

# PELAS CORDAS DA VIOLA: REGIMES DE CONHECIMENTO E APRENDIZADO DO FANDANGO CAIÇARA

**Patricia Martins**

patricia.martins@ifpr.edu.br

Doutoranda em Antropologia | PPGAS/UFSC

Docente Instituto Federal do Paraná/IFPR

**Resumo:** Neste trabalho proponho pensar a partir de notas etnográficas a potência da viola na constituição do universo fandangueiro. O esforço está em demonstrar como, para além de expressar, representar ou revelar algo, a viola do fandango, em si mesma é eficaz, já que em virtude de sua construção e execução musical toda uma socialidade se ativa e atualiza. Nesse sentido, devemos levar a sério, tal como o fazem os tocadores e dançadores de fandango, o poder dos instrumentos, versos, cantos, afinações, timbres e performances que se constituem na relação viola e violeiro. O som, a música e o próprio instrumento produzidos pelos violeiros e construtores são forças fundadoras de experiências, geradas em um processo contínuo de interação entre homem e ambiente. Nesse cenário, imerso nas relações mar e mato, permeados pela Mata Atlântica, habilidades técnicas se desenvolvem em um processo de “fazer/experimentar”. É no experimento que se produz a viola e o violeiro, trata-se portanto, de regimes de desconhecimento mediados pelo mundo da experiência. Experimentar-fazendo, também significa potencializar múltiplas sensorialidades, chamando atenção para gestos técnicos derivados de sinergia das ações humanas em diferentes redes de movimentos que constituem múltiplos agenciamentos (Simondon, 2005). O objetivo aqui, deste modo, é compreender como um sistema de atividades propiciados pelo “fazer fandango” - construção de artefatos, habilidades e técnicas - pode gerar capacidades corporais constituindo sujeitos singulares. Será, portanto, a partir destas inspirações conceituais que lançarei minhas reflexões sobre o fandango caiçara, tratando de olhar para estas violas em suas propriedades, fluxos e agências, integradas aos seus modos de produção e circulação específicos.

**Palavras-chave:** habilidades técnicas; aprendizado e construção de instrumentos.

## NOVEMBRO/2014

*Viola desafinada / causa vergonha tocar / Tornai a balancear / Eu vou dar a despedida / Que a viola me pediu / Não quero que ela me diga / Amigo, não me servi.* (Versos de fandango da Juréia (Iguape/SP))

*A viola é uma das coisas / Que se deve querer bem / A viola também dá / Amores pra quem não tem.* (Versos de fandango de Paranaguá (PR))

### A POTÊNCIA DAS 'COISAS'

Neste ensaio proponho pensar a partir de notas etnográficas a potência dos instrumentos musicais na constituição do universo fandanguero<sup>1</sup>. O esforço está em demonstrar como, para além de expressar, representar ou revelar algo, estes instrumentos do fandango, em si mesmos, comportam uma determinada eficácia, já que em virtude de sua execução toda uma socialidade se ativa e atualiza. Nesse sentido, devemos levar a sério, tal como o fazem os tocadores e dançadores de fandango, o poder dos versos, cantos, afinações, timbres e performances que se constituem na relação entre construtores e tocadores de fandango para com seus instrumentos.

O fandango caiçara possui uma estrutura bastante complexa, envolvendo diversas formas de execução de instrumentos musicais, melodias, versos e coreografias. Sua formação instrumental básica é composta por dois tocadores de viola, que cantam as melodias em intervalos de terças, um tocador de rabeça, chamado de *rabequista* ou *rabequeiro*, e um

tocador de *adufe* ou *adufe*. Também são encontrados outros instrumentos de percussão como o pandeiro, surdos, tantãs, entre outros. O *machete*, instrumento de cordas bastante utilizado no passado para a iniciação musical dos fandangueros por ser mais simples e menor que a viola, é bastante raro atualmente (Pimentel 2010).

Os fandangueros 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 tambuco. *Modas*, quando são somente tocadas para serem dançadas em pares. Deste modo, é possível dividir as danças em dois grandes grupos: o fandango batido e o fandango bailado. 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 rabeças 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*, *Tiratinha*, *Tonta*, *Mari-nheiro*, *Queromana*, entre outras.

