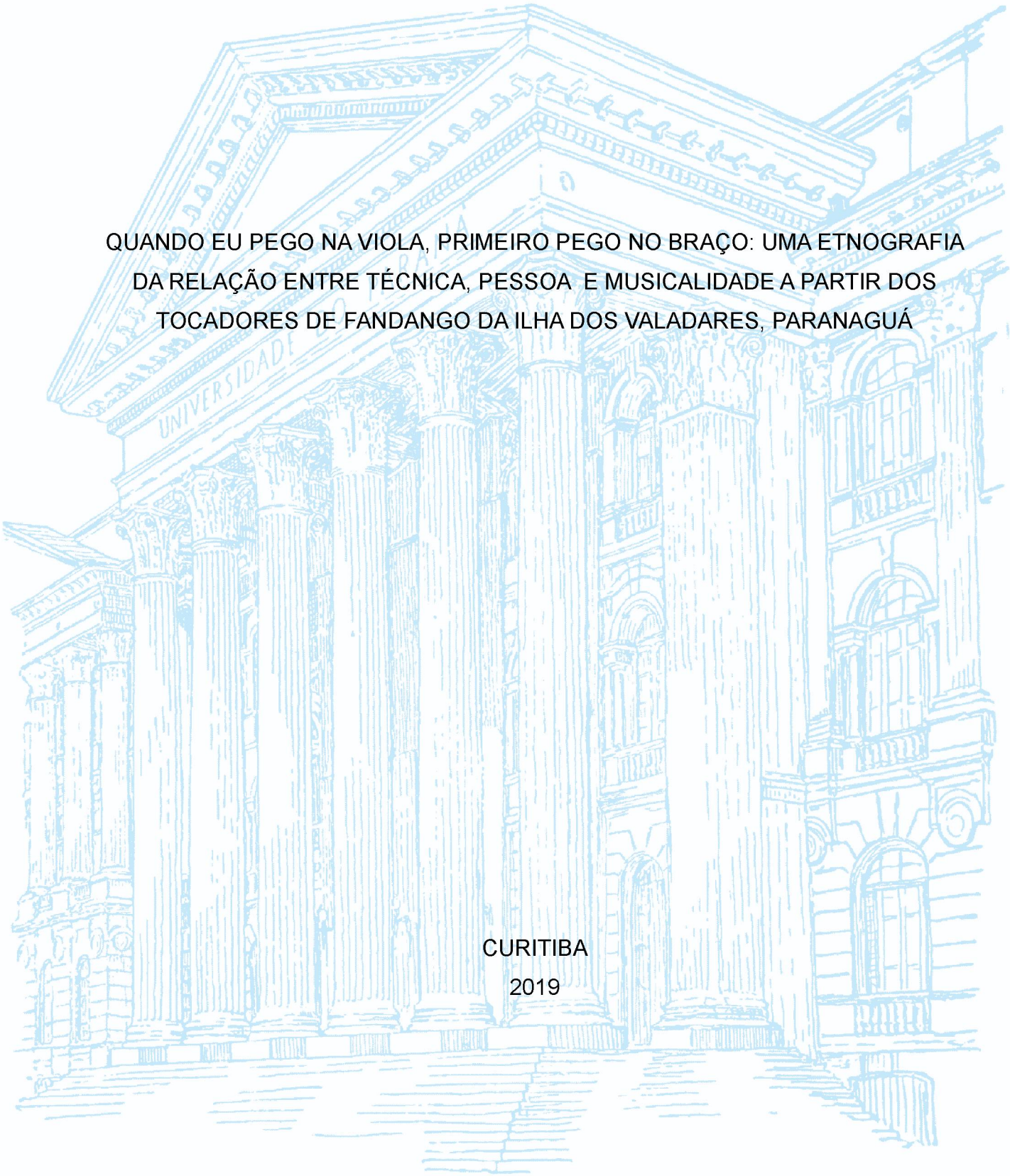
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LAURI EDUARDO DOS SANTOS



QUANDO EU PEGO NA VIOLA, PRIMEIRO PEGO NO BRAÇO: UMA ETNOGRAFIA DA RELAÇÃO ENTRE TÉCNICA, PESSOA E MUSICALIDADE A PARTIR DOS TOCADORES DE FANDANGO DA ILHA DOS VALADARES, PARANAGUÁ

CURITIBA

2019

LAURI EDUARDO DOS SANTOS

QUANDO EU PEGO NA VIOLA, PRIMEIRO PEGO NO BRAÇO: UMA ETNOGRAFIA DA RELAÇÃO ENTRE TÉCNICA, PESSOA E MUSICALIDADE A PARTIR DOS TOCADORES DE FANDANGO DA ILHA DOS VALADARES, PARANAGUÁ

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Antropologia, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Renato Guérios

CURITIBA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Santos, Lauri Eduardo dos
Quando eu pego na viola, primeiro pego no braço : uma etnografia da relação entre técnica, pessoa e musicalidade a partir dos tocadores de fandango da Ilha dos Valadares, Paranaguá . / Lauri Eduardo dos Santos. – Curitiba, 2019.

Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.
Orientador : Prof. Dr. Paulo Renato Guérios

1. Etnografia – Ilha dos Valadares (PR) - Música. 2. Fandango (Dança) – Caiçara - Paranaguá (PR) 3. Danças folclóricas – Paraná. I. Guérios, Paulo Renato. II. Título.

CDD – 398.098162

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIENCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO ANTROPOLOGIA - 40001016027P9

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em ANTROPOLOGIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **LAURI EDUARDO DOS SANTOS**, intitulada: ***QUANDO EU PEGO NA VIOLA, PRIMEIRO PEGO NO BRAÇO: UMA ETNOGRAFIA DA RELAÇÃO ENTRE TÉCNICA E PESSOA A PARTIR DOS TOCADORES DE FANDANGO DA ILHA DOS VALADARES, PARANAGUÁ***, sob orientação do Prof. Dr. PAULO RENATO GUÉRIOS, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 08 de Julho de 2019.

PAULO RENATO GUÉRIOS
Presidente da Banca Examinadora

PATRICIA MARTINS
Avaliador Externo (null)

JULIANE BAZZO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

À Antônia, pelo amor e pela vida.

AGRADECIMENTOS

Meu primeiro agradecimento é para a vida e a seus caminhos que me trouxeram até aqui. Este percurso foi marcado por pessoas queridas que me ensinaram muito do que eu sei e do que sou hoje. Foram familiares, amigos e colegas que me inspiraram e a quem espero estender toda gratidão que sinto.

Em se tratando de agradecer, a primeira pessoa que me vem a cabeça é minha mãe, que sempre me amou e buscou educar da melhor forma que soube. Reconheço seu árduo esforço nesta jornada que é ser minha mãe e lhe agradeço por toda atenção e carinho que sempre me dedicou. Sei que muito do que sou hoje vem de ti.

Devo também lembrar das minhas tias e tios que também estiveram do meu lado, me ensinando a importância de se estudar e, com toda paciência acompanhando minha trajetória. Agradeço a todas, em especial a Tia Joseane, pelo apoio, carinho e paciência e, por ter me ensinado que bibliotecas são bons lugares para se estar, além de ter me apoiado, ouvido e aconselhado quando mais precisei.

Minha companheira Marcela e Nossas meninas, Antônia e Catarina. Obrigado por todo amor, paciência, companheirismo e incentivo.

Em seguida lembro das amizades que fazem parte da minha vida. Agradeço a todos, e a cada um em especial. Sempre foram importantes. Agradeço a todos os fandangueiros que se dispuseram a me ensinar a tocar e a conversar comigo sobre fandango. Obrigado pela paciência e pelo carinho. Aos colegas que pesquisam o tema Frederico, Roni, Patricia, agradeço pelas trocas, pitacos e prosas, além das longas caminhadas e momentos compartilhados em campo.

Agradeço em especial ao Zeca Martins, pela amizade e paciência. Ao Poro e Aorélio, pela amizade e por toda colaboração sempre. A Nemézio e Anoldo Costa, Anizio Pereira, Brazilio Ferrez, Waldemar Ferreira, Gerônimo dos Santos e Todos que sempre foram atenciosos e queridos.

Agradeço aos colegas e professores da pós graduação em Antropologia PPGAS/UFPR. Obrigado pelas observações, pelo acolhimento e pela amizade.

Agradeço também a CAPPES pelo fomento, que permitiu realizar este trabalho.

Eu quero bem a viola
Dentro do meu coração
Por que ela me acompanha
Na minha vadiação
(Versos de fandango)

RESUMO

Este estudo trata da musicalidade fandangueira como construtora da pessoa, a partir de uma reflexão sobre a técnica envolvida no processo de aprendizagem. A etnografia aborda as relações sociais a partir dos tocadores da ilha dos Valadares, especialmente dos violeiros, procurando demonstrar como a vida social destes músicos implica em modos específicos de se constituir como pessoa, através do engajamento contínuo em atividades técnicas. O fandango tocado com viola, rabeca, machete, adufo, tabaca, tamancos e outros instrumentos percussivos menos usuais, demanda do acoplamento dos instrumentos aos tocadores, o que ocorre pelo processo de protetização do corpo através da prática e da inserção das pessoas em modos específicos de socialidade, como a convivência com tocadores mais experientes, a participação nos bailes e em rodas de fandango mais informais e domésticas e também de outras atividades associadas aos fandangueiros. Para o desenvolvimento deste estudo aprender a tocar se mostrou uma estratégia etnográfica especialmente importante, propiciando reflexões à respeito de como se afinar, tocar com os outros e compreender a relação entre a prática e o desenvolvimento das habilidades necessárias ao tocador. A técnica corporal e sua relação com a pessoa, segundo a proposta de Mauss, dialogando com a prática e a ecologia de Ingold inspiraram este trabalho a compreender a musicalidade como advinda destas relações.

Palavras-chave: Fandango Caiçara . Musicalidade Tradicional. Território. Pessoa. Corporalidade.

ABSTRACT

This research is about the fandango musicality as a builder of the person, trough a reflection on the tecnic involved in it process. The etnography reach the social relations, from the Valadares Island fandango players, trying to demonstrate how the social life of this musicians implyes in especific ways of building the self as a person, trough its continuous engagement in tecnic activities. The fandango played with viola, rabeca, adufo, tabaca, tamanco and other percussive instruments more often used, demands on an acompliment of the instruments to the players, what happens trough the practice and insertion of people em especific modes of sociability, as the participation in the “bailes” and in the domestic fandango playing. For this research development, learning to play were a special etnographic strategy, wich alowed me to comprehend the relations between practice and the skills necessary to play. The corporal tecnic and its relation with the person, as is proposed by Mauss, dealing with the ecological practice of Ingold had inspired me in compreending the musicality as a product of this causes.

Keywords: Fandango Caiçara. Traditional Musicality. Territory. Person. Enbodiement.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa indicando lugares visitados e citados no trabalho.....14
Figura 2 - Mapa pesqueiro do litoral paranaense Fonte: http://www.litoralnotacem.com.br/como.htm Acesso em 2018.....15
Figura 3 - Bandeiras em casa de morador, Barra do Ararapira Fonte: Maurici Pereira, 2014.....43
Figura 4 - Bandeiras sendo levadas por moradores em praia da Barra do Ararapira Fonte: Jeff Halla, 2014.....44
Figura 5 - Família recebe as bandeiras em casa da Vila Fátima, ilha de Superagui. Fonte:Lauri Eduardo dos Santos, 2014.....45
Figura 6 - Ponte sobre rio Itiberê, ligando a Ilha dos Valadares ao centro de Paranaguá. Fonte: Marcela Pagani (2015).....56
Figura 7 - Capa do livro Museu Vivo do Fandango Fonte: Museu Vivo do Fandango (2006).....57
Figura 8 - Pessoas acompanham em procissão as Bandeiras do Divino e da Trindade em Restinga da Praia Deserta, Ponta de Leste, Ilha do Cardoso. Fonte: Maurici Pereira (2014).....60
Figura 9 - Capa do CD Museu Vivo do Fandango, com Amirto e Faustino Mendonça posando com rabeca e viola, respectivamente. Fonte: Museu Vivo do Fandango, 2006.....74
Figura 10 - Grupo Mandicuéra acompanhado de músicos da Orquestra Rabecônica. Fonte: Ivan Ivanovick (2014).....94
Figura 11 - nomes das partes dos instrumentos do fandango Fonte: Lauri Eduardo dos Santos (2015).....97
Figura 12 - Campo operatório dos instrumentos de fandango. Fonte: Lauri Eduardo dos Santos (2015).....102
Figura 13 - Zeca Martins demonstra sequência das posições na rabeca.....103
Figura 14 - Aprendizado de viola com seu Pedro Miranda, Ilha de Superagui. Fonte: Marcela Pagani (2014).....107
Figura 15 - Momento de aprendizado com Pedro Miranda. Fonte: Marcela Pagani (2014).....108

Figura 16 - Interação musical em grupo.....110
Figura 17 - Fandangueiros tocando na Associação Mandicuéra. Fonte: Ivan Ivanovick (2014).....115
Figura 18 - Fandangueiros tocando na Associação Mandicuéra. Fonte: Ivan Ivanovick (2014).....116
Figura 19 - Zeca e Aorélio tocando na cidade de Paranaguá. Fonte: Ivan Ivanovick (2014).....117
Figura 20 - Grupo Pés de Ouro se apresentam no Mercado do Café em Paranaguá. Fonte: Ivan Ivanovick (2014).....118
Figura 21 - Grupo Pés de Ouro se apresentam no Mercado do Café. Fonte: Ivan Ivanovick (2014).....119
Figura 22 - imagem demonstrativa do funcionamento do gerival. Fonte: José Claro da Fonseca Neto, disponível em : http://www.litoralnotacem.com.br/pesca.htm Acesso em (2018).....144

LISTA DE ABREVIATURAS OU SIGLAS

ICMBio: Instituto Chico Mendes de Meio Ambiente

IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IAP: Instituto Ambiental do Paraná

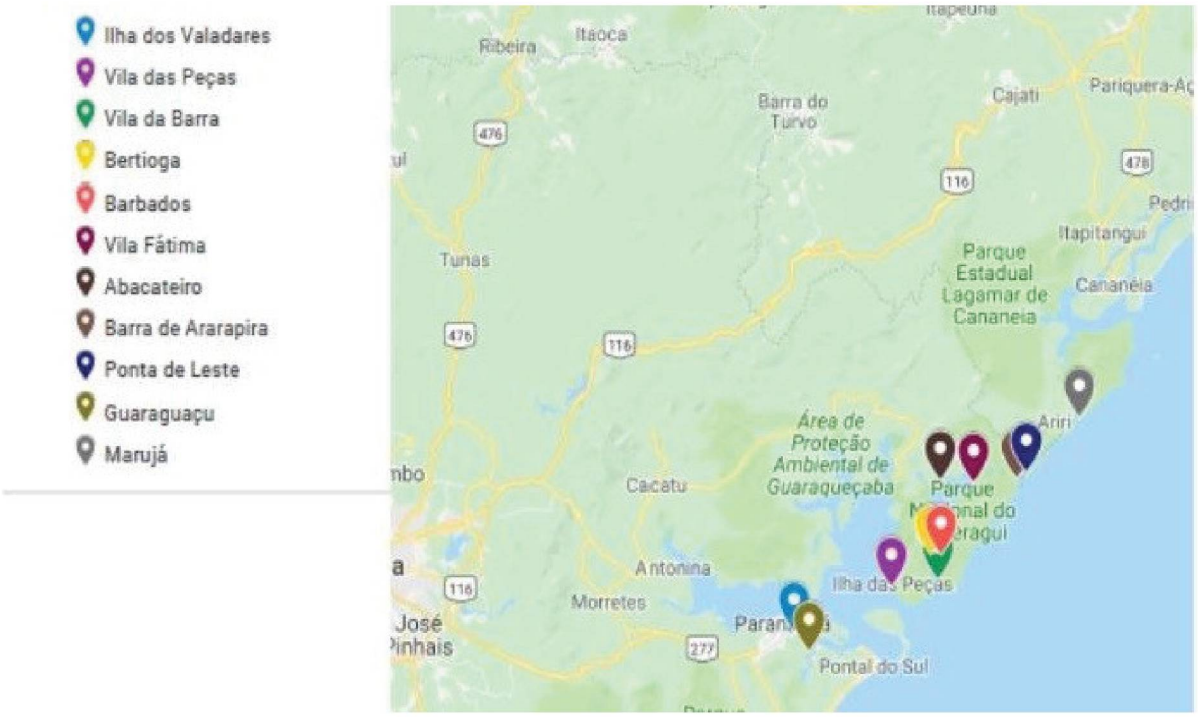


Figura 1 - Mapa indicando lugares visitados e citados no trabalho.

Fonte: Google (2018)

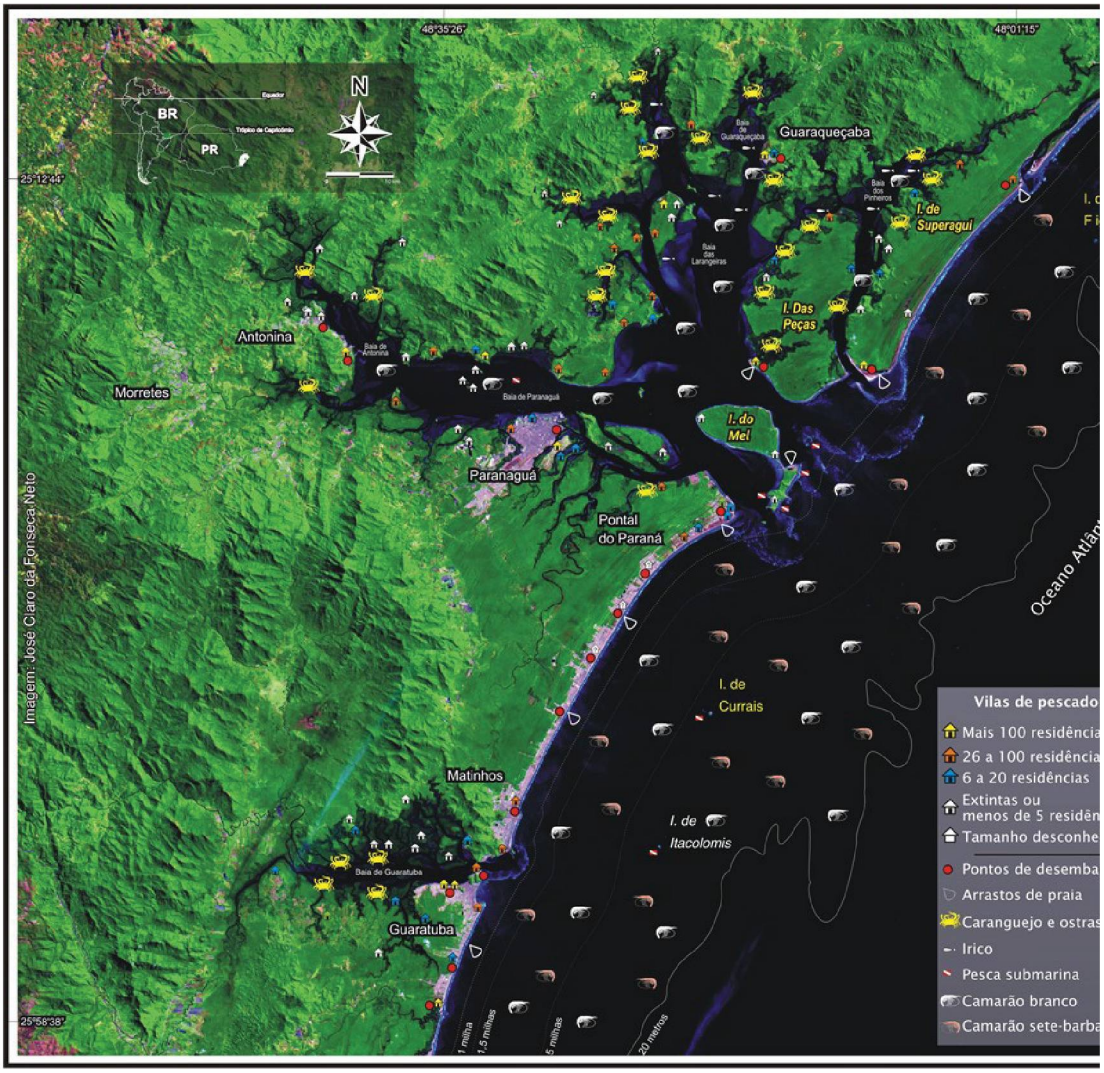


Figura 2 - Mapa pesqueiro do litoral paranaense

Fonte: http://www.litoralnotacem.com.br/como.htm Acesso em 2018

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO.....16
Entendendo a musicalidade caiçara como objetivo de pesquisa.....17
Caminhos e possibilidades para este trabalho.....24
O fandango como tradição a partir de diferentes perspectivas.....30
O fandango na bibliografia recente a respeito da música caiçara, sua ligação com o território e os caminhos adotados neste trabalho.....39
Apresentação dos capítulos.....52
CAPÍTULO 1: DOS SÍTIOS PARA A ILHA DOS VALADARES: TRAJETÓRIA E SOCIALIDADE FANDANGUEIRA.....54
A formação dos primeiros grupos.....64
O fandango em um novo contexto.....70
Aprendizado e circulação de musicalidades.....78
CAPÍTULO 2: QUANDO EU PEGO NA VIOLA MEU DEDO ME DETERMINA: TÉCNICA CORPORAL E MUSICALIDADE NO FAZER FANDANGO.....82
A música como habilidade e seu aprendizado.....90
A interação humano-instrumento e o processo de protetização corporal.....96
CAPÍTULO 3: "VENHO VINDO DE TÃO LONGE/ ROMPENDO MARÉ E VENTO/ SOMENTE PRA NÃO FALTAR / NO NOSSO DIVERTIMENTO": A MUSICALIDADE FANDANGUEIRA E O TERRITÓRIO CAIÇARA.....124
O FANDANGO E O TERRITÓRIO CAIÇARA.....133
O FANDANGO COMO DENÚNCIA.....141
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....158
REFERÊNCIAS.....161

APRESENTAÇÃO

Este estudo apresenta o fandango caiçara, uma manifestação musical presente principalmente no litoral norte paranaense e sul paulista e que tem na ilha dos Valadares, no município de Paranaguá, um dos lugares mais ativos. Seus tocadores são chamados de fandangueiros e são reconhecidos como hábeis instrumentistas, bons cantadores e animados batedores de tamancos. Estes tocadores vem sendo estudado há um bom tempo e contam com um grande número de obras voltadas a registrar em partituras suas músicas e coletar seus versos e mais recentemente gravá-los, como também outras tantas que fazem estudos das formas de ligação entre a as pessoas que envolvem a prática.

Para se tocar o fandango geralmente se usam duas violas, empunhadas por dois cantadores que cantam em vozes paralelas, sendo o primeiro responsável por puxar as modas e o segundo por acompanhá-lo. As *violas* são confeccionadas artesanalmente na região e são encordoadas de maneira bem específica. Apresentam entre 5 e 7 ordens de cordas, que podem apresentar cordas duplas, ou não. Além das *violas*, a *rabeca* entoa melodias e é a responsável por várias das características sonoras do fandango. Elas também são confeccionadas localmente e encordoadas com cordas de cavaquinho.

Também são usados instrumentos percussivos, especialmente o *adufo*, instrumento fabricado localmente e similar ao pandeiro. Atabaques, surdos, caixas, colheres, dentre outros aparecem nas formações dos grupos, conforme a disponibilidade de tocadores e o costume em os utilizar.

Acompanhados destes instrumentos são tocadas *modas bailadas*, nas quais os casais podem dançar, rodeando o salão. E as *modas batidas*, que são acompanhadas pelos batidos de tamancos. Nestas participam apenas os *batedores* dos grupos, previamente ensaiados. As primeiras se dividem entre dois tipos de modas: os *don-dons*, ou *dão-dão*, e as *chamarritas*. E as segundas são diversas, variando em coreografia e música, conforme o grupo. Algumas *modas batidas* são o *anú*, a *querumana*, o *marinheiro*, o *sinsará*, o *chico*, a *tonta*, dentre outras.

Cada uma destas modas é uma estrutura que varia de tocador para tocador. Há diversos jeitos de tocar e cantar *chamarritas* e *don-dons*. Esta é a parte

mais rica e variada do fandango. Cada *violeiro*, *rabequeiro* toca de um jeito. A estrutura organiza o conjunto de tocadores, que imprimem seus jeitos de tocar característicos. Por isto é difícil definir o que são estas modas. Um fandangueiro me explicou que o *don-don* recebe este nome porque pra tocar tem que fazer *don-don*, indicando a batida de mão que dará identidade à moda.

Entendendo a musicalidade caiçara como objetivo de pesquisa

Assim como fiz no início deste texto muito frequente é a associação do fandango à vida caiçara. Sendo caiçara o tradicional habitante do litoral que, dentre outros costumes, toca e dança o fandango. Carlos Eduardo Silveira, ao descrever os processos sociais que envolvem diferentes fazeres fandangueiros aponta para a ligação que se estabelece entre o fandango e o termo caiçara:

> os adjetivos, atributos e predicados aplicados à ideia de fandango são tributários de determinados processos sociais. A própria associação entre "fandango" e "cultura caiçara" com a qual abrimos este texto e que atualmente é uma associação inconteste, que está no âmago de ambas as definições, emergiu apenas recentemente. Ou seja, aquilo mesmo que se enuncia sob a noção de fandango – o que se quer dizer quando se diz que algo é ou não fandango –mudou com o tempo. (Silveira, 2014: 07)

Em suas reflexões a respeito das diferentes formas de se fazer fandango, Silveira, 2014, trata das diferentes etapas, objetivos e pessoas envolvidas neste fazer. O autor aponta para como dependendo de quem fala sobre fandango, fala de um tipo de fandango, não mais ou menos tradicional, mas sim como uma produção específica. Como bem coloca em seu texto:

> o fandango não tem uma natureza definida a priori, mas que ele é antes um efeito, uma resultante de elaborações anteriores, portanto, do que uma essência pré-existente, já realizada, que perdura ou resiste de tempos imemoriais, com estas ou aquelas características. Conforme pretendemos demonstrar ao longo deste trabalho, a associação entre "fandango" e "cultura caiçara" foi oportunizada por uma série de eventos que, grosso modo, têm em comum o fato de ressemantizar as principais noções com as quais estes grupos são compreendidos. Para dizer o mínimo, a associação entre "fandango" e "cultura caiçara" está relacionada com a emergência, não apenas na teoria antropológica, mas também no ordenamento jurídico brasileiro e internacional, de noções como "povos e comunidades tradicionais", "conhecimentos e saberes tradicionais", "patrimônio imaterial", "conservação ambiental", que foram acompanhadas por diversas transformações na forma com a qual parte destes grupos se relaciona com

> o Estado, se organiza politicamente, produz fandango, entre muitas outras coisas. (Silveira, 2014:7)

Estas considerações são importantes para se entender os objetivos do presente trabalho. Uma vez que, como Silveira bem aponta, esta é mais uma maneira de se produzir o fandango, no sentido de levá-lo adiante.

Entender o fandango como uma tradição musical e, portanto enquanto uma construção coletiva sempre em curso remete ao sentido de tradição apresentado por Ingold, como uma forma de se fazer as coisas que demandam o engajamento contínuo e processual, e não como algo essencialmente imutável e que com o decorrer do tempo pode sofrer perdas irrecuperáveis.

Ao transferir o foco para os processos envolvidos, em vez de se tratar das perdas sofridas, é possível reconhecer os esforços necessários para se fazer fandango enquanto uma produção contínua, na qual se envolvem diversos agentes, como além dos tocadores e dançadores de fandango, também os pesquisadores, turistas e outras pessoas que participam e o produzem. É preciso pensar o processo de construção não como algo falso, mas, justamente como o esforço para que o fandango seja feito.

No decorrer deste texto voltaremos a tratar de algumas transformações nas compreensões a respeito do que é fandango ao longo do tempo, buscando apontar as condições sociais que acompanharam estas definições. O fato de chamar a atenção para as construções que envolvem a categoria caiçara neste momento é para que fique claro que compreendemos a existência de processos, disputas e condições que ajudam os fandangueiros a se definirem. Levando em conta, como Silveira aponta, que atualmente os termos fandango e caiçara tem sido utilizados de maneira coextensiva, é importante demarcar esta posição, para evitar uma substancialização da discussão.

Sendo o fazer musical um conhecimento, ele portanto faz referência as pessoas que o produzem, ou seja, aqueles sujeitos que através de alguma forma de solidariedade comunicam seu conhecimento a outros. Conforme propõem Strarthern, o conceito de socialidade sugere a matriz relacional que constitui a vida das pessoas, tendo um uso prático que chama a atenção para organizações

distintas [1](Strathern, 2014: 236), por esta razão fazemos uso deste conceito aqui, enquanto um meio de chamar a atenção para as relações que se estabelecem em torno do fandango, tendo ele enquanto um condutor de redes sociais, através das quais pessoas interagem, trocam, tocam, e dão prosseguimento ao fandango.

O fandango na socialidade recente das comunidades litorâneas é citado como um divertimento presente. Alguns interlocutores meus se referiram em vários momentos ao tempo de antigamente, quando as pessoas moravam nos *sítios*, onde era comum que para fazer um trabalho que demandasse ajuda coletiva, como o plantio ou a colheita de uma roça, ou para puxar uma canoa feita de tronco cortado no mato até o porto, as pessoas recorressem a ajuda de seus vizinhos, contando ajudar estes quando precisassem também.

Como agradecimento pela ajuda, quem foi beneficiado pelo serviço coletivo oferecia um fandango. Nestes fandangos tocavam todos que soubessem ou, pelo menos os violeiros convidados para tal. Segundo José Muniz, o mutirão era convocado nas seguintes condições:

> Os trabalhos coletivos, Mutirão ou Sapo, podiam ser serviços relacionados à 1. Derrubada: onde os homens se reuniam para derrubar árvores em áreas delimitadas objetivando futuras roças, muitas delas de coivara. 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. (MUNIZ, 2017: 68)

As memórias de quem viveu isto dizem respeito a diversos fatores da sua socialidade. Segundo Antônio Alves Pires, interlocutor de José Muniz, para os mutirões:

---

1 O conceito proposto pela autora parece ser especialmente relevante ao se posicionar diante de um debate importante na antropologia contemporânea: a relação entre indivíduo e sociedade. Pois, ele sugere uma compreensão desta relação que não se prenda ao conceito de sociedade rígido e prevalecente sobre o de indivíduo e, nem rejeita o primeiro em detrimento de uma maior autonomia do segundo, mas procura estabelecer um caminho que considere a interação entre os sujeitos, respeitando sua agência e, portanto sua criatividade, sem desqualificar suas associações e relações de complementaridade.

> 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 saia 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. (Antônio Alves Pires apud Muniz, 2017: 67)

Os instrumentos utilizados, assim como as canoas, eram feitos de madeiras apropriadas retiradas das matas da região, e couros de animais caçados ali. Assim confeccionava-se *adufos*, *machetes*, *rabecas*, *violas* e *tamancos*. Para violas e rabecas, as madeiras preferidas eram a caxeta, para o corpo e braço do instrumento e para as cravelhas e escalas a canela ou outra madeira mais dura.

Para os *adufos,* instrumento similar ao pandeiro, porém mais macio, madeiras apropriadas envergadas com ferro quente e água, bem como o couro do cachorro mangueiro e platinelas, que podiam ser de tampinhas de cerveja amassadas. Os tamancos faziam-se de madeiras duras com tiras de couro de veado, mais macio.

As preferências pelas madeiras e couro me foram relatadas em mais de uma ocasião. Anízio Pereira[2] se referiu aos animais preferidos para o aproveitamento do couro como sendo o cachorro mangueiro para o adufo e o veado para as tiras de tamancos, devido a serem de couro macio. A respeito das madeiras, sempre procurei perguntar nas oportunidades que tive aos *fabriqueiros* que madeiras utilizavam, porquê o faziam e como as obtinham. Desta maneira o que afirmo acima é baseado nos relatos diversos que obtive, os quais procurei resumir em torno das menções mais comuns.

Quando acompanhei a romaria, no ano de 2014, paramos na comunidade de Vila Fátima, situada na ilha do Superagui. Ali havia um homem que fazia remos. Perguntei a ele que madeira utilizava, me disse ser a madeira cupiúva. Contou-me que costumava fazer violas, mas que já não fazia mais. Quando perguntei as madeiras que utilizava disse que usava a caxeta, o cedro, a canela pras partes duras. Para as violas usava formas, com vistas a facilitar o processo de montagem do instrumento.

---

2 Anízio Pereira faz parte de uma família conhecida de fandangueiros. São chamados de os Pereiras, e quase todos os membros desta família tocam e constroem instrumentos.

José Muniz comenta a preferência pela madeira de caxeta para a construção dos instrumentos, destacando que

> as violas mais antigas, muitas delas confeccionadas com outras espécies de madeiras como o Cedro (Cedrella fissilis), o Uviruçú (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 detalhes nos instrumentos, como Cavaletes e Caravelhos. (MUNIZ, 2017: 90)

Na maioria das violas e rabecas que conheci as madeiras utilizadas foram a caxeta e a canela para os detalhes. Zeca Martins, um dos fabriqueiros que mais vi construir instrumentos desde que comecei a pesquisar o fandango, costuma utilizar estas madeiras. As mesmas são presentes nos instrumentos feitos por Zé Pereira, que por vezes faz as cravelhas de caxeta também, Leonildo Pereira, Anízio Pereira, e Nilo Pereira. Aorélio Domingues utiliza estas madeiras, mas também utiliza outras, como roxinho, oiticica, marupá, cedro, embuia e outras.

As técnicas destes fabriqueiros são diferentes. Os Pereiras costumam fazer instrumentos escavados, ou de *cocho*, enquanto que os outros costumam usar formas, o que chamam, *violas de aro*.

Nos fandangos, acompanhados destes instrumentos, ao menos uma dupla de violeiros cantava *modas* a serem *bailadas* e *batidas*. Se houvesse *rabequista* melhor ainda. Ideal sempre era contar com *rabeca*, *violas*, *machetes*, *adufo*, *colheres* e *caixas*. Todos sabiam dançar e, quase todos os homens sabiam bater o tamanco nas *modas batidas*.

Hoje na ilha dos Valadares, muitos fandangueiros vieram dos *sítios* para a cidade em busca de oportunidades de emprego e da viabilização de projetos de vida. Como diz em sua entrevista ao Museu Vivo do Fandango, Anízio Pereira, que hoje vive na ilha, considera a importância dos *mutirões* em sua juventude, quando faziam *mutirões*

> O fandango conheci por intermédio do mutirão. A gente reunia pra trabalhar. Então foi assim que eu conheci o fandango. A gente conhecia fandango mesmo só depois de mais dez anos. Porque a gente já conhecia o mutirão. (...) era pra fazer tudo quanto era tipo de lavoura, e também pra varar uma

> canoa do mato. Que nós dizia varar – varar é fazer o corte no mato. Eles fazia o corte e tinha mutirão também pra varar, varar canoa. Daí fazia mutirão também pra roça de arroz, roça de milho, roça de rama, mandioca. (Anízio Pereira apud Gramani; Pimentel, 2006: 61)

Porém esta definição não caberia tão bem ao fandango que fazem hoje, tendo em conta que já não moram mais nestes lugares e não trabalham da mesma forma que antes nas roças, que em muitos dos lugares em que eram feitas hoje são proibidas. Também já não é tão comum ao ambiente urbano os ajutórios coletivos daqueles tempos.

Na Ilha dos Valadares, o fandango é um divertimento para muitos. Fato compreensível levando-se em conta ser a Ilha quase que um refúgio para os que migraram das comunidades interiores das baías de Paranaguá e Guaraqueçaba para a cidade. Se estabelecendo na ilha a convivência se tornava mais fácil, visto a origem em comum. Ficar perto de amigos e parentes parece ter sido a preferência de quem ali se estabeleceu. Se estabelecer na ilha também contribuiu para que o fandango fosse presente ali, tendo vindo junto com os antigos moradores dos *sítios*.

Esta ilha se tornou bastante procurada devido ao baixo valor dos terrenos antes da construção da passarela que a liga ao centro da cidade. Nesta época a travessia era feita em barcos e canoas a remo. A ocupação iniciou a partir de 1956, tendo sido intensificada na década de 1990. No início a ocupação acompanhou o ciclo econômico do café, e a demanda por trabalhadores, que vieram dos sítios e se estabeleceram na ilha (Caneparo 2000: 124).

Conforme apresenta Costa, a ilha foi ocupada "por pessoas que se dedicaram a pesca artesanal, artesanato em cerâmica e cestarias, ao preparo do barreado e cultuavam tradições como a do fandango" (Costa, 2008 apud Brostulin, 2013: 16). Há portanto uma identificação entre a ocupação da ilha por parte destas pessoas e a prática do fandango.

A referência ao modo de vida é encontrada também no texto de Eveline Mendes, que buscou estudar os elementos de configuração social da ilha, e suas relações com o centro da cidade de Paranaguá e com os sítios do entorno. A autora cita que

> A História das pessoas que vivem na ilha do Valadares já foi tema de muitos trabalhos acadêmicos, muitos deles caracterizam a ilha como um lugar onde

> vivem pessoas que possuem um modo de vida caiçara pelo fato de manterem uma relação muito forte com a natureza e atividades reconhecidas como tradicionais, ou seja, práticas da dança do fandango que resiste a várias gerações e outras atividades como a pesca e artesanato, bem como os mitos e simbologias que emergem dentro dessa cultura. (Mendes; Halinski, 2017: 137)

Estudando as dinâmicas de ocupação da ilha, a autora observa que há ali a presença de núcleos povoadores mais antigos, que vieram dos *sítios* e que criaram filhos na ilha e outros que vieram mais tarde, quando a busca por se instalar na cidade se intensificou.

> A influência da pressão dos fatores externos como a busca do trabalho na área portuária, construção civil e comércio elevaram nesses últimos vinte anos o número da população local, deixando sobre o território muitas marcas. Isto ocorre porque as pessoas que vem para o litoral em busca de empregos, acabam se instalando em áreas periféricas, como é o caso de Valadares. No entanto, independente das influências e da pressão exercida por esses fatores, a comunidade "mais antiga" ainda preserva traços que definem sua população como tradicional, embora seja observada uma drástica diminuição dos plantios e da pesca nos dias atuais. (Mendes; Halinski, 2017:139)

Fazer o fandango acontecer na ilha dos Valadares permite aos fandangueiros a continuidade de seus laços. E também permite criar outros. O fandango como manifestação chama a atenção de muita gente que busca a ilha para conhecer, ver, dançar. Alguns vem uma vez, outros tornam-se figuras frequentes nos bailes de fandango. E é assim que destas relações surgem oportunidades aos fandangueiros de valorizar seus saberes frente a pessoas de fora, interessadas neles[3].

Por pessoas de fora, considera-se aquelas que procuram o fandango com a intenção de desenvolver pesquisas, ou que buscam na região o turismo e o fandango. Em contraposição, *fandangueiros* são aqueles que nasceram na região litorânea e que aprenderam a tocar com familiares ou pessoas próximas.

