado Andorinha
Andorinha voou foi-se embora
tá sentado no galho de amora
parece rapaz que namora
como namora não sei
olarilarai olarilarai
diga adeus e vá embora”.

A “Querumana” é a marca considerada mais difícil no Fandango Caiçara, onde as damas rodeiam (fazem o “8”) os cavalheiros por várias vezes; conforme Leonildo Pereira (2009) “nós que brincava assim: Quando o cavalheiro ia fazer o “8” sozinho, nós falava: “boa tarde compadre, quando ele passava perto de nós””.

Seguem “cabeça de moda” Querumana conforme registrado respectivamente com Dina Alves Costa (1999), José Hipólito Muniz (2008), Antônio Alves Pires (2004), Anísio Pereira (2005) e Henriquinho Santiago (2010):

“querumana andou dizendo / de saudade ninguém morre
de saudade ninguém morre / como então eu vou morrendo”.

“Querumana de meu Deus / bate uma pedra com a outra
o meu coração com o teu / meu coração com o teu
Olari lai lai / olari lai lai / olari lai lai / lai lai lai lai”.

“Que bem diga Querumana / Querumana de São Paulo
eu sozinho vivo triste / com meu amor me consolo
Quero meu bem Querumana / Querumana de Campinas
meu corpo quer encosto / neste teu corpo de menina
Quero meu bem Querumana / Querumana ouvi dizer
quem de saudade não morre / porém eu já vô morrer”.

“Querumana do rio branco
a pancada na viola - a pancada na viola
se apara no tamanco - se apara no tamanco
Olarilarai olarilara olarilara olarilara olarilara lai lai larilarai
Querumana assim direi
querer bem não é obrigado - querer bem não é obrigado
não é serviço do rei - não é serviço do rei
Olarilarai olarilara olarilara olarilara olarilara lai lai larilarai”.

“Querumana lá de baixo / eu venho cortar banana
você vem cortar o cacho / Querumana do deserto
vai um amor e vem outro / nunca vi coisa mais certo”.

Usual ainda, durante a cantoria das modas, os violeiros, alegrando o ambiente, gritarem frases/bordões¹⁹¹ de motivação, como: “vamo gente”, “dance, dance, minha gente”, “cantamos camarada”, “amanhece¹⁹²”, “nós enverga, mas não quebra”, “hei, hei”, “tá esquentando”, dentre outras, dependendo do local e dos violeiros, na tentativa de influenciar os cavalheiros e damas a dançarem¹⁹³ e ainda, anunciando o final da moda, falas como: “ô de casa”, conforme Roderjan (1981, p. 30) registra nas modas batidas.

Em cada moda, se acaso o violeiro errasse o verso que começara a cantar, interrompia-o e com o seguinte verso, esclarecia o porquê do erro, conforme recolhido com João Mendonça (2003): “eu erre este meu verso / vou contar porque erre / não abri a minha boca / no amor eu me lembrei”.

2.7.5.7 Pela criação de modas novas

Contemporaneamente têm-se observado, principalmente após os Encontros de Fandango e Cultura Caiçara, em Guaraqueçaba (2006 e 2008) e o intercâmbio de músicas e a circulação¹⁹⁴ de diversos grupos das cidades e estados diferentes na região do Fandango Caiçara (Morretes, Paranaguá, Guaraqueçaba/PR, Cananéia e Iguape/SP), também a crescente gravação de Cds destes, resultando num intercâmbio também de modas entre os grupos destas cidades, consideravelmente aquelas modas mais antigas, no Paraná, e algumas recém-criadas em São Paulo, como a “Pescador Artesanal”, do

¹⁹¹ Brito (2003, p. 27) registra “é a praga do padre”, em referência a lenda da maldição que teria ocorrido supostamente em 1936, em Guaraqueçaba.

¹⁹² Primeira vez que ouvi foi em 2003, quando o grupo Mestre Eugênio tocava no evento Fandango Sobe a Serra 2, porém, parece-me que fora criado no Mercado do Café, pelo Grupo Mandicuéra, como apelido a certa “figurinha carimbada” naqueles Fandangos em Paranaguá. Caiu no gosto de diversos violeiros.

¹⁹³ Em apresentações, tocando no palco, a moda ‘fica sem jeito’ se não tiver dançadores, assim, os violeiros incentivam para aproximar a ideia da “diversão” ao show artístico; Em 2016, durante um evento cultural em que havia encontro de Fandango (Paraná e Alagoas), a produtora, reunindo os grupos, ‘pediu’, por questões artísticas, que o grupo alagoano imitasse o grupo caiçara no incentivo à participação do público em sua manifestação, chamando-os a dançar, o que, após mudanças em seu fandango, aconteceu noutro dia.

¹⁹⁴ Nesse sentido, ver o documentário “Trânsitos Caiçaras em redes fandanguieiras” (2011) onde, de acordo com Rocha (2011) “em caminhos seguidos por mar ou por terra, em barcos, canos e carros, de ônibus, motos ou a pé, vários são os trajetos que marcam os trânsitos caiçaras articulados pelo fandango”, constituindo circuitos de apresentação, bailes e festivais “que tem conectado tocadores e dançadores, jovens e velhos”.

modista Paulo de Jesus Pereira, a “Jogo da Raspadinha”, do modista Armando Teixeira e a “Pobre Pescador”, do modista Valdemir Antônio Cordeiro “Vadico”, que ganharam o gosto do público dos fandangueiros do Paraná, algumas destas modas¹⁹⁵ inclusive, fazendo críticas às restrições ambientais, exploração da pesca artesanal, violência das forças de repressão, dentre outras.

Visualizando a não criação de modas novas, principalmente no Paraná, com exceção única do Grupo Mandicuéra, de Paranaguá que, nos últimos anos tem produzido algumas letras enquanto denúncia e ou contestação, como a “Moda do Peixe Morto¹⁹⁶” (contando acerca da indenização aos pescadores após o acidente do Navio Vicunã, na baía de Paranaguá) ou a “Moda da Placa Solar¹⁹⁷” (falando da instalação e manutenção das placas solares na comunidade de Barra da Ararapira, em Guaraqueçaba, tendo custado R\$10 milhões de reais, porém, a comunidade continua “a luz de vela”), ainda críticas ao *sistema* repressor truculento de que os Caiçaras são vítimas, como a “Força Verde¹⁹⁸”, mas também compoendo modas falando da aceitação do Fandango Caiçara pelo público “externo”, como a “Moda do Bicho Grilo¹⁹⁹”.

Mais recentemente, em 2016, o Grupo Fandanguará, de Guaraqueçaba, tem se motivado a compor e gravar novas modas, como a “Moda de São Pedro” [ouvir na faixa 28] (também disponível no endereço <<https://www.youtube.com/watch?v=hdnzkb-jHzo>>), proposto por Marcelo José Mendonça, uma vez aniversariando no dia dedicado a este santo e o ter como padroeiro; ainda com proposições de escreverem criticando à exploração que passa o Fandango Caiçara nas mãos de estudantes, pesquisadores e repórteres, mas também, mantendo vivo a criação espontânea, como em 2016 a “cabeça de moda”: “meu amorzinho foi s’embora / o povo diz que eu vá atrás

¹⁹⁵ Costa (2012) objetivando “percorrer narrativas e modas do fandango e do modo de vida caiçara”, analisa algumas modas do Fandango Caiçara e suas relações com a produção do espaço, em contradições com o mundo moderno.

¹⁹⁶ Clipe disponível no site: <<http://www.youtube.com/watch?v=9BhFtO72aZY>>.

¹⁹⁷ Áudio disponível no site: <<https://soundcloud.com/mandicuera/placasolar>>; há uma reportagem denunciando o ‘descaso’ no site: <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/era-para-ter-energia-solar-mas-comunidade-segue-na-vela-3q5xyrb8yxt43uk011xeraeu>>.

¹⁹⁸ Áudio disponível no site: <<https://soundcloud.com/mandicuera/forcaverde>>.

¹⁹⁹ Clipe disponível no site: <<https://www.youtube.com/watch?v=MyHxRrxlxs>>.

/ meu medo é grande de sair de casa / deixar minha gente / não voltar jamais” [ouvir na faixa 29], bem como em 2017 a moda “no tempo de antigamente”: “no tempo de antigamente / quando vovó namorava / era tudo diferente / nem na mão ela pegava / Deus sôlvre se dançando / a mão dela ele apertava / o cavalheiro lambido / pra fora já se pinchava / no Fandango Caiçara um casal não se assanhava” [ouvir na faixa 30].

2.7.5.8 A moda cantando trechos de outras histórias

As composições, em muitos casos, surgem como inspiração a partir de acontecimentos do dia-a-dia e algumas destas, hoje, revelam-se como registros de fatos da vida pessoal, de acontecimentos da comunidade, como também evidenciam trechos de passagens históricas.

O grupo Viola Quebrada (2002) regravou²⁰⁰, por exemplo, o “pé de moda”, “*se eu me chamasse Maria / pegava fogo no mar / como Maria se chama / Rainha de Portugal*”, verso que provavelmente faz alusão a Maria I²⁰¹, que assumiu o trono português em 1777, também Rainha do Brasil nos últimos anos de sua vida; se assim for, imagina-se, o Fandango deu conta de, através de suas modas, perpetuar personalidades e também momentos.

Noutro caso, José Hipólito Muniz (2016) cantou o “pé de moda”: “*minha mãe é uma coruja / mora no oco do pau / o meu pai é um preto velho / tocador de marimbau*”.

Existem dois instrumentos com o nome “Marimbau”, um deles, por exemplo, também conhecido como Berimbau de Beiço, de origem asiática teria chegado ao Brasil com os colonizadores no século XVI e, de acordo com Araújo (1967, p. 425), a “boca servia de “caixa de ressonância” e tratava-se de uma “peça de ferro, em forma de ferradura, havia uma haste pregada. Aquela, presa entre os dentes e esta vibrada com os dedos da mão esquerda”, sendo utilizado pelos afro-brasileiros na prática da capoeira, porém, inexistente referência acerca da utilização deste instrumento pela cultura caiçara, portanto,

²⁰⁰ Cd “Viola Fandanguera” – Viola Quebrada e Família Pereira, gravado no Stúdio Sollo, em Curitiba, entre agosto e novembro de 2001, lançado ao final daquele ano.

²⁰¹ Maria I, nascida em Lisboa, em 1734 e falecida no Rio de Janeiro em 1816, foi a filha mais velha do Rei José I; também chamada de “Maria, a Louca”, seu filho mais velho, João, atuou como regente do Trono, devido a seu estado de demência.

designa, na oralidade do Fandango Caiçara, o resguardar de um passado peculiar da própria cultura brasileira?

Neste mesmo sentido, Pinto (2006) registra modas que relatam outros fatos históricos nacionais, como a Revolução no Rio Grande do Sul, também mais localmente, a passagem do dirigível Graff Zeppelin por Paranaguá, na década de 1930, ainda acrescenta (2006, p. 121) que com as letras das modas “tomara que caia” (2006, p. 324) e “mini saia” criticam a tendência da moda vestuária urbana que encontrava espaço no gosto feminino rural.

Ainda, conforme recolhido com José Hipólito Muniz (s/dt.), a moda “Vem cá Chiquinha [...]”, provavelmente faz menção a tanto à construção da Estrada de Ferro Paranaguá-Curitiba, inaugurada em 1885 (o trecho Paranaguá), quanto aos ‘estrangeiros’ que nesta obra passaram a residir na região, ainda, ao que parece, fazendo alusão ao Imperador D. Pedro II (1825-1891) que esteve em Paranaguá em 05 de junho de 1880, inaugurando a pedra fundamental para o início das obras da citada Estrada de Ferro.

“Vem cá Chiquinha, vem cá meu bem
Chiquinha te apronta e vamos que o trem de ferro já vem.
Vamos embora pra São Paulo / vou dar parte ao Imperador
Que o malvado trem de ferro / muita gente já matou.
Vou embora pra cidade / vou dar parte a Imperatriz
que o malvado estrangeiro / toma conta do Brasil”.

Ainda o violeiro José Hipólito Muniz (s/dt.) registra a seguinte moda, provavelmente fazendo alusão à II Guerra Mundial (1939-1945):

“no porto de Cananéia / está um navio parado
carregado de armamento / quatrocentos mil soldado
vieram pra guerrear / porque a guerra tá armado
mandaram buscar do Rio / quatrocentos avião
vieram pra guerrear / não sei se guerrearão”.

A mesma moda é recolhida com o violeiro de Superagui Zé Squenine (Cd Fandango de Superagui Vol 2), bem como com o Grupo Esperança, de Cananéia, neste último sob o título de “Invasão Estrangeira”, conforme segue, respectivamente:

No Porto de Cananéia / está um navio parado
carregado de armamento / 400 mil soldados
tão fazendo sentinela / por que a guerra tá formado.

O governo da Nação / aliado com o Japão
 diz que mandaram buscar / quatrocentos avião
 pra destruir Cananéia / ou destruirão ou não.
 Minha gente atenção / estamos no fim do mundo
 brigando filho com o pai / e irmãos contra irmãos
 e país contra país / e nação contra nação.

No Porto de Cananéia / está com um navio parado
 carregado de armamento / 400 mil soldados
 vieram um destacamento / por que a guerra tá formado.
 O governo alemão / aliado co Japão
 querendo buscar / quatrocentos avião
 pra destruir Cananéia / não se destruirão ou não.
 A coisa daqui pra fora / não está nada de bom
 Tem garruncha feito na América / tem pra tudo que é nação
 quem ta pretendo acabar / ca raça dos alemão.
 A raça dos alemão / isso é como vão dizendo
 nem de fome, nem de sede / nem de bala vai morrendo.

Também registramos com José Norberto Mendonça (2014, 2016), um verso da moda acerca do trágico acontecimento do Navio Chinês²⁰², em Superagui, moda esta registrada em setembro de 2016 por Marcelo José Mendonça com o violeiro Aníbal Araújo, conforme segue respectivamente:

“amigo vô conta / um caso de admira
 acostou um navio chinês / na praia do Paraná.
 o navio quando acostou / era no romper do dia
 foi uma investigação / na parte a capitania”.

“não sei se você já sabe / um caso vou lhe contar
 acostou um navio / na praia do Paraná.
 o navio quando encostou / era amanhecer do dia
 veio uma procuração / veio da Capitania.
 os homens era tão ruim / guarda que veio de lá
 lá perto desse navio / não dá mais para chegar”.

Dona Conceição Constantino (2007), conhecedora de versos, esposa do afamado violeiro Constantino (*In Memoriam*), também lembrou parte de uma moda falando na abertura da estrada, a qual, muitos anos depois, seu genro Edmir Vidal Lopes “Zil”, também a registrara, anotando-me num papel:

“foi o Dr. Nascimento / e o Prefeito Municipal
 foi os dois que se uniram / pra por estrada no lugar
 o povo daqui dizia / que a estrada não vinha
 a estrada esta trançada / daqui no Porto da Linha”.

²⁰² Postagem no Blog Nosso Pixirum: <<http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2012/07/sin-hay-ii-exposicao-no-marcado-velho.html>>.

Pesquisando a respeito, primeiramente o Dr. Nascimento se refere a Domingos Nascimento²⁰³, à época Capitão e o Prefeito Municipal o Tenente-Coronel Manoel Leandro da Costa.

A moda, apesar de apenas um verso, diz respeito ao registro histórico, parte deles repercutido em edições do Jornal A República, em 1907, provavelmente do início, do andamento e da conclusão das obras realizadas por Domingos Nascimento, por ordem do Governo Estadual João Cândido Ferreira, nas primeiras “picadas” para a futura Estrada PR-405²⁰⁴, concluindo-a até o Porto da Linha [Telegráfica], em Tagaçaba, visto, à época, a crescente movimentação portuária²⁰⁵ em Guaraqueçaba, prevendo facilidades no escoamento de produtos.

Em 2016, acrescentamos outros novos versos àquele recolhido com Conceição Constantino, concluindo assim a Moda da Estrada [ouvir na faixa 31].

Nesse sentido, em toadas de Chimarrita ou Dondom, visualiza-se o Fandango Caiçara e suas composições – assim como a literatura de Cordel, em processo de registro pelo Iphan como Patrimônio Imaterial - como instrumento de registro de fatos históricos brasileiros e ou regionais, portanto, potencial ferramenta pedagógica.

2.7.6 “uma paradinha mais ou menos pra comê”.

“uma paradinha mais ou menos pra comê” – Assim Leonildo Pereira (*apud* Programa Identidade, 2002) remete aos mutirão em Rio dos Patos, a fartura²⁰⁶ que se seguia e mesmo esta abundância era relegada a um segundo

²⁰³ Ver postagem no Blog Nosso Pixirum: <<http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2009/05/domingos-nascimento-147-anos-de.html>>.

²⁰⁴ Ver postagem no Blog Nosso Pixirum: <<http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2011/02/pr-405-velha-e-esburacada-estrada.html>>.

²⁰⁵ No jornal A Notícia, de circulação no Paraná, frequentemente publicava-se acerca do porto de Guaraqueçaba: “*Paquete Marajó, do Lloyd Brasileiro, carregou no Porto de Guarakessaba para o Rio da Prata 10.000 cachos de bananas e 1.000 dormentes*” (A Notícia, edição de 25.06.1906); No ano de 1907, por exemplo, a colheita de arroz superou 42 mil alqueires, além de 400 mil cachos de banana exportados nos 39 vapores argentinos que atracaram no porto de Guaraqueçaba e 01 norueguês com carregamento de dormentes (Jornal A Notícia, edição de 07.01.1908)

²⁰⁶ A prática dos mutirões, que geralmente reuniam muitas pessoas, foram comprometidos devido proibições advindas com a legislação ambiental, pois não havendo mais possibilidades

plano, não interrompendo o baile, porém, servida, conforme depoimento de Dorçulina Eiglmeier (2003), “por mais de uma vez durante o Fandango”:

meio dia, estendiam uma esteira no meio da sala mesmo, cobria com um pano por cima, colocava pratos, tudo ali e eles tiravam e comiam, uns ali, outros iam noutro canto. Dava oito, nove horas tinha a janta, faziam em latas de querosene, que naquele tempo eram latões de 20 litros, então era 2, 3 latas de arroz, feijão, carne seca, camarão, e fandango. Mais de noite tinha café e pelas duas da madrugada também. As vezes conforme a fartura fosse, meia noite fazia outra janta.

Antes mesmo do mutirão, por exemplo, conforme o local, era servido um cafézinho àqueles que vinham ao trabalho; o café²⁰⁷, muitas vezes mesmo sem ser adoçado com açúcar não ficava “insonso”, pois era passado com garapa quente no coador e para tomar, acompanhado com arroz cozido, a certeza da sustância.

IMAGEM 37 – Carne-seca com feijão (Vila Fátima, 2003) e Bagre-amarelo seco/defumado (Ipanema do Norte, 2010)



Fonte: Zé Muniz.

de fartura de suprimentos para ser servido, menos ainda dos roçados ou plantações para colheitas.

²⁰⁷ O Tucum, cortado após maduro é torrado ao fogo e socado no pilão, a formar o pó, substituindo o pó de café, que também podia ser de “Jabacuí”, ou seja, resultando do milho socado no pilão e moído, após ser esquentado a ponto de quase torrar. O “carago” trata-se do café misturado, no copo, com a farinha de milho; também o “Barroso”, quando a banana verdolenga assada na brasa é amassada dentro do copo de café.

Após os seiços, o dono do mutirão servia uma refeição que em muito não fugia da culinária²⁰⁸ do dia-a-dia, ou seja, quase sempre acompanhada de peixes ou alguma “caça” (paca, quati, raposa, porco-do-mato, tatu, macuco – nas épocas de março a junho, e, a partir daí a caça está em período de cria) ou animal de criação, como a galinha, também ostra, camarão, sempre acompanhado da farinha e com estes incrementando algumas receitas tradicionais; também de mão-em-mão passava a caneca servindo pinga a quem quisesse.

Mesmo nos Fandango de Mutirão, de acordo com José Hipólito Muniz (2008), além da comida e bebida servida, também “faziam canjica, bolinho de trigo com açúcar, calda e broinha, pra vender também, se fosse de Finta o fandango inventado”; Dorçulina Eiglmeier (2003) acrescenta que também “faziam calda em caneca pra vender e era 300 réis uma caneca. Tinha calda de doce de chuchu, doce de mamão”.

Já durante o entrudo, o prato principal, geralmente, era o Barreado²⁰⁹. Segue a receita conforme Dorçulina Eiglmeier (2003):

era feito mais no Carnaval né, então faziam na sexta-feira. Cortavam a carne bem cortadinha, passava um pouco de banha bem ali, quando tava meio frito; coloca água, cebola, pimenta, cominho né, fervia um pouco e tava cozido. Tirava tudo fora do fogo. Fazia aquele angu misturando farinha e cinza, cortava aquela folha de banana nova, sapecava em cima do fogo e cobria a panela, bem coberta e

²⁰⁸ Tradicional o peixe, parati (*Mugil curema*), de preferência, seco ao sol ou defumado sobre o fogo e cozido com banana verdolenga ao tempero da alfavaca e servido, sempre com a farinha de mandioca; o “Filho da Puta” consiste em enrolar o bagre-pararê (*Genidens genidens*), de preferência, numa folha de bananeira e enterrá-lo debaixo das cinzas ardentes, no fogo de chão; o “Pirão do Mesmo”, quando é acrescentado farinha de mandioca no caldo, ainda em fervura, do bagre-amarelo (*Cathorops spixii*) ensopado, escaldando-o, temperado com alfavaca e cebolinha; já o “Pirão de Jacuva” se acrescenta água fria ou quente sobre a farinha, já em porção no prato, misturando-o, acrescentando sal a gosto também a tainha (*Mugil brasiliensis*) assada na folha da bananeira; ainda o “bobó de camarão”, cozido com mandioca, ou mesmo o camarão cozido com chuchu; o “trapo” ou seja, ensopado da carne desfiada do cação (*Carcarhinus spp*); a Moqueca, quando o oveiro do bagre-amarelo é separada, misturado a farinha de mandioca, salsinha e cebolinha, acrescentado sal e batido até formar uma massa homogênea, levando-a a fritar em pequenas porções; ainda diversos outros com ostra (*Bivalvia*), crua, assada, frita, gratinada, o berbigão (*Cerastoderma edule*), o sururu (*Mytella charruana*) “lambe-lambe” cozido no arroz, o caranguejo Uçá (*Ucides cordatus*), etc. Ver ainda o livro sobre culinária caiçara: Jankwski; Ferreira (2009); também o capítulo de Brito; Rando (2003, p. 63-65).

²⁰⁹ De origem contestada, indígena, tropeiro, escravo ou caiçara, Pinto (2006, p. 107) apresenta uma receita de Barreado; Ver também Correia (2002) e a pesquisa de Gimenes (2008; 2011); Também “Antonina, Morretes e Paranaguá: unidas pela história”, documentário dirigido por Guto Pasko e Maria Fernanda Cordeiro. (Série Doc TV II). 2005. 55”, tratando da polêmica entre os municípios que se intitulam ‘donos’ do Barreado.

amarrava bem amarrado e passava aquele barro, pra não sair o cheiro né. Cozinhava uma meia hora por aí, até a carne fica bem molinha né. Então quando era sábado dez horas, punha aquela panela no fogo, pra aquecer um pouco, né. Quando abria era aquele cheiro, mas que cheiro mais gostoso. Depois tinha Biju de Mandipuva pra comer junto. Tirava foguete, chegava a rapaziada e comiam, cada família tirava sua carne e comia com Biju de Mandipuva.

Apesar de não ser tempero, como o colorau, a salsinha, a cebolinha, o coentro, a alfavaca, o manjericão, o cheiro verde, a folha de louro, dentre outros, sem a farinha de mandioca, a comida não tem gosto, como diz papai a exemplo de outros tantos caiçaras que a utilizam diariamente nas refeições, inclusive durante o café.

2.7.6.1 O preparo da Farinha de Mandioca

A mandioca²¹⁰ (*Manihot sculenta*) é cultivada por cerca de um e meio a dois anos, quando então tem sua rama colhida.

IMAGEM 38 -Barra do Ararapira, Casa do Tráfico de Iolanda e Celmiro Cunha (2004) e Rio Verde de Iraci (2009)



Fonte: Zé Muniz.

O processo da farinha de mandioca na Casa do Tráfico segue o decascar da rama, o lavar e o 'relar' a mandioca, resultando numa massa que é

²¹⁰ Ver postagem no Blog Nosso Pixirum: <<http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2009/09/da-mandioca-farinha-pirao-biju-e-cuzcuz.html>>.

despejada no tipiti, sendo este levado a prensa, onde é exprimido todo o líquido – mandicuera -, que é acumulado numa gamela, logo abaixo da prensa, sobrando então, a massa enxuta, que em seguida vai ser forneada, mexida e remexida, até ficar torrada.

Da mandicuera, líquido que ficara na gamela, em pouco tempo vai assentar a goma no fundo da gamela.

Conforme José Hipólito Muniz (2008), a mandicuera, que é um líquido venenoso, pode ser fervida, “mais ferve mesmo e pode até colocar um pouquinho de Goma. Depois que esfria fica igual um pudim. Mais é gostoso mesmo”.

2.7.6.2 A Broinha de Goma

Uma das guloseimas certamente era a Broinha de Goma que, conforme Dina Alves Costa (1999) “era pra mulher vender. [...] com ovo, goma, cravo e açúcar, tudo misturado”; já Dorçulina Eiglmeier (2003) explica que “se fosse casamento era dado as broinhas, mas se fosse baile era vendido. Os homens pagavam pra mulher que tava paquerando. A gente fazia que tava namorando e fazia ele ir lá e pagar doce”.

De acordo com Maria Pires Muniz (2008) as broinhas eram em “formato pequeno, tipo biscoitinho; esquento o forno e coloca ele. Pode misturar com ovo e cravo”.

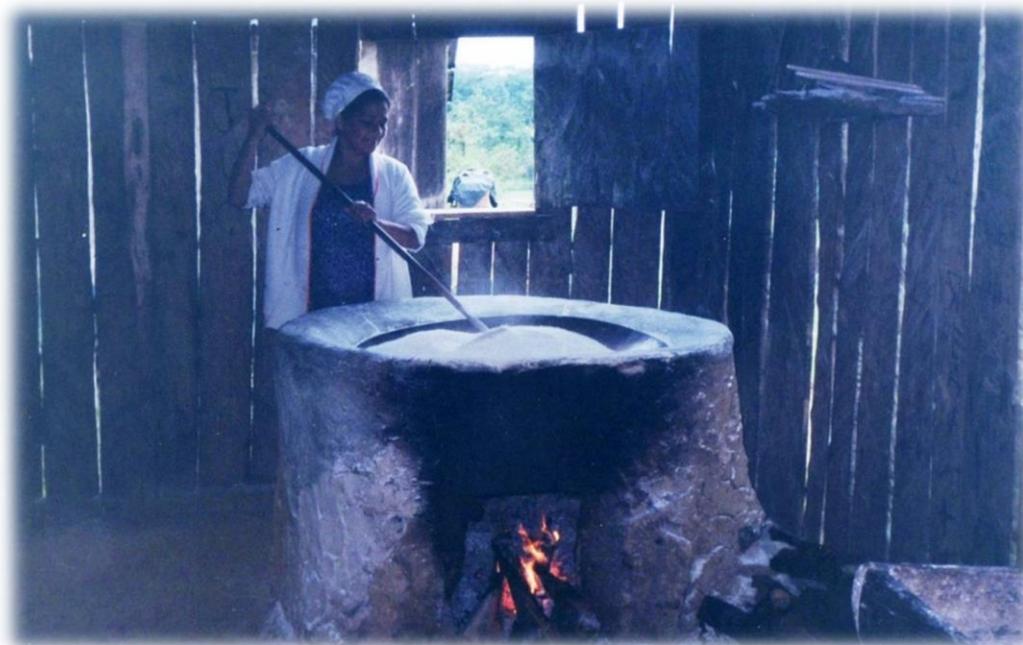
Dorçulina Eiglmeier (2003) nos dá a receita:

relava a mandioca, exprimia e deixava oito dias ali a goma com a mandiquera. Azedava a goma né, pois não tinha fermento naquele tempo. Punha no sol por três dias, enxugava bem enxutinho aquela goma. Depois passa no forno e podia guardá até ano. Misturava a goma com gema e a clara tinha que batê e deixá espumada pra misturá na massa pronta. Amassava bem. Faziam em dois ou três dias antes, eram feitas latas cheias, preparadas mais no tempo de casamento, batizado ou baile mesmo.

Com a goma, de acordo com José Hipólito Muniz (2008) ainda se fazia a Renda, ‘Rendinha’ ou ‘pé de burro’: “tempera a goma com sal e leva no forno já quente para derreter. Faz-se fino e pequeno. Era como uma brincadeira pra comer”.

Antônio Alves Pires (2003) relata que “o Biju era de sacada, alqueirada mesmo”, evidenciando a grande quantidade que consumiam, mas também variedades diferentes de bijus²¹¹.

IMAGEM 39 - Cleonice Tobias Viana forneando a massa, Rio Verde



Fonte: Zé Muniz, 2004.

2.7.6.3 O Biju de Mandipuva (Mandipuba)

Sobre o preparo do Biju de Mandipuva, Dorçulina Eiglmeier (2003) ensina:

arranca a mandioca de ter um ano e meio e escolhe só as grandes. Corta o jurupú [parte que liga mandioca na raiz], o talo e risca a mandioca [fazendo cortes, para facilitar no descascar]. Fazia uma poça, um buraco, cortava bastante folha de bananeira, forrava bem forrado o buraco, punha a mandioca e água. Daí cobria com as folha da rama mesmo e depois bastante folha por cima e mais terra por cima pra bicho não entra. Três dias [ou mais dependendo do sol] e tava ela [mandioca] boiando de molinho. Daí, a gente tirava dali, lavava na fonte e punha água, levava o tipiti e a gamela. Ia lavando e descascando e bem lavado ali. Aí rala, põe na prensa e deixa mais ou menos bem enxuto, pega, soca bem socado, torna a prensa e vai indo, até que fique igual farinha de trigo. Depois faz o biju no forno, pra corta tudo em pedacinho. Tem aquele cheiro forte.

²¹¹ Azevedo (1975; 1978) apresenta também receitas de biju de Mandipuva, de Cuscuz e de Tapioca, além do Barreado e Quentão.

2.7.6.4 O Biju de Tapioca, o de Cuscuz e o de Goma

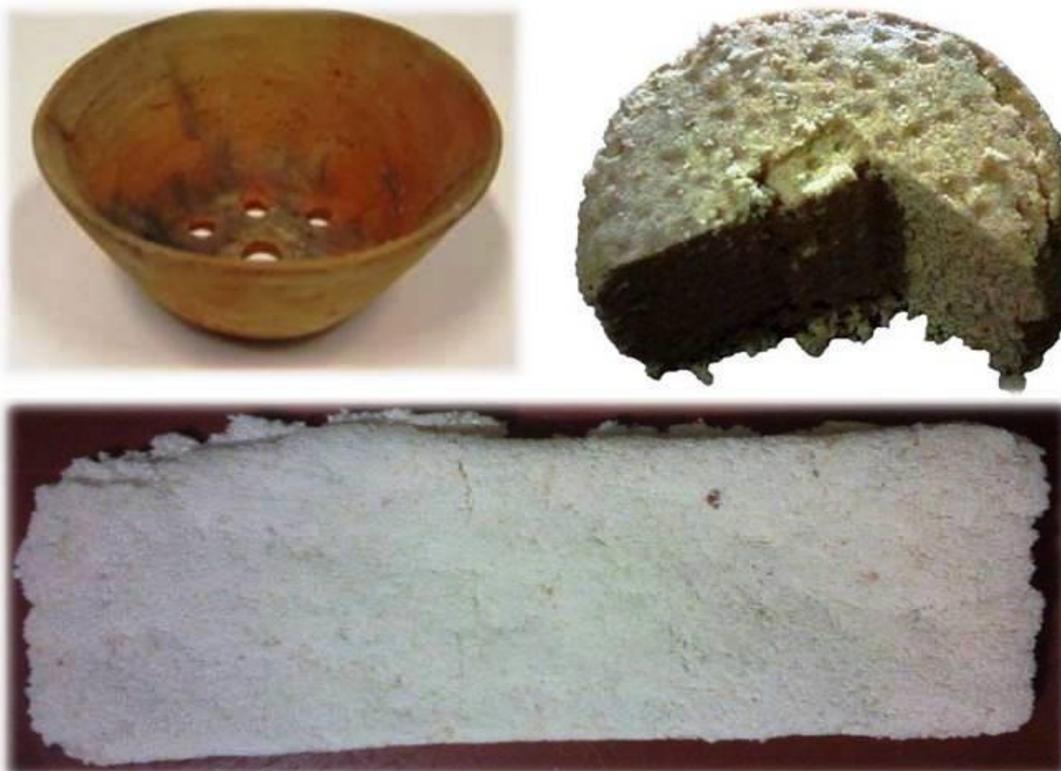
Já o Biju de Tapioca, o de Cuscuz e o de Goma, seguem conforme ensinado por José Hipólito Muniz e Maria Pires Muniz (2008)

[Biju de Tapioca] rala a mandioca, leva pra prensa e quando a massa tiver bem enxuta é coada em peneira fina. Daí tempera com sal, cravo moído e põe fubá [ou arroz]. Leva ao forno, podendo fazer com punhados enrolados em folhas de banana-maçã [melhor folha], pode fazer redondo ou em pedaços finos para enrolar depois.

[Biju de Cuscuz] depois de ralada e prensada, a massa é misturada com um pouco de fubá e vai para o cuscuzeiro [panela de barro cheio de furos no fundo]. O cuscuzeiro é forrado com folhas de banana nova ou palha de milho. Põe o cuscuzeiro dentro de uma panela com água, barreia a tampa e leva a ferver em banho-maria por cerca de 30 minutos.

[Biju de Goma] enquanto prensada, a massa enxuga deixando escorrer a mandiquera despejada na gamela. Com tempo, a goma vai assentar no fundo da gamela. Depois de assentada a goma é levada ao sol e seca bem, mistura-se com cerca de 30% da massa e vai ao forno.

IMAGEM 40 – Cuscuzeiro feito por Senhorinha Romão (acervo do Museu Paranaense); Cuscuz (feito na Barra de Ararapira em julho de 2016) e Biju (feito no Batuva em julho de 2016)



Fonte: Zé Muniz, 2015 e 2016.

2.7.6.5 “Um bocadinho de pinga”

*“A cachaça é moça branca
filha de homem de bem
quem se mete na Cachaça
não guarda nem um vintém”*

(“pé de moda” recolhido com Vicente França).

Frequente no mutirão e muito mais no Fandango era a cachaça. Conforme Dorçulina Eiglmeier (2004), “de meia em meia hora, o dono da casa dava um bocadinho de pinga pros violeiros, pra agradar, né. Daí eles cantavam mais”; porém, dentro da tradição do respeito, de acordo com José Hipólito Muniz (2008) “o filho não oferecia bebida alcoólica pro seu pai e só os casados bebiam”; já Isolina Mendonça (2004) diz ser a pinga “controlada pelo dono do multirão, servindo no trabalho e no almoço e no baile ficava um pouco mais liberado. Para as mulheres serviam vinho”.

Há uma infinidade de cachaças na região, muita delas curtidas com infusão de raízes, folhas, frutos, como em licores; algumas inusitadas como a infusão de cobras²¹², Jararaca (*Bothrops jararaca*), por exemplo, que Zelândio Amorim tinha no Bar Guaricana, em Guaraqueçaba, também tio Rubens Muniz em Barra de Ararapira, o mesmo que criou a Cataia, quando colocou em infusão as folhas da Cataia²¹³ (*Pimenta pseudocaryophyllus* (Gomes) Landrum), já utilizada como remédio e tempero; outras com tocos de madeira da Canela-Sassafrás (*Ocotea odorifera*), plantas como a Dedo-de-Caranguejo (*indeterminado*).

Na comunidade de Rio Verde, de acordo com Genésio Viana²¹⁴ é tradicional o consumo do Amargoso²¹⁵, produzido na Sexta-Feira-Santa, com

²¹² No preparo, corta-se um palmo para baixo da cabeça da cobra e um palmo para cima do rabo, assim evitando a contaminação ou morte pelo veneno. É um afrodisíaco, dizem, despertando o interesse das mulheres pelo homem que o bebe, pois a bebida serve para medir a hombridade masculina.

²¹³ Sobre a Cataia ver: Muniz; Sulzbach (2015).

²¹⁴ Informado por seu pai Genésio Viana a Cristiano Tobias Viana, da comunidade de Rio Verde e gentilmente cedido no ano 2000.

²¹⁵ Sobre o “Amargoso” ver o documentário Amargoso (FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA, 2006); também o artigo de Muniz; Da Silva (2016).

raízes retiradas antes do nascer do sol, incrementado com outros ingredientes como o Alho, a Arruda, a raiz de Guiné, o Betarú, o Capiá e o Fé-de-Gozo, com raspas de Milome, de chifre de Veado, de espora de Arraia, de bico de Macuco, de pata de Anta e de focinho de Porco; em Guaraqueçaba Airton Viana (*In Memoriam*) chamava de “Fecha-Corpo”, porém, em infusão com a pinga iam apenas o Alho, o Alecriam, o Guiné e a Arruda, servindo ainda para afastar o mau olhar e trazer boa sorte, o mesmo ainda praticado por Humberto Soares.

Quando da falta da cachaça artesanal, de alambique, antigamente produzida na região, a Quira era servida, tratando-se da garapa extraída da cana e apodrecida por cerca de 30 dias, numa garrafa de plástico, ficando enterrada durante três dias com o bagaço dentro, conforme ensinou Manoel Amorim (2007); já a Consertada, de acordo com Ermelina Gomes (2009), era feita a partir do vinho fervido, acrescentando a este o gengibre, o maná, o açúcar, o cravo e o aniz, tomado ainda quente; mais simples era o preparo da gemada, de acordo com José Hipólito Muniz (2008), onde apenas misturava-se o ovo e a açúcar ao vinho ou a cachaça, batendo-os, por isso também chamada de ‘melado’; Antônio Alves Pires (2004) lembrando o preparo do Quentão, ainda na lata de querosene, quando “colocava gengibre moído e água, na pinga, depois colocava pra morná e perder a quentura. Era gente, mas era a noite toda com o copo na mão”.

Antônio Alves Pires (2004) ensina ainda a fazer o melado da cana:

então leva [a garapa] pra ferver, no fogo ou no forno da farinha, mexendo sempre até atingir o ponto grosso, num ponto melado mesmo. Para ver se está pronto, pega um pouquinho de água, num pratinho e pinga uma gota do melado em cima; se fizer uma bolinha, redondinha, está no ponto certo. Mistura a farinha torrada e come.

Além de consumir misturado com a farinha, o melado é o ingrediente para a Mãe c’a Filha, temperando a cachaça (podendo também ser com mel de abelha), por isso, Mãe c’a Filha, pois o melado²¹⁶ e a cachaça, ambas provém da cana; Eugênio dos Santos ainda preparava em Ilha dos Valadares o “Fuscão Preto”, com receita sigilosa e servido apenas na Casa do Fandango.

²¹⁶ A garapa, se fervida, sempre a ser mexida, vai transformar-se em melado; Acaso continue a mexer, passando do ponto deste, têm-se a rapadura e esta deve ser enrolada em folha de milho, a esfriar.

Antônio Alves Pires (2004) lembrava uma moda da “cachaça”, provavelmente música sertaneja que recebe adaptação no Fandango Caiçara: “eu tomo pinga / é porque me dão / a pinga é boa / é alimentação / por causa da pinga / eu não quero pão / quando vejo copo / em cima do balcão / fico com os olhos aceso / igual lampião”.

Configuram todas estas informações, o Fandango Caiçara do ‘tempo de dantes’, conforme acontecia na região de Guaraqueçaba, em sua ‘essência’ ou mesmo ‘pureza’, fruto da convivência caiçara, sem a intervenção exógena, porém ainda não o define completamente.

Cruz (1969) em matéria intitulada “Guaraqueçaba: a descoberta do tempo perdido”, publicada no Jornal Diário do Paraná (edição de 13 de junho de 1969), acerca do Fandango, afirma: “ainda há tanta coisa! [...] e há mais coisa ainda!”.

IMAGEM 41 - selos sobre Fandango do Paraná (1982)



Fonte: Zé Muniz (acervo).

