

SABERES DOS VIOLEIROS DE TRADIÇÃO CAIÇARA NA ILHA DOS VALADARES

Lauri Eduardo dos Santos

laurieduardo@hotmail.com

Mestrando em Antropologia | PPGA/UFPR

Bolsista CAPES

Resumo: Através da presente comunicação pretendo apresentar algumas reflexões a respeito da pesquisa que venho desenvolvendo na ilha dos Valadares, em Paranaguá, junto aos sujeitos tocadores de viola. Minhas experiências junto a estes tocadores, que através de suas redes de socialidade, fazem circular saberes relativos à viola, como maneiras de tocar, afinar e construir instrumentos e identidades ao longo de um território historicamente compreendido como caiçara e fandangueiro, tem me permitido pensar a respeito de como a prática e o desenvolvimento das habilidades necessárias para se constituir como tocador passam pela inserção na tradição através da prática. O desenvolvimento das habilidades sendo portanto adquirido e desenvolvido ao longo da formação da pessoa do violeiro, tendo este que aprender a reconhecer, executar e interagir de acordo com as maneiras permitidas e usuais. A relação entre a técnica e a pessoa, como apresentadas por Mauss, bem como a perspectiva de Ingold, a respeito da relação entre a prática e a ecologia, inspiram este trabalho e nos fazem pensar na formação da musicalidade apresentada por estes tocadores enquanto fruto destas relações. Estudar as relações particulares entre as formas de tocar e as constituições das pessoas que tocam, procurando atentar para como se dá a entrada delas nestas redes e, como a técnica está ligada à constituição da pessoa é o que pretende este estudo.

Palavras-chave: Musicalidade; viola caiçara; prática e pessoa.

INTRODUÇÃO

É sábado e tem fandango na Ilha dos Valadares, em Paranaguá. O baile será no clube Mangue Seco, na ilha mesmo. Da rodoviária é perto, ando cerca de cem metros e encontro Zeca Martins, rabequeiro e violeiro, nascido em um sítio de Guaqueçaba chamado Rio Morato, de onde se mudou ainda criança para o Rio dos Patos, já quase na divisa com o estado de São Paulo. Ele me conta que o baile vai ser com o grupo de mestre Brasília, violeiro e batedor nascido no Maciel e criado na Costeirinha, também sítios do interior da região. Seguimos conversando e atravessamos a ponte. Como ainda é cedo, decidimos tomar uma cerveja no bar de Anoldo Costa, que também é violeiro, irmão de Nemézio Costa, mestre do grupo Pés de Ouro, ambos também nascidos em Rio dos Patos, mas criados em Vila Fátima, na ilha do Superagui. Zeca me conta que está fazendo uma rabequinha, eu aproveito e lhe pergunto como aprendeu a fazer os instrumentos. Ele me responde que com o pai, que era marceneiro, fazia viola, rabeça, canoa, qualquer coisa com madeira. Aprendeu vendo o pai trabalhar, espiando de longe, porque criança não podia chegar perto. O pai fazia viola e também tocava. Quando o pai saía de casa, ele pegava a viola e treinava, escondido. Foi indo assim, até que quando foi um dia, no baile ele pegou a viola e cantou junto com outro companheiro, uns versos que sabia. Dai pra frente que ele começou a tocar viola, no começo só quando os violeiros mais velhos deixavam, agora em todo baile ele toca. Como toca tanto a viola, quanto a rabeça e sabe cantar em primeira ou segunda, em todos os bailes é requisitado.

Quando chegávamos ao bar, Anízio Pereira, rabequeiro, violeiro e fabricante, já ia saindo. Em frente ao bar ele e Zeca conversam sobre algumas rabeças que ele havia deixado com Zeca para que vendesse. Uma delas foi adquirida por mim, a outra Zeca está usando para dar aulas na Casa da Música, contratado pela prefeitura municipal, onde passa as tardes de terça e quinta-feira ensinando os toques de viola e rabeça para quem o procura.