O fandango como manifestação foi marcado sobretudo pela bibliografia folclórica, que contribuiu tanto para a sua divulgação, tendo assim contribuído para

3 Ao longo deste trabalho farei referência as trajetórias de fandangueiros nativos, que considerarei como aqueles nascidos na região do litoral e que tem um vínculo familiar ou histórico com o fandango e fandangueiros de fora, que será composto por pessoas que são de outros lugares mas procuraram a região para ter maior contato com o fandango, buscando aprender e estudar a prática.

levá-lo adiante (Silveira, 2014: 11), quanto para a ideia de que a manifestação se encontrava em perigo e precisava ser registrada para que não se perdesse. O medo de se perder as manifestações populares frente ao avanço da civilização foi uma característica dos movimentos folcloristas, que viam nelas algo de puro a ser preservado.

Neste movimento contribuíram também para a fixação do fandango como algo tradicional, com um forte apelo à ideia de pureza, que fez com que muitos fandangueiros tivessem que lidar com o problema de o fandango não ser mais o que era antes, portanto ser menos tradicional. Este dilema é corriqueiro nos fandangos que fazem atualmente, tido a alguns olhos como algo degenerado, que busca imitar, sem sucesso o fandango original, do tempo dos *sítios*.

Atualmente o fandango circula por muitos lugares que antes não lhe eram possíveis. São variados os projetos de salvaguarda da manifestação, que contam com ações de incentivo a prática que vão de apoio a confecção de instrumentos à promoção de festas voltadas para ele ou ainda buscam a maior participação dele nas comemorações como aniversários das cidades, dentre outras.

Muitos grupos atuais aliam o fandango como manifestação à defesa das causas dos pescadores artesanais e comunidades caiçaras. Outros tem na manifestação a possibilidade de promover oportunidades de socialização a pessoas idosas que buscam diversão. Para alguns o fandango representa a possibilidade de encontrar inspiração para projetos e estudos musicais que buscam outras sonoridades. Podemos dizer que hoje muitos são os fandangueiros e, consequentemente também o são os fandangos (Silveira, 2014: 11).

Para este estudo vamos considerar o fandango a partir da Ilha dos Valadares, seus grupos e mestres, como um polo que mantém interações com outros grupos e fandangueiros. A articulação será conduzida a partir de minhas experiências em campo: as relações que estabeleci de amizade e aprendizado a partir do contato com alguns fandangueiros e que foram se desenrolando a medida que eu conhecia outras pessoas ligadas ao fandango. Estes caminhos serão os eixos condutores das reflexões aqui apresentadas.

Caminhos e possibilidades para este trabalho

Eu conheci o fandango em Curitiba, no lançamento do documentário de Lia Marchi "Fandango", em 2012. Nesta ocasião alguns fandangueiros da Ilha dos Valadares vieram à Curitiba para prestigiar o filme. Após a mostra alguns dos fandangueiros presentes fizeram uma pequena demonstração do fandango. Dispuseram de algumas cadeiras em semicírculo e munidos das *violas*, *rabecas* e *adufos* tocaram algumas modas bailadas. Rapidamente formaram-se pares que aproveitaram o pouco espaço disponível para dançar. Eu, sem me atrever a entrar na dança fiquei prestando atenção aos músicos. De imediato me chamou a atenção os timbres dos instrumentos e o modo como procediam os músicos para afiná-los. A partir de um instrumento como referência os músicos todos afinavam seus instrumentos e em seguida começavam a tocar.

Terminada a apresentação me aproximei de um deles, pois queria ver de perto aquela viola feita de madeira branca não envernizada, encordoada de uma maneira diferente das violas que eu conhecia e do violão. Puxei assunto e em determinado momento pedi licença ao violeiro para poder segurar o instrumento e conferi-lo mais de perto. Notei as cravelhas de madeira de canela, o corpo de caxeta e as cordas de metal.

Dedilhando corda a corda procurei identificar a afinação do instrumento. Estranhei ao perceber que algumas cordas pareciam bastante bambas, quase que soltas, como se estivessem desafinadas e perguntei ao violeiro: "Como é que afina?" Não tendo ele entendido a minha pergunta, tentei reformular: "Quais são as notas da afinação?" A resposta que eu recebi seria a motivadora inicial desta pesquisa. O homem me respondeu: "Assim por nota eu não entendo nada".

Esta resposta foi importante, pois foi a partir dela que eu comecei a me questionar a respeito de como os fandangueiros interagiam entre si enquanto tocavam. Como era possível a eles afinar seus instrumentos e tocarem juntos, não tendo nenhum parâmetro aparente para padronizar e mensurar suas afinações e seus instrumentos? Para mim não era possível naquele momento compreender a possibilidade disto.

Meus interesses se voltaram inicialmente a compreender a interação musical, as afinações a organização do conjunto de músicos de fandango e, como método de pesquisa eu propunha aprender a tocar a viola de fandango. Busquei inicialmente a viola por considerar um instrumento mais próximo de outros com os quais eu tinha maior familiaridade, como a viola caipira e o violão.

Ainda assim a viola de fandango me causava estranheza, pois ela apresenta cordas duplas na quinta ordem, formado de uma corda grossa e outra fina, eventualmente a quarta ordem também, à semelhança da viola caipira, porém as outras cordas são singelas, como no violão.

Diferente da viola caipira, que produz um acorde maior ao soar as cordas soltas, a viola de fandango não o faz. Ela se aproxima da disposição do violão e, quando é tocada na afinação *intaivada* o formato do acorde de referência é o mesmo de um violão. As similaridades das afinações param por ai.

O procedimento para a afinação de uma viola de fandango é segurar as cordas presas e encontrar assim o som esperado, de maneira que, variando de instrumento para instrumento, as cordas soltas não estabelecem entre si intervalos significativos para a música, dando a impressão de estarem desafinadas quando tocadas fora das posições utilizadas no fandango. Estes fatores, aliados a fabricação artesanal dos instrumentos e o modo de encordoá-los contribuem para uma sonoridade específica apreciada no fandango.

Do contato inicial com a *viola* passei a conhecer também outros instrumentos como o *machete*. Este instrumento é similar ao cavaquinho, possui quatro cordas e costuma ser encordoado como este, com cordas encontradas em lojas de música convencionais. Porém, a escala é diferente.

O *machete* geralmente tem apenas dez pontos, dos quais se utilizam apenas os cinco primeiros e, no fandango parece ocupar a finalidade de auxiliar as violas na harmonização do conjunto. Como me disse um tocador certa vez: “O *machete* ajuda a *viola* a empurrar o som”, no sentido de acrescentar o seu som ao das *violas* e da rabeca, dando a quem ouve a sensação de amplitude do conjunto. Conforme a habilidade dos tocadores, pode o machete estabelecer diálogos com as melodias da *rabeca*, desenhando melodias em terças, similar ao que fazem alguns violeiros caipiras.

A *rabeca* geralmente é descrita como similar ao violino. Isto por contarem ambos com um formato parecido e serem tocados com arco. Mas seu timbre, forma de construir e de encordoar são muito diferentes deste. Diferente da *viola* e do *machete* não possui *pontos*. Esta característica fez dela um desafio para o meu aprendizado.

Por não possuir os *pontos*, ou trastos, é preciso que se desenvolva a sensibilidade necessária para levar os dedos aos locais exatos que seriam ocupados por trastos, caso ela tivesse. Isto, aliado ao posicionamento corporal e a necessidade de se tocar me fez percebê-la como algo novo com o qual eu precisei me acostumar e isto se refletiu na menor intimidade que vim a ter com o instrumento. No começo eu não sabia como segurá-la, e nem como fazê-la soar utilizando o arco.

Esta aproximação com o fandango e com os fandangueiros foi fundamental para o processo que descrevo neste trabalho. Muito do que trato aqui se baseia nestas relações com os fandangueiros e de como isto me permitiu aprender sobre o fandango, sobre os instrumentos e sobre os fandangueiros. Para isto precisei refletir a respeito de algumas categorias que emprego aqui, como o que significa se dizer que o fandango é tradicional. Pois podemos supor que o sentido de tradicional varie bastante quando levamos em conta a diversidade de situações e pessoas que se envolvem com o fandango atualmente.

Como mencionamos, no fandango há tanto pessoas que tocam aquilo que aprenderam com seus pais e que trazem a referência a esta musicalidade desenvolvida em um modo de vida próximo ao mar e ao mato, aprendendo sobre madeiras, técnicas de marcenaria, etc, quanto outras que se aproximam do fandango levadas pela curiosidade e para as quais se trata de um tipo de música mais distante do modo como vivem, mas que consideram importante para desenvolver sua musicalidade.

É preciso portanto refletir sobre em que medida o fandango e a musicalidade fandangueira se ligam a vida dos fandangueiros. E que sentidos de tradição se atribuem ao fandango, tendo em vista que buscamos aqui entender a musicalidade como um processo intimamente ligado à vida.

Entender em que sentido o fandango se liga a vida caiçara é importante para compreendermos como em diferentes tempos se construíram diferentes versões a respeito do que é tradição e o que é relevante no fandango. Muito do que se escreveu a respeito do fandango até hoje contribuiu para que algumas definições se desenvolvessem.

Conforme observou Silveira (2014), o fandango caiçara é produzido de diversas maneiras e conforme quem o faz assume certas características. Historicamente a manifestação se marca pelos sentidos que lhe atribuíram diferentes movimentos, que em diferentes tempos procuraram o definir e fixar. Assim procederam os folcloristas, os produtores culturais, músicos e antropólogos e as populações locais que buscam legitimar uma identificação entre a prática e seus modos de vida. Cada grupo que empreende uma ação voltada para o fandango o faz circular por um caminho diferente, articulado de diferentes maneiras e conforme diferentes valores do que seja fandango. Desta maneira aquilo que é legítimo e verdadeiro, muda conforme quem atribui o valor.

Os folcloristas ao identificarem o fandango como uma manifestação tradicional, viram nele determinadas características que correspondiam ao sentido que atribuíam a tradição. Para eles, a tradição significava algo puro a ser preservado e que se encontrava ameaçado, pois tinham em vista o progresso da civilização como um fator a corroer as comunidades folk, fazendo com que o conhecimento folclórico caísse no esquecimento.

Por isto boa parte de seus empreendimentos se voltaram a coleta e a transcrição das músicas e coreografias das manifestações folclóricas, com o intuito de guardar e proteger tais manifestações. A manifestação tradicional para os folcloristas faz parte do espírito nacional. Ela carrega a essência de um povo, por isto a importância de sua proteção. Mais a frente detalharemos melhor como estes intelectuais pensaram os sentidos de tradição e como atuaram efetivamente. Por hora vamos nos concentrar em um deles, que tem uma trajetória mais próxima do fandango caiçara.

Nos trabalhos do folclorista Inami Custódio Pinto, que serviram para popularizar o fandango como uma manifestação paranaense legítima, é possível conhecer como se dança e como se toca o fandango. Inami ocupou-se em registrar

o fandango, que via como a encarnação da essência do povo paranaense. Neste intuito o folclorista registrou e transcreveu diversas marcas do fandango, que foram reunidas e publicadas em encartes com partituras que serviram aos estudos de inúmeros músicos e pesquisadores.

Ele também foi responsável por articular e ajudar a formar o primeiro grupo de fandango da ilha dos Valadares, o grupo de fandango "Mestre Romão", conforme me disse seu Anízio Pereira. Este grupo, ainda ativo, foi o responsável por um formato de fandango que se estabeleceu na Ilha dos Valadares e, que serviu de inspiração aos demais grupos existentes atualmente. Inami atuou ainda como produtor do fandango, sendo responsável pelo primeiro disco de fandango, gravado ainda em 1965, além de ter sido o precursor em levar a manifestação a festivais folclóricos (Silveira, 2014: 23).

O formato de grupo com fins de apresentações artísticas foi uma inovação proposta por Inamí que acabou influenciando desde então os meios propícios ao fandango. A partir daí foram se ampliando as possibilidades para o fandango voltado ao formato de apresentação, marcando as transformações entre o fandango descrito no início deste trabalho, ligado à vida nos *sítios*, para um fandango feito na cidade, por pessoas oriundas destes lugares. Isto não significa dizer que o fandango nos *sítios* acabou. No momento adequado serão aprofundadas as questões que envolvem esta distinção entre ambos. Por hora, com fins de contextualizar a relação entre diferentes fandangos trataremos destas categorias de maneira estanque.

O importante aqui, por enquanto, é evidenciar como houve uma aproximação entre pessoas interessadas em pesquisar o fandango e os fandangueiros propriamente ditos. Estas aproximações ajudaram na construção do fandango atual, segundo concepções diferentes de tradição. Os fandangueiros seguiram tocando seus fandangos, que embora não se desse mais naqueles contextos descritos inicialmente, mantinha com eles um vínculo de continuidade, próprio da trajetória dos sujeitos que trouxeram o fandango para a cidade e o mantiveram ativo.

E Inami ao empreender seus esforços naquilo que acreditava ser sua contribuição para a continuidade do fandango auxiliou o fandango em ocupar novos lugares. As relações de proximidade que estabeleceu com os fandangueiros do

grupo que ajudou a criar firmaram relações entre pesquisadores de fandango e fandangueiros que vieram a se desdobrar na intensificação destas nos últimos anos. Isto contribuiu para criar outros circuitos para o fandango, como também fazendo circular pessoas, colocando em contato muitos tocadores que não se conheciam e dando aos fandangueiros a oportunidade de se articular de novas maneiras.

As ações de salvaguarda do fandango empreendidas recentemente pelo IPHAN só foram possíveis graças ao envolvimento contínuo de uma série de fandangueiros e pesquisadores ao longo dos anos. A antropóloga Patricia Martins tomou parte neste movimento, tendo sido contratada para coordenar o Inventário de Referências Culturais no município de Paranaguá (2008/2011), ação implementada conforme a politica de Patrimônio Imaterial entendida pelo IPHAN e o Decreto n.3551/2000, participou também do processo de registro do fandango caiçara como patrimônio cultural imaterial brasileiro (2009/2012), compondo também o seu Comitê Provisório de Salvaguarda (2013/2017) e assim descreve sua participação

> Mais do que uma parceira ou apoiadora das causas, de meus interlocutores, seus problemas e questões tornavam-se também meus, entre o principal deles, suas reivindicações por terra e território se faziam centrais (Martins, 2018: 28)

O registro do fandango surgiu a partir de iniciativas de diversas organizações que pleitearam o registro encaminhando documentação e pedido ao IPHAN após a realização do II Encontro de Fandango, no ano de 2008, na cidade de Guaraqueçaba. Assim este processo é descrito no dossiê elaborado pelo Instituto:

> A solicitação do registro do fandango como forma de expressão do patrimônio imaterial brasileiro, segue um percurso marcado por amplos debates, diálogos e muita articulação. Nestes caminhos protagonizados pelos agentes desta prática, entre eles: tocadores, construtores de instrumentos, batedores e dançadores de fandango, jovens e velhos, grupos de fandango e associações, pesquisadores e gestores, em diálogo com o Departamento de Patrimônio Imaterial/Iphan, foram definidas as linhas gerais deste processo. (IPHAN, 2011: 12)

As ações por “projetos” voltados ao fandango deram a ele uma dinâmica ligada as parcerias entre instituições públicas, privadas e a atuação de pesquisadores e fandangueiros. Atualmente tais ações envolvendo a prática são

bastante relevantes, sendo responsáveis por articular vários projetos de salvaguarda do fandango.

As aproximações entre fandangueiros e pesquisadores acabou por transformar também a forma de aprendizado. A observação e a convivência com os tocadores continua sendo importante. É esta experiência que muitos pesquisadores se propõem a buscar. Foi neste sentido que decidi empreender esforços e me tornar um aprendiz do fandango caiçara.

O fandango como tradição a partir de diferentes perspectivas

Para que se torne claro o debate que pretendo estabelecer entre diferentes concepções a respeito de tradição e de como estas acabam por falar de diferentes fandangos apresento aqui o debate proposto por Tim Ingold a respeito das diferenças entre o conhecimento tradicional como compreendido pelas populações locais e os sentidos que se atribuem a ele em outros contextos.

Ingold (2000) propõe que há uma dificuldade por parte das populações locais em definir o que é seu conhecimento tradicional em termos explícitos. Isto por que quando o fazem acabam por cristalizar e conceitualizar o que entendem por tradição e, eventualmente, com as dinâmicas e transformações inerentes aos grupos, podem vir a não caber mais dentro destes conceitos, acabando por perder quaisquer privilégios de que pudessem dispor enquanto comunidades tradicionais. Por outro lado, o Estado e outras entidades, responsáveis por garantir determinados direitos a estas populações, como a ocupação de um território por exemplo, buscam conceituar a tradição em termos estritos e, pressionam estas comunidades para o fazê-lo, levando-os assim a recorrer a termos vagos a respeito do que significa o modo como fazem as coisas.

Para Ingold isto se deve aos sentidos que se atribuem à tradição por parte das populações e por parte dos intelectuais modernos, burocratas estatais, etc. Para os primeiros a tradição é o jeito como fazem as coisas, uma lógica baseada na sensibilidade e na vida em determinados lugares, expostos a certas situações e agindo de acordo com seus aprendizados e modos de vida. Para os segundos o

que conta é um modelo mais próximo do genealógico, baseado na ideia de que os conhecimentos que formam a identidade são recebidos ao longo do tempo, partindo retroativamente da pessoa para seus ancestrais e futuramente para seus descendentes, através da transmissão de genes e sangue de um lado e de outro dos discursos e símbolos que conformam a herança cultural.

O conhecimento tradicional, portanto não é um dado em si mesmo, um modelo recebido que serve à interpretação da experiência. É sim, antes disto, desenvolvido a partir da interação dentro dos contextos nos quais as pessoas se tornam conscientes de possuírem uma forma particular de conhecimento, que tem suas fontes em uma variedade de atividades e lugares que as constituem como pessoas locais.

Sendo assim, os fandangueiros que se percebem caiçaras são assim considerados por terem em suas trajetórias de vida uma íntima ligação com o fandango, tendo convivido em um passado recente nos contextos dos *sítios* e la aprendido a tocar, dançar e a fabricar instrumentos. Porém não podemos descontextualizá-los em nome de um fandango ideal ligado aos ajutórios coletivos e a vida nos *sítios*, mas sim compreendê-los dentro das dinâmicas atuais, de constante contato com pesquisadores e produtores culturais e de frequente fluxo em direção aos *sítios* e à vida entre o *mar* e o *mato*.

Para meus interlocutores os *sítios* são propriedades pequenas localizadas nos pequenos povoados espalhados pelas ilhas e baías de Paranaguá e Guaraqueçaba. Muitos deles são acessíveis apenas por água. Estes lugares são de ocupação antiga e são habitados por muitas famílias ainda hoje. Nestes lugares costuma-se plantar mandioca, palmito, banana, café, maracujá e outras culturas agrícolas, além de servirem também à pesca e a extração de madeiras. Os *sítios* se diferenciam do *mato* pela ação de transformação do ambiente empreendida por seus moradores, que derrubam parte da mata, plantam roças e mantém pomares para seus usos, embora atualmente a legislação ambiental proíba muitas destas práticas em vários lugares.

Já o *mato* é o que se encontra no entorno dos *sítios* e entre eles. São as extensas áreas de matas nativas que caracterizam a região como sendo a mais bem preservada área de Mata Atlântica remanescente. Do *mato* se retiram madeiras para

a construção de casas e canoas, além de ser o lugar das caçadas. O *mar* serve de caminho para estas pessoas, que dependem de se locomoverem por sobre as águas, utilizando embarcações. Também é responsável pela fonte de alimento e renda que é a pesca, atividade muito importante na região.

A não separação dos saberes de fandangueiros da prática e da vida destes sujeitos permite compreender o fandango como formado nestas relações, sendo sensíveis a elas e se adaptando a novas situações. Desta maneira, a busca por toques tradicionais ou por instrumentos tradicionais em um sentido restrito de tradição seria frustrante, uma vez que são inúmeras as formas encontradas atualmente.

Tendo isto em vista podemos apresentar como o trabalho de campo demonstrou que as percepções a respeito do que é fandango, como se toca e como se faz são próximas das histórias individuais destes fandangueiros e fazem parte dela suas memórias de infância, bem como as memórias que tem de sua instalação nas cidades.

De fato, ao perguntar a muitos fandangueiros a respeito de seu aprendizado musical obtive respostas relativas a como eram os bailes, o que se comia nestes bailes, os namoros e disputas que ali ocorriam dentre outros elementos que diziam respeito a suas vidas e experiências. Desta maneira, procuro entender as relações entre sua musicalidade e sua trajetória como pessoa, como isto está presente na forma como fazem sua música.

Como minha proposta de inserção neste ambiente fandangueiro foi a partir da minha condição de aprendiz desta música procurei referências bibliográficas que me inspirassem a refletir a respeito de como analisar este lugar de aprendiz. Buscando um caminho metodológico para tratar da questão do aprendizado a partir da antropologia encontrei nos trabalhos de João Sautchuk (2011) e Carlos Emanuel Sautchuk (2007) possibilidades interessantes.

O primeiro realizou um estudo com cantadores ou repentistas nordestinos, para entender as relações entre o aprendizado musical e a vida dos cantadores, refletindo a respeito de como a constância da atividade ao longo da vida do sujeito faz dele um cantador.

O autor utiliza a estratégia de aprender a cantoria como forma de refletir a respeito das relações entre a prática do gênero e o desenvolvimento do cantador. Para este trabalho a antropologia da prática de Bordieu foi bastante importante, pois é a partir dela que ele propõem analisar a construção da pessoa do cantador, levando em conta as discussões apresentadas por Bordieu a respeito das relações entre a estrutura, a ação e como a vida social se desenvolve.

Portanto, as reflexões a respeito do aprendizado da cantoria são conduzidas a partir das categorias apresentadas por Bordieu, voltadas a pensar como acontece a interação entre os sujeitos e a estrutura social no processo de aprendizagem e de formação da pessoa do cantador. Como o autor propõe:

> O repente envolve habilidades de composição e apresentação. Mais do que técnicas de composição poética, canto e execução instrumental, essas habilidades dizem respeito a estratégias de relação com o outro cantador, com a platéia, com conhecimentos, com modelos cognitivos. Referem-se também às técnicas do fazer musical, de movimento, de expressão corporal e à capacidade de articular todos esses fatores no momento da performance. O desempenho dessas habilidades coloca o cantador em relação com sistemas e modelos estruturados – como a língua, as regras poéticas, as escalas e as melodias memorizadas, as estruturas sociais (como oposições de gênero e classe) – numa estrutura própria da ação. Assim, vejo a prática do repentista e suas habilidades como um contexto empírico que permite pensar a questão antropológica da dialética entre modelos e práticas, entre o que se pensa e o que se faz e entre estrutura social e ação. Essa dialética é a dinâmica fundamental dos processos de reprodução social, isto é, das maneiras pelas quais a vida social se refaz e se transforma. Entendo que realizações musicais e poéticas são produtos de sistemas culturais específicos, mas também são práticas que criam e recriam aspectos da cultura e da vida social. (SAUTCHUK, 2010:7)

A proposta de Sautchuk de pensar o repente na relação com a vida social que envolve a prática tendo em vista a importância da constância e da compreensão das maneiras de interagir neste ambiente é o que serve de incentivo ao que proponho quando penso o fandango.

Neste trabalho a reflexão entre a prática da música fandangueira e da criação e recriação da vida social dos fandangueiros apresenta as histórias destes sistemas culturais que compartilham de valores e que interagem com os diferentes contextos que atravessaram ao longo do tempo. A relação que se estabelece entre a vinda dos fandangueiros para a Ilha dos Valadares em um determinado momento e o caráter de reforço à identificação do grupo que o fandango proporciona hoje será

analisado a partir da noção de tradição e da importância que tem a vivência e o engajamento na atividade e os reflexos disto na ocupação territorial empreendida por estas pessoas.

Aqui procuro construir um argumento mais próximo do que pensa Ingold a respeito da relação entre vida e aprendizado. Para Ingold (2000), o aprendizado se dá ao longo da vida do indivíduo, que é visto como um organismo que interage com o ambiente ao seu entorno, desenvolvendo habilidades que lhe permitirão responder e reagir aos estímulos e desafios que lhe serão colocados. Ingold considera que a tradição é o jeito que as pessoas fazem as coisas, tendo consciência de que possuem saberes diferenciados e formas diferenciadas de envolvimento com o ambiente.

Mesmo assim, como modelo de organização do argumento o estudo de João Sautchuk se mostrou importante, já que o caminho escolhido por ele, de se colocar como aprendiz, é similar ao que proponho e, embora por vias diferentes, buscamos compreender como é que os fandangueiros aprenderam e como é que os conhecimentos circulam dentro dos movimentos musicais que buscamos estudar.

Entender como aspectos técnicos específicos, como tocar instrumentos musicais e cantar, são transmitidos e aprendidos e em que contextos ocorrem estas relações de aprendizagem e prática são importantes para este estudo. Como já mencionei, os fandangueiros da ilha dos Valadares em sua maioria são advindos dos *sítios* e em sua música fazem referência a esta trajetória.

Quando narram seu aprendizado citam os esforços para aprender com os antigos violeiros e a importância dos sentidos neste processo. Referem-se a importância de ver, de ouvir e de viver as oportunidades que tiveram de contato com o fandango. Nestas narrativas o acesso aos instrumentos é considerado fundamental. Muitos construíram seus primeiros instrumentos e foi isto o que lhes permitiu aprender a tocar. Outros encomendaram instrumentos a construtores conhecidos e é comum que utilizem os mesmos instrumentos por muitos anos.

Assim como os fandangueiros, estes instrumentos carregam as marcas do tempo e do uso, sendo possível ver nos braços e tampos de violas e rabecas as marcas dos contatos de dedos, unhas e arcos ao longo de todo o tempo de convivência entre instrumentista e instrumento.

O contato com o trabalho escrito por Carlos Emanuel Sautchuk a respeito dos pescadores da vila Sucuriju, no delta do rio Amazonas, foi importante no sentido de refletir as relações entre o ser humano e os artefatos de que dispõe habilmente, transformando-os em extensões de si mesmo, como os instrumentos musicais e os arpões utilizados nas preações do pirarucu que são exemplos da capacidade humana de protetizações do corpo nas relações com os instrumentos.

Ao analisar a relação entre pescador e pesca o autor procura prestar atenção as competências necessárias para a inserção dos indivíduos nas atividades, refletindo a respeito da importância da técnica na construção social da pessoa para entender o processo de protetização da relação entre o arpoador e o arpão por exemplo. Este argumento é construído a partir da inspiração maussiana que vê no corpo o primeiro instrumento e o compreende como construído nas relações sociais que objetivarão a pessoa.

O autor reconhecendo o que advém das origens deste debate situa também as propostas atuais de Ingold, por exemplo, que busca dissolver as separações entre mente e corpo e indivíduo e sociedade próprias das abordagens maussiana e estruturalistas que inspirarão por exemplo o conceito de prática em Bordieu. Sem porém descartar as contribuições que estes conceitos tiveram para pensar tal questão.

Ao apresentar a proposta da ecologia de Ingold é possível pensar este tema a partir das relações orgânicas entre ser vivo e ambiente. Assim o contexto técnico emerge como a questão a ser observada, a partir da inserção de diferentes configurações de humano e seus respectivos engajamentos corporais em atividades específicas. (Sautchuk, 2007:13)

Esta perspectiva serve muito bem para se pensar como acontece o aprendizado da musicalidade fandangueira no contexto atual da ilha dos Valadares, pois permite pensar tanto a trajetória histórica do fandango na ilha sem precisar desvinculá-la dos contextos atuais. Justamente permite ressaltar o contexto atual e os contatos entre os fandangueiros advindos dos *sítios* e os pesquisadores e aprendizes.

A meu ver, quando pensamos as relações de acoplamento entre instrumentista e instrumento e o processo de aprendizado através da vivência que

acontece na ilha dos Valadares entre estas diferentes gerações de fandangueiros, é que podemos observar o que pode significar o sentido de conhecimento tradicional e de transmissão na proposta orgânica de Ingold. Isto porque evidencia-se tanto os trânsitos entre os *sítios* e a cidade, ressaltando esta relação que não se extinguiu e também demonstra as dinâmicas do ambiente fandangueiro contemporâneo.

O tocar fandango envolve habilidades de audição, execução instrumental, composição de versos, apresentação, etc. Não se trata apenas de tocar as modas, trata-se de um conhecimento a respeito da forma de se relacionar com os outros tocadores, com o público, com o baile, a poesia e o modo de fazer versos, os temas cantados, as escalas utilizadas, os formatos das *posições* da *viola, do machete* e da *rabeca*.

Ao tocar, o violeiro conta a história de sua musicalidade. Toda sua trajetória se reflete neste ato, da mesma maneira que a dos que lhe circundam, e dos que lhe antecederam. É através dos fandangos que se tocam hoje, que os fandangos dos sítios de alguma maneira seguem existindo. A continuidade é demonstrada pelo engajamento ativo de cada novo tocador, ao longo de sua trajetória.

Como observado por Sautchuk, junto aos pescadores lacustres do Sucuriju quanto ao aprendizado do manuseio do arpão, a relação com o ambiente dinâmico, que se comunica com o pescador o faz responder através de um engajamento corporal complexo ao modo como o ambiente se apresenta para ele. Para uma eficaz arpoada, é necessário o conhecimento a respeito da movimentação do peixe, o modo correto de se atirar o arpão, etc.

Este conhecimento é adquirido através da contínua observação dos mais velhos, a prática desde criança e o engajamento na atividade. É preciso considerar que não se trata apenas de uma imitação da ação empreendida por arpoeiros mais experientes, mas sim no engajamento próprio.

> Portanto, o termo imitação seria legítimo para descrever uma espécie de mimese de um determinado engajamento, mas não para apontar a reprodução em fac-símile de um padrão de conduta – ou seja, a continuidade de uma atividade implica recriação [...] posto que a ação surja da interação do organismo com o ambiente (gravidade, inércia, objetos, superfícies etc.), cada gesto é uma inovação, mesmo aqueles que parecem ser repetitivos. De modo que a destreza não consiste na mecanização do gesto, mas na capacidade de solucionar diferentes problemas motores de modo satisfatório ; a estabilidade do gesto, sua aparente repetição, não é o

> princípio nem o meio, mas o objetivo da aprendizagem. (Sautchuk 2007:249)

Esta abordagem diz respeito a aspectos técnicos importantes do fandango, como por exemplo o mapeamento corporal da posição das notas ao longo dos braços dos instrumentos. Pude notar em várias violas e rabecas que as partes que tem maior contato com os dedos dos tocadores costumam ficar marcas escuras na madeira dos instrumentos e nas cordas. Também nos dedos ficam os calos, resultantes do aprendizado ao longo do tempo. Um instrumento novo ainda não possui estas marcas, assim como um instrumentista iniciante ainda não possui estes calos. Não é de uma hora pra outra que eles surgem. Eles vem com o tempo.

A dificuldade do aprendizado não é algo subestimado por parte dos tocadores. Eles reconhecem o valor de seu saber, pois sabem o quanto precisaram praticar para conseguir uma boa desenvoltura com o instrumento. Tocar bem, tocar rápido, conseguir fazer firulas, ou como alguns falam, *piruletas* com os dedos percorrendo as cordas são os frutos de longos períodos de treinamento, do acoplamento do instrumento ao corpo. O tema da relação entre o corpo e a viola é bem elaborado entre os fandangueiros. Como sugerem os versos[4]

> quando eu pego na viola
> meu dedo me determina.
> Ai, eu bulo na corda grossa
> ai, respondo na corda fina.

O fato de os dedos determinarem o sujeito fazem menção à agilidade deles, o que demonstra quase que uma agência própria, já que a estabilidade do gesto não requer um esforço racionalizante para desempenhar aquela função. O pensamento

4 No fandango não há registro de autoria de muitos versos, que são conhecidos pelos fandangueiros e que vem de tempos antigos. Algumas músicas possuem uma letra fixa, porém o mais comum é que se cantem versos conhecidos de maneira improvisada. O violeiro que faz a primeira voz puxa os versos e que faz a segunda o acompanha. Estes versos são salteados e se baseiam nas estruturas conhecidas pelos fandangueiros. Por isto é dificil determinar tanto a autoria dos versos. Um mesmo verso pode aparecer seguido de outros diferentes, conforme quem canta, e de acordo com os versos que conhece e usa. Por isto a estrutura deles é parecida, para que seja possível puxar qualquer um, cabendo na música.

não está no cérebro, mas no domínio do corpo, que possui a memória gestual necessária.

A complementaridade entre violeiro e viola é sugerida em vários outros versos, como por exemplo nos seguintes:

> Minha viola de pinho
> caravelha de canela
> ela chora nos meus braços
> eu choro no braço dela

Ao permitir a quem lhe toca exprimir seus sentimentos de maneira livre, a viola participa do ato, sendo portanto parte dele. Tanto chora o tocador, quanto ela. De modo similar os versos

> falai viola, falai,
> ajudai o cantador.
> Ensinai a quem não sabe
> no mundo falar de amor

Ressaltam a potência de ensinar que o instrumento traz, por ser o que permite ao cantador aprender a cantar.

A viola portanto participa do prestígio do cantador, tanto lhe permitindo ser bem quisto e invejado, quanto lhe envergonhando, caso não esteja de acordo com o que se espera de uma boa viola. "Viola desafinada causa vergonha em tocar, ai." contrasta com "A viola é uma das coisas que se deve querer bem". Por isto, uma boa viola, bem afinada, macia para se tocar longas horas, faz de seu portador um violeiro destacado a ser notado em um baile ou roda de fandango.

O fandango na bibliografia recente a respeito da música caiçara, sua ligação com o território e os caminhos adotados neste trabalho

O estudo da musicalidade fandangueira de uma perspectiva orgânica vem a contribuir com os estudos a respeito do tema. Trabalhos recentes elaborados por

músicos e antropólogos a respeito da transmissão dos conhecimentos entre diferentes gerações de fandangueiros tem tratado do tema do aprendizado e das interações entre os fandangueiros e os instrumentos.

A dissertação de Frederico Gonçalves Pedrosa (2017) trata do tema da aprendizagem da viola caiçara na ilha dos Valadares e de como acontece atualmente o processo de ensino/aprendizagem da música caiçara. O autor também buscou se inserir como aprendiz nos contextos de aprendizagem fandangueira, além de fazer um interessante levantamento bibliográfico a respeito das transcrições musicais existentes sobre o fandango. Em seu trabalho relata a importância que tem hoje os espaços voltados ao aprendizado do fandango, como as oficinas de músicas e ressalta a procura por estes saberes por parte de músicos que não pertencem a tradição caiçara, conforme a entende em seu trabalho. A respeito de sua inserção no ambiente fandangueiro ele ressalta que:

> A partir das experiências com os referidos bailes no Mercado do Café, da cidade de Paranaguá senti extrema necessidade de me aproximar da cultura musical caiçara, já que era aparente o meu despreparo em tocar aquela música diferente de tudo que já havia praticado. Destarte, aproveitei as frequentes oportunidades de descer a serra para me acostar com mais intimidade da forma de se tocar a viola – já que percebia nos bailes que ela era o instrumento que direcionava as músicas executadas. (Pedrosa,2017:18)

Nota-se que o autor ressalta seu deslocamento para o litoral em busca do aprendizado da musicalidade fandangueira e do aprendizado de viola. Isto porque o autor considerou importante para a sua inserção na cultura caiçara esta movimentação. Pedrosa, que se inspira em uma bibliografia voltada a sistematização dos toques e ritmos tradicionais de viola para propor um material didático voltado ao estudo da viola caiçara para elaborar sua pesquisa entrevistou fandangueiros da Ilha dos Valadares procurando conhecer seus modos de tocar e o que tinham a lhe dizer a respeito de como afinam e tocam. Destas entrevistas sistematizou e elaborou um material, voltado a ensinar as posições da viola fandangueira nas afinações *intaivada* e *pelo meio* e também ensinando alguns toques de fandango.

A respeito de sua inserção e de suas opções na organização do trabalho o autor considera que

> Como se destacará ao longo do texto são constantes os alarmes para a dificuldade da manutenção desta cultura popular desde que os hoje moradores da Ilha dos Valadares saíram dos sítios em que moravam. No entanto, nota-se que a cultura caiçara é dinâmica e que ocorrem várias ações de manutenção e salvaguarda, corroborando para conexão dos atores do fandango caiçara e produzindo apresentações, CDs, DVDs e peças teatrais. Outras ações que contribuem para o dinamismo da referida cultura são as pesquisas acadêmicas que, como será exposto no próximo capítulo, são realizadas no contexto do fandango caiçara desde a primeira metade do século XX. O texto que ora se introduz encontra-se inserido neste universo e se propõe a discutir, também, as possibilidades de didatização das violas incidentes neste contexto; o que já se trata de uma mudança – e que, como se verá, vai ao encontro das expectativas dos mestres. (Pedrosa, 2017: 20)

Em diversas ocasiões Frederico Pedrosa participou como músico em bailes de fandango na cidade de Paranguá, principalmente tocando baixo com o grupo Mandicuéra. Em algumas destas ocasiões nos encontramos, inclusive tocando juntos em um baile, no carnaval de 2014. Como parte desta convivência tivemos boas conversas a respeito dos aprendizados da música caiçara, morfologia dos instrumentos, e as procedências do fandango tocado em Paranaguá.

Outro trabalho recente a respeito das formas de aprendizado da música caiçara é o trabalho de Ronaldo Tinoco Miguez que voltou seus estudos para a Folia do Divino Espirito Santo da ilha dos Valadares. Como estratégia de pesquisa este autor também buscou aprender a tocar e relata a importância de ter participado como violeiro e folião para seu trabalho. Sobre seu trabalho considera que

> Este trabalho é resultado de uma pesquisa realizada fundamentalmente através do aprendizado da música da Folia do Divino dos caiçaras paranaenses, consistindo na prática deste pesquisador como um folião aprendiz, acompanhando a Folia como músico, além de participar também de preparações e de todo o convívio com aqueles que integram o grupo de foliões. (Miguez, 2017: 14)

Para este autor, integrar como músico a tripulação da Folia do Divino e poder percorrer as comunidades litorâneas que as recebem foi importante como estratégia de aprendizado. Ao descrever seu contato com a música caiçara, o autor apresenta a importância de se aproximar da ilha quando precisou esperar na rodoviária de Paranaguá para se dirigir a Curitiba.

Nesta ocasião precisou esperar pelo transporte e aproveitando este tempo atravessou a ponte, situada próxima a rodoviária. Ai conheceu a estátua que se

encontra do outro lado, já na ilha dos Valadares, que traz um pescador, um índio e um violeiro, entusiasmou-se com a importância da música na vida daquelas pessoas, conforme viria a compreender melhor depois.

Ao descrever seu interesse pela música caiçara menciona a importância da produção audiovisual recente, que o inspirou a conhecer melhor a manifestação.

