

PATRÍCIA MARTINS



Um Divertimento Trabalhado
Prestígios e Rivalidades no *Fazer Fandango* da ilha dos
Valadares

Patricia Martins

Um Divertimento Trabalhado

**Prestígios e Rivalidades no *Fazer Fandango* da ilha dos
Valadares**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Cid Fernandes.

**CURITIBA
2006**

RESUMO

Esta dissertação de mestrado apresenta uma análise das relações sociais que envolvem o *fazer fandango* na ilha dos Valadares. Reunindo em sua prática musical um complexo conjunto formado por música e dança, o fandango em Valadares, é observado a partir do contexto sócio-cultural em que é executado. Localizada em Paranaguá, litoral norte do estado do Paraná, Valadares estabelece uma relação de mediação com a cidade de Paranaguá e com os diversos núcleos de povoamento dispersos em forma de *sítios*, espalhados por esta região. O fandango em Valadares está inscrito nestas fronteiras e nos trânsitos que integram os sítios a ilha e a cidade. É nestes caminhos que o *fazer fandango* na ilha se constitui e é constantemente atualizado. A articulação entre estas três esferas e territorialidades demonstra que este *fazer fandango* se constitui como um *divertimento trabalhado*, na medida em que sua prática envolve *dedicação* e esforço por parte do fandanguero, sem com isso excluir o elemento do encontro e da brincadeira. Ser um *bom fandanguero* exige a aquisição de determinados atributos; além das técnicas e de sua capacidade de execução. O *bom fandanguero* é capaz de inserir-se em espaços de mediação e em circuitos de trocas amplos e diversos. Cantando, batendo, bailando e trocando fandangos, os fandagueiros estão a tecer suas historicidades, sociabilidades, alianças e prestígios, nos espaços domésticos dos sítios, nos círculos dos bailes, ou mesmo nos espetáculos de fandango profissional.

Expressões-chaves: 1) fandango 2) sociabilidades 3)prática musical

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível pelo apoio e colaboração de muitas pessoas e instituições. Primeiramente, agradeço ao Prof. Ricardo Cid Fernandes pela especial atenção e dedicação à orientação desta pesquisa. Apesar de etnólogo, e de pouco conhecimento sobre o universo fandangueiro, Ricardo cumpriu com muita competência o desafio desta orientação. Com grande generosidade sempre me estimulou nos momentos das dificuldades, me apontando o caminho para uma boa antropologia.

Meu agradecimento também aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná, especialmente aos professores Marcos Lanna, Andréa de Castro, Edilene Coffaci e Liliana Porto pelas contribuições que, de uma forma ou de outra, deram a este trabalho. Agradeço ainda à Prof^a Ciméia Beviláqua pelas sugestões e pertinentes comentários na banca de qualificação. À Capes pela bolsa de estudos concedida durante meu período de mestrado e ainda ao Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR, coordenado pela Prof^a Ana Luiza Fayett Sallas e equipe (sobretudo Marcia Rossato e Carmen Lúcia da Silva), pelo constante apoio durante meu trabalho de campo em Paranaguá.

Gostaria também de agradecer a todos os meus colegas de mestrado que tornaram este período da minha vida algo menos desgastante. Agradeço especialmente a Lillianny Rodriguez, Eveline Stella de Araújo, Angela Kurowski, Ricardo Campos Leinig, Marcia Regina Coelho, Eliana do Pilar Rocha, Simone Frigo, Juliana Calábria e Georgeana Barbosa de França, pelas conversas sempre fecundas e estimulantes.

Em Valadares são muitas as pessoas as quais agradecer e dedicar este trabalho. Meus sinceros agradecimentos a Seu Gerônimo e Dona Inês, que me acolheram em sua casa com muita hospitalidade e carinho. Espero um dia poder retribuir esta

atenção. Agradeço também a todos os integrantes do grupo “Pés de Ouro”. Agradeço a atenção de todos os jovens integrantes do grupo “Mandicuéra”, principalmente a Poro e Aorélio, grandes apaixonados pelo fandango. Agradeço a todos os fandangueiros e fandanguieras do litoral do Paraná e de São Paulo pelas conversas e depoimentos nos quais compartilharam comigo algumas de suas lembranças e anseios em relação ao fandango. Este trabalho é dedicado a vocês.

Gostaria também de agradecer aos moradores do bairro Canarinho, dona Zilda, seu Pedrinho e família. A todos da família Pereira, sobretudo, a Bastião Pereira e família, e seu Leonildo pelos ensinamentos de suas singelas palavras. Agradeço ao Instituto Histórico e Geográfico de Paranaguá, na pessoa do Profº Zé Maria. E, ainda, agradeço a Nere e Marcelo pelas frequentes acolhidas em sua casa em Valadares.

Agradeço ainda aos meus amigos e parceiros de cultura popular, com quem neste período compartilhei de “brinquedos”, angústias e descobertas deste universo tão rico e complexo: a todos os amigos do Boizinho Faceiro, a minha comadre Janaína Moscal, a Graciliano e Cassiano Zambonim, a Greice Barros e Ari Giordani, a Maurici Pereira, a Dani Gramani e a equipe do projeto Museu Vivo do Fandango (Joana, Alexandre, Osvaldo e Dauro), a Renato Caiçara e a todos da ilha das Peças e Superagui, a Alexandre Moraes e André Ribas pela atenta leitura deste trabalho.

Finalmente, à minha família, seu Benedito e dona Clarice, meus “doces” avós, minha mãe Emília e meus irmãos Fábio e Manoela, a seu Antonio e dona Tereza, a Andréia pela super-ajuda em casa. E, principalmente, a meu marido Flávio Rocha e a nossa filha Luara, que tão bem souberam me compreender e apoiar neste agitado momento de nossas vidas.

À memória de meu pai, ao exemplo de minha mãe, ao amor do Flávio e
ao brilho da Luara

Com nome de Deus começo

Com Deus quero começá

Sô muito chegado a Deus

Sem Deus não posso passá

Quando eu pego na viola

Eu não posso sem cantá

Faço minha obrigação

Cante bem ou cante mal

Versos de Anú, cantados pela Família Pereira

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa 1	3
Figura 2 – Mapa 2	5
Figura 3 – Gráfico coreografía	18
Figura 4 – Mapa 3	46
Figura 5 – Croqui 1	48
Figura 6 – Croqui 2	64

ÍNDICE DE IMAGENS

Foto 1: Rabeca construída por Aorélio Domingues, ilha dos Valadares.....	108
Foto 2: Viola construída por seu Anísio Pereira, ilha dos Valadares.	108
Foto 3: Adufo construído por Aorélio Domingues, ilha dos Valadares.	109
Foto 4: Tamancos de fandango.	109
Foto 5: Seu Julino Pereira e sua esposa dona Alzira na Fazenda Santa Rita.	110
Foto 6: Rabeca construída por seu Julino Pereira, Fazenda Santa Rita.	110
Foto 7: Vista de <i>caminho</i> no bairro sete de setembro na Ilha de Valadares.	111
Foto 8: Passarela que liga a ilha dos Valadares a Paranaguá.	111
Foto 9: Fandango tocado entre parentes e <i>camaradas</i> (da esquerda para direita) Pedrinho Pereira, Anísio Pereira e seu Milton na casa de Pedrinho, Ilha dos Valadares.	112
Foto 10: Parentes abraçam-se em meio ao fandango no bar do seu Arnordo, Ilha dos Valadares.	112
Foto 11: Baile de Fandango realizado no Mercado do Café, em	

Paranaguá, durante o 'entrudo' de carnaval. Par: seu Zeca e dona Adonaide.	113
Foto 12: Treino de Fandango realizado no bar Mangue Seco pelo grupo Pé-de-Ouro, Ilha dos Valadares.	113
Foto 13: Detalhe dos tamancos. Apresentação do grupo Mandicuéra no Teatro Municipal de Morretes.	114
Foto 14: Seu Abílio, fandangueiro do grupo "Pés de Ouro", sendo entrevistado por um canal local de TV, durante o baile de fandango no Mercado do Café, em Paranaguá.	114

SUMÁRIO

Resumo	iii
Agradecimentos	iv
Índice de Figuras	viii
Índice de Imagens	ix
<u>INTRODUÇÃO</u>	1
As possibilidades do trabalho de campo.....	7
As possibilidades da teoria: os tocadores e trocadores de fandango	10
A linguagem poético-musical do fandango.....	13
Dos capítulos	23
<u>Capítulo 1: OS SÍTIOS, SEUS FANDANGOS E A ILHA DOS VALADARES</u>	25
1.1 – Os sítios e sua História: “o tempo em que éramos índios”.....	30
1.2 – Sítios, <i>sitiantes</i> e os estudos de comunidade no Brasil.....	38
1.3 – Viagem ao <i>sítio</i> : uma experiência na Fazenda Santa Rita.....	45
<u>Capítulo 2: A ILHA DOS VALADARES E SEUS FANDANGOS</u>	55
2.1 - A Ilha, a Ponte e a Cidade	58
2.2 – Um Domingo no Verão de Valadares.	63
2.3 – O grupo Pés de Ouro e o fandango que vêm do <i>sítio</i>	68
2.4– <i>Jovem também faz fandango</i> : grupo “Mandicuéra”.....	75
<u>Capítulo 3: O FANDANGO E A CIDADE: cultura popular, circuitos e difusão</u>	81
3.1 – A tradicionalização do fandango: entre o “folclore” e a “cultura popular”.....	84
3.2 – A patrimonialização da cultura: o fandango enquanto um “bem cultural”.....	93
3.3 – O fandango na modernidade: mercado e difusão cultural.....	100
APONTAMENTOS FINAIS	104
IMAGENS	107
BIBLIOGRAFIA	115
DISCOGRAFIA	122

INTRODUÇÃO

“No fandango nada se ensina, tudo se aprende...”

Versos de Fandango da ilha dos Valadares

Um dos principais ensinamentos do fandango é que nele o que prevalece é a constante construção de seus saberes e técnicas. Mais do que uma herança ou um legado a ser recebido, os saberes que envolvem o *fazer fandango* são parte de uma série de atributos a serem construídos no decorrer da vida de um fandangueiro. De alguma maneira esta dissertação se equivale aos versos do fandango. Um processo árduo, mas, ainda assim, prazeroso, em busca das representações e relações sociais que envolvem o *fazer fandango* na ilha dos Valadares.

O esforço deste trabalho se concentrou em desvendar e compreender o lugar que o fandango ocupa na vida dos fandangueiros da ilha dos Valadares. Questão que, paradoxalmente, invertia-se e se tornava: qual o lugar de Valadares dentro de tantas formas de se *fazer fandango*? Para chegar perto destas respostas foi necessário alcançar ao menos parte dos ensinamentos produzidos através do fandango.

Minhas incursões e permanências na ilha dos Valadares iniciaram-se no ano de 2001, quando, ao realizar minha monografia de conclusão do curso de História, optei por estudar as transformações por que o fandango estava passando na ilha. No desenvolver do trabalho fui percebendo que apesar de estar em constante re-elaboração, o fandango da ilha dos Valadares (como qualquer outra manifestação cultural) estava conectado com referências anteriores sempre muito vivas e fortes. Se em algum momento um certo “pessimismo sentimental” tomava conta de meu trabalho de graduação, já no mestrado procurei afastar qualquer hipótese que me aproximasse de um desalento quanto à “perda de um objeto de estudo”, neste caso, uma possível desaparecimento do fandango.

Para Marshall Sahlins (1988, 1997), a antropologia face ao sistema capitalista se encontrou “desencantada” frente a uma aparente perda de objeto, esquecendo-se da capacidade das “culturas locais” em incorporar e se apropriar de elementos da sociedade envolvente. Para Sahlins as sociedades nativas são autônomas e respondem de diversas maneiras ao “contato”. Como diria o autor, as mudanças culturais podem ser induzidas por forças externas, mas serão sempre “orquestradas de modo nativo”. Com a antropologia fui aprendendo a olhar de forma mais dialética a relação entre transformações e permanências, sabendo que as mudanças devem ser pensadas dentro de alguns princípios que estruturam o sistema social. Em meu caso, as transformações vistas no fandango de alguma forma estavam conectadas com as experiências de um “fandango da memória” dos fandangueiros da ilha dos Valadares, bem como, com suas aproximações com um contexto urbano, contemporâneo.

Em todos os momentos da pesquisa um duplo movimento de observação era tomado, tendo a ilha dos Valadares como o centro destas operações. Partindo da *ilha*, ora vislumbrava o fandango do *sítio*, ora o fandango feito na *cidade*. A ilha dos Valadares estabelece uma relação de complementaridade com a cidade de Paranaguá e com os diversos núcleos de povoamento dispersos em forma de *sítios*. É através destas fronteiras que a ilha se constitui. Por um lado, a Paranaguá cosmopolita, do porto e do turismo internacional. Por outro, a vida entre o “mar e o mato”, voltada para a roça e para a pesca nos *sítios* espalhados pela baía de Paranaguá, no, litoral norte paranaense. Assim, a ilha se torna um espaço de mediação entre o *sítio* e a *cidade*. Como veremos neste trabalho, o fandango realizado em Valadares está imerso nestas relações entre *sítio/ilha/cidade*.

Muitas dificuldades surgiram no momento de delimitar meu campo de análise: afinal, estávamos tratando de um contexto rural ou de um contexto urbano? Falávamos de um fandango tradicional ou de “releituras” contemporâneas? Questões que nos serviram

para acreditar cada vez menos em falsas dicotomias, pois as culturas (se assim podemos falar) não são compartimentalizadas. Foi necessário, neste trabalho, buscar uma perspectiva antropológica capaz de transcender as oposições correlatas entre o moderno e o tradicional, o homem citadino e o homem do campo, o mundo urbano e o mundo rural, a cultura popular e a cultura erudita. Afinal, o campo de trabalho exigia uma certa maleabilidade teórico-metodológica.

≈



Mapa de localização da ilha dos Valadares, baía de Paranaguá (Fonte: google earth)

Localizada em Paranaguá, a ilha dos Valadares¹ possui área de 2,8 Km

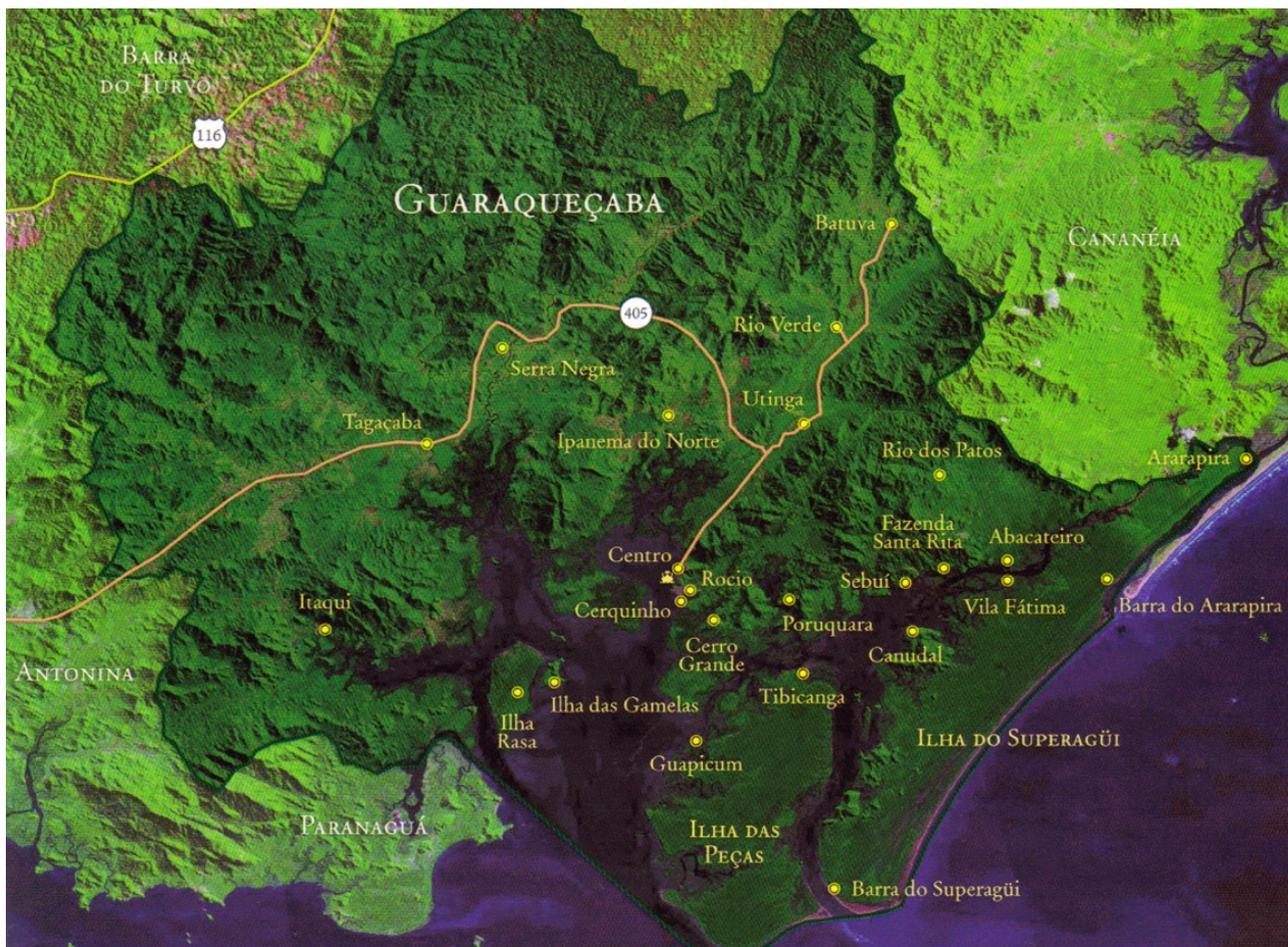
¹ Antigamente Valadares não era uma ilha, mas sim um cabo ligado ao continente por um istmo. Devido a um corte feito pelos mineradores e sitiante na cabeceira dos rios do Correia e dos Almeidas, para abreviar as distâncias, o ambiente foi modificado, tornando-a uma ilha.

limitando-se ao norte com a baía de Paranaguá, ao sul com o canal do Cidrão, a leste com o rio dos Correias e a oeste com o rio Itiberê. Situada no litoral norte paranaense, Valadares tornou-se o local preferido para as pessoas que chegam de ilhas e regiões vizinhas, tais como: Peças, Rasa, Cotinga, Amparo, Tibicanga, Sebuí, Ariri, Laranjeiras, Bertioga, Canudal, Guapicú, Vila Fátima, entre outros.

Se até a década de 1970 a ilha era considerada refúgio de poucas famílias de pescadores e sitiantes, a partir daí sua população começou a crescer, explodindo demograficamente na década de 1980, numa ocupação desordenada, mas ainda, segundo alguns autores, podendo ser caracterizada como “residência de pescadores e trabalhadores braçais” (Nascimento Jr, 1980). O movimento migratório em direção à ilha dos Valadares se iniciou a partir da década de 1950, quando a comercialização do café e da madeira movimentava o porto de Paranaguá. A população que habitava regiões mais distantes do litoral procurava se aproximar do continente em busca de trabalho. Neste contexto de extrema mobilidade Valadares tornou-se um espaço privilegiado de convívio e de tensão entre historicidades, sociabilidades e alteridades. O fandango neste contexto atua como um espaço onde estas dimensões da vida social de Valadares se encontram e se articulam.

As terras de Valadares pertencem ao Patrimônio da União, a ilha é classificada pela Prefeitura de Paranaguá como um *aglomerado rural* (com todas as imprecisões que esta categoria pode sugerir). Em 1991 a ilha foi ligada ao continente através da construção de uma passarela durante a gestão do prefeito Vicente Elias. Mas mesmo com a construção da passarela é possível encontrarmos uma forte movimentação de pequenas embarcações (canoas e bateiras) na costa de Valadares. Muitos moradores ainda optam pelo uso de canoas para irem até o centro comercial de Paranaguá, e outros ainda, utilizam as embarcações em suas visitas a parentes e ex-vizinhos que habitam os

lugarejos em torno das baías de Paranaguá, Guaraqueçaba, Pinheiro e Laranjeiras.



Mapa de Guaraqueçaba e arredores. Projeto Museu Vivo do Fandango, Maria do Carmo Bueno, Caco Chagas, 2006.

De acordo com o Censo sócio-econômico de 2000, realizado pelo IBGE, a ilha era habitada por 11.466 moradores. Hoje Valadares é considerada o maior bairro da cidade de Paranaguá². Possui duas ruas principais que dão acesso a inúmeros *caminhos* dentro da ilha. Valadares possui três escolas de ensino básico, vários templos e igrejas religiosos, uma sub-prefeitura, um módulo policial, uma creche, uma Associação de moradores e um posto de saúde, além de vários pontos comerciais de pequeno porte, como bares e mercearias.

As concepções de espaço e territorialidade que permeiam a população que habita esta região do litoral paranaense são dinâmicas e flexíveis, sendo construídas ao

² Apesar de ser considerada um “bairro” pela Prefeitura de Paranaguá, a ilha dos Valadares é formada também por vários “bairros”.

longo de uma trajetória específica de ocupação histórico-social³. Neste cenário é importante destacarmos que este litoral não conheceu momento de “estagnação social” ou mesmo “decadência e isolamento cultural”, como encontramos muitas vezes registrado em determinadas fontes bibliográficas. Sempre foi intensa a comunicação entre o litoral norte do Paraná e o litoral sul de São Paulo⁴. Atualmente podemos dizer que as relações de parentesco, vizinhança, religiosidade e solidariedade conectam e articulam os diversos grupos que vivem nessa região. Os casamentos, as peregrinações da Bandeira do Divino Espírito Santo, os mutirões, por mais que sejam diferentes daqueles realizados no *tempo antigo*, ainda acontecem. O fandango, neste sentido, se insere neste contexto de trocas, pois através dele circulam pessoas, saberes, tocadores, dançadores, festeiros, instrumentos, versos, além de generosidades e rivalidades.

³ Neste trabalho não tivemos como principal preocupação a descrição do processo de formação histórica da região. Informações a este respeito podem ser encontradas em Vieira dos Santos (1850), Martins (1995), Nascimento Jr. (1980), Wachowicz (1988), entre outros. Entretanto, no capítulo sobre a vida nos *sítios* faremos uma breve análise sobre estes territórios e suas possíveis formações histórico-sociais.

⁴ O litoral norte do Paraná e o litoral sul de São Paulo estão envolvidos pelo Complexo Insular Iguape/Cananéia/Paranaguá, região conhecida como Lagamar. Desde o século XVI as relações entre paulistas e paranaenses foram caracterizadas pela intensa atividade de captura de índios e pela mineração. O Complexo Estuarino Lagunar de Iguape, Cananéia e Paranaguá é um dos mais importantes ecossistemas costeiros do Brasil e apresenta uma considerável reserva de mangue. No final de 1999 a Região recebeu da UNESCO o título de Patrimônio Natural da Humanidade (fonte: www.sosribeira.org.br).

As possibilidades do trabalho de campo

Para a construção deste trabalho foi necessária minha inserção em vários espaços fandanguieiros. O tempo de permanência em campo mais prolongado foi sessenta dias, sem contar as freqüentes visitas de finais de semana para acompanhar determinados bailes e eventos de fandango. Para apreender o universo do fandango nos sítios permaneci por volta de sete dias na Fazenda Santa Rita em Guaraqueçaba. Tempo insuficiente para desenvolver uma descrição pormenorizada da vida no sítio; entretanto, esse período na Fazenda Santa Rita me colocou perto de uma realidade que até então eu não havia experimentado de forma tão profunda: um mundo onde os limites se fazem entre o mar e a Mata Atlântica.

Em todo o período em que estive na ilha, sempre transitei entre os grupos de fandango que lá existem. Optei por estabelecer uma comparação entre o grupo Pés de Ouro e o Mandicuéra por obter, ao longo da pesquisa, mais dados e contatos entre os componentes destes grupos. Durante o trabalho de campo fiquei hospedada na casa de seu Gerônimo e dona Inês, casal de fandanguieiros do grupo Pés de Ouro. Este convívio foi fundamental para minha pesquisa, pois, assim, pude me aproximar definitivamente do grupo de fandango formado pelos mais antigos fandanguieiros da ilha. Pude conversar e me aproximar de muitos deles, tendo acesso direto a muitas histórias de vida. Além de participar de reuniões e ensaios com o Pés de Ouro, também com eles frequentava os bailes de fandango.

Iniciei minhas pesquisas na ilha durante a graduação de História em 2000, até então, não conhecia nenhum morador de Valadares. Meus primeiros contatos, foram com mestre Eugênio e mestre Romão. Através de mestre Eugênio conheci Aorélio Domingues, que naquela época estava próximo deste mestre. Posso dizer que meu interesse pelo

fandango e pelos fandangueiros foi crescendo na medida em que eu ia convivendo com eles mais de perto. Aorélio se tornou o grande interlocutor desta pesquisa; com ele discutia muitas das questões que envolviam o *fazer fandango* em Valadares.

A ilha dos Valadares costuma receber muitos visitantes em busca de seus fandangos e fandangueiros, além disso, também ocorre a atuação de diferentes pesquisadores nesta região. No período de realização de minhas pesquisas projetos de diferentes proporções foram desenvolvidos em Valadares, em sua maioria, estes projetos são geridos e aplicados por pesquisadores interessados no mapeamento musical do fandango e no “resgate da memória fandangueira”. Gerando diversos tipos de produtos, livros, cd's, fotografias, vídeos, entre outros, além de contar com financiamento de instituições públicas e privadas, a aplicação destes projetos apontam para a crescente presença do fandango na cidade⁵.

Para refletir sobre a presença do fandango na cidade, foi necessário acompanhar as ações dos órgãos de cultura em nível local, estadual e federal. Neste sentido, foi de grande importância participar do Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, realizado em fevereiro de 2005 em Brasília. Promovido pela Secretaria de Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura, este Seminário delineou a forma de pensar a cultura popular concebida pelo Estado brasileiro.

Formulando um conceito de cultura pela via da resistência e transformação social, a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural investiu suas forças em grupos considerados como “minorias”. Todas as suas políticas estiveram voltadas para as

⁵ No início de minha inserção em campo sempre foi preciso esclarecer a muitos fandangueiros a intenção desta pesquisa, meus financiamentos e o “produto” que seria gerado a partir dela: uma dissertação acadêmica. A proximidade com os fandangueiros foi sendo construída a partir da minha frequente presença na ilha. Utilizei gravação de depoimentos em alguns poucos casos, optei por estabelecer um convívio junto a eles e anotando em cadernos de campo. Também não realizei gravações de músicas, utilizei uma determinada discografia (1968, 2000, 2001, 2003, 2006) já existente priorizando mais uma vez o caderno de campo. A utilização de gravação de depoimentos e de músicas poderia causar compromissos em relação ao tipo de uso deste material. As imagens utilizadas neste trabalho foram autorizadas pelos retratados, grande parte das fotografias foram feitas por Flávio Rocha, que na ocasião produzia um ensaio fotográfico sobre a cultura caiçara.

culturas populares (no plural), homossexuais, afro-descendentes e grupos indígenas⁶. Assumindo a “mestiçagem” como valor e referência do povo brasileiro, o Seminário, e outros eventos secundários de que participei neste período, revelaram-me a forma como a cultura popular é pensada pelas agências estatais (Minc, Iphan, Funarte, entre outros), bem como por agentes culturais (Ong's, Associações, mestres, brincantes, artistas, produtores e pesquisadores)⁷.

Neste Seminário o fandango teve papel de destaque sendo representado por mestre Eugênio Santos. Participando do painel “Formas de preservação dos saberes e modos de fazer: a voz das culturas populares”, seu Eugênio falou de sua missão: (...) *nós temos que cuidar de nossa cultura brasileira, principalmente pedindo para os jovens que estão ouvindo música estrangeira e lembrando que nossa cultura vem de 500 anos atrás (...) A missão que a gente traz aqui é de retomar esta cultura.* Ao final desta sua fala mestre Eugênio foi aplaudido pelo público que lotava o auditório, acompanhado por Aorélio Domingues, mestre Eugênio encerrou sua participação neste Painel tocando uma música de fandango. Ao lado de mestres de maracatu, congados, reisados e outros, a participação de mestre Eugênio neste evento demonstra a inserção do fandango em um amplo cenário de produção e consumo das culturas populares.

⁶ No Seminário para Políticas Públicas para as Culturas Populares a cultura indígena esteve representada por Benke Ashaninka.

⁷ No projeto de governo para área de cultura divulgado na campanha de Luís Inácio Lula da Silva, este elogio à mestiçagem já estava presente, chamado de “Imaginação a Serviço do Brasil” o texto intitulado “Somos Mestiços” dizia: “Não apenas etnicamente mestiços. Somos culturalmente mestiços. Dançando o Aruanã sob a lua; rezando numa capela de Nossa Senhora de Chestokova; curvados sobre a almofada da renda de bilros; trocando objetos e valores no Moitará; depositando ex-votos aos pés de nossos santos; sambando na avenida; contemplando a pedra barroca tocada pela eternidade do Aleijadinho; dobrando a gaita numa noite de frio, no sul; tocados pela décima corda da viola sertaneja; possuídos pelo frevo e o maracatu nas ladeiras de Olinda e Recife; atados à corda do Círio de Nazaré; o coração de tambores percutindo nas ruas do Pelourinho ou no sapateado do cateretê; girando a cor e a vertigem do Boi de Parintins e de São Luíz; digerindo antropofagicamente o hip-hop no caldo da embolada ou do jongo. Somos irremediavelmente mestiços. A lógica da homogeneização nos oprime. Por isso, gingamos o corpo, damos um passe e seguimos adiante, como num drible de futebol ou numa roda de capoeira que, sem deixar de ser luta, tem alma de dança e de alegria”. Texto lido por Sérgio Mamberti na abertura do Seminário.