Entro, cumprimento Anoldo e peço uma cerveja. O local é pequeno e uma mesa de sinuca ocupa boa parte do espaço. Anoldo me serve a cerveja em uma mesa lateral e senta, já me adiantando que em Dezembro eu não posso deixar de ir no encontro de fandangeiros de Guaqueçaba, onde vai ter gente até de Iguape, Cananéia e outros lugares do Estado de São Paulo. Como Anízio ficou mais um pouco, e o assunto é o fandango, os três comentam dos antigos fandangeiros que viram na Infância. Os bons fabricantes que existiam no Ariri, no Varadouro e em Cananéia. As violas que eles faziam eram maiores na parte de baixo da bunda (atrás), eram macias e falavam muito alto. Coisas importantes para se tocar fandango, já que o baile dura horas e, naquele tempo não havia microfone, era a viola e o peito do cantor. Na família de seu Anízio quase todos tocam. São os Pereira, famosos fandangeiros. Ele aprendeu a tocar vendo os mais velhos. Me contou que costumava ir aos bailes e prestar atenção nos versos cantados pelos violeiros. Antigamente haviam muitos modistas (fazedores de modas) e, tanto ele quanto os companheiros procuravam gravar os versos na cabeça, para cantar depois. Aquele que aprendia, ensinava para os outros. Mas, cantar entre eles, porque naquele tempo, os violeiros mais velhos não deixavam os jovens tocar. Era preciso ser bom para que eles deixassem. A conversa seguiu, arrodando os tempos em que fandango era a paga de mútuo. Quando alguém oferecia comida, bebida e baile em troca da ajuda dos vizinhos para executar algum serviço, fosse uma roçada, puxada de canoa, descascar o arroz, plantio de roça. Em seguida Anízio se despediu, pois não está ficando até muito tarde fora de casa, por problemas de saúde. Anoldo tem alguns clientes em torno da mesa de sinuca. E, Zeca e eu, seguimos para o clube Mangue Seco.

No Mangue Seco, Brasília estava sentado ao redor de uma mesa, junto com o casal Waldemar Cordeiro, violeiro nascido no Rio Guaraguaçu em Guaqueçaba, e Benedita Vidal Cordeiro, também da nascida e criada na mesma região, porém mais próxima da barra, perto da Costeirinha, enquanto ele morava

mais para dentro, seguindo o rio. O casal se conheceu em um fandango e gostam de contar a história de como aconteceu. Ele e Brazílio são cunhados e se conhecem há muito tempo. Viveram boa parte da vida no Maciel, até irem morar na Ilha dos Valadares, onde ainda residem. Eu e Zeca sentamos junto com eles, enquanto ainda não começou o baile. As pessoas vão chegando e os batedores e tocadores do grupo vão se aglomerando ao redor da mesa, esperando que Brazílio de início ao baile. Pouco depois sobem ao palco, que fica ao fundo do salão, atrás do tablado de madeira, Brazílio, Waldemar, Zeca, Waldemiro de Miranda, Adufeiro nascido na Ilha da Cotinha e crescido na Costeirinha, e Nécio, tocador de tabaca, e de quem pouco sei. O tablado é de madeira, instalado sobre o chão, serve de pista de dança nos bailados e propicia durante os batidos que a percussão dos tamancos de madeira ecoem, fazendo ser possível ouvir lá de fora os estalos. Algumas cadeiras sobre o palco servem para acomodar os músicos que se dispõem um ao lado do outro, em linha, da esquerda para a direita, na seguinte ordem: Nécio com a tabaca, Zeca, com sua rabeca fabricada por Aorélio, Brazílio, com sua viola caipira Gianinni encordoada à maneira do fandango, Waldemar, com sua viola fabricada por Julio Pereira, e Waldemiro, com seu adufo. Brazílio dá o tom de sua viola, pelo qual Zeca e Waldemar afinam seus instrumentos. Tanto Brazílio quanto Waldemar tocam na afinação pelo-meio, na qual não se faz pestana. Com os instrumentos nas alturas das vozes, estão prontos para tocar.

O público já é numeroso e espera pelo início do baile, vários eu reconheço de outros bailes. Brazílio saúda os presentes e puxa uma chamarrita. Ele puxa os versos e Waldemar o acompanha, em dueto e com as vozes bem timbradas. Os dois cantam bem juntos, pois são parceiros de longa data. Não demora e o tablado se enche de pares, que dão voltas e voltas, dançando a marca que está sendo tocada. Eu acompanho o movimento do balcão do bar, próximo a porta de entrada. Quando a música cessa, obedecendo o comando de "Oh, de casa!", dando por Brazílio, os pares se des-

fazem e aguardam a próxima marca, que não demora. Agora um don-don, outro bailado. Da mesma maneira, pares se formam, ocupam o tablado e dançam até terminar esta marca. Depois deste don-don, Brazílio desce do palco e sobe Urbano, filho de Julio Pereira, e nascido em Rio dos Patos. Com uma viola afinada em Intaivada, ele puxa um Anu, batido que será comandado por Brazílio. Enquanto os violeiros cantam os versos "o anu é passo preto, passarinho do verão..." os batedores não repicam os tamancos, acompanhados pelas damas, descrevem um círculo pelo tablado até que se pare de cantar e o mestre puxe o batido. Quando os batedores começam a tamanquear a música se acelera e, é importante que os violeiros saibam acompanhá-la, pois será Urbano quem deverá trazer de volta para si o comando da música. Algumas voltas depois, entre versos e tamanqueios e a marca termina. Em seguida outro bailado, mais um batido, mais dois bailados, outro batido e por fim os bailados acabam por serem executados em sequência, até o final do baile.