O Bailado ou Valsado também pode ser dividido em dois grandes grupos: *chamarrita* e o *dandão*. A estrutura do *dandão* 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 *dandões*, mas dentro desta base ocorrem também inúmeras variações na viola e rabeça, o que mostra uma riqueza ímpar no âmbito da musicalidade do fandango. Segundo Gramani:

"Os nomes das modas *dandão* e *chamarrita* não designam uma música específica, mas sim uma estrutura musical específica. Existem muitas *chamarritas* e muitos *dandões*, e coreograficamente falando, não há diferença entre eles. É na música que essas formas se diferenciam" (Gramani 2009: 47).

Nas modas valsadas não há sapateados somente dançam valsados em pares mantendo o formato da roda entre os casais pelo

<sup>1</sup>Os dados aqui apresentados são parte da minha dissertação de mestrado intitulada "Um Divertimento Trabalhado: prestígios e rivalidades no fazer fandango da ilha dos Valadares (PR)", defendida junto ao PPGAS/UFPR (2006). Trata-se também de dados referentes a coordenação de pesquisa voltada a instrução técnica para o registro do fandango como patrimônio imaterial brasileiro, atividade realizada através de contratação de consultoria para o IPHAN/Minc entre os anos de 2010 e 2012. E ainda, são parte da produção do vídeo etnográfico "Trânsitos caiçaras em redes fandangueras", resultante da bolsa de produção crítica em culturas populares, FUNARTE/Minc (2012 e 2013).

salão ou pelo palco. São chamadas também de *bailado*, *lixado*, *cheira pescoço*, ou *limpa-banco*, pois nessa hora é possível todos dançarem, haja visto, que não há nenhuma coreografia prévia a ser executada. Nos bailados é comum encontrar pares formados por mulheres, o que nos batidos não é permitido.

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 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. (Azevedo 1978:33).

A viola e o violeiro assumem uma centralidade neste fazer musical. Nas palavras de seu Romão de Paranaguá (PR), o *violeiro é a peça chave do fandango*. Se não tiver o *rabequista*, ainda vai, mas sem o *violeiro*, não se dança o *fandango*. O som e a música produzidos pelo violeiro através de sua viola, é uma força fundadora de experiências, mais do que veículos ou meios para determinados fins. Explicados muitas vezes em sua exterioridade a música e os sons da viola geram contextos, sendo uma dimensão fundamental da experiência e da construção de presenças e significados. Visto aqui como uma espécie de "centro" relacional,

em torno do qual o sistema se movimenta, a viola é um agente que faz coisas, produz transformações, institui socialidades.

## DA VIOLA AO VIOLEIRO: CAMINHOS MÚTUOS

*Quando eu pego na viola eu não posso sem cantá, faço minha obrigação Cante bem ou cante mal...*

Há mais de 10 anos pesquisando e convivendo com o universo fandanguero, sabia da importância da viola para a realização de um *bom fandango*. Sempre me chamou atenção, para além da viola nos bailes, o espaço que o instrumento ocupava no cotidiano desses tocadores. Em suas casas, era possível encontrá-la na parede da sala, no final do dia sempre nos braços do tocador. Diariamente, os encontros entre os violeiros acontecem, seja no ambiente doméstico ou nos bares das localidades, a viola e sua sonoridade assume uma centralidade ímpar para estes tocadores, podemos dizer que o instrumento torna-se uma extensão de seu tocador. Falando sobre seu instrumento seu Waldemar, alisa com a mão a viola e diz à ela, *essa aqui eu vou enfeitar mais um pouco. Para mim a viola tem que ser igual eu, bonita e bem arrumada, minha viola está sempre assim?*

Apesar deste destaque dado ao instrumento, nas diferentes leituras bibliográficas que eu fazia para a construção das análises, o que aparecia eram as características formais do instrumento. Nestas descrições encontramos elementos como as "origens" da viola, as especificidades regionais, as técnicas de construção, as afinações, porém, muito pouco sobre a relação viola e violeiro<sup>3</sup>. No entanto,

<sup>1</sup>Pelos limites dos dados etnográficos ainda não é possível aprofundar, porém, as *marketarias* feitas nos instrumentos podem indicar "marcas" que as violas carregam, trazendo um pouco de seus construtores e tocadores.