As possibilidades da teoria: os tocadores e trocadores de fandango

Esta pesquisa reproduz a trajetória do fandango no seu percurso *sítio-ilha-cidade*, sabendo-se que em cada um destes domínios o fandango apresenta características próprias. A análise do *fazer fandango* em Valadares deve contemplar estes diferentes domínios. Para tanto, busco inspiração em diferentes teorias, todas elas articuladas em torno da noção maussiana de troca. Diferentes conceitos aparecerão ao longo do trabalho, sempre, dialogando com as categorias nativas. As noções de comunidade, identidade, cultura popular, mistura, mestiçagem, tradição e mudança serão problematizadas e contextualizadas ao longo do texto.

Os temas abordados nesta pesquisa não são resultado de escolhas aleatórias, mas sim, de um reflexo das temáticas abordadas pelos fandangueiros da ilha dos Valadares ao falarem sobre seus fandangos. Da mesma forma, os posicionamentos teóricos do trabalho buscam dar conta do modo como, em Valadares, diferentes domínios da vida social articulam-se entre si através do fandango.

Para refletir sobre estas articulações utilizo como suporte teórico a noção de dádiva formulada por Marcel Mauss, um dos temas centrais dentro dos estudos antropológicos. No “Ensaio sobre a dádiva” ([1923-24], 2003) Marcel Mauss expandiu a idéia da troca, entendendo-a enquanto “fato social total”, encerrando em si diversos níveis da vida em sociedade⁸. Postulando o caráter simbólico da troca, no qual não seriam somente riquezas materiais que estariam circulando, mas também circulariam banquetes, mulheres, danças e festas, Marcel Mauss nesse clássico ensaio, analisou os sistemas de prestações e contraprestações em diferentes contextos históricos e sociais. Buscando acompanhar o sistema de trocas antes mesmo “dos mercadores e da moeda”, o autor

⁸ Claude Lévi-Strauss afirma que a idéia de “fato social total” de Mauss é dotada de “significação simultaneamente social e religiosa, mágica e econômica, utilitária e sentimental, jurídica e moral” (1982:92).

estabeleceu as conexões existentes entre os atos de “dar”, “receber” e “retribuir” em diferentes sociedades. Apontando para a centralidade do conceito de reciprocidade, para Mauss é através dele que ocorre a intercambialidade das posições hierárquicas. Através da obrigatoriedade da troca instala-se a reciprocidade, formando as alianças e ditando os termos das relações⁹.

A reciprocidade é elemento que faz parte do fazer fandango em Valadares; entretanto, nestas relações não se excluem as rivalidades, ao contrário, a troca estabelece uma determinada assimetria social. Para Mauss, nas trocas há superação em generosidades e em rivalidades. O convite para um fandango pressupõe sua retribuição. O prestígio de um fandangueiro será derivado da prodigalidade com que será oferecido seu fandango. Sua posição social dependerá da sua capacidade de gerar renda e articular os fandangueiros em torno de um grupo organizado de fandango, bem como de sua qualidade enquanto mediador com os órgãos públicos. As disputas pela liderança serão negociadas a partir destes domínios, no trânsito entre sítio-ilha-cidade.

Para Marcos Lanna este aspecto de criação de sociabilidade está inscrito na teoria da dádiva de Marcel Mauss:

A mesma troca que me faz anfitrião, faz-me também um hóspede potencial. Isto ocorre porque "dar e receber" implica não só uma troca material mas também uma troca espiritual, uma comunicação entre almas. É nesse sentido que a Antropologia de Mauss é uma sociologia do símbolo, da comunicação; é ainda nesse sentido ontológico que toda troca pressupõe, em maior ou menor grau, certa alienabilidade. Ao dar, dou sempre algo de mim mesmo. Ao aceitar, o recebedor aceita algo do doador. Ele deixa, ainda que momentaneamente, de ser um outro; a dádiva aproxima-os, torna-os semelhantes (2000:179).

Dentro da ilha o *bom fazedor* de fandango adquire notoriedade, assumindo papel de liderança sobretudo em atividades que envolvem seus *divertimentos*, como é o caso dos campeonatos de futebol, do carnaval, das romarias, festas religiosas, entre outros. O fandangueiro que se destaca torna-se também um “mediador social”, na medida

⁹ Marcos Lanna (1995, 2000) irá entender o conceito de “reciprocidade” como correlato do conceito de “hierarquia” de Louis Dumont, que opõem sistemas holistas x competição individualista. Afirmando que a lógica da dádiva e da aliança implicam em assimetria (1995).

em que age como intérprete, transitando entre diferentes segmentos e domínios sociais (Velho, 1994:81). Entretanto, esta mediação não se faz sem contradições, pois o conflito é também uma possibilidade permanente entre atores diferenciados. A interação não é sinônimo de relação pacífica e harmoniosa, pois a própria diferença implica possibilidade de contradição” (Kuschnir e Velho, 2000).

Veremos este processo acontecer tanto na relação *ilha/sítio*, como entre *ilha/cidade*. Caminhos de mão dupla se estabelecem, gerando um cenário conectado através das trocas. Seja no “fandango doméstico”, no “fandango de baile” ou no “fandango profissional”, dançadores/tocadores tornam-se antes de tudo, trocadores.

A linguagem poético-musical do fandango

O primeiro fandango que presenciei foi em uma apresentação de grupos de fandango realizada na cidade de Curitiba. O evento ocorreu em um teatro, no qual, diferentes grupos apresentaram-se durante este encontro. Ocorrido no ano de 2000, o evento chamado de “Fandango Subindo a Serra”, mesclava apresentações, oficinas, debates e exposições que envolviam o universo do fandango. Ao ver passarem pelo palco grupos já “preparados” para o formato de espetáculos e, outros, ainda absolutamente deslocados daquele contexto¹⁰. O que me perguntava naquele momento era: como deve ser o fandango que fazem em suas comunidades?

Nesse mesmo ano, visitei a ilha dos Valadares para participar de um baile na Casa do Fandango, local organizado por mestre Eugênio dos Santos. Construída no terrenos ao lado da residência do mestre, a Casa do Fandango, nas palavras de mestre Eugênio, *é pra ser um lugar onde as pessoas vão conhecer o nosso fandango, vou por umas fotos na parede para explicar o que é isso tudo (...) Quero partir mas deixar um lugar onde as pessoas possam lembrar da nossa tradição*. A Casa do Fandango além de ser um espaço destinado aos *treinos* de fandango, era também o lugar onde se realizavam bailes de fandango nos finais de semana.

Neste sábado, os fandagueiros começam a chegar para o baile por volta das oito da noite, a maioria acompanhados por suas esposas. Neste momento o som era mecânico e os presentes aproveitavam para tecer comentários sobre os acontecimentos dos últimos bailes e sobre a expectativa do fandango que estava para começar. Os violeiros em um canto do salão, *treinavam* e *temperavam* seus instrumentos antes do

¹⁰ A Família Pereira, grupo hoje reconhecido e solicitado para diversas apresentações, naquele evento, subia ao palco para uma de suas primeiras apresentações. O desconforto com aquele ambiente era evidente.

baile começar¹¹.

*Eu aqui, bom camarada
Nós imo fazer um treino
Pra vê se meia-noite
nós cantemo mais ou meno.*¹²

Após o *treino*, o baile definitivamente se iniciava com um *bailado* entre pares, no qual homens e mulheres bailavam pelo salão. Nos bailados, o homem convidava a mulher para a dança, não havendo interdições quanto a dançar com mulher casada, entretanto, o homem convidava a mulher através de solicitação a seu marido. Antigamente, contou-me seu Agripino, fandangueiro de Valadares, *ali tinha respeito, até prá chamar uma moça solteira pra dançar tinha que pedir a dança pro pai da moça*¹³. A mulher que está desacompanhada no baile deve ceder dança a todos os homens que a vierem convidar, sendo considerada uma falha grave a recusa de uma dança a qualquer homem após ter dançado com outros.

Após o bailado seguem-se as coreografias, que aconteceram durante todo o baile, iniciando-se com a *marca* chamada de *Anú*¹⁴. A música, que até então era executada por duas violas, uma rabeca e um adufo, recebe a ajuda dos batidos de tamancos, entremeados de palmas, com coreografias realizadas em pares formados em círculo em cima de um chão de madeira. Neste momento um barulho ensurdecido ecoa pelo salão, sendo possível de ser escutado a quilômetros de distância. Entram em ação os “batedores de tamanco”, homens que usando sapatos de madeira, “marcam” no chão as músicas através de vigorosas e complexas batidas rítmicas.

O baile prosseguiu assim, entre bailados e batidos de fandango até por volta das cinco horas da manhã. Muitos moradores que encontravam-se no baile somente

¹¹ Durante o trabalho utilizarei as letras em itálico para referenciar falas e expressões nativas. Neste caso, *treino* seria o momento onde os dois violeiros/cantadores de fandango se reúnem para afinar suas vozes e instrumentos antes do baile começar.

¹² Versos de fandango cantados pela Família Pereira de Guaraqueçaba, (Brito, 2003).

¹³ Conversa com seu Agripino, Valadares, 2004.

¹⁴ Ave de cor preta que, crêem os fandagueiros de Valadares, *afasta o azar* do baile.

dançavam os bailados, pois durante as coreografias com os tamancos somente os homens que realmente sabiam executar os movimentos participavam. Estes, assim como os tocadores, eram reconhecidos como fandangueiros.

≈

A denominação de “fandango” como manifestação cultural de cunho tradicional é encontrada em várias regiões brasileiras. Luiz da Câmara Cascudo, em seu *Dicionário de Folclore* observa que:

No Brasil, fandango é o folguedo dos marujos ou marujada ou barca, em alguns estados do Norte e Nordeste. É sempre um auto popular, já tradicional na primeira década do século XIX, convergência de cantigas brasileiras e de xácaras portuguesas. A brasilidade do fandango, auto popular, é indiscutível (...) é um mosaico de temas organizado anonimamente no Brasil (2000:225).

Em outro estudo, Théo Brandão revela que “em Alagoas como em outros estados do Nordeste, o fandango é, não uma dança de pares ou seqüência de danças de origem espanhola, como no sul do país, mas um auto ou dança dramática de assunto náutico, como a Chegança” (1982:17).

O que chamamos de fandango é um vasto e complexo conjunto de manifestações, que, por si só, englobam variadas expressões musicais, dramáticas e performáticas, e como tais, só podem ser interpretadas dentro de seus contextos específicos¹⁵.

Na ilha dos Valadares, há pouco tempo atrás, sobretudo a partir da década de 1990, começou-se a chamar esse fandango de “caiçara”, assim denominando-o para ressaltar sua especificidade frente às demais manifestações encontradas pelo Brasil afora. Mesmo dentro de Valadares não encontramos uma única configuração do

¹⁵ Magnus Pereira aponta para o fato de que no século XVIII a expressão “fandango” podia ser usada como usavam-se as expressões “batuques” e “pagodes”, forma genérica de denominar bailes, “ajuntamento”, divertimento das classes menos privilegiadas. (1996).

fandango; lá visualizamos este “fandango caiçara” em múltiplos formatos, devido ao fato de que na ilha se aglutinam variadas “linhagens fandanguieras”, que, ao deixarem para trás a vida nos *sítios*, se reorganizam em Valadares, passando a reconhecer “entre si” as particularidades de seus fandangos.

Embora existam algumas variações, os fandangos em Valadares são realizados com a participação de tocadores e dançadores, sendo que o conjunto de instrumentos envolvidos incluem viola, rabeca e adufo. Os instrumentos são construídos artesanalmente. As violas são feitas principalmente de caxeta, mas podem ser também de cambará, cedro, entre outras madeiras extraídas na região. As afinações, o número de cordas, a denominação e a forma de construção da viola variam de região a região. Em Guaraqueçaba, por exemplo, a afinação chama-se *entaivada*. Em Valadares, pelo fato de vários fandanguieiros terem aprendido fandango em outras localidades, uma das afinações mais comuns é a chamada *pelo meio*¹⁶. De todo modo, a presença da viola é indispensável para qualquer fandango.

A rabeca é uma espécie de violino que no fandango *enfeita*, criando melodias, juntas, ou não, com as vozes dos violeiros, acompanhando também a viola ou o batido. Raramente encontraremos duas rabecas ao mesmo tempo em um fandango, pois, como sua função é ornamentar as músicas, poderia ocorrer “choque” de notas e/ou fraseados. A rabeca, como a viola, pode ser construída com a caxeta, canela, e outras madeiras. Entretanto, não é considerada indispensável para o fandango como é a viola.

O *adufo* é um instrumento de percussão que conduz o ritmo da música. É uma espécie de pandeiro mais leve, tocado com o couro frouxo. No fandango existem ainda outros instrumentos: o *machete*, uma espécie de precursor do cavaquinho, utilizado principalmente na aprendizagem musical do fandango, e também um surdo chamado de

¹⁶ É a afinação que determina a posição dos dedos do violeiro no braço da viola. No litoral norte do Paraná são encontrados três afinações de viola: *intaivada*, usada principalmente em Guaraqueçaba, *pelo meio*, usada em Valadares, e *pelas três*, um tipo de afinação não muito usual atualmente.

tamburim. Além de violas, rabecas, e adufos, o tamanco e seu batido funcionam como um grande instrumento de percussão, marcando as músicas, caracterizando o “fandango caiçara”¹⁷.

Os fandangueiros designam de *marcas* ou *modas* os diferentes ritmos, melodias e coreografias que compõem o repertório do fandango. *Marcas*, porque são marcadas ritmicamente através dos batidos com o tamanco. *Modas*, quando são somente tocadas para serem dançadas em pares.

Inicialmente podemos dividir as danças em dois grandes grupos: o fandango batido e o fandango bailado ou valsado. No fandango batido, temos formas musicais diversas, “fraseados”, versos, e uma infinidade de elementos que diferenciam estas *marcas* (música). Cada *marca* batida tem sua própria estrutura de “refrões”, de toques de violas, de rabecas e no próprio batido, além de possuírem algumas variações, dependendo da região em que são executadas. As marcas batidas mais conhecidas são: *Anu, Andorinha, Sinsará, Xará, Feliz, Tiraninha, Tonta, Marinheiro, Queromana*, entre outras.

Todas as marcas ou *modas* do fandango começam com a viola, pois é ela quem fornece a melodia, e são os violeiros que conduzem a música. Quando o violeiro inicia uma *marca*, os dançadores, se são experientes, reconhecem-na imediatamente. Cada *marca* traz em sua essência elementos que permitem a caracterização e a identificação das músicas. As coreografias, em sua maior parte, são desenvolvidas em formato de oito, com o círculo girando no sentido anti-horário. Não há um comando mais direto no desenvolver das coreografias, somente ao final das marcas o violeiro indica com as palavras “*ô de casa!*”, o arremate final da dança.

Sobre a forma como se desenvolve a performance fandangueira, Fernando

¹⁷ Muitos fandangueiros, ao serem indagados sobre as origens do uso destes tamancos, remetem ao *tempo dos sítios*, quando eram utilizados tamancos de madeira para descascar o arroz, prática que é conhecida como *fazer gambá*.

Corrêa de Azevedo observou que:

Não há comando que oriente o desenrolar da coreografia. Os dançarinos seguem a música, aliando à sua execução uma série de convenções sabidas por todos e aprendidas em casa desde crianças. O ritmo da dança nos valsados é diferente do ritmo da música, sendo este último bem mais rápido. Aliás, toda música de fandango é quase só ritmo. A linha melódica é muito indeterminada e por vezes imperceptível (1978:33).

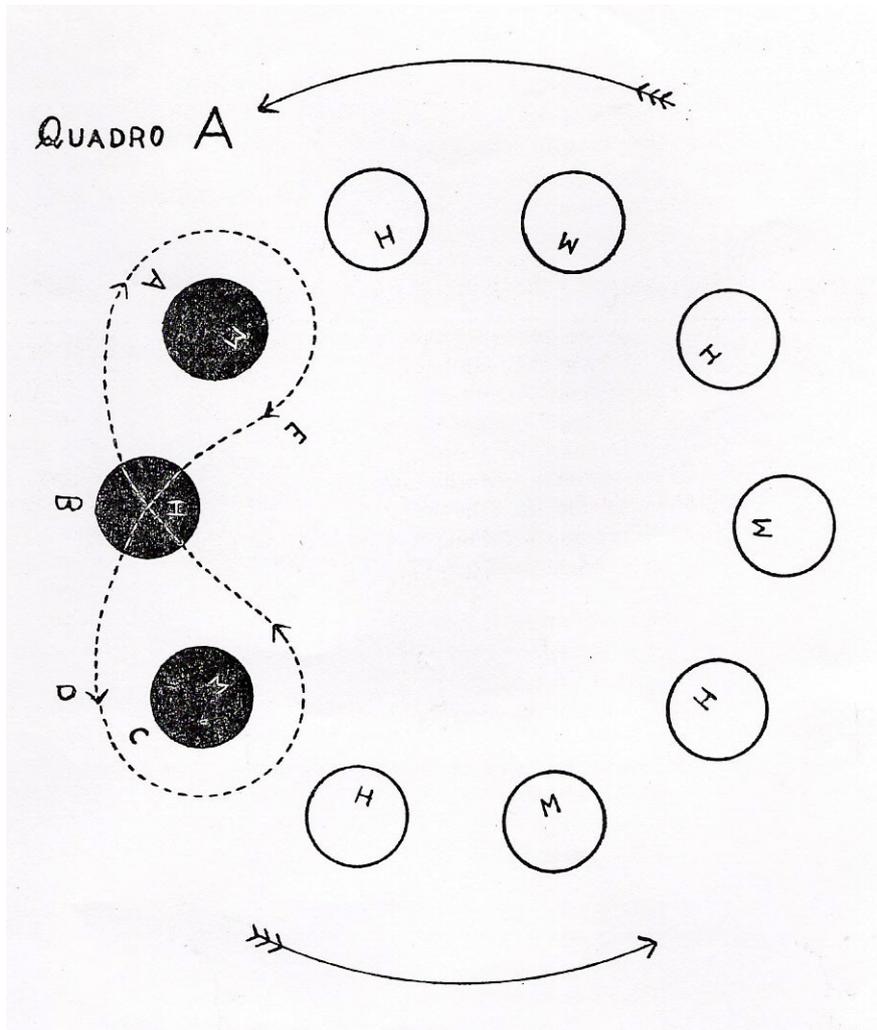


Gráfico representando o desenho coreográfico do movimento chamado *oito* realizado em algumas marcas de fandango. (Azevedo, 1978:8).

Para haver o batido de tamancos são necessários um tablado de madeira e tamancos apropriados para a prática, sendo que quem *bate tamanco* são somente os homens. São eles que acompanham os tocadores através das batidas de tamanco, e palmeados. Todas as danças, sejam batidas ou valsadas, são executadas em pares, porém estes não são fixos, podendo variar de uma música a outra. As mulheres

conduzem a roda com alguns movimentos que podem ser chamados de *passeado*. Ao serem indagadas sobre o porquê de não baterem tamanco como os homens, algumas mulheres dizem não ter força para o executarem, afinal, esta não seria *função* para elas. Dona Inês, dançadora do grupo Pés de Ouro, diz que: *é o homem que tem que bater, ele tem mais força, isso aí não é função pra mulher*.

Há, portanto, muitas diferenças nessas formas de fazer fandango. Dependendo da região dos tocadores e de sua “linhagem fandangureira”, seu fandango assumirá características próprias¹⁸.

O Bailado ou Valsado também pode ser dividido em dois grandes grupos: *Chamarrita* e o *Dom-dom (Dão-dão)*. Segundo Graciliano Zambonim, “as *Chamarritas* tem harmonia, toques de violas, frases de rabeca, jeito de cantar, característico. *Chamarrita* em si não é uma moda. Ela é uma estrutura, que tem uma gama de toques de viola rabeca e jeitos de cantar” (2004:12).

A estrutura do *Dom-dom* é próxima da *Chamarrita*, porém nele há modinha (refrão), elemento que não encontramos na *Chamarrita*. Podemos dizer que existe uma estrutura básica de *Chamarritas* e *Dom-dons*, mas dentro desta base ocorrem também inúmeras variações na viola e rabeca, o que mostra uma riqueza ímpar no âmbito da musicalidade do fandango. Segundo Graciliano Zambonim:

Não podemos nos esquecer que a afinação das violas tem características que fazem com que essas tônicas e essas dominantes soem como fandango, assim quando executamos músicas do fandango em outros instrumentos, não soa fandango. Isso significa que fandango é além de música, dança, afinação etc, fandango é uma gama enorme de conceitos que se não estiverem agrupados não funcionam a função que se propõem (2004:13).

Assim como os aspectos musicais, a estrutura poética do fandango também é diversa e variada. Na maioria das vezes as estrofes são formadas por quatro versos que

¹⁸ Podemos descrever brevemente a *marca* de fandango chamada *Anu*. Ela inicia com as violas, entram em seguida o adufe e a rabeca, os que vão dançar se posicionam com as mulheres em círculo. No momento de bater os tamancos o fazem guiados pela melodia, os batedores não se guiam pela letra. Essa marca é batida do início ao fim, a única interrupção do batido é na hora das palmas.

rimam entre a segunda e quarta estrofe.

*Aqui venho de tão longe
Cortando marés e vento
Somente prá não faltar
No vosso divertimento¹⁹*

*Prá cantar nesse fandango
Licença peço primeiro
Peço licença pra mim
prá todos meus companheiros²⁰*

A criação dos versos pode estar relacionada a um acervo tradicional de cantos, como também eles podem ser inventados pelos próprios cantadores. No fandango a letra não é necessariamente fixa, o que há de fixo são as *modinhas*, mas como há mais de uma *modinha* por marca, os violeiros podem escolher uma delas ou mesmo inventar outras.

Os versos de fandango são criações dos próprios fandangueiros, que recriam e transformam estas letras a todo momento. Podemos dizer que nesse processo de criação ocorre uma espécie de “bricolage”, onde apropriações e incorporações são realizadas a todo momento. Esta “bricolage” funciona como se tanto versos e melodias tivessem uma vida à parte e pudessem se combinar de diferentes formas. Para Paul Zumthor, em seu estudo sobre poesia oral: “toda frase, talvez toda palavra, é aí virtualmente, e muitas vezes efetivamente, citação...” (1993:142). O autor prossegue afirmando que, “às vezes, a mesma melodia traz diferentes canções, transitando de uma a outra, no curso de sua história. Inversamente, um texto único e muito pouco estável pode ser cantado em várias melodias” (1993:269).

*Prá canta e trová verso
Só de Deus eu tenho medo
Eu tenho verso estudado
Em todas as juntas dos dedo*

*Eu sou filho de bom pai
Neto de bom coração
Quando quero canta verso
Tiro da palma da mão²¹.*

Cada violeiro possui um grande repertório de versos, que aprendeu ouvindo os velhos mestres tocando. Esses versos podem ser cantados em qualquer *moda* ou *marca*

¹⁹ Versos de fandango da ilha dos Valadares transcritos por Cassiano Zambonim (2004-05).

²⁰ Versos de fandango da ilha dos Valadares transcritos por Cassiano Zambonim (2004-05).

²¹ Os dois versos foram transcritos por Cassiano Zambonim, ilha dos Valadares (2004-05).

do fandango, e, na medida em que vão sendo reproduzidos, também passam por transformações, pois são trazidos para a realidade de cada violeiro. Entretanto, os versos somente são cantados se forem ouvidos anteriormente, assim, as letras do fandango sofrem constantemente variações e diferenciações, porém estas ocorrem dentro de um repertório anterior. Estes versos compõem um acervo de elementos que estão a dispor do cantador, acervo este que o fandangueiro re-trabalha a todo instante, manipulando constantemente seus significados. Dessa forma, há uma dificuldade em apontar autorias para estes versos, apesar de haver alguns fandangueiros que são reconhecidos pela sua capacidade de criá-los. De um modo geral, a informação de autoria se dilui com o tempo.

O tema da tristeza e da saudades são centrais nos versos de fandango. São várias as passagens em que o violeiro lamenta-se de amores perdidos, sua falta de sorte, e da melancolia do ser fandangueiro. Vejamos os versos:

*Vieste meu bem vieste
Vieste me visitar
Vieste trazer saudade
Prá meu olho chorar²²*

*Minha viola de cedro
Caravelha de canela
Ela chora nos meus braços
Eu choro no braço dela²³*

Os versos podem falar ainda de outro temas, como: viola, amores, esperança, rosa, canoa, mar, peixe, família, de forma simples e poética. Ao escutar estes versos e acompanhar a performance de dançadores, tocadores e batedores de fandango, podemos visualizar aspectos de seus universos simbólicos e de sua vida cotidiana.

≈

Ao assistir o fandango no teatro na cidade de Curitiba, não sabia até aquele momento, o tamanho de sua complexidade. Ao mergulhar em seu universo fui

²² Versos de fandango da ilha dos Valadares transcritos por Cassiano Zambonim (2004-05).

²³ Versos de fandango de Cananéia transcritos por Alceu Maynard de Araújo (1964).

percebendo a importância e o lugar que o fandango possuía na vida dos fandangueiros de Valadares. Apesar desta pesquisa se centrar nas relações sociais que o fandango articula em seu trânsito entre sítio/ilha/cidade, não podemos esquecer que se trata de uma prática musical entendida aqui como uma atividade central na vida destes fandangueiros, muitas horas de seus dias são dedicadas a esta prática. Como bem aponta Leticia C. R. Vianna, “música é um complexo e diversificado lugar de interação social, criação e reprodução de representações que falam de culturas e identidades específicas (...) trata-se de um universo com múltiplos mundos, aparentemente com infinitas possibilidades” (2003:71).

Mais do que um repertório limitado de “bens culturais”, o fandango é uma expressão de um modo de vida e de uma compreensão própria das relações entre homens, comunidades e natureza. Historicidades, sensibilidades e alteridades são cantadas e performatizadas. Em Valadares o fandango está entre o *sítio* e a *cidade*, entre o velho e o novo, entre o público e o privado e entre o parentesco e a *camaradagem*.

Dos Capítulos

A estrutura deste trabalho busca acompanhar os deslocamentos e movimentos realizados pelos fandangueiros que habitam atualmente a ilha dos Valadares. No primeiro capítulo busco descrever as principais características do fandango praticado nos *sítios*. A questão aqui é identificar de que forma os fandangueiros de Valadares visualizam e se remetem a este tempo/espço dos *sítios*. As referências a estes antigos territórios fandangueiros, são parte das diferentes “linhagens fandanguieras” atualmente existentes na ilha, linhagens estas que estão conectadas com o universo do parentesco e da afinidade do “fandango doméstico”. Denominamos aqui, como uma classificação para fins analíticos, o “fandango doméstico”, como aqueles momentos em que o *fazer fandango* ocorre nas casas e bares da ilha, momento de sociabilidade mais íntima, ocorrendo dentro do círculo de parentes e *camaradas*. Momento que se remete diretamente aos *tempos dos sítios*.

No segundo capítulo entraremos no contexto da ilha dos Valadares propriamente dita. Se ao analisar o fandango do *sítio* recorreremos ao ambiente do doméstico, aqui entramos no universo do “fandango de baile”. Momentos marcados dentro da sociabilidade fandanguiera, nos bailes encontramos as disputas, trocas e rivalidades que fazem parte do fandango. Através da descrição da configuração e composição de dois grupos de fandango, o “Pés de Ouro” e o “Mandicuéra”, iremos refletir sobre as relações que envolvem estes grupos e sobre as diferentes formas do *fazer fandango* em Valadares.

E, finalmente no terceiro capítulo deste trabalho iremos discutir o processo de mercantilização e objetivação da cultura. A partir dos circuitos específicos onde o fandango circula, impulsionado por um renovado interesse urbano em assuntos de cultura popular, discutiremos as relações entre o fandango e as políticas culturais, enfocando a

aplicação de projetos, constituição de Associações e a construção do fandango enquanto um “bem cultural”.

Capítulo 1

Os *Sítios*, seus fandangos e a ilha dos Valadares

*Alegria ninguém tem
Tristeza comigo morre
Se eu tivesse alegria
Jogava tristeza fora*

Versos de fandango da ilha dos Valadares

A história de vida da grande maioria dos moradores da ilha dos Valadares está enraizada no espaço dos *sítios*. Suas lembranças, suas famílias, suas territorialidades, seus fandangos, estão imersos nas imagens e representações que afloram destes lugares. Lugares híbridos por excelência. Estar nos *sítios* é estar “entre o mar e o mato”. Localizados nos recôncavos das baías de Paranaguá, Guaraqueçaba, Laranjeiras e Pinheiros, os *sítios* estão vivos nas narrativas e memórias dos moradores de Valadares.

Os fandangueiros que estão hoje na ilha dos Valadares, ao deixarem para trás a vida nos *sítios*, trouxeram consigo suas famílias, seus pertences, seus modos de vida, além, é claro, de suas violas, rabecas e tamancos. As formas particulares de sotaques, as afinações, os versos, enfim, seus jeitos próprios de *fazer fandango* também migraram, compondo-se na ilha um cenário de trocas onde em cada toque de viola, em cada batida de tamanco, pelos bares, pelos bailes, nas ruas e nas casas estão expressos seus vínculos com o espaço dos *sítios*.