> O interesse em pesquisar a música da Folia do Divino paranaense veio logo depois, quando assisti o documentário de Lia Marchi (2008) Divino: Folia, festa, tradição no litoral do Paraná. A sonoridade da música que o documentário apresentava era incrivelmente impactante para mim e me remetia a algo estranhamente medieval. Eu estava entrando no terceiro ano da graduação em música na Universidade Federal do Paraná e pensei que seria interessante estudar aquela música para o meu trabalho de conclusão de curso e entender quais recursos musicais estavam presentes naquela sonoridade tão exótica. (Miguez, 2017: 14)

O interesse do músico o levou a procurar na ilha Aorélio Domingues, da Associação de Cultura Popular Mandicuéra. A partir deste encontro passou a integrar a Orquestra Rabecônica do Brasil. Com esta aproximação de Aorélio, considera que pode conhecer mais sobre o que considerou a cultura caiçara e a partir da orquestra, conseguiu conhecer outros músicos e pesquisadores que também se interessavam pelo aprendizado desta música caiçara.

No ano de 2014, quando acompanhei a Romaria do Divino Espírito Santo, como violeiro, Ronaldo Tinoco Miguez também participou como violeiro. Estivemos juntos durante alguns dias e, neste tempo conversamos bastante a respeito do aprendizado destes instrumentos e muito do que conversamos contribuiu para as considerações que trago neste trabalho.

O fato de Ronaldo Tinoco Miguez ter voltado sua atenção para a *folia do Divino* e não para o fandango na elaboração de seu trabalho e, mesmo assim a ter considerado caiçara se deve a estas manifestações possuírem uma proximidade histórica, ligada ao território em que ocorrem.

As bandeiras que acompanhamos saem da cidade de Paranaguá anualmente há cerca de 20 anos, e seguem em romaria percorrendo o litoral norte do Paraná e parte do litoral sul paulista. Neste *giro* elas chegam a demorar até 2 meses antes de retornar para a capela do Divino Espírito Santo, na ilha dos Valadares.

Durante o tempo em que estão em *romaria* as *bandeiras do Divino Espírito Santo e da Santíssima Trindade* são recebidas nos trapiches das comunidades pelos devotos que já esperam esta época para agradecer ao *Divino* e a *Trindade* as graças que receberam ao longo do ano. A partir dali elas são levadas primeiro as capelas, para saudar os santos padroeiros das comunidades e em seguida seguem para as casas dos devotos, permanecendo em cada casa que se dispõem a recebê-las por cerca de 30 minutos.

Em cada casa é cantada uma *chegada*, que é um canto de acolhida. Durante este canto os músicos se posicionam a frente da bandeira, numa formação semi-circular e o mestre improvisa versos louvando, agradecendo e pedindo graças para a família que recebe. Este costuma ser um momento muito emocionante para os devotos, que preparam suas casas para recebê-las. Em seguida eles levam as bandeiras para o quarto principal da casa, as depositando sobre a cama e fixando nela ex-votos.

Também é neste intervalo que servem café aos foliões e contam histórias, fazem piadas, descontraem. Após um tempo, o mestre pega a rabeca, confere a afinação e os outros músicos se posicionam para cantar a *despedida*, que é um canto que indica que a bandeira seguirá levando as intenções da família consigo.

Do canto da *despedida* se emenda o toque da chegada, e ela sai desta casa em procissão até a próxima casa que irá recebê-la. Em algumas comunidades a mobilização para acompanhar a bandeira é quase total, só se dedicando a atividades de trabalho quem precisa trabalhar nos serviços públicos por exemplo e não pode deixar de comparecer. Pescadores e pescadoras costumam acompanhar a bandeira neste período. Em diversas ocasiões relatam que a a bandeira traz boa sorte na pesca.

Quando estive na Barra do Ararapira pela primeira vez, chegamos com a bandeira na casa de um pescador que se preparava para sair. Ao ver a bandeira chegando ele deixou de ir pescar para recebê-la. Após termos saído de sua casa ele ainda nos acompanhou por algum tempo, deixando para ir pescar bem mais tarde. No outro dia nos relatou que havia pego muito peixe, e que já fazia dias que não conseguia uma boa pesca. Atribuiu este sucesso a ter recebido a bandeira quando ela chegou.

Antes de ser levada pelo mestre Aorélio Domingues, ela era levada por outros mestres, como Gabriel Martins, que lhe ensinou a tocar e a *puxar os versos*, e outros mestres vindos de São Paulo.



Figura 3 - Bandeiras em casa de morador, Barra do Ararapira
Fonte: Maurici Pereira, 2014



Figura 4 - Bandeiras sendo levadas por moradores em praia da Barra do Ararapira
Fonte: Jeff Halla, 2014

A chegada das bandeiras é um momento importante da socialidade local, conforme podemos perceber nas imagens acima. Ela remete a um momento do ano muito específico e cercado de sentidos locais para estas pessoas. Ela inicia sua jornada após a páscoa e celebra um momento diferente da quaresma, que é um momento em que inclusive tocar fandango não é bem-visto. Brazilio Ferrez, mestre do grupo Pés de Ouro da ilha dos Valadares me disse que era costume desencordoar a viola e virá-la de boca para a parede para não tocar neste tempo.

Como o costume de receber a bandeira atravessa gerações, é um momento muito especial para as pessoas que a viram chegar em sua infância e hoje a recebem em suas casas.



Figura 5 - Família recebe as bandeiras em casa da Vila Fátima, ilha de Superagui. Fonte:Lauri Eduardo dos Santos, 2014.

A imagem acima celebra um momento que considero importante de minha experiência em campo. A chegada das bandeiras na comunidade de Vila Fátima foi celebrada com foguetes. A senhora sentada e enrolada na bandeira nesta foto e o senhor em pé ao seu lado esquerdo são os pais da mulher que segura uma das bandeiras e bisavós do menino que se debruça na mesa.

Em outro momento que pude conversar com este senhor soube que seu nome é João Mendonça e que acompanhou a bandeira cantando de *tipe* quando tinha 9 anos de idade. Na data em que a foto foi tirada contava 88 anos. Foi violeiro, embora não toque mais devido à idade. Sabia toques de fandango e sabia acompanhar a romaria, como fez em sua juventude.

Estas observações a respeito de ter acompanhado as bandeiras, seguidas de uma breve etnografia foram colocadas aqui para situar a importância desta música dentro do contexto da música fandangueira, que é apresentado neste

trabalho. Como o trabalho de Ronaldo Tinoco Miguez se volta a estudar a prática, situo aqui esta nota para que fique clara a ligação entre o fandango e a romaria.

Outro trabalho que se volta a aprender a tocar visando compreender a transmissão de conhecimentos musicais caiçaras é o de Daniela Gramani que busca refletir a respeito do aprendizado de rabeca com alguns rabequeiros da família Pereira, na localidade de Ariri, município de Cananéia, e trata de sua convivência junto a músicos desta família como estratégia de aprendizado. A autora ressalta a importância desta vivência para se aprender a música caiçara, pois já no resumo do trabalho anuncia que:

> As questões abordadas foram: a aprendizagem musical que é também aprendizagem de uma identidade cultural; não lá local e nem hora exclusiva para a aprendizagem musical; há uma integração entre a música e o corpo; a imitação dos sons e gestos corporais é uma das principais técnicas utilizadas na aprendizagem musical; a experimentação é também momento de aprendizagem e as pessoas mais experientes são referências no processo de aprendizado musical. (Gramani, 2009: 09)

Em seu trabalho a autora lança mão de conceitos como imitação criativa, cognição musical e estabelece um debate que visa compreender como ocorre o processo de enculturação para embasar suas considerações a respeito da vivência no aprendizado da musicalidade caiçara.

A respeito de seu interesse pelo fandango a autora considera que:

> Meu interesse pelo fandango surgiu já na época da elaboração de minha monografia de conclusão de curso de graduação, mas foi a partir de 2005 que meu envolvimento com essa manifestação se intensificou e se tornou regular através de dois projetos com atuação na região litorânea: o Museu Vivo do Fandango e o Encontro de Fandango e Cultura Caiçara. Já a rabeca no fandango sempre me intrigou, principalmente quando eu me deparava com a arte de excelentes rabequistas. (Gramani, 2009: 16)

A autora reconhece que a viola é um instrumento fundamental para o fandango, porém, como volta seus estudos para a rabeca, reflete a respeito da importância da rabeca e do rabequista na manifestação

> É interessante notar que, de certa forma, o rabequista é um músico que possui uma visão bem completa do fandango, pois, nessa manifestação, a maioria dos rabequistas sabe tocar todos os instrumentos presentes no fandango - o que não acontece com os outros músicos, pois nem todo violeiro, por exemplo, sabe tocar rabeca. Este instrumento é descrito por

> alguns fandangueiros como muito difícil de aprender, pois não possui 'ponto', que são os trastes de indicações da posição dos dedos da mão esquerda. Outro fato que torna interessante o foco nos rabequistas do fandango é que a prática da rabeca exige conhecimentos musicais mais amplos que a prática dos outros instrumentos. A rabeca acompanha a melodia das vozes, mas nos momentos de pausa entre um verso e outro, o rabequista toca pequenas melodias que parecem variar de instrumentista para instrumentista. Como me relatou um rabequista recentemente: "cada um tem uma melodia na cabeça". (Gramani, 2009: 16)

Gramani indica elementos do corpo dos instrumentos para ressaltar características de se tocar rabeca. Ela aponta a ausência dos trastes e de como isto influencia na maneira de tocar.

A autora busca situar quem toca rabeca em relação a quem canta e quem toca viola, descrevendo como este procede e onde se encaixa na música. Sobre o aprendizado ela considera a importância da observação e da imitação de instrumentistas mais experientes para o desenvolvimento da musicalidade de um novato.

Assim como os pesquisadores citados para a realização deste trabalho procurei me aproximar dos grupos fandangueiros da Ilha dos Valadares. Especialmente dos violeiros e rabequeiros, procurando desde o início aprender alguma coisa com um ou outro. Neste processo, eu acompanhei vários bailes de fandango desde 2013, porém de maneira mais intensiva a partir de janeiro de 2014, quando comecei a viajar para Paranaguá quase todos os finais de semana.

Acompanhei dois bailes entre janeiro e fevereiro tanto na ilha de Superagui, localizada no município de Guaraqueçaba, na alta temporada durante o mês de janeiro e na ilha dos Valadares. Depois acompanhei todos os bailes que aconteceram no Mercado Municipal, ao longo das noites de 1º, 2 e 3 de março.

Em seguida acompanhei a Folia do Divino Espirito Santo, como parte da *tripulação*[5] dela, por um período de 22 dias, percorrendo 13 comunidades em *romaria*, tocando desde a Alvorada, as 6 horas da manhã até o Encerramento da Bandeira, as 18 horas, diariamente. Após a romaria, acompanhei ainda alguns bailes ao longo do primeiro semestre de 2014, para em Agosto passar quase o mês todo na Ilha dos Valadares, conversando com os tocadores, aprendendo a tocar com eles, entrevistando, fazendo-lhes visitas.

---

5 Os foliões que levam as bandeiras do Divino Espírito Santo e da Santíssima Trindade pelas comunidades do interior das baías de Paranaguá e Guaraqueçaba são chamados de tripulantes.

Após este tempo voltei a Curitiba, mas continuei indo aos bailes na ilha dos Valadares seguidamente, dentre os quais um puxado pela Família Neves, grupo do Marujá, localidade da Ilha do Cardoso, município de Cananéia - SP, acompanhada por Leonildo Pereira rabequista morador do Abacateiro, sítio do interior de Guaraqueçaba.

Em Janeiro de 2015, acompanhado da antropóloga Patricia Martins, percorremos novamente várias comunidades fora da Ilha dos Valadares, indo novamente para Superagui onde conhecemos o grupo Raízes Fandangueiras que havia se formado há pouco tempo. Este grupo veio a crescer e se revelar como uma inciativa que deu certo de fazer um grupo nesta ilha. Hoje ele está ativo e vem participando de eventos voltados ao fandango. Posteriormente fomos para Guaraqueçaba, visitando alguns fandangueiros que ali residem e, onde encomendei uma rabeca a Heraldo Pereira, filho de Anízio Pereira, que são conhecidos pelos bons instrumentos que faz.

Neste município, visitamos ainda as comunidades de Rio Verde e Batuva, procurando alguns tocadores de fandango. Estas duas comunidades são acessíveis por terra, para chegar até ali fomos de carro a partir de Guaraqueçaba. Seguindo por mar novamente, ainda fomos a comunidade de Abacateiro onde encontramos com Leonildo Pereira. Este é um conhecido fandangueiro, tanto que é sua imagem que aparece na capa do livro Museu Vivo do Fandango. Ele constrói e toca viola, rabeca e machete.

Visitamos ainda Aniba, pescador e violeiro, morador de Vila Fátima, João Mendonça já mencionado acima, que foi violeiro e folião da bandeira do Divino e, Amirto, rabequeiro cuja foto está na capa do cd Museu Vivo do Fandango, ao lado do pai, Faustino Mendonça, violeiro.

Dali seguimos para a comunidade de Ariri, onde encontramos Zé Pereira, também construtor de violas, rabecas e machete e um dos músicos mais talentosos que conheci ao longo deste trabalho. Do Ariri partimos para o Marujá, na Ilha do Cardoso, onde encontramos Baduca, violeiro e Izidoro, tocador de adufo, da Família Neves. Esta etapa durou uma semana.

Em maio de 2015 eu acompanhei como violeiro a Folia do Divino Espírito Santo, entre os dias 7 e 11 de maio, nas comunidades de Vila das Peças, na ilha das Peças, e São Miguel, que fica no continente, porém tendo acesso apenas por mar.

Para finalizar esta primeira etapa de trabalho de campo participei de uma oficina realizada na Associação Mandicuéra, pelo rabequeiro Zé Pereira, nos dias 5, 6 e 7 de junho de 2015, na ilha dos Valadares. Ao longo deste tempo mantive um diário, procurando anotar o que considerava importante e, sempre que a ocasião permitia, gravava as conversas, entrevistas, toques[6].

Entre 2014 e 2015 atuei como professor da rede pública estadual no município de Paranaguá. Com a retomada desta pesquisa junto ao PPGAS/UFPR no ano de 2017, voltei a frequentar mais assiduamente a ilha dos Valadares, especialmente durante o projeto Artesanias Caiçaras, realizado entre 2016 e 2017.

Este projeto viabilizou a construção de diversos conjuntos de instrumentos para grupos de fandango dos litorais norte paranaense e sul paulista. Eu fui aprendiz, ajudando a construí-los na marcenaria da Associação Mandicuéra.

O contato com as pessoas não foi algo que ocorreu de uma hora para outra. Muitos fandangueiros inicialmente não se propunham a me ensinar a tocar, alegando que não tiveram professor e, que portanto não sabiam ensinar. Alguns cederam a meus insistentes pedidos após algum acontecimento que marcou uma aproximação maior entre nós, como perceber que eu conseguia tocar viola e que aprendia rápido, visto que eu já tocava viola caipira.

Neste processo de aprendizado inicialmente pude contar com a ajuda de Aorélio Domingues, que me ensinou os primeiros toques e com quem iniciei a diferenciar um toque de outro, uma *chamarrita* de um *don-don*, etc. Aorélio também foi um interlocutor importante para Ronaldo Tinoco Miguez e Frederico Pedrosa, pesquisadores já citados. Tanto eu quanto eles costumávamos ficar na associação Mandicuéra durante nossos períodos na ilha dos Valadares. A partir do contato com Aorélio pude acompanhar a romaria como violeiro e tocar nos bailes de fandango.

6 Sobre o material gravado: devido a uma certa desconfiança gerada entre os fandangueiros quanto ao uso de entrevistas feitas com eles ou dos destinos das musicas gravadas, não é sempre que permitem gravar. E, as vezes, o ato de gravar transformava as relações, fazendo com que ou as pessoas deixassem de falar daquilo que falavam abertamente distante do gravador. Por respeito a estas situações optei por não publicar nenhuma gravação feita, nem enquanto anexa a este trabalho. Pois, diversas situações me permitiram perceber o temor que estas pessoas tem de perderem o direito sobre o que dizem, ou por poderem serem utilizadas estas falas para alguma coisa que se volte contra elas.

Além de sua importância no meu aprendizado musical, também pude com ele debater vários aspectos relativos ao aprendizado de fandango. Também me auxiliou a conhecer outros fandangueiros em Paranaguá, em Guaraqueçaba e no litoral sul de São Paulo.

Aorélio nasceu na ilha dos Valadares e ainda mora ali, na Associação Mandicuéra, com sua família e próximo ao vizinho Poro de Jesus, que junto com ele começou a Associação Mandicuéra. Ambos seguem juntos na romaria, ano a ano, e também tocam juntos nos bailes em Paranaguá. Recentemente Aorélio lançou um cd, chamado Fandango Pancada, onde traz o fandango mais rápido, acompanhado de baixo elétrico e com a participação de músicos da cidade de Curitiba.

Outra pessoa que me ajudou muito foi Zéca Martins, de quem mais me aproximei e com quem mais pude aprender. Embora este tocador nunca tenha me concedido entrevistas ele sempre me permitiu gravar seus toques, o que eu utilizava para posteriormente tentar tirar em casa, através da gravação. Esta estratégia de gravar os tocadores para mais tarde procurar tirar seus toques não é uma inovação minha. É recorrente entre os que buscam aprender a tocar fandango. Nas oportunidades em que estive na ilha dos Valadares, procurei encontrar Zéca. Houve um período em que ele não morou na ilha e, se prontificava sempre a me encontrar na associação Mandicuéra ou em um bar próximo a ponte. Quando começou a dar aulas na Casa Ceci eu o encontrava ali, ou na pracinha em frente.

José Carlos Martins, o mestre Zeca Martins, ou Zeca da Rabeca, como vem sendo chamado é um grande instrumentista e cantador de fandango. Atua principalmente como *rabequeiro* nos grupos da ilha do Valadares, tocando em todos. Mas além da *rabeca* toca muito bem a *viola* e o *machete*. Habilidoso, sabe tocar a *rabeca* cantando em segunda voz, quando precisa acompanhar outros músicos. Diz que toca a *rabeca* por não ter quem toque, pois prefere tocar *viola*.

Este fandangueiro tem sido professor nas oficinas da Casa do Fandango, na ilha dos Valadares, mantidas por projeto da prefeitura municipal, que lhe paga pelas aulas. Em outros anos ele dava aulas na Casa Ceci, no centro histórico de Paranaguá e na Casa da Música, também no centro.

Zeca conta que aprendeu a tocar observando seu pai e tocando escondido, ainda quando moravam no *sítio* de Rio dos Patos. Já conhecia a viola desde criança

enquanto moravam no Morato, em Guaraqueçaba. Mas, foi no Rio dos Patos que conheceu a rabeca.

Outros violeiros que também tem ligação com o *sítio* de Rio dos Patos são Nemézio Costa e seu irmão Anoldo Costa, que também dispuseram de algumas tardes me ensinando algumas *piruletas* para adornar os *don-dons* e *chamarritas*. Estes irmãos formam uma dupla que costuma se apresentar a frente do grupo Pés de Ouro. Nemézio toca um pouco de rabeca, mas se apresenta sempre como primeiro violeiro.

Seu irmão, Anoldo Costa possui um bar na ilha, no qual costumam tocar fandango em alguns momentos. Como me relatou Nemézio em uma de nossas conversas, com seu irmão pode cantar a noite toda sem repetir um verso. De fato, esta é uma dupla muito importante e presente no fandango da ilha dos Valadares.

Nemézio me contou a respeito de seu pai, que costumava oferecer fandangos quando puxava mutirões em seu *sítio* em Vila Fátima, próxima a Rio dos Patos. Nestes mutirões tomou contato com o fandango e aprendeu a tocar observando os mais experientes.

Outros fandangueiros que também foram importantes para meu aprendizado foram Anísio Pereira, Leonildo Pereira e Zé Pereira. Ainda que eu tenha convivido menos com eles, me ensinaram alguns toques e levadas, tanto de *viola* quanto de *rabeca* e *machete*, instrumentos que inicialmente eu não tocava e, ao final desta pesquisa aprendi pelo menos duas ou três músicas.

Anízio foi quem fez a primeira *rabeca* que adquiri das mãos de Zeca Martins. Eles se conhecem desde o tempo em que viveram no Rio dos Patos. Contou-me Anízio que aprendeu a tocar com seu tio, pai dos seus primos Leonildo e Zé Pereira. Como já mencionei, Leonildo ainda vive no *sítio* de Abacateiro, próximo ao Rio dos Patos e Zé Pereira na localidade de Ariri, distrito de Cananéia.

Também foram importantes interlocutores deste trabalho Brazílio Ferrez e Waldemar Cordeiro. Ambos são cunhados e compadres, e costumam tocar na afinação *pelo meio*, diferente dos outros que mencionamos que costumam usar a afinação intaivada. Estes violeiros são a dupla à frente do grupo Mestre Brazílio, um dos grupos da ilha dos Valadares. Diferente dos outros mencionados acima, esta

dupla vem de comunidades da região do rio Guaraguaçu, sendo Brazílio nascido na Costeirinha e Waldemar no Guaraguaçu.

Sempre que eu encontrava estes violeiros pela ilha costumava aproveitar para conversar a respeito de toques de viola. Em algumas ocasiões visitei Brazílio em sua casa na ilha dos Valadares. Nestas ocasiões me mostrou sua *viola* antiga pendurada na parede, que foi feita por um compadre seu, e a viola que vinha usando, uma rozini, modelo caipira, que adaptava para tocar o fandango.

Apresentação dos capítulos

A organização dos capítulos desta dissertação segue uma ordem que julguei facilitar a compreensão do argumento que faço a respeito de como a musicalidade fandangueira se constrói.

No primeiro capítulo trato de como aconteceu o processo de ocupação da ilha dos Valadares e da concentração de fandangueiros ali. Apresento como me foi relatado pelos fandangueiros o seu passado nos sítios, a sua concentração na cidade e a criação dos primeiros grupos de fandango. Nestas circunstâncias trato das relações com pesquisadores em diferentes tempos, desde os folcloristas até os atuais produtores culturais. Aqui apresento também a importância das vendas de instrumentos de fandango atualmente para alguns fabriqueiros. Há uma crescente procura por estes instrumentos por parte de novos interessados em aprender a tocá-los.

No segundo capítulo apresento minhas reflexões a respeito das relações entre a musicalidade fandangueira e seu aprendizado a partir do processo de protetização do corpo em interação com o instrumento musical. Trato de como o instrumentista desenvolve a habilidade corporal necessária e descrevo o mapeamento dos instrumentos. Com esta descrição falo também da interação entre os fandangueiros durante a performance. Descrevo a interação entre tocadores e como isto forma o ambiente fandangueiro.

No terceiro capítulo procuro estabelecer relações entre o ambiente fandangueiro e as temáticas dos versos. Aqui analiso a descrição que identificam com o que consideram a vida caiçara, através de trechos de letras que contam como

vivem estas pessoas e, permitem entender um pouco mais a relação entre o fandango e o modo de vida. Neste capítulo também acabo por tratar de como o fandango, através da temática de suas letras faz referência à vida litorânea e, como isto vem sendo cada vez mais utilizado de maneira política. Trago aqui alguns fandangos que permitem entender bem a relação que vem sendo desenvolvida, entre o fandango e a pesca e as dificuldades impostas para estas comunidades pela fiscalização, pelas consequências de desastres ambientais e pelas dificuldades em se desfrutar de alguns benefício s da modernidade, como a energia elétrica em casa, para quem vive em áreas de litigio ambiental.

Apresento uma série de versos de fandango que narram fatos da pesca, feitio de canoas e plantio de roças. Em seguida trago algumas modas gravadas a pouco tempo e que tratam de temas relativos ao cotidiano das comunidades consideradas caiçaras, seus conflitos com as autoridades policiais, a falta de energia elétrica e suas dificuldades em acessar direitos e indenizações devidas.

CAPÍTULO 1: DOS SÍTIOS PARA A ILHA DOS VALADARES: TRAJETÓRIA E SOCIALIDADE FANDANGUEIRA

"No caminho me contaram
não fui eu que adivinhei
que tava de amores novos
da minha parte estimei"
(versos de fandango)

Neste capítulo analiso a relação que se estabelece entre o fandango feito hoje na ilha dos Valadares com o fandango idealizado e presente nas memórias dos fandangueiros como o tempo dos sítios, ou tempo dos mutirões. Procuro tratar da relação entre o aprendizado do fandango e como constroem as narrativas a respeito de sua trajetória musical, conectando com a sua chegada à cidade, sua vida após ter deixado os sítios e a formação dos grupos de fandango em Paranaguá.

Neste caminho apresento como as relações que se estabelecem historicamente entre fandangueiros e pesquisadores de fandango contribuem para a continuidade desta referência e, como hoje estabelecem circuitos entre estes agentes. Demonstro através do que minha experiência em campo permitiu perceber, que os modos de tocar fandango são parte importante das dinâmicas de funcionamento das redes de socialidade das quais fazem parte tocadores de fandango de diferentes procedências e, que constroem diferentes relações com esta manifestação e com estas redes.

Para isto procuro analisar a formação da Ilha dos Valadares, seu processo de ocupação e a vinda dos fandangueiros para este lugar, como ali se organizaram e criaram os primeiros grupos de fandango. Como forma de estabelecer a comparação com sua vida na cidade, trato do tempo em que viviam nos *sítios*, local que consideram de aprendizado de sua prática musical e, que é bem presente na bibliografia que trata do tema, além de estar nas reflexões que elaboram a respeito de suas trajetórias pessoais. Isto é bastante recorrente na bibliografia a respeito do fandango estando relacionado ao efeito de uma identificação entre a prática e a vida litorânea, e com o termo caiçara. Por conta disto acabo por abordar as relações históricas estabelecidas entre fandangueiros e pesquisadores e, como elas

acabaram por articular muito do que se considera e como se faz fandango atualmente, inclusive a associação entre ser caiçara e tocar fandango.

Acabo por relatar, a partir do que vivenciei em campo, como atualmente o fandango é um articulador de socialidades na Ilha dos Valadares e, também para além dela. Apresento os lugares em que se toca fandango na Ilha e o papel dos grupos dali nas atuais políticas patrimoniais que envolvem a prática. Ainda no campo das políticas públicas voltadas à manifestação trato das oficinas e aulas de fandango que ocorrem em Paranaguá e em alguns outros lugares da região e, como tudo isto é parte do processo de articulação as redes fandangueiras que se constroem atualmente.

* * * * *

A Ilha dos Valadares é o bairro mais populoso da cidade de Paranaguá. Situada próxima do centro histórico da cidade e a este ligada pela passarela Antônio José Sant'anna Lobo. A ilha possui seus próprios bairros, podendo ser vista enquanto uma cidade dentro de Paranaguá, tanto que conta com uma sub-prefeitura subordinada à administração municipal. Em 2000, conforme dados do IBGE presentes em Brostolin, 2013, a ilha era habitada por 25.000 pessoas.

Durante minha pesquisa, segundo as estimativas que ouvi dos próprios moradores estes estimam que sejam entre 35.000 e 40.000. O fato é que a ocupação da ilha vem sendo intensa desde especialmente os anos 1970, por advindos das ilhas e comunidades próximas à Paranaguá, buscando por empregos no porto, e por outras pessoas desalojadas pela ampliação dos terminais de carga e descarga nas adjacências. (Brostolin, 2013: 17).

A facilidade de acesso à cidade atraiu para a Ilha dos Valadares um contingente significativo de migrantes, que procuravam por emprego e serviços indisponíveis em suas comunidades de origem. É como parte deste processo de ocupação do espaço urbano que se atribui a vinda dos fandangueiros e, com eles o fandango para a Ilha dos Valadares. Conforme apresenta Costa, a ilha foi ocupada "por pessoas que se dedicaram a pesca artesanal, artesanato em cerâmica e

cestarias, ao preparo do barreado e cultuavam tradições como a do fandango" (Costa, 2008 apud Brostulin, 2013: 16).

A identificação que se faz entre a ocupação da ilha, a vida nos sítios, rementendo ao ser caiçara é um ponto recorrente na literatura, como já citado na apresentação deste trabalho. Em parte isto se deve ao fato de boa parte dos fandangueiros da ilha dos Valadares terem uma trajetória parecida de vida, ligada a região, a pesca e a vida nos sítios. Porém não há um efeito causal entre estes fatores.



Figura 6 - Ponte sobre rio Itiberê, ligando a Ilha dos Valadares ao centro de Paranaguá.
Fonte: Marcela Pagani (2015)

O que ocorre é que a ligação entre caiçara, território e fandango tem sido uma das formas de levar adiante o fandango, que se articula especialmente as lutas territoriais das populações da região. Este ponto será retomado mais a frente.

A mudança para o espaço urbano os fez trazer seus hábitos e costumes e inseri-los neste novo contexto. Os *sítios*, termo usado localmente para se referir as comunidades dos interiores das baías, são os lugares de onde vieram e esta semelhança permitiu aos de lá vindos se organizar em torno de laços já estabelecidos e dar continuidade a seus modos de viver.

O que se verifica não é o abandono dos locais de origem, mas a continuidade destes no espaço urbano. Martins se refere a estes trânsitos entre a ilha dos Valadares e as comunidades do interior:

> na ilha dos Valadares o tempo dos sítios está vivo tanto na fala como na vida de seus moradores. Um dos elementos que fazem esta conexão entre tempo dos sítios e tempo da cidade, passado e presente, tradição e modernidade, é o fandango. (Martins, 2006: 38)

O constante trânsito entre a cidade e os sítios chama a atenção para as relações que se estabelecem entre diferentes modos de vida, como o urbano e o rural, ao ressaltar a continuidade dos vínculos de parentesco, amizade e compadrio estabelecidos ao longo do tempo, reforçando os trânsitos entre os sítios e a cidade.

Um exemplo disto pode ser visto na família Pereira, grupo de fandango que se tornou reconhecido por gravar um cd lançado em parceria com o grupo curitibano Viola Quebrada. Esta família é emblemática no fandango, sendo reconhecida como de tradicionais fandangueiros. A capa do livro Museu Vivo do Fandango traz Leonildo Pereira, morador do sitio de Abacateiro.

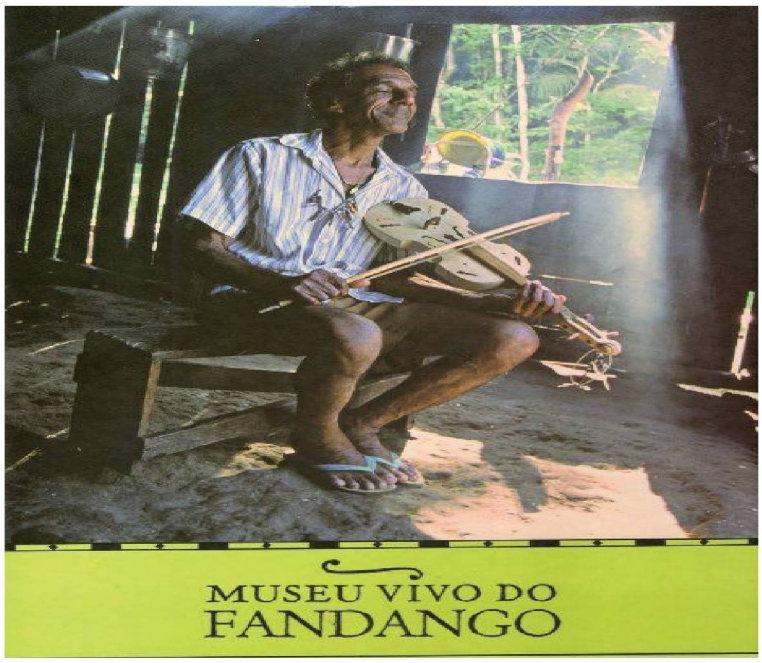


Figura 7 - Capa do livro Museu Vivo do Fandango

Fonte: Museu Vivo do Fandango (2006)

O sítio do Abacateiro fica próximo ao Rio dos Patos, região já citada e recorrente na memória de alguns fandangueiros da Ilha dos Valadares, como Anízio Pereira, Zéca Martins, Anoldo e Nemézio Costa, dentre outros. Hoje neste sítio não há moradores, porém não o consideram desabitado. Ali alguns ainda mantém seus plantios de palmito, banana, café, laranjas e outras coisas. Em momentos que consideram necessário vão até lá para manutenção do lugar.

Na ilha dos Valadares há um lugar, no entorno do campo do Canarinho, no bairro Sete de Setembro, que pode ser considerado um reduto da família Pereira na ilha. Ali vivem atualmente Anízio Pereira, Julio Pereira e seu filho Urbano Pereira, além de outros parentes. A família se estabeleceu nesta região logo que chegaram a ilha dos Valadares, conforme me contou Anízio Pereira, ainda na década de 1970.

Ao longo dos anos alternaram entre viver na ilha dos Valadares e viver nos sítios. Tendo alguns se estabelecido definitivamente na ilha dos Valadares e outros mudado algumas vezes. Até pouco tempo atrás havia um bar próximo ao campo de futebol que pertencia a Pedro Pereira, que não cheguei a conhecer, mas que foi descrito a mim por Anízio Pereira, como um grande rabequista.

Esta relação remete as redes que tecem estes laços e que são comuns a toda a região litorânea paranaense, se estendendo para além dos limites do Estado. Para que se possa entender melhor estes trânsitos, cito a fala de Anízio Pereira[7], que viveu no sítio de Rio dos Patos e é morador da Ilha dos Valadares há mais de trinta anos.

Anísio Pereira, assim que chegou do sítio passou a integrar o grupo de mestre Romão, pois conhecia a dança e sabia tocar instrumentos. Como me contou, quando ele chegou o grupo já existia e ele foi convidado a entrar também. Isto porque já contava com conhecidos seus que integravam o grupo. Assim como ele outros fandangueiros dos sítios haviam chegado ao Valadares e se aproximado das movimentações sociais em torno do fandango.

> Meu tio que nos ensinou a tocar rabeca era o Julino. Eles eram em oito irmões. Nós era la do estado de São Paulo, nós não era aqui do Paraná não. Mas num mato, um centro muito grande. Longe da beira Mar. Então nós era de lá. Frankilin Pereira, eles eram de família la do Araçaúba. Então quando ele começou com o negócio assim, de sair de um lugar pra outro né. Passear, ir numa festa. O velho Frankilin conheceu o velho também que era

7 Entrevista realizada em 19/09/2014, no bar de Anoldo Costa, na Ilha dos Valadares, Paranaguá.

> Pedro, Pedro Dias. O homem mais velho que tinha la no Rio dos Patos. Então eles se deram muito, o tal Frankilin com este tal Pedro Dias. Ainda alcancei muito ele, morreu perto de cem anos, acho. Então o finado vovô ainda perguntou pra ele se ele dava licença pra... naquele tempo, quem morava é que era dono ali, né. Não é igual é agora... Ai, ele ainda arremedava ele né: "Ai, meu senhorzinho, Frankilin, você pode vim morar pra cá com nós". Ai ele foi lá, conversou a família, ai primeiro com ele veio Paulinho e Julino parece que de la com ele. Finado papai ainda ficou por lá, veio por derradeiro... Andrino, Vicente, vieram junto, os oito irmão né. Ai, veio estes um primeiro, vieram junto. Sei que papai ainda ficou pra lá. Quando nós viemos aqui pro Paraná eu tava com 3 anos.

Esta conversa que transcrevi acima pude gravar enquanto conversava com Anízio Pereira e Anoldo Costa em um bar pertencente a este último que fica próximo ao lugar que descrevi como um reduto da família Pereira. Enquanto conversávamos neste dia, os dois compadres lembravam de eventos e pessoas, de quando eram jovens e viviam no *sítio* de Rio dos Patos. Foi muito importante para minhas reflexões poder ter presenciado este momento, pois como foi uma conversa livre, proseada e fluente, me contaram sobre muita coisa. Falando desde como os grupos de fandango começaram na ilha, como as pessoas chegaram ali, como puderam viajar pelo Brasil tocando fandango em projetos musicais, e outros assuntos mais.

O caráter itinerante da vida da família Pereira demonstra uma característica dos movimentos das pessoas no litoral norte paranaense e sul paulista. Ambos são reconhecidos como próximos e, em um passado recente constituíam projetos na vida destas pessoas mudar-se para outros locais nesta região. Atualmente estes movimentos seguem acontecendo, mas é mais comum a procura pelos centros urbanos, ocupando nestes alguns bairros com características similares, como é o caso da Ilha dos Valadares.

A compreensão deste território pode ser observada, por exemplo, nas referências aos costumes de percorrê-la com as bandeiras do Divino Espírito Santo e da Trindade e em frequentar festas de santos padroeiros. Como descrito na apresentação deste trabalho, as bandeiras do Divino Espírito Santo e da Santíssima Trindade percorrem a região entre Guaratuba e o litoral sul paulista há muitos anos.



Figura 8 - Pessoas acompanham em procissão as Bandeiras do Divino e da Trindade em Restinga da Praia Deserta, Ponta de Leste, Ilha do Cardoso.
Fonte: Maurici Pereira (2014)

O costume permanece e é considerado muito importante pelas pessoas que esperam a época do ano em que a bandeira chegará a sua comunidade. Como mencionei, a bandeira saúda ao chegar a uma comunidade, primeiramente seu padroeiro, se dirigindo à capela e ali cantando a primeira chegada. Em seguida percorre as casas dos devotos que se dispõem a recebê-la.

Ao longo deste trabalho não procurei participar de nenhuma festa destes santos padroeiros, mas em diversas ocasiões presenciei as combinações entre meus interlocutores para irem a tais eventos. Na cidade de Paranaguá é comum encontrar afixados em postes, na ilha dos Valadares, em estabelecimentos comerciais e outros lugares, cartazes que anunciam excursões para as festas de santos padroeiros das comunidades. São ocasiões que movimentam os *sítios* e possibilitam momentos importantes de envolvimento social para estas pessoas.

Como contam os mais velhos, no passado estas ocasiões constituíam oportunidades para estas pessoas se colocarem em contato. Eram esperadas pois propiciariam namoros e outros interesses que tivessem. E, como as viagens eram

feitas a remo e o costume era mudar-se para outros lugares que considerassem melhor, também eram oportunidades para conhecer o território e colocar em ação seus projetos pessoais. Esses movimentos foram parte dos processos de ocupações e formações das diversas comunidades consideradas caiçaras na região.

A trajetória de Anízio e dos Pereiras não constituem portanto uma exceção dentro dos projeto das famílias desta região. A antropóloga Karina Coelho, quando trata dos movimentos migratórios que permitiram a ocupação do território da Ilha do Superagui faz referência ao movimento das famílias e a migração em canoas pela região.

> é partir do olhar de meus interlocutores que entendo como as atuais vilas se formaram e como o discurso do "isolamento" é bastante relativo, uma vez que mesmo morando em lugares distantes os moradores sempre estiveram em constante relação uns com os outros através do trânsito na baía de Pinheiros. A chegada do barco a motor na região ocorre a partir da década de 1970 e ainda assim eram poucas as famílias que conseguiam comprar. As famílias percorriam toda a baía de Pinheiros em suas canoas a remo e segundo uma de minhas interlocutoras, a "andança" pelas vilas da região é uma característica de alguns moradores. (COELHO, 2014: 42)

O estabelecimento dos Pereiras, vindos do Estado de São Paulo para o do Paraná, na comunidade de Rio dos Patos parece ser similar ao de outros moradores da região. A ocupação indistinta de documentos também. Como fez o parente de Anízio ao conversar com Pedro Dias e se estabelecer na comunidade foi de acordo com os hábitos da época.