Depois de algum tempo, Waldemar e Urbano descem do palco. Aorélio, do grupo Mandicuéra, nascido em Paranaguá, da ilha dos Valadares mesmo, que estava dançando sobe e com a viola de Urbano, puxa uma chamarrita, na qual Zeca faz a segunda voz (não sem antes ajustar à altura de sua voz), enquanto toca rabeca. Neste momento executa ornamentos mais simples, para dar atenção aos versos que o companheiro puxará. Ainda tocam por mais algum tempo juntos, até que Urbano volte e continue cantando com Zeca. Já são por volta das três da manhã, no adufo e na tabaca estão outras pessoas e o baile segue. Vai até quase as cinco da manhã. Foi um bom baile. Cansado, aproveito a carona de Aorélio até o Mandicuéra, onde durmo ouvindo a música do baile. A chamarrita que Zeca costuma tocar na rabeca ecoa na minha cabeça.

No domingo, Zeca aparece e eu aproveito para lhe pedir para me ensinar o toque de chamarrita que costuma fazer na rabeca. Ele pega seu instrumento e, me mostra o caminho que seus dedos percorrem pelo braço do

instrumento. Primeiro faz rápido, depois mais devagar. Mesmo assim, de primeira eu não consigo pegar. Deixo para praticar depois. Pego a viola para mostrar a Zeca que estou praticando a Chamarrita que me ensinou outro dia. Junto comigo ele me pede para puxar os versos, eu não tenho a habilidade necessária, é difícil puxar os versos. Então, ele me pede para segui-lo nos versos que puxar. Tento e, novamente não consigo manter a voz na altura correta, fazendo a segunda. Não é fácil já sair tocando, é preciso treinar e aprender a interagir com outros tocadores, já que fandango não se toca sozinho.

SOBRE MUSICALIDADE E PESSOA:

Mantle Hood, em seu artigo *The challenge of "Bi-musicality"*, reflete sobre o processo de aprendizagem musical. O processo de desenvolver a musicalidade para ele envolve "the training of ears, eyes, hands and voice." Ou seja, é preciso se dedicar a reconhecer os sons esperados e a conseguir fazê-los soar adequadamente na manifestação musical pretendida, mesmo naquelas que chama de *ingênuas*:

We are speaking of the world of music, that training in basic musicianship of one order or another is characteristic of cultivated music wherever it is found and to some extent is unconsciously present in the practice of ingenious music. (Mantle Hood 1960:55)

O treino e a prática são fatores no processo de aprendizado da musicalidade. Para o violeiro isto é importante. O violeiro que faz a primeira voz deve improvisar versos durante toda noite, entre bailados e batidos, que são seguidos em dueto pelo segundo violeiro, ou pelo rabequista. Estes versos são feitos de memória, ou de cabeça como se diz, ali na hora. Ou seja, é necessária a habilidade de improviso do primeiro violeiro, bem como a atenção e entrosamento por parte do segundo, para que a moda fique bonita. É importante a cautela, pois o público acostumado identifica os menores defeitos nos cantadores, o que afeta seu reconhecimento perante os demais. Assim, os violeiros costumam ter parceiros

preferidos, embora devam saber acompanhar qualquer outro tocador. Em geral os parceiros preferidos são aqueles que costumam cantar juntos a tempos. Alguns, desde a infância. Os parceiros preferidos irmãos ou primos são muito comuns, como dizem os versos "canto desde pequeno, junto com meu companheiro". Estas longas associações levam em conta os versos que conhecem em comum e as afinações e alturas que preferem. Alguns mudam o timbre de voz ao trocar de parceiros, procurando se adaptar ao estilo que melhor cabe aos dois. Por isto, é importante que os dois cantadores se posicionem de uma maneira que possibilite ao outro acompanhar sua ação. Os gestos e sinais trocados entre os cantadores ajudam na compreensão do que fazer. Um tocador se orienta pela movimentação do outro. A segunda voz, por vezes costuma entoar vogais em vocalizações contínuas logo atrás dos versos do violeiro que faz a primeira. Isto acompanhando com a viola ou a rabeça o canto.