3

**AS MUDANÇAS, TRANSFORMAÇÕES E CONSEQUENTE
FUTURO [I/M]CERTO DO FANDANGO CAIÇARA...**

Seu Jango morava na comunidade do Rio Verde. Era um mestre para todos e era um ótimo fandangueiro; Construía sua viola e seus tamancos, cantava, tocava e batia os tamancos. Quando conhecemos ele, já fazia alguns anos que não pegava na viola, a viola estava dentro de um saco esfumaçado, pendurado na parede do quarto. Nós vivíamos pedindo para ele tocar a sua viola, porque nunca tínhamos visto e ouvido o som do fandango, depois de muitas tentativas e pedidos, ele nos chamou no quarto e com a luz apagada, a porta entreaberta, ele tirou a viola do saco, começou a afinar e a emoção tomou conta de todos, porque conforme ele ia tocando, podíamos ver pela réstia de luz que entrava pela porta, as lágrimas que escorriam pelo seu rosto; Quantas lembranças deviam estar passando pela sua cabeça nesse momento. Depois desse dia, seu Jango não colocou mais a viola no saco, começou a fazer alguns fandangos, ele e seus companheiros, acreditando que essa cultura tão rica não tinha morrido, estava apenas adormecida, mais muito viva.

(Roseli Anastácio Alexandre²¹⁷).

²¹⁷ Artesã, ex-moradora da Comunidade Quilombola de Rio Verde, recorda (*apud* MUNIZ, s/dt) de quando conhecera o Fandango, em finais da década de 80.



mais antiga referência que tenho na família sobre Fandango, por meio de depoimentos de meu pai e de minha avó, é a de vovô [Leandro Teodoro Muniz – *In Memoriam*] que tocava rabeca, em Barra de Ararapira, juntamente com os seus compadres/camaradas.

Papai, Tio Antônio e Tio Dando aprenderam a tocar viola, porém, os dois últimos não possuem mais o instrumento e papai foi por mim presenteado a algum tempo atrás com uma violinha fandangueira, com a qual ainda mantém viva sua tradição, pois conforme relata (2007): “quando lembro tenho saudade e toco minha viola pra consolar”.

IMAGEM 42 – Francisco Martins (de chapéu), Rubens Muniz (Bandola), Antônio Muniz (Caixa) e Sílvio Natal Pires (Rabeca); instrumentos do Fandango (Barra de Ararapira, anos 70)



Fonte: Júlio Alvar (*apud* OLIVEIRA²¹⁸, 1976).

Quando migrou²¹⁹ de Barra de Ararapira para Guaraqueçaba na década de 70, a viola não fazia mais parte de sua bagagem, fato que ilustra o cenário

²¹⁸ No ano de 2008, troquei alguns *e-mails* com o Prof^o. José Zula de Oliveira quando dizia ainda possuir algumas fitas K7 sobre sua pesquisa de campo em Guaraqueçaba, as quais tentaria recuperar; Faleceu algum tempo depois.

²¹⁹ Pescador artesanal, na década de 70, motivado pelo espírito missionário, leigo, a convite do Pe. Mário di Maria (1906-1984), se muda com a família para Superagui, auxiliando nos serviços pastorais por dois meses, visto a disseminação do protestantismo na região; de lá parte para o Tromomô, onde ficou por cinco meses, com retornos à Barra de Ararapira e Superagui em época da pesca da tainha; no final dos anos 80 muda-se definitivamente para Guaraqueçaba. História também registrada por Bazzo (2010).

da cultura caiçara naquela década, já declinando o processo de transmissão oral à nova geração.

O jornal Diário do Paraná (edição de 23.08.1973) já alertava acerca do folclore paranaense que “se as coisas continuarem como estão, não dura mais uma geração”, bem como também evidenciava Azevedo (1975, p. 33) a respeito do Fandango dizendo que: “de uma vitalidade e uma pureza rara”, mas tendendo “para seu total desaparecimento, dentro de mais duas ou três gerações”.

Houve uma ruptura e quebra de uma geração para outra, nos últimos anos e a mais velha sabe disso, demonstrando se preocupar com a situação, pois apareceram com frequência nos depoimentos recolhidos o fato de aceitarem as gravações, contribuindo para que seus conhecimentos “não se perca”.

Eu mesmo, durante a infância, não cheguei a ver Fandango em Barra de Ararapira e em Guaraqueçaba, ainda que ouvisse frequentemente um “cantarolar de versos” não os distinguia como tal, muito menos como minha tradição, pois pertencia ainda a uma geração em que o Fandango não estavam mais acontecendo, pois culturalmente não nos tinha sido repassado, portanto “coisa de velho”.

O fato de “estar vivo” apenas na memória dos mais velhos refletia as drásticas transformações no modo de vida, em suas práticas de subsistência e dos consequentes êxodos, ocasionando, contemporaneamente, certo saudosismo que, a partir de depoimentos, é possível perceber o quanto “costuram o sujeito ao mundo cultural que habita” (HALL, 1999), sendo recorrente nos depoimentos, de acordo com Iphan (2011. p. 86)

não apenas em relação ao tempo tranqüilo onde era possível plantar roças, e onde a sociabilidade dos sítios possibilitava a realização quase que permanente de mutirões e bailes de fandango, mas também a esse tempo que mostrava-se fértil para a formação de novos violeiros.

A distinção entre o “tempo de hoje e o tempo dos antigos”, como se aquele fosse muito melhor de se viver, alerta ao fato do caiçara não estar preparado para as mudanças que enfrentaria/ou.

Dorçulina Eiglmeier (2004) evidencia tais mudanças em sua fala: “as vezes tenho saudade, porque a gente ali tinha muita amizade, encontrava gente; as vezes a gente ia no fandango no Poruquara e ia gente do Guapicú”, denunciando o distanciamento e conseqüente desestruturação de identidades coletivas e ou individuais.

IMAGEM 43 - Lenda do Carnaval ilustrada pelo Profº. Zé Eduardo de Souza (1997)



Fonte: Zé Muniz (acervo).

Estas relevantes mudanças na vida sócio-econômica de Guaraqueçaba é explicada através de um mito – a maldição do carnaval²²⁰ – onde, segundo contam, durante o entrudo, as violas haviam parado e estavam dependuradas

²²⁰ Há uma postagem no Blog Nosso Pixirum <<http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2010/10/lendas-guaraquecabanas-parte-1-maldicao.html>>.

Existem algumas outras versões, variantes da maldição que Guaraqueçaba recebera, como da cóça que o padre levou ao se negar em realizar cerimônia de casamento a um casal que há muitos já moravam juntos, sem o sacramento, visto a dificuldade de acesso e o vigário por ali passar uma vez ao ano. Dizem que o rapaz, arrependido, subiu o morro e nunca mais retornou a vila; noutra, após ter sido maltratado, ao retornar à Paranaguá, já embarcado, gesticulou com as mãos contra a cidade, ato que os que viram julgam ser a imposição de uma maldição; noutra ainda diz acerca de uma família de protestantes que não o recebeu, quando da visita mensal do sacerdote, “batendo a porta em sua cara”, desrespeitando-o, motivando sua maldição; ainda, em ocasião de procissão marítima, mesmo o padre não concordando, visto o mau tempo, o povo resolveu fazer a procissão. A tempestade chegou com o vento noroeste e virou o barco do padre, irritando-o, tendo sido este o motivo de sua maldição, ao vento e a cidade. Após sua morte foi enterrado na ilha chamada “sepultura”, tida como mal assombrada até hoje.

de “boca para parede”, porém um grupo com 07 foliões resolveu prolongar a ‘festa’ durante a quarta-feira-de-cinzas e em total desrespeito ao dia santo, enfeitaram-se com vestes religiosas, adornados com paramentos litúrgicos, enfeitaram uma cruz de madeira com dezenas de garrafas de cachaça que iam consumindo e saiam cantando pelas ruas da cidade, causando indignação de muitos, inclusive do pároco local, que “sem dó nem piedade” amaldiçoa a todos, inclusive a cidade!

Depois do fato, dizem que ocorreu uma enorme geada, coisa nunca vista antes na região, que acabou com as plantações, principalmente do arroz; o Porto de Guaraqueçaba entrou em completo declínio e fechou, uma vez iniciadas as obras de ampliação e adequação do Porto de Paranaguá, seguido de acelerado êxodo àquele centro urbano e consequente mudança na vida sócio-cultural, inclusive o abandono das manifestações, como o Fandango.

Pode-se afirmar, no entanto, é que, a maioria destes centros e áreas rurais litorâneas, de acordo com Diegues; Arruda (2001, p. 42) “entrou em decadência no final do século XIX, principalmente com a abolição da escravatura”, causando

declínio de determinadas atividades agrícolas de exportação, como o arroz. As comunidades caiçaras mantiveram sua forma tradicional de vida até a década de 1950, quando as primeiras estradas de rodagem interligaram as áreas litorâneas com o planalto, ocasionando o início do fluxo migratório.

O jornal O Estado de São Paulo (edição de 24.10.1975), sob o título “contato com a civilização destrói o folclore do litoral” alerta para o que chama de “maior contato com a civilização”, como fator de destruição da “cultura primitiva do caiçara”

o trabalho também aumentou e não há tanto tempo para a festa. “Se as bandeiras²²¹ ainda existissem, a vida agora seria bem diferente. A pessoa agora faz tanta coisa e não vê nada de dinheiro. Quanto mais faz, mais quer fazer e não dá”, explica o violeiro de Guaraqueçaba, Miguel Luiz dos Santos. Foi um castigo o que aconteceu, reflete. “As bandeiras pararam e o santo castigou. Se não fosse castigo, porque então ficou diferente para o povo viver? Poderia ser como antes, que havia fartura e união. O povo antes trabalhava e se divertia”.

²²¹ Referindo-se a tradição religiosa da Bandeira do Divino Espírito Santo. Para saber mais ver Muniz (2010).

Vivendo em novos ambientes, em contato direto com outros costumes, observa-se, há uma perda de valores, desestrutura-se aquela identidade caíçara, criando o que Hall (2004) chama de identidade²²² pós-moderna, ou seja, construída e transformada em novas articulações, criando novos sujeitos, “não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 2004, p. 13), restando aos caíçaras mais velhos, o saudosismo do “tempo de dantes”, conforme José Hipólito Muniz (2007) reflete: “pois é, antigamente o mundo era tão diferente, que parece até ser outro”, acrescentando que

hoje eu lembro e digo se o mundo voltasse como era antes, as famílias eram mais felizes e Deus derramava mais bênçãos sobre nós, pois no fandango não havia quase malícia, não havia roubos, nem alcoólatras, nem drogas, nem assaltos, nem sequestros, nem violência - o povo se tratava de compadre ou comadre, primos, tios e tias, padrinhos e até de casamento e assim todos se familiarizavam e a gente tinha alegria de tocar e cantar e fazer fandango.

3.1 A “modernidade”

Inerente em relação às mudanças, a ‘modernidade’ reflete a entrada de novos costumes e novas tecnologias, como o rádio, também da televisão²²³ na região, interferindo nos momentos de conversas, entre outras, também difundindo novos ritmos, entendidos como “música” em detrimento da “moda”

²²² Hall (2004) sinaliza três concepções de identidades: O Sujeito do Iluminismo, o Sujeito Sociológico e o Sujeito Pós-moderno: No primeiro, um “indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação” e seu “centro”, “emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo - contínuo ou “idêntico” a ele - ao longo da existência do indivíduo”; já o segundo refletia a complexidade do mundo moderno e “a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele””, estes que mediavam “os valores, sentidos e símbolos - a cultura - dos mundos que ele/ela habitava”, assim, a identidade formada entre o eu e a sociedade; com as mudanças, também o sujeito de identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado composto de várias identidades “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”, ou seja, o sujeito “assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente”, configurando-o como o Sujeito Pós-moderno.

²²³ Uma das lembranças remete a Barra de Ararapira, quando Osni Santana adquiriu uma televisão e em sua casa (na sala, na porta, pela janela) se reuniam boa parte da comunidade para assistir filmes e novela, principalmente; noutra situação, em visita (2010) aos Mbyás Guaranis do Tekoá Kuaray Guatá Porã, na *Opy'i* (Casa de Reza), os rituais se encerraram pouco depois das oito da noite, quando numa das *Oó* (casa), alimentada por gerador, ligaram uma televisão, para onde se dirigiram mulheres e crianças, principalmente.

que era tocada por violeiros locais e substituindo o Fandango por 'baile', representativo então da modernidade, ocorrendo uma 'revolução', de acordo com Carvalho (2007, p. 124) a partir do rádio, tvs, computadores e agora celulares e no meio dessa "ruptura de tecidos comunicativos, temos a fragilização da memória".

Este "maior contato com a civilização", segundo matéria de jornal O Estado de São Paulo (edição de 26.10.1975) intitulado "Fandango no fim", evidencia que a partir do melhoramento e das condições de acesso que entraram o rádio e a TV. Os tamancos foram sendo substituídos por sapatos e isso tirava toda uma característica do fandango. As danças valsadas e batidas foram sendo substituídas por bailes e, como as bandeiras do Divino, também essa tradição foi sendo esquecida [...] mas de modo geral a tradição acabou e as violas deram lugar a radiolas ou televisões trazidas pela civilização. Em lugar de "modinhas" famosas, apareceram músicas de Roberto Carlos [...].

Assim, a música que, despertando o interesse principalmente dos mais novos, num primeiro momento teve algumas das canções que tocava adaptadas para o dondom (conforme Cap. II, p. 123), mas depois acabou o substituindo, quando então aumentaram a realização de "bailes", com músicas sertanejas em oposição ao Fandango e, conforme observara Pinto (2005. p. 126) "os filhos preferem as danças modernas, envergonhando-se das dos pais; o fandango sobrevive apenas entre os mais velhos".

Em reportagem intitulada "O fandango no Paraná", para o jornal Diário de Notícias/RJ (edição de 10.08.1958), a jornalista Mariza Lira afirmava que com a intromissão da música de rádio, o fandango muitas vezes fica prejudicado na sua pureza tradicional, principalmente nas localidades mais próximas onde há eletricidade. Ai então dança-se ao som do rádio o que deturpa completamente a feição original do fandango.

Nesse mesmo sentido, a introdução de instrumentos como a gaita [sanfona], conforme relatado já em 1893 em Guaraqueçaba que, mesmo não sendo aceita naquele momento, foi ganhando espaço anos mais tarde juntamente com as músicas sertanejas.

José Hipólito Muniz (2008) lembra que

começaram a falar de baile mais tarde, pois já é com violão, cavaquinho, sanfona. No mato ninguém sabia dessa coisa de baile, pois tudo mundo sabia tocar viola, então era só fandango. Depois quando tinha baile, já sabia que tinha pandeiro, violão, pareciam mais instrumentos diferentes e dançavam samba, marcha, valsa e bolero também. Igual hoje, ninguém sabe tocar uma viola, então só tem baile, não tem mais fandango.

Antônio Alves Pires (2003) lembra que “os antigos que gostavam acabou-se, né, morreram. Os mais pequenos agora é só baile de fita [fita K7]. Liga e dança. O roçado também era dos antigos. Agora a lei não deixa” e estes costumes, conforme lamenta Dorçulina Eiglmeier (2004), foram “ficando pros novo e agora é só baile²²⁴”.

Essas “novas tecnologias, as múltiplas fontes de saber e as exigências de uma economia globalizada”, de acordo com Marchi (2006, p.16) acabaram interferindo “na estrutura das pequenas comunidades, tanto do ponto de vista econômico, quanto do cultural”, fato alertado por Zaoual (2006, p. 28) pois há “inúmeros atritos entre o grande modelo de civilização global e o sítio das crenças e de ações dos atores, considerados como alvos pela prática dos *experts*”.

Ilustrando esse fato, o jornal Diário do Paraná inicia abordagens sobre “o folclore paranaense”, fazendo menção às pesquisas do Profº. Inamí Custódio Pinto, quando, por exemplo, em reportagem intitulada “dando a vida” (edição de 23 de janeiro de 1976) fala deste e sua luta pelo fandango, afirmando estar ‘desaparecida²²⁵’ antes de 1968.

3.2 A religião

²²⁴ Nesse sentido, vale lembrar o descontentamento dos participantes do I Encontro de Fandango e Cultura Caiçara (Guaraqueçaba, 2006) quando, no horário reservado ao Fandango (baile), conforme este foi se prolongando e com ampla programação para outro dia, alguns violeiros se retiraram a descansar, o que acabou resultando na falta de instrumentos para a continuidade do Fandango, culminando em som mecânico com músicas sertanejas e forró; ainda, em visita a Leonildo Pereira (Abacateiro, 2010), quando ia nascendo o dia alguns jovens resolveram cantar forró, ouvindo de imediato o ‘ralho’ daquele mestre anfitrião: “aqui é Fandango, não baile”.

²²⁵ Conforme Corrêa (2013, p.58), em matéria do jornal O Estado de São Paulo (edição de 26 de outubro de 1965) Inami Custódio Pinto reafirmando a legitimidade do Fandango Paranaense, mais uma vez sentencia seu desaparecimento “vítima do rádio de pilha, do yeyeyê, da cultura de massa, do empobrecimento da região e, até mesmo, da proliferação de certas seitas religiosas que proibem o canto e a dança por pecaminosos”.

A Igreja, além das proibições impostas nos séculos XVIII e XIX, configura, no século XX e XXI, não com exclusividade, mas principalmente através do protestantismo e suas investidas ‘de conversão’ nas comunidades caiçaras, como um fator impactante na perda de costumes tradicionais.

Ainda que decorrente das proibições impostas nos séculos passados, contemporaneamente não “fazemos fandango” em alguns dias santos e por ocasião da quaresma, por exemplo, e em muitos casos, dependendo do mestre, não o faria também durante a passagem da romaria do Divino Espírito Santo.

Em 1980, a jornalista Adélia Maria Lopes, em reportagem ao jornal O Estado de São Paulo (edição de 29.05.1980) intitulado “o último dos fandangos, antes que desapareça” denuncia que as “igrejas pentecostais e similares proíbem a festança, tal como nos séculos passados faziam as ordenanças reais e a censura eclesiástica” e acabam “disseminando que o fandango é pecado”.

Nesse mesmo sentido, o jornal O Estado de São Paulo (edição de 05.10.1975) sob o título “o fandango dá seus últimos passos no Paraná”, o jornalista Ênio Squeff afirma que “um dos golpes mais duros sofrido pelo fandango foi o aparecimento de algumas seitas protestantes nas ilhas”, pois para a rígida moral de algumas denominações evangélicas o fandango é incompatível com o ascetismo religioso [...] ao contrário do padre católico que só aparece rapidamente para uma missa dominical na única igreja católica – os pentecostais e evangélicos – algumas denominações protestantes representadas na ilha, tem um programa de assistência que deixa uma dura opção aos batedores de fandango. Entre continuar fiel a seu divertimento e a religião de seus antepassados (o catolicismo não opõe qualquer resistência ao fandango) e auferir a assistência médica e material condicionada a fidelidade dos preceitos puritanos dos pastores, muitos abandonam o Fandango.

Fatos semelhantes aos ocorridos em décadas passadas e alguns outros absurdos²²⁶ ainda ocorrem nas comunidades caiçaras, exigindo uma conversão

²²⁶ Referencio o espetáculo Rainha dos Caiçaras, do Grupo Fâmulos de Bonifrates, que contava acerca das lendas de aparecimento de Nossa Senhora do Rocio, sendo apresentado para uma escola municipal, durante o Festival do Folclore em Guaraqueçaba, em 18 de agosto de 2003, quando, para, para nossa surpresa, os alunos foram retirados da sala, entes mesmo do final da apresentação, uma vez que os professores que ali estavam professavam o

“a qualquer preço”, ludibriando com promessas que vão além do conforto espiritual, passando a doação de bens materiais.

Nesse sentido, em Barra do Ararapira, por exemplo, única comunidade que ainda se mantém totalmente fiel ao catolicismo romano, a relação com os protestantes congrega duas faces, de acordo com Bazzo (2010, p. 167), pois além de valorizarem “com apreço o trabalho assistencial dos evangélicos”, por outro lado a “atuação deles já causou tensões por investidas classificadas como de conversão”.

Recentemente nesta, determinada denominação protestante, com atuação na região, prometeu e presenteou com uma tarrafa o pescador L.M, convencendo-o a se batizar em seus ritos, mas pouco tempo depois, com a recusa de ser batizado, lhe tomaram o ‘presente’; noutro caso, a viola que papai tem hoje vem da comunidade do Morato, tendo pertencido ao violeiro C.C, mas se destinava a queimar no fogo²²⁷, como ordenara seu líder religioso como condição para batizá-lo, porém, por intermédio de seu neto, fiquei sabendo da história e a comprei (á época por R\$ 20.00), presenteando papai; ainda, o rabequeiro F. P, reconhecidamente um dos melhores, quando enviado recado para saber se podia receber pesquisadores em sua residência, respondeu negativamente alegando “não mexer mais com isso, pois agora é de Deus”, porém, toca violino em sua igreja.

A esse fato, Anísio Pereira (*apud* MUNIZ, 2012, p. 18) conclui dizendo: “[os protestantes] fazem interesse que a gente vá pro lado deles, mas não é nada forçado [...], só que eles não vão se meter no Fandango, porque a lei deles não permite”.

Estas novas seitas, de acordo com Kilza Setti (1985 *apud* DIEGUES, 2006b, p. 18)

pregam a dedicação ao trabalhador, ao lar e à igreja, e estes pressupostos criam um clima favorável para o surgimento do bom trabalhador, responsável, conformado, disciplinado, o que vem atender às necessidades da sociedade capitalista, no sentido de

protestantismo; em outra ocasião, em escola de rito confessional, na celebração do folclore, fomos antecipadamente informados pela direção acerca do “não interesse” em assistirem a peça A Bruxa do Mangue, por retratar tal credence caíçara nessa figura mística, assim, a retiramos daquele espetáculo, para apresentação naquela instituição de ensino.

²²⁷ No Rio Verde, conforme informação de Cristiano Tobias Viana, era costume queimar a viola logo após a morte do seu dono.

garantir uma classe social dedicada ao trabalho e disciplinada através da prática religiosa.

Em Guaraqueçaba, foram diversas tentativas de falar sobre Fandango com muitas pessoas, sendo algumas negadas, ficando claro que não se sentiam a vontade por causa da religião, mas justificavam dizendo fazer muito tempo e não lembrarem mais nada... Manoel Euzébio Filho (2005) após muita insistência e ganharmos a confiança de poder visitá-lo para conversar sobre tal, o que fizemos algumas vezes, certa vez dizia: “fandango num vô mais. Agora sô da igreja e só gosto de olhar mesmo. Mais, bonito que era, o fandango não pode morrer. Vocês que são novo, que gostam tem que dançar” e assim, quando tinha Fandango, no Guaraqueçaba Esporte Clube ou no Mercado Municipal, sempre ficava encostado na porta, olhando e realmente nunca entrava e quando era na praça, mesmo de longe, nunca deixava de prestigiar.

Conforme depoimento de José Hipólito Muniz (*apud* BAZZO, 2010, p. 1616) “a roça, o fandango e o Divino tinham um traço comum: o espírito de harmonia”, porém, este é quebrado com avanço do protestantismo na região caiçara, principiando a divisão religiosa, o que, na fala de Rubens Jorge Muniz (*apud* BAZZO, 2010, p. 161), o “preocupam muito”, juntamente com o turismo, pois, conforme acredita, “as coisas começam a dificultar o trabalho comunitário”, salientando suas experiências de comunidades que acabaram se dividindo.

3.3 As proibições ambientais e o êxodo rural

A região aqui compreendida como Território Caiçara, fora habitada por descendentes dos primeiros degredados portugueses na Ilha de Cananéia, em 1502, que, “se animaram e embarcaram em canoas índias e, saindo barra afora, costeando as praias de Ararapira e Superagui, entraram barra adentro, nas formozas baías de Paranaguá” (VIEIRA DOS SANTOS, 2001, p. 18/19), fundando focos civilizatórios em Ararapira, Superagui, mais tarde em Paranaguá.

Essa concepção de território²²⁸ baseia-se nos pressupostos de Little (2015, p. 127), enquanto “um espaço geográfico de um grupo social que é constituído ou institucionalmente ou politicamente, sobre o qual exerce controle e usufrui de seus recursos naturais”, existindo, porém, vários outros elementos:

Primeiro, o território é um espaço geofísico que abriga recursos naturais. Segundo, o território tem distintas dimensões socioculturais: é o lugar de moradia de um grupo determinado, que aguarda uma memória coletiva de sua ocupação; é a paisagem que o grupo construiu mediante o uso de técnicas produtivas e adaptativas.

A territorialidade para os Caiçaras obedece, de acordo com Little (2002, p. 04), sua ocupação histórico-social, onde inexitem as delimitações administrativas, pois se definem como uma ‘cosmografia’, ou seja, há uma relação particular, pois os vínculos afetivos que um grupo social mantém com seu respectivo território, estabelecido através de usos, saberes e memórias coletivas que atravessam o sentido puramente físico da noção de território²²⁹, não apenas convivendo com a biodiversidade, mas também, conforme Diegues (2000b, p. 02), nomeando e classificando as espécies vivas segundo suas próprias categorias e nomes, entendendo-as, portanto, como um conjunto de seres vivos que tem um valor de uso e um valor simbólico.

Esta interação com seu meio, respeitando e defendendo seus conhecimentos, faz do Caiçara um *homo situs*, conforme Zaoual (1999) conceitua, que define um sítio ou um lugar com especificidades como “uma entidade imaterial que impregna conjunto de vida em dado meio” e o indivíduo que nela habita. Um sítio:

possui um tipo de caixa preta, feita de crenças, mitos, valores, experiências passadas, conscientes ou inconscientes, ritualizadas. Ao lado desse aspecto feito de mitos e ritos, o sítio possui também uma

²²⁸ Little (2015) aborda três conceitos de território: O primeiro a “militar-estratégica”, mais comum “no qual território é sinônimo da área geográfica de um Estado-Nação e é vinculado diretamente à noção de soberania nacional”; o segundo vem da “biologia”, sendo definido “como um produto dos instintos animais”, onde analisa-se “como os pássaros, os lobos e as formigas, entre outros, constroem seu território [...], os seres humanos seriam nada mais que outra espécie animal que cria sua territorialidade”; outra abordagem é a “antropológica”, concebendo a territorialidade “como uma conduta – uma forma de agir – que é parte integral de todos os grupos humanos, podendo ser latente ou manifesta e sua expressão depende das condições históricas em que o grupo está imerso”.

²²⁹ Um exemplo da relação do caiçara e sua territorialidade é possível compreender com Bazzo (2010) a partir de estudos em Barra do Arapira.

caixa conceitual, que contém seus conhecimentos empíricos e ou teóricos. Enfim, os atores, em dada situação, operam com uma caixa de ferramentas que contém saber-fazer, técnicas e modelos de ação próprias ao contexto. (ZAOAUL, 2006, p. 32).

Em Guaraqueçaba, no entanto, a partir de finais da década de 1980 são criadas UCs de uso sustentável ou integral, totalizando hoje cerca de 98% do seu território que constitui o maior remanescente contínuo de Floresta Atlântica, incluída, em 1993, na Reserva da Biosfera e reconhecida em 1999, ambas pela UNESCO como Patrimônio Natural da Humanidade (MUNIZ; DENARDIN, 2016), porém, tais práticas conservacionistas e a legislação ambiental decorrente impactaram com o modo de vida das populações tradicionais²³⁰, gerando conflitos, pois, de acordo com Corrêa (2013) a demarcação de UCs não apenas “coibiu atividades de subsistência e pequena renda, como caça e extração de recursos naturais”, mas também o “cultivo de roçados que serviam à alimentação familiar, cujos excedentes eram usados como capital de troca nas vendas e mercados para aquisição de produtos como óleo, sal, açúcar, tecidos, dentre outros” (CORRÊA, 2013, p. 19).

Esse modelo conservacionista aplicado na região defende, segundo Diegues (2000, p. 19), a demarcação de espaços naturais protegidos pelo Estado, onde a presença humana constante é refutada por ser considerada nociva à conservação ambiental, pois parte do princípio “de que toda relação entre sociedade e natureza é degradadora e destruidora do mundo natural e selvagem” (DIEGUES, 2004b, p. 03), ocasionando, que muitas destas comunidades têm sido expulsas de seu território (DIEGUES, 2015. p. 146).

Tal modelo desconsidera, portanto, que toda a região “está entre as primeiras colonizadas pelos ibéricos, tanto espanhóis quanto portugueses, que em início do século XVI disputaram a posse dessa terra de fronteira” (DIEGUES, 2006, p. 14), construindo assim uma secular relação homem-natureza.

O local onde havia indivíduos vivendo não poderia ser resultado de suposta “natureza intocada” (MUNIZ; SULZBACH, 2016), pois esta relação, de acordo com Pecquer (2005, p. 13) se constitui em comunidades de sentido,

²³⁰ As relações das populações tradicionais com as unidades de conservação são melhores descritas e analisadas por Diegues (2004, 2004c), Vianna (2006), Stanich Neto (2016), dentre outros.

sistemas de pertencimento, derivando de “um processo de construção pelos atores” que se constrói “dinamicamente nos percursos dos indivíduos e dos grupos”.

Conforme Zaoual, estes locais constituem sítios que (2006, p. 34):

impregnam o conjunto das dimensões dos territórios de vida: a relação ao tempo, a natureza, ao espaço, ao habitat, arquitetura, vestuário, as técnicas, ao saber fazer, ao dinheiro, ao empreendedorismo, etc. Antes de se materializar nos feitos e gestos dos atores ou em qualquer outra materialidade visível a olho nú, os sítios são entidades imateriais fornecedoras de balizamentos para os indivíduos e suas organizações sociais.

Equivocado, portanto, é o “hipotético mundo natural primitivo”, na qual se baseia a política preservacionista que transformou, conforme Diegues (2004b), esses ‘lugares em não-lugares’, culminando em forçados êxodos, pois, de acordo com Anísio Pereira (*apud* MUNIZ, 2012) “o que o pessoal ia ficar fazendo no mato, morrendo de fome sem poder plantar uma rama, sem poder plantar um arroz, um milho, uma mandioca, cana, batata, cará”.

Derivando, portanto, da legislação ambiental reguladora destas UCs, a proibição do roçado e da técnica de coivara, por exemplo, culminaram na desestruturação da realização dos mutirões e conseqüentemente dos Fandangos que lhe serviam como paga, o que, conforme Brito (2003, p. 21) fez com os pescadores se isolassem cada vez mais, levando “ao desaparecimento quase completo da cooperação vicinal, como característica da sociabilidade caipira – e conseqüentemente, das festas, mutirões e outras formas de contato social”.

Ainda no tangente a legislação ambiental, há de salientar a proibição do corte da Caxeta (*Tabebuia cassinoides*), ou outras madeiras, impactando fortemente no risco de desaparecimento dos instrumentos artesanais do Fandango Caiçara, também da canoa caiçara²³¹, de artesanatos e utensílios domésticos que a utilizam como matéria-prima, além da proibição de técnicas de pesca que, acrescidas do enfraquecimento da pesca artesanal, configuram como drásticas, as mudanças no modo de vida caiçara.

²³¹ Vale lembrar ainda, que o saber-fazer da construção da Canoa Caiçara teve seu relatório técnico considerado pertinente quanto ao pedido de seu reconhecimento como Patrimônio Imaterial do Brasil (NÉMETH, 2011).

De um lado uma descaracterização social, pejorativamente depreciando o caiçara²³², de outro a crescente especulação imobiliária, iniciada nas décadas de 1950/1960 que, além de ludibriar muitos moradores, privando os caiçaras de suas posses nas praias, obrigando-os a trabalhar como caseiros (DIEGUES; ARRUDA, 2001, p. 43), por exemplo, em outras situações transformaram-se em tensas áreas de litígio, salientando que, conforme Diegues (2006, p. 17), a desapropriação das terras caiçaras pelos especuladores foi “muitas vezes, realizada de forma violenta, através de jagunços que ameaçavam e expulsavam os moradores”, como foi o caso, em Guaraqueçaba, da Agropastoril Capela (MUNIZ, 2008).

Essas situações culminaram em acentuado êxodo rural como alternativa à sobrevivência, passando, os caiçaras, a ocupar regiões como Paranaguá, no litoral paranaense, também Iguape e Cananéia, no litoral paulista, onde de acordo com Diegues (2004c, p. 21-22), nesse contato direto e permanente com os padrões da cultura urbana, “o modo de vida tradicional é cada vez mais ameaçado” e o caiçara, passando a realizar atividades na construção civil, por exemplo, devido a distâncias e outras dificuldades que o afastavam das atividades pesqueiras, pois com a “perda do território – *desterritorialização profunda* – que afeta os padrões culturais provenientes do mundo rural onde viviam incorporando outros padrões culturais e comportamentais” (DIEGUES; 2006, p. 15).

Mesmo em relação a pesca, Diegues (2015, p. 146) afirma que muitos “pescadores sofrem discriminação quanto à sua cultura e modo de vida, entendido como inadequado para a produção de renda na sociedade moderna”, explicitando fatos depreciativos ligados à imagem do Caiçara que, de acordo com Grabner (2016) foram, e em larga medida

ainda têm sua história e modo de vida ignorados por historiadores e também por gestores públicos e sua cultura oral, próprias das comunidades tradicionais não-urbanas, por não deixar marcas escritas, frequentemente foi menosprezada ou mesmo “esquecida” pela sociedade envolvente, o que levou à exclusão e invisibilidade dessas populações. (GRABNER, 2016, p. 78).

²³² Basta uma rápida pesquisa em dicionários informais para, ainda, encontramos a palavra “Caiçara” como sinônimo de vagabundo ou malandro, ou mesmo “matuto praieiro”, por exemplo.

Estas questões referentes ao direito das populações tradicionais à permanência em seu território começam a ganhar visibilidade principalmente com os povos indígenas e CRQ, conforme Little (2015, p. 128), no plano internacional, a partir da Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho sobre Povos Indígenas e Tribais²³³, que promove o “reconhecimento dos direitos de propriedade das terras dos povos indígenas e tribais que eles tradicionalmente ocupam”, também com a Declaração das Nações Unidas sobre os Direitos dos Povos Indígenas²³⁴, reafirmando o direito dos povos indígenas “às terras, territórios e recursos que tradicionalmente tenham possuído, ocupado ou de outra forma utilizado; já no plano nacional a Constituição “é o mais importante instrumento de proteção dos direitos territoriais”, reconhecendo aos índios em seu Art. 231 “os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam”, também pelo Art. 68 “aos quilombos a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir seus títulos respectivos”.

Ressalta Little (2015, p. 128) que “enquanto isso, os demais grupos territoriais não têm, pelo menos no marco constitucional, um instrumento legal para defender seus territórios”, visualizando, porém, avanços com a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais²³⁵ (PNDSPT), que expressa objetivos, no Art. 3º, da garantia de “seus territórios, e o acesso aos recursos naturais que tradicionalmente utilizam para sua reprodução física, cultural e econômica” (BRASIL, 2007).

A PNDSPT, criado pelo Dec. Nº. 6.040, de 7 de fevereiro de 2007, define como Povos e Comunidades Tradicionais

grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição. (BRASIL, 2007).

²³³ Disponível no endereço <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Convencao_169_OIT.pdf>.

²³⁴ Disponível no endereço <http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_pt.pdf>.

²³⁵ Disponível no endereço <[Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais](#)>.

Considerando ainda o seu Art. 3º o “reconhecer, proteger e promover os direitos dos povos e comunidades tradicionais sobre os seus conhecimentos, práticas e usos tradicionais” (BRASIL, 2007), percebe-se a possibilidade de mudanças de concepção nas referidas modalidades de UCs que contemplem seu uso sustentável, como já há exemplos na região caiçara - Resex Mandira²³⁶, além da construção coletiva dos Planos de Manejo, ainda inexistentes em muitas UCs, mesmo que devesse ser implementada em até cinco anos após a criação da Unidade (BRASIL, 2000) e que estas elaborações considerando o que Begossi (2001, p. 207) chama de sistemas neotradicionais de manejo de recursos, ou seja, “os que apresentam tanto elementos de sistemas tradicionais como de sistemas recentes e emergentes”, dada a importância de ações para a garantia dos interesses das populações tradicionais sobressair, conforme Grabner (2016) “sobre a normatização, elaboração e implementação de instrumentos de planejamento territorial e termos de compromisso a serem firmados com as populações tradicionais” (GRABNER, 2016, p. 70).

Ações nesse sentido, somadas as consultas públicas visando a consolidação de uma gestão compartilhada dos recursos naturais, configuram permear caminhos na busca de alternativas viáveis de desenvolvimento sustentável dos povos, considerando, conforme Little (2002) que alguns destes

foram considerados pelos ambientalistas como parceiros com muitas afinidades, devido a suas práticas históricas de adaptação. Ou seja, a dimensão ambientalista dos territórios sociais se expressa na sustentabilidade ecológica da ocupação por parte desses povos durante longos períodos de tempo, baseada nas formas de exploração pouco depredadoras de seus respectivos ecossistemas. (LITTLE, 2002, p. 18).

Nem sempre, porém, refletiram positivamente as tentativas de manter a cultura em suas novas moradias, pois em Paranaguá, por exemplo, foram mal sucedidas as primeiras tentativas de realização de Fandango, mesmo na Ilha dos Valadares, conforme Eugênio dos Santos (2007), os “vizinhos incomodados com o barulho, chamaram até a polícia”, fatos que corroboraram

²³⁶ Informações sobre a Resex, bem como seu Plano de Manejo <<http://www.icmbio.gov.br/portal/unidadesdeconservacao/biomas-brasileiros/mata-atlantica/unidades-de-conservacao-mata-atlantica/2230-resex-mandira>>.

pela perda da autoestima de muitos fandangueiros, fazendo com que, de acordo com Pinto (1983), durante século XX, o Fandango assumisse um caráter pejorativo, numa forma estática de manifestação, permanecendo, com alguns poucos resistentes, na forma de grupos, onde o caiçara reinterpreta sua prática cultural e, com o passar do tempo seguindo regras do mercado cultural ‘re-cria’ um fandango aos moldes de shows artísticos, numa constante relação de mudanças e permanências, de acordo com Muniz (2012) que perpassam qualquer fato sociocultural, sendo, conforme Cavalcanti (2001) “apreendida através da oposição entre tradicional *versus* moderno”.

A ideia de tradicional, conforme Cavalcanti (2001, p. 06) “pode ser, *grosso modo*, associada a certas qualidades que nossos olhos “modernos”, por vezes cansados, identificam como positivas”, como por exemplo, a

passagem do tempo mais lenta; um universo de relações sociais pessoalizadas e face-a-face onde os mecanismos de controle social se exercem de modo informal; formas de comunicação que privilegiam a oralidade muitas vezes direta; a participação mais restrita dos meios de comunicação de massa no processo social. (CAVACANTI, 2001, p. 06).

Já a ideia de moderno, ao contrário, “qualificada como positiva com valores democráticos com valiosas ideias de cidadania e direitos humanos”

associa-se a uma passagem do tempo como que acelerada; a um ritmo intenso e por vezes vertiginoso de mudanças; a relações sociais impessoais; a uma ampliação e intensificação da circulação monetária e à presença mais intensa das chamadas formas de comunicação de massa. (CAVACANTI, 2001, p. 06).

3.4 Da folclorização do Fandango à Cultura Popular

A trajetória do Folclore no Brasil, conforme identifica Cavalcanti (2002) se dá com o pioneirismo de Sílvio Romero (1851-1914), Amadeu Amaral (1875-1929) e Mário de Andrade (1893-1945), entre outros; o primeiro “celebrizou-se pelas coletas empreendidas na área da literatura oral e pelo desejo, de origem positivista, de uma visão mais científica e racional da vida popular”; já o segundo “enfatizava a necessidade de uma coleta cuidadosa das tradições populares, e empenhava-se pelo desenvolvimento de uma atuação política em prol do folclore, visto como depositário da essência do “ser nacional””,

enquanto o terceiro “procurou conhecer e compreender o folclore em estreito diálogo com as ciências humanas e sociais então nascentes no país”, pois - o folclore - “expressão da nossa brasilidade, ocupava um lugar decisivo na formulação de um ideal de cultura nacional”.

A partir de 1947, é criada a Comissão Nacional de Folclore²³⁷, vinculado à criação da UNESCO em 1945, estabelecendo, segundo Silveira (2014, p. 60/61) que “os países membros deveriam criar órgãos nacionais seguindo os mesmos moldes”, atendendo, portanto, a necessidade em documentar as culturas locais e conforme consta em seus “Planos de Trabalho”, de acordo com o jornal O Dia (edição de 08.05.1948), objetivava o

I -relacionamento dos estudiosos de folclore no Brasil, com anotações do campo especial em que trabalham; II – relacionamento das instituições federais, estaduais, municipais, territoriais ou particulares, que guardem coleções de interesse folclórico (objetos, gravuras sonoras, filmes, textos, etc); III – levantamento da bibliografia brasileira sobre folclore com indicações de acesso da bibliografia (bibliotecas onde encontram, raridade das publicações, manuscritos inéditos); IV – reedição de obras brasileiras clássicas sobre folclore, devidamente autadas, para o que a Comissão deverá entender-se com quem de direito; V – estudo do problema da unificação da terminologia folclórica no Brasil; VI – organização de um calendário folclórico brasileiro; VIII – organização de um questionário em torno do problema folclórico para ampla distribuição no Brasil; IX – realização de cursos, conferências e festivais folclóricos com a revivescência das festas tradicionais; X – tradução de obras ou obras gerais de metodologias, fazendo-as acompanhar de anotações instrutivas aplicáveis a certos aspectos folclóricos do Brasil.