Mesmo hoje residindo na cidade, Anízio não considera o seu sítio desocupado. Na mesma ocasião a que já fiz referência, quando nos reunimos no bar de seu Anoldo Costa para conversar, Anízio Pereira disse o seguinte:

> Ih, o Rio dos Patos faz muito tempo que é habitado. [...] Quando nós viemos pra cá já era habitado ali o Rio dos Patos.
>
> -Tem gente la no Rio dos Patos ainda?
>
> -Não. Tem casa só. O caminho tá bão, mandaram roçá. [..] A minha mulher, que era minha mulher, ainda ano passado ela trouxe laranja de lá. Bacia de laranja. Ainda tem laranja lá da que eu plantei.

Como podemos perceber neste relato, o fato de não ter gente morando no lugar não significa o seu abandono, pois ainda existem lá benfeitorias, bem como

culturas de laranja, palmito e outras que os parentes que vivem nos sítios, ou os que vão até estes lugares podem trazer para os que vivem na cidade. O hábito de manterem nos sitios plantios de palmito, caixas de mel, casas que possam ocupar nos tempos em que ali passem faz destes lugares parte do território do qual estas pessoas dispõem para fazer suas vidas. A importância do lugar permanece, pois foi nele que se construíram laços que permanecem hoje na cidade. Mesmo em lugares que aparentam estarem vazios se costuma fazer a referência ao seu 'proprietário'. Em algumas ocasiões, enquanto navegava pela região, apontava com o dedo e perguntava ao barqueiro que me conduzia a quem pertence aquele lugar. Algumas vezes me diziam que o *sítio* pertencia a determinada pessoa.

Nesta ida da família Pereira para Rio dos Patos, eles passaram a conviver com a família de Nemézio e Anoldo Costa, que também são desta mesma localidade. Ali também residia a família de Zeca Martins. Segundo Anízio este fato se deu há 69 anos. E, há hoje nos fandangos de Paranaguá vários tocadores que são nascidos neste lugar onde ocorriam muitos fandangos, alguns promovidos pelos parentes de Anoldo e Nemézio, outros pelos de Zeca, outros pelos Pereira e ainda outros por outras pessoas do lugar, pois era um povoado com bastante população.

O fato de estas pessoas manterem seus contatos após tantos anos e serem todas integradas nos grupos de fandango indica a continuidade deste em Paranaguá hoje. Atuando nos movimentos em torno do fandango na cidade de Paranaguá hoje a partir da ilha dos Valadares, estes relatos permitem compreender como o fandango é um articulador destas socialidades. O fandango os liga a um passado em comum e, conta a história do tempo em que viviam nestes *sítios*, com os quais mantém intensos e fortes vínculos.

Entre as pessoas que fazem parte das redes que estabelecem as socialidades ligadas ao fandango a recordação do tempo em que viviam nos sítios é recorrente e celebrada nos bailes. Pois, a trajetória parecida de muitos ali os liga a região do lagamar. Muitos tocadores vieram das regiões mais ao norte da baía, próximas a divisa com São Paulo, como o Rio dos Patos, ou de outras comunidades como Ararapira, Ariri, Serra Negra, Maciel, Costeirinha, entre outras.

A memória do tempo em que moravam nos sítios e costumavam participar dos fandangos que eram ofertados por alguém que se beneficiava dos mutirões para

puxada de canoas, roçada, plantio e colheita de arroz, feijão e mandioca, ou ainda por outros motivos é recorrente. Ela vem a tona quando são indagados a respeito de onde vem o fandango. Relembram um tempo no qual os antigos costumavam oferecer o fandango em troca da ajuda dos camaradas para a realização de algum serviço.

Muitos casais que ainda hoje dançam nos grupos de fandango em Valadares se conheceram em outras localidades pelo interior. Ainda hoje, os dias de festas dos santos padroeiros das comunidades de dentro da baía costumam atrair as pessoas, demonstrando assim o constante reforço que estes laços recebem. Martins já notava esta situação, como bem aponta:

> A memória e a vivência que provêm dos sítios impedem que ocorram rupturas e descontinuidades entre um "tempo do sitio" e um "tempo da cidade". Há diferenças significativas entre estes pólos: sítio x cidade, passado x presente, mas, ainda assim, observamos continuidades dentro destes processos de transformação. (Martins, 2006:26)

É a este passado dos sítios que fazemos referência como um elemento importante para os desenvolvimentos musicais do fandango a partir da ilha dos Valadares hoje. Pois foi através destas pessoas, que vivenciaram estes traços comuns de vida e música que o fandango como manifestação musical veio a ser o que é. Uma produção diversa e coletiva, que se configura de diferentes maneiras e com diferentes sentidos, dependendo de quem a faz. Estas pessoas, que fazem parte desta história de ocupação do território caiçara e tiveram suas trajetórias pessoais entrelaçadas ao desenvolvimento de sua musicalidade fandangueira são importantes agentes nos fandangos atuais.

O fandango é um dos motivos que traz turistas para esta região. Além da famosa Ilha do Mel, o destino mais procurado do litoral paranaense para o turismo, tem havido uma importância crescente do turismo com destino as ilhas de Superagui e Peças. Além de outras iniciativas como o turismo de base comunitária, que ocorre na vila de São Miguel. Na ilha do Superagui, o baile de fandango no Reveillon e no carnaval já é considerado atração turistica, fazendo com que as pessoas envolvidas com o fandango na ilha se organizem para trazer músicos de Guaraqueçaba e de Paranaguá para animarem estes bailes.

Nos últimos anos participaram destas ocasiões Nilo Pereira, Leonildo Pereira e seu filho, tocando no carnaval de 2015. Zéca Martins também já foi convidado e também Nemézio Costa, além de músicos como o curitibano Cassiano Zambonin.

A busca dos turistas pela região se dá por diversos fatores, sendo os principais a Mata Atlântica, as paisagens, as praias e a culinária, mas também o fandango. Com relação ao fandango, o fato de a manifestação se mostrar forte e presente e ser identificada com o modo de vida e de ocupação da região fornece um elemento a mais para atrair turistas. O interesse destas pessoas pelo fandango leva isto em conta em alguma medida.

A identificação dos fandangueiros com a vida nos sítos é recorrente quando elaboram sua ligação com o fandango, seja por contarem ela através da importância dos mutirões, seja por ressaltarem seus laços com a região. Consideram que morar nos sítios lhes propiciava grande fartura.

Durante um evento que celebrava o reconhecimento do fandango como patrimônio imaterial, no ano de 2014, houve uma fala do antropólogo Antonio Carlos Diegues. Nesta fala ele ressaltou a relação do fandango com o passado das pessoas ali presentes, pois boa parte da platéia era formada pelos fandangueiros dos grupos, portanto muitos vindos do sítio.

Em um determinado momento, uma dançarina do grupo Pés de Ouro pediu a palavra e disse: “naquele tempo a gente produzia farinha puba, fazia canoa, fazia mutirão e tinha fandango.” Nesta fala, ela buscava confirmar como sendo parte da sua vida e também a de seus colegas de grupo, aquilo que o antropólogo falava.

A tradição adquire ali, portanto uma forma processual, na qual continuidade e mudança não se opõem, apenas aparecendo quando se escolhe pontos fixos espaçados ao longo do tempo. Se em um determinado momento o fandango se caracterizava por ser uma manifestação comum nos sítios, hoje é marcado pela sua importância na vida destas pessoas na cidade. Além das transformações nos contextos, também se verificam mudanças nos formatos da manifestação. Se antes, todos sabiam dançar o fandango e se aprendia a tocar convivendo, hoje na ilha são os grupos de fandango os principais responsáveis por esta continuidade e as oficinas de repasse de toques são importantes.

A formação dos primeiros grupos

Nos grupos se ensina aos mais jovens a tocar e principalmente a dançar, neles acontecem encontros entre gerações diferentes e que possuem relações também diferentes com a manifestação. Por isto, é importante que se explique um pouco como se deu o processo de formação dos primeiros grupos de fandango na Ilha dos Valadares. Para isto, precisamos compreender também outro fator: o interesse que o fandango enquanto manifestação despertou nos folcloristas e, como estes se voltaram a estudar a prática.

O interesse pelo fandango enquanto uma manifestação popular está ligado aos estudos de Folclore, uma tradição intelectual que se estabeleceu diante da perspectiva de uniformização social que seria inevitável ao processo de modernização[8]. O inexorável poder de assimilação da sociedade moderna acabaria por eliminar a diversidade cultural, o que fez com que alguns estudiosos vissem como uma missão urgente a coleta e a descrição de práticas populares que estavam fadadas à extinção.

Esta visão fez escola e marcou a formação intelectual brasileira, que em diversas épocas e de modos variados se preocupou em se voltar a estudar as manifestações nas quais viam estas características. As preocupações destes intelectuais variavam entre a preocupação com a construção da identidade nacional, que seria composta por toda esta diversidade e seria patrimônio de todos os cidadãos e, portanto teriam importância na construção das referências nacionais e, a preocupação de se preservar estas práticas, mantendo-as vivas, fator que contribuiu para que se estabelecesse a preocupação com a preservação e a salvaguarda da cultura popular.

Este movimento foi responsável pela coleta e pela transcrição de diversas marcas e modas de fandango, principalmente ao longo do século XX. O livro publicado em 1928, Ensaio sobre a música brasileira, de Mario de Andrade, menciona o fandango. Na obra o autor registra sete fandangos bailados coletados

8 Não é o objetivo deste trabalho detalhar este processo e nem fazer um mapeamento intelectual das diversas perspectivas que orientaram os estudos sobre folclore. Mesmo correndo o risco de simplificar um complexo processo histórico e intelectual que se desenvolveu entre os séculos XVIII e XX, optamos por dedicar apenas este parágrafo a discutir o assunto. Pode-se encontrar uma descrição mais pormenorizada e bem situada destes debates no trabalho de Silveira, 2014.

em Cananéia, no litoral sul paulista. Posteriormente outros pesquisadores também tiveram publicações nas quais figurava o fandango. Quase sempre dividiam o fandango entre bailado e batido. Conforme apresenta Silveira, para estes intelectuais

> o fandango é caracterizado como um "conjunto de danças" e também como "baile", podendo receber qualificadores como "rústico", "sulista" e "rural". Outra constante é a divisão entre "fandangos bailados" e "fandangos batidos", ou seja, entre fandangos apenas valsados e fandangos onde ocorrem danças figuradas (coreografadas), caracterizadas pelo bate-pé. (Silveira, 2014: 58)

Silveira menciona ainda a especial atenção dada pelos folcloristas aos fandangos batidos, considerados por eles como mais tradicionais do que os bailados, que eram mais próximos das danças modernas.

O interesse dos folcloristas pelo fandango continuou ao longo da história do movimento, tendo sido especialmente importante em uma fase posterior, quando um folclorista em especial dedicou-se aos estudos do tema. Inami Custódio Pinto se estabeleceu como uma forte referência para os estudos de fandango. Foi ele quem ajudou a formar o primeiro grupo de fandango em Paranaguá, o qual serviu de referência a outros e ainda hoje está em atividade: o grupo de fandango Mestre Romão. A respeito da trajetória do folclorista Silveira diz o seguinte:

> Inami Custódio Pinto (1930–2014) foi o folclorista que dedicou mais tempo e mais esforços ao estudo e à promoção do fandango, ainda que ele não tenha se dedicado exclusivamente à pesquisa e à atividade docente. Inami formou-se em Educação Artística na Faculdade de Educação Musical (FEMP) , em Curitiba, e durante toda a sua vida conciliou os estudos folclorísticos com o emprego de escrivão na polícia civil. Como um intelectual "menor", porque não vinculado à academia, Inami teve que construir diferentes alternativas para viabilizar seus projetos, o que ele procurou fazer convencendo educadores, artistas, políticos e a imprensa de modo geral sobre a necessidade da valorização da "Cultura paranaense". Defensor obstinado do folclore local, Inami sempre manteve ligação com órgãos governamentais dedicados à cultura, como o Museu Paranaense, o Colégio Estadual do Paraná, o Conservatório de MPB. Atualmente a FEMP denomina-se Faculdade de Artes do Paraná (FAP), que recentemente foi vinculada a Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). de Curitiba, o Museu da Imagem e do Som do Paraná e a Faculdade de Artes do Paraná, instituições nas quais ele conseguia algum apoio, ainda que precário, às suas iniciativas. Inami Custódio Pinto foi um folclorista de projeção estritamente local, que se manteve próximo de diversos setores dos círculos políticos e artísticos paranaense, mas que não chegou a obter reconhecimento em outras regiões do país, já que as suas ações e o seu interesse recaíam basicamente sobre as coisas do Paraná, sua grande

> paixão. [...] a história do fandango e a sua biografia se confundem, tamanho foi o seu envolvimento com o fandango e com os fandangueiros de Paranaguá. Desde que passou a estudar o fandango, na década de 1960, Inami tomou para si a responsabilidade de fazer "renascer" o fandango e de tentar garantir a sua continuidade, o que resultou em décadas de convivência com os fandangueiros de Paranaguá. Após anos de pesquisas no litoral, Inami se tornou a principal fonte para o estudo do fandango, sendo responsável por grande parte dos materiais existentes sobre ele. Além de exercer grande influência sobre a produção de conhecimento relativa ao fandango, Inami também deixou marcas na forma como é vivenciado e produzido o fandango atualmente em Paranaguá, município onde ele concentrou suas pesquisas e que é considerado desde então uma espécie de reduto do fandango: o lugar onde são realizados mais bailes, onde se encontram mais "mestres" fandangueiros e onde estão estabelecidos os grupos de fandango mais antigos de todo o litoral (Silveira, 2014: 88-89)

De fato, a figura de Inami Custódio é bastante recorrente no fandango e, mesmo entre os fandangueiros de Paranaguá é reconhecido o papel dele na formação dos grupos de fandango. Quando conversávamos no bar de seu Anoldo, perguntei a Anízio Pereira sobre ele, me disse o seguinte:

> O senhor conheceu o Inami?
>
> - Não, não. Nos tempos que nós andava la ele ainda era vivo. Será que morreu ele?
>
> -Faleceu.
>
> -Ele foi o fundador do fandango de Romão.
>
> -Mas não faz um mês que ele faleceu.
>
> -Ah, eu acho que sim mesmo, né. Por que até um tempo destes nós tava falando dele. Diz que era um homem bom né, interessado...
>
> - O senhor chegou a tocar no grupo de Romão?
>
> - Grupo de Romão? Pois, eu hã, eu... Quando eu sai de Guaraqueçaba, logo que eu cheguei eu já entrei em grupo dele. Primeiro grupo que tinha aqui. Era só o grupo dele.-

A relação que estabelecem os fandangueiros com estes pesquisadores em suas memórias lhes coloca na situação de agentes do fandango também. Provavelmente diferentemente da forma como alguns destes pesquisadores viam a si próprios. Note o emprego do termo fundador, que é empregado ao se referir à Inami e não ao mestre do grupo, Romão. Outros o situam enquanto um professor, que ajudou o fandango a se organizar na ilha. Em entrevista que concedeu à

Silveira, Inami deixa claras suas intenções de evitar que o fandango acabasse, fato que o levou a dedicar-se a reviver a manifestação, e assim se refere a sua ação:

> Então peguei o Romão [fandangueiro da Ilha dos Valadares, Paranaguá] porque ele era um líder, era católico apostólico romano, não cedeu aos crentes, daí [eu disse] "você é capaz de reunir um grupo?" [Inami corrige-se e retoma a fala]. Daí eu fiz uma enquete pra não puxar saco de ninguém: – Quem é o melhor de todos os tempos? – O melhor violeiro foi Manequinho da viola. – Onde é que ele anda? – Ele morava aqui, agora tá lá na estradinha. Nossa, eu fui atrás dele, ele tirou a viola de dentro de um baú, chorando, quando ele tocou ele tremia, puta que amor, rapaz do céu! (Silveira, 2014: 92)

A aproximação de Inami dos fandangueiros foi indelével. Note-se o engajamento de Inami na formação do primeiro grupo de fandango na Ilha dos Valadares, como bem aponta Silveira:

> Em meados da década de 1960, então, o folclorista Inami Custódio Pinto se aproxima dos fandangueiros da Ilha dos Valadares e cria com eles um grupo de fandango. Para isso, observe, Inami teve que fazer uma "seleção", "ensaiar" e formar um "conjunto". (Silveira, 2014: 92)

A criação do primeiro grupo marcou a forma como ainda hoje se organiza o fandango na ilha. Pois atualmente existem outros grupos em atividade: os Pés de Ouro, o grupo Mestre Brazilio, o grupo Mandicuéra, o grupo Mestre Romão, o grupo Família Domingues e o grupo Mestre Eugênio. Todos se organizam de maneira similar, sendo os trajes adotados parecidos (camisas brancas e calça social para os homens, vestidos estampados para as mulheres), em bailes ou apresentações a disposição dos grupos também é parecida e, todos apresentam modas batidas e bailadas.

Por conta disto contrastam com os grupos de outros lugares, nos quais quase não há modas batidas e tanto o vestuário quanto o formato dos grupos não corresponde ao encontrado na ilha. A presença do pesquisador é marcante inclusive na nomenclatura utilizada para se referir aos líderes dos grupos, pois ainda no trabalho de Silveira podemos encontrar a fala de um fandangueiro a respeito da procedência do termo "mestre":

> Mestre foi agora que o compadre Inami teve aí, e aí botou o nome [do grupo de] mestre Romão, aí foi indo e fez mestre. Antigamente tudo era uma coisa

> só. (Entrevista realizada com Brazílio Ferres disponível em Silveira, 2014: 95)

O ponto importante é atentar para o fato de que há muito tempo existe uma relação muito próxima entre pesquisadores e fandangueiros e, nesta relação as trocas são intensas, o que nos permite afirmar que o fandango atual é produto da interação entre ambas.

Se desde as décadas de 1940 e 1950 já se faziam presentes nos bailes os pesquisadores, atualmente seguem participando do fandango. Porém, se observarmos com atenção a referência a sua presença em campo não é admitida com frequência por parte dos pesquisadores, que procuram estabelecer uma distância em seus escritos e publicações e, por vezes desaparecem atrás de suas escritas, deixando a manifestação como ação exclusiva do que consideram fandangueiros nativos.

O lugar em que situam os pesquisadores em relação a si contrasta com o que estes costumam legar aos fandangueiros. Silveira faz referência à maneira como os folcloristas organizavam o fandango:

> Esta perspectiva é facilmente compreendida quando observamos os livros que resultam dessas extensas operações de coleta de material folclórico. São obras imensas, com ilustrações e descrições minuciosas de cada manifestação, sem, no entanto, preocupar-se com o contexto ao qual elas estão vinculadas, nem com os atores que a promovem. O que interessa é a manifestação em si enquanto testemunho da vitalidade de um povo. No caso do fandango, por exemplo, quase a totalidade dos livros é dedicada a partituras das músicas e ilustrações gráficas das coreografias das danças. No restante do livro ficamos sabendo como violas, adufos e rabecas são construídas, como é o salão típico para se dançar fandango, qual é a bebida e o alimento típico dos bailes de fandango, mas nunca quem é o fandangueiro, como ele vive, etc. (Silveira, 2014: 34-35)

Se por um lado o discurso do fandango evanescente significava a ação de sujeitos que procuravam criar alternativas para que se pudesse salvar, ou resgatar, conforme suas próprias considerações a respeito do que fazem, por outro também significou a aproximação e o estabelecimento de interações e trocas entre fandangueiros e pesquisadores (que muitas vezes acabaram atuando como fandangueiros). O próprio Inami atuou como dançarino no grupo de fandango de mestre Romão e, assim como ele vários outros.

O interesse de pessoas "de fora" pelo fandango levou os fandangueiros locais a procurarem interagir com estas em termos que significasse alguma forma de reconhecimento para si mesmos, chegando a manusear com habilidade os vocabulários e categorias empregadas nestas referências, como cultura, folclore, caiçara, etc. A organização de festas e eventos feitas com fins de demonstrar a vitalidade da manifestação também constituiu espaços que possibilitaram aos fandangueiros conseguir algum reconhecimento de suas habilidades por parte de pessoas de fora, nas quais veem potenciais alianças.

Assim como em Silveira (2014: 76) relata ter ocorrido no II Congresso Nacional de Folclore, realizado em 1952 na cidade de Curitiba e que culminou com a participação dos congressistas em um baile de fandango na cidade de Paranaguá, no qual saudou-se em versos aos professores e pesquisadores conhecidos. Posso dizer que presenciei cenas parecidas em diversas ocasiões nas quais os fandangueiros identificavam alguma personalidade que consideram importante e a elas se dirigiam em versos. Por exemplo, quando toquei no baile de carnaval, no ano de 2014 algumas pessoas vieram até o grupo em determinado momento e cumprimentaram a todos nós. Como isto é comum, não me atentei para quem eram. Em seguida vi uma das pessoas dando entrevista a uma rede local de televisão. Passou-se algum tempo até que alguém me contasse que aquela pessoa era o secretário municipal de cultura da cidade de Paranaguá.

É notável portanto, no caso do fandango, o fato de se estabelecerem relações entre os fandangueiros de Paranaguá e de todo o litoral e de pesquisadores de cultura popular desde há muito tempo. Esta aproximação teve grande importância nas configurações atuais daquilo que se considera ou não fandango e também nos circuitos nos quais a manifestação se estabelece.

O fandango em um novo contexto

Ao refletir a respeito da relação entre cultura popular e modernização na América Latina, Nestor Canclini aponta para os processos de interação entre os artesãos tradicionais e o chamado mundo moderno. Através da hibridização de ambas as tradições, os sujeitos atuam de maneira criativa e dinâmica, como pode

ser observado através da expansão do artesanato enquanto uma atividade economicamente viável para uma parcela maior de pessoas, bem como a continua inovação presente nas peças produzidas por artesãos tradicionais. Para o autor esta situação comprova a superação da separação entre as culturas popular e erudita e, aponta para o caráter de interação entre elas.

Segundo Canclini (2008), ao se insistir na cisão entre o rural e o urbano, moderno e tradicional, através da distinção entre arte e artesanato, dando especial ênfase ao artista enquanto um individualista desinteressado e, ao artesão popular (o que também pode servir ao músico) enquanto o produtor de uma arte inferior, destinada a limitação, através da repetição de uma fórmula reconhecida de uma estrutura pouco mutável na qual a criatividade tem pouca relevância, acaba-se por reafirmar a preponderância do primeiro sobre o segundo. Legitimando assim os maiores incentivos e prestígio aos artistas e o papel de coadjuvante dos artistas populares.

Ressaltando a não sustentação das concepções ortodoxas em torno do folclore e da chamada cultura popular, José Jorge de Carvalho (1991) procura chamar a atenção para o papel da produção cultural, dos meios de comunicação, das novas mídias, do turismo, da migração interna dentre outros fatores que acabam por estabelecer novas dinâmicas complexas e que dificultam ainda mais a insistência em conceitos substancializados nas manifestações populares atualmente.

A crise da autenticidade das culturas clássica ou popular e a emergência dos discursos sobre a fragmentação, hibridização e a evidência da relação entre universos anteriormente considerados distintos apresenta uma situação na qual os elementos não podem serem compreendidos enquanto isolados e totais, mas enquanto processos, e procedimentos que se influenciam mutuamente, expondo a realidade constitutiva comum que apresentam.

De fato, a convivência de sujeitos que poderiam ser classificados enquanto pertencentes a grupos sociais distintos e, portanto a culturas diferenciadas, que se envolvem na prática e nos processos produtores das tradições precisa ser compreendida a partir da participação e engajamentos que assumem. A busca pelo popular, feita pelo artista de classe média procurando por novas linguagens para sua

arte não é uma tarefa de coleta simplesmente, mas envolve negociações com os grupos e pessoas que são considerados detentores dos tais saberes tradicionais. Esta relação não pode ser vista enquanto uma tarefa desinteressada sob nenhum aspecto: nem por parte do artista popular, nem do erudito. Já que o que se verifica é a construção desta manifestação enquanto produto da relação estabelecida entre eles.

Como aponta Carvalho (1991: 17) o folclore ainda funciona enquanto um núcleo simbólico para expressar um tipo de sentimento de convívio social e visão de mundo, que mesmo sendo reinterpretado e revestido por modernas técnicas de difusão, continua sendo importante porque remete à memória longa. Assim artistas populares, turistas, políticos e produtores culturais acabam por constituir formas que ultrapassam as fronteiras entre o que é específico do universo de um e de outro e, interagem em um mesmo ambiente, propondo uma constante criação das manifestações populares.

As manifestações populares próprias do fandango já não são as mesmas de tempos atrás, porém mobilizam sentimentos de pertencimentos que podem ser compreendidos enquanto tradicionais e, permanecem pelos esforços dirigidos por muitos para a sua conservação e continuidade. Daí a importância de se compreender as identidades e tradições enquanto processuais e relacionais.

Um fator a se ressaltar a respeito de como os folcloristas pesquisadores construíram seus conceitos a respeito do que era o fandango e especialmente quem eram os fandangueiros é identificação que promoveram na qual identificam a música fandangueira com populações iletradas, habitantes do litoral o que convergia para o conceito de sociedade folk, algo bastante presente nos estudos do período e que tendia a ver estas populações e sua cultura como um contraponto à cultura da elite.

Neste sentido o termo caiçara passou a identificar esta população e, consequentemente aqueles que tocam e dançam o fandango. Foi principalmente através do emprego desta noção coextensiva de caiçara que se passou a identificar o fandango com um modo de vida ligado à pesca e a subsistência na região beira-mar (Silveira, 2014: 133-136).

A exclusão destas pessoas e de seus modos de vida da sociedade capitalista as levava, segundo esta perspectiva, ao isolamento e a dependência da

pesca e da agricultura de subsistência como forma de prover seu sustento. Isto as caracterizou como culturalmente homogêneas, dotadas de um grande saber empírico a respeito do ambiente no qual estavam inseridas e as qualificou como tendo grande capacidade de prover a si mesmas com tudo o que necessitavam, principalmente devido a seu bom relacionamento com a biodiversidade de seus territórios e seus conhecimentos dos possíveis empregos daquilo que a natureza lhes proporcionava.

Com o passar do tempo, a expansão dos modos de vida urbanos e das necessidades criadas na sociedade industrial e com a criação de Áreas de Preservação Permanentes se fortaleceu o processo de exclusão destas pessoas de suas regiões de origem. Silveira (2014: 137-143) também descreve os processos intelectuais que estiveram ligados a esta conceitualização e, demonstra como eles acabaram por dar força a uma perspectiva que vê no fortalecimento da luta pela resistência destas populações em seus territórios de origem e que tem no fandango um forte elemento nesta luta, pois o mesmo propicia a identificação destes sujeitos com este discurso.

Como já mencionado, a formação da ilha dos Valadares enquanto uma espécie de reduto de refugiados do processo de urbanização e das políticas de proteção ambiental que dificultaram a vida nas comunidades pesqueiras do interior das baías de Paranaguá e Guaraqueçaba, contribuíram para a identificação do fandango enquanto uma manifestação específica destes grupos.

Não é difícil perceber a possível ligação entre a ideologia do fandango evanescente, ou seja, a idéia de que o fandango iria desaparecer com o progresso inerente à região litorânea do Paraná, principalmente a partir da expansão do porto e da incompatibilidade do modo de vida local com a vida moderna, o que faria, segundo esta perspectiva, com que os hábitos tradicionais fossem abandonados e substituídos de uma geração para outra. Dentre os hábitos estaria o fandango. Este fator contribuiu para que vários pesquisadores se voltassem a trabalhar em prol do resgate, da manutenção e da salvaguarda destas práticas e também levou os fandangueiros. Pode ser visto um primeiro esforço em Inami e seus contatos com os fandangueiros parnanguaras.

Os fandangueiros, seja por se identificarem com as descrições a respeito de suas trajetórias apresentadas nestas pesquisas, seja por verem nestas alianças perspectivas que lhes valorizassem enquanto sujeitos com conhecimentos importantes, ou seja por ambas as coisas, se viram motivados a agirem em torno destas alianças, atuando de maneira a criar um circuito para o fandango.

De alguma maneira isto corresponde as intenções lançadas pelo projeto Museu Vivo do Fandango, financiado pela Petrobrás, pela lei de incentivo à cultura, do Ministério da Cultura e realizado pela associação Caburé, do Rio de Janeiro, que define suas intenções da seguinte maneira:

> O Museu Vivo do Fandango é uma proposta em construção, que pressupõe o envolvimento local como fundamento de sua permanência. Em uma posição avessa à competitividade instalada no campo cultura, o projeto busca integrar ações, entendendo que a cooperação e o trabalho em rede são caminhos para o fortalecimento do circuito de trocas que é a base da própria Cultura. (Pimentel, Gramani, Corrêa, 2006:10)

Este projeto foi empreendido entre 2002 e 2006, num conjunto de ações que disponibilizaram um considerável material, importante para a pesquisa e a divulgação do fandango. Foram lançados no ano de 2006 um livro com entrevistas, fotos e depoimentos de fandangueiros, além de comentários e apresentações que descrevem a prática como tradicional do povo caiçara, que habita os litorais de Paraná e São Paulo. O livro

> apresenta a rede de pessoas que compõe o Museu Vivo do Fandango. Seus relatos, em suas semelhanças e diferenças, traçam o surpreendente universo de modos de vida e conhecimentos no qual o fandango se fundamenta e difunde. (Museu Vivo do Fandango, 2006: 10)

Também produziu-se um CD duplo, com um encarte rico em fotos, depoimentos, contextos e as letras das modas gravadas. O projeto viabilizou a gravação de um grande número de fandangueiros desta região, material do qual disponibilizou neste cd duplo 63 fandangos coletados no decorrer da pesquisa



Figura 9 - Capa do CD Museu Vivo do Fandango, com Amirto e Faustino Mendonça posando com rabeca e viola, respectivamente.
Fonte: Museu Vivo do Fandango, 2006

O projeto viabilizou a confecção de placas padronizadas para identificar as casas de fandangueiros e lugares de fandango que o circuito descreve. Em algumas ocasiões vi estas placas fixadas nas casas de fandangueiros, algumas vezes fora da casa, outras na sala, como um certificado. Os endereços de fandangueiros foram disponibilizados no site do projeto, com lista de contatos e depoimentos.

O livro conta com um texto chamado “Cultura e meio-ambiente na região estuarina de Iguape-Cananéia-Paranaguá”, de autoria do antropólogo Antônio Carlos Diegues.

Neste texto o autor descreve a região da seguinte maneira:

> A Região Estuarino-lagunar de Iguape-Cananéia-Paranaguá apresenta uma das maiores diversidades biológicas e culturais do litoral brasileiro, formando paisagens de rara beleza cênica. Um cordão de ilhas, entre as quais a de Iguape, Cananéia, Comprida, do Cardoso, Superagüi, das Peças, do Mel, com diversas barras cria em seu interior um rico sistema estuarino, tendo ao fundo um rico manguezal e a Serra do Mar, com a Mata Atlântica

> que em alguns lugares, como na Juréia, desce até a praia. Em outros lugares, a Serra do Mar recua, dando origem a vastas planícies, como a do Rio Ribeira, em Iguape. Nessa costa de mais de 90 quilômetros de extensão em linha reta, o continente é recortado por baías, estuários de rios e deltas. [...] Desde a década de 1950, a baía de Paranaguá ficou ligada à área estuarina de Iguape-Cananéia pelo canal artificial do Varadouro. [...] Essa região, apesar de sua diversidade, constitui uma unidade sob o ponto de vista natural e cultural, nela encontrando-se povos indígenas, como os Guarani, os caiçaras -descendentes dos índios, sobretudo dos Carijós, colonizadores portugueses e escravos negros - e inumeros núcleos de quilombolas, mais tarde, outros migrantes europeus como suíços, franceses, alemães, italianos e também norte – americanos. (DIEGUES, 2006: 13)

Nota-se neste fragmento que o autor ressalta as riquezas biológicas e culturais da região e destaca a ligação por mar entre os litorais norte paranaense e sul paulista. Destaca também a ocupação humana deste território, ressaltando especialmente o caráter histórico da presença de pessoas ao indicar a ocupação indígena do território, além de citar a presença de quilombos e de colônias de migrantes. Todas estas informações são para salientar o caráter de mistura das populações locais e a consistência desta ocupação.

Outro texto presente no livro é de autoria das pesquisadoras Daniella Gramani e Joana Corrêa e chama-se “Naquele tempo, no tempo de hoje: um panorama do fandango do litoral norte do Paraná e sul de São Paulo”. Neste texto apresenta-se o fandango como uma manifestação típica da região que envolve dança música e regras estéticas definidas. Aqui são descritos os instrumentos típicos, as técnicas musicais envolvidas, as estruturas dos versos e as ocasiões em que faz fandango. Nas últimas sessões do texto se reforça a ligação do fandango aos mutirões e a convivência social destas pessoas, e em seguida se aponta as transformações e dinâmicas destas comunidades, atentando para as mudanças nos modos de vida e se fala das novas formas de organização social e dos novos modos de fazer fandango.

As transformações que envolveram as comunidades a partir das décadas de 1950, as criações das Unidades de Conservação na década de 1980, a especulação imobiliária e o turismo são apontados como fatores influentes sobre o fandango. Como forma de viabilizar a continuidade do fandango, as autoras apontam para a necessidade de

> Ações que garantam a permanência legal dessas comunidades em suas terras ou que possibilitem que mesmo os caiçaras que hoje moram nos centros urbanos, mantenham algumas de suas atividades tradicionais. O manejo de recursos naturais por exemplo, é destacado como fundamental para que muitas destas atividades se perpetuem. (Correa, Gramani, 2006: 36)

A ligação dos fandangueiros com a região é ressaltada em vários pontos. Ao se referirem as mudanças que vem ocorrendo, a ocupação tradicional do território e a utilização dos recursos naturais disponíveis, que muitas vezes foi impossibilitada pela legislação ambiental, as autoras procuram demonstrar que é importante a manutenção dos direitos destas comunidades sobre o território para a continuidade do fandango e destas pessoas. Reconhecendo a vitalidade da prática, as autoras ainda apontam que

> O fandango 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. (Correa, Gramani, 2006: 36)

A constatação das autoras a respeito das transformações do fandango e da importância disto para a continuidade da manifestação em outros contextos, apontando para a manutenção de conceitos considerados tradicionais de organização, como os baseados em camaradagem, parentesco, compadrio e amizade. Como já mencionamos, as redes entre fandangueiros, pesquisadores e interessados na prática tem sido importantes para os novos delineamentos do fandango.

As ações tomadas por este projeto são atuantes nas configurações atuais do fandango, pois estabelecem inclusive um circuito fandangueiro, que vai da Ilha dos Valadares, em Paranaguá até Iguape no litoral sul paulista. Neste percurso, vários fandangueiros, *fabriqueiros* e pesquisadores tomam parte.

Nas casas destes fandangueiros figuram placas de identificação com seus nomes e os logotipos do projeto. Além de ter atuado gravando e promovendo o reconhecimento destes fandangueiros o projeto Museu Vivo do Fandango contribuiu para a divulgação da manifestação e destes fandangueiros, criando uma

aproximação e viabilizando à manifestação figurar como um atrativo para o turismo, forte atividade na região.

Com o fortalecimento do turismo enquanto atividade econômica que mobiliza um contingente considerável de pessoas no litoral paranaense, o fandango tem se mostrado um tópico importante enquanto potencial atrativo da região. Isto vem gerando inclusive uma demanda por parte dos *fabriqueiros* de instrumentos em oferecer rabecas, violas, adufos, machetes e tamancos como souvenires.

A compra de instrumentos de fandango por pessoas de fora levou um fabriqueiro a comentar comigo que "logo vai ter mais rabequeiro e violeiro em Curitiba do que aqui". Quando se referiu a estas pessoas, que atuam como mediadores de oportunidades para eles como "pessoas que levam pra frente" e as considerou "mais interessadas que os daqui", buscou ressaltar justamente as oportunidades de parcerias que via nestes contatos. Em sua fala refletia a respeito do que considera importante: a valorização de seu conhecimento e de suas habilidades, coisas que segundo ele, quem está mais próximo não vê.

O relato feito a mim por este *fabriqueiro* é indicativo de algo que observei em algumas situações. Alguns fandangueiros, como Leonildo Pereira, que sabe fazer instrumentos, costuma levar ao menos uma rabeca para vender quando vai em algum evento que contará com a presença de turistas e pesquisadores.

Observei isto quando esteve em Curitiba em 2015, para a realização de um baile de fandango com vistas a arrecadar dinheiro para seu tratamento de saúde. Nesta ocasião sorteou-se uma rabeca feita por ele. Além desta rabeca sorteada, o fandangueiro ainda havia levado outras duas que vendeu.

Seu irmão Nilo Pereira costuma deixar instrumentos nos mercados de artesanatos de Guaraqueçaba e Paranaguá. Nestes lugares suas rabecas, violas e machetes são dispostos ao lado de artesanatos confeccionados pelos Mbya Guarani da ilha da Cotinga, e outras peças diversas que são procuradas por turistas, como canoas feitas em madeira de caixeta, bibelôs de aves e animais da região e outras coisas.

Zeca Martins também leva seus instrumentos a lugares que conta encontrar pessoas interessadas em comprar. Para todos estas circunstâncias são oportunidades de reforçar seus ganhos.

Aprendizado e circulação de musicalidades

Os fandangueiros da ilha dos Valadares costumam estabelecer uma diferenciação entre os *de fora* (turistas, pesquisadores, etc) e os que estão perto (jovens da ilha dos Valadares, filhos, netos e sobrinhos), que são vistos como iguais a si. Em algumas ocasiões os *de fora* são vistos como mais interessantes, seja pelas oportunidades de negociar instrumentos, seja pela possível contribuição para o reconhecimento dos fandangueiros.

Em algumas ocasiões percebi culparem os jovens locais pelo possível desaparecimento do fandango. Menos do que realmente indicar um desinteresse, percebo que estas reclamações visam mais valorizar-se enquanto bom fandangueiro perante um desconhecido interessado. Muitas vezes estas considerações são acionadas no sentido de valorizar perante alguém de fora o seu potencial de bom fandangueiro.

Porém não raro a crítica a falta de interesse dos jovens é confrontada com a recusa em ensiná-los: é queixa recorrente entre os jovens aprendizes da ilha dos Valadares que os mais antigos não se abrem a lhes ensinar e que preferem ensinar mesmo quem vem de fora. De fato, em várias situações pude observar atitudes neste sentido, o que contribui para reforçar o argumento aqui apresentado de que estas aproximações implicam em ver oportunidades para se colocarem, ou serem ajudados, a conseguir financiamentos, circular em editais voltados para a cultura popular, ter suas falas e toques gravadas e reconhecidas e negociar instrumentos, enfim possibilidades de valorizarem-se e estabelecerem-se.

Podemos ver que as formas de aprendizado do fandango vem se transformando através destas novas situações e, que atualmente não pode-se esperar encontrar situações como as que relatam terem vivido na infância alguns fandangueiros mais velhos. Porém isto não pode ser visto como a confirmação da tese de que o fandango está desaparecendo, mas sim como evidências de que outras maneiras de levá-lo adiante estão em atividade.