Para Halbwachs (1990), a memória coletiva, espaço das tradições, “retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém” (1990:15). Nesse sentido, o espaço concreto no qual o grupo vive também tem papel importante na construção da memória coletiva. Ao analisar as festas religiosas na cidade de Parati, Marina de Mello e Souza (1994) revela que: o espaço ajuda a reconstruir pensamentos e lembranças comuns, de acontecimentos e sensações vividas

naquele lugar. Através dos lugares, que têm a estabilidade das coisas materiais, o pensamento coletivo tem mais oportunidade de perdurar (1994:23).

Territorialidade anterior, espaço da memória, os *sítios* representam o lugar de origem de fandangos e fandangueiros; são constantemente citados em suas falas, versos e músicas; de alguma forma, fazem parte de um passado remoto sem deixar de possuir uma concretude também no presente. A memória e a vivência que provêm dos *sítios* impedem que ocorram rupturas e descontinuidades entre um “tempo do sítio” 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. No fandango, a relação entre a tradição e a mudança se faz viva e dinâmica, sendo elas mutuamente dependentes. Além de ser o momento de aproximações e relacionamentos entre os moradores da ilha, o fandango é o momento em que o passado está no presente, reforçando identidades e sociabilidades.

Seu Zeca, batedor de fandango de Valadares, lembra seu aprendizado no fandango da seguinte forma: *eu aprendi fandango com meu pai e com a turma lá de Borrachudo (sítio em Guaraqueçaba), quando era ainda criança ia pros bailes e ficava olhando como eles faziam, assim que aprendi, por isso meu fandango é de lá do sítio.*

Assim como seu Zeca remete diretamente seu aprendizado ao *sítio* de Borrachudo, seu lócus fandangueiro, outros tocadores e dançadores irão identificar outros *sítios* como referências de seus fandangos. Daí a importância de se aproximar um pouco mais dessas falas dos “*tempos do sítio*”, bem como das características desta territorialidade o “*morar no sítio*”.

Apesar dos fandangueiros e seus fandangos nunca se encontrarem isolados em seus *sítios*, na ilha não se trata apenas de uma aproximação entre diferentes formas de se fazer fandango; trata-se de um compartilhar de saberes, nem sempre generoso,

muitas vezes conflituoso. É comum escutarmos críticas e depreciações de fandangueiros ao se referirem ao fazer fandango de seus vizinhos de ilha. Nestas falas, sempre “o meu fandango é melhor que o dele” ou “aquele lá não sabe fazer fandango”. É provável que estas formas de rivalidades fossem também encontradas nos fandangos dos *sítios*, mas com a proximidade de vizinhança e o convívio do “*morar em Valadares*” essas rivalidades se intensificaram²⁴.

≈

Os fandangos que ocorrem hoje nos *sítios* podem ser classificados dentro daquilo que designamos de “fandango doméstico”, ou seja, são geralmente produzidos dentro do grupo de parentesco e de *camaradagem*, produzindo uma determinada endogamia. Podemos dizer que são fandangos restritos à vida privada do fandangueiro, executados dentro de um universo íntimo-particular. Ao contrário do que chamamos de “fandango de baile”, que ocorre com certa regularidade na ilha, evento marcado por seu caráter público e aberto, caracterizado pela “mistura” entre estilos de fandangos e fandangueiros.

O que ocorre atualmente nos *sítios* é o fechamento de círculos de fandangueiros que, de tempos em tempos, reúnem-se em casas de parentes e camaradas para *fazer fandango*, sem baile nem batido de tamanco²⁵. O foco aqui está na sonoridade dos instrumentos (geralmente sem a presença do adufo, somente tocam viola e rabeça) e nas mensagens dos versos. É o momento em que versos são re-elaborados e através deles narrativas são atualizadas, fatos e personagens são lembrados, contados e cantados.

²⁴ Como veremos nos próximos capítulos, o *fazer fandango* em Valadares envolve, além da proximidade entre estas diferentes linhagens fandanguieras, cachês, verbas para os grupos, viagens de apresentação, exposição na mídia. Elementos que objetivamente contribuem para uma certa “competitividade” entre os fandangueiros.

²⁵ Notamos que em outros tempos havia baile de fandango periodicamente nos *sítios*. Atualmente os moradores da região que ainda fazem fandango, apontam a entrada das igrejas pentecostais como um dos motivos que levaram a maioria da população a não participar mais destes eventos, pois estas igrejas colocavam o baile de fandango como “lugar dos pecados”.

*Amanhã é dia santo
Dia do corpo de Deus
Quem tem roupa vai a missa
Quem não tem faz igual eu*

*Inda não anoiteceu
Tem vaga lume alumando
Ainda não namorei
Já de mim andam falando²⁶*

Poderíamos estabelecer as seguintes diferenças entre estas duas modalidades de fazer fandango:

Fandango Doméstico (sítio)	Fandango de Baile (ilha)
Indivíduo/Parentes/Camarada	Coletivo
Música/Cantos	Música/Dança
Casas/Privado	Salões/Público
Pureza/Endogâmico	Mistura/Exogâmico

A comparação entre modalidades cerimoniais ou festivas é tema central para a antropologia. Renato Sztutman, por exemplo, revela as diferentes formas de comunicação ritual que estão implícitas dentro do contexto das festas e do xamanismo na Guiana (2003). Podemos estabelecer o fandango enquanto forma de “comunicação ritual”, havendo, como no universo ameríndio, diferentes formas e nuances no fazer fandango da ilha. Sztutman estabelece para os Waiãpi²⁷ relações entre suas festas de caxiri e as sessões xamânicas. Nas primeiras os rituais são coletivos, marcados pelo excessivo consumo de bebidas fermentadas, por músicas e danças, “abrindo um campo de sociabilidade, muitas vezes reduzidos no cotidiano” (2003:31). Já as sessões xamânicas ocorrem em um círculo fechado de relações interpessoais, sendo mais intimistas, além de propiciar outra forma de comunicação: ligam diretamente os humanos com “agentes sobrenaturais”. O autor esclarece dizendo que:

Os Wajãpi (...) concebem, de modo bastante geral, duas esferas distintas para a comunicação: as festas de caxiri e as sessões xamânicas (...) Essa dualidade pode ser

²⁶ Versos registrado por Cassiano Zambonim, ilha dos Valadares (2004-05).

²⁷ Povo falante da língua Tupi-Guarani, vivem em ambos os lados da fronteira entre o Brasil e a Guiana Francesa, sobretudo, no estado do Amapá.

verificada no campo da música, que pode ser executada individualmente e coletivamente. No primeiro caso, destacam-se os cantos solitários, dentre os quais figuram-se os xamânicos, no segundo os cantos e as danças de guerra (...) Se de um lado, configuram-se os rituais bastante reservados (...) de outro verifica-se uma explosão de euforia propiciada, sobretudo, pela embriaguez (2003:32).

Ao adentrarmos o universo fandangueiro dos *sítios*, visualizamos a formação destas sociabilidades que conectam parentes e camaradas, fazendo circular notícias, pessoas, violas, visitas, versos e narrativas que movimentam a vida social destes fandangueiros. Estamos dentro do “fandango doméstico”, que, apesar de envolver de forma mais restrita parentes e camaradas, também é o momento do *divertimento* e da brincadeira, implicando em alianças compreendidas dentro de um processo de prestações e contra-prestações, em um constante processo de produção e reprodução de reciprocidades.

A análise da perspectiva dos fandangueiros revela a importância dos *sítios* como tempo/espaço de referência. Para dimensionar esta sua importância no *fazer fandango* de Valadares, recorro a três perspectivas de análise, a saber: os estudos historiográficos, os estudos de comunidade e as abordagens etnográficas. A abordagem historiográfica visa desconstruir as interpretações que definem essa região litorânea como estagnada e isolada culturalmente, recuperando a dinâmica histórico-social inerente em seu processo de ocupação. Os estudos de comunidade, por sua vez, apontam para possibilidades de definição e para a busca da especificidade deste espaço dos *sítios*. A terceira abordagem, a etnográfica, analisa, através dos movimentos de alguns fandangueiros, sobretudo da família Pereira, a vida nos *sítios* do litoral paranaense. Através da etnografia busco alcançar a perspectiva destes moradores sobre o que seria este tempo/espaço do *sítio*.

1. 1 - Os *Sítios* e sua História: “o tempo em que éramos índios”

A ocupação do litoral paranaense ocorreu desde o início da colonização do Estado. Neste litoral, como em várias regiões do território nacional, havia uma expressiva população indígena. Em diversos documentos encontramos referências afirmando que a faixa litorânea estava ocupada ao sul (na baía de Paranaguá e adjacências) por grupos Carijós, enquanto mais ao norte (na região de Guaraqueçaba) encontravam-se as tribos Tupiniquins. Para a antropóloga Maria Inês Ladeira (1998), algumas tentativas de classificação dos grupos indígenas que habitavam a região foram feitas; contudo, várias etnias eram indevidamente agrupadas, sendo possível que as disparidades de informações devam-se, além das razões históricas, também à complexidade e à natureza da ocupação das diversas etnias que por aqui viviam.

Apesar dos desacordos nas informações que remetem à presença indígena no litoral do Paraná, um elemento importante que se destaca é a existência de uma extrema intercambialidade nas relações entre índios e não-índios. Nesta região, onde se estabeleceu uma extensa rede de trocas facilitada pelas muitas vias de navegação que se espalham pelo Complexo Estuarino Lagunar Iguape/Paranaguá/Cananéia, o isolamento cultural nunca existiu. Como já apontamos na introdução deste trabalho, o estabelecimento de uma rede de trocas entre os diferentes grupos que viviam nesta região está explicitada em muitos momentos de suas sociabilidades: nas peregrinações da Bandeira do Divino Espírito Santo, nas práticas de mutirão e ainda nas estreitas relações entre os batedores, dançadores e tocadores de fandango. A reciprocidade que se concretizava, sobretudo, nestas constantes relações que os moradores do litoral norte paranaense estabeleciam entre si, ainda hoje permanece, tecendo diferentes canais de comunicação. Nessa região criaram-se circuitos de trocas “inter-comunitárias” muito sólidos, pois seus moradores dependiam desses meios para sua sobrevivência. Assim como o *kula* agia para os trobriandeses estudados por Malinowski (1978), a população

presente neste complexo insular desenvolveu seus mecanismos de reciprocidade, promovendo uma intensa comunicação entre os grupos que ali habitavam. A reciprocidade aqui, não somente permeia as relações sociais como também produz forma e conteúdo.

Neste contexto, a percepção do índio como o principal expoente dentro da grande “mestiçagem” ocorrida no litoral do Paraná fica clara em vários textos sobre a região, vejamos: “a maioria dos habitantes das zonas urbanas e rurais do litoral paranaense é composta de descendentes diretos, em alta percentagem, dos indígenas que habitavam a região no século XVI e duma percentagem menor de mestiços de outras origens e nacionais de outros Estados, além de indivíduos de procedência européia”. (Nascimento Jr.: [1938] 1980: 25)

É a partir destas visões que os atuais moradores da região são classificados, como “caboclos”, grupo mestiço por excelência²⁸. Carregando uma espécie de “marca” que os liga diretamente com uma determinada ascendência indígena, são percebidos a partir deste universo, quer queiram, quer não. Em muitas conversas com alguns destes moradores, percebemos que a aceitação deste passado indígena não é unânime, para alguns é evidente e extremamente dignificante ter seu passado associado a estas “tradições”. Para outros, ser visto como índio ou mesmo como produto desta mestiçagem é sinal de estigma ou “impureza”. Identificamos uma espécie de gradação na importância desta matriz identitária: quanto mais distantes da cidade, menor a preocupação com o estigma de “ser índio”; quanto mais próximos do centro urbano, como no caso dos moradores da ilha dos Valadares, maior a preocupação. Qualquer forma de familiaridade com o universo indígena torna-se algo depreciativo e “perigoso”.

Durante o trabalho de campo, usei como estratégia de observação destas

²⁸ Atualmente usa-se também o termo “caiçara” para designar os moradores que habitam a região que vai do litoral norte paranaense até o litoral sul do Rio de Janeiro.

diferentes percepções sobre o *tempo dos sítios* uma sessão de vídeo realizada na casa de seu Pedrinho Pereira, rabequista e fandangueiro morador da ilha. Ao assistirmos este vídeo intitulado “O fandango em Rio dos Patos” realizado pela TV Educativa em parceria com a Secretaria de Cultura do Paraná em meados da década de 1990, com imagens da família Pereira em seu antigo *sítio* em Rio dos Patos/Guaraqueçaba, o grupo mais jovem, que já havia nascido em Valadares, brincava em tom jocoso com os mais velhos, dizendo: *olha lá papai o tempo que vocês eram índios!*²⁹. Como se na ilha o “*tempo de ser índio*” houvesse ficado para trás, em algum passado distante. Em Valadares, para estes jovens, qualquer atitude que remeta ao *tempo dos sítios* é ligada diretamente a uma espécie de “*viver como índio*”. Enquanto para os mais velhos as imagens produziram um extremo saudosismo, imagens de um passado que ficou para trás, tempo que para eles não volta mais.

≈

A idéia de mestiçagem no Brasil foi sempre um tema digno de vários debates. Sua análise se complexifica quando posta dentro dos quadros históricos e culturais em que foi pensada. Desde o final do século XIX a “mistura de raças” no Brasil passou por momentos de descrédito e de exaltação. No início, quando o padrão de “civilidade” europeu era a referência, a mestiçagem era sinônimo de atraso e doença. Para Hermano

²⁹ A jocosidade é um elemento que faz parte das relações entre as pessoas tanto no ambiente do *sítio* como na *ilha* e na *cidade*, em vários momentos do trabalho de campo ela esteve presente. Para Marcel Mauss, “esta questão está ligada ao conjunto daquelas que propomos desde há muitos anos: trocas e hierarquias entre os membros dos clãs e das famílias entre si e com os das famílias e clãs aliados – fenômeno social absolutamente humano” (1926:457). E, ainda, para Radcliffe-Brown: “o significado do termo ‘relações de brincadeira’ é uma relação entre duas pessoas, na qual é permitido por hábito e em certos casos até considerado desejável que uma das pessoas graceje ou faça troça da outra, que por sua vez não deverá sentir-se ofendida (...) em alguns casos a brincadeira ou troça é apenas verbal, noutros inclui partidas; nalguns ainda os gracejos incluem elementos de obscenidade e noutros não” (1989:134). Em suma, os gracejos, brincadeiras e jocosidades, atos muitas vezes “naturalizados” pelos pesquisadores, fazem parte de algo muito mais amplo, e estão imersos nas relações de trocas e reciprocidades implícitas ao grupo estudado.

Vianna (1995:63), “o mestiço acabou se transformando no bode expiatório do atraso brasileiro”. Foi com o intelectual pernambucano Gilberto Freyre que o caráter positivo da mestiçagem foi ressaltado. Em sua obra, a cultura brasileira passa a ser definida através desta mestiçagem. “O brasileiro passou a ser definido como a combinação, mais ou menos harmoniosa, mais ou menos conflituosa, de traços africanos, indígenas e portugueses, de casa-grande e senzala, de sobrados e mocambos” (Vianna,1995:64). A partir daí, esta mestiçagem será assumida como valor, retratando uma especificidade cultural na qual a mestiçagem será vista como prerrogativa de “brasilidade”.

A percepção da mestiçagem cabocla no litoral norte do Paraná é tema constante, para Vera R. Langowski (1974) por exemplo:

O caboclo do litoral fala português, usando entretanto um linguajar com características próprias (...) bem como utilizando-se de uma infinidade de palavras indígenas de uso obrigatório em sua vida, pois os peixes, as aves, os animais selvagens, os instrumentos de caça e pesca, os utensílios domésticos etc. etc. conservam até hoje, as designações que lhe deram os índios (1974:2).

Pensando dentro desta continuidade perante um modo de vida indígena, algumas interpretações³⁰ apontam este homem litorâneo como legítimo detentor de uma ancestralidade indígena. Esta herança pode ser buscada em seus traços físicos, seu linguajar, suas técnicas, bem como em suas sociabilidades. Vejamos:

Dos portugueses, principalmente, recebemos essa herança em grande parte. Dos negros não revivem usos e costumes, mas dos indígenas existe um remanescente no folgado do "fandango", entre a população rural, lembrando nessa coréia, violenta e sapateada em ritmo, a dança guerreira dos Carijós, em véspera de combate, bem como o uso dos acepipes de mandioca, ainda de largo uso nas zonas extra urbanas. (Nascimento: [1938], 1980: 34).

Entre os moradores de Valadares a mestiçagem é percebida como elemento que acompanha os habitantes dessa região. Índios e não-índios constituem dois pólos mediados pela presença do mestiço. Esta mestiçagem, contudo, não implica em apaziguamento das diferenças; pelo contrário, ocorrem rivalidades e generosidades a

³⁰ Langowski (1974), Nascimento Jr. (1980), Mussolini (1980).

todo momento. Ambas são parte de um mesmo processo de relações.

Foi a partir de meados do século XVI que o litoral paranaense se deparou com a chegada das primeiras bandeiras. Como sabemos, a principal atividade dessas expedições era a captura de índios. Durante esse período houve um declínio destas populações em todo o litoral. Outra consequência dessas bandeiras foi o povoamento do litoral paranaense por europeus. Bandeirantes e jesuítas tiveram presença marcante. Nessa época foi descoberto algum ouro na região, provocando um aumento no afluxo da população colona européia. Apesar da sua importância para o povoamento do litoral, a atividade econômica em torno do ouro durou apenas um breve período, declinando em fins do século XVII, com a descoberta de ouro na região das Minas Gerais. Foi por conta dos movimentos populacionais desse período que se deu a fundação da primeira povoação estabelecida em território paranaense, mais exatamente em 1649, sendo chamada de Vila de Nossa Senhora do Rosário de Paranaguá (IPARDES, 1989:9).

Até o início do século XX o litoral paranaense experimentou uma certa movimentação econômica, proveniente da comercialização, industrialização e exportação da erva-mate. Localidades como Morretes e Porto de Cima apresentaram um alto desenvolvimento, tornando-se verdadeiros “centros culturais” da então Província do Paraná. Nota-se que, mesmo com Paranaguá exercendo o monopólio administrativo e político da região litorânea, e, em determinados momentos de toda a Província, muitas outras povoações foram sendo fundadas no litoral, cada qual possuindo sua devida importância econômica e social. É o caso de Antonina, que também conheceu prosperidade com a atividade ervateira e com o intenso fluxo comercial resultante do porto que lá foi construído pela família Matarazzo.

Já em Guaraqueçaba notamos uma fase de ascensão em meados do século XIX. Por ser uma região que continha vias navegáveis para canoas e pequenos barcos,

possibilitava comunicações marítimas e fluviais mais intensas tanto com cidades como Antonina e Paranaguá, quanto com cidades do litoral sul paulista. Segundo o Relatório da Área de Proteção Ambiental de Guaraqueçaba, “o desenvolvimento da região, esteve assentado na exportação de produtos agrícolas, principalmente a banana, que era inclusive comercializada com os países do Rio do Prata” (IPARDES, 1989:10).

Apesar desta incipiente vitalidade econômica do litoral paranaense, no início do século XX, a implantação dos meios de comunicação terrestre, ligando o litoral ao planalto, através da estrada da Graciosa entre Curitiba e Antonina, ou ainda através da ferrovia Curitiba-Paranaguá, contribuiu para que o litoral entrasse em um processo de declínio, semelhante ao ocorrido no litoral sul paulista.

No caso da ilha de Superagui, por exemplo, onde em 1879 estavam estabelecidas 150 casas, chegando a possuir um posto policial, em 1916 sua população não ultrapassava 150 habitantes; quatro anos mais tarde, no recenseamento escolar de 1920, a população da colônia não excedia os 125 habitantes (IPARDES, 1989:11). Já no caso de Porto de Cima, região que conheceu um grande crescimento com o apogeu da erva-mate, seu declínio foi constatado pelo vigário Antonio Manocchio, que, em carta endereçada ao Sr. Taunay, então presidente da Província do Paraná, queixava-se:

Esta villa que em 1880 parecia tão florescente é reduzida a pouco mais de 1700 habitantes e vivem, salvo poucas famílias, na máxima pobreza (...) A corrente d'immigração n'esta villa, que pelo passado parecia desenvolver-se, ficou desde 1881 paralizada pela construcção da estrada de ferro, que distrahiu os colonos da lavoura das terras, e os attrahiu ao ganho certo e cotidiano da estrada que seguiam. (Manocchio, [2000]:91).

O recolhimento econômico de toda a região iniciou-se como constatamos, com a chegada da estrada da Graciosa e a inauguração da estrada de ferro em 1885. Economicamente era mais vantajoso beneficiar o mate serra acima, devido à facilidade de

transporte, quer pela Graciosa, quer pela ferrovia. Segundo o mesmo vigário, “acabada a dita estrada, o transito dos tropeiros d’erva mate, que antigamente se fazia por esta villa acabou, paralizado o commercio muitas famílias retiraram-se para o interior”.(Manocchio, [2000]: 91). No século XX, o Paraná irá conhecer a expansão da economia cafeeira, que passará a dominar toda a economia do Estado. As regiões litorâneas, dadas suas características físicas e climáticas, pouco aptas para o desenvolvimento intensivo de atividades agrícolas, ficarão à margem do dinamismo que vinha marcando a economia paranaense.

É neste contexto que ocorreu a formação dos *sítios* na forma em que existem ainda hoje. Após conhecerem um breve período de inserção em um mercado regional, passaram por um processo de recolhimento. Tal recolhimento fez com que pesquisadores concluíssem que o isolamento era a grande característica dos *sítios*. Este é o caso da análise de Emílio Willems sobre Itaipava (litoral de São Paulo); o autor demonstra como o desenvolvimento desta comunidade no século XX se prende indiretamente à economia do café; com a decadência deste, as comunidades do Vale do Ribeira entram numa fase de estagnação, que provoca a decadência de toda a região. Para Eunice Durham, este exemplo demonstraria a trajetória da maioria das comunidades rurais, que, sem mercado para seus produtos, se tornariam cada vez mais auto-suficientes e isoladas (Durham, 1973:55).

Contudo, devemos ressaltar que apesar destas regiões não estarem participando de uma economia de âmbito mais global, desenvolveram, através de suas redes de troca, um mercado próprio. Em nenhum momento a redução das relações econômicas entre estes *sítios* e os centros urbanos significou isolamento cultural, dado que a comunicação entre um *sítio* e outro sempre existiu, bem como a comunicação destes com cidades do porte de Iguape, no estado de São Paulo, e Paranaguá, no

Paraná. Como veremos a seguir, formas próprias de vida irão caracterizar a dinâmica destes grupos. Neste caso, os estudos de comunidade nos auxiliam a observar de perto a realidade mais concreta que envolve o *viver no sítio* em toda sua dinâmica e movimento.

1.2 - Sítios, sítiantes e os estudos de comunidade no Brasil

Ao nos voltarmos para a historiografia, verificamos que o *tempo dos sítios* está imerso em um passado distante, isolado temporal e espacialmente de tudo que possa remeter ao tempo presente. Entretanto, na ilha dos Valadares o *tempo do sítio* 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. A partir dos estudos de comunidade podemos refletir sobre a dinâmica das relações que envolvem o *viver no sítio*.

No Brasil os estudos de comunidade se constituíram como um dos primeiros modelos de investigação adotados pelos cientistas sociais. Rompendo com os ensaios histórico-sociais, estudiosos, a partir da década de 1930, optaram por aquilo que lhes foi apresentado como o “mais científico e refinado dos métodos”. Para Klaas Woortmann (1972), o método em foco constituiu uma das primeiras tentativas de se realizar no Brasil uma ciência social positiva, sendo através desse método que se iniciou o treinamento sistemático de sociólogos e antropólogos brasileiros. Para Woortmann, “ganhou-se em precisão e rigor na observação, mas perdeu-se em criatividade e desenvoltura nas análises” (1972:34).

Os estudos de comunidade se multiplicaram a partir da década de 1960; o foco das investigações centrava-se nas condições de vida de pequenos grupos. Dentro destes estudos, alguns elementos definiam o que poderia ser considerado uma comunidade propriamente dita. O primeiro elemento chamado de “área ecológica” eram os limites da comunidade e suas fronteiras. Dentro destes limites se consideraria a comunidade local inserida em um contexto sócio-cultural mais amplo. Um segundo elemento que definia a comunidade era o fato de possuir um grupo de pessoas interagindo socialmente. As análises aqui seriam pautadas, sobretudo, pelas relações de produção; em um segundo plano estariam as análises de parentesco, religião, lazer, entre outras.

Ao analisar um conjunto de obras bem específicas, publicadas no período de 1947 a 1960, Maria Laís M. Guidi (1962) afirma que a primeira pesquisa sistemática de comunidade no Brasil data de 1945, tendo sido realizada por Emílio Willems, com o título de “Cunha: tradição e transição em uma cultura rural do Brasil”, e publicada em 1947. O problema abordado em Cunha foi o da mudança cultural, tendo como paradigma a pesquisa de Robert Redfield em Yucátán.

Assim se revela a preocupação padrão desses estudos de comunidade: a reflexão sobre as transformações sofridas na cultura de uma sociedade tida como rural sob o impacto de culturas mais urbanizadas. Aqui percebemos a grande influência dos estudos norte-americanos de sociologia urbana, via Robert Redfield e a Escola de Chicago, que direcionaram estas pesquisas brasileiras. Privilegiamos, neste trabalho, as análises sobre contextos definidos como “bairros rurais”.

O antropólogo Charles Wagley (1957), ao refletir sobre a “cultura brasileira”, afirma haver uma cultura com diversos subtipos, entre os quais distingue as comunidades, a fazenda, a cabocla, as vilas e as cidades. Seu critério de distinção inclui tanto as localizações espaciais (fazenda, vila, cidade...) como as “classes sociais” (Classes altas e baixas metropolitanas). Apesar de salientar a homogeneidade de traços culturais integrando o roceiro ao caboclo no mesmo universo de “brasileiros”, Wagley insere a discussão nas mesmas condições de autores como Robert Redfield, ao afirmar que a subcultura cabocla é uma cultura de “folk”, simples, homogênea, em contraposição às subculturas das vilas e cidades, mais ricas e diferenciadas.

A geógrafa Nice Lecocq Muller, partindo de um estudo sobre São Paulo, define como sitiante “todo pequeno produtor rural que, responsável pela lavoura, trabalha direta e pessoalmente a terra com a ajuda de sua família e, ocasionalmente, de alguns empregados remunerados” (1951:13). Esta definição se baseia propriamente na

organização e relações de trabalho deste grupo, não explorando toda a complexidade sócio-cultural que envolve o viver no sítio.

Maria Izaura Pereira de Queiroz norteia seus trabalhos a partir desta definição de sitiante. Em seu artigo “Uma categoria rural esquecida” (1963), mostra a validade do conceito para caracterizar uma categoria rural que tem importância desde o Brasil Colônia, estando presente em vários contextos, como as novas áreas de ocupação, as “franjas das grandes fazendas” e as áreas de economia decadente. Em “Bairros rurais paulistas” (1967), a autora estuda o sitiante adotando como critério de análise as relações de produção e as formas de entrosamento com a sociedade global, distinguindo duas categorias: os sítiantes tradicionais e os camponeses. Descrevendo as relações dos sítiantes com a sociedade global, verifica que muitas vezes o isolamento do sitiante tradicional, situado na periferia das grandes cidades, é resultado de sua decadência econômica. Afirma, com isto, que certos valores da “sociedade rústica” sobrevivem entre sítiantes modernos, entre os quais perduram o regime de trabalho autônomo e as unidades de vizinhança do tipo “bairro rural”. Maria Izaura Pereira de Queiroz em seus trabalhos propõe uma analogia entre a categoria de sítiantes e a de camponeses.

A antropóloga Ellen F. Woortmann segue com a analogia entre sítiantes e camponeses proposta por Maria Izaura P. Queiroz, ressaltando que a “marginalidade” que estes grupos ocupam se refere à “marginalidade” de posição frente ao desenvolvimento das economias de mercado. Porém, para Woortmann, no contexto sitiante não operaria a categoria de propriedade, enquanto os camponeses esta lógica já estaria presente. Com dados da região do agreste sergipano, Woortmann identifica o momento em que a categoria de “propriedade” começa a operar nesta região, opondo-se à categoria de “sítio”. Para a autora, “com o surgimento da propriedade, como categoria ideológica, social, econômica e jurídica, restringe-se o acesso à terra por parte dos sítiantes. Torna-

se mais difícil o estabelecimento de novos bairros rurais, e provavelmente, acentua-se a endogamia de bairro como mecanismo de preservação da terra” (1983:170).

Ellen Woortmann recupera a dimensão familiar, além de pensar o sítio enquanto sistema em que se articulam diferentes espaços como partes integradas, onde o domínio da casa-quintal nos remeteria ao universo feminino, enquanto o da roça-pasto nos levariam ao mundo masculino. Assim, a expressão “sítio” possuiria um sentido sistêmico, na medida em que, remetendo à casa, remete também à família e a um processo de descendência. Para Ellen Woortmann, “dentre as partes que constituem o sítio ideal, o ponto de partida é o mato. Historicamente, os sítios camponeses se constituíam pela ocupação de um trecho de mato, expressão que designa uma área onde a cobertura vegetal original nunca sofreu derrubada, ou em que esta ocorreu numa época que escapa à memória do grupo” (1983:177).

“Mato”, aqui, possuiria mais um significado, o de natureza não domesticada pelo homem. Mesmo incluído nos limites do sítio, ele é percebido como categoria que se opõe à roça: “é percebido como um domínio de certa forma do desconhecido, o mato implica imprevisibilidade. Ao ser trabalhado ele está sendo 'amansado' “ (1983:177).