No ano de 1951, durante o 1º Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro, o tema é considerado integrante das ciências antropológicas e se constitui, conforme a Carta do Folclore Brasileiro (1951)

das maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular ou pela imitação, e que não sejam influenciados por círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação do patrimônio científico e artístico humano, ou à fixação de uma orientação religiosa, filosófica. São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeito sobre a realidade folclórica, sem um fundamento tradicional, bastando que sejam respeitadas as

²³⁷ No ano de 1846, o inglês William Thoms cria o termo folclore, derivado de *folk* e *lore*, designando o “saber do povo” para que se estudasse sistematicamente e se preservasse o que chamavam de “antiguidades populares” e “literatura popular”, tendo sua primeira menção publicada, segundo Pinto (1983, p.1) na revista londrina The Athenaeum, em 22 de agosto [Dia do Folclore]; a partir do ano de 1876, tais estudos são aprofundados em narrativas tradicionais, costumes tradicionais, superstições, crenças e linguagem popular.

características do fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, essencialmente popular.

Visando atender as demandas nacionais, foram criadas subcomissões estaduais, ficando a Sub-comissão Paranaense²³⁸ de Folclore (criada em 15 de maio de 1948) presidida pelo Dr. Oscar Martins Gomes que, entre os anos de 1959 e 1971 fez surgir as Sub-comissões Estaduais de Folclore de Paranaguá e Londrina, posteriormente, em 1976 a Sub-comissão da Lapa, de Morretes e de Antonina, todas em incentivo as pesquisas folclóricas no estado.

Dessa forma, o movimento começa a ganhar adesão pelo país que visualiza nele o assumir de uma identidade nacional, ao ponto que em 1958 surge a Campanha de Defesa do Folclore, estimulando atividades e projetos de documentação e divulgação, a nível nacional e estadual, além de reuniões, encontros e publicações.

De acordo com Vilhena (*apud* IPHAN, 2011, p. 26), porém, os intelectuais envolvidos no projeto de construção de uma identidade nacional “investiam-se de uma atitude salvacionista, destacando-se, muitas vezes, suas preocupações eruditas sobre a ‘cultura popular’” e nesse sentido, de acordo com Silveira (2014, p. 66) o grande projeto do movimento folclórico é convocar os intelectuais para que “abandonem a história das elites que vinham praticando”, assim, as comissões estaduais resultavam da necessidade que a CNFL “tinha do engajamento dos intelectuais regionais” em seus ideais e portanto, a conversão destes ao folclorismo²³⁹ significava

a substituição do objeto “elite”, característico dos Institutos Históricos (e também dos intelectuais paranistas), pelo objeto “povo”, através do qual eles continuariam colaborando com o estudo da formação nacional, mas a partir um ponto de vista inverso.

Nesse cenário, antes mesmo do final do século XIX, de acordo com Pereira (1996, p. 175), os mesmos intelectuais que celebravam a cidade e a modernidade olhariam com olhos lacrimosos para a singeleza e a pureza dos

²³⁸ Integrou a CPF a guaraqueçabana Maria de Lourdes de Amorim Consentino, formada em Piano e Música pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná e em História das Artes pela UFPR, tendo lecionado História das Artes na PUC e UFPR e na Faculdade de Educação Musical do Paraná. Faleceu em Curitiba em 12 de novembro de 2010.

²³⁹ A criação deste movimento, bem como seus precursores foi também analisada por Corrêa (2013).

costumes de 'antigamente' e o Fandango ainda preservava alguns traços característicos da simplicidade do campo, portanto, alvo de estudos na década de 20, conforme Silveira (2014, p. 33), quando intelectuais brasileiros como Mário de Andrade (1893-1945) e Renato Almeida (1895-1981) o mencionam em seus compêndios do folclore nacional, iniciando coletas de material folclórico no litoral paulista.

As primeiras descrições no Paraná, no entanto, já alertavam, conforme Rocha Pombo (1900, p. 107), para um “fandango tão desfigurado” que “nem recorda as mais antigas expressões ruidosas do baile rústico”, alegando que “tudo perdeu a graça e singeleza que tinha”, visto a decadência dos costumes e adaptações a novos ritmos e estilos.

Os registros no litoral paranaense ganharam destaque com Inamí Custódio Pinto (1930-2014) quando a partir de 1978 registra “dezenas de músicas e cantos”, que, embora “conservem os nomes antigos, diferem na maneira de execução, pois adotaram métodos de afinação, letras metrificadas, técnicas e conhecimentos musicais” (PINTO, 2006, p. 121).

Mais precisamente em Guaraqueçaba, as margens do rio Medeiros, conforme o jornal Diário do Paraná (edição de 25 de maio de 1956), os professores Fernando Correa de Azevedo (1913-1975) e João Poeck, “realizam estudos das marcas típicas de Fandango e a coleta de músicas que acompanham tal folguedo” e pesquisas geológicas, respectivamente, “em ponto quase isolado do contato permanente da civilização onde existem remanescentes mais puros do nosso folclore”; já na sede, em finais da década de 1970 a equipe do Prof^o José Zula de Oliveira toma conhecimento de alguns Fandangos na cidade e em Serra Negra, porém, conforme descreve “não havia traje especial e as danças apresentadas não mereciam destaque especial”, salientando que em ambos os lugares “os cantadores foram, geralmente os mesmos” e que não houve “sapateado como antigamente”, ainda uma “deficiência instrumental dos fandangueiros: 1 viola (faltando várias cordas) e 1 pandeiro”, o que mostra “certa degenerescência deste tipo de dança, acrescida, aliás, pelo fato comprovado nos depoimentos saudosistas de várias pessoas” (OLIVEIRA, 1976, p. 145).

Vale ressaltar que essas coletas, de acordo com Silveira (2014, p. 38) fundamentava-se na ideia de que “a urbanização, o crescimento das cidades e

a alfabetização estavam minando a vitalidade da cultura popular tradicional” e a “resposta metodológica e ideológica formulada por alguns intelectuais foi catalogar e preservar este universo antes que ele desaparecesse”.

Nesse sentido, a CPF, supervisionada pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) e sob o patrocínio da FUNARTE e da Secretaria da Educação e da Cultura do Paraná (SEEC), promoveu em fins do ano de 1976 o lançamento do seu 1º compacto, denominado “Fandango do Paraná”, compondo o Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro, contando com a coordenação da Prof^a. Roselyz Vellozo Roderjan (1927-2004), baseado em pesquisas do Prof^o. Inami Custódio Pinto, realizadas entre 1952 e 1984, em diversas cidades e comunidades do litoral paranaense.

A CPF lança em 1978, os Cadernos de Folclore, em seu nº. 23 – Fandango no Paraná – registra os resultados das coletas feitas (1948-1955) por Fernando Corrêa de Azevedo nas comunidades da baía de Paranaguá, publicadas anteriormente (1975) no Caderno de Artes e Tradições Populares do então Museu de Arqueologia e Artes Populares de Paranaguá, atual MAE, na época sob coordenação do Prof^o. José Loureiro Fernandes.

Azevedo ainda inseriu o ensino de folclore na educação universitária, quando na Escola de Belas Artes do Paraná (EMBAP) e na Faculdade de Artes do Paraná (FAP), ocupou cadeira, como também Roselys Vellozo Roderjan e Inami Custódio Pinto, tendo mobilizado ainda, de acordo com Silveira (2014), para que o ensino de folclore também fosse incorporado na educação básica de segundo grau.

Também transformado em material pedagógico, as pesquisas de Pinto embasaram o curso de folclore na Faculdade de Educação Musical do Paraná, sendo que em 1976 foi inaugurado também na UFPR a disciplina de folclore, e utilizadas ainda para as gravações do LP²⁴⁰ Galha Azul, de folclore paranaense, lançado em 1964.

²⁴⁰ Entre as décadas de 1970/80 ocorrem as gravações em torno de um mapeamento musical do Brasil, pela gravadora Marcus Pereira Discos, resultando na coleção Música Popular do Sul que contém em seu Vol. IV os seguintes Fandangos: Chimarrita de Louvação, Anú, Sapo, Querumana, Revolução do Rio Grande do Sul e Mariquinha, gravados pelo violeiro Manequinho da Viola e fandangueiros da Ilha dos Valadares; este LP foi adquirido pelo acervo da Biblioteca Eugênio Ferreira em novembro de 2016.

Estes pesquisadores folcloristas “se envolveram ao longo de suas vidas em atividades pedagógicas e, portanto, tiveram grande influência na formação de um olhar sobre o fandango” (CORRÊA, 2013, p. 62) e Inami Custódio Pinto, conforme afirma Silveira (2014) é “o folclorista que dedicou mais tempo e mais esforços ao estudo e à promoção do fandango”, tendo estabelecido, conforme Iphan (2011, p. 30) “relações profundas com o grupo pesquisado”, sendo considerado (*ibidem*, p.34) um dos responsáveis “por enquadrar e categorizar o fandango de um modo específico, acarretando diversas consequências na realização e na conceitualização do fandango”.

IMAGEM 44 - LP Fandango do Paraná (1976) e LP Gralha Azul (1964)



Fonte: Zé Muniz (acervo).

Aliado às pesquisas folclóricas, atuam os veículos de comunicação como o jornal Diário do Paraná que manteve seguidas edições acerca do folclore paranaense, principalmente com as pesquisas do professor Inami, onde sempre enfatizava a falta de incentivo governamental ao registro do tema, por exemplo, em edição de 22 de agosto de 1962: “hoje [dia do folclore] é dia de fandango, mas não vai haver nada”, denunciando a falta de programação cultural no Estado, pois se ações em “defesa de nossas tradições não foi exercida com um empenho necessário”, o futuro de manifestações como o Fandango, as Cavalhadas, o Boi-de-Mamão, o Pau-de-Fitas, as Congadas seria o museu (edição de 21 de fevereiro de 1959).

O processo contemporâneo de globalização que influencia as culturas locais, conforme Iphan (2011, p. 91), o Fandango, a partir da década de 1990 passa a se inserir no mercado cultural, assim “a vitalidade do fandango desafia as projeções dos folcloristas que preocupavam-se com o desaparecimento desta manifestação” (IPHAN, 2011, p. 91).

Com a crescente valorização dos conhecimentos tradicionais de povos e comunidades, principalmente a partir de políticas públicas, o Fandango, deixa de ser *apenas* paranaense para ser caixara, pois passa a ser entendido como manifestação tradicional deste povo, portanto, um elo entre a população e seu território, pois, para além de um espetáculo artístico, o “popular”, conforme Chartier (1995, p. 184) não “está contido em conjuntos de elementos que bastaria identificar, repertoriar e descrever”, mas, antes de mais nada, qualifica “um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras”.

A definição de cultura popular²⁴¹, de acordo com Chartier (1995, p. 183), durante muito tempo obedeceu certa concepção clássica que definia-a “por contraste com o que ela não era, a saber, a cultura letrada e dominante”, porém aqui, compreendida enquanto a língua, a literatura, a música, as danças, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, os artesanatos, a arquitetura e outras partes e, diante das transformações que tangem, de acordo com Costa (2015) o “folclore, cultura oral, cultura tradicional e cultura de massa, o emprego da expressão no plural – culturas populares”, talvez consiga configurá-lo como “práticas sociais e processos comunicativos híbridos e complexos que promovem a integração de múltiplos sistemas simbólicos de diversas procedências” (COSTA, 2015), entendida conforme UNESCO (1989) na Recomendação de Paris para a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular tratar de

²⁴¹ Rocha (2009, p. 221) identifica três fases constitutivas na formação do conceito de cultura popular no Brasil. A primeira fase (entre as décadas de 20 e 60) - marcada por grande disputa metodológica, entre os estudos folclóricos e a emergente sociologia paulista, a respeito da autoridade e legitimidade científica do campo; a segunda (dos anos 60 até os 80) - caracteriza-se pela ampla divulgação do conceito de cultura popular com um sentido acentuadamente político e ideológico. A terceira (a partir dos anos 90) - coincide com a revitalização do conceito de patrimônio cultural, principalmente no sentido de patrimônio imaterial.

um conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural, fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem às expectativas da comunidade enquanto expressões de sua identidade cultural e social: as normas e os valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras.

Nesse segmento, o Fandango Caiçara, não se configura apenas como um espetáculo de dança ou música, pois, conforme Rodrigues (2013) na “rede do fandango” estão entalhados

a rabeça, a casa de farinha, as rezas, os tamancos, a viola branca, a roça de mandioca, as famílias, "a *reiada*", a caça, a autoestima, o fogão a lenha, o medo, a praia, o rio, a mata, o mangue, o café e o bolo de milho, a cataia, as domingueiras, a canoa de um tronco de "guapirivú", os remos de canela; as casas e centros comunitários, o telhado de "guaricana", as modas, as danças, os celulares e seus toques com modas típicas de rabeça, a tainha, a manjuba, a salteira, os cães, a caixa (tambor), os "bailes", os namoros, as ervas que curam e os mestres curadores, a lógica do "quente e frio", São Gonçalo, São Miguel Arcanjo e tantos outros santos, a caixeta e a canela de onde se faz os instrumentos, o "covo", o "cerco", o "jerival", a alegria e a devoção, o passado, o presente e o futuro. (RODRIGUES, 2013, p. 195).

Carvalho (2007, p. 91) distingue ainda cultura popular de cultura popular comercial “por não necessitarem dos implementos da indústria audiovisual nem para sua concepção, nem para sua reprodução, nem para sua circulação no contexto em que foram criadas e em que são preservadas”. Nesse sentido

pautam-se por um princípio de autonomia na frugalidade, na medida em que se reproduzem utilizando seus modestos recursos materiais e simbólicos e tomando em conta seus ritmos próprios de continuidade, mudanças e transformações. Em um nível diferente de abstração, podemos dizer que a auto-gestão e a auto-sustentabilidade comunitárias são os princípios que organizam a produção das culturas populares; e a oralidade é o seu meio predominante de expressão e transmissão.

Tradições são históricas, conforme Cavalcanti (2001, p. 07) e como tal “criadas, desfeitas, retomadas e, sobretudo, a ideia de tradição (e de seu par “moderno²⁴²”) é, ela mesma, um valor trocado e transformado em teias de relações sociais que precisam ser contextualizadas”.

²⁴² Ainda de acordo com Cavalcanti (2001, p. 08/09) a “cultura popular interpreta as noções de tradicional e moderno dentro de seu próprio universo de relações” estabelecendo distinções internas mas nunca imutáveis que “buscam controlar e refletir sobre as mudanças sociais em

A partir do momento que a indústria cultural começa a organizar espetáculos de cultura popular – dentro de um regime estritamente capitalista, pois a “dimensão do lucro passa a organizar a emergência do simbólico e do estético popular na perspectiva dos espectadores”, conforme Carvalho (2007, p. 91) surgem as negociações

em termos quase sempre desiguais, entre os produtores e os artistas populares. Essas negociações, porém, têm como referência os parâmetros retirados de outros tipos de espetáculos, de expressões culturais que já se consolidaram em simbiose com a própria indústria cultural nas sociedades de massa. Enfim, transferem-se para as culturas populares negociações que são basicamente familiares às expressões da cultura popular comercial. Elas não são problemáticas para os artistas que já se formaram nesse meio mercantilista, mas invariavelmente acarretam perdas, simplificações e deformações para as expressões culturais orais tradicionais. Dentro da lógica do entretenimento, negocia-se quase tudo com os mestres da cultura popular: o tamanho do grupo que irá se apresentar (número total e tipos de brincantes); que partes da manifestação serão excluídas (o que afeta diretamente o sentido do evento); e acima de tudo, o tempo de duração do espetáculo.

Algumas destas transformações que passam as culturas populares, suas consequentes novas e diferentes relações que a integram, são algumas descritas por Brandão (*apud* RODRIGUES, 2013, p. 231) ao analisar a festa do Divino Espírito Santo, em Pirenópolis/GO, evidenciando tensões entre

categorias de sujeitos da mesma classe social que compunham a alta sociedade na cidade (a dos comerciantes, advogados e principalmente, fazendeiros), por possuírem interesses distintos em relação à festa: alguns empenhados em manter a “tradição” sagrada do Divino Espírito Santo, outros interessados em “atualizar a festa ressaltando seus valores como espetáculo” com vistas à atrair o turismo para a cidade.

curso com as quais inevitavelmente se depara”, exemplificando: A) o Carnaval Carioca em 1984, ao analisar as escolas de samba da Mangueira e Beija-Flor de Nilópolis: A primeira tida como “baluarte da tradição” se recusando a adotar o padrão de visualidade então dominante nos desfiles e a segunda “associada a fala nativa à ideia do moderno”; ambas, porém, integrando um processo sócio-cultural “perpassado pelas consequências da comercialização, da popularização, do televisionamento, da construção do sambódromo, da venda de ingressos, do mecenato do jogo do bicho e das transformações da cidade”, onde a ideia da ‘inovação’ era “alimentada pela disputa anual, é fortemente valorada, exigindo que o próprio meio social do carnaval se auto-regule; que incorpore ou rejeite inovações, de modo a assegurar uma continuidade no tempo sem a qual se desequilibraria”; B) os Bois de Parintins/Amazonas e seu “impressionante processo de expansão”, ou seja, “o sucesso do festival trouxe consigo a presença ostensiva da mídia, os turistas e o apoio do turismo oficial, as *socialites*, os patrocinadores e o *merchandising*”.

Nesse sentido ainda, analisando a Festa do Divino Espírito Santo, em Parati/RJ, Cavalcanti (2001) ressalta as transformações quando a modernidade brasileira do século XX encontra “uma região de grande beleza natural, um precioso conjunto arquitetônico colonial e manifestações culturais tradicionais integradas à vida população”, permitindo a “integração e, de certo modo, a contenção dos “de fora””, pois as

festas tradicionais se expandiram, novas festas surgiram seguindo padrão semelhante, envolvendo tanto aficionados turistas, estudiosos da cultura popular, intelectuais locais e das instituições oficiais de cultura como os migrantes, também recém-chegados na área rural do município. O sentido da festa alterou-se, tornando-se também lugar de memória, de construção e atualização de um passado que não pertence mais apenas a seus cidadãos, mas mostrou-se capaz de atribuir identidade a setores amplos da sociedade.

Como visionário, Pinto (*apud* SILVEIRA, 2014. p. 97) achava “que [fandango] devia pertencer ao patrimônio histórico nacional”, mas lamentava presenciar “tudo isso se acabando”, tornando-se o incentivador e responsável pela criação do primeiro grupo de fandango, na década de 1960 em Paranaguá, salientando, alguns anos depois (*apud* CORRÊA, 2013, p. 62), que os próprios folcloristas acabam “intervindo nas dinâmicas próprias de organização social que abrigariam a manifestação considerada por eles como “espontânea””, relatando uma apresentação à televisão em que levou o grupo à Curitiba, notando a perda da espontaneidade, segundo ele, a “principal característica do fato folclórico”.

A espetacularização²⁴³ nesse sentido atua, de acordo com Carvalho (2007, p. 90), “como se fosse uma tradução realmente traidora, pois o espectador assimila um sentido enganosamente distante do que acredita ser o original”.

Assimilar as culturas populares como espetacularizadas, conforme Carvalho (2007, p. 85; 2010, p. 49) é afirmar que:

²⁴³ Carvalho (2007, p. 83; 2010, p. 47) define espetacularização como a operação típica da sociedade de massas, em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem. O termo espetáculo, com sua raiz *specs*, de olhar, vem do latim que significa, basicamente, “tudo o que chama a atenção, atrai e prende o olhar”.

A - que elas são descontextualizadas segundo os interesses da classe consumidora e dos agentes principais da espetacularização; B - que elas são tratadas como objeto de consumo e, mais complexo ainda, como mercadoria. Passam, assim, do valor de uso com que se inscrevem no contexto das comunidades que as criam e reproduzem para se tornarem valor de troca, passíveis de serem mais ou menos importantes a depender dos padrões de desejo e de fruição dos consumidores que as escolhem e identificam; C - que são resignificadas de fora para dentro. Serão os interesses embutidos no olhar do consumidor que definirão o novo papel que passarão a desempenhar.

A criação de grupos²⁴⁴ de fandango, conforme acredita Silveira (2014, p. 95) é caracterizado como a “principal diferença entre o fandango de hoje e o fandango dos antigos”.

Ainda nesse sentido, Anísio Pereira (*apud* MUNIZ, 2012, p. 13) relaciona o Fandango hoje, apresentação como tendo “tempo curto [...] o bom mesmo era compartilhado²⁴⁵, cada um toca um pouco, cada um se diverte um pouco”, lembrando com saudosismo o sítio onde “era tudo misturado [...] tocava ali uma meia hora, uma hora e aquele que quisesse tocar até podia”, criticando a formalização de grupos e o rompimento dessas relações; ainda ressalta a diferença dos espaços – no sítio x apresentação – “nosso tablado, lá [no sítio], era meio rústico, assim, mas era bom, né. Porque era feito pra aquilo mesmo e hoje dançam no piso e até em cima de carpete”, corroborando com Carvalho (2010, p. 57) ao afirmar que dentro da “lógica do entretenimento” se negocia

²⁴⁴ Durante a primeira apresentação da Família Pereira, em Curitiba, no ano 2000, notou-se que, ao todo estavam em 11 pessoas no palco, a grande maioria composto por mulheres e crianças, sentados apenas acompanhando, pois o Fandango ainda estava ligado a vínculos familiares, fato este inesperado pelos produtores; conforme Corrêa (2013, p. 128) a “formação do grupo trouxe, entretanto, uma nova qualidade de conflitos no âmbito da dinâmica da família”, pois esse formato passou a obedecer determinações artísticas, onde apenas aqueles que dançassem e ou tocassem deveriam compor o elenco, além desta distinção de participações a definição de funções acerca de quem melhor representaria o grupo em suas futuras apresentações, sendo relevantes questões não apenas da ordem do conhecimento, mas também econômicas, pois aquele que reside mais próximo, corresponde também a economia nos custos, ainda que não pertença a determinado grupo/família de fandanguieiros; esses fatos criam rupturas na própria Família Pereira, dividindo-se no também grupo Irmãos Pereira.

²⁴⁵ A Prefeitura de Paranaguá, no início dos anos 2000 realizava mensalmente Fandango no Mercado do Café, onde livremente qualquer fandanguieiro podia participar; de uns tempos pra cá, ficou restrito a grupos, cada qual com seu dia específico, rompendo a espontaneidade, pois ‘camaradas’ de grupos diferentes deixaram de tocar juntos. Ainda nessa questão, vale salientar a moda da Graciosa, em apresentações e ou bailes, perdeu sua especificidade.

quase tudo com os mestres da cultura popular, desde o tamanho do grupo, o tempo de duração, até que parte será excluída?

As apresentações, portanto, na condição de objeto, devem alterar as bases de seus códigos específicos para o deleite de espectadores (CARVALHO, 2010, p. 51) e assim, a cultura popular espetacularizada, implica em “um movimento de captura, apreensão e mesmo de confinamento”, pois trata-se de

enquadrar pela via da forma, um processo cultural que possui uma lógica própria, cara aos sujeitos que o produzem, mas que agora terá seu sentido geral redirecionado para fins de entreter um sujeito consumidor dissociado do processo criador daquela tradição”. (CARVALHO, 2010, p. 48).

Este Fandango *sítio-ilha-cidade* “entre o velho e o novo, entre o público e o privado e entre o parentesco e a *camaradagem*” é alvo de análise por Martins (2006) em Ilha dos Valadares, quando identifica múltiplos formatos de “Fandango Caiçara” que se reorganizam entre si, caracterizando-os como “Fandango doméstico”, ou seja, “geralmente produzidos dentro do grupo de parentesco e de *camaradagem*, produzindo uma determinada endogamia”; o “fandango de baile”, “que ocorre com certa regularidade na ilha, evento marcado por seu caráter público e aberto, caracterizado pela “mistura” entre estilos de fandangos e fandangueiros” e o “fandango profissional” realizado durante espetáculos encenados para *gente estranha* está inscrito em processos contemporâneos de mercantilização e objetivação da cultura”.

Nesse mesmo sentido, Rodrigues (2013, p. 173) analisando o fandango praticado em Vale do Ribeira identifica quatro²⁴⁶ categorias ou modalidades que ressalta poder reduzir em apenas duas:

²⁴⁶ A **primeira**, se refere ao fandango praticado nas casas de famílias ou nos centros comunitários dos caiçaras, organizados em datas específicas em que o fandango é quase obrigatório tal como o carnaval relatado no Grajaúna - ou para festejar os ciclos de trabalho coletivo ou para diversão, como respectivamente os exemplos da “domingueira do Nelsinho”. A **segunda**, a do fandango realizado em datas comemorativas de festas relacionadas aos ciclos da pesca como forma de “espetáculo” para pequenos grupos de turistas (*Festa do robalo* na Jurêia e *Festa da tainha* na Ilha do Cardoso - como mostraram os cartazes apresentados), geralmente sendo realizados em centros comunitários. A **terceira**, o encontro do fandango organizado para reunir os *fandangueiros* entre eles próprios (artistas: músicos, dançarinos e compositores) e membros das comunidades caiçaras como no Segundo Festival Caiçara no Guaraú. A **quarta**, o fandango como “mega-espetáculo”, geralmente apresentado nas cidades próximas de onde vivem caiçaras ou em grandes encontros de cultura popular e/ou de folclore em datas que não são especiais para “eles”, como foi o caso do “Revelando São Paulo”.

o "fandango comunitário", aquele que é realizado "por eles e para eles", sem hora para acabar, e em que a maioria das pessoas que tocam, cantam e dançam é composta por membros das comunidades; e o "fandango espetáculo" ou "fandango para os outros", isto é, "para fora", realizado por eles para mostrar aos outros, como um show, uma exibição, um espetáculo onde costuma haver um palco e uma plateia, separando fandangueiros dos "outros".

*“o Fandango Deus deixou
pro regalo da pobreza
quem se mete no Fandango
não se lembra da riqueza”.*

(“pé de moda” tradicional do Fandango Caiçara).

No mundo cultural e socialmente globalizado, a cultura caiçara, de acordo com Diegues (2006, p. 17) “se transforma, frequentemente, em mercadoria para consumo de turistas e população urbana à procura do exótico e do diferente”.

Já que todas “as comunidades tradicionais se encontram articuladas e dependentes da formação social capitalista” (DIEGUES, 2004, p. 41), há a transformação da cultura caiçara, especificamente o Fandango enquanto um produto cultural, pois, de acordo com Carvalho (2010, p. 57), quando a indústria cultural começa a organizar espetáculos de cultura popular “surgem as negociações, em termos quase sempre desiguais entre produtores e artistas populares”, pois nesse “regime capitalista das negociações” a referência são “outros tipos de espetáculos, de expressões culturais que já se consolidaram em simbiose com a indústria cultural nas sociedades de massa” (CARVALHO, 2010, p. 55).

Nesse cenário, é missão, conforme Farias (2004, p. 89) ao julgar folclore e turismo, “os interesses econômicos aí envolvidos não degrade o folclore como matriz de identidade”, pois quando isso acontece, “os personagens perdem significados produzidos pela gente do povo para ser apreciado por turistas [...] passando de identidade cultural da comunidade para espetáculo cultural da cultura de massa”, assim, é preciso que se respeite “as dinâmicas das produções culturais”, de acordo com Araújo (2004, p. 71), caso contrário

em função da subsistência, o turismo trará um grande prejuízo a cultura, esse produto será comercializado a qualquer preço e sem

nenhum respeito as suas tradições, havendo uma desestruturação dos valores e práticas culturais tais como: 1- vulgarização das manifestações tradicionais. 2- descaracterização do artesanato. 3 – arrogância cultural entre alguns grupos e a população e outras consequências.

Esse movimento, segundo Martins (2006, p. 90), se configura para os ‘defensores da cultura popular’, um segundo plano para o “caráter ritualístico” dessa manifestação, em favor de um “circuito de espetáculos”.

Marchi (2006, p. 17) lembra que as atividades diárias obedeciam

a uma ritualística traduzida em levantar, alimentar-se, tratar da criação, cultivar a terra, seguir as ordens da natureza, conversar com os seus e viver intensamente ações que se repetiriam numa ordem natural e irrecusável da dinâmica quase pré-determinada que se materializava na produção e manutenção das condições do meio. O tempo, não somente “passava mais devagar”, mas parecia dar mais sentido à existência de todos. Era nesse contexto que se produzia uma cultura e uma musicalidade específicas que incorporavam e registravam as vivências, as imagens, as sonoridades, as sensibilidades, as devoções e as afeições expressas nos atos de cantar, tocar, dançar e festar.

Esses ‘fandangos’, conforme Diegues (2006, p. 13) “apontam para um ciclo de reafirmação da cultura caiçara” e com a formação de grupos, segundo Gramani; Corrêa (2006) “encontraram outras formas de organização e realização dos fandangos” e atualmente “não alardeia o fim da manifestação, mas são analisadas suas transformações e a adaptação à nova realidade”.

Estas formações e novas relações nesses ambientes que, conforme Corrêa (2013, p. 111/112) são “de convivência intensa, onde as relações não são harmônicas como aparece no ideário folclorista sobre o popular, pelo contrário, as rivalidades muitas vezes são acirradas”, contemporaneamente considera um deslocamento do “convívio para um espaço diferenciado” e as sociabilidades deixam de ser estabelecidas apenas pelo diálogo verbal, passando “por meio das mediações sensíveis e corporais que música e dança proporcionam”, porém, trazem consigo outros conflitos, alguns decorrentes de rivalidades entre fandagueiros, grupos e suas diferentes performances, outros decorrentes da relação com agentes externos (produtores, coreógrafos), outros

ainda com a introdução do pagamento²⁴⁷ por apresentações, gerando conflitos e desentendimentos, alguns citados por Novak (2005) e Martins (2006).

Situações assim fizeram surgir outras relações com o Fandango, além daquele ‘divertimento’, conforme o ‘tempo de dantes’, em que, conforme Anísio Pereira, “não ganhava nada, não tinha lucro” (MUNIZ, 2012) e as comunidades ainda estava relacionadas, de acordo com Diegues (1988) “com um tipo de organização econômica e social com pouca ou nenhuma acumulação de capital, não usando força de trabalho assalariado” (DIEGUES, 1988, p. 78).

Essa ‘profissionalização’, ressalta Benjamim (2004, p. 89) “não seja colocada de maneira radical e definitiva, prejudicando significados e deturpando o aspecto particular e único das expressões culturais”.

No período da Quaresma, por exemplo, não se fazia Fandango, mas Anísio Pereira (*apud* MUNIZ, 2012, p. 12) compreende que hoje, acaso seja apresentação “é trabalho²⁴⁸ deles”, acreditando que o grupo deva ir, exceto, “Sexta-Feira-das-Dores ou Sexta-Feira-da-Paixão, isso aí não se faz Fandango. Nem que seja chamado não tem”, mas confirma que poucos respeitam tal ensinamento cristão e como diz “nem ligam” (*apud* MUNIZ, 2012, p. 12).

Carvalho (2007, p. 93) salienta que “o sagrado²⁴⁹ é a própria dimensão do inegociável”, onde, na cultura popular, a “devoção é a principal força de

²⁴⁷ Geralmente frequente nos grupos de fandango, apesar de não ser exclusividade destes, mas tornaram-se visíveis questões referentes ao pertencimento a diferentes grupos ou aquele com mais apresentações e aparecimentos em mídia, por exemplo, considerar-se ‘melhor’ do que outros, etc... Também de ordem financeira, pois determinados valores fixos de cachê artístico referem-se a tempos específicos de participação durante o Fandango (é apresentação? É baile?), também decorrentes de diferentes funções num grupo, ou seja, quem deveria receber mais, um produtor? Um violeiro? Um ‘tamanqueador’?, são questões inerentes hoje ao universo do Fandango Caiçara onde circulam diversas pessoas com distintas funções. Essa relação na Romaria do Divino Espírito Santo, por exemplo, como envolve arrecadação/doação de valor monetário, este tradicionalmente obedece a regra da divisão em três partes: Duas aos foliões e uma para a Igreja, além daqueles valores colocados pelos romeiros direto na Bandeira, em nome de entes queridos, este separadamente entregues à Igreja, conforme Muniz (2010).

²⁴⁸ Carvalho (2010) quando fala da “espetacularização profanadora”, salienta a “desigualdade do poder, o baixo índice de cidadania e a carência material extrema de 99% dos brincantes”, são fatores de peso no momento de decisão de aceite ou recusa de ofertas para apresentação “mesmo quando tenham que ceder sobre aspectos importantes das tradições” (CARVALHO, 2010, p. 54).

²⁴⁹ No início dos anos 2000, quando fazíamos apresentação da peça Farinha Vs. Cuzcus, ao final fomos questionados por uma espectadora acerca da utilização de uma Bandeira do Divino Espírito Santo na dramatização e a forma como estávamos fazendo com aquela simbologia sagrada; lembro também quando gravei as Excelências com papai, em 1999, quando,

preservação da sua dignidade”, porém, essa “pressão por espetacularizar a tradição faz com que o grupo seja obrigado a conviver com o desrespeito à dimensão sagrada e devocional das tradições que apresentam” (CARVALHO, 2007, p. 93/94).

Fernandes Neto (2004, p. 296) ressalta que a “tradição é a matriz do fato folclórico para qual as criações e renovações devem ser fiéis”, considerando que a falta de planos de desenvolvimento turístico que preguem uma sustentabilidade destes costumes, pode levar a uma descaracterização das manifestações “numa prática desenfreado, agressor e banalizante, onde as ações mercadológicas denigrem, estereotipam e simplificam o folclore local”, comprometendo a dinamicidade e espontaneidade das manifestações. (FERNANDES NETO, 2004, p. 298/299).

Os “fatos e manifestações folclóricas nascem da comunidade”, de acordo com Fernandes Neto (2004, p. 297)

Não surgem de decretos e portarias, não se aprende nas escolas através de um exercício sistemático, mas com a convivência, de forma quase inconsciente e progressiva. Os fatos folclóricos surgem da criação do povo, a partir de sua cultura tradicional ou da mesclagem com elementos de outras culturas de aceitação coletiva.

Como sempre existia Fandango, conforme Anísio Pereira (*apud* MUNIZ, 2012, p. 6) “a gente já nascia de fandagueiro” e aprendia a “tocar viola, tocar rabeca, porque o povo já sabia”; na modernidade, a principal mudança está nas “suas formas de transmissão e das formas de saber”, de acordo com Pereira (2002, p. 45), pois a oralidade, base diária para o aprendizado, deixou de existir, em oposição, se encontram oficinas e ensaios que formatam a manifestação para o espetáculo artístico, motivando o público juvenil, num primeiro momento por causa de apresentações e viagens, ainda, de acordo com Martins (2006, p. 400) pela “possibilidade em conhecer ‘gente de fora’ da ilha”, e agora, principalmente pelo cachê artístico, ao fato que Anísio Pereira (*apud* MUNIZ, 2012), mesmo considerando grande o número de jovens que dançam Fandango em Paranaguá, lamentar não existir quem possa substituir

emocionado, explicava a respeito do canto fúnebre, não podendo ser realizado em outra oportunidade.

os mais idosos, visto a inexistência de jovens que toquem e cantem, assim, conclui: “pra garantir, só os velhos mesmo”.

Essas “mudanças também transformaram o modo de aprendizado do fandango”, pois antes, a “estrutura familiar e comunitária garantia o repasse desse saber no dia-a-dia e, hoje, esse contato cotidiano não acontece mais” (GRAMANI; CORRÊA, 2006, p. 35), assim, aquele Fandango de “dantes” mantinha um elo de relações sociais nos sítios, entre compadres, parentes e camaradas, agora, porém, está envolto num circuito cultural onde também atuam, de acordo com Corrêa (2013) o “dançador/dançadora”, o “mestre de roda/puxador/marcador”, os “tocadores e cantadores”, o “construtor de instrumentos/fabriqueiro”, o “modista/compositor”, além de “artista/pesquisador”, dos “festeiros / produtores / gestores / articuladores culturais” e do “pesquisador”.

Nesse contexto, coexiste o mundo das boas e bem intencionadas práticas com o da apropriação e exploração. A antropofagia cultural, conforme Carvalho (2010, p. 67), resultante do que denomina “canibalização²⁵⁰” da cultura, “é uma atividade calculada e pragmática, que passa necessariamente pelo estabelecimento de vínculos estratégicos, comerciais e/ou políticos com grupos de cultura popular”, tendo como finalidade a produção de eventos, a gravação de CDs e DVDs, a publicação de livros.

Neste mesmo segmento, Carvalho (2010) alerta ainda a utilização da cultura popular para a legitimação do populismo²⁵¹, ainda que nessas “administrações não resultaram em nenhuma ampliação significativa do acesso à cidadania para as classes populares que preservam essas tradições” (CARVALHO, 2010, p. 55). Em Paranaguá, por exemplo, o Prefeito da gestão

²⁵⁰ O “canibal cultural”, conforme Carvalho (2010, p. 63) é um consumidor de costumes alheios e para isso se desloca de seu contexto para o contexto do outro, “primitivo”, com a finalidade de usufruir de seu modo de vida e de suas expressões culturais. Tudo se passa como se o palco da “espetacularização” não precisasse mais ser removido da comunidade onde vivem os brincantes, para ser montado no ambiente urbano onde mora o consumidor. Como se a própria comunidade, aldeia ou tribo em que vive o nativo fosse transformada em um palco, onde o seu próprio modo de vida tradicional é espetacularizado segundo os padrões do olhar do turista/espectador.

²⁵¹ Cita exemplos de ACM, na Bahia, também da Família Sarney que, no Maranhão, construiu relação de aparente proximidade com os mestres da cultura popular, mesmo assim, deixaram o Estado “com os piores índices nacionais de desenvolvimento humano” e, ainda que ‘alguns’ “mestres, mestras e brincantes tenham melhorado um pouco de padrão de vida pelos apoios recebidos, as comunidades que abrigam essas tradições populares cooptadas continuam pobres (e algumas miseráveis) até hoje” (CARVALHO, 2010, p. 55).

2008-2012, ainda que rapidamente, sempre se fazia presente no Fandango, quando realizado no Mercado Municipal, inclusive colocando tamancos e entrando na roda com os fandangueiros.

O Grupo de Fandango Professora Helmosa²⁵², em Morretes, possui apenas dançadores e apesar de ser encontrado na região fandangueiros 'tradicionais', fundaram seu grupo no ano de 2001 a partir de oficinas ministrados por jovens fandangueiros de Paranaguá e, conforme Gramani; Corrêa (2006, p. 34) apresentam "o fandango coreografado, mas não tem tocadores em sua formação [...] ao som de uma gravação ou de um teclado".

Em Paranaguá, o Grupo Folclórico Mestre Romão (criado na década de 50 pelo Profº Inami Custódio Pinto, mas retomando suas atividades em 1993), o Grupo Mestre Eugênio (fundado em 2001²⁵³, já extinto), o Grupo Pés de Ouro (formado a partir de 2004), o Grupo Caiçaras do Paraná (já extinto), o Grupo de Fandango da Ilha dos Valadares Mestre Brasília e o Grupo Mandicuéra (fundado pela Associação de Cultura Popular Mandicuéra em 2004), todos realizando bailes e apresentações culturais, também oficinas e palestras, alguns ainda atuando com formação de grupos infanto-juvenil²⁵⁴, porém, saliente-se, todos derivam de dissidências, principalmente dos dois primeiros grupos ali fundados.

Em Guaraqueçaba, a tradicional Família Pereira, composta por integrantes desta que residem nas comunidades, o Grupo Teatral Pirão do Mesmo (fundado em 1996, já extinto), que aliava teatro e cultura caiçara, o Grupo Fâmulos de Bonifrates (fundado em 1999), também trazendo a cultura caiçara para outras expressões artísticas, o Grupo Fandanguará (fundado em 2004), composto apenas por jovens fandangueiros e o Grupo Raízes

²⁵² Em homenagem a Helmosa Salomão Richter (*In Memoriam*), incentivadora e criadora do primeiro grupo de Fandango na cidade na década de 70.

²⁵³ Eugênio dos Santos criou a Casa do Fandango onde seu grupo frequentemente realizava Fandango, desativado nos últimos anos de sua vida. Em dezembro de 2016, a Associação Mandicuéra reativou o espaço destinado a cultura caiçara.

²⁵⁴ A imagem de crianças dançando e até portando instrumentos do Fandango Caiçara são frequentemente utilizadas como forma de divulgação de supostos trabalhos de 'resgate' realizado por alguns grupos, ainda que, em muitos casos, não condigam com a realidade; o que é verdadeiro, o fato de aprenderem o Fandango Caiçara espetacularizado, apenas enquanto show e ou apresentação.