Como expoente destas novas maneiras cito os projetos da Fundação de Cultura da cidade de Paranaguá que disponibiliza aulas de viola e rabeca na Casa da Musica, com Zeca Martins, reconhecido mestre local. Ou ainda as oficinas de

fandango, ofertadas nos mais diversos lugares. Pelo menos duas vezes Leonildo Pereira esteve na cidade de Curitiba como professor na Oficina de Música, grande evento que ocorre na cidade no mês de janeiro, no qual são ofertadas oficinas com durações de até uma semana com músicos brasileiros e estrangeiros, geralmente grandes referências em suas práticas.

Eu pude acompanhar uma oficina ofertada por Aorélio Domingues na Oficina de Música de Curitiba no ano de 2014, tendo como tema o fandango. Outra vez também participei de uma oficina em Paranaguá com Zé Pereira, rabequista e violeiro morador do Ariri. Estes são apenas alguns dos espaços nos quais o fandango vem se inserindo e nos quais os fandangueiros vem circulando atualmente. Estas oficinas são procuradas principalmente por estudantes de música interessados em música popular e folclórica, os quais costumam valorizar a possibilidade de convivência com mestres tradicionais. Como boa parte dos mestres tradicionais também são fabriqueiros de instrumentos, também constituem possibilidades de negociar instrumentos artesanais

* * * *

Neste capítulo procurei falar de como o fandango enquanto prática está ligado a determinadas vivências sociais nas quais aprendem a tocar, dançar e acabam por produzir a manifestação e dar continuidade a ela, bem como por ela são constituídos como músicos, dançarinos, fandangueiros, etc. Apresentei o sentido que a vida nos sítios toma para alguns como um tempo de aprendizado e também como um motivador para que estabeleçam entre sí alianças baseadas em histórias e trajetórias de vida similares. Muitos dos fandangueiros viveram as infâncias e até mesmo boa parte da vida adulta nos sítios, mas de lá saíram e vieram residir na ilha dos Valadares.

Embora a memória de ter vivido nos sítios não seja explicativa da sua prática musical atual (ao menos não em sua totalidade), ela ajuda a compreender as configurações atuais que esta toma dentro do contexto urbano e, como ela justifica sua inserção em determinados circuítos através de sua habilidade em relacionar

suas práticas musicais a este passado nos sítios. Há sim uma ligação orgânica entre sua vida social e seu fazer musical, porém isto não é um reflexo exato de terem vivido lá e portanto saberem tocar fandango, o que justificaria as teses do fandango em extinção devido à impossibilidade atual de muitos deles viverem nestes locais, por conta da legislação ambiental, ou mesmo por estarem bem estabelecidos na cidade.

A ligação se dá justamente pela habilidade que demonstram em relacionar sua prática a terem vivido nos sítios, lá aprendido a tocar e atualmente viverem na cidade e ali darem continuidade a estas práticas, interagindo de maneira orgânica com novos elementos e levando sua música a outros lugares que não mais a paga do mutirão ou a prática em contextos domésticos "puros", mas manuseando habilmente os novos espaços nos quais se inserem e conseguindo neles propor novos sentidos a suas práticas.

A consciência que demonstram neste processo, o modo como estabelecem alianças com pesquisadores, produtores e outros que possam trazer algum benefício para si e para o fandango demonstra bem como se apropriam destes processos. Sua presença em oficinas de música, como a que ocorre em Curitiba anualmente, ou suas aulas em espaços cedidos pela prefeitura demonstra como são capazes de inovar nas maneiras de transmitirem seus saberes, e assim procedendo também ensinando sobre sua visão de mundo, seus valores e o que consideram importante.

A relação entre o saber e o aprender é uma forma de dar prosseguimento a manifestação e aquilo que se sabe e ensina e também como se aprende é para o fandango uma maneira de estabelecer uma ligação entre sua vida e suas sabedorias. Por isto o tema do aprendizado, da convivência e das transmissões do que sabem será abordado no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2: QUANDO EU PEGO NA VIOLA MEU DEDO ME DETERMINA: TÉCNICA CORPORAL E MUSICALIDADE NO FAZER FANDANGO

"Um músico, ao executar uma sequência de notas de uma passagem rapidamente, transforma em linhas os pontos musicais, fazendo proliferar o conjunto."
(Deleuze e Guatari)

O objetivo deste capítulo é pensar a musicalidade fandangueira enquanto uma técnica corporal adquirida através de uma sociabilidade específica, pela qual o violeiro protetiza seu corpo em relação com o instrumento, o que lhe permite tocar sozinho ou em conjunto com outros fandangueiros. Pretendo apresentar o processo de especialização vocal que é esperado dos cantores em duas vozes complementares e paralelas, a afinação dos instrumentos e das vozes, bem como o mapeamento corporal do instrumento e dos sons esperados que permitem ao instrumentista tocar em afinações específicas.

O processo de aprendizagem será analisado a partir do conceito de skill, apresentado por Tim Ingold, segundo o qual o desenvolvimento de habilidades específicas resulta da contínua interação do indivíduo enquanto organismo imerso em um ambiente social específico que lhe demanda de improviso e habilidade. Estas habilidades são adquiridas através de contínua prática e repetição, selecionando movimentos a partir de sua eficácia, o que possibilita o diálogo com Mauss, que pensa a construção social do corpo, o primeiro instrumento.

Assim, pretendo pensar como se constituem os instrumentistas enquanto pessoas, dando ênfase ao aspecto técnico e ao seu aprendizado e as conexões entre isto e sua vida social, procurando ressaltar os aspectos de seus engajamentos em duplas ou grupos na prática do fandango. Pretendo portanto um estudo dos aspectos técnicos e as interações entre os humanos e os instrumentos que em conjunto constituem os contextos das práticas e aprendizados do fazer fandango.

A partir de meu aprendizado junto aos tocadores da Ilha dos Valadares, com quem pude conviver mais tempo e, também com instrumentistas de outras localidades, apresento minhas reflexões a respeito da forma como as redes sócio-técnicas constituem sujeitos tocadores e também modos de aprender.

É preciso pensar sobre os modos de aprender, pois como já disse, a situação do aprendizado fandangueiro é referida enquanto uma transmissão cultural de saberes dos quais a música é um, sendo outros tantos a pesca e a vida litorânea. As noções recorrentes de caiçara e fandango chegam a ser co-extensiva uma a outra. Conforme aponta Carlos Eduardo Silveira, costuma-se considerar que "Caiçara pode ser quem toca fandango, tanto quanto fandango é aquilo que o caiçara toca." (Silveira, 2014: 7) Quase como sinônimos, ou seja, vive-se próximo e portanto se aprende não se sabe quando e nem como. Silveira procura descrever como se deu esta identificação entre fandango e território caiçara, fazendo uma crítica a esta relação causal e essencialista que se estabeleceu.

Nestas referências a convivência junto a tocadores mais experientes é tida como o modo de aprendizado por excelência. Sobre isto Gramani, diz:

> a aprendizagem musical é também aprendizagem de uma identidade cultural; não há local e nem hora exclusiva para a aprendizagem musical; há uma integração entre a música e o corpo; a imitação dos sons e gestos corporais é uma das principais técnicas utilizadas na aprendizagem musical; a experimentação é também momento de aprendizagem e as pessoas mais experientes são referências no processo de aprendizado musical. (GRAMANI, 2009: 6)

Esta noção de técnica corporal que agrega um elemento cultural, portanto social, a um corpo universal que reage a ele é presente e bem desenvolvida na antropologia, por isto devemos algumas reflexões e menções fundamentais aos estudos de técnicas corporais. Ela é presente nas reflexões de Mauss à respeito do tema, e também nas obras de musicólogos como Blacking e Mantle-Hood, conforme veremos.

Mauss menciona a técnica corporal enquanto uma maneira pela qual os homens servem-se de seu corpo, de forma tradicional (Mauss, 2003: 401). Para ele, "é preciso ver técnica e obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê apenas a alma e suas faculdades de repetição." (Mauss, 2003: 404), ou seja, o processo de interação entre o elemento natural, o corpo humano, e a sociedade serão responsáveis pelos mais simples e inconscientes hábitos corporais dos indivíduos.

A educação corporal, através da imitação de atos bem sucedidos empreendidos por outros, está ligada a toda sorte de comportamentos. Através do

prestígio social, adultos e crianças encorajam determinadas técnicas corporais, pois a tendência é procurar emular as ações de pessoas com autoridade. O autor reitera a relação dos elementos psicológicos e biológicos como os demonstradores do elemento social presente na ação imitadora deixando clara a necessária condição de que os três elementos misturados condicionem o conjunto, indissoluvelmente.

Como Mauss coloca, a técnica é um ato tradicional eficaz. E, não há técnica ou transmissão sem a tradição. Porém, a técnica corporal, diferente de outros atos tradicionais é empreendida por uma ordem mecânica (do corpo), de origem físico-química. Ou seja, por ser o corpo o primeiro instrumento humano, ele se constitui em seu "mais natural instrumento", através do qual apreende e empreende as demais atividades técnicas e engajamentos instrumentais vindouros, portanto ainda antes dos instrumentos.

As diferentes etapas da vida, como a infância, a juventude e a vida adulta, demarcam diferentes atividades técnicas. Especialmente diferenciadas pelas distinções sociais em torno dos sexos e seus espaços, em função das quais é empreendido um esforço em relação a seu rendimento, aperfeiçoamento, etc.

A educação e o adestramento inscrevem no comportamento as técnicas, ou seja, as permitem serem transmitidas e, ressaltando seu caráter tradicional, os motivos pelos quais alguns gestos são empregados e outros evitados variam para além de explicações fisiológicas ou sociológicas, "é preciso conhecer as tradições que impõem isto" (Mauss,2003: 411).

Em certa conversa com um *violeiro* e f*abriqueiro*[9] natural de Rio dos Patos, sítio no interior de São Paulo, próximo à divisa com o Paraná, que atualmente reside na Ilha dos Valadares, a respeito de seu aprendizado me relatou o seguinte. Aprendera a tocar e a construir instrumentos com o avô e com o pai. Seu avô era *fabriqueiro* e marceneiro, construía tudo em madeira: mesas, cadeiras, bancos, violas, rabecas e até canoas.

Quando o avô morreu, seu pai ficou com as formas de instrumentos enquanto ainda moravam no Estado de São Paulo. Ele construiu sua primeira viola aos dezessete anos para aprender a tocar, pois até então só tinha aprendido a afinar. Hoje aos oitenta e cinco anos ainda constrói violas e rabecas.

---

9 A categoria fabriqueiro foi continuamente empregada pelos meus interlocutores para se referir aos construtores de instrumentos de fandango.

> Meu avô era muito brabo. Não gostava de criança brincando por perto quando ele tava trabalhando. Mas eu gostava demais de ver ele trabalhando. Ai, eu vinha e ficava de pé na porta, bem quietinho. Pedia se dava de ficar, né. Ai ele deixava e eu ficava ali vendo. Quando foi que fiquei mais crescidinho ai eu já ajudava ele em algum qualquer coisa que precisasse. Assim fui indo que quando peguei pra fazer eu já sabia. A primeira viola que fiz foi pra aprender a tocar, porque eu sabia afinar e não sabia tocar. Ai eu cismei, fui no mato, cortei madeira e fiz uma viola pra eu tocar. Aturou tempo até que vendi ela. Depois fiquei anos sem fazer uma viola até que vim morar aqui no Valadares, um dia Waldemar precisava de uma viola pra tocar. Eu disse pra ele: "eu faço uma viola pra você"; "você faz?"; "faço!". Ai, Romão tinha uma viola muito boa e eu pedi emprestada pra fazer o molde. Fiz, e ainda aturou quinze anos. Ai, um dia eles tavam tocando em uma apresentação lá e não sei quem pisou nela e quebrou. Eles ainda colaram ela mal e mal e ainda tocaram.[10]

O caso descrito por este *fabriqueiro* e tocador traz uma série das questões apresentadas por Mauss quanto à relação entre técnica e aprendizado. O prestígio do avô e do pai enquanto fabriqueiros fazia com que se interessasse desde pequeno pelo trabalho deles, porém devido à impossibilidade de participar dos trabalhos por ser criança, se engajava na atividade da maneira que podia, observando. Quando já possuía idade para trabalhar assim o fez: construiu sua primeira viola para aprender a tocar, pois já sabia afinar, o que deve ter aprendido também através da observação e da audição de outros tocadores.

Os exemplos de seu pai e avô serviram para que ele constituísse a si próprio enquanto um fabriqueiro e um tocador, através da observação e imitação daqueles. É interessante notar a sequência de acontecimentos que ele cita, através dos quais constrói a memória de seu aprendizado e de sua constituição enquanto pessoa. Ela inicia na infância, na convivência junto ao avô, ao pai e a outros fandangueiros.

É notável também a importância do conhecimento do ambiente, como já mencionamos, ao se referir a ir no *mato* cortar a madeira que precisava, ele demonstra o quanto conhece o ambiente a sua volta. Saber buscar a madeira no *mato* não é uma tarefa menos complexa, embora ele se refira a ela de maneira corriqueira. Esta intimidade com o ambiente e com as madeiras demonstra a complexidade da constituição da pessoa.

No decorrer do processo ele vai aprender a construir através da observação atenta do trabalho dos mais velhos e a afinar, devido a sua constante presença em

---

10 Este relato foi feito a mim pelo violeiro e fabriqueiro Julino Pereira, morador da Ilha dos Valadares, enquanto caminhávamos pelas ruas do bairro do Canarinho, no dia 19/09/2014.

meio a fandangueiros. Apenas quando já aprendeu a construir o instrumento e a afiná-lo é que vai aprender a tocar.

Isto nos sugere uma pista importante para entender o aprendizado destes fandangueiros e que será melhor explanada mais a frente: a recorrência do autoaprendizado nas narrativas dos fandangueiros é referente a trajetória do tocador, o reconhecimento deste pelos demais e a sua perspicaz assimilação da musicalidade fandangueira, a qual depende muito da atenção e habilidade de produção da música ouvida.

Note-se no caso aqui mencionado que antes de iniciar seu aprendizado de instrumentista, o qual se deu também "sozinho", o violeiro precisou aprender a construir o próprio instrumento e a afiná-lo, tarefas que não são mais fáceis do que tocar.

Mauss reconhece a interdependência entre fatores puramente psicológicos, fisiológicos e sociais. Porém não deixa de enfatizar a força do elemento sociológico. Exemplo e ordem (Mauss, 2003:420), é o principio do sistema. O elemento psicológico tem a função de engrenagem, ligando o corpo à sociedade, porém o corpo adapta-se à sociedade. Mauss não considerava-o capaz de criar os movimentos, ao menos não de forma significativa.

A predominância da educação e das circunstâncias de convívio com outros são marcantes no processo de aprendizagem das técnicas corporais. O que, para o autor, faria dos elementos psicológicos os responsáveis pelas questões de adaptação individual do corpo, estrutura básica e natural, à sociedade. A trajetória do indivíduo, portanto sua constituição enquanto pessoa, se daria por este processo de adaptação do corpo ao uso social que se faz dele.

A constituição do indivíduo enquanto pessoa é a história das montagens fisio psicossociológicas de séries de atos, ordenados segundo a intervenção social para que sejam eficazes e tenham a clareza e a lógica esperada das técnicas. A música, enquanto atividade humana compartilhada, conforme propõe Blacking, também pois como coloca:

> At some level of analysis, all musical behavior is structured, whether in relation to biological, psychological, sociological, cultural, or purely musical processes; and it is the task of the ethnomusicologist to identify all

> processes that are relevant to an explanation of musical sound. (Blacking, 2000: 17)

Para Blacking a aquisição das habilidades musicais é construída na socialização dos indivíduos, tendo ligações com fatores sociológicos, biológicos, sociais e musicais. Como ela acontece ao longo da vida, vai sendo naturalizada. Nestes casos, ela assume um caráter de música tradicional.

No caso de estudiosos que se voltam a estudar estas manifestações musicais, estes aspectos fazem parte de outro seguimento, ligado ao aprendizado de uma música de cultura diferente. Ou seja, para ele podem existir pessoas que reconheçam uma musicalidade específica, por ela estar ligada a sua socialização, como seriam os fandangueiros que conviveram desde crianças junto a outros fandangueiros, como pode ser desenvolvida, como por exemplo o pesquisador que se dedica a estudar e aprender uma manifestação musical.

Conforme expõe o violeiro, sua capacidade de afinar o instrumento foi anterior a sua habilidade de tocá-lo. Isto pode ser visto como a internalização do que Blacking considera a capacidade humana de estabelecer padrões sonoros e o que Mauss considera a imitação de atos tradicionais eficazes. A afinação é uma tarefa delicada, que demanda de atenção para a relação entre o som produzido por uma corda solta ou pressionada em um determinado ponto, e as outras cordas do instrumento, abaixo ou acima desta primeira referência.

A eficácia da técnica auditiva, portanto corporal, necessária para afinar o instrumento é que garante a possibilidade de se fazer música, pois ela é baseada em uma percepção compartilhada entre um grupo. Saber se um instrumento está ou não afinado é uma das dificuldades enfrentadas por um iniciante, pois pequenos intervalos sonoros podem conduzir a um erro que comprometerá a performance e o reconhecimento da habilidade do músico por parte dos ouvintes.

Podemos imaginar nosso interlocutor à porta de seu avô atento aos detalhes da fabricação de seus instrumentos. Procurando perceber cada movimento e buscando aproximar-se dos resultados obtidos. É claro que o processo não é retilíneo e totalmente consciente, pois como nos é comum, apenas conseguimos polir determinados movimentos através da prática e, com ela aprendemos a

reconhecer a coerência e eficácia dos gestos. Assim deve também ter acontecido no caso deste violeiro e construtor.

A atenção aos detalhes dos instrumentos se pormenoriza a medida em que ele consegue estabelecer uma relação entre sutis movimentos e seus efeitos sobre o instrumento. A atenção ao braço do instrumento, a maneira adequada de posicionar os dedos, tanto sobre as cordas, como por detrás do braço, a mudança de uma posição para outra no tempo certo, o encaixe do bojo ao colo e tantos outros sutis gestos indispensáveis à execução do instrumento e que são aprendidos e desenvolvidos ao longo da vida do instrumentista, enquanto dedica-se a viver a atividade são aprendidos neste processo.

Enquanto se dedicava a isto, também aprendia com os instrumentos. Não só o avô e o pai lhe ensinaram, mas também as tantas violas, rabecas e machetes que ouviu tocar e tocou ao longo da vida. As ferramentas com as quais fez seu primeiro instrumento, os critérios que utilizou para escolher as madeiras que cortaria no mato, o modo como o encordoou, os timbres preferidos: tudo isto se liga ao contexto sócio-técnico que lhe permite aprender e transmitir sua música.

Os processos técnicos empregados pelo avô e testemunhados por ele, ainda criança, da soleira da porta são elementos de um modo particular de se relacionar, que possuem suas próprias categorias e percepções relativas a seu ambiente específico. A viola que fez mais tarde está conectada com estas percepções e compartilha destes valores, tanto entre aqueles que lhe procuraram pelo instrumento, quanto por quem lhe emprestou para tirar o molde, passando por sua habilidade de construção e a sua possibilidade de corresponder as expectativas sonoras deste grupo. Por isto considero importante pensar sobre o que consideram convivência e como elaboram a importância dela nesta musicalidade.

O sentido da convivência pode ser encontrado nesta fala de um fandangueiro onde se expressa a respeito das composições dos versos e de como aprendem estes. Em uma conversa no bar de Anoldo Costa que pude gravar, Anízio Pereira, me conta a respeito de um tio seu, chamado Adalto que era *modista*[11] e de um outro senhor também *modista* que encontrara em certa ocasião em cananéia:

11 A categoria modista é continuamente usada por meus interlocutores para se referir a quem tem a habilidade de fazer os versos que são cantados nas modas de fandango.

> O único que tirava moda ali [na família pereira] foi ele. Mas não moda assim, Tonta ou Chamarrita, não era tão Chamarrita. Os modista... eu encontrei um homem em Cananéia, esqueço o nome dele, era um homem baixo. Ele tava conversando comigo assim: "Estas moda seu Anízio foi tudo eu quem tirei, ali pro Paraná,estas moda foi tudo eu que tirei". Ele cantava todas elas pra mim assim. Este era um modista. Este era um modista! Eu não sei como que é o nome dele. Agora já é morto faz tempo, quando eu vi ele la era mais velho que eu já. Era um baxote assim. Conversando bem alguém sabe do nome dele. Ele tava la em Cananéia, parece que já morava la. Ele era um modista, barbaridade. Ele canto todas as modas que nós cantava. Que estas moda que nós aprendemo, não foi nenhum de nós que tiremo. Não, não foi nenhum de nós que tiremo. Foi tudo moda que nós aprendemo. la num fandango qualquer um cantava uma moda. Dai, la se punha um no meio de nós, prestava bem atenção, guardava na cabeça e segurava. Dai já vinha já cantava, ia espalhando nós ia aprendendo. Pronto! Aquela nos já aprendemo já. Sempre acontecia assim. Cada vez que saia num lugar escutava uma moda diferente sempre tinha que já aprendia aquela moda. Então fomo aprendendo assim aquelas moda. Eu mesmo, nem eu nem eles, nenhum de nós tirava moda. Que eu conheça não, né. Tudo eles cantava, cantava bem, né.

A participação nos fandangos como uma maneira de aprender as modas para depois cantar é citada como um meio que permitiu aos cantadores da família Pereira, segundo Anízio, aprenderem os versos que depois cantariam em suas modas. Este era o recurso, a audição, o guardar na cabeça e cantar para não esquecer e a repetição para os camaradas também saberem cantar aqueles versos. Estes recursos se ligam as histórias e eventos que deram origem aos versos, como uma caçada, um causo de traição, alguém que não tomava banho e ia nos bailes. Tudo podia virar moda e ser cantado no baile. Era tudo parte da vida e era aprendido em interação.

A valorização da convivência ocorre também na maneira como meus interlocutores refletem a respeito de suas musicalidades. Para aprender tem que conviver, conforme muitas vezes me disseram. Até certo ponto, concordam com as reflexões de Gramani aqui citadas, como também as perspectivas de Mauss e Blacking, porém pude observar que o sentido que dão a vivência como fundamental para o aprendizado é outro.

A diferenciação que proponho a partir do que aprendi com meus interlocutores é que, eles costumam aferir um sentido de vivência ao seu conhecimento. Os fandangueiros reconhecem a importância da prática para seu

aprendizado e tratam este fator dentro do desenvolvimento de sua vida. Seu conhecimento não está desconectado da prática, ele é ela própria. Seu conhecimento tradicional sobre música consiste em uma sensibilidade específica a ela, reconhecendo intuitivamente procedimentos musicais e executando a música que conhecem bem, reagindo e improvisando conjuntamente em interação. A música é para eles uma habilidade.

A música como habilidade e seu aprendizado

Para o antropólogo Tim Ingold o termo habilidade (em inglês skill) se transformou ao longo do tempo, como costuma acontecer com as palavras. Segundo o autor, em um determinado momento a palavra fazia referência à habilidade de artesãos em executar seus trabalhos. Isto ocorreu enquanto as atividades manuais e artísticas não eram consideradas diferentes, mas sinônimos.

Com o passar do tempo as atividades manuais executadas por artesãos passaram a sofrer uma transformação do que significavam. Isto ocorreu paralelamente ao movimento de transformação do sentido que a atividade artística começou a ter. As atividades manuais desenvolvidas com algum intuito utilitário começaram a serem vistas como o trabalho dos artesãos, enquanto as atividades artísticas, consideradas de elaborado sentido estético, passaram a ser relacionadas ao trabalho do artista.

Em ambas as situações a habilidade é necessária, porém no segundo caso ela é apenas uma parte do trabalho, enquanto a outra fica a cargo dos critérios intelectuais e reflexivos empregados pelo artista e que atribuem sentido de arte ao produto de seu trabalho. Estes sentidos originais do termo seguiram preservados em algumas palavras advindas dele. Nas palavras do autor:

> The connotation of skill is preserved in many words derived from the same roots and that remain in common currency today. On the one hand we have 'technics' and 'technique'; on the other hand such terms as 'artless' – meaning clumsy or lacking in skill – and, of course, 'artifact'. Yet the apparent continuity masks an important shift, towards abstracting the components of intelligence, sensibility and expression that are essential to the accomplishment of any craft from the actual bodily movement of the practitioner in his or her environment. Thus the technique of the pianist comes to refer to the practised ability of his fingers to find their way around

> the keyboard and to hit the desired notes, as distinct from the inherent musicality of the performance. (Ingold, 2000: 349 – grifo nosso)

Note-se o sentido de técnica empregado pelo autor ao se referir a habilidade do pianista ao percorrer um caminho nas teclas do piano e a sua musicalidade enquanto a parte artística de seu trabalho, esta reflexiva envolvendo emoções e com expectativas de despertar no público determinada reação. O autor procede desta maneira para ressaltar como atualmente os termos são empregados ao se referir a cada situação, especialmente o aspecto imaginativo de uma e o de pura atividade técnica da outra.

Isto é sintomático de uma distinção cada vez mais elaborada entre o que é próprio da mente e o que é próprio do corpo, uma distinção que foi sendo gestada e desenvolvida ao longo da modernidade, garantindo uma intenção de estabelecer uma distinção entre a perspectiva racionalista, que percebe na atividade mental a possibilidade de compreender e refletir a respeito do mundo e, ao corpo a tarefa de sustentar e prover à mente um suporte que lhe permita desenvolver seu potencial criativo.

A separação entre a mente e o corpo acabou por estabelecer uma dicotomia entre ambos, baseada principalmente no domínio da mente sobre o corpo, o que resultou em significativas perdas ao sentido original da palavra habilidade. Este sentido é corrente nas perspectivas de Mauss e Blacking, nas quais a habilidade é uma técnica corporal, subordinada a cultura e a sociedade. Para Ingold é preciso pensar a habilidade de outra maneira, pois como sugere:

> This reduction of the technical to the mechanical is an inevitable consequence of the isolation of the body as a natural or physical object, both from the (disembodied) agency that puts it to work and from the environment in which it operates. To understand the true nature of skill we must move in the opposite direction, that is, to restore the human organism to the original context of its active engagement with the constituents of its surroundings. (Ingold, 2000: 352)

Para Ingold a habilidade é:

> Skill, in short, is a property not of the individual human body as a biophysical entity, a thing-in-itself, but of the total field of relations constituted by the presence of the organism-person, indissolubly body and mind, in a richly structured environment. (Ingold, 2000: 353)

A convivência toma assim um sentido de ambiente, nos quais cada elemento toma parte de forma a constituir um sistema. O músico, seu instrumento, aqueles que reconhecem e compartilham com ele desta vivência se ligam neste sistema. Mesmo que a convivência seja apresentada como importante em uma determinada tradição de estudos sobre o fandango, o sentido que toma nas narrativas dos fandangueiros que conheci é mais próximo desta relação ambiental.

Sua concepção de sua música é ligada a sua vivência. Por diversas vezes ressaltaram este aspecto a mim. Quando Nemézio Costa, violeiro da Ilha dos Valadares foi perguntado a respeito de como se pode aprender a tocar viola respondeu:

> Não é em um dia que você vai pegar, tem que conviver. A mente da gente entra dentro do instrumento. Tem que afinar na altura que o peito vence.

Esta frase foi dita a mim em uma tarde que havia me convidado para tomar café em sua casa. Aproveitei a oportunidade e pedi que me ensinasse alguns toques. Passamos a tarde com a sua viola, hora nas mãos dele, hora nas minhas. Ele fazia alguma coisa e me passava a viola para que eu pudesse tentar fazer parecido. Mesmo eu tendo uma certa habilidade com o instrumento, não conseguia de imediato reproduzir seus movimentos e, acabava por soar diferente. A destreza que seus dedos possuíam não era igual a que os meus conseguiam. Por isto seu friso na necessidade da convivência. É através da contínua interação que a habilidade vai se desenvolvendo.

Para ele o sentido da convivência é justamente a vivência da prática e a interação com os instrumentos e outros fandangueiros. Ao se referir à altura do peito faz referência ao processo de mapeamento dos instrumentos empreendido ao longo do aprendizado, que lhe permite amparar a afinação pela altura de sua voz. Se

reconhecer como fandangueiro implica em reconhecer em si as capacidades de agir de maneira hábil.

Agir de maneira hábil implica em se basear não em fórmulas estabelecidas de transmissão do conhecimento, como parece ser a prerrogativa das concepções já mencionadas e longamente estabelecidas na antropologia e na etnomusicologia, mas sim reconhecer a habilidade de tomar decisões baseadas em respostas dadas a estímulos semelhantes em situações anteriores.

> Traditional models of social learning separate the intergenerational transmission of information specifying particular techniques from the application of this information in practice. First, a generative schema or programme is established in the novice's mind from his observations of the movements of already accomplished practitioners; secondly, the novice imitates these movements by running off exemplars of the technique in question from the schema. Now I do not deny that the learning of skills involves both observation and imitation. But the former is no more a matter of forming internal, mental representations of observed behaviour than is the latter a matter of converting these representations into manifest practice. For the novice's observation of accomplished practitioners is not detached from, but grounded in, his own active, perceptual engagement with his surroundings. And the key to imitation lies in the intimate coordination of the movement of the novice's attention to others with his own bodily movement in the world. Through repeated practical trials, and guided by his observations, he gradually gets the 'feel' of things for himself – that is, he learns to fine-tune his own movements so as to achieve the rhythmic fluency of the accomplished practitioner. (Ingold, 2000: 353)

Tim Ingold considera a tradição como a capacidade de dar continuidade as coisas. Para ele a tradição é contínua e não fixa. O fato de as pessoas hoje fazerem as coisas diferentes de como fizeram no passado não indica rupturas e descontinuidades entre sistemas de conhecimento, apenas indica que ao longo do tempo as coisas mudam, interagindo com as transformações do ambiente. Ser habilidoso é viver este processo. Os fandagueiros com os quais pude aprender ressaltam isto ao se referir a pesquisadores que aprenderam com eles, nos quais reconhecem as habilidades de bons fandangueiros.

Fazem o mesmo ao refletir a respeito de seu aprendizado, da observação de fandangueiros mais antigos e da imitação de seus gestos. Embora seja comum que ressaltem a ausência de professores em seu aprendizado mencionam a prática como o processo pelo qual aprenderam. É importante que se note isto, pois parece

que duas coisas ocorrem aqui: por um lado consideram que aprenderam sem professores por verem este ligado à escolarização, processo que não corresponde a sua trajetória.

Por outro lado, o fazem por considerarem o sistema estabelecido entre si mesmos, os instrumentos que tocam e as referências que possuem de outros tocadores, enquanto algo que não se separa de sua própria vida e que lhes demanda de astúcia e habilidade.



Figura 10 - Grupo Mandicuéra acompanhado de músicos da Orquestra Rabecônica.
Fonte: Ivan Ivanovick (2014)

Isto aparece atualmente quando as circunstâncias levam muitos destes tocadores que aprenderam através da observação a lidarem com situações nas quais são colocados como professores, como em oficinas que por vezes ministram, ou em projetos nos quais trabalham ensinando aos mais jovens sua música, ou ainda quando são procurados por músicos e pesquisadores interessados em música popular, como, por exemplo, na foto acima.

Nesta foto temos o grupo Mandicuéra tocando na cidade de Paranaguá no ano de 2014. podemos ver da esquerda para a direita Poro de Jesus, tocando adufo, seguido por dois meninos moradores da Ilha dos Valadares (cujos nomes

desconheço) tocando adufo e tabaca, Zéca Martins na rabeca, Aorélio Domingues na viola, Ronaldo Tinoco e Frederico Pedrosa, integrantes da orquestra rabecônica compondo o grupo.

A foto permite ver a interação entre algumas gerações fandangueiras. O rabequista é Zeca Martins, é ele quem atua como professor de viola e rabeca na Casa da Música, instituição mantida pela prefeitura de Paranaguá e que oferece aulas dos referidos instrumentos gratuitamente. Os dois meninos que tocam percussão na foto são seus alunos e iniciaram seu aprendizado pelos instrumentos de percussão. Os músicos situados à direita são de Curitiba, integram a Orquestra Rabecônica e desenvolvem pesquisas ligadas ao fandango e, os outros dois sujeitos são membros do grupo Mandicuéra.

Podemos compreender que estes sujeitos pensem o fandango de maneiras diferentes, mas também precisamos ressaltar a sua interação enquanto grupo durante sua performance. A convivência entre todos e o sistema que formam em sua performance musical, tanto quando estão interagindo no palco, quanto em suas trajetórias pessoais de aprendizes e músicos podem não corresponderem ao mesmo formato descrito pelo fabriqueiro e violeiro apresentado no início deste capítulo que aprendeu vendo o avô e o pai, porém caracteriza uma situação de aprendizado e transmissão da musicalidade fandangueira atual, com seus diversos sujeitos.

É importante ressaltar este caráter das condições atuais de transmissão de conhecimento que envolvem o fandango na Ilha dos Valadares e as interações que se estabelecem entre estes sujeitos que possuem em comum o interesse pelo fandango: a disposição em aprender esta manifestação musical e as interações que os envolvem em um mesmo ambiente.

Como mencionado na introdução, Frederico Pedrosa e Tinoco Miguez mencionam seus deslocamentos de Curitiba ao litoral para aprender a tocar fandango. A necessária aproximação dos fandangueiros para este fim demonstra a inerente necessidade de conviver em um mesmo ambiente, seja nos bailes de fandango, nas casas dos fandangueiros e nos momentos de romaria. Em todos as circunstâncias é importante se aproximar e viver neste ambiente.

Não é a toa que os pesquisadores que se aproximam buscando conhecer o fandango acabam por tomar contato com outros aspectos da vida litorânea. Não por

que seja tudo parte da cultura caiçara, como uma coisa total, mas sim porque é inevitável sentir a brisa que sopra do mar, ver as aves que habitam a região. As canoas que permitem os deslocamentos, os peixes que são vendidos no mercado, ou que são vistos eventualmente à flor das águas. Tudo isto acaba por permear o aprendizado do fandango. Embora não tenhamos a habilidade de seu Julino em reconhecer, cortar e trabalhar a madeira, ao menos aprendemos a identificar a caxeta, as árvores do mangue e alguns animais. Porque eles estão ali, fazem parte da nossa socialidade.

Em algumas ocasiões, após visitar meus interlocutores eu voltava para casa com muitas picadas de mosquitos nos pés e nos braços. Porque as vezes sentávamos perto da *maré* enquanto conversávamos e, principalmente nos tempos de lua cheia, os mosquitos se proliferam e, claro picam quem é nativo e também os visitantes. A diferença maior está no grau de incomodo que causam, pois quem já está habituado desenvolveu uma maior tolerância. A implacável sede dos mosquitos torna evidente que todos somos organismos em interação em um mesmo ambiente.

Sobre os procedimentos priorizados no processo de aprendizagem apresento a seguir o que vejo como uma rica possibilidade de análise: os procedimentos de mapeamento e acoplamento dos instrumento aos músicos, que os constituem enquanto fandangueiros e, na sequência os modos de interação que ocorrem quando interagem tocando em conjunto, portanto ocupando um lugar em um sistema musical fandangueiro, e neste sistema desenvolvendo sua musicalidade.

A interação humano-instrumento e o processo de protetização corporal

Para apresentar o processo de mapeamento dos instrumentos vou introduzir alguns conceitos baseados nos modos de como me ensinaram e como se referiam à atividade musical os instrumentistas com quem convivi na Ilha do Valadares e em outros lugares nos quais pude encontrá-los, como as diversas comunidades do interior da baía de Paraguá, Guaraqueçaba e litoral sul de São Paulo. Não considero que trago aqui os elementos de uma teoria musical nativa, mas sim uma série de

conceitos que percebi serem empregados em diversas situações e por diversos sujeitos. Início apresentando um conceito muito importante e presente: o *ponto*.

É chamado *ponto*[12] o trasto da viola, uma pequena barra de ferro, ou níquel que se situa sobre a escala do instrumento. Quando a corda é pressionada na altura de um determinado *ponto*, ela produzirá um som específico. Com a viola afinada, ao se arranjar a mão de maneira correta, com os dedos distribuídos ao longo dos pontos certos, tem-se uma *posição*. A rabeca, instrumento que não tem *ponto*, demanda do músico a habilidade de pressionar a corda no exato local que produzirá o som adequado.

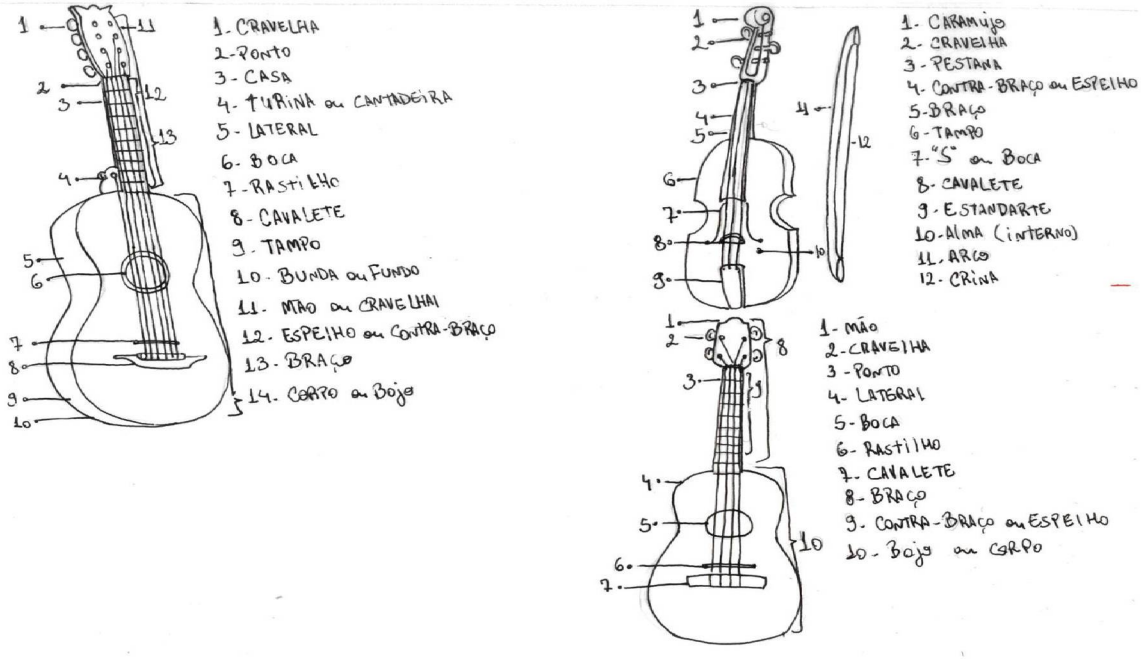


Figura 11 - nomes das partes dos instrumentos do fandango

Fonte: Lauri Eduardo dos Santos (2015)

Por isto consideram a rabeca difícil de tocar, por ter que "saber o *ponto*". Quando se está afinando a viola geralmente o fazem pressionando os *pontos*, e para conferir se está afinada a executam em uma *posição*. Portanto o *ponto* pode ser visto como uma convergência entre o ouvido e os dedos, que fazem o instrumento soar da maneira adequada. Especialmente para a viola e o machete, é importante que o *ponto* seja fixado no lugar certo do espelho, para que se produza a nota

12 O termo ponto tem muitos outros sentidos ainda. Uma viola macia de se tocar pode ser chamada de boa de ponto. Também se diz isto de uma viola cujos pontos correspondam à afinação desejada, ou seja, a escala.

esperada ao ser pressionada a corda. Porém, caso o instrumento não dê a afinação correta e *minta* a nota, o instrumentista pode conseguir corrigir a diferença, apertando ou soltando a cravelha correspondente e segurando a corda apertada na casa da posição que pretende executar. Vi alguns violeiros procederem desta maneira. Para o caso da rabeca, o instrumentista precisa ter atenção ao som produzido, para conseguir pressionar o exato lugar que produzirá o som que espera ouvir.