<sup>3</sup>Um dos poucos elementos que pode falar destas relações explorados pelos estudos mais clássicos, trata das diversas narrativas que se colocam relacionadas a "simpatias, crenças e malinagens" voltadas à viola, no entanto, no fandango os violeiros possuem pouco destes elementos, se comparados aos violeiros do Brasil Central.

nas práticas cotidianas e nas falas dos tocadores vinha a tona as percepções em torno de suas relações com o instrumento. Nas palavras de seu Galo, falecido violeiro de Superaqui (PR):

*Anoitecia, eu passava a mão na minha viola, afinava e tava tocando e cantando, eu tava me divertindo. Às vezes a pessoa ta meio arraiçada, passa a mão na viola: afinou, tocou e cantou, pronto: aquilo já saiu tudo*

À luz destas narrativas, é possível apontarmos para uma certa inversão metodológica experimentada na teoria antropológica nas últimas décadas a respeito da materialidade da vida social. A experiência etnográfica apresenta ao antropólogo uma diferença irreductível, que tem como uma de suas expressões uma diferença conceitual: a de que os nativos lançam mão de conceitos ou concepções muito diferentes daqueles que o próprio antropólogo leva para o campo. Se essa diferença deve ser levada a sério, o único modo é descartar a diferença entre conceitos e coisas, trata-se de uma volta às coisas, não mais como apelo ao mundo vivido da fenomenologia, mas antes à ideia de que a experiência das coisas é ela mesma conceitual. Isso significa um retorno a materialidade, revestido de renovados paradigmas teórico-metodológicos observados nos estudos antropológicos, sobretudo nos últimos dez anos (Miller 2005; Henare; Holbraad; Wastell 2007; Ingold 2011 e Latour 2012) onde as ‘coisas’ encontradas no campo podem ditar os termos de suas análises, como sendo elas próprias condutas para a produção de conceitos.

Olhando a partir disso, a viola não poderia mais ser descrita por sua materialidade substancializada em aspectos formais, e a partir do que reconhecemos como elementos constitutivos deste instrumento, pois precisaria ser entendida nos próprios termos nativos. Para essa proposta metodológica, a qual estamos tratando neste ensaio, a antropologia deve ultrapassar os limites que se colocam na descrição enquanto “cultura material”. James Leach, em artigo publicado na coletânea “Thinking through things” (2007), afirma que os objetos e ‘coisas’ na antropologia foram

sempre secundários em suas descrições tornam-se sempre estabilizados, como parte de uma descrição pré-analítica. Para Leach:

*It is as if the category of the material, the inanimate, was a pre-analytic given, one of the basic building blocks upon which a social or cultural theory of meaning could (unreflexively) be built. That is, because the material and the object world exist in particular relation to the person of the analyst, and this relation is so thoroughly naturalised as to appear given by the human condition, much anthropological theory has relied upon ‘things’ material stability of form and substance, opposing objects to the persons who act, create and utilise them. (Leach 2007:167)*

Estes renovados pressupostos metodológicos nos demonstram a impossibilidade de isolar a forma do sentido e o sentido da capacidade agentiva; no caso da viola no Fandango, não trata-se apenas de representação, suporte ou veículo de significações posteriores. Trata-se de um processo tanto metafórico, em que a viola significa algo e representa algo, quanto metonímico (Bateson 2000), na medida em que os violeiros estão construindo a si mesmos ao fazer e tocar seus instrumentos de determinada forma.

Na relação viola e violeiro podemos pensar em um processo de constituições mútuas, deste modo, o “tempo do aprendizado” é fundamental para a construção do violeiro enquanto tocador, e mesmo, da viola enquanto instrumento. Sobre a potência da viola, seu Anísio Pereira de Guaraqueçaba (PR), explica, *a viola boa que nós chamamos é quando ela fica com o som alto, com uma voz grande, que se escuta bem. Uma viola que bufa, assim é um som grosso, tem um tino nas cordas. Já para seu Galo, nós vamos disputar essas duas violas ver qual é a melhor uma da outra. Não são os violeiros, são as violas mesmo...*