Seguindo uma perspectiva sócio-antropológica, Antonio Candido, ao estudar o caipira paulista (1964), adota o conceito de sitiante, encarando-o como uma parte integrante da cultura brasileira em sua versão rural. Supera o dualismo da versão de Robert Redfield, associando a cada camada social uma forma de participação cultural. Torna explícita uma colocação que em Charles Wagley estava apenas esboçada. Assim, a cultura rústica definida por Antonio Candido seria o universo de culturas tradicionais do homem do campo, resultado do ajustamento do colonizador português ao novo meio (1964:7). Esta “cultura rústica” teria ligações dinâmicas com a cultura que se desenvolveu nas cidades. Antonio Candido retoma o conceito de “grupos de localidade”, utilizado em

vários trabalhos de estudos de comunidade. Partindo de determinadas realidades empíricas, define sociologicamente o “bairro rural” como um grupo formado de famílias que participam de trabalhos comuns e de festas religiosas coletivas locais, um agrupamento mínimo, maior do que a família, porém menor do que a vila (1964: 47-51).

Em seu estudo sobre sertão e bairro rural, Lia Fukui (1979) propõe-se a “descrever a estrutura e a dinâmica do grupo familiar na camada de sitiantes tradicionais”, apontando para o fato de que:

...o parentesco de sangue e por aliança determina obrigações recíprocas, tais reciprocidades podem cobrir uma região extensa, garantindo às famílias um apoio fora do próprio bairro em que habitam, facilitando os deslocamentos e migrações. Saindo de seus bairros, não se encontravam, pois, indivíduos e famílias perdidos num espaço indeterminado e infinito; achavam-se num espaço conhecido e balizado pela existência de parentes (Fukui, 1979:18).

As trocas nos domínios econômicos, cerimoniais e no parentesco foram, ao longo dos anos, incorporada às definições antropológicas de comunidade e seus sítios. A trajetória do conceito de “sítio”, “bairro rural” e “sitiente”, desenvolvida pelos estudos de comunidade, apresenta definições que sobrepõem as dimensões territoriais (deslocamentos e mobilidade social), com elementos da sociabilidade.

Esta constante mobilidade é fato marcante entre as populações que habitam o litoral paranaense, sendo perceptível em muitas histórias de vida, Seu Gerônimo, 61 anos, violeiro e batedor de fandango, morador de Valadares há mais de 30 anos, nasceu em Borrachudo, Guaraqueçaba. Filho mais velho de Dona Antônia, ele lembra que foi o primeiro dos cinco filhos a deixar Borrachudo. Após sua chegada a Valadares, aos poucos seus irmãos seguiram seus passos, até que Dona Antônia e seu marido, a contragosto e já velhos para o serviço do sítio, também mudaram-se para a ilha. Segundo Dona Antônia nunca se acostumaram totalmente com a cidade. Seu Gerônimo também assume que foi difícil se estabelecer fora de Borrachudo³¹. É, portanto, a partir da fixação

³¹ Seu Gerônimo, após ter transitado por algumas localidades da baía de Paranaguá, como na comunidade de Eufrasina, preferiu estabelecer-se na ilha dos Valadares, por estar mais próxima do centro urbano da

de um dos membros da família em Valadares que, na seqüência, ocorre a chegada do restante dos membros. Havendo casos em que alguns desses sítios sofrem um esvaziamento; de fato, alguns sítios encontram-se totalmente desabitados.

Ao analisar o modo de vida desta população litorânea, compreendida como “caiçara”, Antonio Carlos Diegues constata que: “a migração tem sido um processo socioeconômico pelo qual os caiçaras tem reagido às dificuldades de sobrevivência e está incorporada ao modo de vida caiçara. A migração constante, apesar da variação das causas, dos momentos históricos, é um padrão cultural comum aos caiçaras” (2004:35).

Também veremos que percebe a constante mobilidade entre os sitiantes, causada em boa medida pelo estilo de vida presente no contexto dos *sítios*. Para a autora:

A procura de terras melhores para suas roças leva os grupos familiares a grande mobilidade. Esgotadas as terras mais próximas da casa, se a distância da nova morada é muito grande a família inteira se muda, fecham a casa e constroem outra perto da nova roça. Pouco a pouco se desligam de seu antigo núcleo integrando-se em um novo núcleo de sitiantes (1973:78).

Para Durham, os “grupos de vizinhança” constituiriam a unidade por excelência da “vida social cabocla”. Através das relações entre os grupos de vizinhança se estabeleceria uma espécie de “mínimo de sociabilidade” que formaria, através do parentesco e do compadrio, o princípio de organização social. Dessa forma, a vida comunitária se organizaria sobre a base de unidades relativamente autônomas. Para estes sitiantes a família sempre foi a unidade produtiva mínima e os grupos de vizinhança a unidade de sociabilidade.

Descrevendo as culturas litorâneas do litoral paulista, Mussolini (1980) definiu a cultura caiçara como aquela onde se configuram comunidades que possuem atividades comunais, estabelecidas por laços de parentesco e com forte caráter de solidariedade.

região. Em teoria, isso poderia proporcionar novas oportunidades de trabalho e melhores condições de vida.

Para esta autora, a decadência econômica da região significou estagnação histórico-cultural: “é como se vivessem do que sobrou de outrora, tendendo-se em geral, antes a empobrecer esses restos que a lhes acrescentar novos elementos” (1980: 223). Afirma a autora que o modo de vida caiçara resultou num aproveitamento intensivo dos recursos do meio ambiente, criando-se, desse modo, uma intimidade muito pronunciada entre o homem e seu habitat.

Conhece o homem muito bem as propriedades das plantas ao seu redor - para remédios, para construções, para canoas, para jangadas – bem como os fenômenos naturais presos à terra e ao mar e que os norteia no sistema de vida anfíbia que leva, dividindo suas atividades entre a pesca e a agricultura de pequeno vulto, com poucos excedentes para troca ou para venda: os ventos, os movimentos das águas, os hábitos dos peixes, seu periodismo, a época a lua adequada para por abaixo uma árvore ou lançar a terra a semente ou colher o que plantou (Mussolini, 1980: 226).

A literatura sobre o universo caiçara apresenta uma perspectiva de aproximação entre caboclos e caiçaras, ressaltando as matrizes indígenas. Apesar de datadas, essas descrições são parte importante para compreendermos a maneira como o homem litorâneo vem sendo percebido: nos quadros de uma economia de subsistência, em semi-isolamento do mundo à sua volta, e em direta harmonia com seu meio ambiente.

Diferentemente de grande parte dos estudos de comunidade, buscamos compreender as inter-relações que ocorrem entre os *sítios*. Muito mais do que definir os limites estabelecidos entre a *ilha* e a *cidade*, procuramos o que há de continuidades nestas relações. Partindo desta perspectiva, é possível observar as redes e conexões estabelecidas entre estes territórios, muito mais que desorganização e rupturas, o que nos interessa são as frequentes trocas e comunicações, que são objetivadas através da economia do parentesco e também do fandango.

1.3 - Viagem ao sítio: uma experiência na Fazenda Santa Rita

Durante todas as idas e permanências na ilha dos Valadares, em conversas com seus moradores e partilhando de seu convívio, eram recorrentes em suas falas imagens da vida do *sítio*. Tanto os mais velhos quanto os mais moços da ilha possuem, de alguma forma, ligações com esses territórios, seja na lembrança mais concreta de algo que já se viveu, seja por representações de um tempo/espço que não se viveu, mas que de alguma forma se vivencia na ilha.

Para mim tornava-se cada vez mais importante ver de perto o que era este *sítio* de que tanto me falavam. Foi o que fiz, em uma breve incursão ao sítio conhecido como Fazenda Santa Rita, local também chamado de Saco do Rita, situado a aproximadamente 2 horas de barco a partir da sede do município de Guaraqueçaba. O acesso a este sítio é dificultado pela navegação na baía de Pinheiros, que apresenta canais que se entrecruzam, mangues e baixios. Os caminhos são somente conhecidos pelos moradores da região, seus usuários habituais. Para chegar até este *sítio* foi necessário um pouso na sede de Guaraqueçaba, pois há somente uma embarcação semanal que cruza toda a baía de Pinheiros, no sentido do canal do Varadouro, com destino à localidade do Ariri (município de São Paulo). Não havendo este barco, é necessário aguardar a carona de algum morador da região que venha a Guaraqueçaba para suas compras eventuais de mantimentos³².

Não havíamos nos programado para uma noite em Guaraqueçaba. Porém, o contratempo trouxe boas surpresas. Encontramos Bastião Pereira, morador do Saco do Rita que também iria passar a noite em Guaraqueçaba, pois havia ido à sede do município levar seus dois filhos ao médico. Há dias estavam com sintomas de vômito e diarreia. *Lá no sítio não temos como cuidar, não tem remédio, quando precisa temos que*

³² Viajávamos no mês de julho em quatro pessoas, cada qual com seus objetivos: meu intuito era me aproximar um pouco mais deste universo dos sítios; Flávio desenvolvia um ensaio fotográfico sobre a região; Alex, acadêmico de Direito estava em meio a uma pesquisa sobre os impactos da legislação ambiental que pesa sobre estas localidades; Rômulo, estudante de História, desejava rever seus conhecidos no Saco do Rita. Todos eles já haviam ido até este sítio em outras ocasiões, para mim, era a primeira viagem.

correr pra cidade. Sua filha Telma, de aproximadamente doze anos esteve internada no único hospital de Guaraqueçaba tratando de uma hepatite, doença comum, que, assim como os *lombrigueiros*, afeta a maior parte das crianças da região.

Foi Bastião que nos avisou que o barco sairia somente no dia seguinte às dez da manhã. Foi ele também que nos alojou aquela noite, levando-nos até a casa de seu primo Nilo Pereira. Caminhamos cerca de trinta minutos para chegar à casa de seu Nilo. Conhecido por sua habilidade como artesão, seu Nilo é um dos raros construtores de violas e rabeças de fandango. Além de ser um exímio violeiro, é também o “líder” do



Mapa dos sítios localizados no litoral norte do Paraná. Projeto Museu Vivo do Fandango, Maria do Carmo Bueno, Caco Chagas, 2006.

grupo de fandango conhecido como “Família Pereira”³³. Nilo pediu para não nos

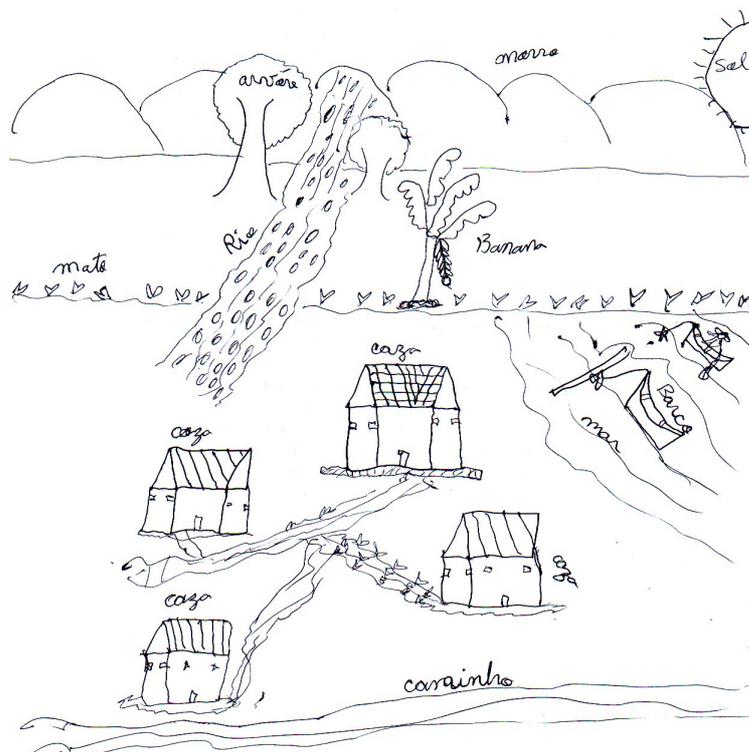
³³ Apesar do grupo de fandango da Família Pereira contar com a participação de tocadores, dançadores e batedores da melhor qualidade, seu Nilo pode ser considerado o líder deste grupo, por ser o violeiro e o “empresário”. Entendido enquanto um mediador cultural, seu Nilo, além de tocar, “negocia” as apresentações e viagens da Família Pereira. É ele quem convoca a todos para as apresentações ou eventos que tenham que participar.

incomodarmos com a simplicidade da casa, que, além de nós, também dava pouso para seu parceiro de fandango, seu Vicente. Afirmando ter por volta de sessenta anos de idade, seu Vicente é morador de Poruquara (localidade do município de Guaraqueçaba). Estava acompanhado por sua mulher, Adriana, de vinte e nove anos e por sua filha de dois anos.

Estávamos em meados de julho e as noites eram cada vez mais geladas. Para esquentar, foi feito um fogo de chão nos fundos da casa de seu Nilo. É hábito comum aos moradores do *sítio* reunir-se em volta do fogo saboreando café ou uma cachaça; o fogo é constantemente alimentado por lenhas, dia e noite, sem cessar. A viola rodava de mão em mão; ora seu Nilo, ora seu Vicente pegavam o instrumento e relembavam modas, à medida que a noite ia caindo e mais alguns parentes de seu Nilo iam chegando. Ali ao fogo, encontramos alguns Pereiras que transitam entre Guaraqueçaba e a ilha dos Valadares. Era o caso de Heraldo Pereira, filho de Anísio Pereira. Heraldo passa alguns períodos na ilha e outros em Guaraqueçaba. Seu pai, Anísio, saiu de Guaraqueçaba após ser deixado pela mulher. Hoje ele mora em Valadares, no bairro do Canarinho, e afirma que Heraldo *não se acostuma com a vida na ilha, por isso vem passa uns dias e já volta pra Guaraqueçaba*. Heraldo, que aprendeu com seu pai e seus tios a construir instrumentos e também a tocá-los, entrou na roda e em seguida a viola passou para suas mãos. Entre uma conversa e outra seu Nilo nos confessou a dificuldade em se *trabalhar com fandango hoje em dia (...) cansei de tirar dinheiro do bolso prá levar o grupo tocar fandango, pago barco, ônibus, comida, chega lá, ninguém me paga nada*. Continuou queixando-se de que *muita gente tira dinheiro do fandango, menos o fandanguero*. No meio da noite, seu Nilo, já resignado, falou de sua vontade de *parar com esta vida de fandango que não lhe traz nada*³⁴.

³⁴ Mesmo com todas as dificuldades ainda encontramos seu Nilo com a Família Pereira tocando em diversos eventos em várias cidades. Em um dos últimos encontros na Barra do Superagui no carnaval de 2006 seu Nilo diz que precisa de alguém que ajude o grupo a se organizar e a “escrever projetos”. Seu

Roziane: Ilha Cunha Pereira
IDADE: 12 anos



Desenho feito por Roziane Pereira representando o espaço da Fazenda Santa Rita, Guaraqueçaba, 2005.

No outro dia, pela manhã, partimos. Seu Nilo e seu Vicente mandaram lembranças para seus *camaradas* e parentes do *sítio*. No barco, encontramos Bastião com sua esposa e seus filhos, ainda um pouco debilitados pela doença. Seguimos viagem pela baía de Pinheiros, com o barco lotado de mantimentos encomendados pelos moradores dos diversos *sítios* por que íamos passando. Pelo caminho, passamos por várias “comunidades” situadas em ilhas ou à beira dos rios e braços de mar que entrecortam a baía no município de Guaraqueçaba. Algumas delas são: Barbados, Vila

Nilo já sabe da importância de se ter a figura de um produtor que leve adiante os projetos do grupo, com o auxílio de uma Associação Cultural do Rio de Janeiro que aplicava projeto na região, seu Nilo consegue aprovação de um projeto para os fandangueiros de Guaraqueçaba junto ao Ministério da Cultura e acredita que possam conquistar mais investimentos se houver organização e “serem mais profissionais”. **rever**

Fátima, Poruquara, Sebuí e Saco do Rita.

No Saco do Rita vivem pouco mais de vinte pessoas, entre homens, mulheres e crianças, distribuídas em seis casas. Todas as pessoas são de uma mesma família: os Pereira. Seu Julino é o mais velho *pai de todos os homens* que naquele *sítio* se encontram. Suas filhas casaram-se e moram em outras localidades. São quatro mulheres das quais pouco se tem notícias. Os homens são em nove e, ao contrário das mulheres, casaram-se aos poucos e construíram suas casas ao lado da casa do pai Julino³⁵. Casado com dona Alzira, seu Julino é um grande construtor e tocador de rabecas. Mostrou-nos a mais velha delas, uma rabeca de mais de cinquenta anos, uma espécie de “reliquia” que guarda e expõe aos visitantes que o procuram para saber do fandango.

A família Pereira, segundo seu Julino chegou ao Paraná na década de 1930, vinda da região do Ariri, litoral sul de São Paulo, em busca de melhores terras para trabalhar. Primeiramente, instalaram-se em uma comunidade chamada Rio dos Patos (próxima do Saco do Rita), vivendo lá até o final da década de 1990. Foi quando muitos moradores deixaram o *sítio* do Rio dos Patos *pela falta de condições de vida, não podia mais pescar, matar uma caça, nem fazer uma roça a gente podia mais*. Para Dona Alzira, foram estes motivos que os levaram a deixar para trás o *sítio* em Rio dos Patos. Durante o tempo em que estivemos no Saco do Rita, ao menos dois dos filhos de seu Julino estiveram em seu antigo *sítio*. Portanto, não podemos dizer que abandonaram por completo Rio dos Patos, pois regularmente alguém da família Pereira vai ao local cuidar de suas posses.

Em entrevista a Sandra M. Leite de Andrade e Joceli de Fátima T. Arantes (2003), seu Julino se autodenomina *rei de Rio dos Patos*, dizendo que *aqui (em Rio dos Patos) neste mundo de meu Deus, não tem uma família tão bonita quanto a minha*. As

³⁵ Alguns deles transitam entre a casa do pai e outros sítios ou mesmo a sede do município de Guaraqueçaba, mas, mesmo com a distância, regularmente estão por perto de seu Julino.

pesquisadoras complementam ressaltando que:

ao longo da pesquisa constatamos que os laços de sangue que unem a família Pereira são muito fortes, uma vez que os casamentos são realizados entre noivos aparentados ou até mesmo entre primos de primeiro grau, Segundo os mais velhos, aqueles que – apesar de admitidos na família Pereira através de casamento – não descendem dela consanguinamente, são considerados “gente estranha” (2003:42).

No Saco do Rita, seu Julino continua exercendo sua “dominância”. Apesar de seu estado de saúde não ser dos melhores, ele continua lúcido e atento aos passos de seus filhos. Dentro desta família, e em alguns momentos em toda região, seu Julino exercia uma determinada liderança pela sua posição de “cabeça de família”. Os aspectos que envolvem sua liderança estão relacionados a valores específicos, que não se limitam às condições econômicas. Mesmo não havendo líderes formais, e, com pouca diferenciação entre os grupos, há alguns fatores que determinam posições. Percebemos que o fato de alguns núcleos familiares possuírem barcos motorizados, ou mesmo casas de alvenaria, já indicava um diferencial social. Entretanto, a posição de liderança pode estar, sobretudo, com aqueles indivíduos que exercem com muito conhecimento as funções consideradas essenciais para o grupo, como, por exemplo, o melhor caçador, melhor pescador, e mesmo, o melhor fandangueiro. Assim podemos compreender a posição de liderança que acompanha seu Julino Pereira, construída juntamente com sua fama de “grande fandangueiro”. Poderíamos dizer que todo líder local, possivelmente, seria um grande fandangueiro,

Ser um “bom fandangueiro” é como uma prerrogativa de masculinidade. Muitas são as histórias que envolvem a passagem para a vida adulta, enquanto um momento de se tornar fandangueiro. Mestre Eugênio, nos conta que: *“antigamente só podia fazer fandango depois de moço, só depois que a gente usasse calça cumprida é que podia bater fandango, lembro da primeira vez que meu pai me permitiu entrar numa roda de fandango...”*³⁶

³⁶ O ato de *bater tamancos* remete simbolicamente a uma idéia de virilidade para os fandangueiros. Como

No tempo em que estive no Saco do Rita, o único fandango batido com os tamancos que presenciei aconteceu na casa de seu Leonildo Pereira, no sítio de Abacateiro, localizado a uns trinta minutos de canoa à frente do Saco do Rita. Havia muito tempo que não se batia fandango na casa de seu Leonildo. Por ocasião da passagem por ali da expedição “Viagem de Canoa”³⁷ organizou-se um fandango para os visitantes conhecerem os “costumes da região”. Seu Leonildo, juntamente com sua família, recebeu por volta de dezoito pessoas em sua casa como se fossem amigos de muito tempo, tocou rabeça, cantou e contou várias histórias. A noite avançou madrugada adentro em volta da fogueira, com seu Leonildo pronunciando várias sentenças, entre elas: *“pois é cunhado (forma que usa para se referir aos camaradas), nós aqui somos tudo filho de Deus, nós temos alegria em receber gente de fora, porque aqui ninguém briga com ninguém, nós somos que nem um sítio, onde um quer ajudar o outro. Nós se acabamos, mas nosso fandango vai e não se acaba”*³⁸.

No tempo de seu Julino e de seu Leonildo, *fandango era coisa séria*, afinal, a maioria deles casou no fandango. Em muitas histórias de vida desses fandangeiros há o relato do encontro com a futura esposa em um baile de fandango. Afinal, ao girar da roda de fandango, todos dançam com todos. Muitas estratégias de namoro se desenrolavam nestes momentos: uma delas era a de apertar a mão da moça por quem se estava

na análise de C. Geertz para a “Briga de Galos em Bali”, onde na rinha, o galo representa a extensão da masculinidade de seu dono, a palavra galo em balinês é *sabung*, que corresponde de forma metafísica ao significado de “herói”, “guerreiro”, “político”, “dandi”, entre outros (Geertz, 1989). No fandango o tamanco representa a força e a rigidez do fandangeiro. O melhor fandangeiro é aquele que *“racha o tablado”*, ficando conhecido como *“machado”*.

³⁷ A Viagem de Canoa reúne em sua maioria estudantes universitários que se interessam pelas pessoas e pela natureza da região. É organizada por Renato Caiçara, escultor, morador da Vila das Peças, que diz sobre o ideal do projeto: *eu quero que as pessoas tenham contato não só com a natureza e a riqueza ecológica do litoral, mas que junto com isso conheçam mais sobre a cultura caiçara, almoçando com eles, indo pescar, fazendo fandango junto com eles*. A expedição recebe este nome pelo fato de toda a viagem, que dura aproximadamente 10 dias, ser feita em rústicas canoas.

³⁸ Nessa noite pude compreender alguma coisa do que significa ser fandangeiro dentro deste cenário. Estávamos na casa de Bastião, tomando café em volta do fogo, quando escutamos, bem ao fundo, o barulho dos tamancos repicando no assoalho. Era o fandango na casa de seu Leonildo. Emprestamos a canoa de Bastião e fomos remando sob um céu todo prateado de estrelas, que se confundia com as águas iluminadas da baía de Pinheiros, a medida que nos aproximávamos, a intensidade do som dos tamancos aumentava. Vivenciava ali outro ambiente, outras paisagens e sonoridades que fazem parte da vida do sítio.

interessado, se o interesse fosse correspondido, a moça também apertava a mão do rapaz, e na primeira oportunidade, deixavam a sala para conversar escondido pelo quintal da casa. Se o pai da moça não permitisse a união, muitos fugiam e faziam vida em outro *sítio*. Dona Zilda, moradora de Valadares, nascida no Ariri, esposa de seu Pedrinho, revela que: *conheci o Pedrinho em um fandango, já se olhamos e se gostamos, mas meu pai não gostava da família dele, então tivemos que fugir para poder casar.*

Ainda hoje o catolicismo popular predomina entre os moradores desta região. As festas em comemoração aos padroeiros locais são inúmeras. Quanto mais conhecida pelo povo, maior é a festa. Em dias de festa, comunidades inteiras se visitam e interagem. Existe um calendário anual que todo ano relembra a data dos padroeiros. Por exemplo: em Ararapira (São José, 19 de março); Laranjeiras (Santa Rita de Cássia, 22 de maio); Guapicum (Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, 22 de abril); Vila Fátima (Nossa Senhora de Fátima, 12 e 13 de maio); Colônia de Superagüi (Nossa Senhora do Rosário, 14 de junho); Canudal (São Luiz Gonzaga, 21 de junho); Tibicanga (São João Batista, 24 de junho); Barra do Ararapira (Santa Ana, 25 e 26 de julho) Bertioga (Imaculada Conceição, 8 de dezembro) e Barbados (Nossa Senhora Aparecida, 09 de dezembro). Há pouco tempo atrás se fazia, além de fandangos, festa de reis, reisada ou folia de reis. No final de dezembro e início de janeiro, grupos de outros lugares, como o litoral sul de São Paulo, visitavam casas em diversas comunidades, anunciando a visita dos Reis Magos, cantada ao som da viola, da rabeca e de outros instrumentos tradicionais também utilizados no fandango. Dentre as comunidades participantes, ainda confraternizam nessa tradição moradores do Ararapira, Barra do Ararapira, Varadouro, Porto Varadouro e Vila Fátima, comunidades estas mais próximas do Estado de São Paulo. Estas ocasiões, devidamente demarcadas no calendário anual de festas da região, demonstram que os sítios não são unidades isoladas; a todo momento estão trocando e tocando

reciprocamente seus universos sociais.

A territorialidade da família Pereira está espalhada pelos caminhos que ligam o litoral sul de São Paulo e o litoral norte do Paraná, sendo possível afirmar que grande parte das pessoas desta família estão hoje morando na ilha dos Valadares. Apesar de terem deixado Rio dos Patos pela rigidez imposta pela legislação ambiental, na Fazenda Santa Rita a vida não é muito diferente, pois o local faz parte da APA de Guaraqueçaba (Área de Proteção Ambiental), e, como tal, também lá, são proibido a pesca, a roça, a caça e outras práticas, o que dificulta a permanência desta população em seus territórios.

≈

Os *sítios*, na maior parte da bibliografia estudada, são apresentados como sendo formados não somente por um grupo de parentela, mas, também por um grupo de vizinhança em que famílias diversas estariam reunidas. O casamento nestes espaços não ficava circunscrito aos *sítios*, mas se estendia por espaços mais amplos, tecendo redes de parentesco por toda a região. Assim, o parentesco determinaria obrigações recíprocas, cobrindo uma extensa área, garantindo as famílias um apoio fora do *sítio* em que habitam, facilitando os deslocamentos e as migrações.

Saindo de seus *sítios*, famílias e indivíduos estariam transitando por espaços referenciados pela existência de parentes e afins, vizinhos e compadres. Seria este o caso paradigmático da ilha dos Valadares, onde a todo momento novos moradores chegam em busca da proximidade de seus parentes e de sua antiga rede de vizinhança. Podemos dizer que o parentesco não define grupos sociais necessários, mas estabelece um círculo de relações pessoais preferenciais.

É perceptível a subordinação das mulheres aos homens, assim como dos mais

jovens aos mais velhos. A atitude de “respeito” dos filhos para com os pais revela-se nas palavras de mestre Eugênio: *meu pai é quem decidia*, Entretanto, a *dominância* masculina não exclui a autonomia da mulher em determinados setores: cuidado da casa e da família, alimentos, vestuário, quintal e horta. Na Fazenda Santa Rita percebemos que a mulher fica em casa ou trabalha perto dela a maior parte do tempo.

A mobilidade e fluidez das relações sociais na vida nos *sítios* implicam na existência simultânea de grupos de vizinhança e de redes múltiplas de sociabilidades mais ou menos permanentes. O calendário de festas, a religiosidade e os casamentos, integram os sítios e os sitiantes, embalados ao som do fandango. Mais do que um mundo isolado, que pertence ao passado indígena/mestiço, o tempo/espaço do sítio é um ponto de referência nas relações sociais. Não há, portanto, descontinuidade entre os sítios, tampouco entre o sítio e a ilha. o *sítio* é o território do vivido e do imaginado, lugar do passado e do presente. Para alguns distante do tempo/espaço da ilha; para outros, porém, o *tempo dos sítios* ainda resiste em suas memórias e em seus fandangos.

Capítulo 2

A ILHA DOS VALADARES E SEUS FANDANGOS

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

Versos de fandango de Valadares

Ao percorrer caminhos que se entrecruzam na ilha dos Valadares, percebe-se que a música está em todos os lugares, seja em uma moda de viola, seja em um aparelho de rádio, ela permeia os ritmos e espaços de Valadares. Entre os estilos musicais mais presentes na ilha está o fandango.

Não há um momento específico para se *fazer fandango* em Valadares. A qualquer momento do dia, ao caminhar pela ilha, é possível escutar algum acorde de viola, juntamente com os versos solitários de um tocador. Entretanto, é nos finais de tarde que estes tocadores se encontram para exercitar sua musicalidade e relembrar antigos versos. De preferência, gostam de estar longe do público, dentro de um círculo de *camaradagem* e parentesco mais próximo. Estabelecem, assim, intimidade com seus parceiros de música e, no limite, com o próprio instrumento³⁹.

Segundo a análise do antropólogo Anthony Seeger para a sociedade Suyá do Brasil Central, a importância da música nas sociedades ameríndias está no papel ativo que esta prática desempenha na criação e na vida em sociedade. Para este autor:

Nossa relutância em aceitar a importância dos acontecimentos musicais nessas sociedades provém de uma interpretação totalmente errada da natureza desses acontecimentos. Nossa suposição de que a música é uma “arte”, uma atividade antes de tudo estética, fez com que não entendêssemos a música (...) como parte fundamental da vida social. (Seeger, 1980:103-104).