Fandangueras²⁵⁵ (fundado em 2014), este de Superagui, todos também realizando além de apresentações e bailes, oficinas e palestras.

Há sim, uma tendência, de acordo com José Jorge de Carvalho (*apud* MARTINS, 2006, p. 113) para o show, o entretenimento, pois a

transformação de tudo em espetáculo, de forma que o potencial das manifestações se avalia apenas pelo potencial de entretenimento, e não por seus valores reais. Tudo se torna, portanto, mercado e produto de entretenimento – sejam as manifestações culturais, sejam as guerras.

A “tarefa de preservação do Patrimônio Cultural Brasileiro, ao invés de ser uma tarefa de cuidar do passado, é essencialmente uma tarefa de refletir sobre o futuro”, conforme Aloísio Magalhães (*apud* DIEGUES, 2006, p. 21) e nesse sentido, Marques (2004, p. 39) ressalta que “tradição e modernidade pode e devem agir positivamente”, caso a “exploração que domina este cenário atualmente conceba condições de uma organização turística baseada no respeito da natureza e das culturas locais [...] que não destrua a autenticidade das manifestações do folclore”, contribuindo assim, para um “desenvolvimento de um turismo sustentável, enquanto prática cultural, social e econômica”.

Carvalho (2010, p. 43) identifica certa hierarquia no valor alocado às diferentes formas de expressão cultural, sendo o preço que se paga pela performance, uma das formas de medir a diferença de prestígio

ensinamos nas aulas de Antropologia que uma sinfonia de Beethoven não é melhor nem pior que um auto completo de Cavalo Marinho. Este sistema de valores, em princípio mais democrático, quando contrastado com os valores aristocráticos e burgueses que defendiam a superioridade da cultura erudita, é o que definimos como relativismo cultural, ou pluralismo estético. Contudo, esse relativismo não explica por que é preciso pagar R\$ 100.000,00 por mês para um maestro da Orquestra Sinfônica de São Paulo e apenas R\$ 1.000,00 para um mestre de Cavalo Marinho. Essa discrepância de valor não se explica pelo mercado – pelo contrário, ela é o resultado de uma estrutura estatal de prestígio que foi imposta pelas elites do país desde o Brasil Colônia.

Ainda nesse sentido, Carvalho (2010) cita outros exemplos dessa discrepância, como o “cachê, de R\$ 400.000,00, pago pela Prefeitura Municipal

²⁵⁵ Para saber mais sobre este grupo recém-formado: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/especiais/ofandango-caicara-uma-das-maiores-expressoes-paranaenses-seque-vivo-no-litoral-6zt648t1402084x09b4iy76q8>>.

do Recife aos cantores Sandy & Júnior” em apresentação de Natal, ao mesmo tempo em que pagou “apenas R\$ 800,00 para cada grupo de Maracatu que se apresentou no Carnaval”; em Guaraqueçaba não é diferente a situação, pois, após a insistente introdução e tentativa de permanência de Fandango mensais no Mercado Municipal, o cachê de grupo para a realização dos bailes, girava em torno de R\$ 250,00, pouco mais, quando se tratava de apresentações nas festividades do município, ao mesmo tempo em que se pagava valores superiores a R\$ 45.000 reais a duplas sertanejas e ou gospel de renome no cenário nacional, como foi em 2015, ano em que inclusive o Fandango Caiçara acabou ficando de fora da programação de aniversário do município; em Paranaguá, parece ter ocorrido certo movimento entre os grupos e colocado exigências referente ao pagamento de cachês artísticos pela realização de Fandangos mensais e mesmo apresentações esporádicas, tendo conseguido certa valorização e cachê estipulado em torno de R\$ 3.000, 00 (três mil reais, até 2016).

Os passos futuros e [in]certos da cultura caiçara, evidencia para o fortalecimento de identidade, levando-se em conta a crise de identidade pós-moderna postulada por Hall (2004), valorizando o grupo e a própria sociedade, é imprescindível, conforme Aglifóglío (2004, p. 422) permitir “este ser cultural consciente e deixa-lo agir em você, sem se envergonhar do que realmente se é”, onde, a partir da patrimonialização da cultura, torna-se necessário também reconhecer, além do que não é produzido pelas elites, o que não é reconhecido por ela, abrindo assim caminho para o intangível (ANICO, 2005), onde estão segredos do ‘tempo de dantes’, particularidades que permitiram ‘aquele’ Fandango resistir para hoje ser patrimonializado e, ainda que não se tratando de uma imutabilidade, o cuidado a esses valores culturais “sem solapá-la, mas torná-la a ‘limpo’ para a geração emergente, isto é, realizar ‘podas’, ajustes e permitir os acréscimos advindos naturalmente do uso e da aceitação coletiva” (AGLIFÓGLIO, 2004, p. 422), configuram “resposta às pressões das forças da globalização, ao desconforto do presente e às incertezas do futuro” (ANICO, 2005, p. 75), pois o Fandango Caiçara é uma “forma de expressão profundamente enraizada no cotidiano das comunidades caiçaras, um espaço de reiteração de sua identidade e determinante dos padrões de sociabilidade local” (IPHAN, 2013).

Para o I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares e II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, realizado em 2007, para a conferência “Espetacularização e canibalização²⁵⁶ das culturas populares”, proferida pelo Prof^o. José Jorge de Carvalho foi criado um roteiro norteador baseado em demandas de Encontros Regionais, como: a) O que fazer para dar visibilidade aos grupos culturais, sem que percam suas características originais? B) Como lidar com a interferência dos aspectos contemporâneos nas culturas tradicionais? c) O que se está fazendo para a preservação das Culturas Populares? d) Como desenvolver políticas públicas que levem em conta as singularidades das manifestações culturais/regionais? ou e) Que metodologias podemos seguir para o resgate das manifestações culturais que permanecem vivas apenas na memória dos velhos brincantes?

Objetivando estimular o protagonismo de mestres, mestras e artistas na preservação e nas dinâmicas de crescimento e transformação das culturas populares, Carvalho (2010) propõe

modelo conceitual para articular as intervenções de todos os agentes envolvidos nessa conjuntura: os artistas populares e suas associações, os organismos do Estado, os pesquisadores e intelectuais, a sociedade civil, os produtores culturais, a indústria cultural, as empresas de turismo e as de publicidade.

Recentemente, em 2010, na reunião com comunidades fandanguieras, em Cananéia, foi elaborado um “pré-plano de salvaguarda” (conforme Anexo IV), partindo dos caiçaras, fandangueiros, envolvidos com a cultura caiçara, base para o ‘aguardado’ Plano de Salvaguarda do Fandango Caiçara... São estes caminhos [in]certos que o Fandango Caiçara vai trilhar no futuro.

²⁵⁶ Resultado dos diálogos iniciados após o *I Seminário Nacional para Políticas Públicas para as Culturas Populares*, de 2005, os termos “espertacularização” e “canibalização” são dois processos vinculados a uma mercantilização das formas culturais tradicionais, que são expropriadas dos seus circuitos comunitários por agentes externos a serviço do turismo e do entretenimento; exprimem a percepção e a consciência de que as culturas populares estão sendo expostas a um movimento crescente e contínuo de invasão, expropriação e predação, conectado basicamente com a voracidade das indústrias do entretenimento e do turismo e também com a cooptação de artistas populares por parte de políticos regionais populistas (CARVALHO, 2010, p. 41).

4

**FINDOU O 'TEMPO DE DANTES': O ALVORECER DE
NOVOS TEMPOS PARA A CULTURA CAIÇARA!**

“... eu tô plantando pros outros aprenderem, né... Eu sô violeiro. Tô correndo atrás desse prejuízo que foi deixado. Então tô resgatando”.

(Leonildo Pereira, em depoimento recolhido na Casa do Fandango, Guaraqueçaba, 2009).

No relato dos antigos fandangueiros, o saudosismo fica evidente, ao rememorarem as histórias e os fandangos do “tempo de dantes”.

Atravessando mais tarde, outros tempos difíceis, pode-se dizer que, por uma geração o Fandango esteve ‘adormecido”, como ressaltava o texto teatral “Fandango”, pois, diga-se de passagem, desde fins dos anos 70 até a segunda metade dos anos 90 era evidente o ‘rememorar’ daqueles ‘bons tempos’ a partir de depoimentos e histórias, porém, inexistindo [Fandango] enquanto dança e ou praticado por novas gerações.

Diegues (2006b, p. 17) afirma que as “mudanças sócio-culturais que originaram migrações importantes dos sítios e praias caiçaras para as cidades começaram a se intensificar nas décadas de 1930-1950”, assim, “parte considerável das populações caiçaras vivem hoje em áreas suburbanas, tendo assimilado padrões de consumo material e imaterial” (DIEGUES, 2006b, p. 16), não foi diferente com papai [José Hipólito Muniz], pois, no início de 1970, ano de sua chegada em Guaraqueçaba , a viola já não fazia parte de sua bagagem, conseqüentemente seus descendentes, nascidos a partir daquele momento, desconhecíamos o Fandango, ainda que procurasse manter vivo ‘cantarolando’ pela casa.

Significativas mudanças nesse cenário aconteceram após os anos 90, a partir de atividades e projetos culturais que não apenas retomaram ou reavivaram o Fandango e outros costumes da tradição caiçara, mas possibilitaram, em distintos formatos, a aproximação do jovem ao que até então ‘desconheciam’, possibilitando conseqüentemente a formação de uma geração inserida em diversos contextos sócio-histórico-ambiental-cultural, atuando ainda como protagonistas em diversas frentes.

O Fandango, conforme Gramani; Corrêa (2006, p. 36)

está sem dúvida passando por um novo momento de evidência. Fandangueiros e agentes culturais locais estão descobrindo novas formas de estímulo que traçam um novo e não menos complexo panorama cultural. Os fundamentos do mutirão, entretanto, perpetuam-se nas redes de troca e solidariedade entre grupos, associações e pessoas ligadas ao fandango de toda região, para os quais mudar pode ser também uma forma de continuar.



4.1 “Grupo Teatral

Pirão do Mesmo”

Na década de 90, em Guaraqueçaba, o Prof^o. Wilson Nunes de Souza “Negrola” desenvolvia alguns trabalhos com seus alunos, sempre em contra turno escolar, com destaque ao grupo de escoteiros (*ou com função parecida*), do qual meu irmão [Francisco Luiz Muniz “Tico” – *In Memoriam*] chegou a participar, recebendo ali, atividades de educação ambiental, tendo, inclusive realizado incursões na RPPN Salto Morato e em Curitiba.

“Negrola”, como professor e também diretor, á época tanto do Colégio Estadual “Marcílio Dias” quanto da Escola Municipal Prof^o. Antônio Barbosa Pinto, portanto, em relação direta com alunos, tanto os que atuavam na Fanfarras da instituição, quanto outros que, em eventuais ocasiões como festa junina, por exemplo, sempre se faziam presentes com encenações teatrais do “Casamento Caipira”.

Em 1993, mais precisamente no dia 06 de julho, nasce oficialmente o “Grupo Teatral Pirão do Mesmo²⁵⁷”, com objetivo imediato de efetivar inscrição na 1ª Mostra de Teatro do Litoral, evento que aconteceria em Paranaguá, em 13 de julho daquele ano, ao qual, motivados pelo diretor, alguns jovens desejavam participar; neste primeiro momento, a peça escolhida foi “Os Saltimbancos” (adaptação de Chico Buarque de Holanda) e com esta encenação, o elenco²⁵⁸ conquistou a terceira posição.

A conquista motivou-os a continuar com o grupo e ainda que com dificuldades derivadas da falta de espaço para reuniões e ensaios, não sobrando muitas alternativas a não ser o pátio do Colégio Estadual “Marcílio Dias”, bem como nas próprias residências daqueles integrantes, situação esta que perdurou até o ano de 1996 quando a sede da SPVS foi cedida para esta

²⁵⁷ Tradicional da culinária caiçara - consiste em fazer o pirão, ou seja, despejar o caldo do bagre amarelo (*Cathorops spixii*) em estado de fervura, temperado com o sal e a cebolinha, principalmente, misturando-o a farinha de mandioca.

²⁵⁸ O elenco era composto por Juarez G. Martins, Wanderley Calado “Vando”, Érica Matsumoto, Neucicléia Soares “Cléia”, Luis Terezin “Nico”, Reginaldo “Nadinho”, Altair Soares dos Santos “Taico”, Jeiciane Camargo e Gilmar Martins.

finalidade e o grupo passou a ocupar definitivamente tal espaço, transformando-o, a partir de então, em referência cultural na cidade.

Em fins de 1994, a “Filhos da Lua”, companhia de teatro de Curitiba sob direção de Renato Perré, havia realizado na praça William Michaud, apresentações do espetáculo ‘Auto do Mundo - uma história de natal²⁵⁹, na qual atuaram, conjuntamente com o elenco da citada Cia., alguns atores guaraqueçabanos do Grupo Teatral Pirão do Mesmo que, no desenrolar daquele espetáculo, experimentaram, pela primeira vez, o Fandango unido a dramaturgia, pois além de dançarem a moda “Marinheiro”, ainda executavam, com tamancos de Fandango, um som ritimado, semelhante ao emitido pelo trem (locomotiva) nos trilhos (onomatopéia semelhante a “*catajeca catajeca...*”).

No ano seguinte, Guaraqueçaba viveu uma semana intensa, uma verdadeira imersão em atividades culturais, com profissionais curitibanos como Helinho Santana, Rosi Greca, Mauro Zanata, dentre outros, que ministraram oficinas com técnicas de palhaços e malabares, de canto e música, de confecção de instrumentos com bambu e de encenação teatral, concluindo-a com a montagem do espetáculo de rua “auto de boi”, sendo o personagem “boi” - confeccionado a partir de um cesto de timbopeva – e, após fugir de seu senhor era procurado pelas ruas da cidade, acompanhado de elenco de brincantes e cantoria: “*o boi fugiu / o boi fugiu / pra onde será que foi / pra onde será que foi / será que foi pra lá / será que tá pra cá / esse danado desse boi*”.

Resistiu na memória local, algumas canções criadas durante estas oficinas como as orientadas pelo músico percussionista Helinho Santana - “Guaraqueçaba” e “Lá no Morro do Quitumbê”, como segue, respectivamente:

Guaraqueçaba é / Guaraqueçá é é
 Guaraqueçaba é / alegria da maré.
 Guaraqueçaba vem / lindos olhos navegar
 quem quiser ver mais além / o Quitumbê pode mostrar
 Guaraqueçaba tem / tem golfinhos a brincar
 e o Guará sempre vai aqui voar
 e o Guará sempre vai aqui pousar.

lá no Morro do Quitumbê [*trelelé*]
 na Cidade Ninho de Guará (Queçabá) [*tralalá*]

²⁵⁹ A encenação apoiada na história bíblica do nascimento de Jesus Cristo integra atores, música e bonecos interagindo de forma sutil com a platéia, entendendo que as origens do teatro popular sempre foram a de ser síntese cultural e instrumento de celebração e reflexão

tem um monte de verde pra ver [trelelé]
 e um ar puro pra respirar [tralalá].
 lá de cima do Quitumbê [trelelé]
 da uma vontade de voar [tralalá]
 vamos juntos vamos conhecer [trelelé]
 as lindas praias do meu Paraná [tralalá].

IMAGEM 45 – artistas, crianças e adolescentes participantes das oficinas



Fonte: Aurélio Duarte Gasparini Jr. (acervo).

Tendo as bem sucedidas experiências culturais anteriores como base, em 1996, a produção Duo Teatro, a qual integram artistas e produtores culturais curitibanos, realiza em Guaraqueçaba a oficina “Texto como Pretexto”, oportunizando novas oficinas, práticas, com teatro, música e dança, como *pretexto* para trabalhar com a peça “Fandango²⁶⁰”, autoria do próprio Renato Perré, sob a direção de Lú Brito [Maria de Lourdes da Silva Brito], ambos intensamente envolvidos nas experiências culturais citadas, também pesquisadores do Fandango e amantes da cultura caiçara.

A ideia de usar do teatro como pretexto para retomar a cultura do Fandango entre os jovens guaraqueçabanos estava claramente especificado no folder de apresentação do espetáculo, distribuído em sua estréia nos dias 1 e 2 de fevereiro de 1997, no Salão Paroquial:

coletivos. Dessa forma o Auto do Mundo poderá integrar elementos da cultura cênica/musical de cada cidade em que forma apresentado (PERRÉ, 1994).

²⁶⁰ O projeto foi também descrito por Corrêa (2013, p. 120).

foi só pretexto. Ideia lançada, um “mutirão”. A cultura ainda existe no coração do criador, o FANDANGO está aqui e vive! Resgatar é um princípio, mexer com a cultura nunca tem um fim. Inicia-se a cada instante. Faz parte dos homens cultivar suas raízes, seus ancestrais. É isso que os deixa em grupos, criam sintonias, nos faz pertencer a algo. Chega de esconder o jogo: somos batedores de tamanco, e que partam os assoalhos de canela. (DUO PRODUÇÃO, 1997).

A ideia deu certo, pois a partir desta iniciativa alguns jovens começaram a participar do grupo de teatro e conseqüentemente fazer Fandango e assim, propiciando mudanças na forma como até então ‘viam’ sua cultura, pois esta deixou de ser “coisa de velho”, atraindo diversos jovens e por consequência seus amigos, passou, aos poucos, ainda que num primeiro momento apenas em apresentações teatrais, a ser ‘normal’ na vida cultural de Guaraqueçaba.

IMAGEM 46 – Acima: tradicionais fandangueiros que atuaram na peça Fandango juntamente com sua diretora Lú Brito - ensaio de Fandango (batido) com Chiquinho Inácio; Abaixo: Grupo Teatral Pirão do Mesmo dançando Vilão de Lenço; Grupo reunido em 1997, juntamente com o violeiro Janguinho



Fonte: Zé Muniz (acervo).

Conforme Muniz (S/d), um grupo de crianças, todas menores de 10 anos, entre elas Michel Pereira da Silva que mais tarde vai integrar o Grupo Fandanguará, no ano 2000, após assistirem a apresentação da peça Fandango, em que o violeiro Janguinho atuava, compuseram a seguinte letra, a qual cantarolavam pelas ruas de Guaraqueçaba:

Janguinho toca viola / lá na beira do Cerquinho
 vai colher sua tarrafa, vem um quilo de peixinho.
 Janguinho toca viola / lá na beira do Costão
 vai colher sua tarrafa, vem um quilo de camarão.
 Janguinho toca viola / lá na beira do Sebuí
 vai colher sua tarrafa, vem um quilo de siri
 Janguinho toca viola / lá na beira do Caitê
 vá colher sua tarrafa, tem peixinho pra você.

As primeiras oficinas para aprendizado do Fandango, principalmente os batidos foram realizadas com alguns fandangueiros de Guaraqueçaba, ainda antes da estreia do espetáculo teatral, porém, acompanhadas da equipe de direção daquele, que agiam como facilitadores, visto a dificuldade metodológica do repasse dos mais velhos aos mais novos, pois o ensinar Fandango nunca aconteceu dessa forma para aqueles mestres, uma vez que simplesmente observavam, participavam e assim aprendiam como manda sua cultura oral.

Nesse sentido, o tamanqueado aprendido pelos jovens guaraqueçabanos integrantes daquele espetáculo, mesmo tendo como base algumas aulas com os mestres fandangueiros, principalmente Seu Chiquinho Inácio, era acrescido de algumas intervenções artísticas²⁶¹ visando, tanto a facilitação do aprendizado, quanto sua configuração numa linguagem apropriada para o espetáculo teatral e este [sapateado], tornou-se durante muitos anos, desde a estreia do “Fandango” espetáculo teatral, em fevereiro de 1996, no Fandango tradição caiçara, praticado pelos grupos artístico-culturais em Guaraqueçaba, diferenciando-se muito, portanto, daquele Fandango praticado pela Família Pereira, por exemplo, que acabavam o desconhecendo²⁶².

²⁶¹ Corroborando nesse sentido, já participei de oficinas, por exemplo, ainda quando aprendíamos Fandango nos grupos de teatro, onde coreógrafos ensinavam ‘sarandeiros’ às damas e aos cavalheiros; os bailarinos demonstravam a ‘postura correta’, bem como a posição das mãos e a altura ideal destas, frente a caixa torácica, no momento do ‘palmeado’, para assim repercutir melhor o som; certa vez, a produtora tentava nos ensinar uma marca, por ela criada, na qual o tamanqueado reproduzia som semelhante ao emitido pelo trem nos trilhos, justificando-nos a associação que fazia com a linha férrea Curitiba-Paranaguá, dizendo ser, a criação da marca, resultado das pesquisas do Prof^o. Inami Pinto, uma vez existirem outras pesquisas deste, também coreografadas, ressaltando a identidade do Paraná, como “Barreado”, por exemplo.

²⁶² É a partir dos anos 2000, primeiramente com recursos próprios oriundos de ‘vaquinhas’ entre os integrantes e depois da Casa do Fandango, já como programação desta, que os integrantes do Fâmulos de Bonifrates oferecem à comunidade, também participam de oficinas com membros da Família Pereira, resultando em aprimoramentos tanto nas afinações e nos toques de viola, bem como no tamanqueado, sendo possível, conseqüentemente, acompanhá-los em bailes e apresentações de Fandango.

A estreia deste espetáculo, aliado a nova sede, impulsionaram, a partir de 1996, os trabalhos cênicos no Grupo Teatral Pirão do Mesmo, período em que ingressaram cerca de 90 novos participantes, entre os fandangueiros violeiros, já com idade avançada, com destaque para Seu Janguinho, mas também jovens e adolescentes, ainda um considerável número de crianças, obrigando a subdividir os trabalhos em grupo adulto (“Pirão do Mesmo”) e infantil (“Pirãozinho do Mesmo”), ambos tendo como carro-chefe o espetáculo “Fandango” e, portanto, um número elevado de guaraqueçabanos aprendendo Fandango a partir do espetáculo teatral.

Nesta altura, foi necessária também, a criação de uma estrutura hierárquica para a organização das atividades culturais e a ocupação do espaço, todos essas funções criadas e exercidas pelos próprios integrantes, em sua grande maioria formada por jovens e adolescentes, a constar, a direção geral e a coordenação, aliado a equipe técnica, ou seja, a cenografia, figurinos e adereços, dentre outras, inclusive a oferta de oficinas continuadas de educação ambiental e teatro ao grupo infantil.

As atividades relacionadas ao Fandango e cultura caiçara, tanto no grupo adulto, quanto no infantil, restringiam-se, no entanto, às histórias e danças/marcas conforme previa no então texto teatral “Fandango”, e todos os integrantes, desempenhavam funções enquanto atores e ou equipe técnica, porém, nenhum enquanto fandangueiro, a tocar viola e ou cantar, função esta desempenhada somente pelo violeiro Seu Janguinho e em muitas oportunidades acompanhado pelo cavaquinho de Nhô Júlio e outras ainda, em ocasiões específicas, como a apresentação em Ilha Comprida/SP, também por fandangueiros como Zé Norberto Mendonça, no pandeiro, por exemplo.

Além de “Fandango”, outras montagens teatrais começaram a fazer parte diária dos integrantes, agora também constando outros temas locais, principalmente relacionados com a preservação ambiental, com foco na participação do grupo em festivais, como em 1997, a peça “Harmonia: Convivência & Zelo²⁶³”, que, concorrendo com 64 grupos teatrais (amadores)

²⁶³ Autoria do próprio Negrola, o enredo acontece na mesa do boteco de Alcindo, numa comunidade caiçara, entre o pescador Fagu (Fagundes), o palmitreiro Beja (Bajamin), falando dos bons tempos de fartura que por ali existia, bem como da restrição ambiental que enfrentam, quando entram na conversa as ambientalistas Sônia (bióloga), Helena (Eng.

do Paraná, o elenco²⁶⁴ sagrou-se vencedor do Festival de Teatro Ecológico do Paraná “Trilha do Bicho”, realizado pela Secretaria de Estado do Meio Ambiente e Recursos Hídricos SEMA/PR.

A conquista rendeu ao grupo “Pirão do Mesmo” um contrato com a então SEMA/PR, que possibilitou percorrer, em pouco mais de um mês, 96 colégios estaduais na cidade de Curitiba com o novo espetáculo “Assim na Capital como no Litoral²⁶⁵”, produção que enfatizava também a educação ambiental.

Dentre as novas produções teatrais, surge uma nova experiência com teatro de bonecos, a partir de setembro de 1997, quando a SPVS, a partir do projeto Papagaio-de-Cara-Roxa trouxe ao grupo a montagem do espetáculo “Juca e o Papagaio”, enfatizando questões ambientais, sobretudo a preservação desta espécie da avi-fauna, ameaçada de extinção.

Tanto os bonecos, em técnica de “fantoche” (articulação na boca), quanto a cenografia e o texto, porém, foram anteriormente produzidos pelo ator e diretor curitibano Clodoaldo Costa, ficando a encargo do Pirão do Mesmo a disponibilização do elenco²⁶⁶ para a atividade.

A estreia foi no Salão Paroquial em 23 de janeiro de 1998, posteriormente apresentado por cinco vezes, nas comunidades guaraqueçabanas e em outras cidades do litoral, além da capital paranaense, quando então passou a integrar, noutro ano, o espetáculo “O Canto do Galo”.

Em 1999, em uma nova fase do Projeto de Conservação do Papagaio-de-Cara-Roxa, a SPVS oferece o curso de “Formação de Atores no Teatro de Formas Animadas e Educação Ambiental”, ministrado por Itaércio Rocha.

Com duração prevista de 80 horas, mesmo ao final tendo contabilizado 120 horas devido aos desdobramentos que seguiram, pois as atividades

Agrônoma) e Aquiles (Antropólogo) passando a conversar sobre a importância da preservação da Mata Atlântica e dos costumes locais (SOUZA, 1997).

²⁶⁴ Composto por Zé Muniz, Mireli Gomes, Eduardo Schotten, Fernando Moreira, Marinéia Mendonça, Wagner Martins, Graciely Ferreira e Jeiciane Camargo, tendo ainda Negrola (diretor), Ivan Araújo e Antônio “Toton” (cenotécnica).

²⁶⁵ Numa visão futurística, no ano 2997 ou 3020, o enredo inicia mostrando o mundo sem árvores, sem água, o caos e a destruição ambiental, onde os personagens rememoram os “bons tempos da fartura, da água limpa e abundância de peixes”; ao retornar a 1997, uma conversa entre caiçaras, na mesa do bar, enfatizando seu modo de vida e a fartura que possuem, além das belezas naturais, e os projetos governamentais desenvolvidos na região, na época o Baía Limpa (SOUZA, 1997b).

²⁶⁶ Composto inicialmente por Zé Muniz, Dudu Schotten e Lislaine F. Viana Vidal “Maninha”.

contemplaram desde a formação de atores em variadas técnicas bonequeiras, à confecção dos próprios bonecos, a coleta de informações e montagem do roteiro teatral, a criação de personagens, a musicalização, a construção do cenário e dos adereços, a finalização e estreia do espetáculo, salientando o incentivo ao recolhimento de histórias locais para a dramaturgia, assim, oportunizando um aprofundamento de alguns integrantes do Pirão do Mesmo a “mergulharem” em suas identidades culturais, época em que recolhemos nossas primeiras entrevistas sobre Fandango.

Das 60 pessoas que iniciaram as atividades, restaram apenas sete²⁶⁷, porém, com quatro²⁶⁸ histórias/lendas recolhidas da oralidade local e adaptadas a dramaturgia bonequeira, configurando, juntas, um espetáculo de teatro de bonecos, então chamado de “O Canto do Galo”, com pré-estreia em 14 de dezembro de 1999, na sede do Pirão do Mesmo para alunos do programa Piá Ambiental e com sua estreia marcada para o dia 18 de janeiro do ano vindouro.

Após esse intenso processo de formação bonequeira e com espetáculo em cartaz, aqueles integrantes que o criaram, começam a dedicar-se à sua circulação, tanto na sede quanto em comunidades vizinhas, fato que gera o sentimento de “abandono²⁶⁹” pelos outros integrantes do Pirão do Mesmo, gerando intrigas e desafetos, devido a acusações de apropriação indevida de equipamentos e adereços²⁷⁰ técnicos e sua utilização atendendo a finalidade

²⁶⁷ Zé Muniz, Ivan Araújo, Dudu Schotten, Maurício Galdino, Wagner Amorim, Rafael Sarubbi e Zeunir Cubes, ainda como convidados Marcelo Mendonça e Wagner Martins.

²⁶⁸ “História do Peixe” (adaptada por Zé Muniz, Wagner Amorim, Maurício Galdino e Rafael Sarubbi), contando a sina do pescador Albertino Barbosa que sonhava em não morrer sem antes pegar um peixe maior do que o próprio, proeza que realizou, morrendo no mesmo dia; “História da Bruxa” (recolhida por Ivan Araújo), que assustava e atrapalhava a pescaria; ainda a peça já constituída “Juca e o Papagaio”, ainda a “Achei” (adaptação de Ivan Araújo), acerca da preservação do palmito (*Euterpe edulis*).

²⁶⁹ Apartir da experiência teatral, Zé Muniz e Ivan Araújo, em 15 de setembro de 1999, tentaram criar o “Grupo Colegial de Teatro Amador Marcílio Dias”, com alunos desta instituição e utilizando-se deste espaço, quando foram recolhidos nomes de interessados, entre alunos e professores, porém, a direção não apoiou a iniciativa pela falta de espaço físico para desenvolvimento das atividades. Este mesmo projeto, servira de base para a formulação da proposta de criação do Fâmulos de Bonifrates, não mais direcionado ao público escolar, e sim à comunidade em geral e trabalhando essencialmente com o teatro de bonecos, a partir da oficina de arte bonequeira.

²⁷⁰ Uma vez que éramos os únicos a atuar no espetáculo de teatro de bonecos “Juca e o Papagaio”, o integramos em nosso novo espetáculo “O Canto do Galo”, utilizando tanto os bonecos quanto o cenário, donde derivaram acusações, os quais prontamente devolvemos e assim confeccionamos todo o espetáculo novamente.

de outro “trabalho”, no caso um espetáculo que tendia a “caminhar com as próprias pernas”, resultando num rompimento entre aqueles que concluíram a oficina, conseqüentemente fundaram o “Fâmulos de Bonifrates”, como um grupo de teatro de bonecos para trabalhar as lendas/histórias/músicas que recolhiam em entrevistas e pesquisas.

Além da dramaturgia, encenando tanto a cultura caiçara como também questões ambientais, o Grupo Teatral Pirão do Mesmo passou a realizar ações socioambientais, como no Fórum Infante-juvenil do Meio Ambiente (Antonina, 16/06/1998), quando foi apresentado o texto “Guaraqueçaba... geração ecológica! Silêncio: vamos entrar no santuário ecológico de Guaraqueçaba!”, no qual abordávamos²⁷¹ questões referentes a nossa riqueza ambiental e programas relacionados a sua preservação, como a criação das UCs.

Ainda o Grupo atuava em ações beneficentes, a citar algumas como as doações de agasalhos (1998), inclusive aos indígenas Mbyá Guaranis; a entrega de chocolates no Lar dos Idosos Ir. Maria das Graças, na Páscoa (1998); ainda atuando nas celebrações da Semana das Crianças, e mensalmente realizando o Dia de Brincadeiras Infantis, um final de semana com programação cultural e atividades esportivas voltadas ao público infante-juvenil; em finais dos anos 90, os integrantes somaram esforços em um mutirão contra o mosquito da dengue (*Aedes aegypti*), que mobilizou diversos setores da administração pública e outros segmentos atuantes no município em luta contra os focos e a propagação desse mosquito pelas comunidades rurais e insulares; em 1999, ainda foi realizado²⁷² a Exposição de Fotos, durante a celebração do aniversário de Guaraqueçaba (11 de março), onde recebiam e guiavam alunos e visitantes em geral pela exposição acerca da história da cidade, quando foram distribuídos cópias do Histórico de Guaraqueçaba.

Vale ressaltar que os integrantes do Grupo Teatral Pirão do Mesmo anualmente se faziam presentes no seminário “Vem Ser Cidadão”, realizado pelo Instituto Internacional para o Desenvolvimento da Cidadania, em Faxinal do Céu, evento ao qual servia de estímulo ao protagonismo juvenil.

²⁷¹ Presentes estavam Zé Muniz, Ivan Araújo, Eduardo U. Schotten, Thiago Rederd e Felice Nunes de Souza.

²⁷² Proposto e organizado por: Zé Muniz, Rafael Sarubbi, Maurício Galdino e Ivan Araújo.

O Pirão do Mesmo ainda manteve-se atuante em algumas ocasiões; em 2004 venceram, com a peça “Fandango”, o FERA – Festival de Arte da Rede Estudantil, realizado em Paranaguá e dois anos depois, reapareceu nos palcos durante o I Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, com nova montagem do espetáculo, porém, algum tempo depois, encerra suas atividades.

De acordo com Kusum; Souza (2000), acerca da construção de “um novo jeito de estar no mundo” em estudo de caso²⁷³ sobre o Pirão do Mesmo

buscando “virar o vento”, empreenderam uma ação com vistas à criação e consolidação de canais autoexpressivos e resgate da cultura regional, suas raízes, constituindo um grupo de jovens para fazer teatro. No processo de trabalho estes jovens, que naturalmente exercem liderança comunitária, desde suas famílias, locais de estudo e de trabalho, são estimulados à pesquisa, à autonomia, ao trabalho em equipe à materialização e produtos, montagens teatrais. De modo que a atividade inicialmente prevista para catalisar a vibração criativa de seus membros e participantes e recuperar a identidade cultural cresce e deriva para um bem sucedido e inovador processo de formação de lideranças e geração de renda.

Do início de 1997 até meados de 2000, enquanto ainda integrava o Pirão do Mesmo, foram realizadas 162 apresentações, 45 apenas da peça teatral “Fandango”, tanto em Guaraqueçaba (sede), quanto em suas comunidades, também demais cidades litorâneas, ainda em Curitiba, Campina Grande do Sul, Tijucas do Sul, Faxinal do Céu, além de Cananéia/SP.

4.2 Grupos “Fâmulos de Bonifrates” e “Fandanguará”

Já com um espetáculo montado, estreado e com apresentações marcadas, o Fâmulos de Bonifrates, que nascera como um projeto de teatro de bonecos praticado por integrantes do Pirão do Mesmo, uma vez o rompimento com este, fora utilizado a proposta da criação do Grupo Colegial de Teatro Amador “Marcílio Dias” como base teórica para a fundação do Fâmulos de Bonifrates oficializando-o, em 10 de novembro de 1999, enquanto um grupo de

²⁷³ Este histórico foi por mim elaborado enquanto um documento administrativo do Grupo Teatral Pirão do Mesmo, em 1º de abril de 1999 e, para minha surpresa, fora publicado pouco tempo depois, acrescido de algumas outras informações, além de outros autores, ainda que constando também meu nome, porém, grafado erroneamente como José Carlos Martins.

teatro amador²⁷⁴, contando no Plano de Trabalho, segundo Fâmulos de Bonifrates (1999), as pesquisas em Guaraqueçaba a constar “seus hábitos, costumes, contos, lendas e histórias verídicas”, ainda “transformar nossas pesquisas sobre o povo e o meio de vida que vivem, em peças teatrais com bonecos”.

IMAGEM 47 – slogans dos Grupos Fâmulos de Bonifrates e Fandanguará (criado por Eduardo U. Schotten e Leandro Diegues, respectivamente)



Fonte: Zé Muniz (acervo).

O nome Fâmulos de Bonifrates tem significado em “servos dos bonecos”, sendo acrescentando o “mamulengo”, para designar a técnica bonequeira na qual os integrantes foram formados, chamada de “mamulengo”, que, conforme Gonçalves (2005) é uma “forma de teatro de bonecos praticada por artistas do povo”, ou seja,

uma manifestação da sabedoria popular, acontece ao ar livre, à sombra de grandes árvores, nos largos das igrejas e nos pátios de feiras. Sua invenção, seu desenvolvimento e sua permanência ocorrem graças aos artistas populares, reconhecidos em suas comunidades como Mestres e denominados mamulengueiros, assim como seus bonecos são chamados de mamulengos, e a própria representação dramática, de brinquedo.

Esta nova proposta de teatro em Guaraqueçaba, nascia também com dificuldades em obter uma sede, dando seus primeiros passos em espaços adaptados, ou seja, as casas dos próprios integrantes, também o pátio do Colégio Estadual “Marcílio Dias”, no antigo Casarão, sede do Ibama (Centro de

²⁷⁴ A partir do ano de 2001, após apresentação no Festival Espetacular de Teatro de Bonecos, do qual a APTB era proponente, em Curitiba, conseguimos a profissionalização como Ator-Bonequeiro para Zé Muniz, Ivan Araújo e Eduardo Schotten.

Visitantes), quando então ocupada pelas aulas de música ministradas por Wagner Martins “Nego”, também integrante do Fâmulos de Bonifrates.

A partir da utilização deste último espaço, no ano 2000, surge a parceria com a instituição através do então chefe da APA de Guaraqueçaba José Otávio Consoni, bem como do responsável pelo Centro de Visitantes Edmir Vidal Lopes “Zil”, visando a ocupação pelo Fâmulos de Bonifrates da antiga casa da SUDEPE, sob responsabilidade do Ibama, que passa então a ser o Espaço Cultural Fâmulos de Bonifrates, também conhecido como Rancho Fâmulos de Bonifrates, concentrando as atividades culturais do grupo, desde produções, montagem de novos espetáculos, ensaios, oficinas e apresentações.

IMAGEM 48 – O Canto do Galo apresentado em Barra do Ararapira, 2004; em Antonina (Festival de Inverno), 2014 e detalhe da técnica de manopla com bonecos de fandangueiros e Bandeira do Divino Espírito Santo



Fonte: Zé Muniz (acervo).

O espetáculo carro-chefe “O Canto do Galo”, conforme prenunciava no folder de estreia, de acordo com Fâmulos de Bonifrates (1999) objetivava “executar nosso canto, contando para a comunidade, histórias verídicas, contos e lendas de nossa região, estimulando e valorizando nossas raízes que alimentam nossos caules, folhas e frutos e que possibilitam novas sementes”.

As produções que seguiram, sempre enfatizando a história e cultura local, como “Contos de Dantes”, “Kd Vc Perereka?”, “Rainha dos Caiçaras”, dentre outras, destacando-se “Farinha vs. Cuscuz”, autoria de Ivan Araújo,

contando histórias do cotidiano caiçara, entre elas a intriga motivada por romance proibido entre a família Farinha e a família Cuscuz, abordando manifestações como o Fandango²⁷⁵, o Terço-Cantado e a Romaria do Divino Espírito Santo.

Esta produção, em 27 de outubro de 2000, participou, em parceria com o Colégio Estadual 'Marcílio Dias', orientado pelo professor José Moraes "Boné", do III Festival de Arte Estudantil de Paranaguá, onde o elenco²⁷⁶ sagrou-se campeão.

Anos mais tarde, esta mesma peça foi selecionada no projeto "O Paraná é o palco", do Governo do Paraná, que previa ocupações culturais durante a inauguração do Parque da Ciência Nilton Freire Maia, em Piraquara, com objetivo principal de escolher "artistas de todos os cantos do Estado, para contar com arte e graça os fatos, mitos e lendas que ficaram guardados na memória de todas essa gente", assim, de acordo com o folder do programa (2003) foram selecionados 14 grupos amadores que "criaram, adaptaram e transformaram em teatro, histórias tradicionais e populares".

Em 2005, a SPVS ofertou à comunidade uma nova oficina para montagem de espetáculo e, a pedido do grupo, Itaércio Rocha retornou com a proposta da criação de espetáculo que resultou no "Auto de Guaraqueçaba".

Seguindo mesma metodologia da oficina anterior, os atores do Fâmulos de Bonifrates e outros convidados da comunidade, tiveram um ano de intensas e aprofundadas oficinas de toque de viola e batido com fandangueiros da região, com artesãos aprenderam a tecer a fibra da bananeira e trançar cipó, além de músicos com técnica de rabeca e canto, ao qual, ao final, o espetáculo contava com personagens do imaginário local, construídos com a técnica de bonecos gigantes, como a "Lilicona", o "Boca de Caçapa", o "Bilizome", a "Mãe d'água", que, unidos, enfrentavam o "Chimbicão", representante do 'mal', o raptor que destruíra o enlace do casal de papagaios Curi & Paco.

²⁷⁵ Em 2013 a peça "Fandango" foi apresentada pelo Fâmulos de Bonifrates no 1º Festival de Teatro de Pontal do Paraná. A apresentação está disponível no endereço <<https://www.youtube.com/watch?v=d1CdsecPwEY>>.