A relação que se estabelece entre o ouvido apurado e a pressão dos dedos nos lugares adequados faz parte do processo de desenvolvimento da musicalidade. Por isto, é importante pensar a respeito destas etapas que envolvem o fazer musical e o corpo do instrumentista. Esta relação foi observada e pensada em alguns trabalhos que inspiraram este, conforme se expõe a seguir.

Em seu artigo Clássico "The challenge of bi-musicality", Mantlee-Hood discute o caminho percorrido pelo músico de uma cultura ao procurar aprender a música de outra cultura[13]. Este caminho é descrito como o constante reconhecimento dos sons, o hábito da audição e a compreensão de intervalos nas escalas com os quais não está habituado.

Por conta disto é que quem não possui conhecimentos musicais estaria em vantagem sobre quem possui, pois seus ouvidos não teriam de corrigir a escala diferente para que ai pudesse a empregar e apreciar. O solfejo e outras formas de assimilação dos sons ordenados é uma característica básica do aprendizado musical que antecedem o domínio físico dos instrumentos e a execução das músicas. Para isto, o aprendiz precisa de treinar, pois:

> training in basic musicianship of one order or another is characteristic of cultivated music wherever it is found and to some extent is unconsciously present in the practice of ingenuous music. (Hood, 1960: 55)

13 Apresentei acima uma discussão a respeito da música e sua relação com a tradição, ou cultura, trazendo uma discussão entre Ingold, Mauss e Blacking. Mantle-Hood, que se situa na mesma tradição que Merrian, compreende a música enquanto um dos aspectos da cultura. E, que portanto cabe falar em bi-musicalidade quando se referindo a esta relação entre a música de uma cultura que é conhecida por alguém de fora. O ponto é discutido rapidamente ao final do artigo, levando o autor a questionar inclusive a necessidade de se falar em bi-musicalidade, se não seria o caso de se pensar apenas em musicalidade.

A audição da música em partes é citada como uma técnica para a memorização empregada por músicos asiáticos, especialmente difícil para os músicos que se acostumaram ao suporte em papel, porém menos difícil para os que não o utilizam. Esta forma de memorizar é de maior duração, pois músicos que ficam anos sem tocar podem lembrar dos sons que memorizaram.

A atenção ao treinamento e ao processo de aprendizado a qual Hood faz menção permitirão que a musicalidade se constitua, permitindo a noção correta da sonoridade que se espera obter dos instrumentos. Tudo começa com o ouvido, o reconhecimento dos sons. Tanto para os fandangueiros com quem pude conviver, quanto para os músicos asiáticos que inspiraram Mantle-Hood, a audição é fundamental. A convivência e a assimilação dos sons em seus vários aspectos, tanto da escala quanto os timbres precisam de um ouvido afinado para serem reconhecidos.

O exemplo dado por Hood do velho ancião cego que reconhecia logo após ouvir as primeiras notas quem executava o instrumento (Hood, 1960: 57) aproxima-se da percepção que notei em vários tocadores de viola, que sabem quem está tocando, bem como identificar facilmente a altura da afinação que algum companheiro está utilizando, pois suas memórias são bem treinadas para isto.

O que pude perceber é que com o tempo e a convivência isto vai acontecendo. Vamos nos familiarizando com os toques daqueles que conhecemos e, após algum tempo de convívio é possível reconhecer rapidamente quem está tocando mesmo sem ver.

Isto é perceptível em especial no caso dos rabequeiros, pois como executam linhas melódicas, estas muitas vezes são como assinaturas de sua musicalidade. Raramente dois tocadores de rabeca tocam as mesmas linhas. A tendência é que cada um desenvolva seu estilo e suas linhas. Por isto, ao se aproximar do lugar em que estão tocando fandango, mesmo antes de ver os músicos, já dá pra saber quem está tocando.

No processo de mapeamento dos instrumentos a audição se faz importante desde o início, pois é através dela que o instrumentista pode ter a certeza de que consegue o som que espera ao pressionar determinado *ponto*. E é através dela que o instrumentista consegue reconhecer a afinação do instrumento.

Para que possamos entender este processo devemos lembrar que para se tocar fandango é possível se afinar a viola de mais de uma maneira, alterando basicamente a maneira de posicionar as mãos no instrumento.

Durante minha pesquisa pude observar a recorrência de duas afinações: uma chamada de *Intaivadade,* uso mais difundido, e outra chamada de *Pelo Meio*, a qual conheci apenas dois instrumentistas que utilizavam. Como eu convivi mais com aqueles que utilizavam a afinação Intaivada, tratarei aqui apenas dela, me limitando a apenas apresentar a outra afinação em suas diferenças.

Para descrever a afinação, tratarei do processo de afinar. Para afinar sua viola, o instrumentista procede da seguinte maneira: primeiramente, afina a corda *turina*[14], na altura de sua voz, ou caso seja a viola tocada pelo violeiro da segunda voz, na altura do cantador principal. Em seguida ele pressiona a primeira corda no quinto *ponto* e procede o movimento de tensionar ou relaxar a cravelha até que o som emitido pela corda seja igual ao da *turina.*

A próxima corda a ser afinada é a fina do quarto par, que pressionada no sétimo *ponto* deve soar igual a *turina* e a primeira corda pressionada no quinto *ponto*. Então se afina a grossa do quarto par, também pressionando no sétimo *ponto* fazendo com que ela soe a mesma nota que a fina que lhe faz par, porém bem mais grave.

A segunda corda pressionada no quinto ponto é afinada em relação as outras de modo a soar como um quinto grau[15] a partir da turina e, esta corda servirá de base para se afinar o quinto par de cordas pressionado no sétimo *ponto*, de modo que a mais fina soe igual à segunda pressionada no quinto *ponto*.

A corda restante é a terceira, que se afina como um terceiro grau a partir da referência da *turina*. Para a afinação *Pelo meio* o processo é parecido, apenas

---

14 A corda *Turina* é também chamada *Cantadeira*, dependendo da região. Sendo sinônimos, neste trabalho utilizarei ambas as nomenclaturas, ressaltando desde já que em Valadares ambas estão presentes.

15 Utilizo a nomenclatura grau aqui no sentido correntemente usado na linguagem musical, onde se considera que a escala possui sete notas, das quais cada uma representa um grau, dispostos em sequência a partir de uma nota de referência. O intervalo entre um grau e outro varia em decorrência do formato da escala. Por exemplo, a escala maior, que pode corresponder à recorrente no fandango (embora não seja de uso chamar de escala, ou sequer atribuir nomes a sequência de notas que utilizam) é disposta da seguinte maneira: O 1º grau sendo a nota de referência, o 2º situado a distância de 1 tom (o intervalo correspondente a dois trastos, o que equivale ao ponto mencionado), o 3º distante 1 tom do 2º, o 4º a meio tom do terceiro, o 5º a um tom do 4º, o 6º a um tom do 5º e o 7º a um tom do 6º. Todas as notas no sentido ascendente. O 8º intervalo se situa a um semi-tom do 7º e marca o inicio da repetição da sequência.

diferindo no fato de que tanto o quinto par, quanto as duas primeiras cordas devem soar soltas e não pressionadas no sétimo e quinto *ponto* respectivamente.

A descrição do processo de afinação permite perceber a formação da primeira posição utilizada para se tocar fandango. Portanto para se conferir a afinação basta o instrumentista tocar todas as cordas. Nos casos em que quando tocadas todas as cordas na posição descrita ainda não for possível considerar a viola afinada, o instrumentista fará as correções necessárias até que soe de acordo com o que espera ouvir segurando as cordas apertadas.

Ao tocar as cordas no sentido da mais grave para a mais fina, realizando um movimento de mão descendente, pode-se perceber que a segunda corda é a mais aguda, vindo depois a terceira e então a primeira. Esta disposição é algo bem característico desta viola.

Para se afinar a rabeca procede-se da seguinte forma: A partir da voz do cantador principal se afina a primeira corda, a mais fina. Em seguida, tendo a primeira como referência, afina-se a terceira corda a mais grossa. A corda do meio é afinada em um quarto grau a partir da terceira corda.

O machete se afina tendo a voz como referência para a primeira corda, sendo a segunda corda afinada conforme a terceira corda da viola. a terceira corda é afinada conforme a primeira, porém mais grave. A quarta conforme a segunda, também soando mais grave.

A afinação correta dos instrumentos é imprescindível, pois são eles que auxiliarão o cantador, conforme é cantado nos seguintes versos:

> Falai viola falai, ai
> Ajudai o cantador, ai
> Ensinai a quem não sabe, ai
> No mundo falar de amor.

Fator também ligado ao prestígio e ao reconhecimento do cantador, já que também cantam:

> Viola desafinada causa vergonha em tocar, ai.

A relação que estabelecem entre a voz, o instrumento e a afinação é de complementaridade, pois elaboram todo o sistema de afinação de modo que o conjunto dos fatores permita à musicalidade ser expressada. O mapeamento do instrumento é feito através da ação conjunta das mãos que pressionam e tocam as cordas e do ouvido que garante o som correto, além da morfologia do instrumento que influência na postura e no posicionamento dos dedos. Isto demonstra a estreita relação entre corporalidade e música no fandango.

A protetização do corpo é simultânea ao desenvolvimento da musicalidade, pois ela não é concebida enquanto algo separado. Portanto, podemos considerar que o instrumento e o instrumentista formam um conjunto.

Para compreendermos isto é importante que prestemos atenção à disposição das mãos do instrumentista no braço dos instrumentos, conforme a ilustração abaixo:

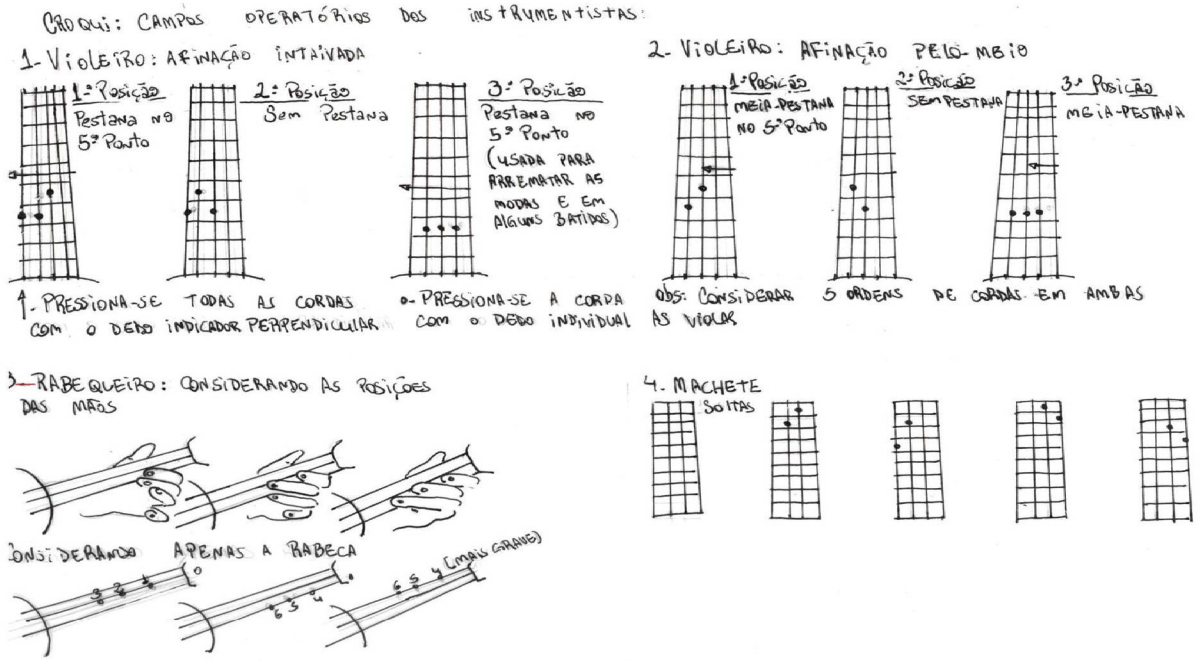


Figura 12 - Campo operatório dos instrumentos de fandango.
Fonte: Lauri Eduardo dos Santos (2015)

Perceba-se que é em função dos movimentos das mãos que as afinações são elaboradas. Elas permitem ao instrumentista alcançar as notas a partir de um posicionamento específico. Quando Leonildo Pereira, rabequista me ensinava como tocar uma chamarrita ele assim me disse:

> Ó, vou toca uma chamarrita pra você vê. Vo tocá bem devagar pra você aprendê. [tocando a musica] Em duas cordas só, ó. Agora só na do meio. Ó Você leva o dedo assim, e assim e assim.

Antes de chamar minha atenção para o som ele me fez direcionar o olhar para a sequência que tocava, para que eu tivesse noção de onde situar meus dedos e conseguir fazer aquela música. O ouvido seria o responsável pelo próximo passo, que seria garantir que estava pressionando nos lugares certos do instrumento.

O ágil controle das mãos é o responsável pela correta execução musical e pela performance melódica nos instrumentos. Na verdade toda a separação entre estes sentidos é construída de modo a simplificar a interação que há entre eles. Tudo isto acontece simultaneamente.

O tocador deve visar atingir com os dedos uma sequência de pontos alvos no braço do instrumento. Por isto que no aprendizado instrumental me pareceu muito importante além da atenção do ouvido, a atenção do olhar. Aliás, foi a visão que me permitiu avançar mais rapidamente no aprendizado.









Figura 13 - Zeca Martins demonstra sequência das posições na rabeca.

Fonte: Marcela Pagani (2015)

Nas imagens acima temos Zéca Martins demonstrando os pontos da rabeca. Esta rabeca ele fez para ensinar seus alunos nas oficinas que ministra na Casa da Cultura. Nela ele desenho com caneta os *pontos*, para que seja mais fácil aos aprendizes posicionar o dedo no *ponto*. Podemos ver a referência ao campo operatório de que dispõem o músico para tocar a rabeca. Ficam claras as interações entre o corpo e o instrumento.

A atuação do instrumento em relação com o corpo é similar à situação observada por Sautchuk entre o arpão e o arpoador na vila do Sucuriju, no Amapá, Conforme expressa:

> O arpão atua relacionado ao corpo e às habilidades do proeiro em múltiplas posições, de tal modo que é inexato pensar nos termos de um modo de funcionamento, no sentido empregado nas taxonomias da cultura material – seria o mesmo que falar da maneira em que se utiliza um braço. Analogia um tanto grosseira essa, mas sublinha o fato que o acoplamento entre o proeiro e o arpão é acionado de formas variadas, tendo diversas possibilidades e limitações: quando o proeiro arpoa de pé, agachado ou sentado, preparando-se ou de súbito, em todas as direções, vários ambientes, com diversas velocidades e posicionamentos da montaria e do peixe etc. É um acoplamento que podemos chamar de orgânico.E não só para capturar o peixe serve o arpão; ele colhe uma jaquinha num galho mais alto, mede a fundura de um lago, sinaliza algo ao piloto, serve de "remo" quando o proeiro vai de pé, repreende uma criança que faz muito ruído no meio da montaria etc. Enfim, o arpão não é apenas utilizado pelo proeiro; é melhor dizer que se trata de uma prótese que, no contexto das atividades dos lagos, gera um novo estado somático, com qualidades diferentes, expressos na configuração morfológica e nas propriedades do conjunto proeiro-arpão. (Sautchuk, 2007: 121)

Da mesma maneira o instrumento e o corpo do tocador atuam de maneira parecida. Como eu nunca tinha tido contato com a rabeca ou mesmo com o violino antes de iniciar esta pesquisa, logo de inicio foi difícil para mim conseguir segurar o instrumento. Ela ficava desajeitada em meu corpo, eu não sabia direito como segurá-la e, ao tentar tocar, por ela se apoiar ao longo do meu braço eu sentia dificuldade em pressionar as cordas, pois minha mão esquerda era obrigada a ficar virada, de modo que meus dedos ficavam longe das cordas.

O machete, por seu tamanho também me causou certa estranheza. Já a viola foi muito mais fácil, inclusive por conta dos formatos das posições serem similares à alguns desenhos dos acordes maiores no violão ou na guitarra, instrumentos que eu já conhecia.

Com o passar do tempo e com a prática, a rabeca foi se tornando algo menos tortuoso, pois no inicio até dores senti, devido a falta de costume com a posição. E a medida que eu praticava, cada vez menos dependia de olhar para as mãos para levar os dedos aos pontos certos e, cada vez mais conseguia identificar através da audição se estava tocando a nota certa ou não. Isto foi importante, pois a ausência de ponto faz com que o menor movimento dos dedos produza um som totalmente discrepante.

O caráter sistêmico formado pelo instrumentista e seu instrumento é paralelo ao exemplo da bengala de um cego, utilizado por Bateson, citado por Ingold e Sautchuk e agora inserido por mim, seguindo esta linha argumentativa. Diz ele:

> Suppose I am a blind man, and I use a stick. I go tap, tap, tap. Where do I start ? Is my mental system bounded at the handle of the stick? It is bounded by my skin? Does it start halfway up the stick? Does it start at the tip of the stick? But these are nonsense questions. The stick is a pathway along wich transforms of difference are being transmitted. The way to delineate the system is to draw the limiting line in such a way that you do not cut any of these pathways in ways which leave things inexplicable. If what you are trying to explain is a given piece of behavior, such as the locomotion of the blind man, then, for this purpose, you will need the street, the stick, the man; the street, the stick, and so on, round and round (Bateson apud Sautchuk, 2007: 121)

As variações deste conjunto possibilitam ao instrumentista um campo operatório em seu fazer musical, tanto quanto ao homem cego, ou ao proeiro do Sucuriju. Elas formam um sistema, que envolve instrumentista, instrumento e a música. Traços desta relação podem ser verificados nos instrumentos que exibem as marcas dos dedos dos tocadores em suas partes desgastadas, ou nos casos de rabecas não envernizadas que apresentam áreas manchadas em suas madeiras, por conta do contato dos dedos do rabequeiro, ou nas violas que possuem pontos gastos e tampos arranhados pelas percutidas das mãos dos violeiros. O sistema é expresso nos versos:

> Minha viola de pinho
> caravelha de canela
> ela chora nos meus braços
> eu choro nos braços dela

E também nestes:

> Quando eu pego na viola
> meu dedo me determina
> Ai, eu bulo na corda grossa
> Ai, respondo na corda fina

Pensando sobre o campo operatório do instrumentista, podemos considerar que este dispõe, a partir de uma determinada afinação específica, de certos posicionamentos possíveis que, aliados a outros elementos como o ritmo e a coordenação conjunta com outros tocadores permitirão tocar fandango. O campo operatório do instrumentista em interação com os demais elementos do conjunto farão acontecer o fandango.

Quando está tocando, o instrumentista existe na atividade musical, e nela transita de acordo com suas habilidades, pois não basta percorrer o braço do instrumento com habilidade, é preciso que sua habilidade consiga se acoplar ao conjunto de músicos do qual faz parte. A interação entre os músicos demanda deste conhecimento, da habilidade de trânsito e é reconhecido o instrumentista que o faz bem. O campo operatório é portanto a projeção no ambiente das capacidades de percepção e ação (Sautchuk, 2007: 88) do instrumentista em relação com os outros instrumentistas, o publico, etc.

Esta relação se tornou clara para mim quando certa vez estava com alguns tocadores em um bar na ilha do Superagui. Nesta ocasião eu prestava atenção aos toques que Pedro Miranda, um violeiro local, executava. Ai, eu peguei a outra viola que havia disponível e comecei a seguir seus movimentos, tanto da mão esquerda, que se posicionava no braço do instrumento, quanto da mão direita que rasqueava as cordas e percutia o tampo.

De inicio tive certa dificuldade, mas após conseguir pegar o tempo certo de mudar as posições e os movimentos da batida da mão direita eu conseguia acompanhar razoavelmente o instrumentista. Assim, ambos disseram que eu levava jeito para a coisa e, conforme disse o violeiro “se tiver junto com outro que saiba, vai embora.”



Figura 14 - Aprendizado de viola com seu Pedro Miranda, Ilha de Superagui.
Fonte: Marcela Pagani (2014)

Nesta foto podemos ver os momentos em que Pedro Miranda se dispunha a me passar alguns toques. Nela é possível notar como havia entre nós uma postura corporal que facilitava a aprendizagem. Os movimentos deste violeiro eram visíveis para mim. Podemos perceber pelo olhar que direciono que eu busco acompanhar com o olhar os movimentos que ele faz, para procurar emular na viola que trago nas mãos. Eu reparo na forma como ele movimenta as mãos, tanto a direita quanto a esquerda.

A partir do olhar e através do som, vou procurando perceber quais são as partes da mão direita que ele usa para fazer a viola falar e para abafar o som quando quer. Percebo os usos das unhas, e de outras partes das mãos e os sons que cada modo de atacar as cordas faz. Enquanto meus olhos me ajudam a perceber um parâmetro, meus ouvidos guiam a atenção para eu sentir se estou me aproximando do que percebo que ele toca.

A próxima imagem deixa bem clara a postura corporal de Pedro Miranda, seus gestos, a maneira como empunha a viola. Seu modo de mudar as posições

enquanto toca e repercutir na viola com a mão direita vão sendo estudados por mim enquanto tocamos.



Figura 15 - Momento de aprendizado com Pedro Miranda.
Fonte: Marcela Pagani (2014)

O interessante desta situação é notar que após perceberem minha habilidade de acompanhar o violeiro ressaltaram a possibilidade de eu aprender a tocar, caso conviva com alguém que saiba tocar. O mesmo me foi referido em outras situações, pois a convivência é tida nestes termos da capacidade da interação e da educação da atenção para os detalhes dos quais ela demanda. Tocar fandango demanda de um aspecto individual, demarcado pelo acoplamento do instrumentista ao instrumento e outro interativo, no qual ao tocador é requisitado interagir habilmente com os outros tocadores e performers, como os batedores de tamanco ou quem dança.

A interação em grupo e o engajamento na atividade musical

A individuação do instrumentista acontece na medida em que incorpora os aspectos técnicos deste fazer musical, acopla o instrumento ao seu corpo e desenvolve a habilidade de interagir com outros elementos do conjunto do qual faz parte. Este processo é portanto dialógico, baseado na percepção e habilidade técnica de interagir que se institui no próprio processo de sua formação enquanto pessoa.

Uma parte importante deste processo acontece portanto no processo de acoplamento do instrumento, como já foi referido e de sua capacidade de agir dentro de um determinado campo operatório. Mas, em um contexto de baile ou em alguma roda de fandango a música não é apenas produto do tocador, mas do conjunto no qual se engaja. Por isto, uma outra parte importante reside na sua capacidade de interagir com outros tocadores.

No contexto da interação musical, a atividade de um instrumentista incorpora também a atividade dos outros. Quando estão tocando juntos, um violeiro deve estar atento a qual posição esta executando o outro, bem como ao ritmo, a voz e ao verso cantado pelo primeiro violeiro. O rabequista deve descrever sua linha melódica atento aos toques da viola e do machete. E todos devem estar prestando atenção ao ritmo que impõem o adufo e a tabaca, ou os batedores, no caso dos batidos. Para o sucesso da atividade musical toda esta ação deve ser coordenada de maneira hábil.

Por isto é importante a afinação correta na altura da voz do cantador principal, e tendo influência sobre este procedimento inclusive o encordoamento adequado dos instrumentos. Para que fique clara esta situação apresento a seguir algumas questões importantes sobre como costumam encordoar os instrumentos visando tocar em conjunto.

A figura a seguir procura representar o posicionamento corporal dos músicos enquanto tocam em conjunto. Nela podemos ver dois violeiros ao centro, o rabequeiro ao lado esquerdo e o adufo ao lado direito. Esta formação é bem comum e ela ressalta o caráter complementar que se forma entre os dois violeiros e suas vozes, pois estão próximos de modo a ser mais fácil a comunicação entre eles. A rabeca fica em uma posição que permite ao tocador ouvir bem a cantoria para

orientar a melodia que tocará. E o adufo pode marcar o som de maneira que seja clara a todos.



Figura 16 - Interação musical em grupo

Fonte: Lauri Eduardo dos Santos (2015)

É preciso recorrer aos encordoamentos de viola caipira (ou sertaneja, como é chamada por alguns na região) e violão, pois não existe um encordoamento específico para a viola utilizada no fandango. Assim, o violeiro pode optar por comprar as cordas soltas, uma a uma, ou por comprar um encordoamento de viola caipira e algumas cordas soltas do violão.

Isto porque o violeiro pode preferir encordoar sua viola priorizando utilizar cordas que quando tensionadas se aproximem mais da altura de sua voz, ou por cordas que possibilitem variar dentre as alturas das vozes de seus companheiros.

Conforme me explicou Zé Pereira, enquanto afinava um machete para tocar junto com a família Neves, na comunidade de Marujá[16], em uma apresentação para turista[17]s em janeiro de 2015. O machete precisava alcançar a altura da viola de Baduca, que costuma afinar a *Cantadeira*[18] pela nota Si (tendo como referência o Lá:440 hertz) utilizando um afinador eletrônico embutido em sua viola:

> Lá em cima, ó... [afinando o machete a partir da cantadeira da viola de Baduca] É, acho que não guenta. Hahaha. Pra subi bem lá em cima, você tem que comprar encordoamento de viola, que tem aquelas bem fina. Grossa, fina. Quanto mais fina as cordas mais sobe, mais alto fica.

Com certo esforço Zé Pereira conseguiu alcançar a afinação desejada, porém extrapolando a tensão indicada para cada corda, o que resultou neste caso em deixar o instrumento bastante duro e pesado para o tocador. O encordoamento que utilizava era de cavaquinho, com as cordas fabricadas para sustentarem as notas Ré para a corda mais fina, Sí para a segunda corda, Sol para a terceira e outro Ré mais grave para a quarta corda.

Cada corda precisou ser afinada em um tom acima para acompanhar Baduca. Nenhuma corda chegou a arrebentar, mas eu toquei no instrumento e notei que precisava pressionar com força para conseguir sustentar as notas e, ao atacar

16 A comunidade de Marujá fica na ilha do Cardoso e faz parte do município de Cananéia, SP.

17 Nesta ocasião, apesar de deixar o machete afinado, Zé Pereira tocou rabeca, o instrumento pelo qual é conhecido como grande tocador, embora toque muito bem a viola e o machete. Os turistas citados faziam parte de um treinamento oferecido por uma empresa multi-nacional, que propunha a seus funcionários que vivessem um dia rústico, no qual deveriam ser responsáveis por preparar a própria comida, dentre outras atividades. O fandango da família Neves seria parte do cerimonial de encerramento. É importante ressaltar o caráter muito peculiar desta apresentação: o grupo foi contratado por um bom cachê, segundo os critérios de preço dos grupos fandangueiros, para a partir de um determinado horário até uma hora estipulada. Chegando a hora da apresentação, por conta do atraso dos treinees em algumas das provas que deveriam cumprir, esta atrasou. Começando a tocar depois do horario combinado, foi preciso ainda que se juntassem os horarios do jantar deste pessoal ao momento da apresentação do grupo. O que acabou fazendo com que o grupo de fandango da família Neves tocasse durante o jantar dos treinées. O lugar destinado à apresentação do grupo foi um canto à esquerda da porta de entrada da pequena lanchonete arranjada para sediar o evento. Como o espaço era pequeno não sobrou espaço para ninguém dançar, o que só foi possível após o termino da janta e o arredar das mesas e cadeiras e apenas por alguns minutos. Para que a agenda fosse cumprida, tendo ainda as entregas de medalhas e outras solenidades que não acompanhei, a apresentação da família Neves foi encurtada, o que gerou entre os tocadores uma certa sensação de frustração, pois algumas pessoas da vila já chegavam atraidas pela musica que ouviram e, esperavam poder dançar um pouco. Para uma senhora que pediu a Zé Pereira mais uma moda ao menos, ele pediu desculpas e disse que tinha que pedir pros homens lá, que eram donos.

18 Cantadeira é outro nome que recebe a corda turina.

as cordas com a mão direita as cordas vibravam com força, gerando grande tensão no instrumento.

Nesta mesma ocasião pude observar Baduca encordoando sua viola. Ele utilizou de um encordoamento de viola caipira (cebolão Mi), as seguintes cordas: Para a cantadeira, a segunda corda fina (Sí), o quarto par (Mi) para a quinta ordem, o quinto par (Lá) para a quarta ordem, a primeira corda fina (Mi) para a terceira ordem utilizando-a um tom abaixo (Ré), a terceira corda fina (Sol #) afinada um tom abaixo para a segunda ordem (Fá #) e a outra corda (Sí) para a primeira corda. Como sua viola possuí duas cantadeiras, outra corda Si foi colocada na cantadeira abaixo da primeira corda.

É importante salientar que o encordoamento para viola caipira apresenta dez cordas, sendo os dois pares mais finos uníssonos, cada um em uma nota, o que requer um par de cordas do mesmo diâmetro, e as demais alternando entre uma fina e uma grossa em oitavas diferentes com uma corda grossa e a outra fina.

Do total de dez cordas da viola caipira ele utilizou nove, não tendo sido utilizada a corda grossa da ordem de Sol #. Para acentuar os graves das ordens quatro e cinco, o violeiro pode recorrer às cordas grossas do violão, de numero 5 e 6, que são indicadas para as notas Lá e Mi, respectivamente[19]. Com esta configuração a viola de Baduca afina bem, não ficando muito tensa e nem muito frouxa, afinando em todos os pontos e permitindo a execução de algumas linhas melódicas durante a execução das musicas, característica de seu estilo de tocar. Este violeiro em especial foi o único que conheci a utilizar palheta.

Para que se compreenda também como funciona o encordoar dos instrumentos cito o fato de se utilizar encordoamentos de cavaquinho para o machete ou para a rabeca e, que também estes podem variar, dependendo do instrumentista, caso queira dar um som mais agudo a seu instrumento, ai recorrem a cordas soltas de violão, guitarra e viola, visando atingir a altura desejada.

Note-se tanto nas formas de encordoar, quanto nas maneiras de afinar os instrumentos que os instrumentistas visam alcançar suas respectivas alturas de

19 Note que nesta configuração a quarta e a quinta ordem na viola de baduca invertem a ordem que seguiriam para encordoar uma viola caipira, isto porque na viola utilizada para o fandango as alturas entre as ordens segue uma lógica diferente, que não a da mais aguda para a mais grave, mas apresentando ordens mais tensas seguidas por ordens menos tensas para em seguida apresentarem outra mais alta ainda, o que expliquei mais detalhadamente quando tratei do procedimento de afinação.

vozes e a de seus companheiros. Por isto é difícil para alguns instrumentos acompanharem certos cantadores que costumam cantar em alturas não condizentes com os encordoamentos dos instrumentos.

Isto os faz ou baixar as afinações, ou subir, duas condições que tornam o instrumento menos agradável para ser tocado, já que ou podem ficar com as cordas muito soltas, ou com elas muito tensas. O inconveniente das cordas frouxas é a menor projeção sonora e a firmeza que dá ao instrumentista na hora de tocar. Já com as cordas muito tensas, pode-se sofrer com a tensão demasiado alta, que pode até machucar os dedos e prejudicar os instrumentos.

Trago aqui estas situações para chamar a atenção para o caso da interação entre os instrumentistas no contexto da execução musical. As preferências pelas configurações de seus instrumentos pode fazer com que os tocadores prefiram fazer duplas com alguns outros tocadores específicos. Coisa que é especialmente sensível a parceiros de longa data, como irmãos ou primos, que geralmente são os parceiros preferidos.

Por isto dizem a respeito de um determinado parceiro que é com quem mais se dão. Nemézio Costa assim se referiu a sua interação com seu irmão:

> Eu com meu irmão, cantamos a noite inteira e ainda mais um pouco

Anízio Pereira ressaltou sua especial combinação com um fandangueiro curitibano que pesquisa a prática há algum tempo, Grasciliano Zambonin.

> Ih, eu com ele se acertamo muito pra cantá.

A combinação certa é posta em versos, como os seguintes:

> Quando eu pego na viola
> Eu já sei por quem perguntou
> Como fica tão bonito
> Dois amigo cantar junto

ou ainda

Eu aqui com o camarada

Nós juntos sempre cantemo

Cantemo meu camarada

Cantemo nós dois juntinho, ai

Ressaltam também o ineditismo de determinadas combinações, formadas em um contexto específico que nunca se deu antes:

Eu aqui com o camarada

Nós juntos nunca cantemo

Poucos são os cantadores que são reconhecidos por cantar em qualquer altura.[20]

A habilidade da afinação é condizente portanto à configuração da dupla de cantores principais e, cabe aos instrumentistas reconhecerem suas respectivas alturas vocais, bem como identificar a de seus companheiros. Ainda é importante que conheçam as organizações vocais do fandango, que reserva um papel para a primeira voz e outro, complementar à primeira para a segunda.

Um exemplo é se o cantador da primeira voz puxar um verso qualquer, o da segunda voz deve saber acompanhá-lo cantando o mesmo verso uma terça geralmente abaixo, porém eventualmente alguns o fazem em terça acima. O importante é notar o intervalo do dueto em terça.

Além da capacidade de fazer a segunda voz para o primeiro violeiro, o segunda voz deve também conhecer previamente o repertório de versos que o primeiro violeiro conhece, já que é improvisando que se puxa os versos. Ou seja, não há combinação prévia de quais versos cantar, por isto ambos devem conhecer os versos, ou o segunda voz deve ter a habilidade de reconhecer rapidamente o que canta o primeira voz para conseguir acompanhá-lo. O que nem sempre acontece.

---

20 Fato interessante a este respeito é que pude perceber que os tocadores de São Paulo costumam utilizar afinações mais tensas. E, relativo à afinação a partir do diapasão lá utilizada pela Família Neves, por conta da voz de seu violeiro principal Baduca posso dizer que é utilizada por ele especialmente por conta dele antes de cantar fandango ter tocado muito sertanejo romântico e ter acostumado a voz a esta altura. Esta foi a explicação que me deu, mas em contrapartida me mostrou a afinação que, segundo ele, seu pai usava e que é muito mais baixa e tendo como referência a voz.

Por isto, não é raro de se ver o segunda voz entoar vocalizações na altura correta, visando acompanhar o primeira voz, arremedando as palavras que não consegue entender, ou os versos que não sabe, apenas para que não desande a cantoria.

As fotos abaixo trazem alguns contextos desta interação que permitem maior clareza a esta situação:



Figura 17 - Fandangueiros tocando na Associação Mandicuéra.
Fonte: Ivan Ivanovick (2014)

Na imagem acima podemos temos Zéca Martins, morador do Valadares na Rabeca, Leonildo Pereira, morador do Abacateiro na viola e Vladi, da Família Neves, que vieram do Marujá para tocar na Ilha dos Valadares. Esta foto foi tirada na manhã em seguida a um baile que esta família tocou. Sobre a mesa está uma rabeca que eu havia acabado de comprar de Anízio Pereira. Neste caso, quem está puxando a moda é Leonildo. Zeca está cantando a segunda voz, enquanto toca rabeca. E Vladi presta atenção as melodias que Zeca toca, para responde-las no machete.



Figura 18 - Fandangueiros tocando na Associação Mandicuéra. Fonte: Ivan Ivanovick (2014)

Estas figuras deixam perceber como se dá a interação entre os instrumentistas enquanto estão tocando. A música é produzida pelo conjunto de seus atos coordenados. Os sentidos empregados simultâneamente, aliados à prática e a habilidade dos tocadores é que lhes permite fazê-la.

Como as pessoas presentes na foto não são parceiros habituais de fandango pode-se entender a procura que fazem em prestar atenção aos camaradas para lhes acompanhar. Isto é especialmente perceptível pela postura corporal de Vladi que procura manter os olhos e ouvidos atentos para os companheiros.

Nesta imagem os músicos não interagem com outros elementos que não si mesmos e os instrumentos. Como era uma roda informal, apenas as vozes e os instrumentos davam conta.

Já na próxima imagem que apresentamos é possível ver outros elementos que interagem com os fandangueiros. Nela, a presença dos microfones obriga os músicos a se disporem de frente para o público, fazendo com que as trocas de

olhares sejam dificultadas. Mesmo com os microfones é perceptível que os camaradas fazem um esforço para aproximarem-se.



Figura 19 - Zeca e Aorélio tocando na cidade de Paranaguá. Fonte: Ivan Ivanovick (2014)

Nesta imagem os instrumentos estão plugados, assim como os cantadores se posicionam em frente a microfones. Sua postura corporal leva em conta estes fatores e, eles se posicionam lado a lado, mantendo alguma proximidade, porém não tendo tanta quanto na foto anterior. Para se ter uma idéia de como os instrumentos são diferentes, é importante dizer que tanto a rabeca quanto a viola presentes nesta imagem são chamadas de instrumentos de aro, por serem feitas de lâminas de madeira maciça e não escavadas.

A próxima imagem apresenta um momento similar. Nela podemos ver o grupo Pés de Ouro tocando em um baile no Mercado do Café, em Paranaguá, em Agosto de 2014. Nesta ocasião os grupos de fandango de Paranaguá se apresentaram para comemorar o reconhecimento do fandango como Patrimônio Imaterial pelo IPHAN. Por isto podemos ver que a decoração foi caprichosa.

Nesta foto podemos ver que há microfones disponíveis para os cantadores e que eles estão dispostos lado a lado, de maneira que dificulta as trocas de olhares. Isto faz com que os irmãos Nemézio e Anoldo Costa, que são os cantores do grupo se olharem a fim de combinar alguma coisa antes de cantarem. Enquanto eles trocam estes olhares os outros músicos se mantém olhando para a frente.



Figura 20 - Grupo Pés de Ouro se apresentam no Mercado do Café em Paranaguá.
Fonte: Ivan Ivanovick (2014)

Estes momentos foram seguidos pelo que aparece na próxima imagem, na qual podemos ver os irmãos já com outra postura. Eles cantam e direcionam suas vozes para os microfones e os olhares para o espaço logo a sua frente no qual as pessoas dançam. Suas violas são escavadas, ou seja, de cocho e foram confeccionadas em caxeta, assim como a que aparece ao fundo.

Estes dois cantadores são irmãos e cantam juntos desde criança. Seu entrosamento é perceptível, tanto na imagem acima, quanto na que se segue. Sua postura corporal permite perceber que há entre eles bastante intimidade. Após

terem combinado entre si o que cantar e como proceder, como parece indicar a primeira imagem, em seguida eles voltam a se dirigir aos microfones a fim de cantar.