No caso do aprendizado do fandango, é importante notar a interação entre os músicos. E entre eles e seus respectivos instrumentos. Para pensar a parte que cabe ao violeiro, que além de cantar deve tocar a viola, é preciso levar em conta que os bailes são longos e, que ele deve aguentar tocar por horas a fio. Portanto, o acoplamento do instrumento ao seu corpo é fundamental para que aguente todo o baile. Dependendo da marca que estiver sendo tocada o violeiro deverá atentar para o ritmo certo, o que envolve uma complexa movimentação das mãos. Os violeiros de Valadares costumam chamar a relação entre o modo como posicionam a mão e o braço do instrumento de *posição*. Basicamente o fandango utiliza três posições para ser tocado. A região do quinto ponto (trasto) da viola serve por base para se saber qual posição a mão direita deve fazer. Enquanto a mão esquerda repica ao ritmo de um dondon ou chamarrita, se for para ser bailado ou, de alguma marca batida conhecida dos violeiros. Se a viola for afinada em *Intaivada*, deverá fazer uma *pes-tana* na primeira posição. Se for pelo-meio, o quinto par, ou *bordão* soa solta. Em cada mar-

ca, o tempo que o violeiro deverá permanecer em cada posição muda, e para a transição entre a primeira e a segunda posição é costume mudar-se um dedo por vez, e ligando a próxima nota, com um ágil e forte movimento dos dedos e da mão esquerda, que acompanham o movimento rítmicos da mão direita, e ágeis e fortes pisadas nas cordas.

A interação entre humanos e instrumentos musicais passa pelo que John Blacking chamou de biologia do fazer musical (Blacking *apud* Baily, 2006: 107). Ou seja, o reconhecimento cognitivo realizado pelo corpo no processo de adaptação protética do instrumento musical. A partir disto o instrumento passa a "ser parte" do corpo, interagindo com o músico, segundo a forma pretendida. Como cada instrumento tem uma morfologia, um formato, o posicionamento dele em relação ao corpo do tocador acontece de maneira processual e diferenciada. É preciso compreender que para o fazer musical esta relação é fundamental. O modo de afinar leva em consideração justamente a possibilidade de oferecer ao instrumentista os sons desejados em relação a maneira de posicionar as mãos nele, por exemplo. A referência do quinto ponto da viola é que permite ao violeiro saber se ela está dando a afinação correta quando ele executa uma posição. Daí o costume em se afinar a viola sempre prendendo as cordas e não com elas soltas. Tanto o violeiro, quanto o rabequeiro "mapeia" seu instrumento, ou seja, prioriza determinada região dele, onde posiciona os dedos para fazer sua música. Acostumando o ouvido a estes sons ele vai desenvolvendo fluência.

Ao estudar a flauta de Butembo e a Kalimba de Nsenga, Blacking percebeu que determinados padrões de dedilhados, articulados a variáveis graus de sopros pareciam gerar as sequências melódicas das músicas executadas. Como expressa bem na seguinte sentença:

The most significant common factors of the Kalimba tunes are not their melodic structures, but the recurring patterns of "fingering" which, combined with different patterns of polyrhythm between the two

thumbs, produce a variety of melodies... [The] tunes... are variations on a theme, but the theme is physical and not purely musical. (Baily 2006:106).

A ideia da interação entre a morfologia do instrumento e o corpo humano podem sugerir um interessante caminho na compreensão de como a estrutura musical é modelada por ela. Através de meu aprendizado de viola junto aos tocadores da ilha dos Valadares eu pude perceber isto de maneira clara. A forma como costumavam proceder ao me ensinar as marcas e modas sugeriam que eu procurasse imitar seus movimentos, o que é quase impossível a primeira tentativa. Com o passar do tempo, convivendo e prestando atenção aos seus procedimentos, determinadas áreas do instrumento passam a serem referenciais de onde posicionar os dedos e as mãos, os movimentos realizados passam a ser percebidos na relação entre o tocador e o instrumento e, assim pode-se dizer que se reconhece no instrumento o "caminho" da música. Como percebeu Bayli ao estudar as técnicas utilizadas para se tocar o rubab e o dutar no Afeganistão:

in playing a melody, the player generates a sequence of spatial targets and responds to them in turn. The targets are note positions, the places where you put your fingers to 'stop' the strings. (Bayli 2006:117)

Ao observar as violas dos tocadores de Valadares é possível ver no braço, na região do quinto ponto os vestígios deixados pelo uso. O desgaste dos pontos, as manchas mais escuras em contraposição a outras áreas do instrumento que sequer estão manchadas demonstra claramente os caminhos percorridos pelos dedos no braço do instrumento. Também a região do bojo (boca da viola) apresenta arranhões no tempo, marca das batidas e deslizos oriundos dos movimentos da mão que dá ritmo à música. A habilidade do músico, deixa marcas em seu instrumento, rastros estes que permitem ao tocador fazer soar do modo desejado, quando o instrumento está afinado corretamente. Portanto é importante perceber a relação que ele estabelece entre o som, a morfologia do instrumento e seu corpo.