²⁷⁶ O elenco foi composto por Ivan Araújo (conquistou ainda como melhor ator), Zé Muniz, Dudu Schotten, Wagner Salum, Wagner Amorim, Antônio Silvestre Lopes Neto, Maurício Galdino, Marcelo Mendonça, Ana Lúcia Dias, Vera, Sílvia Vidal, Rafael Sarubbi e Profº. José Moraes.

Cada personagem possuía sua composição e melodia própria, sendo tocada pelos próprios atores, inclusive tendo Fandango composto para alguns, além de Romaria do Divino Espírito Santo, Boi de Mamão e Congada e composições como Viva Viva o Fandango [ouvir na faixa 32].



viva - viva o Fandango, Guaraqueçaba
 coisa linda que dá gosto
 hoje e o antigo
 renascendo novamente
 larilarai, larilarai, lalari-larilarai
 viva - viva o Mamulengo
 Fâmulos de Bonifrates
 tamanqueados e bonecos
 gente de todas as partes
 unindo o amor pra sempre
 que ele nunca se desate
 no grande nó que mistura
 amor, alegria e arte.

O espetáculo “Auto de Guaraqueçaba” foi premiado pelo Governo do Paraná no ano de 2008, selecionado no “Viva o Verão Cultural”, circulando em todo litoral paranaense e com o recurso do prêmio, em maio de 2009, seu texto e composições foram gravados²⁷⁷ em Cd no Estúdio Gramofone, em Curitiba.

Saliento aqui, a mensagem escrita que recebemos do bonequeiro Jorge Miashyro, conforme Muniz (s/dt.d), em uma das primeiras apresentações que fizemos ‘fora’ de Guaraqueçaba, quando no ano 2000 apresentamos “O Canto do Galo” em Curitiba, no X Festival Espetacular de Teatro de Bonecos, o que sintetiza o espírito do Fâmulos de Bonifrates²⁷⁸, desde sua fundação

fazer Arte é um ato solitário. Solidão, por que muitos dizem fazê-la, mas poucos a realizam. É desesperador, para mim, pelo menos, assistir teatro e não encontrar teatro. E, em vocês, não sei por que conformação astral encontrei um teatro abundante. Por essa razão quero fazer minha **Declaração de Amor** a vocês. Quero chuva de flores sobre vossas cabeças. Quero-os elevados, de corações inspirados em júbilo e satisfação de fazer um trabalho efêmero, mas parte de um trabalho duradouro (tão durável como que d’ouro) que é

²⁷⁷ Infelizmente, ações decorrentes da mudança de gestão no Governo do Paraná fizeram com que o repasse, inclusive do Prêmio, não ocorresse, impactando diretamente e impossibilitando a conclusão do projeto do Cd do “Auto de Guaraqueçaba”, que já se encontrava gravado, restando apenas sua *masterização* e duplicação.

²⁷⁸ Oliveira (2005) faz um estudo analisando as “relações entre a cultura do Fandango enquanto manifestação da cultura popular e os mundos do trabalho e do lazer para seus praticantes, no litoral do Paraná”, utilizando-se de dados coletados também no Fâmulos de Bonifrates.

emocionar a platéia. Essa rapaziada de Guaraqueçaba! A vocês peço um: Tornem-se os maiores Mamulengueiros do sul. E digo dois: Já vi dez, vinte, trinta fandangueiros, mas quando vocês sobem nessas “baquetas pedais”, transcendem, não são vocês; são deuses do mar batendo por todos os tempos. Espantando o Mal, sim, sim, sim! E se um dia o diabo tomar minha casa e dr. Freud não der conta: Exorcizo com vocês. Sabem o que vi? Reis despachando Éditos: Mande-lhes Anu. Vejo um outro começo da Era, de gente fina, elegante e sincera...É verdade! Mas a coisa que mais me alegra, é ver que aqui, estamos crescendo, que estamos nos incomodando, que não queremos envelhecer (pois a velhice e por fim a morte é desistir). E isso me faz ver que existe um **Movimento** verdadeiro, não um movimento de Aptb ou sindicato, mas um mover de Arte, de Criação. Não um mover para cachê; e isso vem matando algo que é muito precioso. Por que vejo combate para ganhar dinheiro, e só agora, o combate por um bom teatro. Isso me faz querer fazer parte desse **Mover Por Teatro**. Pois deixei de ser de uma classe reivindicando melhores condições salariais – Essa Luta Não faço! Pelo que vocês me fizeram. Pelo que eu acredito. Eu os amo!. [grifo do autor].

Desde sua estreia, pré-estreia, em 1999, o Fâmulos de Bonifrates se fez presente com a cultura caiçara em eventos nacionais como o “Vem Ser Cidadão”, em Faxinal do Céu, o “Festival Folclórico da Juventude”, em Toledo, o “Festival de Inverno”, da UFPR, em Antonina, o “Festival Espetacular de Teatro de Bonecos”, em Curitiba, dentre outros, tendo, nos primeiros 10 anos (2000-2010), conforme Muniz (s/dt.d), realizado aproximadamente 367 apresentações, tanto de teatro de bonecos, quanto de Fandango, o que dá uma média de 36,7 por ano, ou seja, pouco mais de 3 apresentações por mês, equivalente a quase uma por semana.

Estes dados elevados foram motivadores, atraindo significativo número de jovens desejosos por também atuarem nas atividades do grupo e para tanto, foi montado em 2004, o espetáculo “É Pra Kebrá Mossada”, exclusivamente de danças folclóricas, com ênfase no Fandango Caiçara, para ser apresentado em Paranaguá, em 10 de julho, durante o FERA Festival de Arte da Rede Estudantil (SEED/PR), tendo assumido, portanto, o grupo de teatro de bonecos, outro campo de ação, como já vinha fazendo com o teatro propriamente dito, agora também com um grupo exclusivamente de danças, configurando aproximadamente 14 apresentações enquanto roteiro de danças folclóricas.

Em 2008, durante o II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, o Fâmulos de Bonifrates participaria com dois trabalhos (“Auto de Guaraqueçaba” e “É Pra Kebrá Mossada”), o que dificultaria o recebimento de

cachê artístico por participação, uma vez todos os outros grupos participantes do evento se apresentariam apenas uma vez; a solução foi o desmembramento deste último espetáculo, configurando-o como independente, nascendo para tal o Grupo Fandanguará que, desde então tem realizado apresentações e Fandango, tanto nas comunidades guaraqueçabanas, quanto participado de festivais e eventos culturais, a constar alguns em Peruíbe e Cananéia/SP, Fortaleza/CE, Rio de Janeiro/RJ, dentre outros.

IMAGEM 49 – A - Festival Caiçara (Peruíbe/SP, 2009); Fandango de Intrudo (Superagui, 2009); C – Festa de 10 anos do Grupo Fandanguará (Guaraqueçaba, 2014); D – Encontro de Fandangos (Rio de Janeiro, 2016)



Fonte: Zé Muniz (acervo).

4.3 Associação dos Fandangueiros do Município de Guaraqueçaba

A partir dos anos 2000, tornaram-se mais frequentes apresentações de Fandango pela Família Pereira em festividades em Guaraqueçaba, o que levou, inicialmente²⁷⁹ incentivados pela Prof^a. Ádria Brandes, a unirem-se

²⁷⁹ Inicialmente apresentaram-se dois projetos para a construção da Casa do Fandango em Guaraqueçaba, sendo um desenhado por Ênio J. Nascimento a pedido dos artistas e amigos, curitibanos, que realizavam ações culturais em Guaraqueçaba, outro tendo como base os membros que constituiriam a futura Associação dos Fandangueiros.

alguns²⁸⁰ fandangueiros e incentivadores/admiradores pela fundação, em 25 de março de 2001, da Associação dos Fandangueiros do Município de Guaraqueçaba, visando, conforme a Ata de Fundação e Constituição “defender os interesses dos que fazem fandango e unir pessoas interessadas em dar continuidades as tradições do Fandango”, porém, as atividades restringiram-se, esporadicamente a alguns Fandango no Romanos Bar, do Índio Velho²⁸¹, onde fixaram um tablado que a Associação havia ganhado.

IMAGEM 50 – slogan da Casa do Fandango (arte de Onofre da Silva)



Fonte: reprodução.

O Fâmulos de Bonifrates, nos anos 2000, inicia uma aproximação com a Família Pereira e a Associação dos Fandangueiros, através de oficinas, mas também na realização de Fandango, como em 08 de setembro de 2006, no Guaraqueçaba Esport Club, o primeiro a unir estas duas gerações, resultando em novo alento, principalmente a partir da retomada do funcionamento da Associação, em 2005, quando apoiado pelo projeto Museu Vivo do Fandango,

²⁸⁰ Nilo Pereira, Anísio Pereira, Vicente Galdino França, Maureci Domingos Pereira, Heraldo Simão Pereira, José Eiglmeier, Durçolina Fagundes Eiglmeier, João Eiglmeier, Maria José Calomeno Brandes e Ádria Brandes; além destes ainda consta como fundadores: Maurício da Silva Galdino, José Carlos Muniz “Zé Muniz”, Franciane Cristina de Miranda Mendes, José Felipe da Silva Neto “Zé Neto”, Ruth Liberatto e Sérgio Xavier.

²⁸¹ Figura ímpar na história cultural de Guaraqueçaba, criador do “Copo Sujo”; para saber mais acessar o Blog Nosso Pixirum através do endereço <<http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2009/05/chico-mula-simplesmente-e-eterno-chico.html>>.

efetivou-se a regularização²⁸² da Associação e a entrada de novos sócios, visando-a como proponente no programa Cultura Viva, objetivando a criação do Ponto de Cultura Casa do Fandango de Guaraqueçaba, efetivado em 2008.

IMAGEM 51 – Oficina de Fandango e construção de Rabeca com Anísio Pereira, em 2000 (A e E); com Vicente França, em 2004 (B); com a Família Pereira em 2009 (C e D)



Fonte: Zé Muniz (acervo).

A partir deste financiamento federal, fomentaram-se atividades²⁸³, então realizadas apenas pelo Fâmulos de Bonifrates no Rancho Cultural ocupado por este, passando tal espaço por uma reforma e reestruturação, oferecendo, além do espaço propriamente dito para reuniões e pesquisas, também acesso a internet, com exposições culturais temporárias, ainda oficinas de toque e confecção de instrumentos artesanais do Fandango, bailes e apresentações de cultura caiçara e importante salientar, incentivou e aproximou diferentes

²⁸² Uma vez sem atividades há quase cinco anos, necessitava de 're-descobrir' todos os sócios-fundadores, convidá-los a Reunião Extraordinária, juntamente com novos sócios, tratar da regularização documental acerca de certidões negativas, além da realização de eleições e posse da nova diretoria, eleita em 16 de março de 2008, composta por: José Eiglmeier (Presidente), Heraldo Simão Pereira (Vice-presidente), José Carlos Muniz (1º Secretário), Lorena Rocha Feltes Sebastião (2º Secretário), Eduardo Usui Schotten (Tesoureiro), Nilo Pereira (2º Tesoureiro).

²⁸³ Projetadas para dois anos de Convênio, foi interrompido o Convênio logo após o repasse da primeira parcela (destinada a reforma e adequação do espaço, aquisição de equipamentos multimídia e mobiliário, além do início das atividades culturais), devido a problemas derivados da prestação de contas.

gerações em torno do Fandango, tornando mais profícua as relações entre os jovens que ‘faziam’ fandango em grupos com os velhos mestres desta cultura.

Uma das iniciativas desenvolvidas pelos jovens foi a de se responsabilizarem pelas inscrições tanto dos grupos Fâmulos de Bonifrates e Grupo Família Pereira, mas também de alguns artistas populares e diversos mestres fandangueiros, como Anísio Pereira, Leonildo Pereira²⁸⁴, José Hipólito Muniz²⁸⁵, João Soares, Dorçulina Fagundes Eiglmeier²⁸⁶ e Faustino Mendonça²⁸⁷, no Prêmio de Culturas Populares oferecido pela Secretaria da Diversidade Cultural/MINC, do qual alguns foram contemplados²⁸⁸.

IMAGEM 52 – A - Cine Caranguejo (Casa do Fandango, 2009); B - Fogo de Chão (Casa do Fandango, 2009); C - Abacateiro (2009), D - Rancho Caiçara (2013)



Foto: Zé Muniz (acervo).

²⁸⁴ Ver biografia no Blog Nosso Pixirum através do endereço <<http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2010/08/ta-perdendo-companheiro-um-pouco-da.html>>.

²⁸⁵ Ver biografia no Blog Nosso Pixirum através do endereço <<http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2013/01/ze-muniz-missionario-cristao-pescador.html>>.

²⁸⁶ Ver biografia no Blog Nosso Pixirum através do endereço <<http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2009/08/dorculina-fagundes-eiglmeier-dama-do.html>>.

²⁸⁷ Ver biografia no Blog Nosso Pixirum através do endereço <<http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2010/07/mestre-faustino-o-ultimo-mestre-da.html>>.

²⁸⁸ Vale ressaltar que os fandangueiros e grupos, ainda que muitos juridicamente institucionalizados, acabam esbarrando na “inadequação do modelo de gestão de recursos estatais aos seus modos internos de organização” (CORRÊA, 2013, p. 133), situações que vão desde a proibição na contratação de parentesco, todavia inevitável nesses ambientes onde “quase todos mantêm vínculos familiares”, até a excessiva burocratização, impedindo o acesso de grupos e ou comunidades em muitos programas, fato este, pouco mais brando quando da institucionalização governamental de prêmios destinado a culturas populares, muito mais acessíveis do que editais de programas culturais.

No espaço, ainda semanalmente era realizado o “Cine Caranguejo”, possibilitando exposições de filmes e vídeo-documentários voltados ao público infantil, que além de movimentar a utilização do espaço Casa do Fandango pelos adolescentes e jovens das redondezas, abrindo caminho para sua futura participação nos trabalhos culturais ali desenvolvidos, também fomentava a exibição de documentários retratando a cultura local.

Com esse mesmo objetivo de tornar um espaço comunitário, a partir do inverno de 2010 iniciaram-se as “Fogueiras”, momentos externos, onde frequentemente, bastando apenas ‘um se interessar’ e convidar, reuniam-se dezenas de jovens - mesmo os que não participavam das atividades culturais da Casa do Fandango - a juntarem-se ao “pé do fogo” para conversar, tocar violão, fazer Fandango, contar histórias e confraternizar.

A partir do ano de 2011, tornou-se insustentável²⁸⁹ a manutenção da Casa do Fandango apenas por integrantes do Fâmulos de Bonifrates e como já solicitado²⁹⁰ pela gestão municipal 2012-2016, o espaço foi entregue nos primeiros anos daquela administração que outrossim, prometera para os próximos anos da gestão a construção de uma nova Casa do Fandango...

4.4 “Rancho Caiçara”

Nesse ínterim, o acervo, tanto o meu enquanto historiador, quanto o material cenográfico, a constar de adereços e cenários, ainda todo

²⁸⁹ No ano 2000, o espaço se encontrava em deplorável situação de abandono, tendo sido reformado e utilizado durante a década como Espaço Cultural depois Casa do Fandango, tanto pelo Fâmulos de Bonifrates e Fandanguará, quanto pela Associação dos Fandangueiros, porém, o Ibama/ICMBio, enquanto dono da casa (a prefeitura do terreno), atuava também como parceiro, arcando com as despesas de abastecimento de água e energia; quando da não continuidade com esta parceria, tornou-se impossível aos que, voluntariamente ainda ocupavam o espaço, pagar estas despesas, uma vez também ter encerrado o convênio da Casa do Fandango.

²⁹⁰ A ocupação do espaço com motivação cultural parece ter desagradado muitos que apesar de nunca observarem o seu potencial, passaram a tentar a posse depois da ocupação; durante os anos foram diversas as tentativas de utilizar o espaço como sede de igreja, como cadeia, como sede da então Associação dos Artesãos (uma vez que a gestão da época desapropriou-os de sua sede) ou mesmo seu retorno a função de apoio à pesca e sob esta justificativa, em quem eram parceiros ICMBio e Prefeitura Municipal, entregamos definitivamente o espaço.

equipamento musical dos grupos Fâmulos de Bonifrates e Fandanguará foram instalados no espaço particular que chamamos de “Rancho Caiçara”²⁹¹.

IMAGEM 53 – Rancho Caiçara (imagens)



Fonte: Zé Muniz.

O “Rancho Caiçara” foi construído com parte do recurso do Prêmio de Culturas Populares Mazzaropi 100 anos de cinema, recebido por José Hipólito Muniz, e destinou-se, tanto como rancho propriamente dito, guardando suas redes e remos, como também a abrigar a Biblioteca²⁹² Eugenio Ferreira, o acervo sobre Fandango e história de Guaraqueçaba, o Oratório Caiçara, resguardando a devoção popular, além dos materiais ceno-técnicos dos grupos Fandanguará e Fâmulos de Bonifrates, passando a receber, limitadamente, amigos e grupos de visitantes, tanto a visitar a exposição, quanto à ouvir contação de histórias, palestras e ainda visualizar Fandango.

No início do segundo semestre de 2016, o Rancho Caiçara passou por uma pequena reforma e ampliação que objetiva futuramente poder oferecer estrutura adequada para seu acervo, bem como apropriada para receber um

²⁹¹ Acerca do Rancho Caiçara ver postagem no Blog Nosso Pixirum, disponível no endereço <<http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2011/11/rancho-caicara-em-guaraquecaba-visite.html>>.

²⁹² Para acessar a Biblioteca Virtual Eugenio Ferreira e seu acervo, acessar o endereço <<https://drive.google.com/drive/folders/0B3Ue7WCPmb5GfmhRRnITZ1hBNjlnMHdrNFRwSWw4MHA5a3VOZUK2WWhMRjhid0YtTTVJbHc>>.

público maior, mas desde sua abertura já recebe grupos de estudantes, pesquisadores e visitantes diversos, pois já se encontra inserido como opção no roteiro histórico-cultural de Guaraqueçaba, porém, planeja-se para os próximos anos uma nova reestruturação passando também a realizar ensaios e Fandangos, em apresentações e ou bailes.

4.5 O Projeto Museu Vivo do Fandango

Ainda em 2004 já havia sido procurado por Daniella Gramani, coordenadora no Paraná deste projeto e por ela informado acerca do Museu Vivo do Fandango²⁹³ que, conforme Pimentel; Pereira; Corrêa (2011, p. 09)

foi desenvolvido sob a forma de uma pesquisa-ação participante realizada junto a fandangueros dos municípios de Morretes, Paranaguá e Guaraqueçaba, no estado do Paraná, e Cananéia e Iguape, no estado de São Paulo. A ideia de organização de um museu não como um edifício, mas como um território, articulando ampla rede de personagens, famílias e localidades foi proposta inicialmente em 2002 pela Associação Cultural Caburé. Ao longo de dois anos, foi sendo desenhado um projeto de forma colaborativa com ações que respondessem ao quadro de dificuldades, anseios e potencialidades abordados pelas pessoas e grupos relacionados ao fandango na região de atuação do projeto, articulando práticas vinculadas à Nova Museologia.

O conceito de “museu vivo”, conforme folder explicativo do projeto (2005) “nasceu a partir da necessidade de valorização, dentro de suas próprias comunidades, de acervos culturais vivos e em constante transformação”, desta forma, de acordo com Pimentel; Pereira; Corrêa (2011, p. 09) “longe de insinuar que outros formatos de museu não teriam vitalidade e inserção na sociedade”, mas foi pensada como “um contraponto bem humorado à ideia de que o fandango estaria “morto”, expressão muito empregado pelos fandangueros mais velhos” e, com a publicação de livro contando sobre a vida daqueles que fazem Fandango, a edição de Cd individuais e de grupos de São Paulo e do Paraná, além do Museu Virtual e a disponibilização de acervo

²⁹³ Corrêa (2013) descreve o processo de construção do projeto Museu Vivo do Fandango.

bibliográfico, colocaram em evidência a vivacidade do Fandango e dos fandangueiros de cada região, através de um circuito de visitaçã²⁹⁴.

Um dos seus diferenciais marcantes, no entanto, foi o trabalho de visitas anteriores a captação de depoimentos e imagens nas comunidades e casas, informando²⁹⁵ dos objetivos e proposta e marcando, com aqueles que aceitavam participar, num segundo momento, então de gravações, seguidas de reuniões com grupos e associações culturais, além do envolvimento e articulação da rede turística, bem como a escolar com formação aos professores e alunos.

De acordo com UNESCO (2006) “os processos de globalização e de transformação social, ao mesmo tempo em que criam condições propícias para um diálogo renovado entre as comunidades”, acabam gerando “graves riscos de deterioração, desaparecimento e destruição do patrimônio cultural imaterial²⁹⁶, devido em particular à falta de meios para sua salvaguarda”.

A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial²⁹⁷, adotada em 2003 pela UNESCO, foi ratificada pelo Brasil em 2006.

De acordo com o Iphan (s/d.)

é composto pelas práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu Patrimônio Cultural. Transmitido de geração a geração, o Patrimônio Cultural Imaterial é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, o que gera um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo

²⁹⁴ Cada fandanguero participante recebeu uma placa indicativa com seu nome, integrando, portanto, o circuito de visitaçã do Museu Vivo do Fandango; esta entrega se deu na sede da ProAção-Guaraqueçaba em 2006.

²⁹⁵ Visto o número elevado de pesquisadores que tem como campo de pesquisas a região Caiçara, sendo que poucos se preocupam a informar sobre a pesquisa que realizam e menos ainda se responsabilizam em dar algum retorno à comunidade e ou fandangueros/entrevistado, fato que faz algumas comunidades criarem resistências, ou seja, negam-se em dar depoimentos e ou receber pesquisadores.

²⁹⁶ A criação do Sphan (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 1937 é considerado precursor nas políticas de patrimônio cultural brasileiro, ainda que naquele momento se considerasse apenas os bens móveis e imóveis. O Registro do Patrimônio Imaterial foi instituído pelo Dec. nº 3.551, de 04 de agosto de 2000, instrumento legal para reconhecimento e valorização, sendo os bens inscritos nos Livros de Registro dos Saberes, das Celebrações, das Formas de Expressão e dos Lugares.

²⁹⁷ Documento disponível no endereço <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf>>.

para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

Nesse contexto, o projeto Museu Vivo do Fandango foi incluído em 2011 pela UNESCO na Lista das Melhores Práticas de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da Humanidade²⁹⁸.

Um das metas do projeto Museu Vivo do Fandango foi a realização em junho de 2006 do I Encontro de Fandango e Cultura Caiçara que, conforme Pimentel; Pereira; Corrêa (2011, p.15) “fruto da ação colaborativa de uma rede formada por meio do Museu Vivo do Fandango, composta por diversas associações locais, grupos e alguns representantes do poder público dos cinco municípios envolvidos”.

Conforme Muniz (s/dt.e) “quando é que vai ter outro?”

era assim que me perguntavam os Guaraqueçabanos na segunda-feira, dia 17 de julho, após respirarem por três dias, ares de Fandango Caiçara por todo lado. Nos últimos dias presenciaram do “Encontro de Fandango e Cultura Caiçara”, realizado pela Ong Caburé, no lançamento do Museu Vivo do Fandango. Iniciou na sexta-feira (14 de julho de 2006), com versos de fandango declamados pela saudosa Dona Dorçulina Fagundes Eiglmeier (*In Memoriam*), seguida com apresentação do Grupo Fâmulos de Bonifrates de Guaraqueçaba. Na noite deste primeiro dia, apresentação dos Grupos Violas de Ouro de São Paulo Bagre - Cananéia/SP, seguida da Família Pereira de Guaraqueçaba e após baile de Fandango até as 05:00hs da madrugada no Guaraqueçaba Esporte Clube, animado pelos grupos da Família Neves e Jovens Fandangueiros de Itacuruçá, ambos de Cananéia, Fandangueiros de Barra de Arapira e Fandangueiros de Superaguí de Guaraqueçaba... dançavam famílias, jovens, visitantes, lotavam o salão, maravilhosos! No sábado, pela manhã, apresentação do Grupo Teatral Pirão do Mesmo de Guaraqueçaba e a tarde o violeiro de Morretes Martinho dos Santos, seguido do grupo de Morretes Professora Helmosa, Fandangueiros do Arirí, seguido do Grupo do Prelado – Iguape, ambos de São Paulo, também Caiçaras do Paraná e Grupo Mandicuéra, de Paranaguá/PR. Anoteceu em Guaraqueçaba ao som do grupo Jovens da Juréia – Iguape/SP e Grupo Caiçara Cananéia – Cananéia/SP. No salão de baile, a

²⁹⁸ Integra o Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade no Brasil: [Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade no Brasil](#) (Samba de Roda no Recôncavo Baiano, Arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi, Frevo: expressão artística do Carnaval de Recife, Círio de Nossa Senhora de Nazaré e Roda de Capoeira); A [Lista do Patrimônio Cultural Imaterial que Requer Medidas Urgentes de Salvaguarda](#) (Yaokwa – ritual do povo Enawenwe Nawe para a manutenção da ordem social e cósmica) e a [Lista de Melhores Práticas de Salvaguarda](#) (Chamada Pública de Projetos do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI) além do Museu Vivo do Fandango). O dossiê do Fandango Caiçara está disponível no endereço <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/Guide to Register of Best Safeguarding Practices-file_00502-EN.pdf>.

animação foi com o Grupo Pés de Ouro de Paranaguá /PR e Sandália de Prata – Iguape/SP. Domingo, já cedo se ouvia som de viola na praça, interrompido com a chegada das Bandeiras, com as Romarias do Divino Espírito Santo de Paranaguá e de Cananéia, na igreja matriz do Bom Jesus dos Perdões; há quanto tempo a Romaria não entrava na igreja, foi muito emocionante. No início da tarde, a domingueira de despedida foi com o grupo Mestre Romão de Paranaguá/PR. Durante o evento houve ainda debates (*Construção de instrumentos, Encontro de Associações, Manejo de Caxeta, O Jovem no Fandango*), Mostra de Vídeos sobre fandango e Mesa Redonda (*O Fandango de ontem e de hoje*), todos com a participação dos fandangueiros que estavam presentes no Encontro. No domingo a noite, já havia se encerrado o Encontro, porém um imprevisto na embarcação de Iguape os fez ficarem, mais uma noite em Guaraqueçaba, então mais uma noite que se ouvia o som das violas de Iguape, ainda que no quarto da pousada em que se encontravam. Amanheceu a segunda-feira e acordamos para a realidade, juntamente com a pergunta dos outros guaraqueçabanos: “*Quando é que vai ter outro Encontro de fandangueiros deste?*”.

Os anos se passaram e a articulação se fez contínua, tanto com a Oficina de Ideias e Projetos Culturais, em Iguape/SP, a elaboração do Projeto Casa do Fandango de Guaraqueçaba, também acerca do reconhecimento enquanto Patrimônio Imaterial ia se desenhando um novo Encontro.

A partir desse I Encontro, os caiçaras se mobilizaram e nasceram novos grupos nessas cidades e comunidades, passaram a se conectar, realizando intercâmbio de modas novas e participando de eventos culturais, um no espaço do outro; esse fandango, outrora considerado extinto “mas ressurgindo com surpreendente vitalidade parecendo evocar um possível movimento de passagem de uma situação para outra, de uma condição a outra” conforme Rodrigues (2013) analisa em pesquisa no Vale do Ribeira/SP, além do reviver das coisas do “*tempo dos antigos*”, possibilita a criação ou a travessia para um mundo melhor, de acordo com a perspectiva daquelas pessoas.

Em 2008 aconteceu o II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, sendo formulado após discussões coletivas, sendo selecionado em 2007 pelo Prêmio Avon Cultura de Vida e realizado em Guaraqueçaba de 24 a 27 de julho, com a participação de mais de 300 fandangueiros e artistas populares ligados ao Fandango Caiçara do litoral norte do Paraná ao litoral sul do Rio de Janeiro, além de pesquisadores, também com apresentações de rua e palco, bailes de fandango, oficinas, exposições fotográficas e debates.

Conforme Pimentel; Pereira; Corrêa (2011, p. 09) durante a fase de elaboração do projeto Museu Vivo do Fandango entre os anos de 2002-2004

foram consideradas algumas insatisfações e demandas por parte dos fandangueiros, especialmente relacionadas a uma abrupta mudança de paisagem cultural e o não reconhecimento de seus direitos de uso em territórios onde nasceram e cresceram, espaços materiais e simbólicos de referência fundamentais para reprodução social dos grupos locais. A proposta de partir de um museu vivo se pautou, desta forma, pela perspectiva de uma reapropriação material e simbólica de suas áreas de uso por meio do referenciamento de um território cultural, especialmente relacionado à prática do fandango.

IMAGEM 54 – Cartaz²⁹⁹ do II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara



Fonte: Zé Muniz (acervo).

Anteriormente, porém, no ano de 2005, como parte das ações do I Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, no projeto Museu Vivo do Fandango, aconteceu em Iguape/SP, a Oficina de Ideias e Projetos Culturais, onde cada grupo mandou um responsável, visando sua capacitação para captação de recursos oriundos de leis de incentivo a cultura, estadual e federal.

No início de 2009, com base nos representantes de grupos e entidades daquela reunião, aconteceu em Guaraqueçaba, o Encontro de Iniciativas Culturais Caiçaras, objetivando não apenas a união dos grupos e coletivos

²⁹⁹ As mãos que seguram as rabecas ilustrando o cartaz são de Zé Muniz (esquerda) e Anísio Pereira (direita).

caiçaras, também Pontos de Cultura, mas a nomeação e a constituição de representantes³⁰⁰ para o acompanhamento do processo de registro do Fandango Caiçara.

4.6 O Patrimônio Imaterial e o registro do Fandango Caiçara

O Brasil, conforme Brayner (2007, p. 17) ampliou a noção de patrimônio cultural pelos Art. 215 e 216 da Constituição Federal de 1988, reconhecendo “a existência de bens culturais de natureza material e imaterial, e, também ao estabelecer outras formas de preservação” (registro e inventário), além do tombamento (este instituído pelo Dec. nº 25 de 30 novembro de 1937), adequado apenas a edificações, paisagens e conjuntos históricos urbanos.

Patrimônio Imaterial, conforme UNESCO (2006) corresponde

as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos os indivíduos, reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural.

Visando atender as “determinações legais e criar instrumentos adequados ao reconhecimento e à preservação desses bens imateriais”, o Brasil, através do Iphan cria, pelo Dec. Nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial³⁰¹ (Livro de Registro dos Saberes, de Celebrações, de Formas de Expressão e Registro de Lugares); o registro, conforme Iphan (s/d. b; também BRAYNER, 2007, p. 21) “é um instrumento legal de preservação, reconhecimento e valorização do patrimônio imaterial do Brasil, composto por bens que contribuíram para a formação da sociedade brasileira”.

É criado ainda o PNPI Programa Nacional de Patrimônio Imaterial, de apoio e fomento que, “viabiliza projetos de identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção da dimensão imaterial, com respeito e proteção dos

³⁰⁰ Associação Rede Cananéia, Associação Jovens da Juréia, Grupo de Fandango Pés de Ouro, Instituto de Pesquisas de Cananéia, Associação dos Fandagueiros de Guaraqueçaba, Prefeitura Municipal de Guaraqueçaba, Associação de Cultura Popular Mandicuéra.

³⁰¹ Os livros e bens culturais registrados podem ser acessados através do endereço <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/122>>.

direitos difusos ou coletivos relativos à preservação e ao uso desse bem”, prevendo, conforme Iphan (s/d. c)

a promoção da inclusão social e a melhoria das condições de vida de produtores e detentores do patrimônio cultural imaterial, e medidas que ampliem a participação dos grupos que produzem, transmitem e atualizam manifestações culturais de natureza imaterial nos projetos de preservação e valorização desse patrimônio. A promoção da salvaguarda de bens culturais imateriais deve ocorrer por meio do apoio às condições materiais que propiciam a existência desses bens e pela ampliação do acesso aos benefícios gerados por essa preservação, e com a criação de mecanismos de proteção efetiva dos bens culturais imateriais em situação de risco.

Conforme o Parecer Técnico do Iphan nº 17/2012, de 25 de maio de 2012, acerca do Fandango Caiçara “a discussão sobre o Registro do Fandango e a construção do pedido iniciaram-se ainda em julho de 2006”, pois, conforme Iphan (2011) “nos três dias que estiveram ali reunidos, nas palestras, mesas-redondas, ou mesmo ao longo dos bailes, uma das questões que se colocava era a pertinência em relação ao registro”, assim, foi um “processo em que as pessoas se envolveram efetivamente, e puderam dar sua anuência de forma bastante informada e consciente do significado do reconhecimento como Patrimônio Cultural do Brasil”, conforme Parecer Técnico.

Corroborando, em 31 de julho de 2008, durante o II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara realizado em Guaraqueçaba, tendo como interessado³⁰² a Associação dos Fandangueiros do Município de Guaraqueçaba foi solicitado o Registro do Fandango Caiçara como Bem Cultural de Natureza Imaterial, sendo entregue à Rebecca de Luna Guidi (Repres. do Iphan) o Dossiê Preliminar e outros materiais já produzidos³⁰³,

³⁰² Ainda a Associação de Cultura Popular Mandicuéra de Paranaguá; de São Paulo a Associação dos Fandangueiros de Cananéia, a Associação dos Jovens da Juréia AJJ, a Associação Rede Cananéia, o Instituto de Pesquisas Cananéia IPEC, o Núcleo de Apoio à Pesquisa sobre Populações Humanas em Áreas Úmidas Brasileiras NUPAUB e o Instituto Silo Cultural; do Rio de Janeiro a Associação Cultural Caburé.

³⁰³ Cd duplo composto por gravações de campo realizadas pela equipe do Projeto Museu Vivo do Fandango com fandangueiros dos municípios de Paranaguá, Guaraqueçaba e Morretes (PR), Cananéia e Iguape (SP); livro “Museu Vivo do Fandango”; folder Museu Vivo do Fandango; livro “Tocadores – homem, terra, música e cordas”; livro “Rabeca, o som inesperado” (acompanha Cd); livro “O Caiçara se revela no município de Cananéia”; livro “Saberes Caiçaras, a cultura caiçara na história de Cananéia”; CD “Resgatando o Fandango Caiçara de Cananéia”; Material de divulgação do II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara (cartaz, folder, convite); posteriormente foi enviado ainda material complementar: Livro

ainda uma Declaração de anuência dos fandangueiros e comunidades presentes no Encontro, com 416 assinaturas recolhidas, todas somadas a Carta de Apresentação do Pedido de “Registro do Fandango Caiçara”.

IMAGEM 55 – Vera Mussi (Secretária de Cultura do PR), Rebecca de Luna (Iphan), Dorçulina Eiglmeier, Leonildo Pereira e Bonifácio Modesto (representantes dos fandangueiros), Cléber Chiquinho (Representante das Associações/Organizações) na entrega da documentação de pedido do registro do Fandango Caiçara



Fonte: II Encontro de Fandango (Acervo).

As ações de efetivação do registro, aceitas e consideradas pertinentes pela Câmara de Patrimônio Imaterial, de acordo com a Nota Técnica nº 21/2008, em 17 de novembro, seguindo então ao DPI para as “providências necessárias para instrução do processo”.

Com dotação orçamentária de R\$ 80.000 em 2009, o DPI contrata a Associação Cultural Caburé³⁰⁴ para a realização do INRC (com fichas individuais para cada sítio e localidade e identificação dos Bens Culturais) que se fez necessário, mesmo tendo sido entregue farto material já produzido,

“Fandango do Paraná: olhares”; DVD “Museu Vivo do Fandango”, “Tocadores: homem, terra, música e cordas – litoral sul” e “Caiçara”.

³⁰⁴ As Fichas da INRC referentes à Guaraqueçaba foram por mim preenchidas.

sendo, portanto, sistematizado e complementado, porém, além do recurso, demandou tempo de dois anos, concluindo com o livro³⁰⁵ “Texto Descritivo Completo – Fandango Caiçara: Expressões de um Sistema Cultural”.

A Diretoria do DPI, após parecer favorável da Coordenação de Registro e da Coordenação Geral de Identificação e Registro, em 29 de maio de 2012, encaminha o processo à Advocacia Geral da União, esta que remete parecer em 15 de junho, sendo publicado no Diário Oficial da União do dia 25 próximo, tornando público o processo e o “ato que se quer praticar, e permitir que, no prazo de 30 (trinta) dias contados desta publicação, qualquer interessado apresente a sua manifestação” (Diário Oficial da União, publicado em 25 de junho de 2012).

Todo este processo seguiu de certo acompanhamento por parte dos fandangueiros e instituições que iniciaram o processo, inclusive enviando uma carta pedindo esclarecimentos formais acerca do andamento deste, visto alongada demora.

O Parecer final apenas se deu na 71ª reunião do Conselho Consultivo de Patrimônio Cultural, em 29 de novembro de 2012, sendo favorável ao Fandango Caiçara constar³⁰⁶ no Livro de Registro das Formas de Expressão – o único do Sul do Brasil (exceção a Capoeira, também por aqui encontrada).

Com isso, aqueles representantes dos grupos e entidades culturais envolvidos, além de representantes de cidades como Guaraqueçaba, formaram, ainda que em designação provisória, o Comitê de Salvaguarda do Fandango Caiçara, porém, realizando apenas em 22 de março de 2014, sua primeira reunião técnica em Iguape/SP, dando uma retomada nas discussões visando as ações estratégicas para salvaguarda, partindo do princípio já delimitado em reunião anterior, realizada no ano de 2010 em Cananéia, onde conforme Iphan (2011, p. 92-97), os próprios fandangueiros sugeriram temáticas e suas conseqüentes ações [em Anexo IV, p. 270/271]: “ensino-aprendizagem”, “apoio/ajuntório”, “encontro, troca, rede e multirão”, “pesquisa e memória”, “importância e condições de continuidade” e “divulgação”.

³⁰⁵ Dossiê disponível através do link <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Dossie_fandango_caicara1.pdf>.

³⁰⁶ Para ter acesso ao Banco de Dados de Bens Culturais Imateriais Registrados acesse o link <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/228>>.

Os bens culturais registrados, conforme Brayner (2007, p. 24) “são necessariamente inventariados, documentados e estudados”, ajudando assim, a “identificar quais problemas ameaçam a continuidade da existência desses bens e também de que forma sua produção, circulação e valorização podem contribuir para melhorar a vida das pessoas que com elas se identificam” (BRAYNER, 2007, p. 24), portanto, necessitando, juntamente com o registro, recomendações para sua salvaguarda, visando sua preservação.

Neste caso do Fandango Caiçara, pelo menos desde a década de 60, pode-se dizer, que sua salvaguarda encontra-se em andamento (IPHAN, 2011, p. 91), pois, marca a criação dos primeiros grupos de Fandango, “estratégias de continuidade do bem frente ao progressivo declínio da importância econômica dos multirões e as restrições de acesso aos recursos naturais”.

Dando prosseguimento ao Reconhecimento, no ano de 2015 foi mobilizado uma organização local para a entrega oficial da Titulação (modelo em Anexo II, p. 268), aos prefeitos e vereadores e fandangueros convidados, da certificação do Fandango Caiçara em cada município³⁰⁷, bem como iniciando o GT para a organização do III Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, também com previsão de ser realizado em Guaraqueçaba para o ano de 2016.

Para o suposto III Encontro de Fandango, seguiram ainda algumas reuniões³⁰⁸ nos anos 2015/2016, a citar, em Iguape e Cananéia/SP, ainda Parati/RJ e Paranaguá/PR, onde questões referentes a burocratização dos convênios com o Governo Federal aliado a desarticulação dos órgãos estaduais e federais – uma vez envolver três Estados – ainda a falta de apoio de algumas prefeituras municipais envolvidas e o desgaste derivado do cenário político brasileiro (impeachment – desmembramento do MINC – ocupação da sede do Iphan, dentre outros), tornaram o processo demorado e cansativo, além de desacreditado por parte de muitos fandangueros, restando, ao que parece, com o pouco de apoio garantido (incluindo orçamento da UNESCO

³⁰⁷ A entrega em Guaraqueçaba aconteceu na Câmara Municipal no dia 10 de março de 2015, seguido de Fandango Caiçara, no deck do Mercado Municipal; na mesma ocasião velava-se o corpo do fandanguero Antônio Alves Pires. Ver conforme reportou o Blog Nosso Pixirum <<http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2015/03/antonio-e-seu-amor-ao-fandango-caicara.html>>.

³⁰⁸ Nota acerca da primeira reunião, em Iguape/SP, ver através do endereço <<https://iphanparana.wordpress.com/2014/04/07/salvaguarda-do-fandango/>>.

para as Boas Práticas de Salvaguarda do Patrimônio Cultural que possibilitou algumas reuniões técnicas) e contando com uma proposta de contrapartida da gestão municipal de Guaraqueçaba, sendo possível realizar até o final do ano, uma Festa de Fandango Caiçara, em Guaraqueçaba, muito aquém do então planejado III Encontro, porém, tais expectativas também esmoreceram pouco tempo após os resultados das eleições municipais, quando a gestão 2012-2016, derrotada para uma reeleição, mostrou-se impossibilitada para tal evento devido a questões orçamentárias.