Como para as sociedades ameríndias, a música é um acontecimento central na vida dos moradores da ilha dos Valadares, sua análise pode nos revelar aspectos de sua

³⁹É fascinante perceber a forma como um tocador manipula seu instrumento; nestes momentos, ao se tocar uma viola, por exemplo, se estabelece uma conversa entre viola e violeiro.

organização social. Além de escutar e executar música, também se canta e dança muito na ilha. Nos finais de semana são inúmeros os bailes, o *forró*, os cultos religiosos, atividades onde a música está presente. Junto com o futebol, são estas as principais atividades de entretenimento dos moradores da ilha dos Valadares. Nestas atividades é possível encontrar gente de várias idades, de gostos musicais variados, de diferentes religiões. Apesar das diferenças, há coisas que compartilham uns com os outros: uma delas é praticar ou, simplesmente, conhecer o fandango.

Ao entrar em Valadares, após atravessar a ponte Vicente Elias que, a une a Paranaguá, já nos deparamos com um monumento em homenagem aos violeiros que lá habitam. Trata-se da escultura de um tocador olhando para a cidade com sua viola no braço, tendo a sua frente toda à vista do rio Itiberê. A ilha, com o passar dos anos, foi se tornando referência quando o assunto é o fandango, pois passou a ocupar uma posição de liminar entre os caminhos que cruzam o *sítio*, a *ilha* e a *cidade*.

Neste capítulo procuro pensar sobre esse espaço e a *dedicação* que envolvem o *fazer fandango* na ilha dos Valadares, enfocando a formação de grupos profissionais de fandango. Através da análise de dois destes grupos, o “Mandicuéra” e o “Pés de Ouro”, busco refletir sobre a noção de troca presente nas musicalidades e sociabilidades do *fazer fandango* em Valadares.

O caminho que seguirei parte de um reconhecimento inicial do espaço e das pessoas que vivem na ilha. Através da descrição de um domingo em Valadares, pretendo transmitir, de um modo geral, a forma como se tecem os *divertimentos* na ilha, refletindo sobre aspectos de seu cotidiano. Em seguida descreverei os grupos em questão, suas formações, composições, práticas e expectativas com relação ao fandango. Em um último momento, farei uma síntese sobre as principais características que envolvem o *fazer fandango* na ilha e suas implicações para as relações de alianças, rivalidades e

generosidades.

2.1 – A Ilha, a Ponte e a Cidade

A construção da passarela que liga a ilha dos Valadares ao centro urbano de Paranaguá é uma marco na história local. A passarela foi construída no início da década de 1990; entretanto, sua existência não extinguiu as pequenas canoas que cruzam a todo

momento o rio Itiberê. Muitos moradores ainda preferem ir à cidade de canoa a utilizar a passarela, principalmente nos dias mais quentes.

As entradas da passarela, tanto pelo lado da cidade como pelo lado da ilha, são importantes pontos de encontro. Da cidade em direção à ilha, no início da passarela, encontramos dois bares sempre muito frequentados. Ali temos também as bancas de pescados e o ponto dos “carrinheiros”, que fazem o transporte de diferentes tipos de encomendas para a ilha. Por esta entrada circulam a todo momento muitas pessoas, bicicletas, motocicletas e “carrinheiros”. Algumas pessoas sentam-se nos bares, bebendo enquanto olham o movimento e escutam música. Há sempre um grupo de homens neste local, que ali se reúnem para jogar cartas.

Da ilha em direção à cidade encontramos um conjunto de bancas chamado “Gigabyte”, onde se vende café, refrescos e produtos do *sítio* como farinha de mandioca, banana, feijão, cará, etc. Além de se tornar um entreposto dos produtos que chegam do *sítio*, estas bancas funcionam como um ponto de encontro da ilha, quem trabalha ali tem a possibilidade de observar quem entra e quem sai de Valadares. Estas bancas são um local para onde todas as informações convergem, sendo possível saber o que está se passando na ilha com uma simples parada para um café no “Giga”.

A ilha dos Valadares tornou-se o maior bairro da cidade de Paranaguá e, como tal, possui todos os problemas estruturais que qualquer bairro de uma cidade deste porte costuma apresentar: falta de saneamento básico, grande índice de evasão escolar, precariedade nos serviços públicos, entre outros problemas. Notável é a falta de dados estatísticos referentes à ilha; por ser considerada um bairro dentro da cidade, todos os números que dizem respeito a Valadares se dissolvem dentro das estatísticas que se referem a Paranaguá.

Dentre os dados consultados, chama atenção o Censo populacional realizado

pelo IBGE para a ilha dos Valadares realizado no ano de 2000. O censo aponta 11.446 habitantes na ilha, 5.910 homens e 5.536 mulheres, sendo que o total para Paranaguá, neste mesmo período, era de 127.339 habitantes. Os dados chamam a atenção na medida em que diferem consideravelmente do número de habitantes calculado pelos moradores da ilha e por jornais da região. Nestas fontes o número de habitantes de Valadares sobe para 20.000. Em texto da repórter Clarissa Lima ao jornal *Gazeta do Povo* de 28 de janeiro de 2000 intitulado “A ilha do fandango”, Valadares é apresentada da seguinte maneira:

“Uma ilha com 20 mil habitantes, onde não circulam automóveis, apenas bicicletas e carroças, separada de Paranaguá pelo rio Itiberê e ligada ao centro da cidade por uma passarela de 200 metros, é o berço de uma das maiores expressões culturais do litoral paranaense, o fandango” (Gazeta do Povo, 2000).

Há, por certo, uma diferença entre as estimativas do número total de habitantes de Valadares, se compararmos os dados do Censo, da fonte jornalística e dos próprios moradores. O texto da *Gazeta*, que retrata a ilha dos Valadares como o “lugar da preservação e resgate do fandango, dança típica da região”, apresenta para o ano de 2000 (o mesmo ano em que foi realizado o Censo do IBGE) um número de habitantes de 20.000, o mesmo apontado por muitos de seus moradores, dado que difere em grande proporção do apontado pelo Censo.

Podemos levantar algumas hipóteses a partir desta constatação. Uma delas seria que a chegada cada vez mais frequente de novos moradores à ilha, de *gente de fora*, poderia estar causando certo “estranhamento” aos moradores da ilha dos Valadares. Em entrevista a Rosirene Gemael, repórter do jornal *Correio de Notícias*, em 20 de agosto de 1995, Samuel, morador de Valadares há 27 anos revelou que: *estranha a gente diferente que está chegando, quando pisei aqui pela primeira vez, não eram mais que mil habitantes, hoje já passa dos 12 mil. O movimento aumentou lá por setenta, quando inauguraram os barcos, a água e a luz de lá para cá não parou mais.*

Outra hipótese seria que a constante mobilidade dos moradores da ilha leva a uma instabilidade em seu número de habitantes. Durante todo o trabalho de campo foi possível perceber o trânsito que ocorre entre o *sítio*, a *ilha* e a *cidade*, revelando assim o papel de mediadora que a ilha ocupa entre estes dois territórios. Muitos moradores da ilha dividem-se entre seus *bicos* e trabalhos dentro de Valadares e na cidade, mas não deixam de passar suas temporadas *nos sítios*, em visitas aos parentes, *camaradas* e ex-vizinhos. Do mesmo modo que morar na ilha não exclui ou distancia essas pessoas dos seus antigos *sítios*, o estar nos *sítios* ou nas cidades não faz com que estas pessoas se distanciem de Valadares.

A proximidade da ilha com o centro urbano de Paranaguá é uma razão prática que, certamente, influencia nas migrações para Valadares. Com efeito, as oportunidades de emprego e o baixo valor dos terrenos atraem muitos dos moradores do *sítio*, principalmente após a transformação de seus antigos territórios em Unidades de Conservação Ambiental. Entretanto, a procura destas pessoas por Valadares está fortemente relacionada a razões simbólicas. O morar na ilha significa, acima de tudo, a possibilidade de reencontrar parentes e antigos vizinhos em um território que se assemelha muito a seus espaços anteriores. Desta forma, morar na ilha não se opõe diretamente ao *tempo dos sítios*; tampouco se opõe à vida na cidade. *Sítio-ilha-cidade* formam categorias complementares, não opostas, configurando neste cenário uma territorialidade em forma de redes.

Os moradores da ilha frequentemente se referem à proximidade com o *tempo dos sítios* que o morar em Valadares propicia. Seu Milton, nascido em Rio do Pedro/Guaraqueçaba, mudou-se para Valadares na década de 1970. Para ele a *ilha cresceu muito depois que construíram a ponte*. Seu Milton acredita que, assim como ele, as pessoas procuram Valadares para morar porque a ilha apresenta algumas

semelhanças com a vida no *sítio*: *aqui é como se fosse lá no sítio, conhecemos muita gente, e sempre mais gente continua chegando.*

Apesar de muitos chegarem em Valadares à procura de empregos na cidade de Paranaguá, o que encontram é uma enorme dificuldade de inserção no mercado de trabalho. As vagas para emprego esperadas no Porto de Paranaguá há muito não existem mais. Atualmente os jovens residentes na ilha dificilmente conseguem empregos formais; muitos moradores de Valadares, sem qualificação profissional, vivem dos *bicos*, principalmente na construção civil, trabalhando ali mesmo, na ilha, construindo muitas das casas que não páram de surgir em Valadares⁴⁰. Poucos são qualificados e trabalham na cidade, em escritórios de companhias marítimas ou no comércio local. Há ainda os que preferem mudar-se para a capital, em busca de melhores oportunidades.

Além dessas dificuldades em relação à falta de empregos na região, os moradores da ilha também revelam os problemas decorrentes das recentes transformações urbanísticas ocorridas em Valadares. Apesar de sua ocupação não seguir nenhum planejamento urbano, a ilha, que anteriormente era entrecortada pelos “caminhos” (espécie de trilhas espalhadas por Valadares), hoje possui algumas ruas com calçamento e calçadas. Hoje em dia é comum a preocupação de construir muros cada vez mais altos, mas, em passado recente, as casas eram construídas sem a preocupação em de fixar os limites entre um terreno e outro, fator que vem gerando muitos mal-entendidos entre os moradores. Em outra reportagem ao jornal *O Estado do Paraná*, do dia 03 de janeiro de 1994, a ilha é descrita da seguinte forma:

Lá realmente as regras são diferentes. E mais que isto, estabelecidas pela própria comunidade. Sem acordos prévios (..) e mais que isso a terra é “de graça” e usada como cada um achar melhor, sem obediência a códigos de postura, o banheiro podendo avizinhar-se da cozinha, se esta for a preferência. Ocupada na medida em que cada morador foi chegando (...) as casas não são dispostas em quadras e nem tem nomes oficiais. Os “pedaços” preferidos são batizados pela própria população ,

⁴⁰Recentemente uma grande rede de hipermercados inaugurou uma loja na cidade abrindo possibilidade de trabalho para alguns desses jovens, naquele momento o jovem que fosse chamado a trabalhar na empresa sentia-se orgulhoso e realizado, assim como toda sua família e amigos.

por nomes de parentes e amigos...”

Passados cerca de dez anos desta reportagem, os moradores da ilha aderiram ao anseio por urbanidade, cuja ausência a repórter estranha. A diferença no padrão da construção entre as casas novas e as antigas é perceptível. Seu Lauro e dona Zerenita, casal de fandangueiros do grupo Pés de Ouro, por exemplo, que moravam em uma casa de madeira, com pé direito baixo, cozinha fora da casa com fogão a lenha, um terreno com muitas plantas, ervas, flores e uma criação de animais como galinhas, patos e pássaros, estão construindo, ao lado desta, uma nova casa, agora de tijolos, reduzindo drasticamente o número de animais em seu terreno. Nas palavras de dona Zerenita, *nossa época de sítio já passou, agora temos que acabar um pouco com esse mato que tem aqui*. Assim como eles, outros moradores mais antigos de Valadares possuem a mesma preocupação: adequar suas casas, e, por conseguinte, toda a ilha, a um padrão mais urbano.

Apropriando-se de diferentes maneiras desta vida próxima à cidade, uma tensão se coloca para os moradores de Valadares: manter as práticas da vida no *sítio*, mesmo desejando um padrão de urbanidade. Sabendo que, se a *ilha* não é o *sítio*, ela também não é a *cidade*, representações sobre uma “ilha ideal” são criadas. Da mesma forma, a concretude de uma “ilha real” surge para estes moradores. Apesar da recente procura por um padrão de urbanidade, morar em Valadares para seus habitantes, torna-se uma forma de se aproximar da cidade sem se afastar das práticas e representações de suas vidas nos *sítios*.

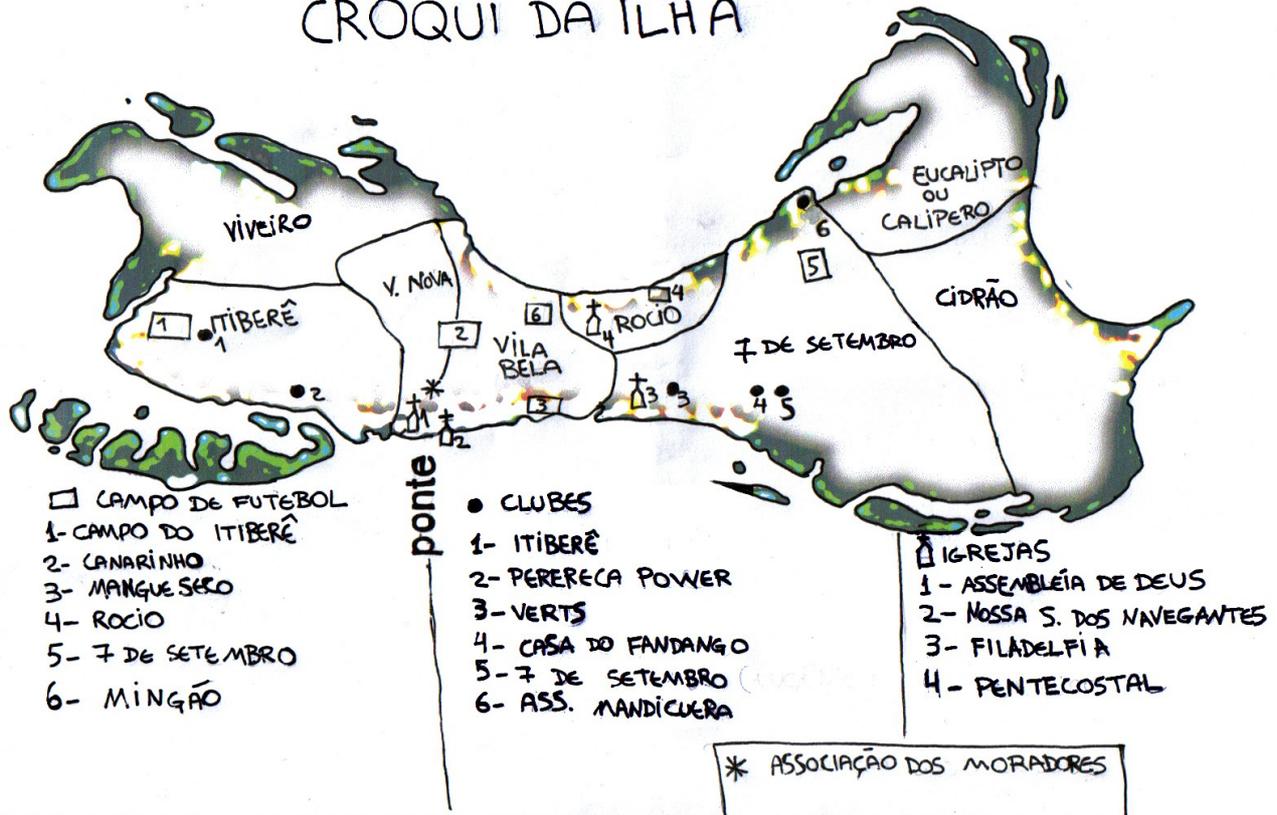
2.2 - Um Domingo no Verão de Valadares

Logo cedo os moradores começam a despertar. Muitos começam o dia indo à

a missa na igreja de Nossa Senhora dos Navegantes; outros dão início aos preparativos do almoço de domingo. Há aqueles que ainda dormem recuperando-se das festas e bailes da noite passada. Mas a grande movimentação do domingo pela manhã são, decididamente, as inúmeras partidas de futebol que acontecem por toda a ilha. Os times dividem-se por seus respectivos bairros. A ilha é conhecida na cidade pelo potencial de seus jogadores e pela animação de seus campeonatos de futebol. No bairro Canarinho, local onde mora a maioria dos componentes da família Pereira que estão em Valadares, acontecem todo domingo partidas de futebol envolvendo o time dos Pereiras, conhecido pelo sugestivo nome de “Os Parentes”. É no campo que fica no meio do bairro que “Os Parentes” recebem os times convidados, demarcando, com isso, seus laços de parentesco.

Neste domingo (09/01/2005) vou caminhar com Aorélio Domingues até o “final da ilha”, em direção ao bairro Sete de Setembro. Passamos por alguns dos bairros que compõem Valadares, como Canarinho, Vila Nova, Vila Bela, Rocio, Sete de Setembro e Cidrão. Em todo o percurso, Aorélio vai lembrando passagens de sua infância; em todos os lugares por que passamos ele conhece ou é parente de alguém. Aorélio conclui que, *aqui na ilha todo mundo é primo*. Parentesco generalizado, que envolve consanguinidade e afinidade; na ilha dos Valadares, assim como nos *sítios*, a linguagem do parentesco está em todo o lugar: nos campos de futebol, no culto da igreja, nas redes de vizinhança e nos fandangos.

CROQUI DA ILHA



Croqui da ilha dos Valadares realizado com o auxílio de Aorélio Domingues, 2006.

Se, por um lado, a fala de Aorélio revela a concepção de que todos são parentes, por outro, também expressa a preocupação com a presença dos “de fora”. Fica nítida a preocupação em procurar estabelecer quem são “os de fora” e quem são “os de dentro”. Dentro das categorias de Aorélio, “os de fora” seriam, portanto, estes migrantes, que não teriam familiaridade com a “cultura caiçara”, enquanto que “os de dentro” seriam todos aqueles que de alguma maneira procedessem de regiões do litoral paranaense ou sul do litoral de São Paulo. Para Aorélio, não é o nascer na ilha que determina sua posição no grupo, até porque poucos moradores de Valadares nasceram na ilha, mas é este “compartilhar de tradições” que possibilita a identificação entre estes indivíduos.

A ilha dos Valadares proporciona, para Aorélio, uma espécie de “viver em liberdade”, em contraposição aos limites impostos por uma vida urbana. Apesar disto, percebo que se trabalha muito em Valadares. Um homem em casa, em dias e horários

em que habitualmente se trabalha, não é muito bem visto. Todos, mesmo os aposentados, devem estar ocupados com alguma atividade. No convívio que tive com pessoas de mais idade percebi que os homens sempre estão à procura de alguma atividade para desenvolver. Seu Anísio Pereira, artesão e fandangueiro de Valadares, por exemplo, acorda todos os dias às cinco e meia da manhã e sempre está tecendo uma rede de pesca, construindo algum instrumento musical ou, dependendo do tempo, saindo em família para coletar ostra ou caranguejo. Seu Basílio, violeiro, é aposentado e trabalha no mercado de peixe todas as manhãs. Muitos destes homens trabalharam no Porto de Paranaguá, outros são aposentados como agricultores ou pescadores. Suas esposas, na maioria das vezes, também trabalham ou já trabalharam fora.

Mesmo assim, há uma idéia, por parte dos moradores da cidade, de que os Anticamente, ele e seus amigos iam para Valadares de canoa roubar frutas dos quintais; hoje possui alguns amigos por lá, mas, seu contato maior se dá através de seus empregados, que são moradores de Valadares. Para ele, hoje Valadares é composta por “uma mistura étnica, tem gaúcho, nordestino, paulista, pessoas que não se adaptam aos costumes dos caboclos”. Zé Maria diz que prefere falar em caboclos do que em caiçaras, pois para ele “*caiçara é um termo usado com funções de marketing político*”⁴¹.

Dentro deste quadro de estigmatização pelo qual o espaço da ilha é percebido pelos “da cidade” é que se cria, apesar de toda a proximidade, um estranhamento bem marcado entre “gente da ilha” e “gente da cidade”; Aorélio, em depoimento ao Projeto Tocadores⁴², afirma: *Aqui, por ser uma sociedade, eu acho assim, ainda relacional, as*

⁴¹ Para o prof. Zé Maria, os caboclos são frutos da miscigenação; antigamente estavam infiltrados na serra, foram para a ilha com seus costumes e não se adaptaram ao trabalho na cidade. Por isso, são tidos pelos da cidade como “gente preguiçosa”. Para Zé Maria, “eles trabalham para comer no dia, não possuem desejo de acumular nada”.

⁴² A produtora e organizadora do Projeto Tocadores, Lia Marchi, revela que a idéia deste Projeto surgiu em 1998, após ela conhecer a família Pereira. Com o objetivo de documentar e divulgar tradições musicais populares, Lia Marchi e equipe, realizaram viagens pelo litoral norte do Paraná e litoral sul de São Paulo e pelo Brasil central.

peças se relacionam e mesmo tando muito perto da cidade, ela é automaticamente longe, porque o povo da ilha dos Valadares não vive igual ao pessoal da cidade. Eles não tem o pensamento urbano da cidade, entendeu como é que é? (Marchi, 2002)

A posição liminar da ilha é revelada. Enquanto para os moradores da ilha o *sítio* “ideal” seria o lugar da liberdade e das relações de amizade e parentesco, estendendo-se este “ideal” para a ilha dos Valadares, na cidade, por sua vez, o trabalho, a luta pela sobrevivência, levariam a uma maior formalização e institucionalização das relações. Ser morador de Valadares, aos olhos do morador da cidade, está relacionado diretamente com o universo dos *sítios*, lugar da falta de disciplina para o trabalho, da rusticidade e do fandango. É mais comum encontrarmos os moradores de Valadares circulando e inserindo-se em atividades na cidade do que o contrário. Fato perceptível tanto em relação ao trabalho, quanto aos *divertimentos*. Veremos isso na continuação de nosso domingo na ilha.

No domingo à tarde o ponto de encontro da ilha fica na parte mais afastada do centro da cidade. Quando as pessoas dirigem-se para este local falam em *ir para a maré*, para o *mar de lá*. Todos os domingos, sobretudo no verão, o movimento no local é intenso. A grande maioria dos frequentadores são os próprios moradores de Valadares. Nesses dias o mar fica cheio: pessoas de todas as idades brincam na água, na areia, jogam futebol ou bebem cerveja em algum dos bares que se encontram em volta. Aorélio frisa que praticamente todos ali são de Valadares; poucas pessoas de Paranaguá conhecem ou freqüentam aquele lugar. Ponto importante de lazer dos moradores da ilha, famílias inteiras divertem-se no *mar de lá*. Localizado no lado contrário ao centro da cidade de Paranaguá, o *mar de lá* apresenta aspectos de lugar-refúgio para aqueles de Valadares, pois grande parte dos moradores da ilha, que passam a semana inteira trabalhando em Paranaguá, no domingo afastam-se, dando as costas para a cidade,

mantendo-se no convívio entre parentes e *camaradas*.

Enquanto alguns divertem-se entre as partidas de futebol e o *mar de lá*, outros moradores da ilha já estão fazendo fandango no bar do seu Arnaldo. No final da tarde vamos para lá. Ponto de encontro da família Pereira, neste local, além de *fazer fandango*, eles aproveitam para atualizar seus assuntos, lembrar tempos antigos e jogar sinuca⁴³. Por volta das oito horas o bar está cheio e vários tocadores estão reunidos ali. No auge da noite somos umas 25 pessoas. Ali é o mundo da jocosidade e dos homens de uma mesma família; uns tocam, outros dançam, jogam sinuca e bebem suas cachaças. Quando já estão embriagados soltam muitas risadas, falam uns com os outros, muitas vezes sem formar um diálogo, apenas frases desconexas. Brincam muito entre si, envolvendo-se em abraços, risos e trocas de carinho. Apesar da maioria destes frequentadores serem de mais idade, sempre há um grupo de jovens Pereira no bar, que sentam-se reunidos, a certa distância dos mais velhos. Apesar disso, interagem com eles em alguns momentos.

Os tocadores de viola e de rabeça são os mais respeitados; o adufo, nestas ocasiões, fica em segundo plano, trocando muitas vezes de mão. No bar, o fandango continua até por volta da meia-noite, momento em que os principais tocadores, seu Pedrinho e seu Anísio Pereira, deixam o local. Termina assim mais um domingo na ilha dos Valadares, começa com futebol e acaba com fandango.

⁴³ O bar de seu Arnaldo possui aproximadamente 40 mts e se encontra em uma das ruas principais da ilha dos Valadares. No centro do bar há uma mesa de sinuca, e à sua volta poucas mesas e cadeiras, além de um balcão e prateleira com alguns litros de cachaça. A única mulher no bar naquela ocasião era eu, evidenciando este fazer fandango como um espaço masculino.

2.3 – O Grupo Pés de Ouro e o fandango que vem do sítio

O grupo Pés de Ouro é composto por veteranos fandangueiros da ilha dos Valadares. Seus integrantes possuem entre 50 e 68 anos de idade e estão juntos no grupo desde 2004. A maioria destes fandangueiros participava anteriormente do grupo de fandango de mestre Eugênio dos Santos, chamado Grupo de Fandango da ilha dos Valadares; após alguns desentendimentos, resolveram montar seu próprio grupo. Os desentendimentos com o antigo mestre ocorreram, principalmente, por causa de cachês⁴⁴.

O grupo de mestre Eugênio foi criado em meados da década de 1990, com um certo incentivo da Fundação de Cultura da Prefeitura de Paranaguá e também com o apoio de Aorélio Domingues. Atualmente, mestre Eugênio encontra-se sem um grupo fixo de batedores de fandango. Nos bailes que realiza na “Casa do Fandango”, aos sábados, o fandango foi quase completamente substituído por *forró*⁴⁵.

Quando eram do grupo de mestre Eugênio, os componentes do Pés de Ouro estavam todos os sábados na “Casa do Fandango” para *bater fandango*. Segundo Seme Balduino, ex-integrante do grupo de mestre Eugênio, *iam lá, faziam o baile e não recebiam nada, nem um refrigerante a noite toda*⁴⁶. Seme afirma que *pra nós mesmo tá difícil, pra conseguir uma roupa pra apresentar, pra treinar não temos a ajuda de ninguém*. Atualmente os Pés de Ouro não possuem um espaço fixo para ensaios ou realização de bailes. Ao saírem do “Grupo de Fandango da ilha dos Valadares”, passaram a se

⁴⁴ Esta problemática com relação aos cachês observada no campo de pesquisa será devidamente abordada no próximo capítulo.

⁴⁵ A designação *forró* não se remete ao gênero musical, haja vista que não era exclusivamente música nordestina que a banda executava. O termo *forró* designa o estilo do *divertimento*, reunião em que os moradores de Valadares encontram-se basicamente para dançar, independente do gênero musical que se executa. Nos *forrós* que ocorrem aos sábados à noite, em alguns clubes da ilha, toca-se um repertório extremamente diversificado de músicas. No momento de finalização desta pesquisa, mestre Eugênio já não realizava mais os bailes de sábado na Casa do Fandango, pois estava muito adoentado.

⁴⁶ Mestre Eugênio, por sua vez, também reclama de seus antigos parceiros de grupo, dizendo que *na hora de ajuda ninguém aparece, aí na hora de receber todo mundo quer*. Estas situações de conflitos são comuns em Valadares, influenciando diretamente na formação dos grupos de fandango. O interesse está em demonstrar em que medida os grupos de fandango estabelecem relações de aliança, envolvendo generosidades e rivalidades.

encontrar na casa de seu Gerônimo e dona Inês, onde havia um tablado de madeira para tocar e dançar fandango, *até que lá (na casa de Gerônimo) também ficou muito difícil pro grupo, daí demorou um tempo acertamos de ir pro Mangue Seco. Para Seme, o mais importante pra nós agora é conseguir apoio, pra poder ter um lugar de treino, uma roupa assim do grupo, uma ajuda de onde fosse já tava bom.*

Os fandangueiros do Pés de Ouro, no período do trabalho de campo, reuniam-se todo sábado a partir das oito da noite no Clube Mangue Seco, situado no bairro Sete de Setembro, às margens do rio Itiberê, em Valadares. O público em geral chegava ao clube por volta das dez da noite, momento em que o fandango era substituído por uma banda de *forró*. Para os fandangueiros, apesar de estarem dançando há algumas horas, o baile realmente começava quando o público chegava e os violeiros eram substituídos pela banda, pois, até então, estavam realizando um *treino* do grupo. O termo *fazer um treino* é usado pelos fandangueiros quando encontram-se para praticar fandango em ocasiões específicas, em que acontece o “aprendizado formal” de fandango, Aproveitam estas ocasiões para acertar as coreografias e discutir sobre as formas de seu fandango: quais marcas executar, qual afinação utilizar, qual verso cantar, qual roupa vestir, entre outras questões. As discussões acontecem pelo fato de que os fandangueiros do grupo Pés de Ouro aprenderam seus fandangos cada qual de forma específica, correspondente a seu *sítio* de origem e a sua “linhagem fandangueira”.