Para se compreender como os violei-

ros agem assim quando tocar é importante lembrar de que Mauss já chamava a atenção para o lento processo de desenvolvimento das habilidades, e a relação delas com a inserção social dos indivíduos. Para ele, cada sociedade tem seus hábitos próprios. E, nem mesmo dormir, comer ou respirar escapam deste aprendizado. Os hábitos variam de sociedade para sociedade, não apenas com os indivíduos, sofrendo influências da moda e das transformações, sendo “preciso ver técnicas e obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê apenas a alma e suas faculdades de repetição” (2003: 404). Assim, uma complementaridade entre elementos biológicos, sociológicos e psicológicos, de maneira indissolivelmente misturados compõem a assimilação dos gestos, através de imitação-criativa dos adultos, pelas crianças. A relação de prestígio entre a criança e o adulto é que apresenta para Mauss o elemento social que conduz estes entrelaçamentos, em séries fisiso-psico-sociológicas¹ de atos. No caso do fandango isto fica evidente diante dos relatos dos próprios tocadores, que recordam ter aprendido através da imitação de sujeitos que consideravam bons tocadores, da atenção que procuravam dar à maneira de tocar dos mais velhos nos fandangos que presenciaram na infância e o processo de aprendizado empreendido por eles mesmos enquanto sujeitos.

Como o processo de aprendizado da viola não está desconectado das relações sociais e do ambiente em que ocorrem, portanto está diretamente ligado ao modo como os tocado-

res se inseriam em suas respectivas redes de socialidade, podemos compreendê-los como indissociáveis de sua formação enquanto pessoas. Considero importante pensar este processo pela perspectiva de Ingold, que propõem se substituir a dicotomia entre a natureza e a cultura pela a sinergia dinâmica entre o organismo e o ambiente, de modo a constituir uma genuína ecologia da vida (Ingold 2000:16). O sentido que esta ecologia tem para Ingold é a contínua interação, enquanto organismo não dividido entre mente e corpo, com o ambiente a sua volta². Em suas palavras:

Organic life, as I envisage it, is active rather than reactive, the creative unfolding of an entire field of relations within which beings emerge and take on the particular forms they do, each in relation to the others. Life, in this view, is not the realisation of pre-specified forms but the very process wherein forms are generated and held in place. *Every being, as it is caught up in the process and carries it forwards, arises as a singular centre of awareness and agency: an enfolding, at some particular nexus within it, of the generative potential that is life itself.* (Ingold 2000:19, grifo meu)

Importante ressaltar que Ingold compreende ambiente enquanto o mundo que existe e produz sentido em relação ao indivíduo, se desenvolve com ele e em torno dele, (2000:20) revelando assim uma comunicação que se estabelece. O conhecimento cultural sendo transmitido através do contato, da comunicação, consistindo portanto “in the capacity to situate such information, and understand its

¹ É importante lembrar que para Mauss, as condicionantes sociais são em certa medida mais importantes neste processo do que as outras, visto seu posicionamento perante a idéia de que ao indivíduo cabe socializar-se e, adquirir estes habitus através de uma imitação-criativa (termo meu) dos atos repetidos e eficazes de outros indivíduos que possuam prestígio e autoridade perante ele. Porém admite a forte influência biológica como um certo impenso ao pensamento do cientista social. “é graças à sociedade que há uma intervenção na consciência. Não é graças à inconsciência que há uma intervenção da sociedade. É graças à sociedade que há segurança e presteza nos movimentos, domínio do consciente sobre a emoção e o inconsciente.” (Mauss 2003:420-421).

² A partir a exposição do posicionamento de Bateson em contraposição à perspectiva de Lévi-Strauss, Ingold procura desconstruir o mentalismo Straussiano, que pretende uma divisão entre a natureza e a mente. A partir da comparação entre o bastão de um cego, que faz as vezes de olhos, procura problematizar onde se estabelece o pensamento, se no cérebro, ou em algum ponto entre o corpo, o bastão e o chão. A perspectiva de Bateson da ecologia da mente inspira Ingold em sua proposta que vê o conhecimento e as habilidades humanas enquanto diretamente relacionadas ao ambiente nas quais se desenvolvem (Ingold 2000: 16-19). A relação entre forma e processo obriga, para ele, que se repense o que se entende por vida.

meaning, within the context of a direct perceptual engagement with our environments.” (Ingold 2000:21).