Desde o ano de 2008, quando foi lançada a ideia de um Encontro de Fandango a cada dois anos, tentando manter e reforçar os vínculos criados no I e II encontros, devido ao sucesso das duas edições, criou-se no imaginário caiçara uma tão desejada espera, esta que ganhou forças pois vinha também a dialogar com os futuros planos de salvaguarda que lentamente tenta-se discutir e implementar passados quase 5 anos do reconhecimento e registro do Fandango Caiçara como Patrimônio Imaterial, ainda com a entrega da certificação oficial nas cidades, a retomada das discussões do Comitê de Salvaguarda, mas, observa-se, muito pouco caminhou, pois sua continuidade é dependente das reorganizações e agenciamentos burocráticos que envolvem associações e coletivos caiçaras além de representantes de esferas governamentais, assim, refém das políticas públicas para fomento do Patrimônio Imaterial do Brasil, cheias de incertezas e desajustes, ao menos no que se refere ao Fandango Caiçara.

Este processo de registro do Fandango Caiçara foi objeto de pesquisa por Diegues; Coelho (2013, 2014 e 2014b) e Coelho (2013).

4.7 Informativo Juvenil Nosso Pixirum

No ínterim das atividades no então Grupo Teatral “Pirão do Mesmo”, ainda em finais dos anos 90, nasceu o “Nosso Pixirum³⁰⁹”, resultando de conversa com Rafael Sarubbi Alexandre “Sarubbi”, surgindo num formato de informativo impresso, objetivando registrar e divulgar notícia referentes à história, cultura e natureza de Guaraqueçaba.

³⁰⁹ Para melhor entendimento acerca do significado de “Pixirum”, ver no Cap. II (p. 65).

O Informativo Juvenil Nosso Pixirum tinha periodicidade mensal, possuindo alguns leitores assíduos que contribuíam com os custos de sua impressão, ressaltando ainda, a contribuição de alguns comerciantes, além de eventuais apoios daquela gestão municipal com a impressão, uma vez possuímos boas relações tanto com a Secretaria de Educação e Cultura, apoiadora do Grupo Teatral Pirão do Mesmo, bem como da coordenação do Projeto Piá Ambiental.

Quando da extinção de alguns periódicos impressos que circulavam na cidade, houve a tentativa de o “Nosso Pixirum” assumir tal função, impresso e com tiragem muito maior, utilizando-o como ferramenta para a divulgação dos Atos Oficiais do Município, porém, não refletia o objetivo de sua fundação, bem como não estávamos preparados para assumir tal função, visto a pouca idade, também ínfimo conhecimento técnico sobre a questão.

Além das atividades culturais do “Pirão do Mesmo”, o informativo começou a divulgar as nossas pesquisas sobre história, registros que fazíamos em Guaraqueçaba aprofundando em algumas temáticas, tendo participado inclusive, no ano 2000, na comunidade do Marujá, do I Encontro de Moradores Tradicionais do Complexo Estuarino Lagamar APA de Guaraqueçaba e Parque Estadual da Ilha do Cardoso, Cananéia, evento este que objetivava a criação de condições para o intercâmbio de experiências e formação de uma organização de apoio recíproco, para à gestão das respectivas áreas.

Acompanhando seus criadores quando da fundação do Fâmulos de Bonifrates, pouco tempo depois, em 2001, este grupo assume a coordenação e publicação do Nosso Pixirum, ainda mais depois da mudança residencial de Rafael Sarubbi para Curitiba.

De sua primeira edição, circulando em 29 de janeiro do ano 2000, o Nosso Pixirum chegou a publicar edição até o número 27, em 2003, quando acabou encerrando suas atividades.

No ano de 2008, porém, durante o II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, realizado em Guaraqueçaba, da necessidade de um boletim informativo acerca da programação cultural que aconteciam naquele evento, criou-se um coletivo, coordenado pelos jovens do Coletivo Jovem Caiçara, de Cananéia/SP que, adotando o nome “O Pixirum”, rememorando o então extinto informativo “Nosso Pixirum”, realizaram os serviços de informação e memória

durante o citado evento cultural, em três edições impressas (24, 25 e 26 de junho de 2008), utilizando como sede administrativa o então Ponto de Cultura “Casa do Fandango”.

O atual formato em que se apresenta o “Nosso Pixirum”, versão blog *online*, teve sua primeira postagem em 07 de abril de 2009, nascendo motivado pela também criação do blog “Sobre-Posição Caiçara”, este enquanto um dos objetivos do projeto que promovia um intercâmbio cultural e estético entre o Ponto de Cultura “Casa do Fandango”, o fotógrafo Leco de Souza e a cientista social Dayana Zdebsky de Córdova.

Neste novo formato e inicialmente contando com a contribuição de Paulo Augusto Nascimento dos Santos “Guto” e Leandro Dieguiz Gonçalves, o informativo juvenil “Nosso Pixirum” lançou a ideia de postar ainda artigos de colaboradores, conforme aconteceu algumas vezes.

Nestes 07 anos (2009-atual) *online*, o blog Informativo Juvenil “Nosso Pixirum” totaliza até a presente escrita (set. 2016) 162 postagens publicadas, seguindo divisão nas seguintes áreas temáticas: Biografias/Homenagens, História, Lendas Caiçaras, Políticas Públicas, Cultura Caiçara, Educação, Fâmulos de Bonifrates/Fandanguará, Fandango Caiçara, Patrimônio, totalizando até o momento 196.217 visualizações, com público leitor do Brasil (114627), dos Estados Unidos (42555), da Alemanha (18851) da Rússia (7511), da Ucrânia (1264), de Portugal (1096), da França (1044), da Índia (573), da Espanha (467) e da Polônia (498).

Vale ressaltar as postagens “vamos pescar compadre”, com 11.142 visualizações, a “prefeitos e vereadores de Guaraqueçaba”, com 7.918 visualizações, a “a lua e seus encantos na crendice caiçara”, com 6.931 visualizações, a “Canoa Caiçara, um povo e sua arte”, com 4.214 visualizações, publicado ainda 319 comentários sobre tais postagens.

A partir de 2015, algumas novidades são lançadas juntamente ao Blog, como a “Biblioteca Virtual “Eugeniano Ferreira””, a “Lojinha Caiçara”, o canal de vídeos “pois veja lá” e a “Rádio Nosso Pixirum”.

A Biblioteca Virtual “Eugeniano Ferreira” surge em agosto de 2015 como complemento do acervo físico da Biblioteca “Eugeniano Ferreira”, especializada em história de Guaraqueçaba e cultura caiçara, objetivando, através desta ferramenta agrupar e disponibilizar *online* o acervo digital, pertencente a

biblioteca física, constando até a presente data com a utilização de 14 GB de espaço *online*, equivalente a disponibilização de quase 2.500 arquivos, distribuídos nas distintas pastas e subpastas: Hemeroteca (180 arquivos), Pinacoteca (178 arquivos), Mapoteca (50 arquivos), Legislação (20 arquivos), Biografias (135 arquivos), Pesquisa (162 arquivos), Comunidades (359 arquivos), Poesia/Música (29 arquivos), Alimentação (09 arquivos), Canoa Caiçara – dossiê Iphan (07 arquivos), Cataia (09 arquivos), Divino Espírito Santo (04 arquivos), Fandango Caiçara (119 arquivos), Lendas Caiçaras (06 arquivos), Fotos de Guaraqueçaba (985 arquivos) e História do Paraná (328 arquivos), salientando o constante crescimento com a inserção de novos materiais ao acervo, sendo já utilizado como fonte para pesquisas tanto no meio acadêmico quanto aos professores e alunos de Guaraqueçaba, servindo também como referencial em dissertações e teses, citado por Bazzo (2010), Souza; Passos; Yamaki (2011) e Rocha (2015), tornando-se hoje referência sobre história de Guaraqueçaba, bem como cultura caiçara.

Lançada *online* também em 2015, a “Lojinha Caiçara³¹⁰”, serve como uma ferramenta, um elo de ligação entre a demanda do consumidor e o artesão caiçara, visto a dificuldade de alguns artesãos alcançarem específicos consumidores final, exemplificando o fabricante e fandangueiro Anísio Pereira que, através deste mecanismo de aproximação entre ele e o interessado, já realizou algumas vendas dos instrumentos artesanais do Fandango Caiçara que fabrica em outras cidades do litoral paranaense, bem como também de outros estados brasileiro, no caso uma Rabeca em Matinhos e um Adufo no Rio Grande do Sul.

O canal do *YouTube* “pois veja lá³¹¹”, objetiva a divulgação de pequenos vídeos produzidos em/sobre Guaraqueçaba, principalmente trabalhos escolares, realizados em parceria com os alunos, mas também enfocando a história de Guaraqueçaba e cultura Caiçara, salientando até o momento (13/09/2016), aproximar-se de 5.000 visualizações em seus 13 vídeos.

³¹⁰ Ver a “Lojinha Caiçara” no endereço <<https://drive.google.com/drive/folders/0B3Ue7WCPmb5GfkJpOS1XaGFadkpiV1hWVINFUzRkRkhKaTczckdhYkdDaXpKWTVmdmpmalk>>.

³¹¹ Para visualizar os vídeos disponíveis no Canal, acesse o endereço <<https://www.youtube.com/user/nossopixirum>>.

No ano de 2016, disponibilizado também *online*, a “Rádio Nosso Pixirum”, com listagem de músicas regionais, além de programas de rádio retratando a cultura caiçara, especialmente a musicalidade de Guaraqueçaba.

4.8 Dia do Fandango Caiçara “Mestre Janguinho”

Através dos anos, a partir de diversas apresentações dos grupos Fâmulos de Bonifrates e Fandanguará, desempenhando funções não apenas como artistas de grupos culturais, mas também atuando em projetos como o “Fandango Subindo a Serra³¹²”, o “Tamborango³¹³”, o “Sobre-Posição Caiçara³¹⁴”, o “Traços culturais das comunidades do litoral do Paraná frente ao avanço exploratório incentivado pelo capital”, também ministrando oficinas e palestras³¹⁵, montando exposições (permanentes e temporárias), ainda contribuindo com depoimentos e entrevistas cedidas a diversos pesquisadores, além de participação em programas de rádio e televisão³¹⁶, além de documentários³¹⁷, foi possível perceber a necessidade de ampliar para além

³¹² Organizado por Lú Brito em Curitiba entre os dias 21 e 25 de agosto de 2000, onde aconteceram palestras, debates e apresentações de grupos de Fandango de Paranaguá e Guaraqueçaba, ainda grupos artísticos de Curitiba que mantinham relação de pesquisa com o Fandango; nesse evento atuei na monitoria da exposição “Mostra Etnográfica – Paraná Raízes Visíveis” sob curadoria de Liz Szczepanski, na qual recebíamos visitas agendadas das escolas municipais daquela cidade.

³¹³ Desenvolvido em 2001 pela Associação Artística Cores da Rua de Educação Informal, com sede em Curitiba, o projeto “faz uma releitura urbana do Fandango. Nesta tradicional manifestação popular do litoral paranaense são inseridos novos elementos como o tambor, o teatro e a dança”, para o qual atuaram em contra-turno escolar 17 percussionistas, 16 atores e 16 dançarinos, jovens curitibanos com idade entre 12 e 17 anos, todos com baixo poder de aquisição ou em situação de vulnerabilidade social, alvos dos projetos da Cores da Rua.

³¹⁴ Ver mais sobre o projeto “Sobre-Posição Caiçara” no endereço <<http://sobre-posicaocaicara.blogspot.com.br/>>.

³¹⁵ Em 2001, em Curitiba, fui convidado a ministrar uma oficina de Fandango para a educação infantil do Colégio Opet, tendo sido esta a primeira; as últimas, realizadas no período desta escrita, foram aulas que aconteceram no curso de Artes (turmas de 2015 e 2016), bem como oficina no projeto de extensão Fortalecimento do Empreendedorismo, da Inovação e Gestão Familiar do Turismo na Baía de Guaratuba, na comunidade Prainha/Cabaraquara; também no Colégio Estadual Tereza da Silva Ramos (27/10/16), complementando as aulas do Pibid.

³¹⁶ Em 28 de maio de 2014 no Programa Nossa História, Rádio Educativa EParaná Am630, homenageando o Fandango Caiçara (ver na página 54 a Nota de Rodapé nº 74); Em 30 de setembro de 2013 no Programa Terra Canção, exibido na RTVE/PR – Ver no Blog Nosso Pixirum: <<http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2013/10/fandanguara-no-programa-terra-cancao.html>>.

destas atividades a abordagem acerca da cultura caiçara, alcançando novos ambientes, principalmente no cenário político³¹⁸.

Assim, em abril de 2015 foi entregue ao Presidente da Câmara Municipal de Guaraqueçaba, Vereador Oromar Rodrigues, o projeto da criação do “Dia do Fandango Caiçara Mestre Janguinho”, que, após leitura e análise, retorna para devidas correções, seguindo posteriormente em sua transformação em PL 001/2015.

Anunciado no plenário em 25 de agosto de 2015, maciçamente presentes estavam fandangueiros, integrantes de grupos, além de público em geral e, após sua justificativa e defesa proferida na Sessão, seguiu para votação, tendo aceitação unânime dos vereadores presentes.

IMAGEM 56 – Seção de aprovação da Lei (Câmara Municipal) e Celebração do Dia do Fandango Caiçara (Salão Paroquial)



Fonte: Zé Muniz (acervo).

³¹⁷ Doc “Caiçara” (Dir. Geraldo Pioli, 2010); “Paraná de todas as gentes” (Provopar, 2007), “Quando a ecologia chegou” e “Democracia in natura” (dir. Pedro Novaes-Cora Filmes, 2007); “Guaraqueçaba algumas de nossas escolas e comunidades” (Proj. “Traços Culturais das comunidades do litoral do Paraná”, 2010).

³¹⁸ Vale ressaltar que em 2008, pelo Dec. Nº 768/06, assinado em 11 de junho, foi criado a Comissão Municipal de Patrimônio Cultural de Guaraqueçaba, porém, existiu apenas ‘no papel’. A época, residindo em Paranaguá por conta da graduação, fui procurado, via telefonema, para integrar, enquanto suplente esta Comissão.

O Dia do Fandango Caiçara “Mestre Janguinho”, a ser celebrado³¹⁹ anualmente durante a semana de 06 de outubro – dia de aniversário do Mestre Janguinho - objetiva, de acordo com a Prefeitura Municipal de Guaraqueçaba (2015b) resgatar o valor do Fandango Caiçara, além de “divulgar, disseminar, promover, preservar, expressar, ensinar, estudar, historiar o Fandango em suas formas típicas e tradicionais vivido pelo caiçara”.

A referida lei, no seu Art. 4º, prevê o reconhecimento, mapeamento e fomento dos espaços, mestres e grupos que mantém esta tradição e no Art. 5º a inserção regular do Fandango Caiçara no calendário anual de atividades

Visando: I) - Promoção e divulgação dos mestres, espaços e grupos locais. II) - Aulas, palestras e oficinas. III) - Apresentações e bailes com grupos locais ou visitantes. IV) - Intercâmbios e encontros entre fandangueiros e grupos. V) - Publicações de pesquisa histórica e material didático pedagógico. VI) - Exibição de documentários nas escolas, praças e comunidades. VII) - Exposições permanentes e temporárias nos espaços públicos. VIII) - Concurso municipal de pesquisa, música poesia e desenho.

Já no Art. 6º, a construção do Memorial do Fandango Caiçara, este se tratando de um “espaço físico destinado a preservação e difusão da cultura Caiçara”, bem como realizar devida homenagem ao Mestre Janguinho, nomeando em logradouro público.

No dia 04 de setembro de 2015, foi sancionada pela prefeita Lilian Ramos Narloch a Lei nº. 438/2015 que criou o Dia do Fandango Caiçara “Mestre Janguinho” [em Anexo V, p. 272/273] e neste primeiro ano, a Secretaria de Cultura promoveu uma programação cultural com apresentações e oficinas nas escolas da sede, além de exibição de vídeo-documentário na praça e baile de Fandango no encerramento da semana.

No âmbito estadual (PR), recentemente protocolado em 04 de julho de 2016, o Deputado Estadual Felipe Francischini (Solidariedade) apresentou o Projeto de Lei 332/2016³²⁰ que institui o Dia Estadual e a Semana Estadual de

³¹⁹ O objetivo nunca fora a criação de um feriado municipal, mas infelizmente assim foi caracterização após publicado pela gestão municipal através de sua Assessoria de Comunicação, o que causou certa euforia no senso comum, mesmo depois da tentativa deste autor em fazer a devida correção, o que não aconteceu.

³²⁰ Acesso a proposição através do endereço <<http://portal.alep.pr.gov.br/index.php/pesquisa-legislativa/proposicao?idProposicao=64652>>.

Fomento ao Fandango, a ser celebrado em 29 de novembro, constando que “durante este período devem ser desenvolvidas ações e campanhas que enalteçam a importância do fandango para a cultura do Paraná, e também promovam a sua prática”, objetivando ainda que durante a semana sejam desenvolvidas

atividades educativas e recreativas em espaços públicos e privados, desde que devidamente autorizadas; distribuição de folders, cartazes e adesivos, assim como realização de palestras, peças musicais, festivais, e demais eventos culturais que se fizerem necessários, na forma estabelecida pela legislação em vigor (FRANCISCHINI, 2016).

4.9 Outras vivências e a “Fogueira de São João”

Aliando a experiência cultural ao protagonismo, os integrantes do Fâmulos de Bonifrates começaram a experimentar intercâmbios e ou vivências culturais nas próprias comunidades guaraqueçabanas, muitas delas as mesmas onde já haviam realizados pesquisas e apresentações.

No ano de 2004, o elenco do espetáculo “É pra kebrá mossada” realizaram uma vivência cultural na comunidade de Rio Verde, na casa de D. Olésia Tobias Viana, onde o espetáculo artístico deu vez a um Fandango (baile), integrando a comunidade e visitantes das vizinhas Batuva e Utinga.

Tal experiência, conforme Muniz (s/dt.e) em 26 de setembro de 2004, intitulado “Houve sim! Um Fandango em 2004” exemplifica naquela época o caminhar de um ‘retorno’ do Fandango nas comunidades.

e o cavalheiro que estava na porta, sentiu-se bem, em ambiente agradável e atravessou o salão até um cantinho mais ao lado, estendendo seu braço. Na sua mão, logo segura uma outra mão. A mão de uma dama, e era mais um par, que como os outros achavam lugar para dançar valsado, ao som de duas Viola, Rabeca, Bumbo e Adufo. Ao primeiro batido do tamanco que repercutiu longe, pois era em assoalho de madeira e sapatas altas, chegou mais gente e do lado de fora alguns olhavam por entre os espaços feito no paredão de gente na frente. A dona da casa valsava, as crianças observavam, os velhos e jovens dançavam e na cozinha também tinha par dançando; damas dançavam com damas até o cavalheiro vir tirá-las à dançar. O Amargoso corria no copo pelas mãos dos mais velhos e os violeiros anunciavam a saidera; era cedo, mais era a hora de ir. Salão novamente cheio, ninguém ousava perder a última moda, a derradeira; o calor dos cavalheiros e damas sentia-se no ar, o suor encharcava a camiseta... E todos fizeram questão de agradecer a brincadeira. A nós coube agradecer a oportunidade e dizer que foi muito bom aquele Baile de Fandango na comunidade do Rio Verde.

Esta experiência fora vivida ainda por diversas outras vezes em algumas outras comunidades como no Abacateiro, na casa de Leonildo Pereira, também em Vila Fátima, na casa de Faustino Mendonça, onde eventualmente se reuniam para, além da visita, aprender e trocar conhecimentos com os mestres detentores das tradições culturais especialmente o Fandango Caiçara; em Superagui, ainda, com certa frequência durante o carnaval, no Bar Akdov.

No ano de 2003, por exemplo, na comunidade de Vila Fátima, literalmente no “pé do fogo”, conforme anotações de Caderno de Campo

era frio lá fora. Estávamos no rancho de sapê, ao pé do fogo. Chegava Faustino Mendonça com sua Viola, Amirtom Mendonça com sua Rabeca e ali, cantávamos fandango, a noite toda. Também Dona Cida vinha se aquecer no fogo, mexendo constantemente na lenha, para que não se apagasse aquelas chamas e dali íamos dormir. Noutro dia nos ensinavam a tocar Fandango e Romaria, quanta paciência em nos mostrar os pontos na viola e também as cantigas e por ali chegava com um pandeiro José Carlos e junto com João Mendonça, na viola, era fandango novamente... E quando estes fandangueiros não estavam tocando, nos ouviam (eu, Aurélio Júnior, Marcelo Mendonça, Leandro Diéguez, Claiton Gonçalves, Renato Soares) tocar. E vinha um “golinho” de café, uma banana assada no braseiro - era a sustância de que precisávamos para tocar e cantar mais um pouco, na presença daqueles mestres fandangueiros. (MUNIZ, S/dt.e).

Na comunidade de Utinga, em Guaraqueçaba, tradicionalmente em épocas juninas, mais precisamente no dia 23, véspera do dia de São João (24 de junho), é erguida uma fogueira em homenagem a este santo do catolicismo, com a qual realizam um ritual de crença e devoção popular (conforme imagens no Cap. II, p. 76).

Neste ritual, exatamente a meia-noite, o fogo é apagado, restando somente brasas acesas que são espalhadas como num tapete ardente e após o ‘benzimento’ deste, do qual é responsável Seu Alziro Pedro, morador local, as pessoas tiram seus calçados e crentes de que nada lhes aconteça, atravessam as brasas do fogo de São João, mantendo sua tradição.

Das Fogueiras de antigamente, bem como do Fandango que se fazia nestas festas juninas, restaram apenas depoimentos, caindo em decadência; uma das últimas de que tivemos notícias foi realizada no ano de 2004, da qual participou Aurélio Duarte Gasparini Jr, a convite de Cristiano Tobias Viana, de

Rio Verde, e de lá pra cá, eventualmente voltou a acontecer em 2011³²¹, quando pudemos visualizar pela primeira vez, portanto, estava em vias de desaparecimento, haja vista quase uma década em que não mais acontecia.

Tivemos ainda a oportunidade de tocar com os violeiros de Utinga, em duas ocasiões em que estivemos fazendo Fandango na comunidade de Rio Verde (26/09/2004 e 07/05/2006), bem como nos anos de 2009/2010 visitamos a comunidade, recolhendo depoimentos com os alunos da própria comunidade Débora Pontes da Silva e Émerson do Rosário, no projeto “Traços culturais das comunidades do litoral do Paraná”, coordenado por Silva (2010).

Dessas conversas e toques de viola, amizade e entrosamento na comunidade, nasceu a parceria para apoiarmos na realização da Fogueira de São João, sendo projetada para acontecer já em 2013, o que infelizmente não aconteceu devido as chuvas e falta de incentivos, pois planejávamos um torneio de futebol de integração, entre a sede e a comunidade, além da exibição de documentário regional seguido de Fandango Caiçara.

Em 2014, conseguimos mobilizar um grande número de jovens a estarem presentes e com apoio da Diretoria de Cultura de Guaraqueçaba, o Grupo Fandanguará, ainda com os violeiros da comunidade Alziro Pedro e Nivaldo Célio, realizamos um Fandango Caiçara, animando o retorno da tradição da Fogueira de São João na comunidade.

Noutro ano não foi realizado devido a falecimento na comunidade e como é de costume, foi guardado o luto ao ente querido, não havendo a Fogueira de São João; já neste ano de 2016, novamente a mobilização levou para Utinga um considerável número de jovens de Guaraqueçaba, ainda das comunidades vizinhas a Utinga, como Batuva e Rio Verde a estarem presentes, todos passando sobre as brasas de São João, bem como participando do Fandango Caiçara.

Deriva destes exemplos, o aumento no número de participantes e a perspectiva, para 2017, da realização de uma Fogueira de São João onde a própria comunidade, contando com os colaboradores, se mobilize para manter sua tradição, organizando-a da maneira que melhor acharem.

³²¹ A Fogueira de São João na comunidade de Utinga em 2011 ver no endereço <<http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2011/06/fogueira-de-sao-joao-na-comunidade-de.html>>; também o vídeo <<https://www.youtube.com/watch?v=vljDA6oABt4>>.

Na educação ainda, no ano de 2014, durante a semana de 18 a 22 de agosto, o Colégio Estadual “Marcílio Dias”, por iniciativa deste autor, então professor e em parceria com a Secretaria de Cultura, realizou a “Semana do Folclore³²²”, com a realização da palestra “Fandango: na alma de minha Guaraqueçaba”, além de exposição sobre Fandango Caiçara e apresentação do espetáculo “O Canto do Galo” com o Grupo Fâmulos de Bonifrates.

MAGEM 57 – A -Auto do Boi Ventura (cena); B – Exposição permanente; C – Palestra na Semana do Folclore; D – Auto do Boi Ventura em Tibicanga



Fonte: Zé Muniz (acervo).

Nesse mesmo ano foi aprovado no Programa de Complementação em Carga Horária em Teatro (SEED/PR) o projeto “Valorização da Cultura Caiçara Através da Arte Bonequeira”, com alunos desta instituição, enfocando a cultura caiçara, sendo montado o espetáculo “Auto do Boi Ventura”, trazendo ao palco releituras do Boi de Mamão e do Fandango Caiçara; este projeto foi pré-selecionado no XV Prêmio de Arte na Escola Cidadã (2014); planeja-se para os próximos anos a elaboração de materiais didáticos³²³ abordando o tema,

³²² Para saber mais sobre a Semana do Folclore, acessar no endereço <<http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2014/09/parceria-entre-o-col.html>>.

³²³ O Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Territorial Sustentável (UFPR Setor Litoral) tem como obrigatoriedade além da dissertação, a construção de um material que, em linguagem informal atinja a comunidade/escola; para tanto, estamos (Zé Muniz, Luciana Martins e Renata Tozetti) desenvolvendo um material didático, em formato zine, sobre a Lenda dos Tangarás, ressaltando além do Fandango, características da cultura caiçara.

partindo, principalmente, de lendas caiçaras que tratem do Fandango, não somente retratando-o como dança/música.

Se, em Guaraqueçaba, até 1996, anteriormente, portanto, da estreia do espetáculo teatral “Fandango”, o Fandango, enquanto manifestação da cultura caiçara encontrava-se em vias de desaparecimento, tendo em vista não ser mais praticado na cidade, permanecendo apenas nas recordações daqueles que os viram e viveram nos sítios, encontrou, neste centro urbano, através de pesquisadores da cultura popular, artistas populares, projetos e incursões nas comunidades, a possibilidade, valendo-se dinamicamente de novas formas e ferramentas para sua continuidade, atraindo assim, o olhar de novas gerações³²⁴ para com sua própria cultura.

Dessa forma, através de grupos de teatro e ou dança, participação em projetos, palestras, exposições e oficinas, filmes e documentários, reuniões e associações, ensaios, apresentações e bailes, o Fandango, bem como a cultura caiçara, voltam a ter significado para as suas gerações, ficando ultrapassado o estereótipo de “coisa de velho”, pois nestes 20 anos (1996-atual), é incontável o fluxo de guaraqueçabanos que tiveram a possibilidade de aprender e ou vivenciar aspectos de sua cultura tradicional, visto ainda a continuidade de tais trabalhos e ações e o conseqüente valorizar da identidade caiçara em ‘novos tempos’ e ambientes.

³²⁴ Moaes (2009) analisou as percepções dos jovens acerca da valorização da identidade caiçara em Cananéia/SP; já Corrêa (2013) analisa como “o mundo social do fandango se constitui e se modifica a partir da interação com outras esferas sociais”, assumindo novos sentidos e novas práticas, a partir de etnografia com a Família Pereira, em Ariri, Cananéia/SP.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

*“vamos dar a despedida
esta vai por derradeiro
eu quero me despedir
do amigo e companheiro”.*

(“pé de moda” tradicional do Fandango Caiçara).

No ano de 2008, quando estava em campo pesquisando para minha monografia de graduação, tive a oportunidade de fazer a medição do pátio da igreja de São José, em Ararapira, até o então barranco, na época totalizando 30 metros de comprimento; quando a refiz em 2016, o visível avanço constava em 25 metros, portanto, no período de oito anos, 5 metros da quinhentista Vila de Ararapira passaram a repousar debaixo das águas e mais, lamentavelmente nesse cálculo, é possível considerar uma provável data para que a setecentista igreja de São José da Marinha também mergulhe nas águas do Canal de Ararapira, submergindo marcas de histórias daquele pedaço de solo, um dos primeiros a ser ocupado por portugueses no Paraná.

Refletindo sobre esta *sina?*, alguns questionamentos, baseado em certo saudosismo, povoam o imaginário dos que viram e viveram o auge da Vila. Pragmaticamente daqui a 50 anos talvez, quando o barranco levar os primeiros tijolos da igrejinha, considerando ela ainda estar de pé, como se dará a relação dos seus ex-moradores/moradores com o local? Continuarão a realizar a festa anual de seu Padroeiro? Caso sim, onde a fariam? Continuará existindo Ararapira ou apenas nas páginas da nossa história? Perderiam o espaço, as vivências ou dinamicamente encontrariam uma forma de resistir? Conseguiriam reerguer a igreja em local mais afastado do barranco, uma vez hoje a área integrar o Parna de Superagui?... Imprevisível responder estas questões referentes às influências ambientais e culturais responsáveis pela transformação naquele cenário. O que muda e o que permanece, a dinâmica da cultura responderá, dependendo também da reação dos ararapirenses.

Partindo dessa analogia é possível também refletir sobre o Fandango Caiçara e as mudanças e permanências que contemporaneamente se

apresentam, muitas derivadas da mercantilização da cultura, pois, enquanto caiçara, fandangueiro, contemporaneamente protagonista de algumas ações de fortalecimento de identidade cultural na região de Guaraqueçaba, enfrentamos constantemente situações que impactam drásticas mudanças no modo como vivenciamos nossa cultura, assim, saudosista, pragmaticamente penso, que Fandango Caiçara estaremos deixando para este [*in*]certo futuro?

Mesmo corroborando com Hall (2003) ao entender que a “identidade plenamente identificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”, pois “somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante de identidades possíveis”, o caiçara sofreu perdas culturais significantes que o levaram a descaracterização de aspectos de sua identidade. E ainda hoje, no “mundo cultural e socialmente globalizado, a cultura caiçara se transforma em mercadoria para o consumo de turistas e populações urbanas a procura do exótico” (DIEGUES, 2006, p. 17). Nessa lógica do entretenimento, há uma inversão de valores, portanto, retomando alguns questionamentos gerados no decorrer desta escrita, é possível observar certa transformação/descharacterização do Fandango Caiçara, como o abandono de alguns costumes e a imposição de estilos e performances artísticas, onde, conforme Diegues (2004), “elementos da cultura chamada moderna são continuamente reinterpretados e incorporados ao modo de vida”.

Exemplificando algumas situações, basta lembrar fato ocorrido em 1893 [em Anexo III, p. 269], quando uma sanfona foi quase quebrada, na tentativa desta ser tocada num Fandango em Guaraqueçaba, sob acusação de descaracterização da tradição, ao passo que, anos mais tarde, na década de 1980, foi registrada no Fandango na comunidade de Rio dos Patos; nos anos 2000 foi possível observar um afoxé, em Paranaguá, um teclado elétrico com o grupo de Morretes, ainda alguns outros instrumentos tidos como eruditos, porém confeccionados artesanalmente integrando esporadicamente o Fandango Caiçara em Paranaguá. Sobrará espaço para a viola e a rabeça ou instrumentos industrializados e impostos por agentes ‘de fora’ tendem a assumir lugar nos ‘novos’ fandangos?

O Caiçara, conforme entende Diegues (2005), é portador de uma cultura viva, ou seja, “valorizam sua cultura no presente e não a tratam simplesmente como uma relíquia do passado longínquo” (DIEGUES, 2005, p. 43), portanto,

como resposta imediata ao 'quase fim de sua manifestação', encontram na formação de grupos a alternativa de continuidade (CORRÊA, 2006, p. 407), porém, agora conduzidos por ensaios, apresentações e shows com tempo de duração, posturas e estilos pré-determinados, ou seja, obedecendo estritamente a lógica do espetáculo e nessa nova configuração, muitas características inerentes à tradição (conforme relatos no Cap. II), deixam de ter importância, pois enquanto algumas adaptações "tem sido possível", como o "fandango doméstico" ou "fandango comunitário" conforme Martins (2006) e Rodrigues (2013) respectivamente sinalizam, outras, como o "fandango profissional" ou "fandango espetáculo" (MARTINS, 2006; RODRIGUES, 2013) "sobretudo marcadas pela modernidade e globalização, essa capacidade adaptativa tem sido reduzida pondo em perigo a própria reprodução do modo de vida tradicional" (DIEGUES, 2005, p. 276).

A formação de grupos e as conseqüentes divisões sociais, em certa forma reprimindo a liberdade de tocar com os camaradas em função do fazer apenas com o parceiro de grupo, a introdução do cachê artístico descaracterizando uma manifestação baseada nas trocas entre compadrio e também no divertimento, a preocupação com resultados imediatos, a partir de ensaios, a imposição de figurinos e maquiagem características de shows artísticos, ainda outras transformações pelas quais passam a cultura popular, é um processo, conforme Cascudo (1983, p. 122) "normal e vivo na aquisição de novos padrões de cultura pelo excitamento de novos elementos influente", mas também configuram situações que tem permitido a convivência tão somente com o mundo artístico e suas regras para o melhor desempenho do espetáculo, inexistindo experiências com ensinamentos teóricos, presentes na oralidade de sua cultura, assim, podemos dizer que o Fandango Caiçara, contemporaneamente moldado pela espetacularização, aproxima-se da ideia de Benjamim (*apud* CARVALHO, 2007) onde a vivência se opõe a experiência, com impacto existencial no indivíduo (estético, emocional, intelectual, espiritual, afetivo) e dessa forma, há perdas com o sentido e a relação com o mar e o mato, o abandono de noções de religiosidade, do respeito e do convívio social, resumindo, de acordo com Diegues (2005, p. 312) "uma desorganização do

modo de vida tradicional pela modernidade e a incorporação de novos valores da sociedade urbano-industrial”, impostas pelo agente exógeno sobre a cultura.

Não é diferente no campo educacional, onde há uma fragilidade de conscientização dos valores culturais locais e quando as raríssimas tentativas de implementar Fandango Caiçara na grade curricular, seja em palestras, cursos ou oficinas, resumiram-se em ensinar ‘passes’ de marcas batidas e ou valseadas, assim, as novas gerações formadas num contato intenso com valores sociais modernos se veem diante da possibilidade de trilhar um caminho diferenciado frente às experiências de vida de seus pais, acarretando certa descontinuidade geracional (VELHO, 2010), portanto, a modernização, ainda que não suprima “diminui o culto do popular tradicional no conjunto do mercado simbólico” (CANCLINI, 2003, p. 22) e, a esta situação, remetemos a questão que a iniciou: Que Fandango Caiçara existirá num futuro não muito distante?

Outrossim nunca ou em raríssimas exceções foi dado aos caiçaras o poder da decisão de como se portar num palco, o que trajar numa apresentação ou mesmo o que gostariam que fosse dito em uma pesquisa acerca de sua tradição, mas saliente-se que a formação de grupos tem sido inerente ao processo de continuidade do Fandango Caiçara e conseqüentemente a afirmação da identidade cultural em uma década em que o abandono das tradições já se fazia presente.

As reflexões aqui engendradas por um caiçara, fandagueiro, não se trata de uma ortodoxia da cultura, ou seja, tornar o Fandango Caiçara imutável, mas, presume-se por um ‘olhar de dentro’, de como [eu/nós] vemos nossa cultura e as conseqüentes transformações e que para além, propiciamos participação ativa nos processos decisórios, não ‘manequins’ de um modelo artístico/estético que se impõe ou apenas como ‘objeto’ de pesquisas que sequer retornam ou mesmo coadjuvantes em produções onde figuramos como protagonistas, pois, diga-se de passagem, presenciamos um fenômeno não apenas “estético-simbólico”, conforme Carvalho (2010, p. 88), mas também econômico-social-político, com artistas populares ‘cooptados’ “por parte das classes políticas locais e regionais” (também por ativistas políticos, funcionários públicos federais, estaduais e municipais, ONGs que trabalham na área da cultura popular, produtores culturais, jornalistas, intelectuais e acadêmicos),

pois é através destes que a canibalização e a espetacularização é possível com fins de mercantilização “seja na produção e divulgação dos eventos, na mediação e na negociação com a comunidade e finalmente na justificação (em vez da crítica e da contestação) do uso da cultura popular em espaços extracomunitários” (CARVALHO, 2010, p. 88).

Corroborando com Carvalho (2010), ressalte-se que “artistas populares não são vítimas apenas da classe política e da indústria do entretenimento, mas também de acadêmicos e de intelectuais”, pois, sua grande maioria, ainda o trata sob a perspectiva da “teoria do hibridismo e da negociação do sentido, que sustenta uma ideia nada realista de mútua influência e reciprocidade”, ainda que da existência desta, porém, “não conseguem eliminar as perversidades e as manipulações a que são expostos mestres e mestras, em seus contratos de apresentação e gravação de discos com as produtoras, ou em suas parcerias com as secretarias municipais e estaduais de cultura para projetos culturais e educativos”, concluindo, atualmente, “já não faz sentido falar em culturas híbridas ou em trocas culturais sem tomarmos em conta as gritantes assimetrias de poder no campo da cultura” (CARVALHO, 2010, p. 46).

Para além, penso - enquanto caiçaras, mestres, detentores da cultura popular, exímios donos do saber-fazer caiçara – na responsabilidade que temos contemporaneamente com nossas tradições, pois se numa geração atrás, vítima de diversos fatores, tivemos uma ‘quebra’ no repasse (evidente em suas falas ao mencionarem o ‘gravar’ para que não se perca), agora, temos como missão, possibilitar essa ‘nova’ forma de transmissão de nossos conhecimentos às futuras gerações, portanto, somos responsáveis também pela forma como isso se dará, tendo em vista o desenvolvimento pressupõe, conforme Jean (2010) “o desenvolvimento de uma competência cidadã [...] visando uma participação social compartilhada entre a reivindicação de direitos e o aprendizado de responsabilidades” (JEAN, 2010, p. 75), pois muito além de um ‘espetáculo’ a tradição caiçara, herdada dos antepassados, é entendida como “um conjunto de valores, de visões de mundo e simbologias, de tecnologias patrimoniais, de relações sociais marcadas pela reciprocidade, de saberes associados ao tempo da natureza”, além de “músicas e danças associadas à periodicidade das atividades de terra e de mar, de ligações

afetivas fortes com o sítio e a praia”, características muitas vezes deixadas de lado e em vias de desaparecimento (DIEGUES, 2004b, p. 22/23).

Se o mercado cultural dita as regras e acatamos, ou se fazemos certos movimentos de resistência onde prevalecem o pensar e o agir de acordo com nossas convicções, é a partir do empoderamento das lideranças e comunidades que se configuram pré-definições do que se apresentará futuramente como Fandango Caiçara.

Carvalho (2007) lança a proposta de “um novo pacto entre governo, sociedade civil, pesquisadores e artistas populares”, parecido com o movimento que criou a Carta do Samba³²⁵, pois apenas organizados, “os mestres e brincantes poderiam resistir melhor à pressão dos empresários, da classe média canibal, das secretarias (municipal e estadual) e das empresas de turismo”, inclusive a definição coletiva do “que pertence ao reino do negociável, do ponto de vista estético, e o que pertence ao reino do sagrado”, assim “o que ficar definido como sagrado não poderá mais ser descontextualizado para fins de entretenimento, ficando, portanto, declarado inegociável” (CARVALHO, 2007, p. 95).

As premissas do que norteiam o Plano de Salvaguarda do Fandango Caiçara foram desenhados [em Anexo IV, p. 270/271] em 2010 pelos atores e gestores culturais envolvidos com a manifestação caiçara, em temáticas: “ensino-aprendizagem”, “apoio/ajuntório”, “encontro, troca, rede e multirão”, “pesquisa e memória”, “importância e condições de continuidade” e “divulgação”, porém, quatro anos depois do reconhecimento da manifestação, ainda inexistia sua prática, gerando descontentamentos entre os próprios membros do comitê ainda provisório.