Figura 21 - Grupo Pés de Ouro se apresentam no Mercado do Café.
Fonte: Ivan Ivanovick (2014)

Note-se em todas as fotos a especial atenção que um tocador dedica a seus companheiros durante a cantoria. Seus corpos expressam o profundo sentido interativo que chega a deslocá-los para um contexto específico, fora da participação das outras pessoas que os circundam, como no caso da primeira foto, onde pode-se perceber que os olhares e os corpos dos tocadores converge para um ponto em comum, que forma o conjunto deles, separando-os do restante das pessoas das fotos.

Sua atenção volta-se a sí e aos companheiros, deixando transparecer uma atmosfera de profunda interação, o que indica a complementaridade que estabelecem entre si. Ele se concentram no que fazem enquanto acompanham o

que fazem os companheiros. Cada um deles é um, ao mesmo tempo que é parte do sistema formado pelo grupo e, que também pode ser visto como uma unidade no contexto da prática musical.

Em se tratando de tocar e cantar fandango no contexto da interação com outros músicos é importante que todos saibam como proceder, reconhecendo-se como sujeitos ativos e integrados em um formato musical coletivo, do qual depende a boa performance musical. Como não se considera tocar fandango sozinho, a não ser enquanto uma forma de praticar e se desenvolver como fandangueiro, tocar em grupo é desde o início uma atividade à qual o fandangueiro deve aprender a se engajar.

Em vários momentos me deixaram clara tal situação, como, por exemplo, quando descreviam seu aprendizado como algo que se deu sozinho, mas que precisou ser reconhecido e validado a partir da integração do músico à pratica musical coletiva. Como sugere a última foto acima o engajamento coletivo para se tocar fandango transcende, ao mesmo tempo que requer as habilidosas ações individuais.

É neste sentido que se constrói a predominância de um determinado violeiro sobre o restante do grupo. O violeiro que costuma fazer a primeira voz é o responsável por puxar os versos e também é o responsável por coordenar a atividade musical do grupo. É também por isto que a ele chamam mestre, pois sua atividade requer domínio sobre o fazer musical e também sobre a prática coletiva.

Só há uma situação na qual o domínio sobre a música lhe escapa das mãos: Quando se toca um batido, ocasião na qual o domínio passa ao batedor que puxa o batido. Antes de explicar como isto ocorre tratarei da organização do grupo a partir do domínio do primeiro violeiro.

O violeiro principal puxa as modas. Sempre é ele que inicia tocando, para em seguida ser seguido pelo resto do grupo. Isto porque é ele quem vai ditar, através de seus toques de viola o andamento da música. Assim, ele dá as dicas aos percussionistas de qual é o tempo que espera que eles imprimam ao andamento da música.

Também cabe a ele finalizar a moda, anunciando “ó de casa” para que todos saibam que a música acabará após mais um compasso. Quando ele desfere o

ultimo toque, a partir da terceira posição da mão responsável por pressionar as cordas e, percutindo as cordas no sentido agudo-grave com a outra mão todo o grupo para. É o sinal do encerramento da moda.

A partir de sua ação o segundo violeiro acaba por saber como deve tocar a viola, qual marca executar e quais versos vai cantar. O mesmo ocorre ao rabequista, que acaba por saber que linhas deve tocar na rabeca. Os percussionistas devem tomar o cuidado de seguir exatamente o ritmo imposto pelo violeiro para a música, não acelerando e nem diminuindo.

Quando o grupo é bem entrosado o violeiro sequer dá-se ao trabalho de anunciar qual marca tocará: pode ser chamarrita ou don-don. Apenas quando irá tocar um batido é que anuncia o qual será, para que os batedores saibam e se posicionem no salão, em cima do tablado de madeira.

Quando toca o batido o violeiro permite ao batedor principal, que irá puxar o batido, impor ao grupo seu ritmo. Nesta ocasião todos devem prestar especial atenção, pois a tendência é que a música se acelere durante os batidos de tamanco. Por um momento liminar, após o tempo dos batidos o violeiro deve, com habilidade, retomar o domínio sobre o grupo.

Esta situação é ainda mais delicada, pois ele precisa se impor novamente sobre todo o grupo, que agora contempla inclusive os batedores e dançarinas, para que se reestabeleça a sua preponderância. Caso ele não tenha habilidade nesta tarefa o grupo continuará batendo, até que ele consiga trazer para sí novamente a coordenação da atividade musical.

Em certa ocasião pude perceber bem a dificuldade deste ato. Pois estava tocando machete junto a um grupo formado por jovens da Ilha dos Valadares. O primeiro violeiro era um garoto de uns 17 anos que sabe tocar bem a viola e também sabe cantar e puxar versos, porém ainda não possui a experiência necessária para coordenar e impor a todo o grupo seu domínio sobre o andamento da música após o início dos batidos.

Assim, quando terminou o tempo devido dos batidos e ele deveria retomar sua posição de responsável pelo andamento, por não ter a habilidade necessária, não conseguiu passar ao grupo a confiança de voltar a obedecer ao ritmo de sua viola e, por alguns instantes o grupo ficou meio desorientado, optando por seguir

batendo segundo a cadência do principal batedor. Após mais uma sequência de batidos ele novamente falhou em seu intento e, somente por ter o batedor principal aberto mão de seguir coordenando o andamento da música, visando finalizar de uma vez a marca, foi que ele conseguiu retomar o predomínio da viola. Este fato não passou despercebido aos fandangueiros mais experientes, que chegaram a comentar comigo, dizendo que ele ainda não tem o jeito de *puxar o batido*.

Há portanto uma proeminência na ação do principal violeiro sobre os demais elementos, pois existe uma convergência técnica de todo o conjunto para ele. Porém a atividade musical, enquanto coletiva é resultado do engajamento de todos, de acordo com suas respectivas funções e através de suas habilidades.

Não basta que o primeiro violeiro seja bom, ele precisa saber coordenar a atividade total, como também não basta aos demais saberem tocar seus instrumentos ou bater os tamancos, pois eles precisam saber interagir dentro do formato do conjunto.

Para dar sentido ao emprego dos conceitos de habilidade, ambiente e interação a partir da proposta de Ingold é preciso que vejamos na atividade musical coletiva o ambiente interativo no qual diferentes indivíduos, dotados de habilidades e de campos operatórios específicos, interagem formando um conjunto de caráter sistêmico no qual a musicalidade fandangueira é gerada no ambiente do fandango e nas interações que ali se dão e dali advém.

Não se trata de reduzir as subjetividades dos músicos as interações vividas no contexto da prática do fandango, mas ressaltar como sua inserção nestas atividades é parte de um processo de suas construções enquanto pessoas. Por isto sua individuação, que fundamenta sua autonomia neste contexto, se dá pela sua inserção nestas redes de socialidade, que lhes permite o aprendizado e demarcam a importância da convivência neste processo.

* * * *

A musicalidade fandangueira é portanto uma habilidade que se desenvolve ao longo da vida dos sujeitos fandangueiros. O antropólogo britânico Tim Ingold, refletindo sobre as habilidades envolvidas em uma determinada atividade considera que elas são desenvolvidas na interação com outros elementos não humanos presentes no ambiente, como os artefatos utilizados e os fatores ambientais.

O ambiente é para Ingold todo o contexto no qual interagem os sujeitos. A trajetória particular dos sujeitos, seu envolvimento em habitats particulares e a prática orientam o desenvolvimento das habilidades. O conhecimento para Ingold não é transmitido de uma geração a outra, mas se transforma de acordo com as necessidades e possíveis aplicações, as transformações dos contextos e o engajamento prático no ambiente.

A musicalidade fandangueira requer ser desenvolvida como uma habilidade, possibilitando aos tocadores interagir nos ambientes fandangueiros com seus instrumentos, cantando, animando os que dançam e todos que respondem aos estímulos imediatos da música enquanto ela acontece. Para isto acontecer é preciso conviver com os instrumentos do fandango e com outros fandangueiros. O próprio corpo das pessoas precisa ser desenvolvido nestas relações.

CAPÍTULO 3: "VENHO VINDO DE TÃO LONGE/ ROMPENDO MARÉ E VENTO/ SOMENTE PRA NÃO FALTAR / NO NOSSO DIVERTIMENTO": A MUSICALIDADE FANDANGUEIRA E O TERRITÓRIO CAIÇARA

Neste capítulo tratamos da relevância do fandango para o reconhecimento das populações que se apresentam e se consideram caiçara e o território que compreendem como seu. Pensamos o fandango como uma manifestação reconhecida Patrimônio Imaterial pelo IPHAN que se articula as lutas territoriais das comunidades do litoral e é reivindicado por estas como parte de sua identidade. Alguns aspectos ecológicos aparecem como importantes para estas pessoas, que costumam ressaltar seus vínculos com o lugar em que vivem.

A ligação entre a extração da caixeta, madeira utilizada na confecção de instrumentos e artesanatos, e a vitalidade da prática por exemplo, é apresentada como uma questão a ser revista por parte das politicas de gestão das Unidades de Conservação da região, pois inviabiliza a obtenção das madeiras preferidas para a construção de instrumentos.

Aqui apresento como estas relações vem aparecendo na bibliografia recente a respeito do fandango. Procuro apresentar, a partir de trabalhos recentes a respeito do fandango e da vida das comunidades caiçaras, como estas vem se articulando ao longo do tempo. Refletindo sobre estes trabalhos emprego também o método etnográfico para retomar as relações entre musicalidade e ambiente analisando alguns versos de fandango e relacionando-os com o cotidiano das populações que se reivindicam caiçaras.

Como foi exposto nos capítulos anteriores, para a realização deste trabalho optei por buscar aprender a tocar os instrumentos do fandango, o que me permitiu a inserção nas redes fandangueiras. Como violeiro pude acompanhar a romaria do Divino, tocar nos bailes e conviver entre os músicos do fandango. Para meu aprendizado precisei tornar-me próximo de experientes fandangueiros da ilha dos Valadares.

Neste processo também aprendi a conhecer sobre o ambiente que envolve esta música, pois em muitas ocasiões o assunto da pesca e da vida no litoral cruzou

com o fandango e com a romaria. Isto tudo me levou a refletir a respeito das relações entre o fandango e o território no qual ele ocorre com maior intensidade e a mais tempo.

Como parte desta reflexão percebi a importância que o fandango tem ao possibilitar a estas pessoas cantarem o que consideram seu modo de viver. Transcrevendo algumas letras de fandangos gravadas recentemente e apresento como algumas músicas que mencionam a vida de pescadores artesanais e que tem uma função politica. No contexto atual, em que o turismo é cada vez mais presente e a presença de áreas de preservação também, estas músicas têm um lugar significativo na forma como estes grupos vem fazendo fandango e se reivindicando caiçaras.

Tendo visto que já tratamos de como foi se desenvolvendo a identificação entre o fandango e a territorialidade caiçara, busco agora, retomando o tema exposto no primeiro capítulo, falar da relação estabelecida entre pesquisadores, turistas e fandangueiros e como isto é um dos articuladores das redes que estabelecem socialidades através do fandango. Estas redes, que extrapolam os limites do litoral paranaense e paulista, acabam por estabelecer modos de convivência e de socialização, que permitem a continuidade do fandango e dos modos de vida.

* * * * *

Como tratamos no primeiro capítulo da relação historicamente estabelecida entre pesquisadores e fandangueiros, considero que possa agora apresentar como recentemente os trabalhos acadêmicos vem se referindo ao fandango. Considero importante que se note como a identificação do fandango com a vida caiçara vem acontecendo nestes trabalhos. A trajetória dos estudos do tema, que vem desde os folcloristas que o consideravam uma manifestação pura e portanto devendo ser preservada, foram se transformando ao longo do tempo.

É uma tendência nos estudos mais recentes que a manifestação seja pontualmente identificada como ligada ao povo caiçara, isto tem a ver com o fato de ser o fandango um elemento que permite articular as lutas políticas por território.

Esta tendência tem a ver com a forma como os fandangueiros vem se organizando e que identidades tem reivindicado mais recentemente. Se em um primeiro momento, os estudos folclóricos que se voltaram para o fandango o consideraram uma expressão do Paraná, isto se deu pela especial atenção que o movimento folclorista dava para a ideia de expressão nacional, o que os levava a considerar que havia um elemento de pureza, próprio de ser paranaense contido no fandango. Já no momento atual o que tem sido predominante na forma como o fandango é abordado diz respeito a identificação dele como caiçara e pertencendo a um território que se desdobra desde o Paraná até São Paulo.

Este território ao qual se faz referência se conecta por um processo de ocupação similar. Há uma identificação com o modo de vida entre o mato e o mar, que foi ao longo dos últimos séculos a fonte dos principais recursos desta população, e a música do fandango, que traz nos versos diversas referências a este modo de vida.

Vários versos cantados no fandango fazem referência ao mar, a pesca, a trabalhar na roça. O modo de vida entre o mar e o mato é marcado por estes elementos e, portanto podemos imaginar a força destas referências para quem viveu a vida toda entre eles. As pessoas do litoral tem uma forte ligação com o mar. Nas vilas as casas são próximas a maré e muitas tarefas do dia são feitas ao ar livre, portanto sentindo a água, o sol a areia.

Podemos perceber isto nos seguintes versos:

> Fui no mar cortar laranja
> Fruta que no mar não tem
> Vim de lá todo orvalhado
> Da onda que vai e vem

O ir e vir das ondas, espirra água que o vento carrega e umedece alguém na praia. Uma cena comum para o cotidiano a beira mar. Como mencionamos, o cotidiano marca a formação da pessoa e viver no ambiente a beira mar constitui

estas pessoas, dando especial destaque portanto aos versos para aqueles que se identificam com esta realidade.

Nestes outros versos o mar aparece novamente para servir de referência ao tempo.

A onda do mar lá fora
Em terra vem se quebrar
Quando o mar deixar a onda
Eu também hei de te deixar

O instante é o momento entre a onda encostar na praia e ser recolhida novamente pelo vaivém das águas. Imaginar este instante como uma medida de tempo só é possível para quem conhece bem este movimento. Para se arrastar uma canoa até a praia, por exemplo, a onda vindo do oceano em vias de alcançar a praia pode ser uma aliada. Conhecer o comportamento das ondas e das séries delas, conseguir empregar esta força no desenvolvimento da tarefa são habilidades que vão se desenvolvendo no decorrer da vida e da prática ,Saber medir o tempo e a força da onda só é possível para quem conhece bem o ambiente. Novamente a poética dos corpos se marca no fandango e na vida destas pessoas.

O mar aparece novamente nestes outros versos

O mar pediu a Deus peixe
O Peixe pediu fundura
O homem pediu riqueza
A mulher a formosura

Vemos assim que há uma constância nas referências ao mar e a vida próxima a ele. Há também versos que se referem a outras situações do cotidiano caiçara, como o trabalho na roça:

Estava na minha roça meu bem
Eu estava trabalhando meu bem
Escutei uma zoada meu bem

Que por ar vinha voando
É um avião estrangeiro
Olhai meu bem que
Que ia pro Rio de Janeiro

Ressalto a possibilidade de imaginarmos a partir destes versos a cena que eles descrevem. Quem conhece a região sabe que o silêncio das vilas é quebrado eventualmente por algum motor passando. É possível que imaginemos a dimensão disto em lugares que não são transitáveis para automóveis e ficam longe de outros povoados, sendo acessíveis apenas pelas águas. A solidão do trabalho na roça e a quebra do silêncio e da rotina por um avião não é algo que escape as percepções da pessoa. Este trabalhador se pega a imaginar o destino do avião, objeto estranho a sua rotina, que rasga o céu e o silêncio com provável destino a uma cidade grande.

Até pouco tempo atrás, a vida nos sítios era levada neste ritmo devagar, sem motores, mergulhado nos silêncios. A vida toda corria marcada pelas estações e pelas labutas como o trabalho na roça, a pesca e poucos eram os divertimentos. Os fandangos eram importantes para a sociabilidade destas vilas. Quando nestas ocasiões se iniciavam namoros com pessoas de outras vilas eram possíveis e, as canoas a remo e a força dos músculos é que permitiam se ver aqueles de quem se gostava. Como bem sugerem os versos:

Minha mãe ralha comigo
Quando eu saio passear
Filo canoa dos outros
Pra de noite paquerar
Saio a boca da noite lai lai
Pra madrugada voltar

A canoa feita de um tronco só, servia de veículo para quem assim se aventurasse. Para quem viveu a juventude neste tempo, com certeza estes versos devem trazer lembranças. Para Jairinho, conhecido frequentador dos fandangos, nascido na vila de Ararapira, e caixeiro do Divino, as canoas são marcantes. Em

diversas ocasiões me contou que costumava remar muitas horas, levando peixe seco para vender quando ainda era adolescente. E que nos finais de semana ia até outras vilas, como o Marujá e o Ariri, Vila Fátima, para jogar bola e conversar com os camaradas. Este mesmo Jairo contou a Patricia Martins como iniciou na folia do Divino, se referindo as canoas disse:

> Na época em que eu fazia tipe na Bandeira, era bem moleque assim, tinha uns 9, 10 anos, ficávamos mais de 2 meses indo de lugar em lugar, visitando as casas. Naquele tempo não era fácil pra andarmos por aí com essa Bandeira dependia da canoa a remo, fazíamos toda essa região na base da remada. (Jairo apud Martins, 2018: 83.)

Jairo ainda hoje percorre anualmente esta região. Ele é caixeiro da bandeira do Divino, que sai de Paranaguá e vai até o litoral sul de São Paulo. Em algumas ocasiões em que passei dias convivendo com ele, quando acompanhei a romaria como violeiro, pude ouvir várias histórias relacionadas a embarcações e pescarias no lagamar.

Em sua dissertação de mestrado, José Muniz relata uma situação em que durante um baile o cantador tirou em versos o ocorrido em uma pescaria:

> José Hipólito Muniz (2008) lembra alguns versos 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". (MUNIZ, 2017:127)

O interessante deste evento é que os versos foram cantados para fazer uma brincadeira, que só quem soubesse quem eram os envolvidos e o que havia acontecido compreenderia. A parceria dos companheiros que dividem até mesmo maus momentos de pescaria é recordada de maneira jocosa.

Para a pesca, é fundamental uma boa canoa, bem como para se movimentar em uma região que é ligada pelas águas. Por isto, causos envolvendo canoas aparecem em tantas modas. Este por exemplo, diz respeito a um fato ocorrido entre amigos, que empreenderam em má pescaria. Há ainda outros que descrevem os processos de fabricação de uma canoa, por exemplo. Os versos coletados por Durçulina Eiglmeier e transcritos por José Muniz são de outra moda tirada, que também faz referência as canoas:

> 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. (Muniz, 2017:129)

Pescarias, canoas, trabalho na roça, namoros. Todos estes eventos são tirados nos versos de fandango pelos modistas. Eles descrevem situações e eventos que demandar de uma intimidade prévia para serem compreendidos. Faz sentido que em um contexto no qual as pessoas se conheçam entre si ao longo de gerações, que este tipo de versos sejam bastante populares.

A canoa é cantada nos versos de fandango desde seu feitio até suas funções e usos. O trabalho de cortar a madeira, chamar um mutirão para fazer a *varação*, aparece nos versos coletados por Durçulina. A canoa que é feita de um tronco escavado de árvore própria para este fim, é arrastada por uma porção de pessoas até o porto em que vai ser varada.

Por isto chama-se varação o ato de chamar os camaradas para arrastar a canoa até o mar, pois isto é varar a canoa. Quando isto ocorre, se conta que era motivo para se oferecer um fandango, pois o trabalho era grande. Por vezes se percorrem quilômetros pelo mato até se chegar a um porto ou rio.

As incursões ao mato em busca de madeiras são importantes habilidades para a vida destas pessoas. Conhecer as madeiras certas e as épocas boas para cortar são conhecimentos que fazem parte do processo de formação das pessoas nas condições em que se socializam. É comum aprenderem estes oficios com as pessoas ao seu entorno, aprendendo a manusear os instrumentos necessários para os trabalhos, como machados, enchós, facões, alegres e outras ferramentas que usam no trabalho das madeiras.

Conhecimentos de madeira são imprescindíveis aos *fabriqueiros* caiçaras, tanto de canoas, como de instrumentos. Precisa-se saber quais são boas para construir, quais dão boas canoas, quais servem para instrumentos e artesanatos diversos.

Uma madeira recorrente e relevante para o fandango é a caxeta. Seu nome científico é tabebuia cassinoides e ela é um tipo de ipê. Diferente de outras espécies de ipê, ela tem uma madeira mais macia, formada por longos veios. Por ser macia para se trabalhar com ferramentas ela é procurada para artesanatos variados. É possível fazer de caxeta animais, pequenas canoas, miniaturas de monjolos, rabecas, machetes, violas e mais uma outra quantidade de peças. A sonoridade da madeira é também uma das qualidades procuradas nela. O som do fandango é o som da caxeta. Por mais que se usem outras madeiras, a sonoridade desta é característica do timbre fandangueiro.

Para se ter uma noção da importância da caxeta para o artesanato local cito os seguintes escritos de Martins:

> Em sua casa, Nilo Pereira, está a quase todo momento envolto com a caixeta, seja em torno de violas e rabecas em diferentes estágios de confecção, seja também de outros artefatos, como remos de canoa, gamelas, colheres de pau e objetos de adorno como peixes e miniaturas de barcos. Nilo segue afirmando, eu aprendi a fazer tudo o que é de coisa do mato, eu sei fazer balaio pra peixe, faço cabo, rede, canoa. (Martins, 2018:140)

O trecho citado serve para se ter uma dimensão da importância das habilidades manuais e conhecimentos sobre madeiras para a vida destas pessoas. Nilo Pereira é um importante fandangueiro e artesão local. Nas oportunidades que tive de visitar os mercados de artesanatos em Paranaguá e Guaraqueçaba, muitos dos instrumentos que encontrei foram feitos por Nilo. Aprendi a reconhecer seu estilo de construção por conta das diversas vezes que vi suas rabecas, violas e machetes pendurados nos expositores dos mercados e outros lugares que comercializam artesanatos na região.

Mesmo sendo importante para o artesanato, não é tão fácil conseguir caxeta na região. O corte não é permitido e muitas vezes ela é obtida a partir da condescendência da fiscalização, no caso de alguns fandangueiros que são conhecidos fabricantes de instrumentos. Ou como dizem, no peito, indo para o mato e cortando a árvore sem que a fiscalização tome conhecimento.

Outro problema que enfrentam para retirar a madeira é a dificuldade de acesso aos lugares em que ela costuma crescer. A caxeta da preferência para lugares alagadiços de água doce, próximos a manguezais, mas não onde a salobridade da água já sofre a interferência da maré. Ela costuma crescer na floresta imediatamente posterior ao mangue, que tem contato direto com a maré.

Por conta disto, para se obter esta madeira é preciso enfrentar os atoleiros nos quais ela cresce. Martins (2018) estudou bem a extração da caxeta pelos fabriqueiros locais. Ela descreve as dificuldades de acesso à madeira e o árduo trabalho para sua obtenção. A autora também descreve como o processo de exploração comercial da madeira contribuiu para a proibição atual do corte e as estratégias que quem precisa dela utiliza para consegui-la hoje.

Podemos ver portanto, a partir dos versos, e da descrição de atividades extrativistas ligadas ao fandango, como o fandango se liga a vida e ao ambiente, construindo um aspecto territorial da musicalidade fandangueira. O tempo em que se

vivia nos sítios aparecem como recordações que ajudam a constituir entre os que compartilham este sentimento de pertencimento.

Como já mencionamos, as lutas territoriais e os conflitos ambientais, como desdobramentos das dinâmicas recentes que envolvem estas comunidades vem permeando o fandango. Os temas da vida próxima ao mar aparecem nas letras, comunicando as situações que os fandangueiros têm considerado importantes temas a serem tratados na atualidade, diante do contexto em que se encontram.

A seguir apresento como o fandango foi ao longo do tempo sendo representado como caiçara nas pesquisas e produções que se voltaram a estudá-lo, para que possamos compreender como ele foi sendo articulado as lutas territoriais caiçaras. Em seguida trago algumas músicas gravadas nos CDs que acompanham o livro Museu Vivo do Fandango e o CD Amanhece, de Aorélio Domingues.

O FANDANGO E O TERRITÓRIO CAIÇARA

Empreendido entre 2004 e 2006, pela produtora Caburé, o Museu Vivo do Fandango é um importante divulgador do fandango, tendo contribuído para a identificação entre a música do fandango e a territorialidade caiçara, pois o divulga como uma manifestação musical que ocorre desde Morretes no Paraná, até o município de Iguape, no litoral paulista.

A territorialidade caiçara ligada ao fandango é visível neste projeto tanto no conteúdo que compõe o livro, repleto de fotos e entrevistas com fandangueiros, até a proposta do fandango como a expressão de uma região e de um modo de vida. Este projeto ainda foi o responsável por organizar dados a respeito de fandangueiros e disponibilizá-los na internet, contribuindo para a divulgação da música e para a percepção dela em um território. O cd gravado e o livro também enfatizavam bastante a ligação desta música com a vida dos fandangueiros no litoral.

Esta percepção foi importante para os fandangueiros do Paraná, que tinham contato com pesquisadores como Inami, que considerava o fandango como uma expressão cultural paranaense. No litoral paulista o fandango contava com uma maior identificação com as reivindicações politicas das populações afetadas pela legislação ambiental e buscava uma identificação com o que consideram a vida

caiçara. As articulações de associações de moradores de áreas afetadas pelas instalações de áreas de preservação, como a Juréia e o grupo de jovens da Juréia, já traziam ao fandango que faziam este caráter politico.

O grupo de fandango Jovens da Juréia foi formado após a criação da reserva ecológica da Juréia, com a finalidade de permitir a continuidade dos saberes tradicionais caiçaras e manter a luta pelo território. Isto é importante, pois segundo observou Silveira (2014) este grupo é caracterizado pela estreita ligação que possui com a reserva criada em 1986 no Estado de São Paulo. Seus membros são moradores e ex-moradores e, eles tem no fandango uma forma de manter o que consideram a identidade caiçara e seu modo de vida. Em entrevista concedida a Silveira, Dauro morador e membro do grupo assim se referiu ao contexto de surgimento do grupo e sua importância :

> A partir do momento que se criou a lei em 1986 [quando foi criada a Estação Ecológica Juréia-Itatins], todas as atividades dessas comunidades foram proibidas, né? Fiscalização policial, aí quando eles proibiram as atividades desses moradores, que a gente vivia de fazer roça de arroz, de feijão, mandioca, tinha melancia, tinha banana, aí tirava a caxeta pra fazer o artesanato, pra vender, tirava a madeira pra fazer a casa, pra fazer instrumentos musicais, pra fazer o pilão, vivia disso, cipó pra pegar o peixe, pra fazer o covo, o cerco, pra pegar caça, porque a comunidade vive disso, então é o modo de vida dele é isso, né. Da forma que eles trabalham, que eles usam o recurso do ambiente, não destrói. A nossa vida era assim, vivíamos assim, o parque proibiu, nós não destruímos, nós preservamos, quando proibiu tudo começamos a nos organizar. Não consegue mais ter o mutirão e isso e aquilo, aí criou em 1989 a União dos Moradores da Juréia. O principal objetivo dela era mudar a lei (Silveira, 2014:131)

Segundo este fandangueiro, o principal motivador para a criação do grupo foi a continuidade de suas atividades tradicionais. Ao serem retirados de seus lugares tradicionais as pessoas precisavam ensinar aos mais novos seus costumes, que antes eram aprendidos no processo de socialização do grupo, porém agora, com a impossibilidade de se manterem em seu lugar é importante que sejam ensinados aos mais novos:

> No mutirão tem uma série de troca de experiências, de conversas entre comunidades que é muito rica, né, a questão dos conhecimentos da floresta, da questão do conhecimento da lua, se é minguante, porque pode plantar, porque tem que plantar na crescente, porque tem que queimar a roça contra o vento ou a favor, então a comunidade caiçara principalmente, mas todas as comunidades do Brasil, eles dependem dos ecossistemas, depende de todo o sistema solar pra tocar sua vida, né, não tem engenheiro

> agrônomo. A troca de experiência nesse mutirão era muito grande e o fandango impulsiona isso. Essa questão de você dançar, cantar, ensinar, o jovem não precisava ter uma oficina pra aprender a tocar viola, né? Eles aprendiam com os mestres que estão ali tocando, com os tocadores que estão ali, olhando, se interessando, vendo, bonito, dançando, então essa escola era naturalmente. A partir do momento que criou a estação ecológica tudo isso se perdeu. (Dauro apud Silveira, 2014: 132)

Conforme Dauro informou a Silveira, a criação da estação ecológica inviabilizava a ocupação tradicional por proibir suas práticas. Isto levou os moradores a se organizar para pressionar politicamente as autoridades e procurar viabilizar a criação de uma reserva extrativista. Como bem observou Silveira, isto foi uma inovação para a forma como grupos se organizavam para lutar por seus territórios que teve por exemplo os movimentos empreendidos por Seringueiros no Acre, na década de 1980, conforme estudado por Manuela Carneiro da Cunha e Mauro Almeida, em seu clássico artigo sobre comunidades tradicionais (2009).

Estes movimentos buscavam legitimar sua luta por território a partir de uma abordagem ecológica que era nova no período. Eles propunham se responsabilizar pela fiscalização das áreas designadas em troca do uso sustentável de seus recursos. Segundo eles, isto impedia a ocupação das áreas por parte de agentes criminosos que se aproveitavam da frágil fiscalização empreendida pelo Estado. Nas palavras de Silveira:

> Como se considera que apenas os grupos com "estilos de vida tradicionais" desenvolvem um modo de vida compatível com a conservação ambiental, significa também que é preciso invocar a tradicionalidade da sua comunidade. Para dar conta disso, a ideia de caiçara (assim como a de "cultura caiçara" e a de "fandango caiçara") vai ser muito adequada, porque ela remete justamente a este sujeito que gostaria e se comprometeria a viver em uma reserva extrativista: o sujeito ligado a natureza, que possuí técnicas ambientais tradicionais, que vive isolado, em pequenas comunidades. Segundo os membros da AJJ, caiçara não era um termo utilizado na Juréia, mas era a forma como as pessoas de fora os denominavam, como os turistas, os ambientalistas, os pesquisadores e outras pessoas que viviam nas cidades. Quando os moradores adotam o termo, eles dão mais verossimilhança a um termo que já era utilizado em outros contextos fazendo alusão a este sujeito típico do litoral, que depende dos recursos naturais para viver, etc. Se eles já eram vistos dessa maneira, agora eles propõem ser dessa maneira, com todas as implicações possíveis. (Silveira,2014:137)

Silveira apresenta o processo pelo qual se deu a adesão ao termo caiçara em conformidade com a emergência jurídica e conceitual das comunidades

tradicionais. Isto remete ao que Manuela Carneiro da Cunha e Mauro Almeida observam com relação ao termo comunidades tradicionais. Uma vez que esta categoria emergiu juridicamente fazendo menção ao fato de um vínculo ao território habitado e fez surgir a possibilidade de se defender o direito a determinados modos de vida que não seriam possíveis de serem mantidos em seus próprios termos quando houvesse contato com a sociedade moderna, baseada no mercado.

Estas sociedades se responsabilizam pela fiscalização e manutenção do território que habitam baseando-se na premissa de que o ocupam a tempos e, que fazem o manejo conforme a capacidade de recuperação local, não agredindo o ambiente, justificando assim sua permanência nestes lugares e se comprometendo com o serviço de fiscalizar. Isto porque elas habilmente conseguem reverter em seu beneficio os termos utilizados)para as designar, ocupando as categorias criadas. O baixo impacto ambiental de sua ocupação histórica e o conhecimento que possuem para mantê-lo lhes fornece argumento para defender sua ocupação.

Embora envolva uma construção da adesão a esta identidade, eu considero que esta adesão ao termo caiçara remete ao sentido de conhecimento tradicional de Ingold, por ser o termo uma maneira de o grupo identificar seu modo de vida a um nome que outras pessoas utilizam para designá-los. O que importa para as comunidades não é o termo em si, mas a possibilidade de reconhecer a sua especificidade como portadores de um tipo de conhecimento específico, ligado a uma territorialidade e a um modo de se inserir nele e se relacionar com ele. O conhecimento para elas está ligado a suas vidas, inclusive no sentido biológico, pois seus organismos se constituíram nesta relação com outros organismos de seu ambiente.

O fandangueiro e pesquisador José Carlos Muniz assim se refere a este processo de adesão ao termo caiçara e ao enfraquecimento de termos como folclore e da idéia do fandango ser uma manifestação tipicamente paranaenses

> 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 caiçara, pois passa a ser entendido como manifestação tradicional deste povo. (MUNIZ, 2017: 179)

Para o autor, o fandango e seus saberes se ligam a um modo de vida que envolvem inclusive os circuitos que permitem aprender o fandango. As situações envolvendo a música e a dança estão imbricadas no que considera o jeito de ser caiçara, aquilo que entende como característicos de um tipo de vida que, no caso, ocorre ao longo da faixa litorânea e é nitidamente marcada por pertencer a este território. Há neste caso uma identificação entre o processo de formação deste território e a formação das pessoas fandangueiras, que são tidas como exponentes desta cultura. Fazer farinha na casa de farinha e ofertar o fandango, participar das redes que promovem mutirões, resguardar os dias e períodos santos são formativos da música fandangueira também.

Este sentido de caiçara se liga portanto a consideração feita por Dauro, que descreve o processo de criação de uma Estação Ecológica e a interferência desta no modo como a vida ocorria antes de sua existência. Se liga também ao que Silveira considerou, a partir do que propõe Manuela Carneiro da Cunha, como sendo uma adesão ao sentido politico de sociedade tradicional. Este sentido político é utilizado para comunicar as situações que tais comunidades que se reivindicam caiçaras enfrentam em seu cotidiano, como os abusos policiais, transformações nas organizações sociais devido a legislação, etc.

O fandango como uma manifestação musical que pode ser levada a outros lugares serve portanto a este fim politico, ao permitir sensibilizar a opinião para a causa do território caiçara. Como mencionado anteriormente, isto se dá em um contexto no qual cada vez mais há proximidades e parcerias entre pesquisadores, gestores de projetos e a população local. Neste sentido, muito mais do que na perspectiva folclórica há a evidência do contato, pois são assumidos compromissos de se levar adiante o fandango e de ser evidente a preocupação com a permanência destas pessoas nestas comunidades. O fandango é um modo de se capitanear renda, interesse e legitimidade para uma população que busca se organizar.

Ressaltar que o fandango é característico de um modo de viver neste caso parece melhor do que buscar identificá-lo ao folclore nos termos já expostos aqui. Daí também a importância em assumir os termos da cultura popular e seus desdobramentos políticos, pois neste caso, há por parte dos que se identificam como caiçaras e fandangueiros, a percepção de que é preciso apresentar-se como

ligado por laços de vida ao seu território, uma vez que consideram importante para defender a autonomia que reivindicam.

Isto é realmente relevante para o fandango no contexto atual no qual as pessoas que permanecem nos sítios têm que lidar com a proibição das roças, a desvalorização da atividade pesqueira além de abusos policiais. Paralelo a isto há o crescimento da procura do litoral como destino turístico, o que transforma as dinâmicas locais de maneira indelével.

Muitas das vilas inseridas nas áreas de preservação se tornaram destinos turísticos procurados por pessoas de diversos lugares do planeta. A região conta com atrativos importantes e reconhecidos, como a Ilha do Mel, Superagui, Ilha das peças, dentre outras que são acessíveis de barco a partir de Paranaguá e de Pontal do Paraná.

A procura do litoral paranaense por parte de turistas se dá principalmente pela busca das belezas da mata atlântica, bem preservada na região, ela se estende para o litoral paulista estimulando os roteiros turísticos que interligam os dois estados. Para além do turismo, ela também abriga dezenas de comunidades de pescadores artesanais, que recorrem a pesca como meio de sustento para suas famílias. Em alguns sentidos estes interesses coincidem, pois o fluxo turístico gera oportunidades de trabalho e renda para parte desta população.

Especialmente nos períodos de verão o fluxo turístico no litoral aumenta, sendo o reveillon e o carnaval duas datas bastante movimentadas. Nestas datas tanto em Paranaguá quanto em Guaraqueçaba tem bailes de fandango. Um turista que busque conhecer o fandango pode pegar um barco em Paranaguá até a ilha de Superagui para conferir os fandangos que costumam acontecer nestas datas, ou optar por permanecer em Paranaguá e ir ao fandango no mercado do Café. Para alguém que frequenta os bailes de fandango ao longo do ano é possível perceber dentre os que estão presentes quem também é frequentador assíduo e quem aparece esporadicamente, ou pela primeira vez.

No Superagui, como os bailes são menos frequentes e muito mais voltados a atrações turísticas, nas noites de carnaval e ano novo a maior parte dos presentes são turistas. Já em Paranaguá não chegam a ser predominantes. O que é importante notar é que o interesse de pessoas de fora pelo fandango é capitalizado

localmente como a possibilidade de valorizar seus saberes, expor suas condições de vida e dar continuidade a prática.

A partir de Paranaguá e da sede do município de Guaraqueçaba é possível acessar de barco várias comunidades que vivem principalmente da pesca e, mais recentemente do turismo como forma complementar. A importância de uma atividade ou outra varia de comunidade para comunidade. Ao se percorrer a região de barco é comum ver algumas pequenas vilas intercalando as grandes áreas de mangues e florestas.

Em geral estas vilas possuem um ou dois trapiches e várias pequenas embarcações apoitadas em frente ou recolhidas a praia. Logo atrás se vê algumas casas entre as áreas abertas na floresta, recortada por trilhas e caminhos. Variando em tamanho estas comunidades possuem entre algumas casas, como a vila de Abacateiro em Guaraqueçaba, poucas dezenas como a vila Fátima, na ilha de Superagui, até centenas de casas como a vila da Barra, na mesma ilha

Em algumas comunidades, como as citadas acima, existem tocadores de fandango que residem e mantém em suas casas pequenas placas cedidas pelo projeto Museu Vivo do Fandango.

As placas nas casas dos fandangueiros foram entregues pelo projeto que ainda propiciou os encontros de fandangueiros na cidade de Guaraqueçaba, nos anos de 2006 e 2008, o que colocou em contato fandangueiros paranaenses e paulistas. A antropóloga Patricia Martins (2018) reitera a importância do projeto para as articulações do fandango que vieram em seguir, mencionando a percepção dos fandangueiros a respeito do fandango e de suas identidades como integrantes de uma mesma região fandangueira.

Uma percepção importante que veio .a permear o turismo nas áreas de preservação foi a identificação do fandango e a vida caiçara, o que veio a refletir na procura pelos turistas de instrumentos de fandango e de participar dos bailes. Isto aliado a uma maior consciência da presença do fandango ao longo da região litorânea por parte das populações que se assumem caiçaras de ambos os estados foi articulando uma maior importância do fandango para as bandeiras de lutas destas populações.