Como observado por Sautchuk, junto aos pescadores lacustres do Sucuriju e o aprendido no manejo do arpão, a relação com o ambiente dinâmico, que se comunica com o pescador o faz responder através de um engajamento corporal complexo ao modo como o ambiente se apresenta para ele. Para uma eficaz “arpoada”, é necessário o conhecimento a respeito da movimentação do peixe, o modo correto de se atirar o arpão, etc. Este conhecimento é adquirido através da contínua observação dos mais velhos, a prática desde criança e o engajamento na atividade. É preciso considerar que não se trata de apenas uma imitação da ação empreendida por arpoeiros mais experientes, mas sim no engajamento próprio.

Portanto, o termo imitação seria legítimo para descrever uma espécie de mimese de um determinado engajamento, mas não para apontar a reprodução em fac-símile de um padrão de conduta – ou seja, a continuidade de uma atividade implica recriação [...] posto que a ação surja da interação do organismo com o ambiente (gravidade, inércia, objetos, superfícies etc.), cada gesto é uma inovação, mesmo aqueles que parecem ser repetitivos. De modo que a destreza não consiste na mecanização do gesto, mas na capacidade de solucionar diferentes problemas motores de modo satisfatório; a estabilidade do gesto, sua aparente repetição, não é o princípio nem o meio, mas o objetivo da aprendizagem.” (Sautchuk 2007:249)

Pensando a musicalidade como sugere Acácio Piedade, enquanto um conjunto de *elementos musicais e simbólicos, profundamente imbricados, que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas* (Piedade 2005:3), os saberes que os tocadores fazem circular através da contínua atualização de suas relações em redes de socialidades, as quais envolvem o parentesco, o compadrio, a amizade e a identificação com a música que fazem, permite pensar em uma linguagem comum que lhes permite fazê-lo. As diferentes afinações que utilizam, e que mesmo sendo diferentes lhes permite

tocarem juntos, as organizações de vozes em duetos, a forma de “puxar” os versos que o violeiro que canta em “primeira” utiliza, a maneira como é seguido pelo que faz a “segunda” e também o modo como os ornamentos do rabequista e o “segurar” rítmico do tocador de “tabaca” e do “adufe”³ demonstram a existência de um código compreendido por todos e relacionado a uma memória musical-cultural, na qual o engajamento técnico implica em configurações particulares das pessoas que se envolvem nestas atividades. Esta memória não está desvinculada de sua vivência junto a tocadores. É adquirida por meio da contínua inserção nestas redes, as vezes desde a infância, conforme vários relatos a respeito de suas trajetórias de vida permitem perceber.

Entre as pessoas que fazem parte das redes de socialidade ligadas ao fandango a recordação do tempo em que viviam nos sítios é recorrente e celebrada nos bailes. Pois, a trajetória parecida de muitos ali os liga a região do lagamar⁴. Muitos tocadores vieram das regiões mais ao norte da baía, próximas a divisa com São Paulo, como o Rio dos Patos,

³ Tabaca é como costumam por vezes se referir ao instrumento de timbre mais grave da percussão, diferente da caixa, que possui o chio. Pode ser utilizado para se referir a alguns instrumentos que batucados com as mãos ou com o auxílio de um birro (baqueta com a ponta revestida por um tecido) acompanham a acentuação da viola principal. O adufe é semelhante ao pandeiro, porém com o couro mais frouxo, detalhe importante devido a técnica que utiliza-se para tocar, na qual o instrumento é posicionado em uma inclinação próxima a 90 graus na mão esquerda (caso o tocador seja destro) e simultaneamente atacado pela mão direita que com os dedos polegar e indicador que descrevem um movimento de arrasto e, por ação do couro frouxo em solidariedade a leve movimentação para cima e para baixo do braço esquerdo, resulta em um ritmo contínuo e que não costuma variar, marcando todas as músicas tocadas no fandango. Ainda é possível encontrar outros instrumentos na percussão do fandango, como duas colheres (que seguem o ritmo do adufe) e por vezes afoxés ou outros instrumentos, embora não sejam os mais comuns de se ver.