Um novo alento parece ter nascido exatamente no penúltimo dia de 2016, através de grupo em rede social onde apenas participam alguns mestres (de Paraty, de Ubatuba, de Cananéia, de Iguape, de Paranaguá e de Guaraqueçaba) do Fandango e Cultura Caiçara, iniciamos (entre nós, sem o agente externo) algumas conversas sobre a forma que entendemos nossa

³²⁵ Em 1962 foi redigida no Rio de Janeiro, sob a coordenação de Edison Carneiro, a Carta do Samba, onde representantes de todas as escolas de samba definiram “qual seria o formato do samba como um gênero musical e da escola de samba como espetáculo coreográfico” (CARVALHO, 2007, p. 95).

cultura e como estão disseminando-a, através de projetos e produtos culturais que, na maioria dos casos, continuamos servindo apenas como “objeto de pesquisa”, portanto, explorados por uma gama de atores externos à realidade do Fandango e das comunidades Caiçaras.

Essa união de diversos caiçaras em torno de sua cultura, no caso do Fandango propiciado através do projeto Museu Vivo do Fandango, ampliou a resistência, configurando uma saída do imobilismo municipal e integrando-os a certo território cultural, muito além dos limites políticos, onde compartilhamos nossa identidade.

Justificada, portanto, esta autobiografia, inerente neste processo de ‘dar voz a comunidade’, pois, de acordo com Cavalcanti (2001), “os fatos da cultura são sempre processos sociais”, pois “abarcam e imbricam diferentes aspectos da realidade em sua realização” (CAVALCANTI, 2001, p. 10), sejam eles os aspectos econômicos, sociais, políticos, jurídicos, morais, artísticos, religiosos entre outros, assim, valorizando a expansão de suas liberdades individuais e coletivas, pressupostos que configuram o ecodesenvolvimento, a considerar, as potencialidades locais, suas especificidades, o contexto histórico-cultural, além do ecológico e institucional (SACHS, 2007, p. 264).

Pragmaticamente, se o Fandango Caiçara, já reconhecido como Bem Imaterial, fortalecido cada vez mais com grupos e suas ações, ainda assim apresentam questões concernentes ao seu futuro enquanto uma prática inerente na vida social caiçara ou mesmo configurando como espetacularizado pelo mercado cultural, o que dizer de uma gama de outros *saber-fazer* caiçara em vias de desaparecimento, como a Romaria do Divino Espírito Santo, a Fogueira de São João, o feitio do Amargoso que, em Guaraqueçaba, parecem tender a ficar apenas na memória.

Que mais caiçaras, fandangueiros, artistas populares, possam descrever o modo como percebem sua tradição e como a enxergam num ambiente onde as ‘coisas não são mais como dantes’ e assim, ‘batam o pé’ pela existência de características que consideram importantes permanecer em sua cultura.

Amanheceeeeeeee!

REFERENCIAL

ABRAHÃO, M. H. B. Memória, narrativas e pesquisa autobiográfica. In: **História da Educação**. ASPHE/Fae/UFPeI/. Pelotas, nº. 14. p. 79-95, 2003.

_____. O método autobiográfico como produtor de sentidos: a invenção de si. In: **Revista Actualidades Pedagógicas**, n.º 54. p. 13-28, 2009.

ADAMS, C. As roças e o manejo da Mata Atlântica pelos caiçaras: uma revisão. **Interciência**. Vol. 25 nº 3. p.143-150, 2000.

ADAMS, C; NEVES, W. Coivara cultivo itinerante na floresta tropical. In: **Ciência Hoje**. Vol.50. nº. 297. p.38-42, 2012.

ALBERTI, V. Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito da narrativa. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, vol. 4, n. 7, 1991.

AGRIFÓGLIO, R. M. R. O folclore como patrimônio cultural: o processo de construção ou o tempo do folclore na era do descartável. IN: **Congresso Brasileiro de Folclore (7:2002: São Luiz, MA) Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore**, São Luiz: Comissão Maranhense de Folclore. 2004. 419-435.

AGUIAR, C. R. Z. **Fandango do Paraná: Olhares**. Curitiba: 2005.

AMARAL, A. **Tradições populares**. Brasília: INL, 1982.

_____. **Poesia de Viola**. In: Jornal O Estado de São Paulo. Edição de 21 de novembro de 1921.

ANDRADE, S. M. L; ARANTES, J. F. T. Fandango em Rio dos Patos. In: BRITO, M. L. S; RANDO, J. A. G. **Fandango de Mutirão**. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003. p.41-49.

ÂNGULO, R. J. S, M. C. MULLER, E. M. Revisão e consequências da abertura de uma nova barra no Mar do Ararapira, Paraná-São Paulo, Brasil. IN: **Quaternary and Environmental Geosciences (2009) 01(2):67-75**.

ANICO, M. A pós-modernização da cultura: patrimônio e museus na contemporaneidade. **Horiz. Antropológicos**. Porto Alegre, ano 11, nº 23, jan/jul, 2005.

ANTUNES, M. P. Histórias de vida ou método (auto)biográfico: uma experiência na formação de educadores de adultos. In: **Roteiro**. Vol. I, nº.1, p. 33-54, 1978.

ARAÚJO, A. M. **Folclore Nacional. Danças, recreação, música**. II ed. Rio de Janeiro: Edições Melhoramentos, 1967.

_____. **Cultura Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

_____; TABORDA, V. J. **“Estórias e Lendas de São Paulo, Paraná e Santa Catarina”**. São Paulo: Livraria Literart Editora, 1962.

ARAÚJO, M. S. Relação entre folclore e turismo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE (7:2002: São Luiz, MA) **Anais...** São Luiz: Comissão Maranhense de Folclore, 2004. 67-71.

ASSOCIAÇÃO DOS FANDANGUEIROS DO MUNICÍPIO DE GUARAQUEÇABA. **Ata de Constituição e Fundação**. 25 de março de 2001. 09 páginas.

AZEVEDO, F. C. **Aspectos Folclóricos do Paraná**. Paranaguá: Ed. do Conselho Municipal de Cultura de Paranaguá, 1975.

_____. **Fandango do Paraná**. Cadernos do Folclore, nº. 23. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, Funarte, 1978.

BARRENECHE-CORRALES, J. O método autobiográfico e a pesquisa social, Testemunhos e histórias de vida. In: **Fazendo Gênero 8 – corpo, violência e poder**. Florianópolis, de 25 a 28 de agosto de 2008.

BAZZO, J. **Mato que vira mar, mar que vira mato: o território em movimento na Vila de Pescadores da Barra de Ararapira (Ilha do Superagui, Guaraqueçaba, Paraná)**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

BEGOSSI, A. Resiliência e populações neotradicionais: Os Caiçaras (Mata Atlântica) e os Caboclos (Amazônia/Brasil). In: DIEGUES, A. C; MOREIRA, A. C. (Orgs). **Espaços e recursos naturais de uso comum**. São Paulo: NUPAUB/USP, 2001. p. 205-236.

BEHR, M. F. V. **Guarakessaba Paraná – Brasil**. São Paulo: Empresa das Artes, 1998.

BENJAMIM, Roberto. *Espetacularização da cultura e refuncionalidade dos grupos folclóricos*. IN: **Congresso Brasileiro de Folclore (7:2002: São Luiz, MA) Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore**, São Luiz: Comissão Maranhense de Folclore. 2004. P. 89-93.

BERNHARDT, R. **Análise quantitativa e qualitativa do crescimento de Caixeta – *Tabebuia cassinoides* (Lam) DC – em florestas manejadas no município de Iguape/SP**. Dissertação apresentada a Escola Superior de Agricultura “Luiz de Queiroz”. USP, São Paulo, 2003.

BITTAR, N. A pluralidade do Fandango: dança, teatro, baile. In: BRITO, M. L. S; RANDO, J. A. G. **Fandango de Mutirão**. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003. p. 15-19.

BLANCO, M. ¿Autobiografía o autoetnografía?. In: **Desacatos**, nº. 38, p. 169-178, 2012.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: **Usos & abusos da história oral**. Janaína Amado e Marieta de Moraes Ferreira (Coord). Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998. p.183-192.

_____. **Homo Academicus**. Traduzido por Ione Ribeiro Valle e Nilton Valle. Santa Catarina: Ed. UFSC, 2011.

BOSE, G. & WESTPHAL, F. 1956. **Heimat am Bananal**. Ein brasilianisch Tagebuch. Verlag der Gesellschaft der Freunde des vaterlandischen Schul- und Erziehungswesens / Georg estermann Verlag, Hamburg. 79 pp. (Trad. Roswitha Luisa Jansen Van Kaick. p.14. PDF 18p.).

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

BRASIL. **Lei nº 9.985, de 18 de julho de 2000**. Regulamenta o art. 225 § 1º, Inciso I, II, III e IV da CF, institui o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza e dá outras providências. Disponível no site <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9985.htm>. Acesso em 20.nov.2015.

____. **Decreto Federal nº 6.040 de 07 de fevereiro de 2007**. Institui a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato20072010/2007/decreto/d6040.htm>. Acesso em: 21 nov. 2015.

____. ADVOCACIA GERAL DA UNIÃO. PROCURADORIA-GERAL FEDERAL. IPHAN. Parecer 122/2012 PF/IPHAN/SEDE. Pedido de Registro do Fandango Caiçara cuja área de ocorrência abrange o litoral sul do estado de São Paulo e o litoral norte do estado do Paraná. 26f. Pdf. Disponível no site: <<portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/83>>.

____. MINC. IPHAN. Parecer Técnico 17/2012. Processo nº 01450.014268/2008-59 – Registro do Fandango Caiçara. Publicado em 25 de maio de 2012.

____. MINC. IPHAN. Certidão. Lavrada em seis de março de 2013. 02 f.

BRAYNER, N. G. Patrimônio cultural imaterial: para saber mais. Brasília, DF: IPHAN, 2007.

BRITO, M. L. S.; RANDO, J. A. G. **Fandango de Mutirão**. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003.

BRITO, M. L. S. Mutirão ou “Pexirão”: relatos do Fandango paranaense. In: ____ . **Fandango de Mutirão**. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003. p. 21-29.

____. Os marcadores de roda. In: ____ . **Fandango de Mutirão**. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003. p. 31-39.

BUENO, B. O. O método autobiográfico e os estudos com histórias de vida de professores: a questão da subjetividade. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 11-30, jan./jun., 2002.

CANCLINI, N. **Culturas híbridas**. São Paulo: edusp, 2003.

CARNEIRO, D. Bento Cego Homero Paranaense. In: **Estudos Brasileiros**. Vol.4, Ano 4, nº. 7, p. 153-176, 1979.

CARVALHO, J. J. Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares. In: I ENCONTRO SUL-AMERICANO DAS CULTURAS POPULARES E II SEMINÁRIO NACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS CULTURAS POPULARES. São Paulo: Instituto Polis; Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2007. p. 78-101.

____. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina. In: **Revista Antropológicas**, ano 14, vol.21, p. 39-76, 2010.

CASCUDO, L. C. **Folclore do Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação de Cultura, 1967.

_____. **Civilização e cultura. Pesquisa e etnografia geral**. Vol. I. . Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

CASTRO, N. **Bento Cego o poeta e cantor de Antonina**. Curitiba: Imprensa Paranaense, 1902.

CASTRO, R. F. **Análise econômica do manejo da Caixeta – Tabebuia cassinoines (Lam) DC, na região do Vale do Ribeira-SP: Um estudo de caso**. Dissertação apresentada à Escola Superior de Agricultura “Luiz de Queiroz”. USP, São Paulo, 2002.

CATANI, D. B. As leituras da própria vida e a escrita de experiências de forma. **Revista da FAEEBA – Educação e Contemporaneidade**, Salvador, v. 14, n. 24, p. 31-40, jul./dez. 2005.

CAVALCANTI, M. V. C. Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. In: **Revista Tempo Brasileiro. Patrimônio Imaterial**. Out-Dez, n °147. pp. 69-78, 2001.

_____. Entendendo o Folclore e a Cultura Popular. Rio de Janeiro, Março de 2002. Disponível no site: <http://www.cnfcp.gov.br/pdf/entendendo_o_folclore_e_a_cultura_popular.pdf>.

CHARTIER, R. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, Vol. 8, nº 16, p. 1979-192, 1995.

COELHO, D. M. T. **Reflexões sobre a eficácia do registro do Fandango Caiçara como forma de expressão do Patrimônio Cultural do Brasil**. Dissertação (Mestrado em Ciências Ambiental). USP, São Paulo, 2013.

CORRÊA, J. R. O. **VAMOS FAZER UM FANDANGO: Arranjos familiares e sentidos de pertencimento em um dinâmico mundo social**. Dissertação (Antropologia e Sociologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

COSTA, B. E. B. O fandanguero narrador: a geografia e a modernização do território na música regional caiçara. In: **Para Onde!?**, Vol. 6, nº 2, p. 144-100, 2012. Instituto de Geociências, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.

COSTA, M. E. A. In: REZENDE, M. B; GRIECO, B.; TEIXEIRA, L.; THOMPSON, A. (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. 1. Ed. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (verbete).

COSTA, S. L. Povos indígenas e suas narrativas autobiográficas. In: **Estudos linguísticos e literários**. nº 50, p. 65-82, 2014.

COSTA, J. J. Motirão ou Potirão. In: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Paranaguá**. Ano II, nº 4, p. 18-19, 1954.

CORRÊA, R. **A arte de pontear viola**. Brasília/ Curitiba: Ed. do Autor, 2000.

_____. Instrumentos. In: MARCHI, L.; SAENGER, J.; CORRÊA, R. **Tocadores: homem, terra, música e cordas**. Curitiba: Olaria, 2002. p.79-97.

CORREIA, M. G. **O Fandango que acompanha o Barreado**. Curitiba: Gráf. Maxi Gráfica, 2002.

CUNHA, M. I. Conta-me agora! As narrativas como alternativas pedagógicas na pesquisa e no ensino. In: **Rev. Fac. Educ.** vol. 23 n.1-2, 1997.

DELORY-MOBERGER, C. Abordagens metodológicas na pesquisa biográfica. In: **Revista Brasileira de Educação**. V.17. nº.51, 2012. p. 523-740.

DIEGUES, A. C. **Diversidade Biológica e Culturas Tradicionais Litorâneas: o Caso das comunidades Caiçaras**. Série Documentos e Relatórios de Pesquisa nº 5, São Paulo: NUPAUB-USP, 1988.

____. Saberes Tradicionais e Etnoconservação. In: DIEGUES; VIANA (Orgs). **Comunidades Tradicionais e Manejo dos Recursos Naturais da Mata Atlântica**. São Paulo: NUPAUB-LASTROP, 2000. pg. 09-22.

____; ARRUDA, R. S. V. **Saberes tradicionais e biodiversidade no Brasil**. Brasília: Ministério do Meio Ambiente; São Paulo: USP, 2001. (Biodiversidade, 4).

____. DIEGUES, A. C. (org). **Comunidades litorâneas e unidades de proteção ambiental: convivência e conflitos – o caso de Guaraqueçaba, Paraná**. São Paulo: NUPAUB, 2004. Série Relatórios e Documentos de Pesquisa, nº3.

____. **Enciclopédia Caiçara**. V.1 / Antônio C. D. (Org.) São Paulo: Hucitec:USP,Nupaub/CEC, 2004b.

____. A mudança como modelo cultural: o caso da cultura caiçara e a urbanização. In: **Enciclopédia Caiçara**. V.1 / Antônio C. D. (Org.) São Paulo: Hucitec:USP,Nupaub/CEC, 2004c. p. 21-48.

____. Esboço da história ecológico e social caiçara. In: **Enciclopédia caiçara**. Vol. IV. História e memória caiçara. São Paulo: HUCITEC/NUPAUB, 2005. p. 273-319.

____. O patrimônio cultural caiçara. In: **Enciclopédia Caiçara**, V 5: Festa, lendas e mitos caiçaras / Antônio C. D. (org.). São Paulo: Hucitec:USP,Nupaub/CEC, 2006. p. 13-27.

____. Cultura e meio ambiente na região estuarina de Cananéia, Iguape e Paranaguá. In: PIMENTEL, A; GRAMANI, D; CORRÊA, J. **Museu Vivo do Fandango**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006b. p. 13-19.

____. Territórios e comunidades tradicionais. In: **Guaju**. Matinhos, v.1, n.2, p. 144-149, jul./dez. 2015.

____; COELHO, D.M.T. O Fandango Caiçara como forma de expressão do patrimônio cultural do Brasil. In: **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 14, n. 34, p. 85-103, 2013.

____; COELHO, D. M. T. O registro do fandango caiçara e sua eficácia. In: **Vivência Revista de Antropologia**. n. 44, p. 53-66, 2014.

____. Etapas do registro do Fandango Caiçara como forma de expressão do Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. In: **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v.4, n.10, Jan./Jun, p. 01-18, 2014b.

DYSARZ, C. M. **Os suíços de Superagui**: colonização e imigração no Paraná no século XIX. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

DOS SANTOS, H.; GARMS, G.; Método autobiográfico e metodologia de narrativas: contribuições, especificidades e possibilidades para pesquisa e formação pessoal/profissional de professores. II CONGRESSO NACIONAL DE PROFESSORES [E] 12. CONGRESSO ESTADUAL SOBRE FORMAÇÃO DE EDUCADORES. **Anais...** Águas de Lindóia, 2014. p. 4094-4196.

DUO PRODUÇÃO. **Fandango**. Folder de estreia do espetáculo, 1997.

DURHAM, E. **A dinâmica da cultura ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FÂMULOS DE BONIFRATES. **Projeto Fâmulos de Bonifrates**. 1999. [do autor]. 02 páginas.

FAULHABER, G. A autobiografia e o romance autobiográfico. In: Darandina Revisteletrônica. VI SIMPÓSIO INTERNACIONAL LITERATURA, CRÍTICA, CULTURA. **Anais...** Juiz de Fora/MG, 2012.

FARIAS, Leda. Mídia e folclore- uma relação de conflito. IN: Congresso Brasileiro de Folclore (7:2002: São Luiz, MA) **Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore**, São Luiz: Comissão Maranhense de Folclore. 2004. 81-88.

FERNANDES NETO, José Antônio Silvestre. SILVA, David Leonardo. Turismo e folclore: bases para um entendimento. IN: **Congresso Brasileiro de Folclore** (7:2002: São Luiz, MA) **Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore**, São Luiz: Comissão Maranhense de Folclore. 2004. P. 292-300.

FERRAROTTI, F. Sobre a autonomia do método biográfico. In: NÓVOA, A.; FINGER, M. **O método (auto)biográfico e a formação**. Lisboa: MS/DRHS/CFAP, 1988.

FERRERO, C. B. **Na trilha da viola branca**: aspectos sócio-culturais e técnico-musicais do seu uso no fandango de Iguape e Cananéia, SP. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

FINGER, M. (Org.). **O método (auto)biográfico e a formação**. Lisboa: Ministério da Saúde, 1984.

FONTELLA, J. M. D.; ZANETTE, R. C. Reflexões sobre as definições da palavra "fandango": o contexto caiçara em foco. In: XII SEMINÁRIO NACIONAL DE LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA E III CONGRESSO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM LETRAS NO CONTEXTO LATINO-AMERICANO. 2015. CASCAVEL.

FOUCAULT, M. 1926-1984]. Ética, sexualidade, política. organização e seleção de textos Manoel Barros da Moua; tradução Elisa Monteiro, Inés Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. Coleção: Ditos & Escritos. Vol. V.

FRANCISCHINI, F. **Francischini propõe o Dia Estadual e a Semana de Fomento ao Fandango no Paraná**. Disponível no site: <<http://www.felipefrancischini.com.br/noticias/francischini-propoe-o-dia->

[estadual-e-a-semana-de-fomento-ao-fandango-no-parana/](#)>. Acesso em 06.dez.2016.

FREIRE, P. **Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos**. São Paulo: UNESP, 2000.

FREITAS, F. de; GALVÃO, C.. O uso de narrativas autobiográficas no desenvolvimento profissional de professores. **Ciências & Cognição**; Ano 04, vol. 12, 2007.

FURTADO, C. Os desafios da nova geração. **Revista de Economia Política**, v.24, n. 4 (96), out./dez., 2004.

____. **O mito do desenvolvimento econômico**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. (Coleção Leitura).

GARRET, H. **Fandango: o Bailado de gerações**. Curitiba, 2009.

GEERTZ, C. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LCT, 2008.

GIFFONI, M. A. C. **Danças folclóricas brasileiras**. São Paulo: Melhoramentos; Brasília, INL, 1977.

GIMENES, M. H. S. G. **Cozinhando a tradição: festa, cultura e história no litoral paranaense**. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

____. Barreado: sabor, história e cultura no litoral paranaense. In: **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 54, p. 159-192, jan./jun. 2011.

GIRON, L. A. O etnógrafo enfarinhado: Gonçalves Dias na guerra contra o entrudo. In: **MÉTIS: história & cultura** – v. 1, n. 1, p. 185-200, jan./jun. 2002.

GOMES, A. C. R. **Fragmentos de vida de um professor: entre a etnografia e a (auto)biografia**. Dissertação. Universidade Católica Portuguesa. Viseu, 2012.

GOMES, M. L. M. **Projeto de Pesquisa: Escrita Autobiográfica e História da Educação Matemática**. Programa de Pós-graduação em Educação da UFMG. Agosto de 2014. 13-15.

GONÇALVES, M. A; et al. (Orgs.). **Etnobiografia: subjetivação e etnografia**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

GONÇALVES, F. A. **Mamulengo – O Boneco Brasileiro**. Cartilha de curadoria da exposição “Mamulengo – O Boneco Brasileiro”. Cuiabá/MT: SESI Bonecos do Brasil, 2005.

GRABNER, M. L. Os caiçaras e as Unidades de Conservação de Proteção Integral: Convergências entre os direitos fundamentais das comunidades tradicionais e a conservação ambiental. IN: **Direito das Comunidades tradicionais caiçaras**/Paulo Stanich Neto, (Org), Vários autores – 1.ed. São Paulo, SP: Editora Café comLeite, 2016. p. 65-104.

GRAMANI, D. **Memórias de um violeiro: reflexões sobre o Fandango no Paraná**. Monografia. Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, 2004.

____. **O aprendizado e a prática da Rabeca no Fandango caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri**.

Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

____. **Rabeca, o som do inesperado**. Curitiba: [s.n.], 2003.

____; CORRÊA, J. Naquele tempo, no tempo de hoje: um panorama do fandango do litoral norte do Paraná e sul de São Paulo. In: PIMENTEL, A; GRAMANI, D; CORREA, J. **Museu Vivo do Fandango**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006. p.21-36.

GUEDES, P. V. Narrando o sujeito feminino de origem indígena: Práticas autobiográficas na construção de identidades pessoais e culturais. In: **A Voz e o Olhar do Outro** / Leila Assumpção Harris (org.). Rio de Janeiro. Editora Letra Capital, 2009. p. 68-80. Disponível no site <<http://www.pglettras.uerj.br/vozolharoutro/volume001/006.pdf>>. Acessado em 03.06.2016.

GULIN, R. O fandango da Família Pereira. In: MARCHI, L; SAENGER, J.; CORRÊA, R. **Tocadores: homem, terra, música e cordas**. Curitiba: Olaria, 2002. p.112-120.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 2004.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

____. **Da diáspora: identidade e mediações cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HASSE, A. A. A Rabeca no Fandango Paranaense. In: **Boletim da Comissão Paranaense de Folclore**. Curitiba: Ano 3, nº.3, agosto de 1977. p.16-18.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA IBGE. Paraná. **Guaraqueçaba**. Dados infográficos do município. 2014. Disponível em <<http://www.cidades.ibge.gov.br/painel/painel.php?lang=&codmun=410950&se arch=parana%7Cguaraquecaba%7Cinfograficos:-dados-gerais-do-municipio>>. Acesso em: 5 jun. 2015.

IPARDES. Instituto Paranaense de Desenvolvimento Econômico e Social. **Caderno Estatístico do Município de Guaraqueçaba**. 2016. Disponível em: <<http://www.ipardes.gov.br/cadernos/MontaCadPdf1.php?Municipio=>>. Acesso em: 4 jun. 2016.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Fandango Caiçara. Expressões de um sistema cultural**. IPHAN, MINC, CABURÉ, 2011.

____. **Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade**. S/d. Disponível no endereço <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/71>>. Acesso em 08.nov.2016.

____. **Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial**. S/d.b. Disponível no endereço <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/687>>. Acesso em 08.nov.2016.

____. **Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI)**. s/d.c. Disponível no endereço <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/761/>>. Acesso em 08.nov.2016.

JANKWSKY, M.; FERREIRA, M. **Cozinha Caiçara: Encontro de Histórias e Ambientes**. São Paulo: Terceiro nome, 2009.

JEAN, B. Do desenvolvimento regional ao desenvolvimento territorial sustentável: Rumo a um desenvolvimento territorial solidário para um bom desenvolvimento dos territórios. In: **Desenvolvimento Territorial Sustentável no Brasil: Para uma política de fomento** / Paulo Freire Vieira [et.al] Orgs. Florianópolis: APED:Secco, p.49-76, 2010.

JOSSO, M. C. Da Formação do sujeito... ao sujeito da formação. In: NÓVOA, A; FINGER, M. **O método (auto)biográfico e a formação**. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2010.

KOFES, Sueli. Experiências sociais, interpretações individuais: histórias de vida, suas possibilidades e limites. In: **Caderno Pagu** (3), p. 117-141, 1994.

KUSUM, V.; SOUZA, W; *et.all.* “arte e ambiente, a construção de um novo jeito de estar no mundo – Pirão do Mesmo, um estudo de caso”. In: **Cadernos do Litoral** 3. Curitiba: PROBIO, p. 44-46, 2000.

LARROSA, J. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Leituras da Secretaria Municipal de Campinas, SP. 2001.

LEANDRO, J. A. No Fandango. In: **Revista de História Regional** 12(1), p. 41-63, 2007.

LEÃO, E. A. **Antonina, factos e homens da idade archeolítica à elevação da cidade**. Curitiba, 1926.

LEJEUNE, P; NORONHA, J. M. G. (Org.). **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LÉVI-STRAUSS, C. **Tristes trópicos**. Trad. de Jorge Constante Pereira e revisão de Ruy de Oliveira e Henrique Fiuza. Lisboa: Edições 70, 1986.

LIMA, R. T. (et.al.) **O folclore do litoral norte de São Paulo**. Rio de Janeiro: MAC-SEAT-FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Univ. de Taubaté, 1981.

LITTLE, P. E. **Territórios sociais e povos tradicionais no Brasil: por uma antropologia da territorialidade**. Séria Antropologia 322. Brasília: 2002. Disponível no site <<http://nute.ufsc.br/bibliotecas/upload/paullittle.pdf>>. Acesso em 12.12.2016.

____. Desenvolvimento territorial sustentável: desafios e potencialidades para o século XXI. In: **Guaju**, Matinhos, v.1, n.2, p. 127-143, 2015.

MADRID, D.; JORGE, C. As influências do texto dramático Fandango na comunidade de Guaraqueçaba. Monografia. Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, 2004.

MALINOWSKI, B. K. **Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato de empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Melanésia**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MARCHI, L; SAENGER, Juliana; CORRÊA, Roberto. **Tocadores: homens, terra, música e cordas**. Curitiba: Olaria, PETROBRÁS, 2002.

____. **Tocadores Portugal-Brasil sons em movimento**. Curitiba: Olaria Projetos de Arte e Educação, 2006.

MARQUES, E. Folclore, turismo e mídia. Tradição e modernidade. IN: **Congresso Brasileiro de Folclore (7:2002: São Luiz, MA) Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore, São Luiz: Comissão Maranhense de Folclore. 2004. p. 36-47.**

MARTINS, P. **Um Divertimento Trabalhado: Prestígios e Rivalidades no Fazer Fandango da ilha dos Valadares**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2006.

MILLS, C. W. **A imaginação sociológica**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

MOAES, E. T. **Cultura caiçara: reafirmações dos valores identitários entre os jovens da área urbana de Cananéia/SP**. (Pesquisa) Centro de Ciências Jurídico-Sociais. PUC/PR, Curitiba, 2009.

MOITA, M. C. Percursos de Formação e de Trans-Formação. In: NÓVOA, **A Vidas de Professores**. Porto: Porto Editora, 1995.

MOREIRA, J. E. **Caminhos das Comarcas de Curitiba e Paranaguá**. Curitiba: Imprensa Oficial, 1975.

MOTA, Á. V-B. **Queimação de Judas: catarismo, inquisição e judeus no folclore brasileiro**. Rio de Janeiro. MEC-SEAC-FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore, 1981.

MOTA, A. S. A autoetnografia indígena de Claude Lévi-Strauss e Darcy Ribeiro. In: **Revista Cesumar Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**, v.20, n.1, p. 209-223, jan./jun. 2015.

MUNARI, L. **Memória social e ecologia histórica: a agricultura de coivara das populações quilombolas dos Vale do Ribeira e sua relação com a formação da Mata Atlântica local**. Dissertação. Universidade de São Paulo, 2009.

MUNIZ, J. C. **Vila de Ararapira desenvolvimento e abandono: Um estudo a partir de depoimento oral de ex-moradores**. Monografia (Licenciatura em História). Faculdade Estadual de Filosofia, Ciências e Letras, Paranaguá, 2008.

____. **Uma Romaria do Espírito Santo**. Curitiba: SEEC, 2010.

____. **Guaraqueçaba: um pequeno mundo dentro do mundo**. Obra inédita. Do autor. S/d.t a. PDF, 500 p.

____. Guaraqueçaba 466 anos “a vovozinha do Paraná”. In: **Boletim do IHGPR**. S/dt.b [no prelo].

____. **Terço-cantando: Manifestação de fé do povo caiçara.** Obra inédita. Do autor. S/dt.c. PDF, 30 p.

____. Encenando o tamanqueado: o teatro a e cultura caiçara em palco – o caso Guaraqueçaba – Fâmulos de Bonifrates... Vivências. Obra inédita. Do autor. S/dt.d. PDF, 45 p.

____. **Fandango: Na alma de minha Guaraqueçaba.** Obra inédita. Do autor. S/dt.e. PDF, 100 p.

____. **“Eu sou da terra dos brancos lírios, dos lindos mares, bravos, chorosos...”:** Notas biográficas para o sesquicentenário do Major Domingos Nascimento 1862-2012. Obra inédita. Do autor. S/dt. f. PDF. 38 p.

____. A brincadeira de ontem o trabalho de hoje: mudanças e permanências no Fandango caiçara. In: **Revista Ateliê História.** 2012. [no prelo].

MUNIZ, J. C; SULZBACH, M. Tipicamente caiçara: a Cataia enquanto um produto da comunidade de Barra de Ararapira- Guaraqueçaba/PR. I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE DESENVOLVIMENTO TERRITORIAL SUSTENTÁVEL, 2015. Matinhos. **Anais...** Matinhos: UFPR Litoral, 2015. p. 153-158. Disponível no site <http://www.ppgdts.ufpr.br/wp-content/uploads/2016/02/EBOOK-Simposio.pdf>. Acesso em 05.dez.2016. Acesso em 15.out.2016.

MUNIZ, J. C; DENARDIN, V. F. Perspectivas de ecodesenvolvimento: o caso de Guaraqueçaba-PR. In: **Revista Brasileira de Desenvolvimento Regional,** Blumenau, 4 (1), p. 227-246, 2016.

MUNIZ, J. C; DA SILVA, L. E. “Mais que isso eu não posso fala”: Notas sobre benzeduras e parteiragens caiçara em Guaraqueçaba/PR. In: **Hygeia** 12 (23), p. 31-43, Dez/2016.

MURICY, J. C. S. **Viagem ao país dos jesuítas.** Curitiba: Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 1975.

NASCIMENTO, J. **As narrativas (auto) biográficas como espaço/tempo de formação do professor alfabetizador.** In: COLE Congresso de Leitura do Brasil. 16. 2007. Campinas, 2007. Texto em pdf. 11 p. Disponível no site <http://alb.com.br/anais16/sem10pdf/sm10ss01_02.pdf>. Acesso em 28.03.2016 às 15:10 horas.

NASCIMENTO, E. C; SULZBACH, M. T; DENARDIN, V. F. **Patrimônio cultural e ecodesenvolvimento:** estratégias para o desenvolvimento territorial sustentável. Apresentação oral no 2º Seminário Nacional de Planejamento e Desenvolvimento/XIV SIMGeo Simpósio de Geografia. De 16 a 19 de setembro de 2014, UDESC/SC.

NÉMETH, P. **O feitio da Canoa Caiçara de um tronco só.** São Paulo: do autor, 2011. PDF, 69p. Disponível no site <https://issuu.com/bambuluz/docs/dossie_canoa_caicara_iphan>. Acessado em 27.05.2016.

NETO, M. Souza. Inami Custódio Pinto amor sincero ao Paraná. In: _____. **A [des]Construção da música na cultura paranaense.** Curitiba: Ed. Aos Quatro Ventos, 2004. p.226-232.

NEVES, J. G. Cultura escrita e narrativa autobiográfica: implicações na formação docente. in: CAMARGO; M.; SANTOS, V.; **Leitura e escrita como espaços autobiográficos de formação** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

NOVAK, P. **Fandango Paranaense da Ilha dos Valadares: uma manifestação caiçara**. Curitiba: Imprensa oficial, 2005.

NÓVOA, A. Prefácio. In: ABRAHÃO, M. H. M. B. **História e Histórias de vida – destacados educadores fazem a história da educação rio-grandense**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

NÓVOA, A.; FINGER, M. **O método (auto)biográfico e a formação**. Lisboa: MS/DRHS/CFAP, 1988.

OLIVEIRA, J. Z. Trilha Folclórica de Guaraqueçaba. In: **Estudos Brasileiros**. Ano1, nº. 1 – Vol. 1, p. 137-153, 1976.

OLIVEIRA, R. M. **A cultura do Fandango no litoral do Paraná e suas relações entre trabalho, cultura popular e lazer na sociedade capitalista**. Dissertação (Mestrado em Educação Física). Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.

PACE, A. B. C. **Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune**. Dissertação. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

_____. Aspectos do pacto autobiográfico em “L'autobiographie en France”. In: **Darandina Revisteletrônica**. V. 6 – nº. 1. p. 1-17, 2013.

PECQUER, B. O desenvolvimento territorial: Uma nova abordagem dos processos de desenvolvimento para as economias do sul. In: **Revista Raízes**, Vol. 24. nº.01 e 02, p.10–22, 2005. Disponível no site <http://www.ufcg.edu.br/~raizes/artigos/Artigo_53.pdf>. Acesso em 09.jun.2015.

PEREIRA, L. P. A viola do diabo: notas sobre narrativas de pactos demoníacos no norte e noroeste mineiro. In: **Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura**. Org's: GIUMBELLI, E; DINIZ, J. C. V; CAMBRAIA, S. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 380-396.

PEREIRA, M. R. M. **Semeando iras rumo ao progresso (ordenamento jurídico e econômico da sociedade paranaense, 1829-1889)**. Curitiba: Ed. UFPR, 1996.

_____. A desinvenção da tradição; ou de como as elites locais reprimiram o fandango e outras manifestações de gauchismo no Paraná do século XIX. In: NETO, M. Souza. **A [des]Construção da música na cultura paranaense**. Curitiba: Ed. Aos Quatro Ventos, 2004. p. 55-73.

PEREIRA, E. **A flor do não esquecimento: cultura popular e processos de transformação**. Belo Horizonte, 2002.

PERRÉ, R. **Fandango**. Texto teatral. 1996. 14 folhas.

_____. **Auto do Mundo – uma estória de natal**. 1994. Texto teatral. 09 p.

PETRONI, M. C. **Anotações sobre a autobiografia de um líder indígena**. Apresentada na IV Reunião Equatorial de Antropologia/XIII Reunião

de Antropólogos do Norte-Nordeste, no GT: Etnobiografia: Subjetivação e Etnografia, realizado em Fortaleza, em agosto de 2013.

PIMENTEL, A. **A confecção de instrumentos musicais do Fandango Caiçara**. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2010.

PIMENTEL, A.; GRAMANI, D.; CORRÊA, J. (Orgs). **Museu Vivo do Fandango**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

PIMENTEL, A; PEREIRA, E; CORREA, J. “**Memória social, museus e patrimônios**” **Museu Vivo do Fandango**: aproximações entre cultura, patrimônio e território. Apresentação oral no 35º Encontro Anual da ANPOCS. 24 a 28 de out.2011. Caxambú/MG.

PINTO, I. C. **Curso de Introdução aos estudos de folclore**. Curitiba: Museu Paranaense. Secretaria da Cultura e do Esporte, 1983.

____. **Fandango do Paraná**. Curitiba: Ed. da UFPR, 1992. [Série Partituras].

____. **Folclore: aspectos gerais**. Curitiba: Ibpex, 2005.

____. **Folclore no Paraná**. Org. Zélia Maria Bonamigo, Jorge Antônio de Queiroz da Silva. – Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2006.

ROCHA POMBO, J. F. **O Paraná no Centenário, 1500-1900**. Rio de Janeiro: Typ. Leuzinger, 1900.

PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO (PNUD). **Relatório para o desenvolvimento humano 2010**. Disponível em: <<http://www.br.undp.org/content/brazil/pt/home/library/rdhs-brasil/relatorio-do-desenvolvimento-humano-2000142/>>.

PREFEITURA MUNICIPAL DE GUARAQUEÇABA. **Lei Nº. 438/2015**. Cria e institucionaliza no município de Guaraqueçaba o Dia do Fandango Caiçara “Mestre Janguinho”. Publicado em 04.set.2015.

____. **Prefeita Lilian assina Lei que Cria o Dia do Fandango Caiçara “Mestre Janguinho”**. Publicado em 04/09/2015b. Disponível no site <<http://www.guaraquecaba.pr.gov.br/?e=a79afcb8840a1172df9267019c2b7c0c=255>>. Acesso em 10.out.2016.

RAFFAINI, P. T. Museu contemporâneo e os Gabinetes de Curiosidades. In: **Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, 3, p. 159-164, 1993.

RAINHO, A. P. **A gente vive no mar: saberes oceanográficos na comunidade tradicional Barra da Arapira**. Dissertação (Antropologia Social). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

RANDO, J. A. G. Fandango: contextualização histórica. In: BRITO, M. L. S; RANDO, J. A. G. **Fandango de Mutirão**. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003. p.11-13.

RIBEIRO, D. **Diários Índios: os Urubus-Kaapor**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ROCHA, A. C. **Cercamentos ambientais: modos de uso dos recursos e conflitos socioambientais no estado do Paraná**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.

ROCHA, G. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. In: **Mediações**. v. 14, n.1, p. 218-236, Jan/Jun. 2009.

RODERJAN, R. V. **Folclore Brasileiro - Paraná**. Rio de Janeiro: MEC-SEC-FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore, 1981.

RODRIGUES, C. L. **O lugar do Fandango Caiçara: natureza e cultura de “povos tradicionais direitos comunais e travessia ritual no Vale do Ribeira”**. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Estadual de Campinas, 2013.

ROMANELLI, G. A rabeca do fandango paranaense: a busca de uma origem utilizando o violino como parâmetro. In: I SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA. **Anais...** Curitiba: UFPR, DEARTES, 2005. p.50-59.

SACHS, I. **Ecodesenvolvimento: crescer sem destruir**. São Paulo: Vértice, 1986.

_____. **Desenvolvimento: incluyente, sustentável, sustentado**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

_____. Estratégias de transição para o século XXI. In: VIEIRA, P. F. (Org.). **Rumo a ecossocioeconomia: teoria e prática do ecodesenvolvimento**. São Paulo: Cortez, 2007.

SÁEZ, O. C. Autobiografia e sujeito histórico indígena. In: **Novos Estudos**, nº. 76, 2006. p. 179-195.

SAINT-HILAIRE, A. **Viagem pela comarca de Curitiba**. Curitiba: Fundação Cultural, 1995.

SANTOS, B. S. **Um discurso sobre as ciências**. Porto: Afrontamento, 1993.

SARAMAGO, J. Biografias. In: Outros Cadernos de Saramago. Disponível no site <<http://caderno.josesaramago.org/2807.html>>. Acessado em 02.05.2016.

SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO E FUNDAÇÃO DE CULTURA E TURISMO DE PARANAGUÁ. **Projeto Onze**. Paranaguá, s/data.

SEN, A. K. **Desenvolvimento como liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Ética e economia**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

SILVA, L. R. (Org). **Guaraqueçaba algumas de nossas escolas e comunidades**. Projeto “Traços Culturais das comunidades do litoral do Paraná e resistência frente o avanço da modernização expropriatória impulsionada pelo capital”. [Livro e DVD]. Curitiba, 2010.

SILVEIRA, C. E. **Fandangueiros, folcloristas e “produtores culturais”:** um estudo sobre a trajetória conceitual do fandango. (Monografia). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

____. **Folclore, Cultura e Patrimônio: da produção social do (s) fandangos (s)**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

SOCIEDADE DE PESQUISA EM VIDA SELVAGEM. **Guaraqueçaba – nada acontece de repente**. Curitiba, 1994.

SOUZA, E. C. (Auto)biografia, histórias de vida e práticas de formação. In: NASCIMENTO (orgs). **Memória e formação de professores [online]**. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 59-74.