Estes fatores foram importantes para que o fandango viesse a ser reconhecido como patrimônio imaterial pelo IPHAN. No processo de reconhecimento do fandango a instituição organizou encontros e grupos de trabalho para que se debatessem as formas de salvaguardar a manifestação e que tipos de iniciativas e politicas poderiam ser realizadas. Nestes encontros já apareciam com força a identificação entre o fandango e a identidade caiçara, tendo sido citada a importância da música para a vida caiçara em várias oportunidades e, os problemas relativos a ocupação do território e problemas com as politicas ambientais vigentes foram citados como empecilhos a continuidade do fandango.

A antropóloga Patricia Martins (2018) detalha bem como vários regimes de etnicidade se formaram em torno do fandango ao longo do tempo, tendo sido presente a contribuição das terminologias acadêmicas ligadas aos estudos da música para que se desenvolvessem por parte dos fandangueiros diferentes discursos a respeito de sua música.

Em um primeiro momento, especialmente no Paraná, foi muito presente termos como folclore para se referir a manifestação. O que se considera a identidade caiçara também foi sendo transformada no decorrer do tempo. E, como a autora propõe, é pertinente que se analisem os processos que constituíram estas denominações e seus empregos ao longo do tempo, pois se os termos são ferramentas analíticas que servem aos pesquisadores, também são categorias que podem ser apropriadas pelos fandangueiros.

Por conta disto, a autora aponta a adesão ao termo caiçara como um reflexo dos contatos e desdobramentos de politicas públicas recentes, projetos empreendidos voltadas para o fandango e a busca, por parte dos fandangueiros de mobilizar identidades que lhes permita reivindicar tanto a valorização de seu conhecimento, quanto o acesso a seu território e recursos, bem como a manutenção de modos de vida.

Segundo a pesquisadora Karina Coelho:

> Desde a década de 1980 foram criadas diversas Unidades de Conservação no território de Guaraqueçaba e esse período marcou em definitivo a vida da população local, uma vez que a criação dessas áreas tuteladas pelo estado para serem preservadas, “oficializaram” a fiscalização das leis ambientais na região. Os índices de preservação da Mata Atlântica somados à criação de leis ambientais federais e estaduais restringiram o uso do

> território pelas populações que habitam essas áreas, o que estabeleceu um novo contexto na região. A partir da criação de diversas Unidades de Conservação em seu território, os moradores do município de Guaraqueçaba – que desde a década de 1960 eram fiscalizados apenas pela Força Verde - passaram a ter que dialogar e negociar o uso da terra e do mar com outras pessoas de fora, os gestores do ICMBio e as equipes do IAP. (Coelho, 2014: 21)

Este contexto que a autora aponta dialoga com o que expõe Martins a respeito da adesão ao termo caiçara pelas populações locais, como uma forma de acrescentar um peso politico ao termo. Como Martins percebeu ao longo de sua vida junto ao fandango a adesão ao termo caiçara, como bem coloca

> Em minhas andanças por entre esse litoral, ao longo do tempo, foi possível observar transformações nas classificações ou nos processos de auto identificação das pessoas que ali habitavam. Sobretudo no que se refere a seus processos de auto-identificação, denominar-se caiçara nunca pareceu um termo confortável para todos. No início dos anos 2000, especialmente, no litoral norte do Paraná onde eu transitava neste período, o termo caiçara não tinha a adesão que observaria dez anos depois. (Martins, 2018: 64)

Se quando a autora começou seus trabalhos no litoral por volta de 2001 o termo caiçara era pouco usado e o termo folclore recorrente, atualmente a adesão ao termo caiçara é mais presente e o termo folclore muitas vezes evitado, ou citado como o que não se quer ser. O projeto Museu Vivo do Fandango contribuiu para isto, pois expôs o fandango em um território caiçara, ligado à pesca e a vida litorânea.

O termo folclore passou a ser evitado possivelmente por conta da emergência no estado do Paraná de temas ligados aos direitos das comunidades de viverem nas áreas de preservação que viram na noção de cultura e na reivindicação da identidade caiçara uma forma de se organizar politicamente.

Se a proximidade da noção folclorista do fandango como uma manifestação tipicamente paranaense ajudou a dar continuidade ao fandango feito no Paraná, a aproximação com os fandangueiros paulistas em um passado recente permitiu perceber as semelhantes reivindicações importantes para as comunidades desta região. Quanto ao fandango paranaense, Martins aponta esta questão:

> tendo em vista diferentes conflitos ambientais e o crescimento de um determinado —movimento ecologista na região, o fandango passa a se tornar um coeficiente político importante para essa população. Sua expressão poderia —atestar a presença desta cultura ainda viva nos dias atuais. (Martins, 2018: 66)

Percebo que os fandangueiros receberam bem a ideia de compreender o fandango como algo vivo e conectá-lo a suas trajetórias de vida. O fandango como uma expressão viva, ligada a um território que possui em comum a necessária ligação com o mar e com a mata atlântica, sendo continuado apesar das transformações pelas quais passou o mundo permite aos fandangueiros compreenderem sua trajetória pessoal e dar sentido a sua vida e suas lutas.

A seguir trago algumas letras de fandango gravadas recentemente em cds, produzidos por artistas locais em parcerias com pesquisadores e produtores de outros lugares. Estes discos foram produzidos com auxílios financeiros públicos e privados, captados nas formas de projetos. Dentre os assuntos presentes nas letras estão temas ligados a vida das comunidades caiçaras na atualidade, como a atividade pesqueira e o cotidiano dos habitantes de comunidades situadas dentro das áreas de preservação que não dispõem de energia elétrica.

O FANDANGO COMO DENÚNCIA

Apresento a seguir alguns fandangos gravados recentemente que trazem estes temas do cotidiano das populações locais como forma de expor estas situações politicamente. Selecionei para este trabalho alguns fandangos presentes no CD que faz parte do projeto Museu Vivo do Fandango e que fala das dificuldades dos pescadores artesanais. Recorri também ao CD "Amanhece", do mestre Aorélio Domingues. Para contextualizar um pouco as questões citadas trato da produção destes trabalhos e analiso as letras, procurando situá-las em um panorama que permite entender a relação destas letras com o cotidiano das populações caiçaras.

As primeiras letras que transcrevo foram retiradas do CD 1 que compõe o projeto Museu Vivo do Fandango. Esta produção compilou 63 gravações de fandangos registrados entre os Estados de São Paulo e Paraná em dois CDs divididos entre fandangos de São Paulo, com 30 músicas no primeiro CD e 33 de fandangueiros paranaenses no segundo CD.

A primeira letra que transcrevo aqui é de uma chamarrita, a segunda faixa do CD 1, intitulada "pescador artesanal", pelo grupo Violas de Ouro de São Paulo

Bagre. Este grupo, segundo consta no livro Museu Vivo do Fandango, é o mais antigo grupo de fandango de Cananéia.

Pescador Artesanal

Pescador que sofre é o artesanal
Quando o guarda vem me escondo no mangal
É os home da lei e a fiscalização
O meu gerival é o meu ganha pão

Vou pescar bem cedo, sem tomar café
E a minha mulher fica reclamando
Quando eu tô dormindo me ponho a sonhar
No meu gerival tem camarão entrando

O remo é o motor de um cavalo só
Quando chuva é chuva, quando sol é sol
Veja quanto sofre um pescador
Que trabalha tanto e que não tem valor

Pesco de enchente, maré de vazante
Pesco com a chuva, com a trovoada
Pra ganhar sustento pra minha família
Pesco todo dia também de madrugada

Vamos dar por despedida
Hoje sim, amanhã não
Hoje navega meus peitos
E amanha meu coração

O tema desta letra é a pesca artesanal, que é uma importante fonte de renda dentro do cenário que descrevemos como o território caiçara. Muitas famílias dependem da pesca na região e praticam modalidades de pesca definida como artesanal, em contraposição à pesca industrial, que é empreendida por grandes embarcações aparelhadas para longos períodos em alto mar e percorrendo a costa. Ao contrário da pesca industrial, a pesca artesanal é realizada em baixa escala, contando com o trabalho de pescadores e pescadoras de diversas idades, geralmente organizados em círculos de amizade, parentesco e vizinhança.

As agruras da vida do pescador são aqui descritas de modo a chamar a atenção para a pesca e, que pensando na circulação que o projeto Museu Vivo do Fandango teve, podemos imaginar que chegaram a quem não conhece como é a pesca artesanal. Podemos imaginar o pescador em sua labuta diária, enfrentando chuva e sol, ventos e mar brabo. O fato de ter sido gravado por pessoas que tem intimidade com esta vida contribui para a identificação entre o fandango e a identidade caiçara.

O peso da fiscalização truculenta sobre os pescadores artesanais aparece logo no começo. É recorrente na região relatos sobre abusos sofridos pela ação dos agentes policiais e do IBAMA. A apreensão de materiais de pesca está entre as reclamações comuns dos trabalhadores da pesca. Estas ações policiais foram lembradas quando houve no ano de 2013 uma reunião na Vila da Barra, no Superagui, para discutir a participação das comunidades no plano de manejo do parque. Em uma mística apresentada nesta ocasião Karina Coelho observou o seguinte:

> A mística seguiu mostrando as restrições mais impactantes a partir do ponto de vista dos moradores, destacando na violência das ações policiais o projeto de criação de uma Unidade de Conservação sem qualquer estudo, nem consulta e muito menos diálogo. A encenação também deu ênfase ao êxodo de muitos moradores para os centros urbanos (em sua maioria para a Ilha dos Valadares, bairro do município de Paranaguá), situação abordada de maneira negativa, uma vez que para eles, a vida da forma como "sempre foi vivida" não faz sentido distante do sítio. (Coelho, 2014: 129)

O gerival, que é citado como o ganha pão do pescador consiste em uma rede do tipo tarrafa que leva uma vara atravessada na horizontal de modo a manter a rede semi-aberta quando esta for largada no fundo. Feito isto, o pescador larga sua canoa para ser levada pela maré vazando e, aproveitando este movimento de reboque o gerival vai sendo arrastado pelo fundo, revolvendo levemente a camada mais superficial e forçando os camarões a subirem pela rede para caírem em uma outra parte do artefato, semelhante a um saco, que os armazena até que o pescador os retire.



Figura 22 - imagem demonstrativa do funcionamento do gerival.
Fonte: José Claro da Fonseca Neto, disponível em : http://www.litoralnotacem.com.br/pesca.htm
Acesso em (2018)

Os sonhos do pescador e sua diária rotina na pesca, muitas vezes com tempo ruim aparece junto com a reclamação da desvalorização de seu trabalho.

A dificuldade da pesca e as queixas do pescador aparecem também na 22º faixa do CD 1 da coletânea citada. Ela foi gravada pelos Jovens Fandangueiros do Itacuruçá, formado por fandangueiros da ilha do Cardoso, também no litoral paulista.

Pobre Pescador

Sou um pobre pescador, ai
Que vive em alto mar
Me levanto bem cedinho, ai
Para o meu pão ganhar

Acordo de madrugada
Minha mãe está de pé
Preparando a marmita, ai
Temperando meu café

Quando eu estou saindo
Minha mãe me abençoa
Pede a Deus que me acompanhe, ai
Pra que a pesca seja boa

A vida do pescador
As vezes ela é bem sofrida
Enfrentando a tempestade, ai
No mar arriscando a vida

Vendemos nosso pescado
Para o atravessador
Que vive as nossas custas, ai
Mas não quer nos dar valor

Pagam o preço que querem
Não adianta reclamar
As vezes ainda demora, ai
Uma semana pra pagar

Amanhã eu vou embora
Correr a costa do mar
Se eu for vivo eu voltarei, ai
Se a onda não me levar

Vamos dar por despedida
Que eu tenho por descansar
Amanha eu vou cedinho, ai

Pra pescar em alto-mar

Neste don don a letra trata do trabalho na pesca. De maneira similar ao caso anterior, ele expõem as dificuldades do pescador que enfrenta os perigos do mar diariamente. A morte de pescadores enquanto percorrem o mar não é coisa rara. Desde que passei a ter amizade com alguns pescadores e comecei a ter contato com a rotina destes soube de algumas pessoas que morreram enquanto revistavam suas redes ou por terem sido surpreendidas por temporais. Estes riscos são inerentes a atividade pesqueira e são tido por parte dos pescadores como a sina de quem vive da pesca. Encarar o sol e a chuva, o mar forte e o vento são temas comuns em suas falas e histórias. Por isto o grande respeito e amor que demonstram pelo mar.

Esta letra ainda trata da desvalorização do trabalho na pesca, que envolve custos com embarcação, tralhas de pesca, combustível e horas de trabalho e, que por vezes entrega seu pescado aos atravessadores que colocam no mercado com preços muito acima do que pagaram. Este fato é recorrente, especialmente entre as comunidades que não dispõem de energia elétrica, o que limita a possibilidade de conservação do pescado. Em lugares assim, os preços praticados pelos atravessadores são ainda menores. Para[21] se ter uma noção desta relação menciono alguns preços praticados no mercado do peixe de Paranaguá e Matinhos e o preço pago aos pescadores.

A próxima letra que trago foi gravada por Aorélio Domingues em seu CD "Amanhece – Fandango pancada". Realizado com apoio do programa de apoio e incentivo à cultura da Fundação Cultural de Curitiba este CD foi gravado no estúdio Gramofone, na cidade de Curitiba e contou com a participação de músicos Curitibanos, além de fandangueiros de Paranaguá. Este trabalho foi lançado em 2017.

A música de abertura do disco é a chamarrita cuja letra segue abaixo

21 Conheço algumas pessoas que extraem ostras na baía de Guaraqueçaba. Em geral são ostras grandes, bem maiores que as de cativeiro e mais valorizadas por serem nativas. Estas pessoas vendem sua coleta aos atravessadores ao preço de até 40 reais a caixa, que é uma medida usada localmente para se referir a um saco de ráfia cheio de ostras, que costuma conter cerca de 30 dúzias de ostras. Estas mesmas ostras podem ser vendidas ainda no mercado ao preço de até 15 reais a dúzia.

Moda da Força Verde

Coitado do pescador
Que precisa de pescar
Atrás da nota de cem
Pro pão não deixar faltar
A turma da força verde
Estão saindo pro mar

A turma da força verde
Se dizem de autoridade
Chegando na embarcação
Eles multam de verdade
Se a malha não der certo
Eles mandam pra cidade

Eles vem de voadeira
E prendem nosso pescado
Depois vão com a família
Almoçar lá no mercado
Depois comem com cerveja
O peixe que foi pescado

Eles prendem malha cinco
E prendem meu gerival
Não deixam mais dar um cerco
Não deixam cortar um pau
Liberam a pesca lá fora
Dizendo que não faz mal

Companheiro Chico Mendes
Revira no seu caixão
Vendo o que o ICMBio
Tá fazendo com o povão
Usando seu nome ilustre

Pra acabar com a tradição

Coitado do Chico Mendes
Que esta lá no cemitério
Tá vendo a razão do povo
De gente que fala sério
Vê o caiçara sofrendo
Com a turma do ministério

Nem mesmo o meu fandango
Eu posso mais tocar
Pra viola de fandango
Caixeta não retirar
Os fabriqueiros desistiram
De tanta multa levar

Vamos dar por despedida
Bem na beirinha da praia
Antes que o IBAMA venha
Proíba tomar Cataia
Só falta eles proibirem
De ter um rabo de saia.

Esta chamarrita é de autoria de Aorélio Domingues e Ivo Costa. Aorélio é um dos fandangueiros mais conhecidos em Paranaguá por ser ligado a associação Mandicuéra, cuja atuação nos circuitos de produção cultural é conhecida. Ele é responsável pela Orquestra Rabecônica, um projeto que reúne diversos músicos curitibanos. Ivo Costa é pescador, morador da comunidade de Bertioga na Ilha das Peças. Ele é o responsável por levar os alunos em sua embarcação de Barbados e Bertioga para a escola na vila da Barra, na ilha de Superagui.

A história contada pela música retoma alguns temas das outras já apresentadas, como os abusos policiais e as dificuldades que enfrentam os pescadores para trabalharem. Esta música descreve uma série de apetrechos comuns à lida da pesca, como o gerival e as malhas das redes que são

apreendidas. Ela cita tipos de embarcações, como as ligeiras voadeiras usadas pela policia para autuá-los em suas canoas e bateiras.

Esta música faz referência também ao companheiro Chico Mendes, que é considerado um aliado do pescador e do fandangueiro que já não podem sequer fazer seus instrumentos de trabalho e diversão com as madeiras nativas. Ironiza a utilização do nome do famoso ambientalista para nomear um agente estatal como o ICMBio que autua e persegue as populações tradicionais caiçaras.

Para terminar, o fandangueiro caiçara finaliza tomando uma cataia (cachaça com folhas de cataia curtidas) na beira da praia, esperando que as dificuldades impostas sobre si por parte dos agentes públicos ambientais e policiais não cheguem ao ponto de inviabilizar sua existência ao ponto de proibir que namorem.

A precarização a que são submetidas as populações caiçaras é denunciada na próxima moda que apresentamos. Como muitas das comunidades estão em áreas de preservação cujas categorias legais não permitem que a rede de energia elétrica chegue o governo implementou uma politica pública de instalação de placas fotovoltaicas para a geração de energia nestas vilas. Porém a reclamação das pessoas é a de que este sistema além de caro não funciona adequadamente. Segundo os moradores estas placas passam a maior parte do tempo quebradas porque não há manutenção por parte do Estado.

Em sua pesquisa na comunidade de Barra de Ararapira, localizada na ilha do Superagui, divisa com o Estado de São Paulo, Ana Paula Rainho observou o seguinte:

> A comunidade é abastecida por eletricidade advinda das placas solares, que na maioria das vezes não funcionam. A localidade da comunidade é dentro de uma região com constante precipitação. Em tempo de chuva, que dura de quatro dias a uma semana, as placas não funcionam devido à falta de luz solar. E em dias muito quentes, as placas se sobrecarregam e algumas vezes param de funcionar. Muitas placas falharam de vez e por isso, algumas famílias têm vivido há anos sem eletricidade. A única placa solar que gera energia com maior frequência, apesar de falhar constantemente, é a placa na frente da casa de Edina e Adirson (Dico). Isso, porque Dico já trabalhou para a COPEL e ele mesmo conserta as placas quando falham. Devido a tais constantes falhas de energia, a comunidade se limita a usar geladeira e freezer, equipamentos essenciais para a atividade pesqueira (RAINHO, 2014: 31)

A respeito desta situação existe a Moda da Placa Solar, de autoria de Aorélio Domingues e Cleiton Prado, fabriqueiro e fandangueiro morador da Barra do Ribeira, no litoral paulista e integrante do grupo Manema. É a 4º faixa do CD "Amanhece – Fandango Pancada".

Moda da Placa Solar

Quando vai entardecendo
Acaba nossa alegria
Nosso povo está sofrendo
Com a falta de energia
Somos feitos de cobaia para tecnologia.

Única coisa que acende
É a luzerna da ardentia
Pois a placa não carrega
Nem a luz da bateria

Coisa que nunca funciona
É a tal da geladeira
Acabei vendendo ela
Pra interar na voadeira
Tem gente que comprou rede
Pescou a semana inteira

Gastou dinheiro com cabo
Comprou óleo pra bateira
Sem gelo acabou perdendo
Duas caixas de salteira

Pra ter um peixinho em casa
Só secando no fumeiro

É por falta de energia
Não por falta de dinheiro
Até gastâmo comprando
Pra ligar nosso chuveiro
Que tá servindo de enfeite
Dentro do nosso banheiro

Não sei mais o que fazer
Com estas placas no terreiro
A placa virou telhado
Pra tirar rede da chuva
Ou pra cobrir galinheiro
Rafado de garacuva
Tem umas cobrindo roupa
Com cheiro de mandipuva
Outras que servem de banco
No batelão de timbuva
Eu já vi placa no porto
Secando muito manjuba

Eu comprei televisão
Mas agora tô vendendo
Era pra assistir o jogo
Acabei me arrependendo
Pois a placa aqui de casa
Nem a luz tá acendendo
Eu fiquei desanimado
Com meu coração sofrendo
Acabou a bateria
Com o meu time perdendo

Quero dar a despedida
Com a luz da lamparina
Porque lá no gerador
Ai, acabou a gasolina
Me desculpe meu colega

Esta moda aqui termina

Juro pela claridade
Desta luz que ilumina
Que saio daqui correndo
Para os braços da menina.

Já na primeira estrofe a moda faz referência ao sofrimento que é para as comunidades localizadas nestes lugares não terem acesso a energia elétrica. Em seguida dizem que a única luz que acende a noite nestes lugares é a da ardentia, (nome local dado aos plânctons fluorescentes abundantes nas águas do lagamar, especialmente nos meses mais frios) pois a placa solar não carrega as baterias.

Diante da ineficiência da fonte de energia não há mais razão para que se mantenham em casa eletrodomésticos e, por isto eles são vendidos a fim de conseguir dinheiro para empregar em bens mais úteis, como uma voadeira.

O prejuízo em trabalho e investimentos que costuma ter o pescador também entra na conta da falta da energia. Sem conseguir armazenar e precisando contar com fatores como o clima para poder transportar em segurança seu pescado até os mercados os pescadores acabam por perder a produção, como menciona a música ao se referir as 2 caixas de peixe que são perdidas. Diante da falta de meios para conservar o jeito é defumar o pescado para que dure um pouco mais.

O já mencionado trabalho de Rainho faz menção a estes problemas:

> Por isso, alguns moradores armazenam o pescado em gelo, mas a maioria vende o pescado fresco direto para Márcio, pescador e morador local que atua como atravessador. Márcio, assim como outros moradores, armazena o pescado também no gelo, já que é difícil poder contar com a energia das placas solares. Já os moradores que beneficiam o pescado, através do processo de limpeza e salga do peixe, tornam-se menos dependente da energia elétrica, ao menos para a atividade pesqueira. Pois, o peixe que passa pela salga não precisa se guardado na geladeira ou no freezer. Os moradores se incomodam com o fato de não poderem contar com a energiadas placas solares. Atualmente, a luta por energia elétrica tem sido uma das principais bandeiras da comunidade, que tem participado de reuniões constantes junto à COPEL e ICMBio. (Rainho, 2014: 32)

Diante da ineficiência destes sistemas, os moradores utilizam os artefatos instalados em seus quintais para outros fins mais funcionais do que a geração de

energia. Assim as placas acabam servindo de cobertura para apetrechos de pesca, abrigo para animais e para secagem de peixe.

A última moda que trazemos aqui é a Moda do Peixe Morto, que comenta a compensação que foi oferecida a pescadores e pescadoras do litoral paranaense por conta de um acidente ambiental que aconteceu no porto de Paranaguá. Por ocasião deste acidente a PETROBRAS foi forçada a indenizá-los pela impossibilidade de pescar. Esta situação foi aproveitada por golpistas que receberam o dinheiro como se pescadores fossem, apresentando documentos falsos para obter o beneficio. Também houve casos de advogados que cobraram altas porcentagens de cidadãos que tinham direito a indenização.

Ironizando esta situação, Aorélio Domingues e Poro de Jesus compuseram a seguinte moda, que é a 10º faixa do CD já citado.

Moda do Peixe Morto

Dinheiro do peixe morto
Eu não paro de pensar
Se eu pegar esse dinheiro
Eu penso em me casar
Ai, ai eu penso em me casar

O advogado disse sobre o dinheiro do porto
De uma verbinha que vem, ai
Com nome de peixe morto
Ai, ai com nome de peixe morto

O advogado disse
Que essa verba é muito boa
Dá pra comprar dez motor
E mais de quarenta canoas

Ai, ai mais de quarenta canoas

Se eu pegar esse dinheiro

Vou comprar meu batelão

Se eu deixar com a mulher

Ela vai gastar no Avon

Ai, ai ela vai gastar no Avon

Quem pegou esse dinheiro

Já dá para perceber

Faz varanda em vossa casa

Com forro de PVC

Ai, ai, com forro de PVC

Se eu pegar esse dinheiro

Pago a multa da marinha

Vou reformar minha casa

Aumentar minha cozinha

Ai, ai, aumentar minha cozinha

Eu não pego toda verba

Pois tenho sociedade

Vou pegar trinta por cento

O resto para a autoridade

Ai, ai, resto para a autoridade

Eu preciso dessa verba

Pois eu não tenho nem calça

Tem gente que recebeu

A verba com carteira falsa

Ai, ai, verba com carteira falsa

Se eu pegar esse dinheiro

Vou dar um pouco pro padre

E o restante eu vou gastar

Ai, na loja do Ariade

Ai, ai, na loja do Ariade

E chega de caranguejo

Bacucu e de manjuba

Ir no baile de fandango

Atrás de velha viúva

Ai, ai, atrás de velha viúva

O homem que não tem renda

É um cidadão que sofre

Enche a cara de cataia

No baile do Akdov

Ai, ai, no baile do Akdov

Quero dar a despedida

No pé do Guapiruvu

Se eu não pegar essa verba

Eu vou tomar uma Cataia

Ai, ai, vou tomar uma Cataia

Esta música ironiza a situação apresentando um possível beneficiário que se põe a pensar qual emprego dará ao dinheiro a receber. Dentre os sonhos estão o batelão, que é maior que uma canoa, uma casinha, o casamento e outros. Diante da frustração diante de não ter recebido o sujeito se pega a beber no baile de fandango. A história que esta música conta faz referência a episódios marcantes ocorridos na região. Mais de uma vez aconteceram vazamentos de óleo e outros produtos químicos nocivos a vida marinha na região e, em, pelo menos, uma destas ocasiões houve um grande movimento em torno da necessária indenização aos pescadores da região. A indenização relativa a um derramamento de óleo que ocorreu algum tempo atrás deu origem ao termo "dinheiro do peixe morto". Por causa deste derramamento de óleo as praias ficaram repletas de peixes mortos, os quais eram enterrados pelos próprios pescadores, nas praias mesmo. Para aliviar o mau cheiro e a podridão que tomavam seu território. Pela repercussão do caso na época houve direito a indenização aos pescadores locais, dos quais muitos investiram o dinheiro em novos apetrechos e barcos, ou fizeram reformas necessárias em suas casas. Este dinheiro disponivel fez com que vários golpistas aproveitassem a situação para falsificar carteiras de pesca e também receber o dinheiro, como advogados que acabaram por se apropriar do dinheiro de seus clientes. Situações que são mencionadas na música.

Como visto nestas composições, o fandango tem a potência de ser cronista da vida dos fandangueiros e de suas comunidades. O bom humor das composições consegue transformar tragédias em música e com irreverência lembrar destes acontecidos, ajudando a constituir uma memória social que ajuda na organização política das comunidades locais. Fazendo lembrar os versos que dizem que:

O fandango Deus deixou pro Regalo da Pobreza

Pro regalo da pobreza foi que Deus deixou o fandango,

Quem se mete no fandango,

Não se lembra da riqueza.

Estes versos finais ressaltam o caráter de força que o fandango empresta a identificação desta população como caiçara, pois diz respeito a situações que podem fazer parte de seu dia a dia e das dificuldades de se viver ali que só são conhecidas pelos que ali vivem.

* * * * *

Nesta capítulo apresentamos algumas letras de modas gravadas recentemente que ressaltam a relação entre o fandango e a vida caiçara. Nelas podemos perceber os elementos que permitem a articulação politica entre a vida no litoral, as demandas das populações ameaçadas por politicas pouco discutidas junto a elas e impostas sobre si com o aval do Estado, e a resistência que impõem e que tem no fandango uma forma de expressar o sentimento de pertencimento.

Os problemas que artesãos e músicos caiçaras enfrentam para conseguir fazer seus instrumentos devido as dificuldades impostas pela fiscalização ambiental foram tratados aqui como uma maneira de explicitar as mudanças que vem ocorrendo nestas comunidades e suas formas de viver, incentivando um posicionamento de resistir e dar continuidade a sua ocupação territorial, através de uma organização coletiva e contextualizada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho procurei descrever meu processo de aprendizagem da música fandangueira a partir da Ilha dos Valadares. Aqui eu busquei apresentar como se deu meu contato com o fandango e, a partir disto quais foram minhas perspectivas de relação com esta música. Ao longo deste caminho eu busquei demonstrar as diferentes abordagens teóricas que marcaram as pesquisas a respeito tanto do fandango, quanto dos fandangueiros.

Tratamos aqui de como se deu a formação da ilha dos Valadares, como ela é procurada e vista pelas pessoas da região em torno. Tratei das politicas ambientais recentes e seus impactos sobre os fluxos de migração das populações locais. No decorrer deste processo, demonstramos como foi que a forma como estas populações eram vistas foram se transformando ao longo do tempo por parte das pesquisas que se voltaram a estudá-las e, como isto é perceptível nas formas de estratégias empregadas para legitimar a permanência deste povo ao longo do litoral. Assim foi exposto como o fandango atualmente é um importante mobilizador nas politicas e nas identidades da região.

O processo de aprendizagem do fandango foi visto a partir de uma perspectiva ecológica, que considerava aprender como a interação de um organismo no ambiente, sua inserção e modos de adaptação. Os instrumentos foram descritos, a partir da referência que foi para este trabalho os escritos de Sautchuk (2007) a respeito do acoplamento corporal empreendido por pelos arpoadores ao longo da vida. Analisamos os instrumentos como próteses que vão sendo incorporadas ao corpo, vindo a fazer parte deste e agindo em interação com os sentidos do organismo.

A partir disto descrevi como aprendi a tocar aprendendo a reconhecer os mapas corporais e os campos operatórios de cada instrumento. Busquei assim reforçar o argumento de que há uma interação entre o organismo e a aprendizagem a partir das condições que se colocam ao longo da vida das pessoas. Isto foi importante para compreender e apresentar os processos de aprendizagem musical. Priorizar a interação, a atenção e a imitação criativa nos processos de aprendizagem foi uma estratégia que permitiu trazer novos aspectos relativos aos processos do

aprendizado da música do fandango. Demonstrando como se dá a interação entre as pessoas envolvidas e como isto configuram ambientes de aprendizagem foi possível entender a formação da pessoa do fandangueiro.

Por fim, busquei exemplificar como há fandangos que tratam de temas ligados aos cotidianos locais atualmente e, como eles são inspirados em situações que fazem parte da vida dos fandangueiros. O caráter politico destas ligações e as mobilizações identitárias que pautam o fandango são importantes para o contexto que as comunidades litorâneas vem encontrando. O fandango, como expressão destas relações permite a proximidade destas pessoas com os contextos de luta politica e territorial nos quais se envolvem.

Ao desenvolver esta pesquisa pude tomar contato com a vida próxima ao mar, o que não fazia parte de minha realidade antes. Ao me aproximar do fandango me aproximei também do litoral e, a medida que eu conhecia um, acabava por conhecer o outro. Minha vivência como professor e morador do litoral paranaense no decorrer desta pesquisa trouxeram percepções que permitiram expor aqui as relações que estabeleci entre o fandango, a pesca e a vida dos fandangueiros. Isto contribuiu para dar sentido a compreensão da música e de sua relação com o ambiente.

A complexa ligação que existe entre os conhecimentos relativos a madeiras nativas, a confecção e a obtenção das características sonoras desejadas nos instrumentos de fandango e a vida dos fabriqueiros permite entender o desenvolvimento de habilidades a partir de habitar o mundo. Todos os fabriqueiros aqui apresentados se referem a seu aprendizado como desenvolvido fazendo instrumentos. Considero que tais perspectivas trazem ganhos aos estudos do fandango, por tratarem das relações entre ambiente, pessoas e saberes.

Reconhecer a complexidade destes conhecimentos e a presença destas pessoas ao longo do território aqui descrito, permite entender como o fandango vem atuando nas reivindicações politico-territoriais destas populações. A presença dos temas ligados ao mar, a pesca e a menção a abusos e dificuldades são exemplos destes usos.

Por fim, considero que empreender esforços para realizar este trabalho acabaram por transformar minhas próprias percepções a respeito das relações entre

aprendizado, interação e conhecimentos tradicionais. Se ao iniciar esta pesquisa fui influenciado pela produção audiovisual voltada a documentar o fandango, foi só no decorrer dela que tomei consciência disto.

Esta tomada de consciência foi importante para situar os argumentos aqui expostos, evidenciando as relações históricas entre pesquisadores de fandango, fandangueiros e interessados nesta musicalidade. Em diferentes tempos, os contatos e as redes que se estabeleceram entre estes agentes foram fundamentais para as compreensões que se fizeram a respeito do que é o fandango. Muito menos do que tomar certas identidades como dadas, refletir sobre suas construções, apropriações e sentidos permitiu compreender as dinâmicas ligadas aos processos de continuidade do fandango.

A atenção dada a estes fatores traz para este trabalho um diferencial em relação a parte da produção que já existia. As formas de se levar adiante o fandango dizem muito sobre o que se compreende conhecimento tradicional, território, articulação politica e principalmente, como se articulam as identidades na região aqui descrita.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Cristina. **Caiçaras na mata Atlântica: pesquisa versus planejamento e gestão ambiental.** São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

BAILY, John. **"John Blacking and the 'human/musical instrument interface': Two plucked lutes from Afghanistan"** In: The Musical Human. Ashgate Publishing Company, Brulington.2006.

BASTOS, Rafael J.M. **Esboço de uma teoria da música- Para além da Antropologia sem Música e da Musicologia sem Homem**. In: A festa da Jaguatirica, UFSC, Florianópolis 2013.

BASTOS, Rafael J.M. **A musicológica Kamayurá** UFSC, Florianópolis, 2013.

BAZZO, Juliane. **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.

BLACKING, John. **How Musical is Man?** University of Washington Press, 2000.

BRUSTOLIN, Edmar Antonio Brostulim. **A quantas margens da cidade: cultura e política nas relações entre a Ilha de Valadares e a cidade de Paranaguá – PR.** Monografia apresentada ao setor de Ciências Humanas, Letras e artes departamento de Antropologia, para obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2013.

CANCLINI, Nestor. 2008. Cap. 5: **A Encenação do Popular** in Culturas Híbridas, São Paulo: EDUSP.

CANEPARO, Sony Cortese. **ANÁLISE DA DINÂMICA ESPACIAL DA OCUPAÇÃO**

ANTRÓPICA EM PARANAGUÁ/PR (1952-1996), ATRAVÉS DO USO DE SISTEMA DE INFORMAÇÕES GEOGRÁFICAS. R. RA'EGA, Curitiba, n. 4, p. 111-130. 2000. Editora da UFPR.

CARVALHO, José Jorge. 1991. **As Duas Faces da Tradição. O Clássico e o Popular na Modernidade Latinoamericana,** Série Antropologia n. 109, Brasília: DAN/UnB.

CARVALHO, José Jorge. 2004. **Metamorfoses das Tradições Performáticas Afro-Brasileiras: De Patrimônio Cultural a Indústria de Entretenimento**, Série Antropologia n. 354, Brasília: DAN/UnB.

CARVALHO, José Jorge. 2010. "**Espetacularização" e "canibalização" das culturas populares na América Latina** in Revista Anthropológicas, ano 14, vol. 21 (1), pg. 39-76.

CARVALHO, José Jorge. 2002. **Poder e Silenciamento na Representação Etnográfica**, Série Antropologia 316, Brasília: DAN/UnB.

COELHO, Karina da Silva. **Entre ilhas e comunidades: articulações políticas e conflitos socioambientais no Parque Nacional do Superagui. 2014**. 167 fls. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Setor de Ciências Humas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

CORRÊA, Joana Ramalho Ortigão. **Vamos fazer um fandango: arranjos familiares e sentidos de pertencimento em um dinâmico mundo social.** 2013. 202 fls. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; ALMEIDA, Mauro. **Populações tradicionais e conservação ambiental**. In: Cultura com aspas e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2009b.

DIEGUES, A. C. **Comunidades tradicionais e manejo de recursos naturais da Mata Atlântica**. São Paulo: NUPAUB/USP, 2005.

DIEGUES, A. C. **Cultura e meio-ambiente na região estuarina de Iguape-Cananéia-Paranaguá.** In: Museu Vivo do Fandango. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

GRAMANI, Daniella da Cunha (org.) **Rabeca, o som do inesperado**. Curitiba, 2003.

GRAMANI, Daniella da Cunha; CORREA, Joana Ramalho Ortigão. **Naquele tempo, no tempo de hoje: um panorama do fandango do litoral norte do Paraná e sul de São Paulo**. In: Museu Vivo do Fandango. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

HOOD, Mantle. **The challenge of bi-musicality** In: Ethnomusicology, vol. 4 No. 2 (May, 1960), pp. 55-59. University of Illinois Press. Stable URL: http://jstor.org/stable/924663.

INGOLD, Tim. **The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill.** London: Routledge, 2000.

INGOLD, Tim; KURTTILA, Terhi. **Perceiving the Environment in Finnish Lapland** Body and Society, 2000 6:183 URL: http://bod.sagepub.com/content/6/3-4/183

IPHAN. **FANDANGO CAIÇARA: EXPRESSÕES DE UM SISTEMA CULTURAL**. Brasil, 2011.

MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana; CORRÊA, Roberto. **Tocadores: homem, terra, musica e cordas.** Curitiba: Olaria, PETROBRÁS, 2002.

MARTINS, Patricia. **Um divertimento trabalhado: prestígios e rivalidades no fazer fandango da ilha dos Valadares.** 2006. 134 fls. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

MARTINS, Patricia. **Pelas cordas da viola, nas curvas da rabeca: uma etnografia dos movimentos do fazer musical caiçara**. Tese de Doutorado em Antropologia Social – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

MAUSS, Marcel. **As Técnicas do Corpo**. in: MAUSS, Marcel Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MENDES, Eveline Tenório; HALISKI, Antônio Marcio. **VALADARES: UM ESTUDO DE CASO SOBRE ELEMENTOS DA CONFIGURAÇÃO SOCIAL DA ILHA.** Divers@ Revista Eletrônica Interdisciplinar, Matinhos, v. 10, n. 2, p. 133-146, jul./dez. 2017.

MIGUEZ, Ronaldo Tinoco. **A música da folia do Divino no litoral paranaense: estudo dos elementos musicais e extramusicais característicos.** Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

PEDROSA, Frederico Gonçalves. **O processo de ensino/aprendizagem da viola caiçara na Ilha dos Valadares: possibilidades e limites de sua didatização.** Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

RAINHO, Ana Paula. **A gente vive no mar: saberes oceanográficos na comunidade tradicional da Barra do Ararapira.** 2015. 171 fls. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Setor de Ciências Humas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

RODRIGUES, Carmen Lúcia. **O lugar do fandango caiçara: natureza e cultura dos —povos tradicionaisll, direitos comunais e travessia ritual no vale do Ribeira SP** . Tese (Doutorado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2013.

SAUTCHUK, Carlos Emanuel. **O arpão e o anzol: técnica e pessoa no estuário do Amazonas (Vila Sucuriju, Amapá)**. 2007. 402 fls. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

SAUTCHUK, João Miguel M. **A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino.** Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SETTI, Kilza. **Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical.** São Paulo: Ática, 1985.

SILVEIRA, Carlos Eduardo. **Folclore, Cultura e Patrimônio: da produção social do(s) fandango(s).** 2014. fls. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Setor de Ciências Humas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

STRATHERN, Marilin. **O conceito de sociedade está teoricamente obsoleto?** Cosac Naify - São Paulo, 2014.

STRATHERN, Marilin. **Cortando a rede**. Cosac Naify - São Paulo, 2014.