Fandangueiros	Procedência
Gerônimo	Borrachudo
Zeca (irmão de Gerônimo)	Borrachudo
Nemésio	Guaraqueçaba
Lauro	Rio do Pedro
Seme (cunhado de Gerônimo)	Itaqui
Aorélio	Serra Negra

Após *treinarem* durante algum tempo no clube Manguê Seco, os Pés de Ouro ficaram novamente sem local para realizar seus encontros. Reuniam-se então para *fazer fandango* no Mercado do Café, no primeiro sábado de cada mês . Este baile público organizado pela Fundação de Cultura da Prefeitura de Paranaguá em parceria com a Associação Mandicuêra, realizava-se em um dos principais pontos turísticos da cidade, tendo como objetivo dar visibilidade ao fandango tanto para os moradores de Paranaguá quanto aos turistas que visitam a região.

A configuração do grupo também mudou com a saída de mestre Eugênio, pois, em sua época, o violeiro era o próprio mestre. Após a formação o Pés de Ouro, seu Gerônimo e seu Nemésio passaram a exercer essa função.

Figura considerada central dentro da prática do fandango, o violeiro, além de tocar seu instrumento, precisa agradar aos dançadores e batedores, e, sempre que possível, entre uma moda e outra, deve fazer gracejos e brincadeiras para os que estão no baile. É importante para o violeiro estar atento ao que se passa no baile, pois só assim poderá conduzir da melhor forma os momentos de se executar os batidos e os momentos de se fazer somente os bailados. Diferente dos outros tocadores, o violeiro exerce esta espécie de liderança no grupo tanto no baile quanto em outras ocasiões. É ele quem determina e negocia as apresentações do grupo, cachês, figurinos e ensaios, além de decidir, muitas vezes, quem entra ou sai do grupo. Apesar de haver uma troca freqüente de tocadores durante toda a noite, o violeiro é a figura que organiza e *toca o baile prá frente*.

Podemos dizer que o violeiro está para o fandango como o fandango está para o violeiro. Não se compreende fandango onde não haja viola. Para seu Waldemar, violeiro do grupo mestre de Romão: (...) *a viola faz o fandango e o fandango faz a viola, entendeu? Quer dizer que eu faço, você que dança. (...) Se atrapalhar, me atrapalha na*

viola. Agora se você bate bem, aquilo pra mim é uma força (Museu Vivo do Fandango, 2006:58).

*Eu quero bem a viola
Perto do meu coração
Porque ela me acompanha
Na minha vadiação⁴⁷.*

Sem a presença de mestre Eugênio, o grupo permaneceu algum tempo sem nenhum mestre definido. Após a primeira Assembléia do Pés de Ouro institui-se seu Zeca e seu Seme como *mestres de salão*⁴⁸, por serem considerados os melhores batedores do grupo, além de se definir seu Nemésio Costa e seu Gerônimo dos Santos como mestres-violeiros, apesar de ninguém efetivamente chamá-los de mestres. Esta Assembléia foi reveladora de algumas questões que estavam sendo debatidas internamente pelos fandangueiros do Pés de Ouro em outros momentos, principalmente nos bailes.

Nos sábados à noite, após o *treino* que faziam no Mangue Seco, todos os integrantes do Pés de Ouro permaneciam no local para participar do *forró* que acontecia em seguida. Nesses momentos, reuniam-se em mesas pelo salão; comumente, os assuntos eram questões pertinentes à organização formal dos Pés de Ouro: o que deviam vestir, qual marca bater, qual afinação usar, e, sobretudo, quem seria o mestre? Nestas ocasiões era possível perceber a formação de diferentes “facções” dentro do grupo. Ao compartilhar de uma mesa, de uma cerveja e de uma conversa, trocas eram estabelecidas, alianças eram formadas.

Podemos compreender como o título de *mestre* possui uma significância concreta na vida dos fandangueiros da ilha dos Valadares. São os *mestres* que determinam, conduzem e negociam as questões relacionadas a seus grupos. Tanto

⁴⁷ Versos de fandango da ilha dos Valadares cantados por Anísio Pereira.

⁴⁸ São considerados mestres por serem os mais competentes batedores de fandango, por isso, *mestre de salão*. Outro exemplo de mestre de salão da ilha dos Valadares é mestre Romão Costa, que, apesar de não ser violeiro, é conhecido como o mestre do grupo que leva seu nome.

internamente quanto externamente ao grupo, o *mestre* torna-se um mediador social, na medida em que conecta e transita entre diferentes situações e contextos. Apesar da preocupação em se estabelecer um mestre para o grupo Pés de Ouro, seus fandagueiros, mesmo após escolherem alguns mestres no grupo, ainda assim não os reconheciam enquanto tal.

Assim como a escolha dos mestres, muitas outras questões discutidas na Assembléia do grupo Pés de Ouro suscitaram dúvidas e questionamentos para seus fandagueiros. Acompanhei a Assembléia que se realizou na casa de dona Nilza no dia 23/01/2005, em Valadares, cujo objetivo era encaminhar a institucionalização do grupo, tornando-o uma Associação. Toda a Assembléia foi organizada e coordenada por Dona Nilza, anfitriã do encontro. Com uma mesa armada em sua varanda e bancos de madeira espalhados à sua volta, Dona Nilza assumiu a ponta da mesa, colocando-se no papel de líder do início ao fim do encontro. Cada fandagueiro trouxe um alimento para a reunião: as mulheres levavam comida, e os homens, refrigerantes, havendo uma divisão por gênero em torno da mesa: mulheres de um lado, homens de outro⁴⁹. Naquele momento, Dona Nilza era a única integrante do grupo que possuía uma trajetória no sentido cidade-ilha, ao contrário do restante dos fandagueiros do Pés de Ouro, que em suas histórias de vida revelavam o trânsito sítio-ilha. As atitudes de Dona Nilza nesta Assembléia transgrediam importantes “regras” vividas por aqueles fandagueiros, uma delas a de que: liderança política é espaço masculino⁵⁰.

A idéia de formar uma Associação dos fandagueiros do Pés de Ouro era compartilhada por alguns integrantes do grupo; outros, mesmo não compreendendo totalmente o seu significado real, também achavam a idéia importante. Foi apresentado

⁴⁹ Durante os bailes de fandango observados na ilha havia momentos em que esta divisão entre homens e mulheres se configurava. De um lado do salão somente homens, e de outro, esperavam as mulheres pelo convite da dança. O convite à dança podia ser feito através de palavras, de um gesto corporal, ou mesmo, de um determinado olhar.

⁵⁰ No fandango são os homens que cantam, eles possuem a prerrogativa da palavra.

um estatuto e foi elaborada uma ata durante a reunião. Dona Nilza revela que: *eu tirei do computador junto com meu filho que entende dessas coisas (...) o estatuto e a ata são o principal*. Para Dona Nilza, a partir da regularização do grupo enquanto Associação seus componentes teriam direitos e deveres, tudo regulamentado e registrado em cartório. Frisava muito este ponto da legalidade e do estatuto jurídico da ata⁵¹.

Na Assembléia, Dona Nilza apresentou um estatuto já pronto; era um documento voltado para a criação de grupos de terceira idade. Instituiu naquela tarde que todas as mulheres deveriam dançar de roupa preta, *como nos grupos gaúchos*⁵².

Para a maioria dos presentes aquela reunião muita coisa não fazia sentido. Estavam interessados em *fazer fandango*, mas, de alguma forma, sabiam que o fandango poderia lhes trazer alguma espécie de benefício, inclusive financeiro. Após a reunião, em uma situação mais informal, homens e mulheres fandangueiros, resignados, afirmavam sobre os caminhos do fandango: *fandango igual ao do sítio não existe mais, lá sim a gente fazia o fandango de verdade, como aquilo não existe mais*⁵³.

A ligação destes fandangueiros com o fandango feito nos *sítios* revela-se em suas histórias de vida. Muitos dos fandangueiros do Pés de Ouro casaram-se no fandango, conheceram seus companheiros em um baile. Momento dos vizinhos, compadres e *camaradas* se reunirem para brincar, dançar e, muitas vezes, namorar e casar. Grande parte desses fandangueiros que partiram dos *sítios* se reencontraram no fandango em Valadares. Dona Zerenita, hoje mulher de seu Lauro, me confessou que havia namorado com seu Gerônimo em sua juventude, no *tempo do sítio*; depois de

⁵¹ Por ser uma das únicas pessoas alfabetizadas do grupo, Dona Nilza “intimidava” os outros componentes a todo momento, perguntando um a um se sabiam o que era um estatuto, uma Fundação Cultural e coisas do gênero. Todos se calavam, concordando (ou ao menos fazendo que concordavam) com tudo que ela falava.

⁵² Ela mesma proclamou-se presidente da Associação dando a seu filho o cargo de tesoureiro. No momento de decidir quem seriam os outros componentes da diretoria foi um problema, pois, para Dona Nilza, não havia ninguém no grupo habilitado a assumir os outros cargos.

⁵³ Apesar de toda a mobilização de Dona Nilza, a institucionalização do Pés de Ouro enquanto Associação não se concretizou. Depois desta Assembléia os fandangueiros do grupo começaram a questionar as atitudes de Dona Nilza, até que ela se afastou do grupo.

muitos anos, reencontraram-se no fandango do grupo de seu Eugênio; hoje, são colegas no Pés de Ouro. Dona Donaide, hoje viúva, reencontrou seu Romãozinho, antigo namorado da Ponta do Miguel, em Valadares. Aqueles que estão em seus segundos casamentos também conheceram seus companheiros e companheiras nos grupos de fandango. É o caso de seu Gerônimo, que, ao ficar viúvo, foi morar com dona Inês, companheira de grupo de fandango. Assim como no grupo de fandango dos mais jovens há namoros, entre os integrantes do Pés de Ouro a convivência está permeada por relações pessoais mais amplas, ultrapassando os limites “profissionais” do grupo.

Os fandangueiros do Pés de Ouro realizam suas próprias delimitações quanto aos diferentes espaços onde se faz *fandango* nos dias atuais; estabelecem uma clara distinção entre o fandango do *tempo dos sítios* e o fandango que fazem na *ilha* atualmente. Hoje, sobretudo, diferenciam entre um fandango que *fazem para se divertir* e um fandango que *fazem para trabalhar*, nos momentos em que apresentam para um público. Se o fandango que faziam nos *sítios* não ocorre mais em Valadares, estes fandangueiros elaboram uma recriação dos significados de seus fandangos na ilha, fazendo com que sua prática adquira sentido mesmo em outro contexto.

2.4 - *Jovem também faz fandango: o Grupo Mandicuéra*

O grupo Mandicuéra foi criado por volta de 2003, quando Aorélio Domingues e Eloir de Jesus (também conhecido como Poro) sentiram a necessidade de formar um grupo, segundo Poro, *preocupado não somente com apresentações de fandango, mas também em formar tocadores, batedores, dançadores e construtores de instrumentos*. Em 2004 ampliaram sua atuação formando a Associação Mandicuéra de Cultura Popular, que, segundo Aorélio,

surgia através da demanda dos artistas da cidade interessados na nossa cultura, e não em engolir tudo o que vinha de fora. Fizemos um movimento artístico, que tinha desde fandangueiros e artesãos, como artistas plásticos, músicos e gente do teatro. Nos reuníamos ali no Instituto Histórico até que veio a idéia de fazer a Associação, pra dar força e valorizar a cultura caiçara, a cultura de nosso litoral.

No início o movimento abrigava artistas de diversas áreas e estilos, com a institucionalização da Associação esta passou a focar suas ações na recriação das mais diversas manifestações tradicionais da região, restringindo, conseqüentemente, a participação destes artistas⁵⁴. Realizando pesquisas, preparação de figurinos e cenários, ensaios e apresentações de fandango, boi-de-mamão, terço cantado, pau-de-fita, romaria do Divino Espírito Santo e Balainha, o grupo Mandicuéra pretendia, fazer mais do que fandango. Para Poro, *nossa idéia não é só pensar em apresentação, só isso não adianta, temos que ver que o fandango faz parte de uma coisa muito maior, faz parte da cultura caiçara, e que junto com ele, tem outras coisas que precisam ser retomadas.*

O grupo é formado por cerca de dezesseis jovens, na faixa etária entre 15 e 25 anos. Alguns integrantes também fazem apresentações com o grupo de fandango Caiçaras do Paraná. As origens destes jovens são diversas, nem todos nasceram no litoral e muitos não moram na ilha. No grupo Mandicuéra, a maioria dos integrantes mora

⁵⁴ Passaram a fazer parte da Associação Mandicuéra os artistas que sentiam-se ligados a esta “cultura tradicional caiçara” de alguma maneira.

fora da ilha dos Valadares; com exceção dos jovens Muller, Gabriel e o próprio Poro, todos moram em outros bairros da cidade. Poucos deles possuem uma ligação com o fandango através da família; a maioria teve seu primeiro contato com o fandango através da escola. Thiago revela que: *um dia chegaram lá na minha escola o pessoal do Romão e chamaram os alunos pra aprender fandango. Foi aí que comecei a aprender, fui gostando e estou aí até hoje. Posso dizer que já bato bem o tamanco, agora quero aprender a tocar também.* Participando desde o início de “grupos profissionais”, muitos destes jovens estão juntos praticando fandango há mais de oito anos.

Os líderes e coordenadores do grupo Mandicuéra, Aorélio e Poro, são também os dois componentes de mais idade do grupo. Exercem sobre os meninos uma determinada autoridade legitimada por suas diferenças geracionais, bem como pela posição de mediadores externos que ocupam. A trajetória dos dois difere da do restante dos meninos. Aorélio, hoje morador de Curitiba, praticamente todos os finais de semana está na ilha dos Valadares desenvolvendo atividades com o Mandicuéra. Nascido em Guaraqueçaba, Aorélio foi para Valadares com sua mãe ainda muito pequeno. Seu aprendizado no fandango começou há mais de quinze anos, e ainda guarda em sua memória lembranças do fandango de quando era pequeno. Em depoimento ao Projeto Museu Vivo do Fandango⁵⁵, Aorélio afirma que,

Comecei bem cedo. Eu me interessei mais pela construção. Gostava de ver o meu avô tocando, minha vó cantava versinhos de fandango, minha mãe... Então, fandango sempre foi muito presente lá dentro de casa. E quando eu morava ali na região do Canarinho, também tinha um pouco dos Pereira, que moravam ali. Aqui tem muito Pereira. E tinha ali os Costa, os Mendonça, os Alves, Moreira... O pessoal fazia fandango ali (...). (2006:74)

Deixando entrever em sua fala as “linhagens fandanguieiras” existentes na ilha, Aorélio remete seu aprendizado no fandango a sua memória familiar e à convivência que estabeleceu com os velhos mestres. Assim como Poro, que em entrevista nos revela:

⁵⁵ Projeto desenvolvido pela Associação Cultural Caburé, com patrocínio da Petrobrás Cultural, realizado nos anos de 2005-06 na região do litoral norte paranaense e litoral sul paulista.

Sempre fui envolvido com as manifestações folclóricas. O fandango foi um passo (...) Minha vó cantava e dançava fandango em casa, mas a gente não ouvia na rádio (...) meu envolvimento com fandango começou depois que conheci Aorélio, a gente ia todo sábado no baile e frequentava a casa dos violeiros e do mestre Eugênio.

Tanto Poro quanto Aorélio exercem um papel de mediação social, porém de diferentes maneiras. Enquanto Aorélio articula ilha-cidade em dimensões mais globais (atuando diretamente em cidades como Curitiba, Brasília e São Paulo), podemos dizer que Poro também desenvolve estas articulações, mas em nível local (atuando na cidade de Paranaguá).

O espetáculo chamado “Rufo de Adufo” é a atração principal oferecida pelo grupo. Além do espetáculo, o grupo Mandicuéra promove oficinas de fandango em eventos pelo país. Em sua sede, na ilha dos Valadares, desenvolvem atualmente o projeto “Rabecando”, com o apoio do Ministério da Cultura. Este projeto visa ensinar os jovens a construir e tocar instrumentos musicais caiçaras.

O espetáculo “Rufo de Adufo” é composto, além de fandango, pelo terço cantado, Bandeira do Divino e boi-de-mamão. O cenário é singelo, remetendo diretamente a um universo de “rusticidade”; uma cortina feita de retalhos compõe o ambiente; no início há uma mesa com cadeiras, café e uma imagem de Nossa Senhora do Rocio: é o momento em que rezam o Terço Cantado, culto realizado em lugares onde a presença de padres era rara. Os líderes comunitários destes lugares recebiam catecismos com rezas e ladainhas que eram repassados a toda a comunidade. Os cantadores-puxadores e respondedores de verso têm pacto entre si: para que na ocasião de falecimento de um deles, o que foi ensinado por este deve puxar o terço no seu guardamento.

Após o Terço passam para uma apresentação da Bandeira do Divino Espírito

Santo, manifestação que teria chegado ao Brasil com os portugueses; no litoral do Paraná ela é composta por um mestre violeiro, um tocador de rabeca, dois tocadores de caixa e dois alferes que carregam as bandeiras da Trindade e do Divino. A Bandeira acontece no período de Pentecostes: os foliões visitam as casas dos devotos para cantar e louvar, dando bençãos e recebendo doações de alimentos, dinheiro e bebidas para o dia da grande festa, que se realiza no último domingo desse período.

Na seqüência do espetáculo há o Boi-de-Mamão. O grupo utiliza um repertório textual que vai de acontecimentos locais a fatos mais globais: na época desta pesquisa, por exemplo, falavam muito sobre o episódio do Tsunami. Para os meninos que participam da brincadeira do Boi, este é o momento mais divertido do espetáculo, pois saem do palco, indo em direção ao público, fazendo troça e estripulias com seus personagens. O Boi-de-mamão trata-se de um auto dramático que encena a ressurreição de um boi, que se fere ao brincar com seu dono Matheus. Entra em cena o Dr. Girão (vivido por Poro), um médico que, após tentar todos os recursos, não consegue salvá-lo. Então, com uma reza, Matheus ressuscita. Todos voltam a brincar e para não acontecer tudo novamente o vaqueiro e o cavaleiro entram para laçar e prender o boi. Também fazem parte da encenação o Barão e a Bernunça. Há, portanto, uma grande variedade de personagens, cada um com sua canção, coreografia e significado. As músicas são tocadas e cantadas por um conjunto composto de violas, rabecas, pandeiros, caixas de bumbo, etc.

No último ato do espetáculo acontece o fandango, momento em que todos os componentes entram em cena. Ao contrário dos outros grupos da região, o figurino dos casais do fandango não segue um padrão único. Neste fandango do espetáculo “Rufo de Adufo” ocorre uma espécie de dramatização, em que os casais encenam estar deixando um mutirão e entrando em um baile de fandango. No final dos batidos, chamam pessoas

da platéia para dançar o bailado, tudo para gerar um cenário de informalidade. A intenção de Aorélio é *mostrar para o público como se faz o fandango tradicionalmente, que o fandango tem uma função para os caiçaras.*

No grupo Mandicuéra as meninas, muitas vezes, participam do espetáculo muitas vezes tocando, função que não cabe às mulheres dentro do universo fandanguero. Nos ensaios do grupo é possível observar as meninas batendo marcas de fandango nos intervalos; apesar de não baterem tamanco nas apresentações, algumas delas conhecem e executam as marcas de fandango⁵⁶. O formato do espetáculo “Rufo de Adufo” envolve algumas das principais manifestações de cunho tradicional do litoral do Paraná, porém de forma fragmentada, para “caber” dentro dos limites de uma apresentação⁵⁷.

Em conversa com as meninas do grupo, elas indicam gostar da informalidade e da “abertura” do Mandicuéra. Ali, segundo elas, podem aprender mais, podem inclusive tocar instrumentos; para elas, daqui a um tempo as meninas também estarão *batendo tamanco* no palco. Sentem o “estranhamento” de seus colegas que não fazem parte dos grupos de fandango em relação a suas atividades. Fernanda, de 18 anos, revela que: *tiram sarro da gente por causa das roupas e do jeito que a gente dança, acham que é coisa de velho.* Adriele, de 16 anos, lembra que quando está lá fora é outra pessoa, pois, *para se apresentar tem que tirar o piercing e tem que vestir saias compridas*⁵⁸. Aorélio

⁵⁶ Diferentemente do Pés de Ouro, que designa este momento como *treino*, no Mandicuéra chamam estes encontros de *ensaios*.

⁵⁷ Esta discussão esteve presente em vários momentos de meu trabalho de campo junto a debates sobre cultura popular. A questão se colocava da seguinte forma: até que ponto as práticas da cultura popular estavam sendo “recortadas” para poder contemplar o gosto de um público de espetáculos? Caso sempre exemplar seriam os Bois do Maranhão, que já não realizam mais a dramatização completa do Auto, pois estas seriam muito longas, não podendo ser desenvolvidas nos festivais promovidos pela Fundação de Cultura local destinadas ao grande contingente de turistas que procuram São Luís no mês de junho em busca das comemorações de São João. Para uma parte dos “defensores” da cultura popular, o caráter ritualístico destas manifestações estaria sendo colocado em segundo plano em favor de um circuito de espetáculos.

⁵⁸ Este “estranhamento” é percebido também nos locais onde se apresentam. Em uma apresentação em Curitiba, a responsável levou um susto quando as viu; disse depois que achava que quem iria dançar eram pessoas de mais idade; para ela o grupo não tinha o perfil de um grupo de fandango, por se tratar de gente mais jovem.

conta que também já causou alguns “estranhamentos” dentro dos circuitos de cultura popular. Em certo evento, realizado em São Paulo, convidaram-no para participar como mestre em uma mesa de discussão. Ficaram surpresos quando viram que ele era tão moço; para Aorélio *estavam esperando um senhor de cabelos brancos para falar sobre o fandango e chega eu com minha rabeca, o povo ficou sem entender nada, se perguntando: este que é o mestre Aorélio?* Gabriel, de 17 anos, confessa: *um dia vou ser mestre*. Perguntado sobre os requisitos para adquirir o status de *mestre*, Gabriel diz que *tem que saber muitas marcas, tem que se dedicar e ser conhecido também*. Para Poro, *é o tempo que diz quem é mestre*.

Apesar da pouca idade dos componentes do grupo, já faz alguns anos que dançam, pois a maioria começou a fazer fandango no grupo de mestre Romão, a partir de nove anos de idade em média. Aprenderam a *bater tamanco* com os mais velhos, mas acreditam que já possuem um jeito próprio de tamanquear. Reclamam da dificuldade que sentem em fazer com que os mais velhos lhes ensinem a tocar instrumentos musicais do fandango; para eles, parece que há uma falta de vontade de ensinar os jovens. Para os mais velhos, ao contrário, os meninos não teriam vontade de aprender a tocar.

Os jovens são unânimes em afirmar que o que mais ganharam com o fandango foram as viagens, nem tanto pelos lugares que conheceram, mas por ser o momento em que estão todos juntos, longe do controle de suas famílias e conhecendo gente diferente.

Porém, *fazer fandango*, para os jovens do grupo Mandicuéra não é somente subir no palco e apresentar seu espetáculo. Para eles, é preciso apresentar *toda a cultura que vem junto com o fandango*. É no momento dos bailes que renovam seu aprendizado junto aos mais velhos, mesmo sendo este um momento envolto em disputas e rivalidades.

Capítulo 3

O Fandango vai à Cidade: Cultura Popular, Circuitos e Difusão

De corrê venho cansado,

De cansado me sentei.

Alcansei o que queria

Agora descansarei

Versos de fandango da ilha dos Valadares

O fandango de Valadares não se restringe aos limites da ilha. É comum, atualmente, encontrarmos fandangos e fandangueiros de Valadares transitando pelos mais diversos cenários, como salas de teatro, estúdios de gravação, internet, seminários, feiras, festivais, festas universitárias, livros, pesquisas acadêmicas, entre outros. Combinando, em sua prática, formas e conteúdos referentes ao seu universo tradicional com elementos “modernizadores”, o fandango é constantemente atualizado, a partir do encontro entre o *sítio*, a *ilha* e a *cidade*.

A crescente presença do fandango na cidade aponta para duas direções. Por um lado, ela ocorre através de um amplo movimento contemporâneo em que o interesse urbano pelas “culturas locais/tradicionais” está presente, criando circuitos específicos para a circulação destas produções (Travassos, 2004). Por outro lado, ocorre uma busca dos próprios fandangueiros pelo reconhecimento de suas especificidades. Dentro desta busca se realça uma preocupação política, na medida em que o fandango passa a se tornar um emblema da identidade regional focada na “cultura caiçara”.

As palavras do mestre fandangueiro Eugênio dos Santos, 80 anos de idade, indicam o que pensam os fandangueiros de Valadares. Em depoimento no Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares, realizado em Brasília em fevereiro de 2005,

mestre Eugênio reflete sobre a importância do fandango para a cultura brasileira:

A missão que a gente traz aqui é de retomar esta cultura, mas, para chegar a todos os estados, temos que saber o que acontece neles e por isto é importante informarem o que tem lá. No estado em que vivemos, a cultura está abandonada e isto é bastante ruim. Cada estado faz seu folclore e tem sua dedicação com a cultura. No nosso estado, por exemplo, tem o fandango, que é uma cultura bastante trabalhada (2005:55).

Representando a cultura paranaense dentro de um evento de importância nacional, mestre Eugênio insere-se através do fandango, em espaços de atuação de que nunca antes imaginara participar. O fandango enquanto um “bem cultural” é algo novo tanto para mestre Eugênio quanto para outros fandangueiros que tradicionalmente realizavam os “fandangos domésticos” e os “fandangos de baile”.

Atualmente os fandangueiros da ilha diferenciam o fandango que fazem para seu próprio divertimento e o “fandango profissional”, em que se voltam para um público de espectadores, para *gente estranha*. Constantemente comparam estes diferentes fandangos. Seu Nemésio, violeiro do grupo Pés de Ouro, confessa que *o fandango que faziam no sítio antigamente era outro, todo mundo amanhecia no baile sem reclamar*. Percebemos em suas palavras que fandango *bem feito* é aquele que não tinha hora para acabar, demonstrando a animação do baile e a qualidade dos fandangueiros. No verso seguinte notamos que o aspecto do *amanhecer no baile* atua como critério para classificar o *bom fandango*:

*Esses dois quando se juntam
é bonito de se ver
Com esse pinho na mão
Vão até o amanhecer*⁵⁹

Diferente deste *fandango bem feito* que faziam nos sítios, o “fandango profissional”, feito na cidade, deve se adequar aos limites de uma apresentação pública. O palco, afinal, tem muitos limites: horários, repertório, cenografias, figurinos, duração,

⁵⁹ Versos de fandango da ilha dos Valadares transcritos por Cassiano Zambonim, 2004.

entre outros.

O “fandango profissional” realizado durante espetáculos encenados para *gente estranha* está inscrito em processos contemporâneos de mercantilização e objetivação da cultura. Para Marshall Sahlins (1997), estaríamos vivendo sob o paradigma de um “novo culturalismo”, no qual, ocorre uma “autoconsciência cultural dos povos”, que manipulam suas identidades fazendo um uso “auto-reflexivo de suas culturas”. A objetivação da cultura, portanto, é a apropriação por parte dos “nativos” de sinais diacríticos que os identificam enquanto grupo. Para este autor, este processo acontece em nossos dias como forma de “adaptação dos povos locais ao Sistema Mundial” (1997:133). Uma das chaves para analisarmos a inserção do fandango na cena urbano-contemporânea pode acontecer através da máxima sahlinaiana, na qual os povos locais estariam inserindo-se dentro do “Sistema Mundial”; no entanto, ilhéus de Tonga ou de Samoa (assim como os moradores de Valadares) “vivem em comunidades multilocais de dimensões globais” e seguem englobando a ordem mundial em suas próprias ordens cosmológicas⁶⁰ (Sahlins, 1988).

A partir de finais da década de 1990 o fandango reaparece em eventos organizados nas cidades (penso sobretudo na cidade de Curitiba), bem como em pesquisas (Andrade, 1994), livros (Gramani, 2002; Marchi, 2002; Brito, 2003) e CDs (2000, 2001, 2003). É neste contexto que um campo novo de produção e consumo se abre para o fandango.

Neste capítulo penso sobre como os fandangueiros constituem seus fandangos a partir da relação que estabelecem entre sítio/ilha/cidade. Reflito sobre um dos aspectos que envolvem estes espaços: o processo de mercantilização e objetivação da cultura a partir dos circuitos específicos onde o fandango atualmente circula.

⁶⁰ Os chamados “povos locais” não estariam mecanicamente adaptando-se às condições impostas por um “sistema mundial”, mas estariam englobando-o dentro de seus próprios parâmetros.

3.1 – A tradicionalização do Fandango: entre o “folclore” e a “cultura popular”

Muitos foram os pesquisadores que tiveram o fandango como objeto de estudo. Os pesquisadores-folcloristas que se interessaram pelo fandango participavam do que Luis Rodolfo Vilhena (1997) denominou de “movimento folclórico brasileiro”. Analisando o período que vai de 1947 a 1964, o autor pergunta “porque foi, e em que medida o foi, importante para segmentos significativos de intelectuais, em diferentes contextos nacionais e institucionais, focalizar a 'cultura popular', mesmo que vista por um sem número de viés deformantes...?” (1997:29). Neste sentido, a 'cultura popular' foi útil para pensar o caráter da cultura brasileira: o popular e o nacional caminhavam juntos, para esses pesquisadores. Segundo Vilhena (1997), os intelectuais envolvidos nesse projeto de construção de uma identidade nacional investiam-se de uma atitude salvacionista, destacando-se, muitas vezes, suas preocupações eruditas sobre a “cultura popular”.