____. (Auto)biografia e alteridade: modos de narração, escritas de si e práticas de formação na pós-graduação. In: **Revista Fórum Identidades**. Ano 2, V. 4 – p. 37-50, 2008.

SOUZA, W. N. **Harmonia: Convivência & Zêlo**. Texto de teatro. Do autor, 1997. 07 p.

____. Assim na Capital como no litoral. Texto de teatro. Do autor. 1997b. 12p.

SOUZA, R. M; PASSOS, M. M; YAMAKI, H. Percepção da paisagem: o caso das construções antigas da cidade de Guaraqueçaba/PR. In: **Rev. GEOMAE**. v.2n.e.1, p.19 –206, 2011.

STADEN, H. **Meu cativo entre os selvagens do Brasil**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1995.

STANICH NETO, P. (org). **Direito das comunidades tradicionais caiçaras**. São Paulo: Editora Café com Leite, 2016.

TEIXEIRA, L. C. Escrita autobiográfica e construção subjetiva. In: **Psicologia USP**, Vol. 14, No.1, 37-64, 2003.

THOMPSON, P. **A voz do passado: História oral**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

UNESCO. **Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular**. Disponível no endereço <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20Paris%201989.pdf>>. UNESCO, 1989. 07p.

____. **Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Imaterial Cultural**. Disponível no endereço <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf>>. UNESCO, 2006. 17p.

VELHO, J. **Subjetividade e sociedade: Uma experiência de geração** (2a ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

____. Metrôpole, Cosmopolitismo e Mediação. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 16, n. 33, p. 15-23, jan./jun. 2010.

VIANNA, L. P. **De invisíveis a protagonistas: populações tradicionais e unidades de conservação**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2006.

VIEIRA DOS SANTOS, A. Memória histórica cronológica, descritiva e topográfica de Paranaguá e seus municípios. Curitiba: Gráfica e Editora Vicentina, 2001.

____. **Cifras de música para o saltério. Estudos e transcrições musicais:** Rogério Budaz. Ed. fac-similar,- Curitiba: Ed. da UFPR, 2002.

VILELA, I. O caipira e a viola brasileira. In: **Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras.** Lisboa: Imprensa de Ciências Súcias, Instituto de Ciências Súcias da Universidade de Lisboa, 2004. p.173-189. Disponível no site <http://www.ivanvilela.com.br/sobre/artigo_caipira.pdf>. Acessado em 14.07.2016.

____. Cantando a própria história. (Tese). Universidade de São Paulo, 2011.

VIEIRA, P. F. Políticas ambientais no Brasil: do preservacionismo ao desenvolvimento territorial sustentável. In: **Política & Sociedade**, São Paulo, nº. 14, p. 27-75, 2009.

ZAOUAL, H. **Globalização e Diversidade Cultural.** Textos selecionados e traduzidos por Michel Thiollent. – São Paulo: Cortez, 1999.

____. **Novas economias das iniciativas locais: um introdução ao pensamento pós-global.** Trad. Michel Thiollent. Rio de Janeiro: DP&A: Consulado Geral da França: COPPE, UFPRJ, 2006.

Documentários:

“**Antonina, Morretes e Paranaguá: unidas pela história**”. Dir. Guto Pasko e Maria Fernanda Cordeiro. (Série Doc TV II). 2005. [documentário, 55”].

“**Guaraqueçaba**”. Programa Identidade. Curitiba, 2002.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. “**Fandango em Rio dos Patos**”. TVE Paraná. 1992. [Documentário, 21’:31].

“**Ecologia, manejo e beneficiamento da caxeta**”, realizado pelo Projeto Caxeta - Laboratório de Silvicultura Tropical/Laboratório de Movelaria e resíduos Florestais, USP. [Documentário, 13’:13].

Programa Um Pé de Que? Série Especial Mata Atlântica – “**Caixeta**” (com Regina Casé). [Documentário, 25’:06].

“**Trânsitos Caiçaras em redes fandanguieras**”. Dir. Flávio Rocha. Curitiba, 2011. [Documentário, 01’:08”].

“**Divino folia, festa, tradição e fé no litoral do Paraná**”. Dir. Lia Marchi e Maurício Osaki. Curitiba: Olaria Cultural, 2008. [Documentário, 28”].

FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA. “**Amargoso**”. Programa Paranização. Dir. Eduardo Sobrinho e Luciana Falcon. Curitiba: 2006. [Documentário, 17’:57].

“**O violeiro Paulo Freire Pacto com o demônio**”. Disponível no site: <<https://www.youtube.com/watch?v=7pnQNoySio>>. [Documentário, 20’:09].

“**Bento Cego**”. Dir. Geraldo Pioli. Curitiba, 2001. [Documentário, 20’:09].

Hemeroteca

(Biblioteca Nacional, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e Biblioteca Eugenio Ferreira).

Jornal Correio do Paraná. edição de 10 de dezembro de 1935.

Jornal Diário de Notícias/RJ. "O fandango no Paraná". Edição de 10 de agosto de 1958.

Jornal Diário do Paraná. edição de 25 de maio de 1956.

Jornal Diário do Paraná. edição de 22 de agosto de 1962.

Jornal Diário do Paraná. edição de 26 de setembro de 1965.

Jornal Diário do Paraná. "*Guaraqueçaba: A Descoberta do tempo perdido*". Edição de 13 de junho de 1969.

Jornal Diário do Paraná. edição de 23 de agosto de 1973.

Jornal Diário do Paraná. edição de 03 de novembro de 1974.

Jornal Diário do Paraná. "Fandango, a dança do Paraná". edição de 07 de setembro de 1975.

Jornal Diário do Paraná. "dando a vida". edição de 23 de janeiro de 1976.

Jornal Diário do Paraná. edição de 02 de julho de 1978.

Jornal O Dia. edição de 08 de maio de 1948.

Jornal O Estado de São Paulo. "Fandango dá seus últimos passos no Paraná". edição de 05 de outubro de 1975.

Jornal O Estado de São Paulo. "contato com a civilização destrói o folclore do litoral". edição de 24 de outubro de 1975.

Jornal O Estado de São Paulo. "o Fandango no fim". edição de 26 de outubro de 1975.

Jornal O Estado de São Paulo. "o último dos Fandangos, antes que desapareça". edição de 29 de maio de 1980.

Jornal Diário do Comércio. edição de 01 de dezembro de 1893. Paranaguá.

GLOSSÁRIO

Aprecatar: Cautela, muito cuidado.

Balaio/balaiada: Corresponde a erros ocorridos durante as modas de Fandango Caiçara.

Baixio: Lugar de baixa profundidade no mar.

“barqueiro do padre”: Designa a função da pessoa do lugar responsável por guiar o sacerdote pelos caminhos e furados à chegar nas comunidades.

Baque: Tombo; batida de um corpo com outro.

Batelão: Diz-se de canoa artesanal com tamanho descomunal.

Boião/‘pote’ (moringa): Recipiente de barro para armazenar água, na cozinha.

Bufo: sonoridade da viola quando tocado.

Bulo/ Resbulo: Mexer, pegar, tocar/ remexer.

Caravelha/Cravelhal: Mesmo que tarracha do instrumento musical.

Cavaco: pedaços pequenos de madeira, com utilidade apenas para queimar.

Chimarrita de Louvação: Diz-se da primeira moda valsada no Fandango Caiçara, onde em versos, se agradece aos donos e participantes.

Cismar: Desconfiar.

Coroa: Baixios localizados em distintos pontos da baía, eventualmente podendo mudar de lugar de acordo com ação da maré e dos ventos.

Covareando: Abrir covas, buracos para plantação da rama da Mandioca.

Coxado: Mesmo que enrolado, neste caso, uma corda enrolada com outra.

Craca: Espécie de crustáceo marinho que se fixa na madeira das embarcações, proliferando-se, dificulta o desempenho do barco na água.

Casa do Tráfico: Nome dado a casa onde se produz a farinha de mandioca.

Córno: Cantil feito de chifre de boi.

Cóça: Apanhar, briga.

Coco: Recipiente feito de coco para retirar água da Fonte ou do Pote (boião).

Combro: Elevação de areia, na praia, logo após a ‘quebra’ das ondas do mar.

Cuia: Pote ou vasilhame para retirar (desgotar) água da canoa; também para retirar a farinha de mandioca do forno, neste caso, feito de cabaça.

Decapoco: Mesmo que daqui a pouco.

Desgalhada: Limpar o mato, retirar os galhos de árvores caídas; também “desgalhar o peixe”, ou seja, retirar suas galhas, esporas.

Desgote: diz-se ao retirar a água da canoa com a cuia ou ‘desgote’.

Entralhar: Confecção manual das malhas da rede, com agulha e malheiro.

Escafeder: Sumir, desaparecer sem deixar rastros.

“Escalar o peixe”: Cortes transversais no corpo do peixe, facilitando a salga.

Finta: Fandango em que os participantes contribuem com mantimentos para sua realização.

Gorpe (gorpinho): Medida equivalente a dose, porém de café ou água.

Guardamento: Equivalente ao velório.

Insonso: Amargo; sem adoçar.

Joçado: Diz-se da poeira que levanta ao bater o arroz para descascar.

“Lidar peixe”: O mesmo que limpar o peixe.

“Matar peixe”: O mesmo que ir pescar.

“Meu Bum Jisuis” (Meu Bonge/Bomjesuca/MeuBungiguape): Expressão derivada de “Meu Bom Jesus de Iguape”, utilizada para designar susto inicial em relação ao tamanho, a variedade ou mesmo a estranheza de objetos.

Mutirão: Trabalho coletivo realizado nas comunidades, geralmente derrubada, roçado ou plantio.

Pachola: Diz-se da pessoa ‘metida’, alegando superioridade aos demais.

Pé-do-fogo: Ficar ao redor do fogo de chão, aquecendo-se.

Pé de moda: Designa o verso que pode ser utilizado em qualquer moda.

Picomá: Fuligem resultante da queima da madeira, quando acumulado no teto dos ranchos/casa.

Pinchar (pinchoce): Jogar; desprezar.

Pirão do Mesmo: Prato típico da culinária caiçara, onde se mistura a farinha de mandioca ao caldo fervendo do bagre-amarelo (*Cathorops spixii*).

Pito: Mesmo que cachimbo; também designa um ralho (reclamação).

Poita: Espécie de âncora, confeccionada com pedras e ferros amarrados.

Ponto: Posição ou “casa” para tocar a viola, conforme a afinação escolhida.

Popa: Parte traseira da embarcação.

Porfia: Disputa entre violeiros.

Porto: No Fandango Caiçara, o lugar da Dama na roda da dança.

“prá fora”: Designa ir pescar para o mar de fora, para o oceano.

Praturá: Refere-se a lama, matéria orgânica nos manguezais e portos; diz-se da gramínea (*Spartina*) também conhecida como capim-do-mangue.

Proa: Parte dianteira da embarcação.

Quebranto: Mau olhado.

Querumana: Marca batida do Fandango Caiçara, de difícil execução.

Ralhar: Reclamação; pito.

Rebojo: Mudança repentina da calmaria para o temporal; temido vento sul.

Retinir/Tinir: Equivalente a soar, repercutir.

Rufar: Corresponde ao movimento dos dedos Indicador ou Médio ao pressionar o couro do Adufo. De acordo com Araújo (2007) trata-se de bater os pés no solo sob o ritmo de instrumentos musicais, no fandango ou dança de São Gonçalo. Segundo Nicanor Miranda, conhecido técnico e esteta da dança, autoridade de renome internacional, há sapateado, pateio e taconeio. Sapatear é bater a ponta do pé, meia planta. Pateio é o bater em cheio no solo, planta, meia planta ou pé todo. Taconeio é o bater o calcanhar no solo.

Salga: Quando de pescaria com muita fartura, a reunião de vizinhos e amigos para salgar os peixes, quando ainda não existia geladeira na região.

Salmoura: Deixar o peixe de molho na água e sal.

Sapo: Mesmo que mutirão, porém realizado apenas num turno do dia, geralmente após o almoço.

Saramilhado: Com vestes floridas e extravagantes; vestes engraçadas.

Sexta-Feira-da Paixão: (Sexta-Feira-das-Dores) Sexta-Feira-Santa.

Temperar (a viola): Afinar.

Tiçãõ: Sobra da lenha queimada, já em ponto de carvão.

Tipiti: Cesto no qual a massa da Mandioca é depositada para que escorra a Mandicuera, sob a prensa.

“Tiveram grande abano”: Não obter êxito, sem sucesso.

Toada: entendida como o ritmo da moda tocada.

Topo (da moda): Parte melódica com sonoridade mais alta.

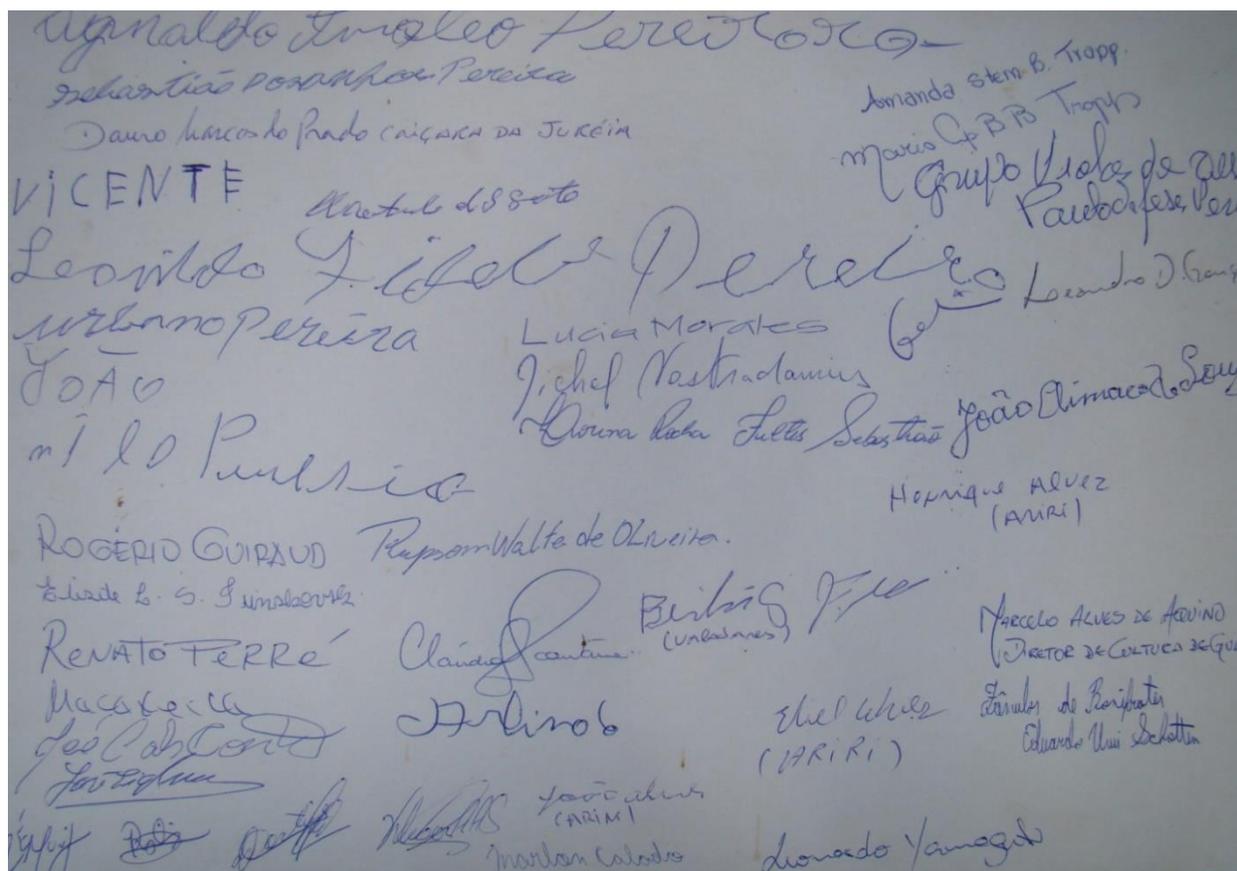
Tripulação: Integrantes da Romaria do Divino Espírito Santo (Mestre (viola), Tenor (Rabeca), Contralto (Caixa) e Tipe (menino com voz aguda)).

Varaçãõ: Ato de reunir vizinhos e amigos para “varar” a canoa caiçara, do mato, onde foi construída, até o porto mais próximo.

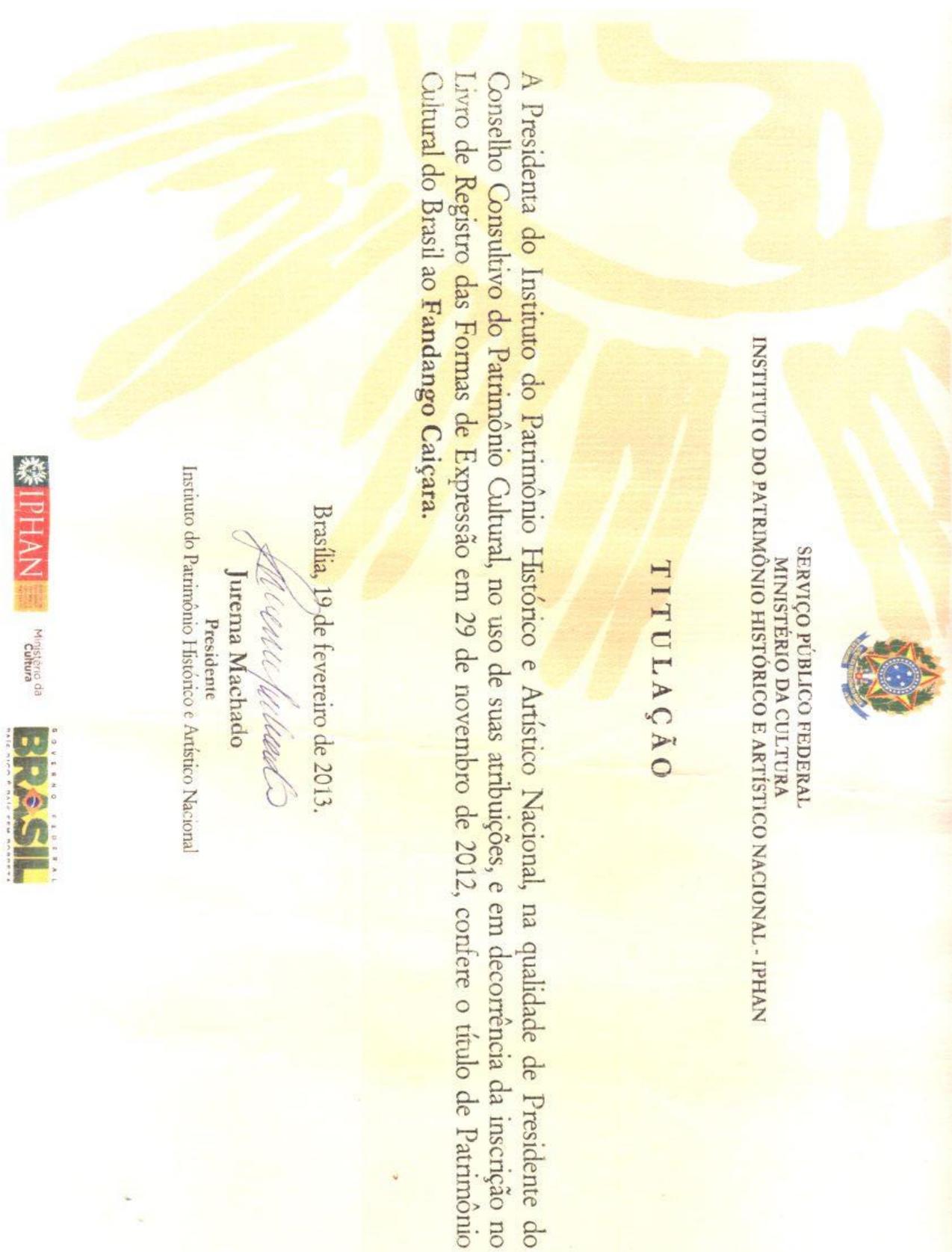
Viraçãõ: Mudança repentina de tempo.

ANEXOS

I – Homenagem entregue ao Mestre Janguinho em início de 2008, por iniciativa de Renato Perré, também re-entregue durante o Encontro de Fandango e Cultura Caiçara.



II – Título de reconhecimento do Fandango Caiçara como Patrimônio Imaterial do Brasil (original entregue a todos os grupos de Fandango Caiçara via Correios e cópias distribuídas quando da certificação nos municípios).



Disponível também no site do IPHAN: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/228/>>.

III – Recorte de jornal Diário do Comércio (edição de 01 de dezembro de 1893) – primeira menção acerca do Fandango, em Guaraqueçaba.

Secção Avulsa

22 de novembro em Guarakessaba

Na pittoresca Villa de Guarakessaba não passou no esquecimento o histórico dia 23 de novembro, conforme sua ligeira descrição...

O romper daquelle dia foi saudado pelos maviosos cânticos dos canários, sabiás, curiós, pardaes e maes passarinhos que em um só côro manifestaram o seo prazer. A grandiosa bahia d'e aquella Villa estava verdadeiramente encantadora: além dos bandos de gaiivotas, biguás, mergulhões e garças que na serena bahia nadavão e mergulhavão também ao longe vião-se os pescadores em suas pequeninas canoas entoando um *Quero Mana* como uma saudação ao esplendor desse dia... Este humilde escrivinhador e testemunha ocular de tanta cousa bella entendeo concorrer com sua parte para mais brilhantismo dessa memorável dacta... Lembra-se então de fazer um fandanguinho, divertimento popular ali apreciado pela maioria de seos habitantes; Para isso precisou o auxílio do Tenente Coronel M. Leandro que immediatamente expedio convite para o Serquinho, Piassununga e Rio do Costa, logares dos folgadores da nomeada... Aquelle convite foi acceito com especial agrado... Poderá... convite do Tenente Coronel para um folguedo...quem reziste?? As seis da tarde já notava-se na Villa um movimento novo, uma rapaziada bem desenvolvida e chiq passeava nas principaes ruas; assim como muita pequena symphatica vestida com seus engraçadinhos vestidos de chita, traziam em seus formosos cabellos pretos um botão de roza e uma fitinha verde cahida... Aquelles moços e moças esperavão ansiosos a hora do folguedo, como se esperassem a hora de seu casamento. As sete da noute começaram a subir foguetes como vignal de regozijo pelo festejado. O povo seguia em massa para casa do cidadão Soares, onde um salão bem iluminado e elegantemente preparado esperava os convidados. A essa hora os professores da orchestra; com garbo e cerimônia; temperavão os seos instrumentos que compunham-se de: Duas violas, um Machetão, uma Rabeca e um Adúfo. Não se fez esperar o violeiro Sr. Dias que deu princípio a festa com o seguinte improviso:

*Chega, chega minha gente;
A violla vos convida;
Chegue Nhá Anita, Nhá Tuca;
Nhá Marica, minha vida;*

Ao finalizar aquelle bello improviso, a roda ficou completa... A soberba orchestra executou a "Tirana" como peça de primeira ordem; na effervescência do entusiasmo ouvia-se do numeroso grupo as phrases populares: *Ai Nhô Jango Luiz!!! Não fique mal Nhô Felisbino!!! Assim Nhá Fabiana!!!*

Essas frases mais entusiasmo davam à esplendida roda...

Naquelle bello divertimento, ao som d'aquelles extraordinários instrumentos, reinava o "gracejo, o prazer e tudo quanto pertence ao povo sem pomada e sem preconceitos...". Em seguida o violeiro e improvizador Soares deo princípio do Dondon, entoando belas e corretas trovas seguindo o vasto repertório de cujas peças lembro – o Quero Mano, a Tonta, o Sará, o Chico, o Chama-rita, o Pega-fôgo, peças tocadas cada qual com sua graça e seos novos folguedos... No meio daquelle agradável reunião, com uma ideia desastrosa, appareceu um sujeito barrigudo com geito de inspector de quartirão, com uma pequena gaiata e alguma gente, dispostos a transformar aquelle fandango em um baile, notícia esta que causou aborrecimento na maioria dos espectadores... Depois de terem dansado uma walsa aquelles novos recémchegados a maioria dos espectadores e folgadores deliberou depôr a gaita e seos adeptos, havendo opinião de ser a gaita queimada... Essa notícia fez a gaita e aquella nova gente sumirem-se.

Aquella justa deposição renovou o entusiasmo até o romper do dia 24... as 08 hs da nova manhã retirei-me daquelle feliz divertimento repleto de versos e bastante satisfeito... Assim passou-se o memorável dia 23 em Guarakessaba que melhor suppondo não se passar em outra qualquer parte.

O Terpsidore.

IV – Temas para a construção do Plano de Salvaguarda do Fandango Caiçara, conforme levantado em reunião no município de Cananéia, em 2010.

TEMA 1: ENSINO / APRENDIZAGEM

Propostas gerais:

- Ter apoio das prefeituras para a realização de oficinas de fandango para as crianças e inclusão do ensino da cultura caiçara nos currículos escolares.
- Colocar o aprendizado do fandango no currículo escolar – (oficinas para tocar a fabricar instrumentos, oficinas de composição, etc).
- Desenvolver parceria com as secretarias municipais de educação para que o fandango esteja presente nas escolas – a partir de oficinas com mestres, capacitação de professores, visitas das escolas às comunidades fandanguieiras – promovendo a transmissão dos saberes.

Propostas locais:

- Morretes: viabilizar espaço para ensaios de grupos e bailes; e promover oficinas de toque e construção de instrumentos.
- Guaraqueçaba: obter apoio da Prefeitura, com recursos para construir uma casa para bailes do fandango e dar aulas para crianças, além de viabilizar transporte das pessoas entre o centro e as vilas.
- Cananéia: restaurar um prédio antigo do casario histórico do patrimônio de Cananéia para a organização da Casa do Fandango (local para oficinas de rabeca, casa de farinha e reuniões); promover bailes de fandango regulares no Ariri, melhorando a Casa do Fandango (Família Alves); divulgação do fandango para os jovens incentivando-os a aprender; valorização local.

TEMA 2: APOIO / AJUTÓRIO

Propostas gerais:

- Destinar por meio de projeto de lei de parte da verba de cultura das Prefeituras para o fandango.
- Criar Conselhos de Cultura para fiscalização. Porque não há?
- Destinar também verbas do governo federal para o fandango (culturas tradicionais – SCC?).

Propostas locais:

- Morretes: criar Ponto de Cultura do Fandango – espaço.
- Cananéia: obter verba de manutenção para os grupos de fandango (prefeituras) e para manutenção dos espaços; concretizar o projeto da Casa do Fandango Caiçara no Marujá (verba para o material de construção, casa de madeira coberta com palha); e gerar renda a juventude.
- Iguape: obter recursos para manter o salão do Sandália de Prata, realizar viagens e fazer roupas para o grupo.

TEMA 3: ENCONTRO, TROCA, REDE E MUTIRÃO

Proposta geral

- Facilitar e promover o intercâmbio entre os fandanguieiros, possibilitando o trânsito e a troca de experiências.
- Obter apoio do poder público (promoção de encontros semestrais para discutir ações e organização de bailes). A prefeitura de cada localidade deve assumir a realização dessas ações a cada ano.

TEMA 4: PESQUISA / MEMÓRIA

Propostas gerais:

- Realizar pesquisas e incentivar a continuidade e o resgate do fandango em outras comunidades, localidades e municípios ainda não reconhecidos.
- Realizar encontros das comunidades caiçaras para troca de experiências e intercâmbio cultural.

- Mapear as comunidades tradicionais aonde acontece o fandango para dar visibilidade aos grupos e iniciativas.
- Organizar vivências, imersões de jovens aprendizes junto a mestres e comunidades fandanguueiras, realizando “caravana de aprendizes” a estes locais, compartilhando do cotidiano destas comunidades. Incluir registro audiovisual de todo o processo. Fazer do aprendiz um multiplicador em seus locais.

TEMA 5: IMPORTÂNCIA E CONDIÇÕES DE CONTINUIDADE

Propostas gerais:

- Reconhecer e registrar o fandango caiçara como patrimônio brasileiro, além de outras referências culturais e religiosas da região.
- Criar mecanismos de manutenção e de sustentabilidade do território caiçara, garantindo a reprodução de suas práticas culturais.
- Criar mecanismos de acesso ao território e, principalmente, de acesso à matéria-prima.
- Propor que as entidades de proteção ambiental permitam que os nativos permaneçam no local e tenham sua subsistência.
- Legalizar o território caiçara para garantir a permanência legal com a melhoria da qualidade de vida (permissão de mutirão, confecção de canoa e de instrumentos, manejo da caixeta, etc). Articulação interministerial - Procuradoria Geral da República, MMA, MDA, MinC, etc.
- Licença para retirar a matéria prima necessária para a construção de instrumentos.
- Construção de um viveiro de mudas em cada município.

Propostas locais:

- Iguape: reconhecimento do território caiçara dentro da Estação Ecológica da Juréia para que a comunidade local possa usufruir do seu território, para sua própria subsistência de modo sustentável, elaborando um registro junto aos órgãos de proteção ambiental.
- Cananéia: enfatizar o turismo rural (base comunitária); incentivar a agricultura familiar e licenciamento das roças (plantação de rama), casa de farinha, gastronomia local, mutirão, fandango.

TEMA 6: DIVULGAÇÃO

Propostas gerais:

- Ampliar informações sobre fandango e o acesso da rede de parceiros ao sítio virtual do Museu Vivo do Fandango. Envolver jovens da atualização e dinamização do portal do Museu.
- Criar um jornal trimestral do fandango com informações dos grupos, eventos a serem realizados e memórias do fandango.
- Divulgação em sites de Secretarias de Turismo e Cultura dos grupos de fandango e fandanguueiros.
- Fomentar grandes eventos nas cidades que valorizem a cultura caiçara.

V – Lei que cria o Dia do Fandango Caiçara em Guaraqueçaba/PR.



Prefeitura Municipal de **GUARAQUEÇABA**

LEI No 438/2015

SÚMULA:- Cria e institucionaliza no município de Guaraqueçaba o Dia do Fandango Caiçara “**MESTRE JANGUINHO**”, a ser celebrado anualmente na semana de 06 de outubro.

A Câmara Municipal aprovou, e eu Prefeita Municipal no uso de minhas atribuições legais conferidas no artigo 8º e seguintes da Lei Orgânica Municipal, sanciono a seguinte lei:

Art. 1º - Fica o Poder Executivo Municipal através de suas secretarias de Educação, Turismo e Cultura autorizados a promover anualmente a celebração alusiva ao Dia do Fandango Caiçara “Mestre Janguinho”, na semana do dia 06 de outubro.

§ 1º - Conforme o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN, o Fandango Caiçara é uma expressão musical-coreográfica-poética e festiva, cuja área de ocorrência abrange o litoral sul do estado de São Paulo e o litoral norte do estado do Paraná. Essa forma de expressão possui uma estrutura bastante complexa e se define em um conjunto de práticas que perpassam o trabalho, o divertimento, a religiosidade, a música e a dança, prestígios e rivalidades, saberes e fazeres. O Fandango Caiçara se classifica em batido e bailado ou valsado, cujas diferenças se definem pelos instrumentos utilizados, pela estrutura musical, pelos versos e toques. Nos bailes, como são conhecidos os encontros onde há Fandango, se estabelecem redes de trocas e diálogos entre gerações, intercâmbio de instrumentos, afinações, modas e passos viabilizando a manutenção da memória e da prática das diferentes músicas e danças. O Fandango Caiçara é uma forma de expressão profundamente enraizada no cotidiano das comunidades caiçaras, um espaço de reiteração de sua identidade e determinante dos padrões de sociabilidade local. (Iphan, 2012).

§ 2º - A celebração alusiva ao Dia do Fandango Caiçara “Mestre Janguinho” tem por objetivo por conservar as tradições, resgatar seus valores folclóricos, divulgar, disseminar, promover, preservar, expressar, ensinar, estudar, historiar o Fandango em suas formas típicas e tradicionais vivido pelo caiçara.

Art. 2º - Após constituído, a Lei será automaticamente inserido na Lei Orgânica do Município de Guaraqueçaba como data comemorativa e eventos anuais do Município como parte integrante da constituição municipal.

Art. 3º - Angariar recursos financeiros conforme a Lei Orçamentária anual do município, bem como entidades privadas, associações, federação, Governo Estadual ou Federal para devida promoção e divulgação do Fandango e Cultura Caiçara.

Art. 4º - Reconhecer e mapear os espaços, mestres e grupos mantenedores da cultura caiçara no município de Guaraqueçaba possibilitando fomento e apoio em suas ações.

Art. 5º - Elaborar o calendário anual de atividade culturais, inserindo regularmente a promoção do Fandango e Cultura Caiçara, com ações destinado a professores, alunos e comunidade em geral principalmente na semana alusiva ao Dia do Fandango Caiçara "MESTRE JANGUINHO", a citar:

I) - Promoção e divulgação dos mestres, espaços e grupos locais.

II) - Aulas, palestras e oficinas.

III) - Apresentações e bailes com grupos locais ou visitantes

IV) - Intercâmbios e encontros entre fandangueiros e grupos.

V) - Publicações de pesquisa histórica e material didático pedagógico.

VI) - Exibição de documentários nas escolas, praças e comunidades.

VII) - Exposições permanentes e temporárias nos espaços públicos.

VIII) - Concurso municipal de pesquisa, musica poesia e desenho.

Art. 6º - Construir o Memorial do Fandango Caiçara, espaço físico destinado a preservação e difusão da cultura Caiçara, bem como homenagear em logradouro público o "MESTRE JANGUINHO".

Art. 7º - Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Guaraqueçaba, em 04 de setembro de 2015.



Lilian Ramos Narloch
Prefeita Municipal

VI – Esboço³²⁶ da capa da pesquisa inédita “FANDANGO: Na Alma da Minha Guaraqueçaba”.



³²⁶ Desenho gentilmente elaborado por Marcelo José Mendonça, baseado em aquarela de Altamiro Lopes de Carvalho (1955), retratando Guaraqueçaba, conforme fotografada em 1920. Sobre a obra referência há uma postagem no Blog Nosso Pixirum: <<http://informativo-nossopixirum.blogspot.com.br/2012/01/altamiro-lopes-de-carvalho-e-sua-arte.html>>.

VII – Modas que compõe o CD

1. “Pé de moda” do Fandango Caiçara cantado por Dina Alves Costa, em Guaraqueçaba, 1999. (conforme pg. 36).
2. “Pé de moda” recolhido com João Mendonça, em Vila Fátima, 2003. (conforme pg. 45).
3. Moda recolhida com José Hipólito Muniz, em Guaraqueçaba, 2008. (conforme pg. 77).
4. Viola tocada pela afinação Entaivada.
5. Viola tocada pela afinação Pelas Três, por Fausto Valeriano Pires, da Barra de Ararapira, em 2004. (conforme pg. 102).
6. Viola com as cordas soltas tocada na afinação Intaivada pelo Grupo Fandanguará. (conforme pg. 102).
7. Chimarrita de Louvação cantada por Anísio Pereira, em Guaraqueçaba, 2003. (conforme pg. 117).
8. “Pé” e “Cabeça de moda” “Vou eu vou porque sentimento tenho” cantada por José Hipólito Muniz (conforme pg. 125).
9. “Pé” e “Cabeça de moda” “Vou eu vou porque sentimento tenho” cantada por José Carlos Muniz e Marcelo José Mendonça, variante da Família Pereira. (conforme pg. 125).
10. Moda Tirada “O ladrão que desertou”, cantada por José Hipólito Muniz, em Guaraqueçaba, 2016. (conforme pg. 128).
11. Moda Tirada da “Varaço”, cantada por Dorçulina Fagundes Eiglmeier, em Guaraqueçaba, 2004. (conforme pg. 129).
12. Chimarrita cantada por João Mendonça, em Vila Fátima, em 2004. (conforme pg. 130).
13. Chimarrita cantada por João Mendonça, em Vila Fátima, em 2004. (conforme pg. 130).
14. Chimarrita cantada em 2017 por José Carlos Muniz e Marcelo Mendonça, ensinado pela Família Pereira. (conforme pg. 130).
15. Chimarrita cantada em 2017 por José Carlos Muniz e Marcelo Mendonça, ensinado pela Família Pereira. (conforme pg. 130).
16. Chimarrita cantada em 2017 por José Carlos Muniz e Marcelo Mendonça, ensinado pela Família Pereira. (conforme pg. 131).

17. Chimarrita cantada em 2017 por José Carlos Muniz e Marcelo Mendonça, ensinado por Heraldo Pereira. (conforme pg. 131).
18. Chimarrita cantada em 2017 por José Carlos Muniz e Marcelo Mendonça, ensinado por Antônio dos Santos. (conforme pg. 131).
19. Chimarrita cantada em 2017 por José Carlos Muniz e Marcelo Mendonça, ensinado por Aorélio Domingues. (conforme pg. 132).
20. Chimarrita cantada em 2017 por José Carlos Muniz e Marcelo Mendonça, ensinado pela Família Pereira. (conforme pg. 132).
21. Chimarrita cantada em 2017 por José Carlos Muniz e Marcelo Mendonça, ensinado por Herbert. (conforme pg. 132).
22. Chimarrita cantada por José Carlos Muniz e Marcelo Mendonça aprendido com Zéca Martins (conforme pg. 132).
23. Marca da Saracura cantada por José Hipólito Muniz, em Guaraqueçaba. (conforme pg. 133).
24. Marca do Sapo, cantada por José Hipólito Muniz . (conforme pg. 134).
25. Marca da Retirada, cantada por José Hipólito Muniz. (conforme pg. 134).
26. Marca do Recortado, cantado por Dina Alves Costa, em Guaraqueçaba, 1999. (conforme pg. 137).
27. Marca do Pega-Fogo, cantado por José Hipólito Muniz . (conforme pg. 138).
28. Moda de São Pedro, cantado por José Carlos Muniz e Marcelo José Mendonça, em Guaraqueçaba, 2016. (conforme pg. 142).
29. “Cabeça de Moda” cantado por José Carlos Muniz, em Guaraqueçaba, 2017. (conforme pg. 143).
30. Moda cantada por José Carlos Muniz e Marcelo José Mendonça, em Guaraqueçaba, 2017. (conforme pg. 143).
31. Moda da Estrada PR-405, cantada por José Carlos Muniz (conforme pg. 146).
32. Música “Viva, Viva o fandango”, integrante do espetáculo Auto de Guaraqueçaba, interpretada pelo Grupo Fâmulos de Bonifrates. (conforme pg. 209).

“atualmente, assistimos a um interesse crescente por manifestações populares que, por muito tempo, não haviam despertado a atenção das classes dominantes nacionais nem da indústria do entretenimento. Quando essa indústria (apoiada sempre pelo Estado através dos segmentos de classe que controlam suas principais instituições) avalia que certos clichês e certas modas da cultura popular comercial começam a declinar na bolsa de valores dos bens estéticos e simbólicos do mundo (bolsa evidentemente informal, à qual pertencem Hollywood e as mega-corporações da indústria do disco), ela passa a procurar expressões culturais virgens, remotas ou exóticas que possam ser transformadas em novos bens simbólicos e estéticos comercializáveis. Para isso, coloca todas as tecnologias audiovisuais a serviço da mobilização cultural. Primeiro, coloca-os sob a lupa do marketing para avaliar o potencial econômico do exótico; e depois frente aos holofotes dos espetáculos, para que passem a render dividendos para os produtores e empresários [...]. Assim como se mensuram as jazidas de petróleo, o ouro em aluvião ou os terrenos férteis para os projetos de agroindústria, os produtores também calculam quanto podem lucrar com o bumba-meu-boi, o samba de roda, o maracatu, o artesanato. E os donos dos poderes locais, regionais e estaduais podem também avaliar as contribuições dos artistas populares para a legitimação de suas políticas reprodutoras das desigualdades sociais e raciais das quais, paradoxalmente, esses próprios artistas são vítimas. Vale ressaltar que os artistas populares não são vítimas apenas da classe política e da indústria do entretenimento, mas também dos acadêmicos e dos intelectuais. Afinal, nossa reflexão sobre o tema da predação e da mercantilização da produção cultural, além de escassa e fragmentária, está datada em relação à situação atual das culturas populares. A maioria dos pesquisadores ainda tratamos este assunto a partir de uma teoria do hibridismo e da negociação de sentido que sustenta uma ideia nada realista de mútua influência e reciprocidade. Essas dimensões de troca certamente existem, porém não conseguem eliminar as perversidades e as manipulações a que são expostos os mestres e mestras em seus contratos de apresentação e gravação de discos com as produtoras, ou em suas parcerias com as secretarias municipais e estaduais de cultura para projetos culturais e educativos. No ponto em que estamos atualmente, já não faz sentido falar em culturas híbridas ou em trocas culturais, sem tomarmos em conta as gritantes assimetrias de poder”.

(CARVALHO, 2007, p. 82/82).