⁴ Esta região é conhecida como Lagamar, ou Complexo Estuarino Lagunar Paranaguá, Cananéia, Iguape e, é formada pelos municípios de Paranaguá, Antonina, Morretes, Guaraqueçaba, Cananéia e Iguape, que através das águas ligam pessoas que habitam as inúmeras localidades existentes nas ilhas e no continente.

recorrente na memória de alguns, ou de outras comunidades como Ararapira, Ariri, Serra Negra, Maciel, Costeirinha, entre outras. A memória do tempo em que moravam nos sítios e costumavam participar dos fandangos que eram ofertados por alguém que se beneficiava dos mutirões para puxada de canoas, roçada, plantio e colheita de arroz, feijão e mandioca, ou ainda por outros motivos é recorrente e vem à tona quando são indagados a respeito de onde vem o fandango. Relembra um tempo no qual os antigos costumavam oferecer o fandango em troca da ajuda dos camaradas para a realização de algum serviço. Neste tempo, não havia outro divertimento, conforme costumam relatar. Era apenas o fandango e, lembram de ainda jovens procurarem prestar atenção ao modo como os mais velhos dançavam e tocavam, procurando imitar e assim, aprendendo. Muitos casais que ainda hoje dançam nos grupos de fandango em Valadares se conheceram em outras localidades pelo interior. Ainda hoje, os dias de festas dos santos padroeiros das comunidades de dentro da baía costumam atrair as pessoas, demonstrando assim o constante reforço que estes laços recebem. Martins já notava esta situação, como bem aponta:

A memória e a vivência que provêm dos sítios impedem que ocorram rupturas e descontinuidades entre um "tempo do 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. (Martins 2006: 260).

Ao procurarem categorizar a maneira como as coisas são, as relacionaram ao jeito como as coisas eram. E, as memórias que envolvem o fazer fandango, aprender viola e se constituir enquanto pessoas não se desvinculam. As vezes para se falar de como tocava antigamente acabam falando sobre as pescarias de antes, as caçadas, bailes e comensalidades, recordam das pessoas que conheceram em determinada ocasião, de brigas, de namoros e do que consideram seu jeito de ser. A sua experiência não se desvincula da prática. Aliás é em torno destas temáticas

que giram as letras de fandango. O sentido que tradição adquire para eles é próximo do que propõem Ingold (perceiving environment) onde, "the work of memory, and hence people's sense of continuity with their own past, was intimately tied to their experience of inhabiting particular locales." (Ingold 2000: 187). A tradição adquire ali, portanto uma forma processual, na qual continuidade e mudança não se opõem, apenas aparecendo quando se escolhe pontos fixos espaçados ao longo do tempo. Ter em mente a relação existente entre o fandango em Valadares hoje e o tempo em que se vivia nos sítios permite compreender a maneira como o público que participa dos bailes de fandango em Paranaguá se configura. Atualmente os bailes ocorrem geralmente em dois lugares: No clube Mangue Seco, que se situa na ilha dos Valadares e no mercado do café, que fica a cerca de 600 metros da ponte que liga Valadares a Paranaguá⁵. Nestes dois locais, os bailes apresentam diferenças importantes. Pois, é mais comum a presença de turistas nos bailes realizados no Mercado, pois não é necessário atravessar a ponte e fica próximo a outras atrações turísticas da cidade. Enquanto que os bailes que ocorrem no clube Mangue Seco costumam ser frequentados principalmente por pessoas da própria ilha dos Valadares, embora em ambos os casos o público da Ilha seja em geral superior ao de turistas ou outros parnanguaras⁶. Embora a contínua convivência com os turistas possa implicar em inovações necessárias, os lugares ocupados por nativos e turistas se

⁵ Embora a Ilha dos Valadares se situe no município de Paranaguá e bem próxima ao centro, separada por uma ponte, seus moradores não se veem como parte de Paranaguá, pois costumam se referir a ela como a cidade, portanto dizendo, vou a cidade, ou vou a Paranaguá. Os moradores da Ilha compreendem uma identidade a parte e, talvez isto esteja ligado à uma identificação da Ilha dos Valadares como uma continuidade dos sítios, devido a sua relação periférica com a cidade.⁴ Esta região é conhecida como Lagamar, ou Complexo Estuarino Lagunar Paranaguá, Cananéia, Iguape e, é formada pelos municípios de Paranaguá, Antonina, Morretes, Guaraqueçaba, Cananéia e Iguape, que através das águas ligam pessoas que habitam as inúmeras localidades existentes nas ilhas e no continente.

configuram de maneiras diferenciadas e, a continuidade se dá pelos sentidos que o fandango toma em cada situação.