No Paraná não foi diferente: o contexto de pesquisas e debates em torno de uma “identidade regional” foi amplo e acalorado. Ao lermos as descrições sobre o fandango paranaense em seus principais autores (Fernando Côrrea de Azevedo, Rosellys Roderjan Vellozo e Inami Custódio Pinto), percebemos que seus discursos convergiam em uma mesma direção: a busca de um fandango que fosse o “típico fandango paranaense”, como algo que representasse aquilo que nos diferenciaria do restante do conjunto de nossa brasilidade. Para Inami Custódio Pinto, por exemplo, “o fandango é a mais legítima manifestação popular paranaense” (2005:124). Através dessas falas podemos identificar a construção de determinados postulados acerca de uma identidade regional e um “discurso nativista” que ainda hoje permanecem em determinadas descrições.

A realização do II Congresso Brasileiro de Folclore, realizado em Curitiba no

ano de 1953, foi um marco nos estudos de folclore no Paraná. A produção folclorística paranaense foi fomentada, inclusive que possuía como temática o fandango⁶¹. Juntamente com a realização deste evento comemorava-se também o 1º Centenário de emancipação do estado do Paraná⁶². Os dois eventos contribuíram enormemente para a motivação dos folcloristas paranaenses; vários membros da Comissão Paranaense de Folclore prepararam e apresentaram os seus trabalhos, além de tecerem seus contatos intelectuais e também políticos. Havia três temas centrais na programação do evento: a Congada da Lapa, as tradições litorâneas, entre elas o fandango, e os trabalhos sobre a culinária regional. Como resultado direto deste Congresso ocorreu a instalação do Museu do Folclore do Paraná junto à Escola de Música e Belas Artes. A vinda de grupos que representavam algumas dessas manifestações culturais também foi facilitada por ocasião desse evento. O fandango, desde então, tornou-se um tema central dos estudos de folclore no Paraná.

Uma extensa rede de folcloristas se formou no Brasil, no período estudado por Luís Rodolfo Vilhena. No Paraná, como em outros estados, foram criadas as Comissões de Folclore, ligadas à Comissão Nacional de Folclore⁶³. Faz parte do primeiro período da Comissão Paranaense de Folclore (1948-1964) a pesquisa sobre o fandango do Paraná, de autoria de Fernando Corrêa de Azevedo. Este pesquisador realizou trabalho de campo no período de 1948 a 1955 nas colônias de pescadores da Costeirinha e rio dos Medeiros (na região da baía de Paranaguá) e em Pontal do Sul.

Em seus trabalhos, Azevedo (1973, 1978) descreveu as principais

⁶¹ Um dos protagonistas deste movimento no Paraná foi o antropólogo José Loureiro, que entre outros feitos, fundou em 1962 o Museu de Arqueologia, Etnologia e Tradições Populares de Paranaguá, hoje conhecido como MAE (Museu de Arqueologia e Etnologia).

⁶² Note-se que a similaridade das datas não ocorre de forma accidental. Segundo Vilhena, na escolha dos locais e datas desses Congressos havia a tentativa de relacioná-los com alguma comemoração local, como foi o caso do Congresso Internacional de Folclore, encaixado junto às comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo (1954).

⁶³ Estas Comissões faziam parte do Instituto Brasileiro de Educação, Cidadania e Cultura. A partir da consolidação destes grupos estaduais, através de Reuniões e Congressos por todo o país, em 1958 foi instituída a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que deu origem ao que é hoje o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, órgão vinculado à Funarte (Vilhena, 1997 e Vianna, 2004).

características do fandango, tais como: os instrumentos musicais, as técnicas, os nomes das marcas e as performances dos fandangueiros. Pioneiro nos estudos folcloristas sobre o fandango paranaense, seu trabalho marcou toda a reflexão elaborada posteriormente⁶⁴.

Ao mesmo tempo em que Azevedo e seus alunos pesquisavam o fandango no litoral do Paraná, em São Paulo Alceu Maynard de Araújo se debruçava sobre o universo que envolvia as manifestações populares dos homens do litoral. Seu trabalho sobre as cidades paulistas de Cananéia, Ubatuba e Taubaté (1964) pode ser considerado uma das primeiras pesquisas sistemáticas sobre o fandango de São Paulo. Destaca-se que suas descrições eram acompanhadas de registros audiovisuais.

Seguindo uma herança positivista em relação às fontes materiais e denotando um espírito cientificista ainda corrente em meados do século XX, Maynard acompanhava um movimento que já estava ocorrendo desde a realização dos estudos de Mário de Andrade, nos tempos da Missão de Pesquisas Folclóricas, realizada em 1938.⁶⁵

Assim como Alceu Maynard de Araújo em suas pesquisas sobre o fandango de São Paulo teve uma preocupação descritiva, os trabalhos de Inami Custódio Pinto que descrevem o fandango no Paraná também o tiveram. Seus dados são utilizados como fonte de pesquisa ainda hoje por pessoas que querem conhecer e praticar o fandango. Mestre Inami; como é chamado pelos próprios fandangueiros de Valadares, tem

⁶⁴ Os trabalhos de sua aluna Rosellys Velloso Roderjan (1976, 1979) foram influenciados por Fernando Corrêa de Azevedo. Professora Rosellys, como ficou conhecida, faleceu recentemente, deixando um rico acervo sobre as manifestações populares do Paraná e tal, como Azevedo, em sua obra deixou clara uma preocupação em descrever determinados aspectos musicais do fandango, além de buscar respostas sobre suas origens.

⁶⁵ A Missão de Pesquisas Folclóricas foi um trabalho feito por quatro pesquisadores que anotaram, gravaram, filmaram e fotografaram manifestações populares das regiões Norte e Nordeste do país. Uma verdadeira expedição, realizada em fevereiro de 1938, coordenada pelo próprio Mário de Andrade e por Oneyda Alvarenga, então diretora da Discoteca Pública Municipal de São Paulo. A Missão foi, sem dúvida, um dos mais importantes trabalhos realizados na época. Para Oneyda, significava a continuidade dos registros científicos do folclore musical que iniciara em 1937; já para Mário, a Missão significava mais, segundo ele mesmo escreve em uma carta enviada A Câmara Cascudo, "São Paulo, 22/01/38. Cascudinho, aí vai o Luís Saia com a Missão. Me ajude que isto é coisa de vida ou de morte pra mim. Qualquer dia estouro por aí./ Abraços pra todos, e me abrace./ O seu Mario" (Melo, 2000).

Paranaguá como seu lócus de pesquisa, sobretudo o fandango realizado na ilha. Sobre sua aproximação com o fandango, ele relata que:

O meu primeiro contato com o fandango aconteceu na minha infância em Paranaguá, quando papai nos levava à ilha dos Valadares para assistir os fandangos durante o carnaval. Em 1952, iniciei nesse município o meu trabalho de pesquisa sobre o fandango (Marchi, 2002:53).

Juntamente com suas pesquisas, Inami foi o responsável por formar o primeiro grupo de “fandango profissional” da região. Em meados da década de 1960 surgiu o Grupo de Fandango da Ilha dos Valadares, resultado do interesse do pesquisador em divulgar esta manifestação. Para tanto, sob a orientação do pesquisador, ensaiavam e se apresentavam em eventos em diferentes lugares, como Curitiba, Argentina e Paraguai.

Nas palavras de Inami:

(...) em 1950, então você veja, as pessoas vinham de longe dos lugares mais afastados da civilização pra pegar assistência em Paranaguá (...) Começaram a ficar na ilha dos Valadares, coladinho a Paranaguá, e ali então foi bom, porque eu achei uma diferença enorme (...) Eu consegui fazer o quartel general do fandango, na ilha dos Valadares e peguei gente oriunda de todas essas localidades, então tinha um casal de Guaraqueçaba, outro da ilha dos Teixeiras, das Peças, da ilha do Mel, e comecei a ensaiar só com conjunto, então fiz uma seleção. (Marchi, 2002:49).

No depoimento de Inami Custódio Pinto percebemos que a constante dinâmica de formação de grupos profissionais de fandango em Valadares tem sua história. Uma história marcada pela atuação de um folclorista que organizou o fandango para apresentações na cidade. A natureza híbrida na formação destes grupos também é outra característica que permanece; fandanguieiros de várias localidades da região se encontram neste fandango. Até os dias atuais, os grupos em Valadares são responsáveis por articular diferentes níveis da vida social destes fandanguieiros: parentesco, camaradagem, alianças e rivalidades tecem a formação destes grupos.

Um dos mais importantes grupos em atividade ainda hoje na ilha é o “Grupo Folclórico Mestre Romão”, compadre e parceiro de fandango de Inami. Romão, como

Inami, organiza seu grupo de jovens fandangueiros, negociando apresentações e coordenando ensaios. Assim como Inami, Romão assume uma posição de mediação, porém, ao contrário de Inami, que exerce esta mediação em uma posição externa ao grupo, focada no pólo do espetáculo e da “revitalização”, Romão se caracteriza como um mediador interno: preocupa-se com o espetáculo, porém está ciente das tensões e rivalidades que envolvem este *fazer fandango*.

Uma nova forma de mediação está acontecendo atualmente em Valadares, partindo de alguns jovens da região. Ao transitarem entre o sítio, a ilha e a cidade, tendo acesso a todos estes universos de forma diferenciada, estes jovens passam a valorizar a vida do sítio e da ilha ao permanecerem algum tempo nas cidades, por motivo de trabalho e de estudos. Diferentemente do mediador externo, que volta seu olhar para a divulgação através de apresentações de fandango, ou do mediador interno, que volta-se para a apresentação, articulando o espaço dos grupos com as tensões e rivalidades características entre fandangueiros, o mediador contemporâneo combina todas estas formas, além de colocar o fandango dentro de negociações mais amplas, envolvendo disputas políticas. Sahlins (1997) identifica este fenômeno em outros contextos, ressaltando que, “numa curiosa inversão de papéis, as gerações mais jovens são com frequência defensoras da 'tradição' e promotoras de seu renascimento”, e pergunta-se: “(...) não serão justamente esses mestres do local e do global os que estão na melhor posição para atuar como mediadores entre os dois?” (1997:129). Sahlins demonstra a condição liminar destes mediadores, afirmando que: é bem verdade que esse papel se presta a duplicidade e ao abuso de confiança (...) uma vez que exprime o fenômeno – já discutido a propósito das sociedades transculturais – de obtenção de poder local através de objetos e experiências adquiridos em proezas que transcendem as fronteiras culturais (1997:129).

Torna-se explícito que o campo de atuação dos grupos de fandango se configura também como espaço de conflitos entre os fandangueiros. Em entrevista ao jornal o *Estado do Paraná*, mestre Eugênio declara: *O Romão recebe um cachê da prefeitura e dos empresários para fazer o fandango no Sete de Setembro*, revela. *‘Agora eles só ‘batem’ se tiver cachê, nem que seja cincão’*. Mestre Eugênio conta que no sítio onde moravam não se pagava nada pra ninguém. *‘Nossa diversão era só aquilo’*, revela. *‘Eu não quero isso aí, eu quero ser livre.’*⁶⁶

Por sua vez, mestre Romão argumenta que: *não adianta sujeito saber duas, três marcas, para se apresentar e não entender o que é a cultura, eu conheço o fandango*⁶⁷. O que fica exposto nessas falas é a tensão entre a “profissionalização” e a “tradição” dos grupos. De um lado, mestre Eugênio reclama desse caráter profissional que o fandango vem adquirindo, o qual estaria prejudicando a sua “espontaneidade”. De outro, mestre Romão ressalta a falta desse “profissionalismo”.

Nas duas falas estão presentes o espaço do palco e o tempo da apresentação, como uma problemática dos grupos. A “espetacularização” do fandango que se vivencia hoje na ilha doS Valadares é um fato que, à sua maneira, está a reajustar vários elementos que juntos formam o universo dessa manifestação. Mais do que a discussão folclorista sobre a “pureza” ou “espontaneidade” do fandango, as transformações nos informam sobre os modos desses fandangueiros conceberem o mundo.

O desejo de organizar apresentações cada vez mais estruturadas para o palco atinge em diferentes graus os grupos da região. A preocupação com o figurino e a cenografia, elementos de palco, se torna reveladora. A grande referência aqui são as roupas usadas por grupos de dança gaúcha. Referência esta que atualmente passa por uma reavaliação crítica; importa integrar figurino e cenografia para compor uma

⁶⁶ A lenta agonia das raízes. Luigi Poniwass, *O Estado do Paraná*, 28/01/2001.

⁶⁷ Entrevista realizada na ilha dos Valadares em 2002.

performance de identidade.

Essa preocupação com as transformações dentro do fandango não é um fato recente. Na década de 1950, Alceu Maynard de Araújo confrontou fandangos realizados no sítio e na cidade, concluindo que:

Do fandango apenas guardam o nome, pois foram abolidos os figurados, as “miudezas” como dizem (...) Abandonaram principalmente o bate-pé, o “rufado dos pés”. Para aqueles fandangueros da cidade, o “bate-pé” é coisa de gente da roça, de “gente de menos valia”. Para os moradores da cidade, fandango é termo pejorativo para determinar o baile de pessoas de classe social inferior onde há misturas de marafonas e embarcadiços” (1964:133).

A preocupação com as possíveis “deformações” pelas quais o fandango passa também é comum entre pesquisadores de cultura popular em outros contextos. Para José Jorge de Carvalho, foi construído, a partir de “visões apocalípticas”, um “mito da degenerescência da cultura” que defende “uma espécie de virgindade cultural”. É como se a cultura popular devesse “resistir à violação provocada pelo mercado de bens culturais e pela repetição grosseira de padrões superficiais de expressão” (1992:31).

A visão apocalíptica foi construída também sobre o fandango. Concomitantemente com as descrições sobre o fandango, se afirma a sua dissolução. Em Fernando de Azevedo esse tema será debatido de forma visionária:

O fandango tem, no Paraná, uma vitalidade e uma pureza raras, embora a tendência, em nossos dias, seja para o seu total desaparecimento, dentro de mais duas ou três gerações. Os que mantêm a tradição do fandango vívida e pura são os velhos e os homens feitos. Os jovens da nova geração já não querem dançar o fandango, sentem-se envergonhados e preferem as danças modernas (1978:04).

Tais visões produzem influentes discursos sobre a perda de uma essência identitária, como estava explícito na fala de mestre Eugênio: (...) *no estado em que vivemos a cultura está abandonada, e isto é bastante ruim*. Em entrevista para o jornal O Estado do Paraná de 04/01/1979, Inami Custódio Pinto identifica o fandango como:

...a mais legítima manifestação popular de minha terra, foi no litoral paranaense que o fandango permaneceu mais fiel às suas origens... Hoje, o fandango está morrendo, vítima do rádio de pilha, do yê-yê-yê, da cultura de massa, do empobrecimento da

região e, até mesmo, da proliferação de certas seitas religiosas que proíbem o canto e a dança por pecaminosos.

Em relato jornalístico a preocupação com a perda dessa tradição fica evidente.

O texto nos diz que:

O ressoar dos tamancos já não acorda os moradores do litoral e da Serra do Mar. Os fandangueros só saem para o bailado quando são chamados para alguma festividade programada. Muitas marcas – coreografias – foram esquecidas. Os filhos dos folgadeiros preferem ver tevê freqüentar qualquer outro baile, menos o fandango. O som da rústica viola ou da incrível rabeça feita a mão perdeu a vez para as guitarras. Os mestres estão morrendo, tanto os que guardam a dança na memória como os que lapidam suas violas a canivete. Com eles morre o fandango (Correio de Notícias:25/11/1986).

Fica clara a idéia de que o simples contato com uma cultura urbana alteraria a prática do fandango. Nessas visões, o isolamento seria uma forma de manter a “autenticidade” de suas manifestações. Realçando uma visão polarizada entre o rural e o urbano, estas visões classificam o “fandango de espetáculo” como uma forma menos tradicional da cultura popular. Para Maria Laura Cavalcanti (2000):No viés romântico de análise, a cultura popular é freqüentemente o abrigo nostálgico de um mundo harmonioso, ameaçado pela época moderna. Nessa perspectiva, festas espetaculares e comercializadas tendem a ser vistas como deturpações de uma autenticidade original.

Apesar dessa “visão apocalíptica”, nunca se falou tanto sobre o fandango como nos dias de hoje. Atualmente, inúmeras iniciativas envolvendo o fandango estão em andamento, não só no litoral paranaense mas também no litoral de São Paulo. Podemos afirmar que nunca se ouviu falar tanto em fandango como na última década. Parte deste contexto se deve ao renovado interesse urbano por temas que envolvem a cultura popular. Este movimento de revalorização da “cultura que vem do povo”, como bem aponta Elizabeth Travassos, tem como principal motor grupos de jovens estudantes dos centros urbanos que montam grupos de música e dança e passam a recriar rituais e celebrações da tradição popular (2004:112).

Diferentemente do que ocorria sob o paradigma modernista, que buscava inspiração na cultura popular como uma forma de elevá-la à categoria de arte universal, dando-lhe uma feição erudita, os grupos contemporâneos, mais que estudar ou proferir um discurso sobre essas manifestações, preocupam-se em reproduzir a performance, ou seja, tocar e dançar com e como mestres e brincantes. Para Sebastião Rios Jr; “o folclore passa então a ser visto como campo de experiências estéticas e o saber sobre a cultura do povo se alia ao saber fazer como o povo” (2004:136).

Dentro desse cenário, alguns grupos da cena urbana apropriam-se do fandango em suas criações artísticas, oferecendo uma nova dinâmica de análise para o pesquisador que pretende discutir cultura popular em nossos tempos. Não basta mais somente descrever e analisar o “movimento intelectual” que envolve as manifestações populares, há que estar aberto para refletir também sobre estes novos “usos” que permeiam o tema.

A noção de cultura popular tendeu a uma ampliação, como adverte Maria Laura Cavalcanti (2001); não há mais como classificar o universo da cultura popular a partir de termos como primitivo, comunitário, rural, autêntico, oral. Para a autora, a cultura e o saber do povo são heterogêneos e se desenvolvem a partir de processos que são históricos e complexos. Sua produção artística e cultural integra elementos tanto da oralidade como da escrita, de trabalho e de lazer, da autoria coletiva e individual, de heterogeneidade social de espaços urbanos e rurais, do sagrado e do profano, de economia de mercado e de dádivas, políticas públicas e culturais. Os “bens da cultura”, portanto, não devem ser vistos como formas cristalizadas ou comportamentos concretos, mas como significados permanentemente atribuídos pelos homens ao mundo. Assim entendidos, eles são passíveis de mutações e re-significações.

3.2 – A Patrimonialização da Cultura: o fandango enquanto um “bem cultural”

A cidade de Paranaguá emerge como um cenário onde o patrimônio histórico se torna presente. Apesar de haverem poucas iniciativas institucionais voltadas à revitalização destes “espaços da memória”, o fato de possuir um expressivo passado colonial encravado em suas ruas e construções atrai muitos visitantes à cidade. Fundada como vila Nossa Senhora do Rocio, no ano de 1648, Paranaguá ainda hoje é apresentada em determinados veículos de comunicação como “o berço da civilização paranaense”. Possuindo um dos mais importantes centros históricos da região Paranaguá, também tem importância econômica, por ser uma cidade portuária⁶⁸.

Ao estudar as festas na cidade de Parati, litoral norte do Rio de Janeiro, Marina de Melo e Souza ressalta a importância que estes “lugares da memória” possuem para a economia local:

As relíquias históricas, enquanto emblemas da história e da memória, também simbolizam a identidade nacional (...) a preservação de edifícios, ou conjunto de construções, principalmente em pequenas cidades, é o fator mais vital no aumento da arrecadação vinda do turismo (...) com a aceleração no ritmo das transformações das cidades e sociedades houve uma tendência de volta nostálgica às raízes, de interesse pelo folclore, um aumento do prestígio da noção de patrimônio. (1994:209)

Esta valorização dos “bens culturais” e da noção de patrimônio é percebida em Paranaguá. Apesar das ações pouco contundentes da Fundação de Turismo de Paranaguá, órgão responsável por gerir o turismo local, a cidade é muito procurada por turistas, pois, além de seu valor histórico, a cidade é porta de entrada da região da Mata Atlântica, lugar considerado “refúgio ecológico-cultural”. Dentro deste cenário, a ilha dos Valadares é percebida como um dos pontos de Paranaguá onde é possível encontrar elementos que remetem à história e memória local.

⁶⁸ Os monumentos históricos tombados na cidade de Paranaguá são: Fortaleza Nossa Senhora dos Prazeres (Ilha do Mel), antigo Colégio dos Jesuítas, Igreja São Francisco das Chagas e Igreja São Benedito.

Em material de divulgação distribuído por esta cidade pela Prefeitura de Paranaguá, Valadares é sempre apresentada como o “lugar do tradicional”. No Catálogo Receptivo 2005, produzido pelo Paraná Turismo, órgão oficial do governo do Estado, a ilha é apresentada como sendo: “Habitada por praiheiros e pescadores que se dedicam à pesca artesanal e cultuam tradições como a de ser o palco do fandango paranaense, dança típica litorânea. Na ilha, também se prepara o barreado, comida típica do litoral e pratica-se o artesanato...”

O fandango, que em tempos passados já foi até proibido por ser considerado uma “dança licenciosa”, atualmente é visto como “a mais autêntica tradição da cultura caiçara”. Torna-se, assim, uma das principais atrações para os turistas que visitam a região. Desta forma, manifestações da cultura local antes desprivilegiadas assumem um novo papel para as comunidades que as praticam, passando a compor esse novo repertório de “bens culturais”.

Como vimos, em Valadares, desde finais da década de 1960, os fandangueiros se organizam em grupos de fandango para dar continuidade a esta manifestação. Mais recentemente, em toda a região vêm surgindo algumas associações civis institucionalizando estes antigos grupos⁶⁹. Neste contexto de valorização cultural, há inúmeras oportunidades para quem trabalha com fandango: contratos de apresentações, oficinas de fandango, aplicação de projetos, e, ainda, a procura dos turistas por “costumes locais”⁷⁰. O fandango tornou-se uma importante fonte de renda para estes fandangueiros, contribuindo não apenas para a consolidação do fandango como um “bem cultural” mas

⁶⁹ É o caso da Associação Mandicuéra de Cultura Popular, em Paranaguá, e da Associação dos Fandangueiros de Guaraqueçaba.

⁷⁰ Evidenciando esta nova procura de turistas pela “cultura local” o projeto “Museu Vivo do Fandango”, aplicado pela Associação Caburé e patrocinado pela Petrobras Cultural, teve como uma de suas ações a criação de um roteiro de visitas aos lugares onde executa-se fandango entre as regiões do litoral norte paranaense e o litoral sul paulista. Segundo o *folder* informativo distribuído aos turistas que chegam à região: “O Museu Vivo do Fandango é um projeto que visa evidenciar e fortalecer uma rede de instituições, grupos e pessoas ligadas ao fandango, através da criação de um circuito de visita com diversos atrativos culturais nos municípios de Iguape e Cananéia (SP), Paranaguá, Guaraqueçaba e Morretes (PR)”.

também para a sua valorização entre os próprios fandangueiros.

Uma vez que o fandango é percebido como atividade de valor, capaz de gerar prestígio e renda, as rivalidades entre os fandangueiros se acentuam. De fato, o *fazer fandango* em Valadares sempre se caracterizou como uma prática envolvida por disputas, propiciadas pela proximidade entre os diferentes fandangueiros em um mesmo espaço de convívio. Para além disso, podemos dizer que a entrada de cachês, verbas para os grupos, viagens de apresentação, exposição na mídia, foram elementos que objetivamente contribuíram para promover ainda mais a “competitividade” entre os fandangueiros. Este é um tema polêmico, que raramente é apresentado nos versos:

*Se o cantá desse dinheiro
Eu já tinha enriquecido
como cantá não dá nada
tudo que eu canto
é perdido⁷¹*

*Queromana lá de fora
Venho só ganhá dinheiro
Venho só ganhá dinheiro
Ai, eu ganhando, vou-me embora⁷²*

Se antes a rivalidade operava em torno *do fandango bem feito*, hoje boa parte das disputas envolve verbas e cachês. Mestre Romão idealiza o tempo do fandango de mutirão, “sem rivalidades”:

Como meu avô fazia: dez horas dava um licor pra todo mundo de graça, todo mundo bebia de graça. Meia-noite fazia aquela mesa comprida, chamava todo mundo pra tomar café com cuscuz de mandipuva. Duas horas da madrugada, ele dava outra corrida de licor. Quatro horas dava outro café pro pessoal sair. Quando meu avô fazia fandango, não faltava gente. E por quê? Por causa disso. (Depoimento ao Projeto Museu Vivo do Fandango, 2006:52).

A fala de mestre Romão faz referência ao fandango como exercício de sociabilidade, encontro e diversão entre as pessoas. Momento importante dentro da comunidade, era através deste *fazer fandango* que havia a redistribuição de bens por meio dos mutirões e trocas que se estabeleciam nestes eventos. Através dos fandangos acontecia o reforço de laços sociais, engendrando vizinhanças, amizades, encontros,

⁷¹ Versos de *dom dom* transcritos por Aleceu Maynard de Araújo (1964:169).

⁷² Versos de Queromana extraído do CD “Grupo da Família Pereira”, 2003.

casamentos, estabelecendo a comunicação, o trânsito e o diálogo entre os grupos envolvidos.

Porém, estes momentos caracterizavam-se como encontros envolvidos por disputas e rivalidades. O que está implícito em um fandango ofertado após um mutirão é a lógica da dádiva, tão bem exposta por Marcel Mauss (2003 [1923 -24]). O que o avô de seu Romão doava de forma aparentemente voluntária e desinteressada revestia-se da obrigatoriedade da retribuição de seus convidados, retornando a ele em forma de prestígio dentro do grupo. Marcos Lanna, ao analisar as festas e leilões ocorridos em São Bento do Norte, Zona da Mata pernambucana, afirma que nestas ocasiões há “uma complexa interação entre harmonia e conflito”, evidenciada na economia da festa e no distanciamento hierárquico que ela efetiva, instalando-se uma “competição pela generosidade” (1995:177).

O *fandango bem feito* envolve bons tocadores, bons dançadores, bons batedores de tamanco, muita comida e bebida. O bom anfitrião, pela proporção de sua generosidade, capitaliza posições e prestígios junto ao grupo.

≈

A partir da década de 1990, juntamente com a revalorização das culturas tidas como populares, e, do fandango dentro de um “mercado cultural”, ocorreram as primeiras iniciativas de adequar o conceito de “patrimônio” a novas realidades sócio-culturais. As reelaborações sobre o conceito de “patrimônio cultural” protagonizadas pela UNESCO (instituindo os Programas “Tesouros Humanos Vivos” e “Proclamação das Obras do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade”) e ainda a aproximação entre a antropologia e as políticas culturais iniciadas nos anos setenta ampliaram a noção de patrimônio defendida pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Novos

conceitos e métodos para se pensar a categoria de patrimônio foram desenvolvidos. Segundo Maria Cecília L. Fonseca, para o IPHAN, “a imagem de cultura brasileira produzida pelas instituições oficiais era, além de restrita, morta, e tratada como mero testemunho de épocas pretéritas ou como expressões artísticas individuais” (2005:151)⁷³.

Com esta mudança de perspectiva, novas iniciativas foram tomadas pelo IPHAN a fim de adequar institucionalmente o novo conceito de patrimônio à sua prática. A principal medida se deu através do Decreto-lei 3551/2002 que “institui o Registro dos Bens Culturais de Natureza Imaterial e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial”. Neste decreto buscou-se incluir aspectos da produção cultural do país que até então não faziam parte dos bens considerados tombáveis. Esta abertura da noção de patrimônio aponta para a diversidade da formação cultural brasileira. Para Ana Elisabete Medeiros o patrimônio imaterial se constrói:

por meio de uma história nacional que cede lugar a uma história mais ampla, sujeita a influências outras que não a eurocêntrica e a um alcance social e cultural capaz de fazer ressaltar as “minorias” (daí o reconhecimento dos terreiros de candomblé por exemplo); de uma idéia de nação que se reconhece e legitima não mais como uma unidade socialmente homogênea, mas como um Estado cuja unidade advém da diversidade criadora material e imaterial do seu povo (2004:49)⁷⁴

Para José Reginaldo Gonçalves (1996), a partir da constituição dos patrimônios nacionais vem ocorrendo uma formulação de “narrativas alegóricas” que compõem verdadeiras “metáforas da nação”. Para este autor, essas narrativas são

usadas com o propósito de redimir o Brasil da história e da contingência, essas narrativas transformam simbolicamente um conjunto heterogêneo e fragmentário de itens culturais em uma entidade total e coerente, classificada como “cultura brasileira”.

⁷³ Possuindo caráter fragmentário e reduzido potencial semântico, a concepção de patrimônio no Brasil ainda recentemente era norteadas por valores históricos e estéticos. Apesar de mesmo nesses primórdios Mário de Andrade já apontar para o caráter processual e dinâmico dos bens culturais e de sua dimensão imaterial, ainda assim por muito tempo privilegiamos o patrimônio de “pedra e cal” na prática da preservação em nosso país.

⁷⁴ São quatro os livros de registro dos bens culturais de natureza imaterial: Livro de Registro dos Saberes, Livro de Registro das Celebrações, Livro de Registro das Formas de Expressão e Livro de Registro dos Lugares. Até o presente momento já foram inscritos nestes livros o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, Arte Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica dos Waiãpi, o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano, o Jongo do Sudeste, Modos de fazer Viola de Cocho e o Ofício das Baianas de Acarajé.

Por intermédio de monumentos, cidades históricas, relíquias, práticas culturais objetificadas, etc, elas exibem visões do Brasil fundadas na imediaticidade (1996:119).