Os construtores e tocadores de violas e rabecas referem-se a seu aprendizado – na construção e toque destes instrumentos – como um “fazer/experimentar”, seguindo como modelo alguns de seus ancestrais como, pais, avós, tios e padrinhos. É no experimento que se produz os instrumentos e o

próprio fandangueiro, e assim o instrumento é feito de semelhanças que produzem diferenças. Trata-se portanto, de um sistema de conhecimento mediado pelo mundo da experiência. Vejamos,

*Eu era pequeninno de idade, acho de três anos, não sei bem. Já gostava, ficava ali olhando quem tava dançando. Quando foi de cinco, seis anos eu já comecei a me dedicar. Papai, eu quero fazer um machetinho, pra eu aprender a tocar viola (...) Então o meu pai mandou fazer um machetinho pra mim e eu aprendi por ali (...) Tocando, cantando, por ali eu me dediquei, até a idade de dez anos e eu já fui tocando<sup>4</sup>. Eugênio dos Santos, Ilha dos Valadares/PR.*

*Desde a idade de dez anos. O pai tocava viola, o tio tocava rabeca e nós ficava junto, lá no Rio dos Patos. O irmão do Júlio, que é o Julino, que mora lá, ele toca rabeca. Irmão do Júlio, que faz a viola, eu sou sobrinho deles. Sou irmão de Anísio. Ele fazia a viola e tocava e nós ficava escutando e ficava aprendendo também, até de noite, meia-noite. Pedro Pereira, Ilha dos Valadares/PR*

O "experimento" é um conceito importante na forma destes violeiros referenciarem seus universos. Nada é feito de uma só vez: tudo passa por etapas, testes e experimentações. Faz-se sempre algo pequeno, um modelo em miniatura, e, se der certo, concretiza-se o que se mencionava executar. O "experimento", ao mesmo tempo em que indica o modo de criação, explicita o risco de não dar certo e permite a criação de novas coisas. Seu Anísio Pereira lembra disso:

*Pois eu mesmo fui ensinar meu filho a fazer uma viola, falei pra ele fazer assim, cepilhadinho, quando já era de tarde eu fui ver, e ele tinha cavocado por dentro da viola, com o braço junto, e eu fazia cavocado do contrário, colocava o tempo depois, aí eu pensei, não é que deu certo mesmo! Aquele que a gente vai ensinar acaba nos ensinando.*

Podemos trazer para o debate a ideia de skill, via Tim Ingold (2000), para quem as atividades técnicas só podem ser concebidas na

sinergia que envolve o gestual do ser humano, de ferramentas e matéria-prima. A noção de habilidade situa-se portanto, na confluência e nos fluxos entre ambiente, corpo e coisas. O que significa dizer que a prática é uma forma de uso, de ferramentas e do corpo, citando o exemplo do sapateiro, onde suas mãos e seus olhos, bem como suas ferramentas de corte, são colocadas em uso através da sua incorporação em um padrão habitual de atividade hábil, o que exige um "engajamento com o mundo".

Pensado deste modo, o aprendizado no fandango não pode ser compreendido somente pela via da "transmissão de conhecimentos", tomando-o enquanto engajamento sensorial, perceptivo e corporal, este aprendizado se faz na interação ativa envolvendo humanos, madeiras, ferramentas, gestos e movimentos, que irão dar em formas, objetos e indivíduos diversos. Os regimes de conhecimento implicados no aprendizado do fandango implicam no reconhecimento de gestos técnicos derivados de sinergia das ações humanas, em diferentes redes de movimentos que constituem múltiplos agenciamentos (Simondon 2005). Deste modo, o sistema de atividades propiciados pelo "fazer fandango" - construção de artefatos, habilidades e técnicas - pode gerar capacidades corporais constituindo sujeitos singulares.

Experimentar-fazendo, também significa potencializar múltiplas sensorialidades, chamando atenção para mundos que seriam a-vívisveis, no sentido onde não é somente a chave visualista que opera. Quando o etnógrafo lida com situações em que a construção do real se dá através de contextos sensoriais outros, se revelam as limitações das análises textuais baseadas na visualidade. Os etnógrafos frequentemente usam os olhos e a visão para observar o que os ouvidos têm escutado. Na medida em que tratam os atos, práticas e rituais, através de metáforas visuais, como sugerem as imagens de "texto" e "leitura", essas abordagens têm deixado de lado aspectos que, para as pessoas, muitas vezes, são centrais na construção do real. Tais concepções, por isso, precisam ser relativizadas quando

<sup>4</sup>O *machetinho*, ao qual seu Eugênio se refere, é uma "viola pequena". É comum na fala dos fandangueiros apontarem seus aprendizados a partir deste instrumento, como se fosse mesmo a primeira etapa do processo de construção de um bom tocador.

nos deparamos com uma situação etnográfica, como a encontrada no contexto dos fandangos, em que, para além de visível, a realidade é sonoramente construída e percebida.