Meu esforço em compreender a musicalidade caiçara a partir de suas próprias categorias vem de meu interesse por ela em nosso primeiro encontro, quando ao indagar a Anízio Pereira como ele afinava sua viola ele me responde que “assim, por nota, eu não sei nada.” Isto foi em 2012 e me motivou a pesquisar o tema junto ao PPGAS/UFPR. Uma musicalidade que não se compreende por notas confronta a imposição que a categoria musical historicamente coloca a qualquer outra manifestação não hegemônica (ou seja, de tradição não ocidental). O fandango e a música caiçara não escapam do rótulo. Figuram como manifestações musicais estagnadas, ligadas a pessoas atrasadas e em via de extinção. Esta foi a principal forma de abordagem da manifestação até recentemente e, ainda não perdeu de todo a atualidade (no sentido de ainda ser corriqueira). O assunto é delicado e, ao se pretender entender a relação existente entre os saberes dos violeiros caiçaras, não desvinculados de suas pessoas, é preciso romper com o paradigma da pesquisa musical antropológica, como em Merriam, onde a abordagem se divide em duas partes, uma etnológica e a outra musicológica (1964). Nesta divisão, a primeira parte encarregada de pensar o comportamento teria proeminência sobre a segunda, que se encarregaria de analisar as apropriações simbólicas que envolvem o som. A utilização da notação mensurada da música ocidental enquanto técnica de escrita destas

manifestações se incumbiria de solucionar o problema da compreensão musical, embora não dê conta de pensar de maneira apropriadas as realidades dinâmicas e timbricas. (Bastos 2013). Transcrever, mensurar e pautar a música caiçara é significativo no sentido de proporcionar a inserção desta música em um circuito ao qual ela não possuiria acesso (da música erudita, por exemplo) e, também proporcionar que atue de maneira transformadora ali. Porém falta o reconhecimento de sua complexidade enquanto manifestação sonora não desvinculada das pessoas que a fazem e no contexto que fazem. A instalação da disciplina da etno-musicologia enquanto a tradição musicológica ocidental de matriz antropológica colocou desde o princípio uma separação entre a música e a cultura. Sendo a cultura musical como a música em referência à cultura (Menezes Bastos, 1999) O próprio Mantle-Hood, que serviu de inspiração para um conceito importante deste texto, a bi-musicalidade, compreende a música dentro desta situação. Tanto que ao falar sobre o processo de aprendizado musical, utiliza o termo bi-musicalidade para se referir à possibilidade de um músico de uma cultura aprender uma manifestação musical de outra. A intenção deste trabalho foi apresentar algumas reflexões a respeito da música enquanto ambiente que integra seus participantes, exigindo deles agência, criatividade e vinculação.

⁶ A relevância que o público da ilha tem para a manifestação é tanta que durante um GT que discutia ações de fomento à manifestação, organizado por ocasião da entrega do certificado de Patrimônio Cultural Imaterial, realizado pelo IPHAN, no dia 16/08/2014, os fandangueros presentes, que vieram como de utilidade a construção de uma Casa do Fandango na Ilha dos Valadares, foram enfáticos ao recusar que ela seja construída próxima a Rua da Praia, como foi sugerido como forma de atrair mais turistas. A resposta que deram foi a de que a casa é para o fandango e quem vai no fandango são eles e, que aos turistas que quiserem ver o fandango não custa atravessar a ponte, já que eles teriam que fazer isto sempre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAILY, John. 2006. "John Blacking and the 'human/musical instrument interface': Two plucked lutes from Afghanistan". In: *The Musical Human*. Burlington: Ashgate Publishing Company.
- BASTOS, Rafael J.M. 2013. "Esboço de uma teoria da música - Para além da Antropologia sem Música e da Musicologia sem Homem". In: *A festa da Jaguatirica*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- BASTOS, Rafael J.M. 2013. *A musicológica Kamayurá*. Florianópolis: UFSC.
- BLACKING, John. 2000. *How Musical is Man?* University of Washington Press.
- HOOD, Mantle. 1960. "The challenge of bi-musicality". *Ethnomusicology* 4(2): 55-59
- INGOLD, Tim. 2000. *The perception of environment*. London: Routledge.
- INGOLD, Tim; KURTILA, Terhi. 2000. "Perceiving the Environment in Finnish Lapland". *Body and Society* 6 (3-4):183 - 196.
- MARTINS, Patrícia. 2006. *Fandango, um divertimento trabalhado: prestígios e rivalidades no fazer fandango da ilha dos Valadares*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Paraná.
- MAUSS, Marcel. 2003. "As técnicas do corpo". In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.
- MERRIAN, Alan P. 1980. *Anthropology of music*. NorthWestern university Press.
- PIEIDADE, Acácio T. C. 2005. "Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades". *Opus* 11 (1): 113-123.
- SAUTCHUK, Carlos E. 2007. "O arpão e o anzol - Técnica e pessoa no estuário do Amazonas (Vila Sucuriçu, Amapá)". Tese de doutorado, Programa de pós-graduação em Antropologia, Universidade de Brasília.