Apesar desta pioneira iniciativa do Ministério da Cultura, em parceria com o IPHAN, muitas contradições ainda não se resolveram com a instituição do decreto. Para Maria Cecília Londres (2005), ainda ficam como desafios: a dificuldade de se aproximar e definir o objeto desta categoria “imaterial”, amplo e fluido por natureza; a inclusão na sua aplicação dos sujeitos que garantem a continuidade destes bens imateriais; e a definição de critérios para outorga do registro e formas adequadas de salvaguarda. Mesmo assim, Maria Cecília L. Fonseca acredita que o decreto 3.551 “é sem dúvida, um marco na trajetória das políticas de patrimônio, não apenas no Brasil, mas também no contexto internacional” (2005:19).

No que se refere ao fandango, ainda nenhuma atitude institucional foi tomada para que fosse inscrito em algum destes registros. Entretanto, ações independentes já estão ocorrendo para que, em um futuro próximo, esta manifestação esteja dentro da categoria de patrimônio imaterial brasileiro. Pesquisadores, artistas, associações civis e os próprios fandangueiros já assimilam em seus discursos a necessidade de inserção do fandango nestas novas modalidades de patrimônio. Voltando ao discurso de mestre Eugênio no Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares, “nós temos que cuidar de nossa cultura (...) A missão que a gente traz aqui é de retomar esta cultura (...)” (2005:55). Colocando-se enquanto sujeito protagonista no processo de “proteção” à “cultura brasileira”, mestre Eugênio não deixa, de alguma forma, de participar deste processo de “patrimonialização da cultura”.

Dentro deste contexto de atuação e negociação, com ações envolvendo políticas públicas, novos agentes mediadores capazes de transitar entre o sítio, a ilha e a cidade se especializam nestes papéis. O fandango passa definitivamente a ocupar a categoria de “bem cultural”, se fazendo presente em orçamentos e planilhas de projetos

governamentais e de associações civis, incorporando neste processo relações que transitam entre a “dádiva” e a “mercadoria”.

3. 3 - O Fandango na Modernidade: mercado e difusão cultural

A prática do fandango passa por uma mudança significativa. Sua realização não diz mais respeito apenas às comunidades que o executam, mas deve responder às expectativas de grupos mais amplos, interessados em divulgar e veicular o fandango em diferentes circuitos. Esta crescente difusão das culturas populares vem sendo problematizada. Para Carlos Sandroni:

é importante ter bem claro que a questão fundamental para as culturas populares é de reprodução e de transmissão, e não apenas de divulgação ou difusão. A questão fundamental, portanto, é a sustentabilidade dessas culturas populares enquanto tais, ou seja, será que elas continuarão sendo reproduzidas e, sobretudo, prestigiadas em seus contextos originais? (2005:70).

Acompanhando um processo contemporâneo em que a globalização da cultura convive com uma valorização das culturas locais, o fandango, a partir da década de 1990, passa a se inserir em um mercado cultural que cada vez mais se especializa na difusão das manifestações tidas como “tradicional-populares”. Para Monica B. Rotman,

(...) en nuestro mundo contemporáneo tales procesos homogeneizadores se producen simultáneamente con aquellos diferenciadores, en los cuales cobran relevancia los nacionalismos y localismos (regionalismos), siendo la tradición una variable clave em dichos procesos. En este contexto se revitaliza la problemática de 'lo global' y 'lo local'.(2003:135)

Como vimos, a vitalidade do fandango desafia as projeções dos folcloristas. Atualmente, na ilha dos Valadares, grupos de fandango se fazem e se refazem a todo momento, e ainda fora desta ilha encontramos uma variedade de fandangos sendo praticados. Maria Laura Cavalcanti afirma que a vitalidade das culturas populares deve ser analisada como um fenômeno contemporâneo:

Nessa virada de século e de milênio, o regional e o local interagem fortemente com o global e a cultura popular brasileira demonstra inquestionável vitalidade. A atuação na área, portanto, não pede mais a urgência salvacionista em nome da qual se constituíram, no século XX, as primeiras iniciativas estatais. A cultura popular ingressa claramente na era do mercado e do consumo, promovendo e administrando seus próprios produtos. Brincantes, artesãos, mestres, associações civis, organizações não

governamentais emergem muitas vezes sob o novo aspecto de pequenos empresários e produtores. (2005:30)

Essa nova realidade das culturas populares deve ser compreendida dentro de um quadro no qual emergem diferentes agentes, com diferentes interesses, formando uma cadeia de mediações que envolve o diálogo (nem sempre simétrico) entre “mercado cultural” e produtores da cultura. A natureza simbólica e a complexidade das redes de mediação formadas em torno de “bens culturais” problematizam a noção puramente “mercadológica” de difusão das culturas populares. Para Danilo Miranda, diretor regional do Sesc:

Essa natureza híbrida das culturas deve ser respeitada pelas políticas culturais, respeito este que deve atender os aspectos subjetivos do imaginário, da sociabilidade das artes, e ao mesmo tempo, objetivos das práticas organizacionais e dos processos educativos, nos quais a difusão se inclui. Os produtos culturais não devem ser tratados como mercadorias consumíveis. São bens/riquezas diferentes, que podem levar à autonomia (...) desde que não sejam banalizados e tratados na mesma dimensão comercial de outros produtos (2005:75-76).

Para Néstor Garcia Canclini, a preservação e difusão das culturas populares pode obedecer a diversos fatores culturais e também econômicos, como gerar emprego e renda, atrair o turismo, solidificar patrimônios. Em todos estes casos, para o autor é preciso se perguntar como estas culturas populares “interagem com as forças da modernidade” (Canclini, 2000:218). Atualmente as chamadas 'culturas tradicionais' convivem de perto com uma 'cultura global' e mais do que nunca, contemplam suas tradições manipulando-as e recriando-as o tempo todo. O autor atenta para o fato de que, apesar de dialogarem com os elementos da modernidade, as culturas populares recebem influências desiguais e contraditórias, pela posição periférica que ocupam.

Compartilhando desta leitura de Canclini, José Jorge de Carvalho, em sua fala no Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares, questiona a posição das culturas populares (consideradas enquanto minorias étnicas, sociais e

raciais) frente à elite branca brasileira, apontando para o fato de que estas elites sempre 'tentaram exercer um controle ferrenho sobre as manifestações culturais, com um certo medo das possíveis insurreições e insubordinações que surgiriam por trás dos congados, maracatus e afoxés' (2005:34).

Atualmente, a preocupação do autor se coloca em relação aos usos e abusos que as manifestações populares sofrem, quando inseridas em circuitos midiáticos de forma descompromissada. Para José Jorge de Carvalho:

Há uma tendência para os shows, o entretenimento, a transformação de tudo em espetáculo, de forma que o potencial das manifestações se avalia apenas pelo potencial de entretenimento, e não por seus valores reais. Tudo se torna, portanto, mercado e produto de entretenimento – sejam as manifestações culturais, sejam as guerras (2005:36).

Compreendemos que os processos de apropriações fazem parte das dinâmicas culturais em todas as sociedades, e, intrínsecas a estes processo ocorrem as transformações que “produtos da cultura” sofrem ao serem manipulados. No fandango, este processo de apropriação é revelado pelas características que formam seu universo musical (exemplo claro é a maneira como se compõem os versos de fandango); ainda, em outros contextos, o fandango é objeto de recriações artísticas realizadas por grupos urbanos.

Distanciando-se do litoral é possível encontrar variações do fandango. Grupos curitibanos como Fato, Viola Quebrada, Meu Paraná, Bozinho Faceiro, Mundaréu, entre outros, realizam algumas de suas criações artísticas através do fandango, tendo esta manifestação como inspiração em seus trabalhos. Tornam-se cada vez mais comuns espetáculos, oficinas e festas universitárias onde a atração principal são os fandagueiros. O fandango também está presente em produções de CD's, livros, temas de pesquisas acadêmicas, exposições e apresentações.

A construção do fandango enquanto um “bem cultural” e, ainda, a configuração

de um “mercado cultural” voltado para a difusão e o consumo de manifestações que se remetem ao universo do popular/tradicional é uma característica que envolve o mundo moderno⁷⁵. A especificidade dos dias de hoje está no fato de que este popular/tradicional se tornou uma categoria ampla e complexa, na qual diferentes dimensões se encontram. As próprias noções de mercado e consumo, neste caso, devem ser devidamente problematizadas, haja vista que os limites entre dádiva e mercado são tênues dentro deste contexto.

⁷⁵ Desde o século XVIII, de diferentes maneiras e com diferentes anseios, estudiosos europeus buscavam na fonte de inspiração que vem do povo a fórmula de suas identidades, consolidando até aos nossos dias a formação de um “gosto pelo popular” (Ortiz, s/d).

APONTAMENTOS FINAIS

Vamos dar por despedida

Até semana que vem

quem não me conhece chora

quem dirá que me quer bem

versos de fandango da ilha dos Valadares

O fandango na ilha dos Valadares se caracteriza como uma fusão de vários fandangos e fandagueiros. Vindos de diferentes lugares, os fandagueiros que chegam à Valadares, cada qual com seu “estilo” de *fazer fandango*, passam a constituir na ilha uma forma própria de tocar, de afinar, de bater, de bailar e de cantar fandango. A afinação *pelo meio*, própria das violas em Valadares, já indica uma forma de *fazer fandango* cuja característica essencial é marcada pela pelo trânsito, pela mediação e pelo movimento, que implica o estar entre *sítio ilha* e *cidade*. É a partir destas relações que se constrói um fandagueiro em Valadares, adquirindo junto com todos os atributos que são necessários para um *bom fandagueiro*, o papel de mediador entre estas diferentes realidades.

Não há um fandango em Valadares no singular. Lá são múltiplas as formas de *fazer fandango*. Apesar de hoje os fandagueiros morarem em Valadares, é do *sítio* que trazem suas lembranças e raízes. Chegando na ilha esse fandango não se conserva intacto e alheio ao que acontece em sua volta. Ao contrário, dialoga com novas realidades, tornando-se como uma “bricolagem”, um caleidoscópio deste novo universo no qual está imerso. Este processo não é descontínuo, a intensa mobilidade vista em Valadares remete a relações de trocas e reciprocidades entre pessoas e fandangos que transitam entre o *sítio*, a *ilha* e a *cidade*.

Os fandagueiros da ilha dos Valadares apontam e reconhecem as diferenças

entre seus fandangos. A partir da origem de determinado violeiro ou batedor é possível compreender a forma que seu fandango será executado. Por outro lado, a partir das diferentes afinações, toques, versos, batidos, ritmos e instrumentos, eles reconhecem a procedência do estilo, da “linhagem” de determinado fandangueiro. Reconhecem também a diferença entre o fandango que se pratica no litoral do Paraná e aquele do litoral sul de São Paulo. Os fandagueiros de Valadares se remetem constantemente a lugares e fandangos do litoral paulista, afinal, muitos chegaram destes lugares. Entretanto diferenciam estes fandangos, apontando que *lá já não tem mais o fandango batido*.

Reconhecem ainda as diferenças entre os fandangos dos veteranos, e os fandangos dos jovens. Em Valadares as diferenças geracionais dentro do *fazer fandango* são motivos de constantes conflitos. Se, por um lado remetemos ao fandango a ocasião de estabelecimento de trocas e de alianças, circulando através do seu fazer saberes, técnicas, pessoas, versos e instrumentos. Por outro lado, entendemos que as relações de troca não excluem, e mesmo, pressupõem a rivalidade, os conflitos e as disputas por prestígio.

Seja no “fandango doméstico”, no “fandango de baile” ou no “fandango profissional”, estas alianças e disputas estarão sempre operando. No “fandango doméstico”, troca-se entre famílias e vizinhos, dentro do círculo de parentesco e *camaradagem*. No “fandango de baile”, os trocadores se ampliam, envolvendo diferentes “linhagens fandanguieras” e os grupos de fandango. E ainda, no “fandango profissional”, as trocas são estabelecidas em esferas globais, envolvendo políticas públicas, órgãos de governo, produtores culturais, público-consumidor, etc.

Dentro destes universos sócio-culturais, os fandangueiros da ilha dos Valadares ao *fazerem fandango*, estão ordenando seus mundos, ao mesmo tempo que também os recriam. O *fazer fandango* em Valadares torna-se um modo essencial de

articular as experiências de um tempo/espço entre sítio/ilha/cidade, e entre as diferentes situações do fazer fandango, “doméstico”/”baile”/”profissional”. Nesse sentido, que, na da ilha dos Valadares, *fazer fandango* é um *divertimento trabalhado*, na medida em que, mais que “fazer música”, os fandangueros estão comunicando algo sobre si mesmos e sobre sua sociedade.

Imagens



Rabeca construída por Aorélio Domingues, ilha dos Valadares, 2006. Fotografia: Flavio Rocha.



Viola construída por seu Anísio Pereira, ilha dos Valadares, 2006. Fotografia: Flavio Rocha.



Adufo construído por Aorélio Domingues, ilha dos Valadares, 2006. Fotografia: Flavio Rocha.



Tamancos de fandango, 2006. Fotografia: Flavio Rocha.



Seu Julino Pereira e sua esposa dona Alzira na Fazenda Santa Rita, Guaraqueçaba, 2005. Fotografo: Flavio Rocha.



Rabeca construída por seu Julino Pereira, Fazenda Santa Rita, Guarequeçaba, 2006. Fotografo: Flavio Rocha.



Vista de *caminho* no bairro sete de setembro na Ilha de Valadares, 2005. Fotografo: Flavio Rocha.



Passarela que liga a ilha dos Valadares a Paranaguá, 2002. Fotógrafo: Patricia Martins.



Fandango tocado entre parentes e *camaradas* (da esquerda para direita) Pedrinho Pereira, Anísio Pereira e seu Milton na casa de Pedrinho, Ilha dos Valadares, 2005. Fotografo: Flavio Rocha.



Parentes abraçam-se em meio ao fandango no bar do seu Arnordo, Ilha dos Valadares, 2005. Fotografo: Flavio Rocha.



Baile de Fandango realizado no Mercado do Café, em Paranaguá, durante o 'entrudo' de carnaval. Par: seu Zeca e dona Adonaide. 2005. Fotografo: Flavio Rocha.



Treino de Fandango realizado no bar Mangue Seco pelo grupo Pé-de-Ouro, Ilha dos Valadares, Paranaguá. 2005. Fotografo: Flavio Rocha.



Detalhe dos tamancos. Apresentação do grupo Mandicuéra no Teatro Municipal de Morretes. 2005. Fotografo: Flavio Rocha.



Seu Abílio, fandangueiro do grupo “Pés de Ouro”, sendo entrevistado por um canal local de TV, durante o baile de fandangos no Mercado do Café, em Paranaguá. 2005.. Fotografo: Flavio Rocha.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Paulino de. **Usos e Costumes Praianos**. Revista do Arquivo Municipal, Vol. CIV, Ano XII. Prefeitura do Município de São Paulo. Departamento Municipal de Cultura, 1945.
- ANDRADE, Sandra Mara Leite de. **Experiência pessoal em Campo: fandango como expressão do lúdico e do trabalho**. Monografia. UFPR, 1994.
- ANDRADE, Sandra Mara Leite de & ARANTES, Joceli de Fátima Tomio. O fandango em Rio dos Patos. In: BRITO, Maria de Lourdes da Silva & RANDO, José Augusto Gemba(org.). **Fandango de Mutirão**. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. Fandango. *In: Folclore Nacional: Danças, recreação e música* vol. II. São Paulo: Melhoramentos, 1964.
- AZEVEDO, Fernando Corrêa de. "Aspectos Folclóricos do Paraná". In: Cadernos de Artes e Tradições Populares. Museu de Arqueologia e Artes Populares, UFPR, 1973: 57-101.
- _____. **Fandango do Paraná**. Cadernos de Folclore nº 23. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1978.
- BRANDÃO, Théo. **Folgedos natalinos: Fandango**. Maceió. PRODASEC/SEC, 1982.
- BRITO, Maria de Lourdes da Silva & RANDO, José Augusto Gemba(org.). **Fandango de Mutirão**. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2000.
- CÂNDIDO, Antonio. **Os Parceiros do rio Bonito: estudos sobre o caipira paulista e a transformação de seus meios de vida**. São Paulo: Duas cidades, 1987.
- CARVALHO, José de. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. *in: Série Encontros e estudos* nº 01, Instituto Nacional do Folclore, Rio de Janeiro. IBAC, 1992.
- _____. **Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea**. Porto Alegre: Rev. Horizontes Antropológicos. Ano 5, n.11, 53-91, outubro de 1999.
- _____. Culturas populares: contra a pirâmide de prestígios e por ações afirmativas. In: **Seminário de Políticas Públicas para as culturas populares**. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Minc, 2005.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2000.
- CAVALCANTI, Maria Laura V. de Castro. **Os Sentidos do Espetáculo**. São Paulo:

Revista de Antropologia. V.45 n.1, 2002.

O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. História, ciências, saúde - Manguinhos. Vol. 6 (suplemento), 2000, pp. 1019-1046

Cultura e saber do Povo: por uma perspectiva antropológica. Rio de Janeiro: Revista Tempo Brasileiro 147, 2001.

Cultura e a invenção do popular no Brasil. In: **Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares.** São Paulo: Instituto Polis; Brasília: Minc, 2005.

DIEGUES, Antônio C. A Mudança como Modelo Cultural: o caso da cultura caiçara e a urbanização. In: **Enciclopédia Caiçara: o olhar do pesquisador.** Antonio Carlos Diegues (org.) vol.I. São Paulo: Hucitec: USP, Nupaub/CEC, 2004.

DURHAM, Eunice Ribeiro. **A Caminho da Cidade: a vida rural e a migração para São Paulo.** São Paulo: Perspectiva, 1973.

FONSECA, Maria Cecília L. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Minc – Iphan, 2005,

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala: a formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.** Rio de Janeiro: Record, 1998.

FUKUI, Lia Freitas. **Sertão e bairro rural.** São Paulo: Ática, 1979.

GEERTZ, Clifford. Um jogo absorvente: Notas sobre a briga de galos Balinesa. In: **A Interpretação das Cultura.** Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GRAMANI, Daniella da Cunha (org.). **Rabeca: o som do inesperado.** Curitiba: s/e, 2003.

GOW, Peter. **“Ex-Cocama”: Identidades em Transformação na Amazônia Peruana.** Mana 9 (1): 57-79, 2003.

GUIDI, Maria Laís Mousinho. **Elementos de análise dos “estudos de comunidade” realizados no Brasil e publicados de 1948 a 1960.** Revista de Educação e Ciências Sociais, 1962.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** São Paulo: Vértice, 1990.

KUSCHINIR, Karina, VELHO, Gilberto, Karina (org.) **Mediação, cultura e política.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

LANGOWISKI, Vera B. Ribeiro. **Contribuição para o Estudo dos Usos e Costumes do Praieiro do Litoral de Paranaguá.** Separata dos Cadernos de Artes e Tradições Populares do Museu de Arqueologia e Etnologia de Paranaguá, 1974.

LANNA, Marcos P. D. **A Dívida Divina: troca e patronagem no nordeste brasileiro**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

_____. Nota sobre Marcel Mauss e o ensaio sobre a dádiva. **Revista de Sociologia Política**. Curitiba, n.14, 2000.

LADEIRA, Maria Inês. **Os Mbya-Guarani das ilhas do Paraná**. São Paulo: Centro de Estudos Indigenista, 1998.

LECOCQ MULLER, Nice. **Sítios e sitiantes no estado de São Paulo**. Boletim 56. FFCL/USP, 1951.

LÉVIS-STRAUSS, Claude. O Princípio de Reciprocidade. In: **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1982.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril, 1978.

MARCHI, Lia; SAENGER, Julia; CORREA, Roberto. **Tocadores: homem, terra, música e cordas**. Curitiba: Palloti, 2002.

MARTINS, Patrícia. **O fandango da ilha dos Valadares: e a fragmentação da cultura caiçara**. Monografia apresentada para a conclusão do curso de História/ UFPR. Orientação: Dr. Luiz Geraldo Silva, 2002.

_____. Sobre tamancos e violas: uma descrição do fandango na ilha dos Valadares. *in*: **Enciclopédia Caiçara: festas, lendas e mitos caiçaras**. Antonio Carlos Diegues (org.) vol.V. São Paulo: Hucitec: USP, Nupaub/CEC, 2006.

MARTINS, Romário. **Terra e Gente do Paraná**. Curitiba: Col. Farol do Saber, 1995.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. *in*: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, [1923-24] 2003.

_____. Parentesco de Gracejos. In: **Ensaio de Sociologia**. São Paulo: Perspectiva, [1926] 2005.

MEDEIROS, Ana Elizabeth. Imaterialidade criadora. In: TEIXEIRA, João Gabriel (org). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS-Unb, 2004.

MELLO, Veríssimo. **Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo**. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.

MIRANDA, Danilo. Desenvolvimento cultural como meta educativa do Brasil. In: **Seminário de Políticas Públicas para as culturas populares**. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Minc, 2005.

MONTEIRO, John M. **Negros da Terra: Índios e Bandeirantes nas Origens de São Paulo**. Cia. Das Letras, 1994.

- MONTES, Maria Lúcia. **Entre o arcaico e o pós-moderno: heranças barrocas e a cultura da festa na construção da identidade brasileira**. São Paulo: Rev. Sexta-Feira, n.2, abril de 1998.
- MUSSOLINI, Gioconda. **Ensaio de Antropologia Indígena e Caiçara**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- NASCIMENTO, Vicente Jr. **Monografia histórica e Coreográfica de Paranaguá**. Boletim do Instituto Histórico e Geográfico de Paranaguá, 1980.
- ORTIZ, Renato. **ORTIZ, Renato. Cultura popular: românticos e folcloristas**. São Paulo: Ed. Olho d'água, s/d.
- PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. **Semeando iras rumo ao progresso**. Curitiba. Ed. UFPR, 1996.
- PEREIRA, Maria Izaura de Queiroz. **Uma categoria rural esquecida**. Revista Brasiliense. 1963 (a), n.45, p. 85-97.
- _____. Bairros Rurais Paulistas. Revista do Museu Paulista. São Paulo, 1967, v. XVII, p. 63-208.
- PIMENTEL, Alexandre; GRAMANI, Daniella; CORREA, Joana (orgs.). **Museu Vivo do Fandango**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.
- PINTO, Inami Custódio. **Fandango do Paraná**. Curitiba: Ed. UFPR, 1992.
- _____. **Curso de Introdução aos Estudos de Folclore**. Curitiba: Museu Paranaense/Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte, 1983 (apostila).
- _____. "O Fandango na ilha dos Valadares". In: BRITO, Maria de Lourdes da Silva & RANDO, José Augusto Gemba (org.). **Fandango de Mutirão**. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003: 53-62.
- _____. **Folclore: aspectos gerais**. Curitiba: Ibpex, 2005.
- QUEIROZ, Maria Izaura Pereira de. **Bairros Rurais Paulistas**. São Paulo: Duas Cidades, 1973.
- RADCLIFFE-BROWN, A. R. Apontamentos sobre a relação de brincadeira. In: **Estrutura e Função nas Sociedades Primitivas**. Lisboa:Edições 70, 1989.
- RIOS, Sebastião. O lobisomem e o coronel: considerações sobre o cordel digital. In: TEIXEIRA, João Gabriel (org). **Patrimônio imaterial, performance cultural e**

(re)tradicionalização. Brasília: ICS-Unb, 2004.

RODERJAN, Roselys Velloso. Sobre as origens do Fandango Paranaense. In: **Boletim da Comissão Paranaense de Folclore.** Curitiba: FUNARTE, 1980.

_____ As origens do fandango paranaense. In: **Semana de estudos sobre a cultura paranaense;** apostila do curso de folclore. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura e do Esporte, 1979: 50-55.

ROTMAN, Monica B. **Modalidades productivas artesanais:** expresiones de 'lo local' em un mundo globalizado?. Revista Campos. Curitiba, v.03, 135-146, 2003.

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____ Cosmologias do Capitalismo: O Setor Trans-Pacífico do 'Sistema Mundial'. in: **Anais da XVI Reunião Brasileira de Antropologia.** Campinas, SP, pp. 47-106, 1988.

_____ **O Pessimismo Sentimental e a experiência etnográfica:** porque a cultura não é um objeto em vias de extinção. Parte I. Mana v.3, n.1, p.74-73, 1997.

_____ **O Pessimismo Sentimental e a experiência etnográfica:** porque a cultura não é um objeto em vias de extinção. Parte II. Mana v.3, n.1, p.73-105, 1997.

SANDRONI, Carlos. Circuito de difusão de mercado: contra ou a favor? In: **Seminário de Políticas Públicas para as culturas populares.** São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Minc, 2005.

Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2006.

SEEGER, Anthony. **Os Índios e Nós: estudos sobre as sociedades tribais brasileiras.** Rio de Janeiro: Campus, 1980.

SETTI, Kilza. **Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical.** São Paulo: Ática, 1985.

SOUZA, Marina de Mello. **Parati: a cidade e as festas.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Tempo Brasileiro, 1994.

STUTZMAN, Renato. **Comunicações Alteradas: festa e xamanismo na Guiana.** Curitiba: Rev. Campos, n.04, 2003, 29-49.

TRAVASSOS, Elizabeth. Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular. In: TEIXEIRA, João Gabriel (org). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização.** Brasília: ICS-Unb, 2004.

_____ **Redesenhando as fronteiras do gosto:** estudantes de música e diversidade musical. Revista Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, Ano 5, n.11, 119-

144, outubro de 1999

VELHO, Gilberto. **Projeto e Metamorfose**: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1994

VIEIRA, Dos Santos Antônio. **Memória histórica chronologica, topographica e descriptiva da Cidade de Paranaguá e seu Município**. Curitiba: Museu Paranaense, 1951/52, v.1, 1850.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1995.

_____ “Não quero que a vida me faça de otário!”: Hélio Oiticica como mediador cultural entre o asfalto e o morro. In: VELHO, Gilberto. KUSCHINIR, Karina (org.) **Mediação, cultura e política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

VIANNA, Letícia C. R. Movimentos musicais e identidades sociais no contexto da cultura de massa no Brasil: uma reflexão caleidoscópica. In: Travancas, Isabel, Farias, Patricia (orgs.). **Antropologia e Comunicação**. Rio de Janeiro: Editora Garamond; FAPERJ, 2003.

_____ Pluralidade cultural e identidade nacional: experiências recentes de políticas no Brasil. In: TEIXEIRA, João Gabriel (org). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS-Unb, 2004.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)**. Rio de Janeiro: FUNARTE: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

ZAMBONIM, Graciliano. **Breve Análise dos elementos: música, dança e história do fandango paranaense**. Trabalho de graduação apresentado a matéria de projeto de pesquisa do 3 ano de Bacharelado em música popular da Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução a poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____ **A Letra & a Voz: a literatura medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

WACHOWICZ, Ruy Christovam. História do Paraná. Curitiba: Ed. Vicentina, 1988.

WAGLEY, Charles. **Uma comunidade amazônica**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.

WILLEMS, Emílio. **Uma vila brasileira: tradição e transição**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.

WOORTMANN, Ellen. O sítio camponês. Anuário Antropológico, Rio de Janeiro. 164-203, 1983.

WOORTMANN, Klaas. **A antropologia Brasileira e os estudos de comunidade**.

Universitas, Salvador, n.11, 1972.

DISCOGRAFIA

Tipo: Vinil Compacto

Título: Fandango/ Paraná – Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro - n.15

Intérpretes: Viola e voz: Manequinho e Celestino / Rabeca: Ercílio / Adufo: Deca

Realização: Ministério da Educação e Cultura – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

Coordenação: Roselys Vellozo Roderjan

Pesquisa: Inami Custódio Pinto

Cidade/ano: Rio de Janeiro, 1968

Tipo: Vinil Compacto

Título: Fandango/ São Paulo - Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro - n.35

Interpretes: Grupo de Fandango “Os tropeiros da Mata”

Realização: Ministério da Educação e Cultura – Instituto Nacional do Folclore

Cidade/ ano: Rio de Janeiro, 1981

Tipo: CD

Título: Cantos de Festa e de Fé, tradições musicais paranaenses

Intérpretes: Grupo de Fandango Mestre Romão, Marcir Barbosa, Waldemar Cordeiro, Eugênio dos Santos, Família Moraes, Família Pedroso, Congada de São Benedito.

Produção e direção musical: Roberto Corrêa

Realização: Governo do Paraná / Secretaria da Cultura

Cidade/ano: Paranaguá, Guaraqueçaba, Inácio Martins, Maringá, Lapa, 2000.

Tipo: CD

Título: Viola Fandanguera, Viola Quebrada e Família Pereira

Intérpretes: Família Pereira, grupo Viola Quebrada, Pedro Pereira e mestre Eugênio dos Santos

Direção Musical: Rogério Gulim

Produção: Oswaldo Rios e Rogério Gulin

Cidade/ano: Curitiba, 2001

Tipo: CD

Título: s/ título

Intérpretes: Grupo Mestre Romão e Grupo Família Pereira

Direção Musical: Rogério Gulim

Produção: Maria de Lourdes da Silva Brito

Cidade/ano: Curitiba/2003

Tipo: CD

Título: Museu Vivo do Fandango

Intérpretes: Grupos de fandango e fandangueros do Paraná e de São Paulo

Direção Musical: Rogério Gulin e Oswaldo Rios

Produção: Associação Cultural Caburé

Cidade/ano: Curitiba/2005

Tipo: DVD

Título: O Fandango em Rio dos Patos

Realização: TVE Paraná / Secretaria de Estado da Cultura

Coordenação: Moema Michaelis

Pesquisa: Sandra Mara Leite de Andrade

Roteiro e Edição: Eveline Araújo Freitas