*Olha, eu aprendi a tocar viola, bem dizer, mais instrução dos meus pais. (...) A gente só escutava de ouvido, a gente ficava do lado dele, mas a gente não olhava no dedo não, só no ouvido. Quando ele fazia fandango na Barra do Ararapira, eu era criança, ele fazia fandango na Barra do Ararapira, então depois que terminava aquele divertimento, o som ficava no ouvido da gente, ficava uma saudade pra gente... Então, aquele zunido ficou no ouvido da gente, então a gente pegou o ritmo do toque do instrumento. Mas não assim que ele pegasse e me ensinasse só o som. Joaquim Mendonça, Superagui/PR.*

A noção de “experimentação”, também pode nos ajudar a pensar a constituição da poética fandanguera. No fandango, como em diversas outras manifestações populares, quando um cantador apresenta seus versos, dependendo das músicas cantadas, pode tanto colhê-las do repertório tradicional como improvisar de acordo com sua criatividade. É bastante comum percebermos versos ou trechos cantados em uma marca ou moda serem utilizados em outras pelo mesmo violeiro, ou em localidades distantes umas das outras. A maior parte das músicas de fandango devem ser entendidas como expressões do momento em que foram executadas.

No fandango, sobretudo, as letras estão imbuídas de fortes percepções do ambiente, juntamente com aspectos de seus cotidianos e temas envolvendo sentimentos, emoções e afetos de ordem subjetiva. Além disso, o próprio processo de “bricolage” que ocorre na composição das letras, onde recortes e trechos de autorias variadas vão se misturando no trânsito destes versos entre tempo e espaços diferenciados, demonstra o aspecto relacional e multiagetivo da “criatividade” no fandango (McLean 2009). Portanto, não se trata de uma não-autoria, mas de versos que circulam e se incorporam uns aos outros. A maneira de um *bricoleur*, os versos são compostos, colecionando restos, miudezas, fragmentos, completando-os e recombinando-os numa nova composição. Assim opera-se

também quando constroem seus instrumentos. Deste modo, podemos acompanhar Lévi-Strauss (1976), para quem:

*“a poesia do bricolage lhe advém, também e sobretudo, do fato de que não se limita a cumprir ou executar, ele não fala apenas com as coisas (...), mas também através das coisas: narrando através das escolhas que faz entre possíveis limitados, o caráter e a vida de seu autor. Sem jamais completar seu projeto, o bricoleur sempre coloca nele alguma coisa de si” (Lévi-Strauss 1976: 37).*

A imensa diversidade de versos e de suas respectivas performances em bailes de fandango compõem um grande mosaico de tocadores, dançadores, personagens, falas e imagens que vão se transformando à medida em que são experienciados nas situações de relevo, sendo necessário vê-los neste pleno movimento. Isto porque a prática de tocar, ouvir e dançar o fandango nesta região está inserida num complexo contexto polifônico onde o ressoar destas várias “vozes”, representa a vitalidade de uma tradição que é recriada dia após dia.

A imagem da polifonia de vozes traz consigo as importantes contribuições de Zumthor e sua abordagem sobre a performance relacionando-a à prática da linguagem poética, ligando esta ao corpo:

*(...) o poético (diferente de outros discursos) tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas (Zumthor 2000: 41).*

A performance, para este autor, está profundamente ligada ao que ele considera por vocalidade, recitada ou cantada, partindo de um modelo que é o da oralidade. É justamente a corporeidade – o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é expansão – que Zumthor estabelece como característica da vocalidade e elemento essencial a toda performance. O caminho que proponho, portanto, para a visualização dessas idéias no fandango é metaforizar a noção de voz, ampliando-a, incluindo a voz do

violeiro, a poética dos versos, a sonoridade dos instrumentos musicais, e ainda, os burburinhos do baile. Todas estas são manifestações do mundo sonoro, e como tais, comportam qualidades simbólicas essenciais.

A ênfase nas dimensões sonoras-musicais provenientes da viola é, de acordo com as sensibilidades nativas, símbolos dinâmicos, fundantes e fundadores de experiências e de significação. Como podemos afirmar para o caso do fandango, é por meio dos versos do canto que se estabelece uma comunicação, entre tocadores, dançadores e demais participantes dos fandangos, movimentando uma rede de trocas e interações dinâmicas entre tais sujeitos. Deste modo, o exercício aqui foi o de pensar a viola por ela mesma, destacando o potencial criador e constitutivo que ela exerce em sua relação com o violeiro, pois como diz seu Eugênio: *Cada um tem um sistema de tocar. Cada violeiro tem um esquema de tocar e cantar. Eu aprendi o meu modo de tocar, porque nenhum toca igual ao outro e cada viola, é uma viola...*

## CONCLUSÃO

Esta nova ênfase na agência de objetos, ou mesmo, nas 'coisas', vêm coroar um processo de críticas ao modelo representacionista nas ciências humanas e sociais. O deslocamento da atenção do significado para a eficácia das 'coisas' tem um rendimento particularmente interessante no contexto da análise de artefatos musicais tradicionais, porque permite fugir dos pressupostos que definem a discussão no campo das artes e artesanato no Ocidente, bem como, possibilita o questionamento acerca da dicotomia entre tecnologia e arte, o que rapidamente nos encaminha para outras separações importantes, como, por exemplo, entre dádiva e mercadoria e entre produção capitalista x saberes tradicionais. A forma não precisa ser bela, nem precisa representar uma realidade além dela mesma, ela age sobre o mundo à sua maneira e surte efeitos. Deste modo, ela ajuda a fabricar o mundo na qual faz parte.

Na tentativa de um certo deslocamento, almejei um descentramento do olhar ao violeiro, para poder enxergar melhor o que fazem as violas. O que pude observar é a mútua constituição entre as partes, no caso: viola x violeiro. Nesta relação o instrumento adquire um caráter próprio, não é somente parte de algo que o transcende, tendo potência por si próprio.

Tenho como desafio, a partir das novas incursões à campo, olhar para estas violas em suas propriedades, fluxos e agências, integradas aos seus modos de produção e circulação, de modo a incorporar as sugestões de Tim Ingold em torno da materialidade. Ingold que imprime um tom crítico a esse retorno à materialidade, havendo para ele um discurso abstrato dos teóricos, uma espécie de apologia dos materiais contra a concretude fora do lugar da materialidade, o autor coloca que "... o problema da agência nasce da tentativa por parte dos teóricos de reanimar um mundo de coisas já morto ou tornado inerte [por eles] pela interrupção dos fluxos de substância que lhe dão vida" (Ingold 2012: 33). Resta à esta pesquisa encontrar a linha e as superfícies onde se conectam, violas, violeiros, ambientes e socialidades.

# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Fernando Correa. 1973. "Aspectos folclóricos do Paraná". *Cadernos de Artes e Tradições Populares* 57-101.

BATESON, Gregory. 2000. "Uma teoria sobre brincadeira e fantasia". *Cadernos Ipub* 5: 35-39.

GRAMANI, Daniella da Cunha. 2009. *O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caiçara estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPR.

HENARE, Amiria et al. 2007. *Thinking through things: theorising artefacts ethnographically*. London/New York: Routledge.

INGOLD, Tim. 2000. *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge.

\_\_\_\_\_. 2012. "Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais". *Horizontes Antropológicos* 18 (37): 25-44.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1976. *Pensamento selvagem*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

MARTINS, Patricia. 2006. *Um divertimento trabalhado: prestígios e rivalidades no fazer fandango da ilha dos Valadares*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPR.

MCLEAN, Stuart. 2009. "Stories and cosmogonies: imagining creativity beyond 'nature' and 'culture'". *Cultural Anthropology* 24(2): 213-245.

PIMENTEL, Alexandre. 2010. Catálogo da exposição "Instrumentos Musicais Caiçaras". *Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural (Promoart)*. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular / RJ.

SIMONDON, Gilbert. 2005[1958]. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon.

ZUMTHOR, Paul. 2000. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUSC.