Texto descritivo

{COMPLETO}

Fandango Caiçara

CABURÉ
associação cultural

IPHAN
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Ministério da Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

FANDANGO CAIÇARA:
EXPRESSÕES DE UM SISTEMA CULTURAL

Dezembro/2011

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

DEPARTAMENTO DE PRATRIMÔNIO IMATERIAL

COORDENADORIA DE REGISTRO

DOSSIÊ DE REGISTRO DO FANDANGO CAIÇARA

Atividade da Contratação para a Execução de Trabalho Técnico de Instrução para o Registro do Fandango Caiçara (Contrato 01/2011)

FICHA TÉCNICA

Presidente da República
Dilma Rousseff

Ministra da Cultura
Ana de Hollanda

Presidente do Iphan
Luiz Fernando de Almeida

Procurador Chefe
Heliomar Alencar de Oliveira

Diretora de Planejamento e Administração
Maria Emília Nascimento

Diretor de Articulação e Fomento
Estevan Pardi

Diretor de Patrimônio Material e Fiscalização
Andrey Rosenthal Sclee

Diretora de Patrimônio Imaterial
Célia Corsino

Coordenadora-Geral de Identificação e Registro
Ana Gita de Oliveira

Coordenadora de Registro– DPI/Iphan
Claudia Marina Vasques

Superintendente do Iphan no Paraná
José La Pastina Filho

Superintendente do Iphan em São Paulo
Anna Beatriz Ayroza Galvão

EQUIPE DE PESQUISA

Responsável pelo inventário
Associação Cultural Caburé

Coordenação
Patrícia Martins, Alexandre Pimentel e Joana Corrêa

Pesquisadores
Alexandre Pimentel, Joana Corrêa, Patrícia Martins, José Carlos Muniz, Fernando Oliveira e Carlos Junior

Articulação local
Eduardo Schotten

Revisão dos materiais
Edilberto Fonseca

Consultoria musical e edição de partituras
Rogério Gulin e Oswaldo Rios

Fotografias
Felipe Varanda e Leco de Souza

Designer
Marcos Corrêa

Registro em vídeo
Marcelo Makiolke e Flávio Rocha

Roteiro do vídeo
Edilberto Fonseca, Edgar Fonseca e Alexandre Pimentel

Edição
Caito Mainier e Edgar Fonseca

Locução
Cleiton do Prado

Agradecimentos
Lia Marchi, Inami Custódio Pinto, Celso Luck, Edmundo Pereira, Aorélio Domingues, Daniella Gramani, Dauro Marcos do Prado, Cléber Rocha, Ponto de Cultura Caiçaras, Coletivo Jovem Caiçara, Associação dos Jovens da Juréia, Associação dos Fandangueiros de Guaraqueçaba, Associação de Cultura Popular Mandicuéra, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e Promoarte - Programa de Apoio ao Artesanato de Tradição Cultural.

EM NOME DE DEUS COMEÇO
COM DEUS QUERO COMEÇAR
SOU MUITO CHEGADO À DEUS
SEM ELE NÃO POSSO FICAR

(Versos fandango de Paranaguá/PR)

AQUI VENHO DE TÃO LONGE
ROMPENDO MARÉS E VENTOS
SOMENTE PRA NÃO FALTAR
NO NOSSO DIVERTIMENTO

(Versos fandango de Família Pereira Guaraqueçaba/PR)

Sumário

Apresentação - **7**

O processo para o registro do fandango - **10**

Capítulo 1. Caracterização histórico-cultural do fandango - **21**

1.1. Representações sócio-espaciais: o território do fandango caiçara - **21**

1.2. O fandango e a criação de um “ethos popular” - **25**

1.3. Interpretações a cerca de um tema: o fandango na história - **32**

Capítulo 2. O fandango e sua estrutura poético-coreográfica-musical - **39**

2.1. As configurações do fazer fandango nas redes caiçaras - **40**

2.2. O fandango e sistema sócio-cultural caiçara: temporalidades e sociabilidades - **43**

2.3. Expressões fandangueiras: sobre *marcas* e *modas* - **50**

2.3.1. A viola de fandango - **51**
2.3.2. A rabeca - **54**
2.3.3. O adufo - **56**
2.3.4. O tamanco - **57**
2.3.5. A dança - **59**

2.4. Sobre as artes do aprender e do fazer - **67**

2.5. Variações de um mesmo tema: espacialidades fandangueiras - **73**

2.5.1. O fandango no Paraná - **73**
2.5.2. O fandango em São Paulo - **79**

Capítulo 3. O fandango na contemporaneidade: dinâmicas e desafios da salvaguarda - **83**

3.1. Territorialidades e sociabilidades fandangueiras: sobre jovens, mestres e a formação de grupos - **84**
3.2. Os caminhos para uma salvaguarda do fandango - **91**

APRESENTAÇÃO

Fruto de intensa interação social entre a população nativa e o europeu que chegava a esse território, a cultura caiçara é uma expressão híbrida usada como uma das representações da construção de uma nacionalidade brasileira. Formada ao longo do processo de ocupação entre o litoral norte do Paraná e sul do Rio de Janeiro, desenvolveram-se neste espaço práticas culturais complexas que se manifestam por um modo de vida próprio, baseado no cultivo da mandioca, na pesca, no extrativismo vegetal e na caça. Entre as práticas culturais definidoras destas populações aponta-se o fandango como um dos elementos centrais e aglutinador. Em um fazer cotidiano, seja nos bailes, nas casas, quintais, ensaios de grupos, ou na “beira da maré”, o fandango permeia e conecta diferentes comunidades litorâneas presentes nesta região.

Entrecortando relações marcadas por uma identidade específica, que se faz múltipla e em constante construção, o fandango com suas afinações, acordes e timbres forma um universo musical específico transitando pela fé, parentesco, trabalho e festa. Juntamente com esta musicalidade própria, relaciona-se a processos de confecção artesanal de

instrumentos musicais, onde, através destes ofícios, materializam-se saberes em forma de violas, rabecas, adufos e machetes. Compondo ainda o universo em que se expressa o fandango, temos um conjunto de coreografias desempenhada por homens e mulheres que costuram entre batidos, bailados e passadinhos a socialidade caiçara.

As concepções de territorialidade que permeiam a população que habita esta região são dinâmicas e flexíveis, sendo construídas ao longo de uma trajetória específica de ocupação histórico-social, não é, portanto, apreendida somente por delimitações administrativas. Neste espaço, de limites fluídos, observa-se a importância do território para as práticas culturais destas populações. Entre a lida com a roça, a pesca ou mesmo nas localidades mais urbanizadas, diferentes apropriações deste território se efetivam, definindo uma particular “cosmografia”, estabelecida através de usos, saberes e memórias coletivas que atravessam o sentido puramente físico da noção de território (LITTLE, 2001).

FOTO 01 (cód: 1) Amirtom e Faustino Mendonça (Vila Fátima - Superagui-Guaraqueçaba/PR) - foto: Felipe Varanda

Sempre intensa, a comunicação neste litoral, se estabelece através das relações de parentesco, vizinhança, religiosidade e solidariedade, articulando os diversos grupos que habitam neste espaço espalhados por diferentes localidades. Atualmente os casamentos, as peregrinações da Bandeira do Divino Espírito Santo, os mutirões para trabalho, por mais que sejam diferentes daqueles realizados no tempo antigo, ainda acontecem. O fandango, neste sentido, se insere neste contexto de fluxos e trocas, pois através dele circulam pessoas, saberes, tocadores, dançadores, festeiros, instrumentos, versos, além de generosidades e rivalidades, articulando a vida social caiçara num todo sistêmico.

FOTO 02 (cód: 3) Cerco (Ilha do Cardoso - Cananéia/SP) - foto: Felipe Varanda

O fandango não é encontrado em uma única configuração. Por suas complexidades estético-artísticas visualizamos este fandango caiçara em múltiplos formatos, devido ao fato de que neste território se aglutinam variadas “linhagens fandangueiras” com suas próprias dinâmicas e especificidades. Atualmente esta variedade de fandangos e fandangueiros produz um cenário rico em sonoridades, versos e expressões fandangueiras.

O processo para o registro do fandango

FOTO 03 (cód: 97) Apresentação da Família Pereira no I Encontro de Fandango (Guaraqueçaba/PR) - foto: Felipe Varanda
FOTO 04 (cód: 34) Apresentação do grupo Pés de Ouro no II Encontro de Fandango (Guaraqueçaba/PR) - foto: Leco de Souza
FOTO 05 (cód: 132) Mesa durante o II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara (Guaraqueçaba/PR) - foto: Leco de Souza

FOTO 06 (cód: 132) Entrega de Dossiê prévio à representante do IPHAN durante o II Encontro de Fandango (Guaraqueçaba/PR) - foto: Leco de Souza
FOTO 07 (cód: 134) Reunião com fandangueiros para apresentar processo de registro junto ao IPHAN (Cananéia/SP) - foto: Alexandre Pimentel

A solicitação do registro do fandango como forma de expressão do patrimônio imaterial brasileiro, segue um percurso marcado por amplos debates, diálogos e muita articulação. Nestes caminhos protagonizados pelos agentes desta prática, entre eles: tocadores, construtores de instrumentos, batedores e dançadores de fandango, jovens e velhos, grupos de fandango e associações, pesquisadores e gestores, em diálogo com o Departamento de Patrimônio Imaterial/Iphan, foram definidas as linhas gerais deste processo[1].

Impulsionados por uma nova vitalidade do fandango ocorrida nas últimas décadas, apesar de ainda dificultado pela falta de incentivos locais, estabeleceu-se um circuito muito dinâmico, onde revela-se o movimento próprio desta manifestação. Seja nas visitações entre sítios e bairros já urbanizados, em apresentações de grupos de fandango, em festas comunitárias ou grandes eventos regionais e nacionais como o carnaval, as festas de santos ou casamentos, o fandango segue suas trilhas atuando como ponto de contato, aproximações e encontros de pessoas e comunidades que tecem relações a partir de historicidades próprias.

Tendo em vista esta vitalidade e a abrangência sócio-cultural do fandango, bem como a anuência e concordância dos fandangueiros e suas organizações representativas, em julho de 2008, por ocasião do II Encontro

[1] As entidades que pleitearam o pedido de registro foram: Associação de Cultura Popular Mandicuéra (PR), Associação dos Fandangueiros de Cananéia (SP), Associação dos Fandangueiros do Município de Guaraqueçaba (PR), Associação dos Jovens da Juréia. (SP), Associação Rede Cananéia (SP), Associação Cultural Caburé (RJ), Instituto de Pesquisas Cananéia (SP), Instituto Silo Cultural José Kleber (RJ), Núcleo de Apoio à Pesquisa sobre Populações Humanas em Áreas Úmidas Brasileiras da Universidade de São Paulo (SP).

de Fandango e Cultura Caiçara, realizado no município de Guaraqueçaba/PR, foi entregue oficialmente ao Iphan o pedido de registro do fandango como um bem cultural de natureza imaterial de acordo com o previsto no Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000.

A declaração de anuência e interesse foi assinada por mais de 400 pessoas entre fandangueiros, pesquisadores e gestores presentes no encontro. Além da minuta de requerimento e da declaração de interesse e anuência, seguiu um Dossiê Preliminar composto por: justificativa do pedido; denominação e descrição do bem proposto para registro, com indicação da participação e/ ou atuação dos grupos sociais envolvidos de onde ocorre ou se situa, do período e da forma em que ocorre; informações históricas básicas sobre o bem e referências documentais e bibliográficas disponíveis. Foram também encaminhados currículos resumidos e reunidos das entidades parcerias e alguns materiais de referência reunidos por meio de doações de pesquisadores e entidades durante o II Encontro.

É possível identificarmos as primeiras discussões sobre o registro do fandango, ainda em julho de 2006, ao longo da realização do I Encontro de Fandango e Cultura Caiçara[2]. Estes encontros foram momentos singulares por reunir em um mesmo local diferentes sujeitos envolvidos com o fandango, além de grande parte de fandangueiros presentes entre o litoral

[2] Os Encontros de Fandango e Cultura Caiçara foram realizados nos anos de 2006 e 2008 na cidade de Guaraqueçaba/PR. A primeira edição contou com financiamento do Programa Petrobras Cultural e apoio da Prefeitura Municipal de Guaraqueçaba. A gestão foi feita pela equipe envolvida com o projeto Museu Vivo do Fandango (Associação Cultural Caburé/RJ) e por um coletivo de associações culturais da região – Associação de Cultura Popular Mandicuéra/PR, Ponto de Cultura Caiçaras/SP, Associação de Fandangueiros de Guaraqueçaba/PR, Associação Jovens da Juréia/SP e Rede Cananéia/SP. Nesta ocasião foram lançados o livro e o CD resultados do projeto. Já a segunda edição foi viabilizada pelo Prêmio Avon Cultura de Vida, também com apoio da Prefeitura de Guaraqueçaba, e gerida pela Associação de Fandangueiros de Guaraqueçaba, juntamente com o coletivo de associações.

norte do Paraná e sul de São Paulo. Nos três dias que estiveram ali reunidos, nas palestras, mesas-redondas, ou mesmo ao longo dos bailes, uma das questões que se colocava era a pertinência em relação ao registro. Esta discussão ultrapassou os três dias do I Encontro e teve continuidade nas reuniões de avaliação do I Encontro (janeiro/2007) e de preparação do II Encontro (abril/2008). Nesta ocasião encontravam-se reunidos representantes de grupos de fandango, associações, comunidades, gestores, pesquisadores, entre outros, sendo possível discutir mais profundamente o significado do registro do fandango como patrimônio imaterial, seus alcances e desdobramentos.

Em novembro de 2008, o Iphan emitiu a Nota Técnica n.21 GR/DPI/Iphan informando o aceite do pedido de registro pela Comissão do Patrimônio. O documento contem argumentos afirmativos sobre a importância do bem e comentários elogiosos sobre a construção coletiva do pedido de registro e sobre as publicações encaminhadas juntamente com o dossiê. O parecerista responsável também destacou o fato do processo já se encontrar praticamente instruído, indicando apenas algumas ações complementares:

- *Realização de um levantamento que ajude a definir objetivamente que ações são necessárias para um futuro plano de salvaguarda do fandango caiçara, estabelecendo as prioridades e as instituições parceiras.*
- *Realização de um documentário que apresente audiovisualmente as especificidades e a diversidade do fandango caiçara.*
- *Realização de oficinas ou reuniões em cada um dos municípios pertencentes à Região Estuarina de Iguape-Cananéia-Paranaguá, de modo que se estabeleça a construção participativa do diálogo entre as comunidades fandangueiras e os órgãos do patrimônio municipais, estaduais e federais.*
- *Em termos de salvaguarda, sugiro que uma ação pertinente é a replicação nos outros municípios do projeto que redundou na publicação "Saberes Caiçaras: a cultura caiçara na história de Cananéia".*

Após o II Encontro, foi realizada, em janeiro de 2009, em Guaraqueçaba, uma reunião de avaliação e lançamento da edição 2008/2009 do guia impresso do circuito do Museu Vivo do Fandango. Nesta reunião foi formada uma comissão de acompanhamento do pedido de registro, formada por diferentes representações, responsáveis por dar andamento e articular nas localidades, bem como, institucionalmente o processo de registro[3].

Em 2009, o Departamento de Patrimônio Imaterial reservou um recurso para a execução dos materiais complementares à instrução para registro do fandango. As primeiras três reuniões haviam sido viabilizadas, respectivamente, com recursos do projeto Museu Vivo do Fandango (Petrobras), com recursos do Prêmio Culturas Populares concedido ao Museu Vivo do Fandango (Ministério da Cultura) e com recursos do projeto do II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara (Avon). Foi solicitado ao Iphan que viabilizasse uma quarta reunião na qual pudessem ser definidos os trâmites de contratação e definida uma metodologia coletiva de trabalho. Contudo, ao longo do ano de 2009 o Iphan não encontrou meios de viabilizar este encontro presencial uma vez que o recurso somente poderia ser repassado por meio de processo licitatório. Desta forma, a comissão de acompanhamento de registro solicitou que fosse incluída no processo de contratação a organização de uma reunião com produtores do bem. Ao final

[3] A Comissão de Acompanhamento foi formada pelos seguintes nomes: Cléber Rocha Chiquinho (Associação Rede Cananéia, Cananéia, SP), Cleiton do Prado ou Dauro Marcos do Prado (Associação Jovens da Juréia, Iguape, SP), Daniela Gramani (organização do Encontro de Fandango e Cultura Caiçara), Rubens Eduardo Miranda (Morretes), Fernando Oliveira (IPEC - Instituto de Pesquisa de Cananéia, SP)Joana Corrêa (Associação Cultural Caburé, Rio de Janeiro, RJ), Marcelo Aquino (Prefeitura Municipal de Guaraqueçaba), Nemésio Costa (Grupo de Fandango Pés de Ouro, Paranaguá, PR), Patrícia Martins (Associação de Cultura Popular Mandicuéra, Paranaguá, PR), José Muniz (Associação de Fandangueiros do Município de Guaraqueçaba, PR), Rodolfo Vidal ou José Fermino Marques (Associação de Fandangueiros do Município de Guaraqueçaba, PR).

de 2009, foi aberta uma chamada pública para contratação do processo de instrução para registro que, após não ter recebido nenhuma proposta na primeira chamada, foi acudida somente pela Associação Cultural Caburé em segunda chamada. A ampla lista de produtos estabelecidas no edital e a complexa lista de documentos exigida sem dúvida foram fatores que dificultaram que outras entidades participassem do processo.

No início de 2010, foi formalizada a contratação da Associação Cultural Caburé/RJ, com vistas a que coordenasse a realização das seguintes metas estabelecidas no Projeto Básico:

Item	**Descrição**	**Quantidade**
1	Preencher as fichas do INRC com informações sobre a documentação pré-existente sobre o objeto deste Termo, em arquivos documentais públicos e privados nos Estados de São Paulo e Paraná, direcionadamente aos seguintes conteúdos, entre outros: (a) levantamento de informações históricas sobre essa forma de expressão no Brasil, sua origem, evolução e configuração nos diferentes contextos culturais em que ocorre; (b) identificação de seus produtores e localidades onde ocorre; (c) levantamento e mapeamento das referências documentais, audiovisuais e bibliográficas disponíveis sobre o Fandango Caiçara.	A definição de quais fichas serão preenchidas será feita de comum acordo com a equipe de pesquisa.
2	Organizar as fichas correspondentes ao INRC e material documental a ele relacionado – incluindo entrevistas (em áudio e as correspondentes degravações).	Entrega em volume(s) à parte.
3	Organizar a documentação fotográfica (identificação das pessoas fotografadas, legenda, autoria, local e data), formatando ao final álbum com fotos representativas dos diferentes aspectos a que se refere o bem cultural em questão. Seleção de fotos de alta qualidade, em alta resolução, e entrega das mesmas em formato digital para serem oportunamente utilizadas na ilustração do texto descritivo e em outras publicações do Iphan . Submeter à aprovação prévia do Iphan.	100 fotos
4	Recolher autorizações de uso de imagem em formulário disponibilizado pelo Iphan.	Quantas forem necessárias
5	Elaborar pré-roteiro e roteiro para o texto descritivo e para os vídeos e submeter à aprovação do Iphan.	1 roteiro para cada versão.
6	Elaborar texto descritivo denso sobre o Fandango Caiçara, o qual	1 texto

	deve incluir bibliografia, listagem de entrevistas utilizadas na pesquisa e ilustrações. O texto também deve indicar, em caráter preliminar, ações de apoio e fomento às condições de produção e continuidade do Fandango Caiçara. A elaboração do conhecimento, em descrição textual densa e ilustrada e em vídeos documentários, será realizada segundo roteiros aprovados pela Coordenação de Registro do DPI/Iphan.	
7	Revisão textual, diagramação e edição do texto descritivo referente ao Fandango Caiçara.	1 edição
8	Cópias do texto descritivo já aprovado, diagramado e editado impressas e em meio digital.	5 cópias impressas 5 cópias digitais
9	Elaborar texto resumido, contendo os dados e informações essenciais para a compreensão do bem cultural em foco, ao seu universo e elementos associados, para utilização em materiais de divulgação.	1 texto
10	Revisão textual, diagramação e edição do texto resumido referente ao Fandango Caiçara,	1 edição
11	Cópias do texto resumido já aprovado, diagramado e editado impressas e em meio digital.	5 cópias impressas 5 cópias digitais
12	Editar vídeos/DVD, um com cerca de 60 minutos de duração, e um de síntese com até 15 minutos, contemplando todos os aspectos culturalmente relevantes do Fandango Caiçara e os significados atribuídos por seus produtores.	2 vídeos
13	Matrizes em MiniDV dos vídeos editados e aprovados.	Quantasforem necessárias.
14	Cópias em DVD de cada um dos documentários, após a aprovação do Iphan dos vídeos produzidos.	10 cópias de cada
15	Versão do vídeo-síntese de 15 (quinze) minutos, anteriormente aprovado, no formato .wmv com compressão para disponibilização em banco de dados, a qual deverá seguir as seguintes especificações: **Banda Larga:** Tipo .wmv formato dov, Tamanho 320 X 240, Velocidade 256K/dsl streaming, Áudio 32Kaz stereo, Frames por segundo/rats 15fps. **Conexão discada:** Tipo .wmv, Tamanho 160 X 120, Velocidade 56K/moden streaming, Áudio 32Kaz mono, Frames por segundo/rats 15fps para inclusão na base de dados do Sistema de Bens Culturais Registrados.	2 vídeos para banco de dados.
16	Análises e transcrições em partitura de um conjunto representativo de modas de batido e valsado.	Quantas forem necessárias.
17	Produção da arte e elaboração da arte final que será utilizada para as capas dos produtos, entre outros elementos que serão entregues ao Iphan.	1 arte em meio digital.
18	Organizar reunião com os produtores do bem cultural para a socialização do andamento dos trabalhos e do processo de Registro, dado que este instrumento requer a participação direta dos envolvidos com a manifestação. A Coordenação de Registro e as Superintendências Regionais envolvidas deverão ser comunicadas quando da ocorrência destas reuniões para que o	1 reunião 1 gravação completa

	acompanhamento dos trabalhos seja completo e possam ser feitos esclarecimentos quanto ao instrumento do Registro. Todo o encontro deverá ser gravado. Estes produtos deverão ser entregues ao Iphan.	
19	Degravar a reunião com os produtores e entrega-la em meio digital ao Iphan .	1 degravação completa
20	Entregar todo o material produzido, bem como aqueles que o complementam, devidamente organizados e sistematizados – na forma de conjunto documental com tratamento homogêneo – documentação esta que irá compor o processo de Registro do Fandango Caiçara, concluindo assim sua instrução.	1 conjunto documental

O preenchimento das fichas do INRC que, em princípio não havia sido demandado na carta de aprovação de candidatura, acabou por ser incluído no processo de instrução por recomendação do Departamento de Patrimônio Imaterial.

A metodologia do processo de Instrução do Registro seguiu a proposta de trabalho coletivo entre as entidades parceiras, com a participação de gestores locais e produtores do bem para a realização das metas previstas.

No mês de abril de 2010, foi realizada uma oficina de treinamento da equipe coordenação com técnicos do Iphan e do CNFCP - Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, voltada especialmente para o preenchimento das fichas do INRC. Na ocasião foi definido que, por razões operacionais e limites orçamentários, seriam apenas preenchidas as fichas referentes às formas de expressão. As fichas relativas aos modos de fazer, que parecem adequadas aos processos de construção de instrumento e artesanias locais, ficariam para uma etapa posterior, uma vez que a prioridade estabelecida no II Encontro foi o registro e não exatamente o processo de inventário do bem, que já foi amplamente documentado, ainda

que as possibilidades e conteúdos não tenham se esgotado. Nesta reunião foi mantida a nomenclatura do bem como Fandango Caiçara, conforme proposto no encaminhamento do pedido. O sítio estabelecido foi o litoral sul de São Paulo e norte do Paraná, e as localidades seguiram a divisão municipal (Morretes, Paranaguá, Guaraqueçaba, Cananéia e Iguape).

A documentação bruta para a edição dos conteúdos foi reunida de forma colaborativa, tendo como base os conteúdos fotográficos e audiovisuais produzidos durante a pesquisa do Museu Vivo do Fandango e os Encontros de Fandango e Cultura Caiçara. O Ponto de Cultura Caiçaras, a Associação de Cultura Popular Mandicuéra, a Associação Jovens da Juréia, entre outros parceiros, também cederam imagens. A locução dos filmes foi gravada por Cleiton do Prado, músico e construtor de instrumentos da Juréia.

O processo de trabalho sofreu interrupções em função da paralização da transferência de recursos a partir da segunda parcela. Tal fator dificultou o cumprimento do cronograma de trabalho, pois quando as atividades foram retomadas os membros da equipe já estavam envolvidos com outros trabalhos.

Em agosto de 2010, foi realizado um encontro com mediadores e produtores do bem no município de Cananéia. A reunião teve três dias de duração e contou também com a presença de uma representante do Iphan, Luciana Luz. O cronograma foi dividido em cinco etapas, envolvendo esclarecimentos sobre os processos de inventário, registro e salvaguarda pela representante do Iphan, apresentação e debate das fichas do INRC, apresentação e debate dos roteiros dos vídeos, discussão sobre a organização do III Encontro de Fandango e Cultura Caiçara e construção

coletiva de um pré-plano de salvaguarda do Fandango Caiçara.

Destacamos que os Encontros de Fandango e Cultura Caiçara são momentos fundamentais do processo de incentivo à continuidade do bem. Estes encontros são organizados de forma colaborativa, retomando o espírito do mutirão. As atividades são voltadas fundamentalmente para as próprias comunidades ligadas à pratica do fandango. Nestes Encontros é possível visualizarmos de perto as dinâmicas implícitas no fazer fandango, bem como, coloca em contato fandangueiros que em raros momentos tem a oportunidade de se aproximar, tocar juntos, escutar novas modas, assistir outros grupos de fandango, debater e atualizar relações.

É importante ressaltar que a partir da reunião de Cananéia (2010), último evento formal ocorrido para discutir questões relativas ao fandango e seu registro, foi possível estabelecer e avançar nas propostas em torno da salvaguarda deste bem cultural. Além disso, neste período pós reunião de Cananéia, diferentes ações envolvendo o fandango foram estabelecidas localmente, através das Associações, Pontos de Cultura, pesquisadores, gestores culturais, etc.

Capítulo 1. Caracterização histórico-cultural do fandango caiçara

1.1. Representações sócio-espaciais: o território do fandango caiçara

A territorialidade expressa no fandango é atravessada por diferentes dimensões: históricas, sociais, ambientais, administrativas, etc. No recorte aqui proposto partiu-se do pressuposto de que o "Território do Fandango Caiçara" não é uma região administrativa pré-existente, delimitada juridicamente, ou mesmo uma região uniforme, mas uma unidade territorial que apresenta referências socioculturais compartilhadas por determinadas populações, em uma região específica. Nos referimos ao território onde o fandango é uma forma de expressão central no compartilhamento de práticas, modos de vida, saberes e cosmovisões das populações caiçaras.

Essa área corresponde, portanto, aos municípios de Iguape e Cananéia (litoral sul do Estado de São Paulo) e Guaraqueçaba, Paranaguá e Morretes (litoral norte do Estado do Paraná)[4] estendendo-se a pequenos trechos de alguns municípios adjacentes como Peruíbe e Ilha Comprida (São Paulo).

Deste modo, o território do fandango caiçara não se refere, a toda região habitada por populações caiçaras, o que exigiria expandir a área de abrangência deste registro às regiões litorâneas do sul do Estado do Rio de Janeiro e de Santa Catarina, e a abarcar expressões culturais como a ciranda e a chiba, denominações de danças dos caiçaras em Paraty e no norte paulista. Esse recorte, embora reconhecido por inúmeros pesquisadores e mesmo através de recentes políticas governamentais - especialmente em nível federal - relativas às chamadas populações tradicionais, não seria

[4] Esta área coincide com o recorte espacial já utilizado durante a implementação do projeto Museu Vivo do Fandango, o qual gerou grande parte dos materiais de pesquisa nos quais nos baseamos no presente processo de instrução.

apropriado por não representar a região onde o fandango é atualmente encontrado.

Fonte: Museu Vivo do Fandango - Associação Cultural Caburé

O fandango, como expressão musical-coreográfica-poética e festiva da cultura caiçara, aparece concentrado nos litorais de São Paulo e Paraná, ao menos desde meados do século XIX (RANDO, 2003 e RODERJAN, 1981), embora, provavelmente, sua presença nessa região remeta ainda a meados do século XVIII (BUDASZ, 2002). Há referências, no passado, de algumas práticas semelhantes ou mesmo citações da expressão "fandango" também em outras regiões distantes do litoral - nos chamados Campos Gerais - como relatam cronistas-viajantes como August Saint-Hilaire e Thomas Bigg-Wither (GRAMANI, 2009), e no litoral norte do Estado de São Paulo, especialmente no município de Ubatuba (SETTI, 1985).

São desconhecidas referências a ocorrência do fandango no litoral do Rio de Janeiro. A expressão fandango é encontrada em outras localidades, entretanto, como em geral se utiliza a denominação simplesmente como referência para uma festa ou baile, ela acaba sendo utilizada em diversos ,,,contextos, mas não como um conjunto de práticas que envolvennn mutirões, festa, dança coreografada e batida com tamancos pelos homens, dança de casais bailada sem coreografia, um universo musical e poético específico, com o uso de instrumentos como a viola fandangueira (ou viola branca, como é conhecida em Iguape/SP), com suas afinações e toques característicos, juntamente com adufos e rabecas. A esse conjunto é que aqui denominamos "fandango caiçara", e que, embora com significativa diversificação, encontra uma unidade na região que vai de Iguape e Cananéia (estado de São Paulo) e segue até Guaraqueçaba, Paranaguá e Morretes (estado do Paraná).

Outra possibilidade de delimitação espacial seria a utilização do termo Lagamar, complexo estuarino-lagunar que se estende de Iguape à Paranaguá, e que une - como um "mar de dentro", como é chamado em diversas comunidades locais - praticamente toda a região abordada. Entretanto, além de uma delimitação geográfica eminentemente física, o município de Morretes/PR, importante referência para o fandango caiçara, não estaria contemplado. Embora tenha-se a consciência que a denominação Lagamar seja amplamente reconhecida - sendo espaço de circulação vital e paisagem/meio de grande importância para a divulgação turística e para as estratégias de preservação ambiental da região – optou-se por uma delimitação que se constrói através de critérios sócio-político - na medida que

se associa a um grupo social específico: "os caiçaras". - Mas também temático como área onde se encontra disseminado um determinado bem: "o fandango caiçara".

Neste caso, entende-se que o termo "Território do Fandango Caiçara" é o que melhor delimita a região onde o fandango é a principal forma de expressão cultural das populações caiçaras. Ele permite a melhor compreensão das ações empreendidas pelos diversos sujeitos envolvidos (fandangueiros, artesãos, pesquisadores, associações culturais, alguns representantes do poder público local) e seus esforços de pesquisa, articulação e divulgação, visando a valorização, o reconhecimento e a continuidade das práticas associadas ao fandango, mesmo em novos e diferentes contextos e espaços.

Permite ainda uma escala de análise que transcende os limites estaduais (São Paulo/Paraná) e regionais (Região Sul/Sudeste) e recortes mais restritos que não dão conta da dinâmica e complexidade local, onde algumas características singulares (como diferentes afinações utilizadas e variações no número de cordas de determinados instrumentos musicais, ou nomenclaturas e coreografias de marcas e danças, por exemplo) não desqualificam a percepção e a construção de uma identidade comum, partilhada por práticas, vivências, celebrações e saberes específicos.

Por fim, vale ressaltar que essa denominação adotada é fruto de uma construção coletiva entre esses diferentes sujeitos envolvidos, onde os representantes do bem em questão tem tido um papel protagônico.

1.2 FANDANGO E A CRIAÇÃO DE UM “ETHOS POPULAR”

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. Muitos pesquisadores tiveram o fandango como objeto de estudo, sob diferentes perspectivas, oferecem análises e relatos sobre o fandango praticado neste litoral. Apesar de localizadas historicamente, estas descrições são capazes de demonstrar as dinâmicas histórico-sociais pelas quais esta expressão tem se atualizado entre as pessoas e grupos que habitam nesta região.

Desde os viajantes que por essas terras passaram entre os séculos XVIII e XIX, observando aspectos da fauna, da flora e dos “costumes” locais, narrativas sobre as principais características, origens e influências do fandango são construídas. Entre os principais destes viajantes podemos citar, Avé-Lallement (1995 [1858]), Bigg-Wither (1974 [1875]) e Auguste de Saint-Hilaire (1995 [1820]). Seus relatos serviram como primeira referência e registros encontrados sobre o fandango, apesar de assinalarem pressupostos de suas épocas, ainda hoje iluminam descrições sobre esta prática.

Dentro ainda desta categoria de fonte histórica, encontramos o trabalho do cronista-historiador Antonio Vieira dos Santos, que no início do século XIX, publica o códice “Cifras de Música para Saltério”, onde destaca as canções que pertenciam aquele momento aos salões de Paranaguá e

Morretes (litoral norte do Paraná). Importante documento que traz descrições de músicas e coreografias que ainda atualmente são parte do fandango praticado na região, são elas: *anu, chico, recortado, tonta, tirana, chula e vilão* (RODERJAN, 1980).

Partindo destes relatos, que traziam em seu bojo uma determinada "legitimidade histórica" para o fandango, diferentes gerações de pesquisadores/folcloristas seguiram se dedicando ao estudo e registro das chamadas "manifestações tradicionais" encontradas nos litoral do Paraná e São Paulo, buscando sinais distintivos destas populações. Com uma produção localizada a partir da década de 1930, os estudos sobre o fandango faziam parte do grande projeto folclorístico de mapeamento das diferentes manifestações populares brasileiras.

A atuação destes pesquisadores-folcloristas no sentido de "preservar" estas tradições foi tomando consistência a partir da década de 1940. Analisando o período que vai de 1947 a 1964, o antropólogo Luís Rodolfo Vilhena questiona "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...?" (VILHENA: 1997, 29). Para o autor, a 'cultura popular' foi útil para pensar o caráter da cultura brasileira: o popular e o nacional caminhavam juntos nestas perspectivas. 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".

Inicialmente compreendido de forma ampliada, o termo fandango nestes estudos, poderia referir-se tanto ao “auto popular nordestino”, como também ao conjunto de danças presentes no sul do Brasil. É possível apontarmos como pioneira a tentativa de uma definição para o termo fandango a partir da obra de Mario de Andrade. Em sua obra publicada em 1928, “Ensaio sobre a musica popular”, em uma análise breve destaca a importância das manifestações populares presentes no sudeste brasileiro e apresenta letras e melodias de alguns fandangos da região de Cananéia (SP). Estes seriam os primeiros registros do fandango em forma partituras, tornando-se um material de grande importância para futuros estudos.

O termo fandango também relacionava-se, em alguns destes primeiros estudos, com as danças gaúchas. O pesquisador Renato Almeida em sua obra “História da musica brasileira” de 1942 (2ª edição), descreveu o fandango destacando suas origens ibéricas, apresentando pauta musical de algumas marcas. Descreveu com maior fôlego as marcas, chamarrita, cana-verde, dandão, nhô Chico, queromana, tonta e anu. Marcas que segundo o autor faziam parte de um acervo de danças gaúchas e paranaenses. Ainda hoje estas marcas são executadas no fandango caiçara[5].

Para o antropólogo Edmundo Pereira estes primeiros estudos de folclore e cultura popular, localizados entre as décadas de 1930 e 1940, apresentam como principal característica a ser considerada, o fato de não haver neste momento uma preocupação com trabalho de campo, segundo ele: “o que está de acordo com o movimento geral da época de compilar,

[5] Veremos que o termo “marca de fandango” é uma categoria nativa que refere-se as danças e músicas específicas desta expressão.

organizar os dados reunidos na forma de verbetes em obras de introdução e mapeamento geral do “folclore brasileiro” (2006, 193).

Neste sentido, temos também a obra de Câmara Cascudo, que em seu exaustivo Dicionário do Folclore Brasileiro (1984), traz como definição o verbete “fandango”. Câmara Cascudo irá reconhecer esta amplitude de manifestações que comporta a denominação “fandango”, aponta sua configuração em diferentes contextos onde o fandango adquire outros sentidos:

> 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 (1984, 320).

Após os estudos produzidos por estes autores, passamos para uma fase de pesquisas onde o fandango passa ser observado dentro de algumas de suas especificidades. Se, em um momento anterior, as pesquisas privilegiavam aspectos mais genéricos desta manifestação, buscando inseri-la dentro uma cartografia mais ampla do folclore brasileiro, em uma fase posterior os estudos passam a contemplar uma face mais “etnográfica”, ou seja, os dados partem de realidades concretas ao pesquisador.

Nestes moldes, como referência dentro deste novo momento de pesquisas, temos o trabalho de Alceu Maynard de Araújo (1964), que voltou sua análise para o universo que envolvia as manifestações populares “dos homens do interior e do litoral paulista”. Seu trabalho abrangeu as cidades de

Cananéia, Ubatuba e Taubaté e pode ser considerada uma das primeiras pesquisas sistemáticas sobre o fandango praticado em São Paulo. Com incursões a campo realizadas entre os anos de 1946 e 1947, destaca-se na obra de Araújo, suas descrições que buscavam dar conta de aspectos históricos, coreográficos e, secundariamente, aspectos musicais sobre o fandango. Suas pesquisas foram acompanhadas de registros audiovisuais.

No Paraná 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 (1973, 1978), Rosellys Roderjan (1979, 1980) e Inami Custódio Pinto (1983, 1992, 2003, 2005) - 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 se diferenciaria do restante do conjunto de brasilidade. Através destas falas podemos identificar a construção de determinadas narrativas acerca de uma identidade regional e um "discurso nativista" sob estas manifestações.

Em finais da década de 1940 se consolida no Brasil uma extensa rede de pesquisadores/folcloristas. No Paraná e São Paulo, como em outros estados, foram criadas as Comissões de Folclore, ligadas à Comissão Nacional de Folclore[6] (VILHENA, 1997). Faz parte do primeiro período da Comissão Paranaense de Folclore (1948-1964) a pesquisa intitulada "Fandango do Paraná", de autoria de Fernando Corrêa de Azevedo. Este

6 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 atualmente vinculado ao Iphan. (Vilhena, 1997 e Vianna, 2004).

pesquisador realizou trabalho de campo no entre o 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 características do fandango, tais como: os instrumentos musicais, as técnicas, os nomes das marcas e determinadas performances fandangueiras. Pioneiro nos estudos sobre o fandango paranaense, seu trabalho marcou toda a reflexão elaborada posteriormente, como os trabalhos de sua aluna Rosellys Roderjan (1979, 1980) que, seguindo os passos de Azevedo publicou artigos contendo análises histórico-sociais relacionadas ao fandango.

Nesta mesma linha, destaca-se o trabalho de Inami Custodio Pinto (1983, 1992, 2003, 2005), que concentrou suas análises na descrição do fandango realizado na ilha dos Valadares em Paranaguá, focando basicamente na análise do conjunto coreográfico-musical por ele encontrado naquele contexto. Este pesquisador estabeleceu relações profundas com o grupo pesquisado, sendo um dos grandes incentivadores para a formação de um dos primeiros grupos de fandango organizados ao qual se tem notícia, fato ocorrido em finais da década de 1960.

É nítido que as principais transformações ocorridas nos estudos sobre o fandango neste período diz respeito a abordagem dos pesquisadores e suas inserções em campo. Para Pereira (2006):

> “Alem de dar continuidade aos investimentos anteriores como o mapeamento dos gêneros musico-coreográficos

> existentes no baile, este momento dos estudos de fandango é marcado pela referencia a lugares específicos, a fandangueiros com quem se travou contato e de quem se anotou parte do conhecimento" (194).

A partir da década de 1980 a bibliografia sobre o fandango passa por uma renovação, e sobretudo, por um forte aumento em sua produção. Incorporando em diferentes graus procedimentos e conceitos da sociologia, antropologia, musicologia e história, o fandango passa a ser visto a partir de estudos localizados e relacionais, focando a pluralidade e diversidade de fandangos e fandangueiros (Setti (1985) Pereira (1996) Marchi & Saenger (2002) Andrade & Arantes (1994, 2003), Brito & Randa (2003), Gramani (2003), Pimentel & Gramani & Corrêa (2006), Martins (2006). A busca pelas origens e influências desta manifestação deixam de ser o centro das análises, destaca-se nesta produção o olhar sobre o fandango como parte de um sistema cultural, compreendido como caiçara. Assim:

> "Consolidam-se os estudos sobre o fandango, ou antes, sobre os diversos temas relacionados ao baile. Neste sentido, mais do que baile, fandango é expressão cultural dos agricultores e pescadores habitantes do Lagamar que vai da baía de Paranaguá, passando pela de Guaraqueçaba, e adentrando São Paulo, até a baía de Cananéia. Está relacionado a vida dessas populações (...)" (PEREIRA: 2006, 194-195).

As diferentes descrições e análises pela qual o fandango foi objeto, trazem em si as marcas do momento em que foram produzidas. Contemporaneamente, apresenta-se um cenário de pesquisas e análises muito fecundas, as quais, buscam dialogar com as questões e desafios pelos

quais esta forma de expressão vem se confrontando, tais como, políticas ambientais, expansão do turismo, processos de patrimonialização, indústria cultural, entre outros. Temas que, propriamente tem determinado os rumos pelos quais o fandango segue trilhando.

1.3. Interpretações a cerca de um tema: o fandango na história

O termo *fandango* tem uma história longa e controversa, trazendo em seu bojo a característica própria da dinâmica de sua constituição expressa em movimentos de idas e vindas, misturas e contaminações entre diferentes geografias, etnias e historicidades.

Nesta direção, para alguns pesquisadores, o fandango teria origem árabe. Para outros, suas origens estariam na Península Ibérica, quando Espanha e Portugal ainda não eram reinos de fronteiras definidas, desde pelo menos o século XV. Sem dúvida, uma de suas definições mais antigas e de uso generalizado é a de que fandango é simplesmente “baile”. Mas não é qualquer baile, é baile “ruidoso”, por conta da presença de sapateados rufados ao longo da função e dos divertimentos. Para a origem etimológica do termo, temos duas hipóteses possíveis mais aceitas: viria de *fado*, entendido em sentido amplo como canto lírico popular; ou de *fidicinare*, traduzido como “tocar a lira”. Há ainda uma terceira possibilidade, menos difundida, a de que viria do árabe *funduq*, termo usado na Argélia para designar o local em que se faz música.

Encontramos referência a baile e conjunto de danças chamados por esse nome ao longo de Portugal, Espanha e França, no conjunto das músicas e danças tradicionais mediterrâneas. Em todos os casos, é dança de 3 tempos. Em Portugal, há formas de dança e funções assim nomeadas na

região entre o Ribatejo e a Estremadura, e mais ao norte, na fronteira com a Espanha. Esta variante, de fato, congrega-se às principais danças dos Países Bascos, chegando até a França. Na Espanha, na região de Andaluzia, tanto se refere à dança em 3 tempos, quanto é gênero específico (*fandango viejo*), onde passa a ser canto mais declamativo, tornando-se de tempo binário. Neste caso, integra-se ao universo mais amplo do Flamenco.

Para Portugal, encontramos ainda o fandango no Arquipélago dos Açores, um dos lugares de onde partiu para o Brasil com as levas migratórias que aos atuais estados do Rio Grande do Sul e Santa Catarina chegaram em meados do século XVIII. Nos extensos registros sonoros feitos na Ilha de São Miguel, durante a campanha de registro e incentivo ao folclore do arquipélago nos anos 1960[7], temos um fandango de 3 tempos, que, em si, pouco se assemelha às variantes brasileiras. Mas também encontramos um sem número de gêneros e funções musicais que devem também ter alimentado o que é hoje a música dos fandangos encontrados no litoral do sul/sudeste do Brasil, através de seus ponteados, quadras, e modos de cantar, como é o caso dos cantos e toques das romarias do Divino Espírito Santo, além de todo o repertório de cantigas de trabalho e de divertimento.

Nas Américas, encontramos o termo sendo empregado desde o período colonial no México, com a mesma acepção encontrada na Argélia, de lugar para encontrar-se para tocar. Tanto na Colômbia quanto no Brasil, designa uma dança ou um conjunto de danças. No caso colombiano, encontra-se ligado à sua origem espanhola de dança em 3 tempos. No caso

[7] Em 1960, o Instituto Cultural de Ponta Delgada, Portugal, junto ao Conservatório Nacional de Lisboa, realizou ampla pesquisa e registro sonoro dos principais gêneros musicais encontrado em parte da região.

do Brasil, teve sua origem portuguesa (provavelmente açoriana) amalgamada com outras matrizes culturais formadoras das culturas regionais de norte a sul. Como resume Câmara Cascudo, em terras brasileiras, o termo *fandango* designa: (1) o auto marítimo encontrado em alguns estados nordestinos, e (2) o baile sulista, atualmente encontrado no Rio Grande do Sul, Paraná e São Paulo. No caso sulista, no Rio Grande do Sul, formalizou-se o fandango e difundiu-se dentre diversas classes sociais, incorporando-se ainda à sua "orquestra" o uso do acordeão. No interior de São Paulo, na região de Sorocaba, há também uma variante de dança sapateada, herdada dos tropeiros, assemelhada à catira.

Apesar de registros demonstrarem que o fandango também já foi um divertimento dos moradores do planalto, a partir do início do século XX, o fandango será visto como uma manifestação "típica de agricultores e pescadores do litoral paranaense". Para o historiador Magnus R. Pereira (1996), no século XVIII a expressão "fandango" podia ser usada, como usava-se a expressão batuques e pagodes, de forma genérica para denominar bailes, "ajuntamento", divertimento das classes menos privilegiadas. Naquele momento chamava-se fandango diversas modalidades de divertimentos que aconteciam em cidades como Curitiba e Ponta Grossa.

É possível visualizarmos através do relato de Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853) a presença do fandango no planalto paranaense. Em sua passagem pela região dos Campos Gerais, descreve sua estadia em uma fazenda em Castro no ano de 1820 onde teria participado de um fandango com diversas famílias da região. Na descrição narra a presença de músicos que tocavam violas e machetes, em relação as danças presenciadas naquela

noite, dançavam “chulas e o anu” (SAINT-HILAIRE, 1995).

Também em passagem pelo Paraná, já em meados do século XIX, Thomas Bigg-Wither (1980) irá participar de um baile, acompanhado pelo som de violas e pelo bater de pés no assoalho de uma casa, que, segundo viajante, estava localizada em uma “pequena aldeia sertaneja”. Nesta passagem, entre os anos de 1872 e 1875, Bigg-Witther em seu relato trazia as imagens de um fandango muito próximo aos praticados nos dias atuais, pois além de violas, havia o batido de pés entremeados pelas palmas. Segundo Gramani, 2009:

> “Bigg-Wither (1980) descreveu também com estranhamento a relação entre os homens e mulheres que, durante a dança não conversavam e, quando esta era finda, separavam-se sem nenhum sinal de cortesia, procedimento que pode ser observado até hoje nos bailes de fandango”(p.21).

É certo que o termo fandango adquire diferentes contornos ao longo do século XIX, diferindo, em grande parte, dos fandangos atuais. Primeiramente, por sua própria abrangência, nos oitocentos, os chamados fandangos ocorriam tanto no planalto, como no litoral. Outra distinção era o fato, de que o fandango frequentava “os grandes salões aristocratas”, como também, era prática corrente dos menos favorecidos[8]. Segundo o historiador Magnus R. Pereira, até o final do século XVIII, “não há evidências de que existissem formas de lazer, de higiene ou de gestual específicas de um ou de

[8] O historiados Magnus Pereira (1996) em seus estudos sobre a sociedade ervateira dos oitocentos irá trazer a tona a categoria de “não-morigerados” referindo-se aquela parcela da população que vivia nas incipientes cidades. Neste período a noção de “civilidade” conduzia os códigos sociais. Dentro da categoria de “não–morigerados” inclui-se, imigrantes, negros, operários e desempregados que se acumulavam nas novas urbes.

outro setor da população" (PEREIRA, 1996, p.136). Deste modo, é possível afirmar que o fandango enquanto "dança de salão bailada entre pares", transitava entre o planalto e o litoral, se configurando enquanto prática dos salões aristocratas, quanto da população menos abastada destas vilas.

Uma forte alteração neste padrão de ocorrência do fandango foi observada a partir do século XIX, onde a manifestação será alvo de sistemática perseguição. Os padrões de civilidade adotados pelas elites locais se contrapunham as práticas populares. Para Roselys Roderjan, "o desprestígio social do fandango foi acelerado com as proibições das Ordenanças Reais e as censuras eclesiásticas, que o consideravam licencioso e herege" (1979, p.2). A partir deste processo de transformações provindos de uma crescente ideologia burguesa em busca de novos "códigos de civilidade", observa-se uma ruptura nas sociabilidades oitocentistas, onde:

> "Os escravos, seus descendentes e os brancos de poucas posses formavam um grupo social culturalmente semelhante que se divertiam nos fandangos e batuques, enquanto as famílias da alta classe promoviam bailes onde eram dançadas valsas, xotes e quadrilha. Ressalta-se o fato de que o fandango, pelas descrições da época, possuía um forte caráter libidinoso e lascivo, que ia contra a nova moral burguesa adotada (GRAMANI: 2009, p.24)

Evidencia-se assim, na segunda metade do século XIX, uma série de proibições à prática do fandango, Magnus Pereira (1996) irá apontar que no Paraná, as primeiras manifestações de censuras ocorreram a partir de 1792, tanto no planalto quanto na região litorânea. Em Curitiba, a criação de um Código de Posturas proíbe o "ajuntamento para batuques e fandangos",

na Comarca de Paranaguá, os fandangos realizados por ocasião dos festejos do Santíssimo Sacramento foram proibidos para resguardar o caráter religioso da devoção aos santos. Segundo Magnus Pereira: “Não houve um município paranaense que não criasse algum entrave legal à realização dessas manifestações.” (1996, p.160).

Somando-se a estes movimentos de restrições ao fandango, a partir do século XX temos também transformações econômicas importantes que determinarão os rumos desta manifestação. Sendo possível afirmar que a partir do século XX o fandango se transformou em uma festa exclusivamente rural e litorânea (RANDO, 2003). Neste período o fandango adquire, notadamente, o formato e a configuração muito próximos dos dias atuais, sua prática vinculava-se aos modos de vida experenciados nos “sítios”. Sobre a formação destes “sítios”, Antonio Carlos Diegues coloca que:

> Pode-se partir da hipótese que as povoações e os “sítios” caiçaras surgiram nos interstícios e no período pós-desorganização das monoculturas coloniais e pós-coloniais como a da cana-de-açúcar (…) nas primeiras décadas do século XX a maioria dos municípios litirâneos da região estudada estava imersa num isolamento profundo, ainda que os contatos com os centros urbanos como São Paulo, Rio de Janeiro e Paranaguá/PR continuassem existindo e mantidos pela navegação a vela e a vapor. (2004, p. 25).

Nestes percursos o fandango encontrado na atualidade nos litorais norte do Paraná e sul de São Paulo, independente de sua origem ou origens, não é mais apenas fruto de uma das heranças musicais e coreográficas

portuguesas chegadas ao sul do Brasil desde pelo menos o século XVIII. Esta já se amalgamou com a música que aqui já havia, também de violas, de rabecas, já brasileira, paulista, de cateretês e calangos, nas vilas e caminhos dos estados de São Paulo e Paraná desde os tempos da capitania de São Vicente. Esta musicalidade transitou por terra e por mar, dos campos gerais até se chegar a Curitiba por tropa, até as baías de Paranaguá, Antonina e Guaraqueçaba, pelos canais e ilhas que interligam este litoral ao de Cananéia e Iguape, em São Paulo.

Atualmente, o fandango juntamente com outras expressões da cultura caiçara, antes desprivilegiadas assumem novos papéis para as comunidades que as praticam. O fandango passa ocupar diferentes dimensões da vida social destes fandangueiros, expresso em estratégias de sobrevivência econômica, manutenção de sociabilidades, sinônimo de reconhecimento e visibilidade, o fandango entra no século XXI com uma dinâmica e vitalidade nunca antes vista.

Capítulo 2. O fandango e sua estrutura poético-coreográfica-musical

2.1 As configurações do fazer fandango nas redes caiçaras

Articulando expressões coreográficas, musicais e poéticas, o fandango caiçara encontrado entre os litorais de São Paulo e Paraná se configura através de um conjunto de práticas que passam pelo trabalho e divertimento, música e dança, prestígios e rivalidades. O fandango tal qual é vivenciado atualmente nesta região, como vimos, é resultado de um específico processo histórico-social consolidado sobretudo a partir do final do século XIX, com a formação dos núcleos de povoamento chamados de "sítios". A partir dos modos de vida configurados nestes espaços, o fandango adquiriu seus contornos, estando ligado a atividades rurais baseadas na roça, na pesca e no extrativismo. O fandango para estes "sitiantes-caiçaras", se apresentava como o espaço da "reciprocidade", onde o "dar-receber-retribuir" constituía a base de suas socialidades, marcada pelas dimensões familiares, de compadrio e vizinhança.Deve-se salientar que para as comunidades rurais e de pescadores estabelecidas neste território, o lugar do fandango em suas vidas sociais e lúdicas além de estar ligado à organização do trabalho comunitário - o mutirão – relacionava-se também, a todo conjunto de laços de sociabilidade produzidos na região[9]. De casamentos e batismos, festas de santos padroeiros e aniversários, até alianças de ajuda mútua e compadrios, observa-se dinâmicas sociais marcadas e conduzidas pelas cadências do fandango. De certo modo, a lógica do mutirão acompanhava as diferentes configurações deste fazer fandango, e, nesse contexto, de fato as divisões

[9] Designa por mutirão a reunião de parentes, vizinhos e camaradas para o desenvolvimento de tarefas ligadas a roça, pesca, atividades comunitárias, etc. Ao final do trabalho realizado, tem-se como retribuição àqueles que participaram do mutirão a realização do baile de fandango caracterizado pela fartura de comida e bebida oferecida pelo dono da casa. Existem variações na designação do mutirão, que também pode ser chamado de: puxirão, pixirum, mitirão, pixilhão, adjutório, entre outros.

entre trabalho e divertimento sempre foram tênues.

Na reunião entre vizinhos e camaradas, onde aqueles que se reuniam na terra de outrem para ajudá-lo em seu trabalho, para erguer uma casa, "varar" uma canoa, fazer um *lanço* de tainha, ou nos preparativos para um casamento, o fandango era uma das contrapartidas oferecidas para aqueles que haviam assistido à função diurna, junto alimentação farta ao longo do dia e da noite. Nestes, alguns que já haviam trabalhado ao longo do dia, agora tocam e cantam, pelo que são especialmente tratados com alimento e aguardente e criam fama, assim como alguns batedores. O fandango podia ainda ser retomado no dia seguinte dos trabalhos, que em geral aconteciam aos sábados, com as domingueiras, ou mesmo quando alguém quisesse simplesmente festejar, prova que o fazer fandango constituía-se como um "divertimento trabalhado" (MARTINS, 2006).

Os "sítios" como são destacados na fala dos fandangueiros, apesar da distância que os separa e a dificuldade de acesso - seja recortando estas baías, ou atravessando trilhas em meio a Mata Atlântica - são interligados, estabelecem estratégias de encontro e comunicação, e o fandango, neste caso, cria e estabelece os trânsitos caiçaras. Desta constante mobilidade caiçara advém também toda a riqueza sonora e estética do fandango, que apesar de único, detém uma infinita gama de possibilidades musicais-coreográficas e poéticas. Deste modo, é importante atentar que a prática do fandango nessa região, criou circuitos de trocas "inter-comunitárias" muito sólidos. Hoje, apesar das inconstâncias do viver no "sítio", e com a crescente saída desta população para os núcleos mais urbanizados, o fandango continua a tecer estas "redes de sociabilidade", mesmo que a partir de outros

parâmetros[10]. Tendo como guia a movimentação própria às comunidades caiçaras, que contém nesses fluxos dimensões essenciais às suas dinâmicas sociais, atualmente nessa trama de idas e vindas, o fandango segue constituindo trajetórias específicas de "visitação", de "apresentação" ou de festa, e o que motiva esse movimento: a fé, o parentesco ou estratégias de sobrevivência econômica.

Portanto, a partir das diferentes configurações do fandango, seja no “tempo dos sítios”, seja na contemporaneidade, podemos observar em ação toda uma “rede” ativada de trocas e também de sociabilidade, que conecta e mobiliza os participantes, colocando-os em relação, sejam eles tocadores, dançadores, construtores de instrumentos, jovens e velhos, turistas, pesquisadores, gestores culturais e agentes governamentais[11].

Os elos entre estas comunidades de fandango, e para com “os de fora” dela, continuam vivos e dinâmicos. Assim, veremos que a produção de sociabilidade implica em uma série de relações simbólicas e práticas, nas quais os envolvidos com o fazer fandango acionam, alimentando o constante fluxo que constitui a fabricação deste *socius*.

[10] No território compreendido como caiçara, algumas cidades se estabelecem como pólos atrativos da população que migra dos sítios, podemos citar o caso de Paranaguá/PR, Peruíbe/SP, Iguape/SP, etc.

[11] Caracterizando a própria estrutura social, objeto de investigação antropológica, o termo “rede” foi empregado por Radcliffe-Brown ainda na década de 1950, como “a rede de relações sociais efetivamente existentes” (1952, p. 90). Para Raymond Firth (1954, p. 4), Radicliffe-Browm usou a noção de “rede” para expressar de modo incisivo “o que sentia ao descrever metaforicamente o que via”. Foi Barnes quem formulou uma noção mais precisa do termo, concebendo a rede como um campo social formado por relações entre pessoas, definidas por critérios subjacentes ao campo social em questão (como vizinhança e amizade, por exemplo). A rede, para Barnes, é “ilimitada” e não apresenta lideranças ou organizações coordenadoras. Qualquer pessoa mantém relações com várias outras, que, por sua vez, se ligam a ainda outras (MAYER, 1987, p. 129).

2.2. O Fandango e o sistema sócio-cultural caiçara: temporalidades e socialidades

Os fandangos ocorrem geralmente, aos sábados e domingos, são nos finais de semana que a comunidade interrompe o trabalho da vida diária e reúne-se para fazer o fandango. Na época dos fandangos do sítio, as festas aconteciam na casa dos moradores, a única exigência era que a residência possuísse uma sala com chão de madeira para haver os batidos de tamanco. Ainda hoje em muitos locais, os bailes acontecem nas noites de sábado, em clubes e salões de bailes [12].

Ocasiões especialmente lembradas pelos fandangueiros mais antigos, os fandangos que ocorriam nos momentos de mutirão trazem a tona uma imagem da cooperação e solidariedade existente entre as populações caiçaras. Realizados em momentos onde se necessitava de um trabalho coletivo seja para uma colheita, uma puxada de tainha, a construção de uma casa, recorria-se a ajuda mútua e a certeza da retribuição ao trabalho realizado com uma noite de muito fandango. Segundo Fortes Filho (2005), essa forma de solidariedade não tinha somente uma função produtiva, mas facilitava o contato entre os vizinhos, estreitava os laços sociais, permitia a troca de informações e mesmo, às vezes, namoros e casamentos.

Os fandangos, assim como os mutirões, eram frequentes e tinham apenas um período de resguardo: a Quaresma.

> "Era só fandango, comida na casa de um, na casa de outro. E

[12] É importante notarmos que ao contrario de outras manifestações populares brasileiras, o fandango não se caracteriza como uma festa de terreiro, seu formato, na maioria das vezes, é de um "baile de salão", realizado no interior das casas e clubes.

> na Páscoa, eram três noites. E na Quaresma, eram quarenta e cinco dias de resguardo, os mais velhos né? Quando terminava o carnaval, já passava a mão na corda da viola, já desencordoava, iam lá e pendurava lá... Até quarenta e cinco dias. Mas também, quando chegava sábado, dia de sábado, já era... ”.

As lembranças do violeiro e batedor João Gonçalves, conhecido como João Folha Seca, ilustram a forte presença da cultura fandangueira, em seu sentido mais amplo, nessa comunidade, que também abrigava manifestações como as Romarias do Divino.

Vemos que o fandango faz parte dos diferentes momentos da vida social destas comunidades, com ele se comemoram casamentos, aniversários e batizados. Dona Helena, moradora da Ilha do Mel, cita além do fandango em ocasiões de casamentos, mutirões e carnaval, também a ocorrência nesta localidade de fandangos dedicados à São Pedro, no ciclo de festas juninas, e ainda, a realização de fandangos nas ocasiões de mutirão para o lanço de tainha. Nestes eventos, segundo ela, “vinha gente até de Pontal, toda família ia junto pro baile”.

Eventos periódicos, os bailes (como assim são chamados estes encontros), atualmente são promovidos por grupos de fandango, associações, coletivos locais, e mesmo, grupos familiares e comunitários. Nestas ocasiões encontram-se tocadores e batedores de fandango das mais diversas linhagens. Sob a melodia de violas e rabecas a memória caiçara se atualiza e ganha continuidade entre a juventude que sempre se faz presente. Momento de troca e diálogos inter-geracionais, afirma-se aí a dinâmica que envolve as manifestações culturais populares. Neste circuito entre fandangos,

criam-se redes onde as trocas ocorrem em nível material e simbólico, trocam-se: versos, cd´s, fotografias, instrumentos, afinações, saberes de uma identidade em constante construção.

A recordação de Seu Armando, marca temáticas muito presentes nas letras fandangueiras: a saudade e o amor, registros de uma época onde os bailes e mutirões, além do trabalho e da religiosidade, marcavam festividades propícias aos namoros e casamentos, estratégias para a reprodução e continuidade dessas comunidades. Essa sociabilidade promovida pelos bailes e mutirões de fandango permanece também entre as recordações dos mais velhos. Ângelo Ramos, rabequista e compositor de modas, nascido em 1932 no Sítio Juruvaúva, no atual município de Ilha Comprida (Cananéia/SP), recorda dos namoros no sítio.

> “História boa, a história mais legal do mundo é a história do namoro da gente. Ah, eu conheci ela num fandango lá, aí depois a gente dançou alguma moda. Aí depois eu saí na romaria, a gente passa quarenta e cinco dias na romaria, então eu tornei a passar na vizinhança, almocemos até na casa dela, do pai dela e tudo, ela acompanhou a bandeira até na casa de pouso. A acompanharam a bandeira. Aí a gente no caminho conseguiu conversar mais um pouquinho. Daí ficou certo de depois da romaria, a gente já foi lá, aí começou o namoro”.

O fandango, assim, permanece como central na sociabilidade caiçara, sendo seus mestres, tocadores, batedores e compositores muito admirados. Segundo Seu Armando, os construtores também são afamados, citando entre eles Antônio Mendonça, do Sítio Cordeiro, e Januário Oliveira, de Ponta Grossa. A admiração, no entanto, não fica apenas na memória e constitui os espaços de ressignificação das práticas do fandango, mesmo

entre os jovens e até mesmo dos turistas, como é possível ver em uma de suas composições:

“Os turistas que aqui vêm/Causa uma admiração
Por verem em Cananéia/Está voltando a tradição
Que moças que dançavam samba/Hoje já dançam dandão”

A retomada da realização dos bailes ganha relevância em um contexto onde o turismo passa a ter grande importância no sustento e sobrevivência das famílias que permaneceram na região. Proprietário durante trinta anos do bar Toca da Onça, localizado no centro de Cananéia/SP, João Cassiano Martins, conhecido como João da Toca é uma das figuras centrais na organização do fandango em Cananéia. As lembranças dos mutirões e bailes realizados por seu pai no bairro de Guaxixim o fazem expressar a identidade que o integra ao “sítio”. “Eu sou nascido num sítio, eu sou caiçara, o caipira legítimo. Não nego, eu não nego, pra mim é isso, é muito bom ser o caipira legítimo”.

A descrição da comida farta, muito ligada ao mar e que marca os fandangos no sítio, tem em seus preparos misturas de ingredientes como ostra e mexilhão com farinha de mandioca e milho, trazendo peculiaridades da culinária caiçara. Os bons tocadores e os companheiros de fandango e reiada também permanecem na memória de Seu João, que reafirma seu gosto e admiração pelo fandango. “O fandango isso eu faço questão em Cananéia de arrumar gente pra não deixar morrer o fandango. Ah, isso eu tô rente que nem pão quente”.

Tradicionalmente um bom baile de fandango era acompanhado pela fartura de comida e bebida, sendo que em ocasiões de mutirões o "pagamento" do dia de trabalho desenvolvidos pela comunidade, se dava em forma de comida oferecida pelo dono da casa beneficiado com esse sistema de adjutório. No relato de dona Santina Rodrigues, moradora da vila São Miguel (Paranaguá/PR) fica claro esta dinâmica:

> "no dia de fazer uma colheita, erguer uma casa, descascar o arroz tinha muito trabalho, mas também tinha festa, a gente ia com vontade ajudar o camarada porque a noite o fandango rolava solto, ali tinha comida e bebida a vontade para quem trabalhou de dia, era um jeito da pessoa pagar né a ajuda".

O fandango como prática cultural caiçara tem na culinária que o acompanha relações diretas com seu universo cultural. Segundo Diegues "a culinária caiçara apresenta uma grande influência indígena, seja na preparação de pratos baseados na farinha de mandioca, seja naqueles em que entram os peixes e as carnes de caça" (2007: 36). Nos fandangos, portanto, é possível encontrar uma amostra de todo o sistema culinário que envolve estas populações. Nestes sabores e aromas marcados pelas matrizes indígenas, transitam conhecimentos e saberes transmitidos de uma época a outra. Dona Iolanda da Ponta do Ubá (Paranaguá/PR), relata que:

> (...) Às vezes pra fazer fandango, eles faziam mutirão. Pra fazer plantação de arroz, de mandioca. Aí depois, no fim, à noite tinha o fandango. Vendia doce de goma, canjica nas casas que faziam o fandango. Era mais bonito. (...) [Se fazia fandango] no sábado e no domingo. (...) E ali então convidava a turma pra fazer aquele fandango. "Oh, domingo vamos fazer fandango lá na casa de tal fulano". Lá eles iam. (...) Eles fazia mutirão. Era com peixe, com bucho, mocotó, fazia feijoada. Todo mundo

> vinha, comia. Aí almoçavam, iam pra roça pra trabalhar. Aí vinha, tinha café.” Soltavam foguete para avisar que o fandango havia começado. “Aí todo mundo se aprontava e ia pro fandango (...) A gente ia no fandango com o pai, a mãe, a família. A gente pegava, conversar, namorar, dançar (...)

Nas temporalidades marcadas pelo fandango, o carnaval se faz muito presente nas memórias fandangueiras. Conhecidos como “entrudos de carnaval”, ocorriam nas 4 noites, sendo que nestes dias a viola não parava de tocar. Para Nemésio Costa da Ilha dos Valadares/PR, “não tinha diversão melhor fazia um panelão com barreado e ali ficava tocando e dançando, só parava na quarta-feira, aí sim, ensacava a viola até o fim da quaresma”. Os pratos consumidos no período do carnaval distinguiam-se dos dias comuns, até porque deveriam acompanhá-los durante as 4 noites de festa. Os “barreados”, que poderiam ser preparados com carne de caça ou com a carne de gado, adquirida no comércio da cidade, eram muito consumidos nesta ocasião. Preparados em panela de barro devidamente vedada com farinha de mandioca, a carne que se desmanchava na panela através do seu cozimento em fogão de lenha, depois era misturada com farinha e banana, alimentando os foliões ao longo dos 4 dias. Consumia-se também, em ocasiões de festas maiores, as chamadas feijoadas que eram preparadas a base de feijão e mocotó, seu Lourenço de Piaçaguera (Paranaguá/Pr) conta que, “naquele tempo faziam mocotó com essas partes do boi, cabeça e pé de boi. O pessoal gostava mesmo da carne, os mais velhos diziam “se for peixe não vou”, demonstrando que em dias especiais o alimento desejado pelo caiçara, era mesmo a carne.

As recordações dos fandangos na mocidade tem nos carnavais de

Soracabinha (Iguape/SP) suas principais lembranças, como descreve Aparício:

> "E carnaval era as quatro noites, todo mundo se apagava, encostava tudo pro Carnaval. Quatro noite, depois ficava mais duas noites ainda só descansando a ressaca do carnaval. (...) Era coisa de louco. Eu fui um dos caras que várias vezes ficava com o som da viola no ouvido, não podia dormir rapaz! (...) Aqui (Iguape) não era clube. Era casa de família. Aqui não tinha, porque não morava quase ninguém. (...) Se juntava duas ou três famílias e comprava um quarto de boi pra passar o carnaval. Então, você vê que não tinha geladeira, não tinha nada, então, aquilo era salgado. Primeira noite a gente comia ela assada em panela, depois, daí pra frente, era do sal. Colocava em cima do fogo e comendo. As quatro noites era assim, ninguém fazia nada, era só dançar e dormir".

Quando na época da pesca da tainha na Ilha do Mel (Paranaguá/PR), entre os meses de maio e julho, seus moradores relembram as receitas que eram preparadas com o pescado. Dona Helena conta que, "mamãe pegava a tainha, recheava bem, enrolava na folha da bananeira e já enterrava na areia que tava com fogo, depois desenterrava abria aquilo, ficava uma delícia". Na Ilha dos Valadares/PR seu Romão fala com saudosismo dos doces de mamão, banana e goiaba que se faziam nas ocasiões de baile, "tempo do beiju de mandipuva", preparado com a mandioca que juntamente com a banana, se insere em um sistema culinário específico do território caiçara.

A bebida podia ser um vinho quente, cachaças curtidas nas mais diferentes ervas, e o café era costume circular ao longo dos bailes, para animar os presentes. A cachaça com melado, conhecida como "mãe com a

filha” ainda hoje é consumida em bailes de Paranaguá e apreciada pelos fandangueiros, e a “cataia” não pode faltar em encontros de fandango na região de Cananéia.

Nestes percurssos, marcados por diferentes temporalidades, épocas de fartura e interditos, sabores e paladares caiçaras, o fandango se constitui enquanto agência, por meio dele todo um sistema cultural se produz e reproduz. Nestas conexões, revelam-se diferentes formas e formatos onde o fandango acontece e atualiza suas tradições, articulando saberes e *modos de fazer* diversos.

2.3 Expressões fandangueiras: sobre *marcas* e *modas*

O fandango caiçara possui uma estrutura bastante complexa, envolvendo diversas formas de execução de instrumentos musicais, melodias, versos e coreografias. Sua formação instrumental básica normalmente é composta por dois tocadores de viola, que cantam as melodias em intervalos de terças, um tocador de rabeca, chamado de *rabequista* ou *rabequeiro*, e um tocador de *adufo* ou *adufe*. O violão é usado em vários grupos e o cavaquinho também é bastante comum no estado de São Paulo. 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 fandangueiros por ser mais simples e menor que a viola, é bastante raro atualmente (PIMENTEL, 2010).

Acompanhando a execução das músicas temos também no fandango um conjunto de danças coreografadas e batidas com tamancos

pelos homens (mas acompanhados por mulheres), a presença de danças de casais bailadas sem coreografia, um universo musical e poético específico, com o uso de instrumentos como a *viola fandangueira* (ou *viola branca*, como é conhecida em Iguape), com suas diferentes afinações e toques característicos, acompanhadas pela rabeca e pelo adufo. A esse conjunto é que nos referimos como "fandango caiçara", e que, embora com significativa diversificação, encontra uma unidade na região que vai de Iguape e Cananéia e segue até Guaraqueçaba, Paranaguá e Morretes.

2.3.1 A Viola de Fandango[13]

A viola, instrumento de cordas dedilhadas largamente difundido em Portugal desde o século XV e, sobretudo XVI, foi introduzida no Brasil já no início da colonização, trazida pelos colonos e jesuítas (CORRÊA, 2000). Em terras brasileiras, praticamente, "manteve a estrutura básica do instrumento português, seguindo o mesmo padrão, com cravelhas de madeira, cavalete trabalhado, e a trasteira ou regra – madeira onde se fixam os trastos – no mesmo nível do tampo ou texto sonoro do instrumento" (IDEM).

A viola de fandango, ou *fandangueira*, também chamada em Iguape de *viola branca*, guarda algumas semelhanças com a viola nordestina, mas diferencia-se especialmente pelo variado número de cordas – cinco, seis, sete ou dez cordas – e pela presença comum da *turina*, *cantadeira* ou *piriquita*, corda mais curta que vai somente até o meio do braço da viola e,

[13] Os textos que seguem sobre a instrumentação presente no fandango são de autoria de PIMENTEL (2010), produzidos por ocasião da exposição *Instrumentos Musicais do Fandango Caiçara*, do Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural-Promoart.

como o próprio nome diz, dá o tom da voz do violeiro[14]. Em sua grande maioria, as violas possuem dez casas como as violas caipiras de meia-regra, mas os fandangueiros não as chamam de casas e, sim, de pontos, que são feitos com arame. Em geral seu cravelhal possui dez furos, mesmo quando é utilizado um número menor de cordas. A maior parte dos artesãos prefere utilizar cravelhas feitas de madeira dura, que são encaixadas no braço da viola através de furos feitos com ferro quente. Entretanto outros artesãos utilizam cravelhas de metal, semelhante a dos violões, em função de um maior rigor na manutenção das afinações. Morretes é a única localidade no Paraná em que a viola mantém as dez cordas, sendo nove finas e uma um pouco mais grossa no quinto par, mas não possui a turina.

As violas de fandango são feitas com madeiras da região, podendo ser “de fôrma” (de aro) ou “cavoucada” (de cocho, escavada). No primeiro caso, o construtor tira filetes de madeira e os coloca em uma fôrma por alguns dias para que ela seja moldada e vai, aos poucos, montando o instrumento, peça a peça. No segundo, o construtor derruba uma árvore de tamanho suficiente para se fazer uma ou mais violas e, depois, vai esculpindo corpo e braço em uma peça única, colocando o tampo ou o fundo ao final. Além da caixeta, outras madeiras mais resistentes, como o cedro e a canela, podem ser utilizadas especialmente para confeccionar as cravelhas, sobrebraços, cavaletes e os detalhes do acabamento em machetaria.

Em Iguape e Cananéia os artesãos utilizam uma classificação para os

[14] O músico e pesquisador Roberto Corrêa aponta a *turina* como uma possível reminiscência da *viola beiroa* (de cintura mais larga, característica do leste de Portugal), embora esta apresentasse em seu cravelhal, ao lado da caixa de ressonância, duas cravelhas ao invés de uma, como as violas do fandango. (CORRÊA, 2000)

diferentes tipos de viola, em função de seu tamanho: viola inteira, meia viola e viola ¾, sendo as duas últimas mais comuns de serem encontradas atualmente. O machete, bastante raro atualmente, é também classificado pela maioria dos artesãos como um tamanho específico de viola. Manoel dos Santos Cabral, antigo artesão de Morretes (pai de Martinho dos Santos, outro famoso artesão), que morou muitos anos em Paranaguá até falecer recentemente com mais de 105 anos, utilizava uma classificação especial para as violas que construía. A *viola de dez cordas* (segundo ele a mais comum no fandango), com três vozes: machete, violão e viola (3/4). *A viola de 14 cordas*, com seis ordens ou vozes: viola, violão, machete (assim como cavaquinho, bandolim e banjo). E a chamada *meia viola*, com oito cordas e duas vozes: violão e viola. (REIS, 1985)

Os fandangueiros não possuem uma altura padrão para afinação das violas, que podem ser três: *pelas três*, *pelo meio* e *intaivada* ou *entaivada* (nome que, provavelmente, deriva de oitavada). A afinação em Morretes é denominada de pelas três e é bastante rara nos demais municípios. A afinação pelas três é a única no fandango em que, à maneira da viola caipira, as cordas soltas formam um dos acordes da música. O quinto e o quarto pares de cordas são sempre tocados soltos. O outro acorde é feito com uma meia pestana, onde o dedo um (indicador) prende na quinta casa o primeiro, segundo e terceiro pares de cordas.

A afinação pelo meio é usada na Ilha dos Valadares, em Paranaguá, enquanto a intaivada é tocada em Paranaguá, Guaraqueçaba, Cananéia e Iguape. Os intervalos para afinação entre as cordas, nas afinações pelo meio e intaivada, são semelhantes aos intervalos do violão, porém em oitavas

diferentes. A afinação pelas três é semelhante à afinação *guitarra* da viola caipira. Usa-se na quase totalidade das modas a tônica (T) e a dominante (D) para o acompanhamento. Os violeiros usam apenas os quinto, sexto e sétimo pontos da viola para acompanhar as marcas ou modas, salvo raros momentos onde o violeiro faz o ponteando a viola.

2.3.2 A Rabeca

A identificação precisa sobre as origens da rabeca é uma tarefa bastante complicada. Para muitos autores os instrumentos de cordas friccionadas foram trazidos para a Europa pelos árabes, que já utilizavam instrumentos tocados com arco, como o *rebab* ou *rabab*, de origem persa, e o *ar'abebah*, utilizado pelas tribos berberes da África do Norte (PACHECO e ABREU, 2001). Esses instrumentos em geral, "eram confeccionados com apenas uma ou duas cordas e uma caixa de ressonância em formato de pêra, recoberta por um couro. Versões mais sofisticadas, chamadas de *rabé, rabel ou rebec*, agora já com tampo de madeira e três cordas afinadas em quintas justas, tornaram-se extremamente populares na baixa Idade Média, disseminando por toda a Europa a técnica e o som das cordas friccionadas" (IDEM). O instrumento conhecido hoje *como rabeca medieval*, origem da rabeca portuguesa que migrou para o Brasil, já possuía uma clara demarcação entre corpo e braço, ao contrário de alguns de seus "ancestrais". Entretanto ainda apresentava diferentes formatos, com a caixa de formato oval, elíptico, retangular ou em forma de "oito", para facilitar a passagem do arco (NÓBREGA, 2000). Na Idade Média, os cavaletes ainda eram curvados, permitindo que o músico sempre tocasse em mais de uma corda

simultaneamente (com cordas paralelas). Sua afinação também não era padronizada, sendo definida pelo próprio músico. O arco, como as rabecas atuais, era convexo (ao contrário do violino atual, que usa um arco côncavo).

Trazida pelo colonizador português nos primórdios da colonização (antes mesmo da padronização de formato, de técnicas de construção, modo de execução e utilização de materiais específicos que geraram o violino), a rabeca aqui passou por algumas transformações, adaptando-se regionalmente. Atualmente é um instrumento encontrado em diversas regiões do país, apresentando variações. O músico e pesquisador José Eduardo Gramani[15], um dos pioneiros no estudo e na utilização da rabeca na música popular e de concerto, defendia que a rabeca não deveria ser compreendida como um "violino rústico", mal acabado, mas como um outro instrumento (inclusive, anterior ao violino), que se diferenciava dos demais exatamente em função da ausência de padrões no seu processo de construção, no seu formato, no tamanho, no número de cordas utilizadas, na afinação e em inúmeros outros detalhes, o que geraria uma infinidade de possibilidades sonoras. Cada instrumento então teria uma "personalidade", uma "voz própria" (GRAMANI, 2002).

As rabecas utilizadas no fandango, como a viola, também podem ser feita na fôrma ou cavoucada, utilizando-se vários tipos de madeira diferentes, como a imbuia e o cedro, embora seu corpo, normalmente, seja

[15] Gramani realizou importantíssimas pesquisas e registros com os fandangueiros Martinho dos Santos (Morretes), Arão Barbosa (Iguape) e Júlio Pereira (Paranaguá), além de criar grupos, arranjos e composições utilizando a rabeca como instrumento central. Suas pesquisas, não publicadas em vida devido ao seu falecimento precoce, foram posteriormente reunidas e editadas por sua filha Daniella Gramani, no livro *Rabeca, o som inesperado* (GRAMANI, 2002)

confeccionado com a caixeta. O instrumento possui três cordas em quase toda a região, à exceção de Morretes e Iguape, onde é encontrada com quatro cordas[16]. A afinação mais usada, da corda mais grossa para a mais fina, é de uma quarta justa. A rabeca sempre dobra a primeira voz do cantador violeiro e, nos momentos em que a moda ou marca não está sendo cantada, faz uma linha melódica própria, tendo um toque - ou ponteado - específico para cada uma. Segundo os fandangueiros, a rabeca "enfeita o fandango" e, por não ter "pontos" (trastes) como a viola, é mais difícil de ser tocada. O dandão e a chamarrita, modas valsadas, possuem vários temas diferentes para rabeca, e podem ser tocados na mesma moda conforme a vontade do rabequista. Em São Paulo os toques de rabeca são diferentes dos toques do Paraná.

2.3.3 O Adufo

No acompanhamento rítmico temos o **adufo** ou **adufe**, normalmente confeccionado com aro de madeira (normalmente a caixeta) e coberto com couro. Nos intervalos ao redor do aro, como no pandeiro, as platinelas (ou soalhos), são chamados de "baterias" ou "brincos" e são, normalmente, feitas com tampinhas de garrafas amassadas. Em Portugal, o adufe é um pandeiro bimembranofone quadrangular, introduzido pelos árabes na península Ibérica entre os séculos VIII e XII. É segurado pelos polegares de ambas as mãos e pelo indicador da mão direita, deixando deste modo os outros dedos livres para percutir o instrumento. Hoje, encontra-se essencialmente concentrado

[16] Em Cananéia - embora continuem utilizando apenas três cordas, tanto para fandango, quanto para as reiadas e romarias - alguns construtores passaram a fabricá-las com quatro cravelhas para "agradar aos turistas".

no centro-leste de Portugal, onde é executado exclusivamente por mulheres, acompanhando o canto sobretudo por ocasião das festas e romarias.

Espécie de ancestral artesanal do pandeiro, onde o couro é deixado mais frouxo para obtenção de um som mais grave, o adufo era, no passado, confeccionado com couro de cachorro-do-mangue (mangueiro), veado ou cutia. Atualmente, com as proibições da caça desses animais, é mais comum o uso do couro bovino ou bode, embora o adufo venha sendo cada vez mais substituído pelo pandeiro.

2.3.4 O Tamanco

Os tamancos no fandango são usados exclusivamente pelos homens nas marcas batidas ou rufadas, e a eles deve-se a fama do fandango como "baile ruidoso". Os considerados bons são confeccionados com *cepa* de limão ou de laranjeira, pois precisam ser madeiras duras para "dar som". A parte de cima é de couro ou restos de pneus. Parceiro inseparável dos tamancos, os assoalhos de madeira, especialmente para os mais antigos, deveriam ser resistentes, pois o batedor que quebrava o tamanco ou mesmo o assoalho, costumava ganhar fama entre seus pares.

> Tamanco tem que ser de laranjeira. Porque ele dá som. A madeira, por exemplo, quando é assim fraca, como esse...pino... Bateu, a gente fala choco, que dizem, ele não dá aquele som...E a laranjeira, ela é uma madeira muito forte...bate ela dá o som...Eu fiz de laranjeira, mandei furar aqui do lado e pus chumbo! (Seme Balduíno)

O tamanco e seu batido funcionam como um grande instrumento de percussão, marcando as músicas, caracterizando o fandango presente neste litoral. 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*[17].

A grande maioria dos instrumentos encontrados são de fabricação artesanal, tendo a caixeta ou caxeta (*Tabebuia cassinoides*, *D.C.*) como madeira mais utilizada, e trazendo fama a alguns dos *fabriqueiros* (como são chamados em alguns lugares os fandangueiros que sabem construir instrumentos). A base harmônica é formada por dois acordes, em relação de tônica e dominante, por vezes com a presença de um baixo contínuo na quinta corda, o que serve de sustentação para um sem número de cantigas, cujos versos podem ser de improviso, ou fazendo usos do repertório de quadras tradicionais, como é o caso da quadra muito ouvida entre os estados de São Paulo e Paraná:

A viola é uma das coisas

Que se deve querer bem

A viola também dá

Amores pra quem não tem

[17] Segundo PIMENTEL (2010), “Os mesmos instrumentos musicais do fandango são também utilizados em outras formas de expressão presentes na região, como as bandeiras ou romarias do divino e as reiadas (como são chamadas as folias de reis), embora com algumas alterações de afinação (ou “temperamento”) das violas e rabecas. A caixa de folia é muitas vezes também utilizada como instrumento de percussão no fandango. Já a louvação a São Gonçalo é normalmente compreendida como parte do fandango, sendo bastante comum ser feita como pagamento de promessa, pelo tempo bom nos dias de mutirão e fandango. Normalmente fazia-se a homenagem a São Gonçalo para abrir o fandango, assim como usava-se, especialmente em Paranaguá, a chamarrita de louvação para a mesma função”.

2.3.5 A dança

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. 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 . 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.

O Bailado ou Valsado também pode ser dividido em dois grandes grupos: *chamarrita* e o *dandão*. 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 *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 *dandãos*, 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

GRAMANI:

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

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

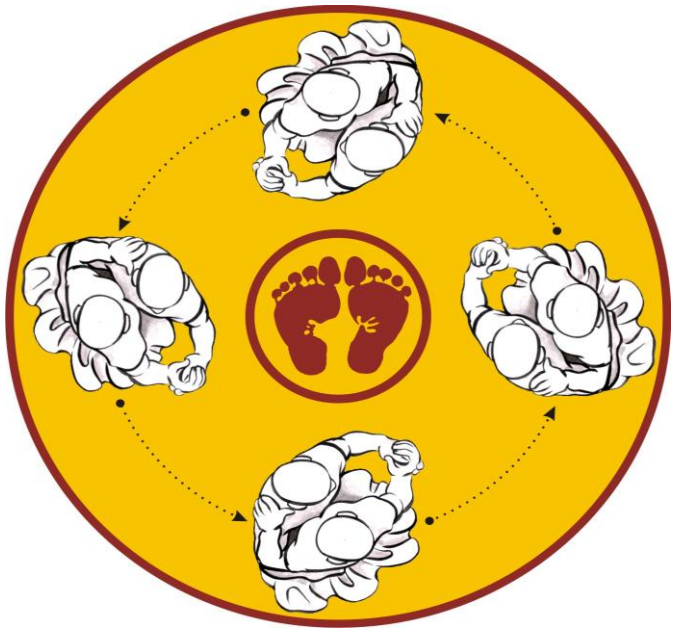

Fig.1: Representação do Bailado : dança em pares reproduzindo um círculo no salão. Fonte: “Fandango na Escola”, Associação Mandicuera, 2008.

Em algumas marcas sem batido, os pares também dançam separados, traçando formas coreográficas como roda, cordões, tranças e oitos. O *passadinho*, forma de dançar característica da comunidade da

Juréia, em Iguape, é um exemplo de dança trançada. Há ainda modas onde os dançadores acrescentam às coreografias alguns objetos como lenços (vilão de lenço) ou vassoura (sapo) (Museu Vivo do Fandango, 2006).

As modas batidas exigem do dançador conhecimento prévio das coreografias, tal a complexidade e as variações. De um modo geral, são dançadas em círculo e os homens batem palma e tamanqueiam. Muitas vezes, em uma roda de batido, um dos homens faz o papel de *mestre, mestre de sala, marcador* ou *puxador*, servindo seu tamanqueado de referência para os demais *batedores* (Museu Vivo do Fandango, 2006).

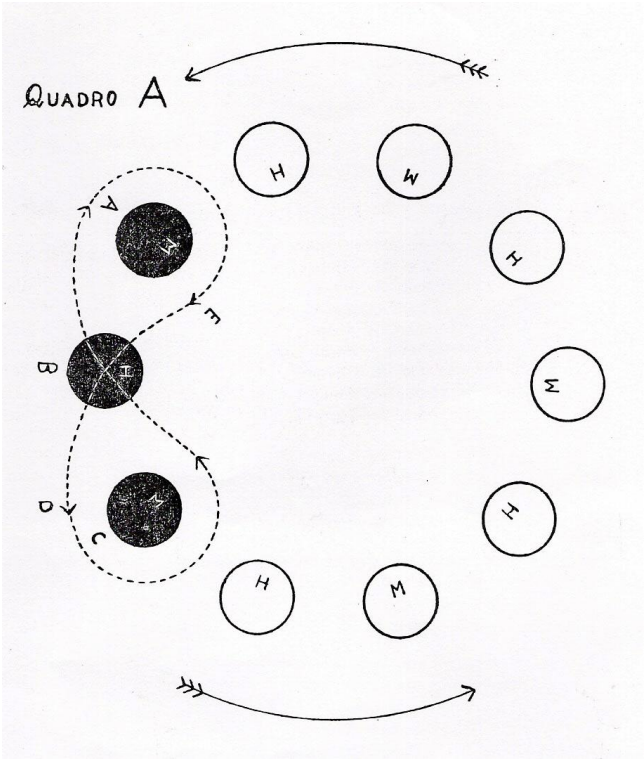

Fig. 2: Gráfico representando o desenho coreográfico do movimento chamado *oito* realizado em algumas marcas de fandango. (AZEVEDO, 1978:8).

No fandango, quando a dança ocorre em roda, esta sempre gira no sentido anti-horário, o homem se posiciona atrás da mulher como se a protegesse, somente os homens batem os tamancos, as mulheres dançam graciosamente acompanhando o ritmo das marcas. O par não é fixo, podendo mudar entre uma música e outra, e até mesmo na mesma marca, seguindo a coreografia. Alguns fandangueiros falam das regras de comportamento que se fazem presentes entre damas e cavalheiros. Sr. Salvador Barbosa de Cananéia conta que “se fosse uma moda do batido, se fosse na roda batendo, e uma moça saísse na sua frente, para dançar, aquela moça, se ela não quisesse dançar a outra moda com você, outro não tirava”.

Segue a descrição de algumas marcas mais executadas:

ANU: O Anu é uma marca batida que homenageia um pássaro de cor preta do mesmo nome. Sua característica principal é a pausa dos tamancos apenas para a execução das palmas. Nessa dança o som dos tamancos é constante, e o batedor pode executar arremates e repiques. A coreografia é em forma de oito.

Fig. 3: Oito batido - nesse movimento, homens e mulheres realizam um percurso em forma de oito. O homem inicia a evolução pelo lado de dentro da roda e com a parceira da frente. a mulher gira para fora e vai para trás. Fonte: “Fandango na Escola”, Associação Mandicuera, 2008.

XARÁ: O xará também pode ser encontrado com o nome de Sinsará. É uma marca batida em que os fandangueiros e fandangueiras dançam um bailado na pausa do tamanqueado, como se realiza mais de um passeado, os pares trocam de parceiros e dependendo da duração da música e da quantidade de pares todos dançam com todos.

ANDORINHA: A marca batida andorinha faz referência a esse passarinho de cores preta e branca. A letra da música conta sobre o abandono de um ninho em um galho e amora durante a dança e após o passeado, os homens seguram a mão direita das mulheres no alto de suas cabeças, permitindo que elas possam girar de um lado para o outro sem que percam o equilíbrio.

Fig. 4: *Vanzerinho* - a mulher se posiciona à frente do homem e levanta as mãos sobre os ombros; o homem segura as mãos da parceira e juntos balançam de um lado para o outro, como se estivessem nas ondas do mar. Logo essa posição se inverte, ficando o homem na frente. Fonte: “Fandango na Escola”, Associação Mandicuera, 2008.

MARINHEIRO: Nessa marca batida se faz uma referência ao homem da marinha de guerra do Brasil. Na sua coreografia, se faz um movimento alusivo ao vanzeiro (balanço do mar), em que primeiramente os homens seguram as mãos das mulheres sobre os ombros, balançando de um lado para outro. Logo a posição é invertida, ficando o homem a frente e a mulher atrás.

A musicalidade impressa em marcas e modas integra a memória de Leonildo Pereira, morador de Guaraqueçaba/PR, fazendo-se presente de forma variada, conforme a categoria em que se enquadram: batidas ou valsadas. Versos, melodias e acordes utilizados em marcas batidas, como narra o violeiro, permanecem de maneira mais nítida na lembrança, como

uma espécie de “seleção natural”, que permite que a sonoridade do fandango não seja esquecida, já que seu repertório extenso aparece como humanamente impossível de ser decorado e rememorado apenas com os mecanismos próprios da memória individual.

> “Essas modas tudo eu sei. As modas valsadas que eles deixaram muito hoje, agora, moda batida não se esquece, não esqueço, sempre fica na cabeça. O camarada pede, a gente já canta. Agora, as modas que a gente deixou, são as modas valsados, esses deixaram muito, até eu deixei, porque caber na cabeça da gente um tanto daqueles não é brincadeira”.

A prática e a convivência com outros tocadores aparecem assim como essencial para a manutenção do conhecimento musical, bem como de suas possibilidades de evolução. Jo Mendonça, violeiro nascido em 1925, no Varadouro, em Cananéia/SP explica a necessidade destas práticas para que a memória não os engane.

> “ (...) Pra gente não perder o ritmo, precisava que tivesse o instrumento e que sempre tivesse tocando né? Sempre, sempre...Mas, pelos anos que faz, até a viola, as músicas que a gente sabia, também, vai tudo desaparecendo da idéia da gente. Depois que acabou o fandango, a gente pegava na viola era lá uma vez pela outra. Depois, eu também deixei, não comprei mais viola, já não tive mais viola em casa. (...) Ele (Joaquim Mendonça) tem viola em casa, ele sempre tá tocando. Aníbal também. Quando ele leva a viola na casa do Aníbal, chega lá eles tocam bastante. Compadre Faustino também tem viola, tem rebeca. Eles arranham a rabeca, muito pouco. Eu ia lá, sempre, alguma vez – faz tempo, anos – eu ia lá, chegava lá nós se ajuntava, num dia de festa, tocava viola com o compadre Faustino, cantava...Era meu companheiro de cantar, ele”.

Não há dança sem a música e não há música sem o encontro entre tocadores. São nos bailes de fandango que o conjunto – música/dança - se aglutinam, nestes eventos se atualizam as notícias, as relações de parentesco e a camaradagem e, acima de tudo, se vivencia a construção da pessoa por meio da dança. Desse modo, para dançar não basta saber os passos, é preciso conhecer os códigos. Dança de pares, em sua maioria, dançam homens com mulheres, apesar de ser possível também encontrar durante os bailados pares formados somente por mulheres, mas nunca o contrário.

Como nos fandangos de outrora, diferentes prescrições devem ser consideradas ao participar de um baile. A primeira delas é a de que não se nega uma dança a ninguém. Maninho, morador da ilha do Mel (Paranaguá/PR) em sua narrativa, conta sobre seu aprendizado com os mais velhos:

> *A vó da Ana (sua esposa) levava elas no fandango. Elas eram mocinha, mas sempre ficava de olho, as senhoras cuidavam, eram as "cuidadora" das meninas, pra poder ir no baile. E se fosse pra ir pro baile, você tinha que dançar com todo mundo, podia ser o preto, o branco, o bêbado, o velho e o novo, não podia negar dança.*

A dança ocupa um papel decisivo na inserção social do sujeito nas comunidades caiçaras. Através dela além de se namorar, casar, criavam-se laços de solidariedade, como também, formavam-se rivalidades. De acordo com Sandra (Ilha do Mel/PR):

> *Faziam briga, que faziam aquele toque de fandango. Sabe por que brigavam? Brigava porque tirava as meninas. "Ah fui no fandango". "Tava bom?". "Tava". "Teve briga?". "Não". "Então não tava bom".*

Nessa dinâmica da "fabricação do social", articulando saberes, ofícios e os "divertimentos", coloca-se em ação atores e sujeitos que têm o corpo como lócus de experimento do mundo. Nos fandangos se evidencia de forma muito clara a análise de Evans-Pritchard, destacando a função social da dança:

> "É até certo ponto importante lembrar que a dança é uma atividade social desenvolvida por pessoas que têm entre si um laço de associação e experiência comuns baseadas na proximidade residencial, e que esse laço é reforçado por sentimentos de parentesco e por outras forças socializadoras" ([1928], 2010, p.12).

O corpo, desse modo, "não é tido como suporte de identidades e papéis sociais, mas sim como instrumento, atividade que articula significações sociais" (SEEGER, *et al*, 1979, p. 20). Através desse corpo que trabalha, mas também festeja, temos a produção de um *habitus* que se torna próprio das gentes caiçaras.

2.4. Sobre as artes do aprender e do fazer

Assim como os aspectos musicais e coreográficos, a estrutura poética do fandango também é diversa e variada. Na maioria das vezes as

estrofes são formadas por quatro versos que rimam entre a segunda e quarta estrofe. 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.

Cada violeiro possui um grande repertório de versos, que aprendeu ouvindo os velhos mestres tocando. Sobre as diferenças entre essas referências, o senhor Nemésio Costa, violeiro e rabequista nascido no Rio do Saibro, em Guaraqueçaba/PR, comenta: “(...) o Anoldo, compadre Pedro, Zeca, qualquer um desses aí, você abriu a boca já sabe o que vai cantar. Então se torna bem fácil fazer uma música. Que a música que eu sei, eles sabem. (...) Eles aqui já é diferente, já pega uma viola diferente”.

Esses versos podem ser cantados em qualquer moda ou marca do fandango, e, na medida em que vão sendo reproduzidos, também passam por transformações, pois são trazidos para a realidade de cada violeiro. Quando um dos cantadores apresenta suas quadras, pode tanto colhê-las no vasto repertório tradicional compartilhado, ou improvisar de acordo com os acontecimentos cotidianos. Deste modo, as músicas devem ser entendidas

como expressão do momento em que são executadas, já que em outros dias, novas quadras podem ser colocadas ao longo de valsados e de batidos. A temática dessas quadras pode tanto se referir à vida cotidiana de trabalho na lavra e pesca, e histórias de bailes e brigas, quanto a eventos históricos mais precisos (Museu Vivo do Fandango, 2000).

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 recria a todo instante, manipulando constantemente seus significados de acordo com as nuances de seu contexto vivido.

Os instrumentos são construídos artesanalmente, sendo fabricados principalmente a partir da madeira conhecida por caxeta. É do "mato" que se obtém a madeira necessária para a construção dos instrumentos e é nele que se aprende a conhecer a diversidade da Mata Atlântica. Em cada peça da viola ou da rabeca um ou dois tipos de madeira são recomendados, como descreve o já falecido Seu Martinho do município de Morretes (PR), que aprendeu a construir instrumentos com seu pai, Manoel dos Santos Cabral. "Começamos pelo braço da viola, um pedaço de caroba. Na lateral também é caroba. Na tampa da frente é caxeta, atrás é vermelha, é cedro, (...) O frontal é canela preta. Cavalete também é canela preta. (...) As cravelhas é de pinho". Os conhecimentos sobre a construção - também calcados na observação dos mais velhos e em experimentações autodidatas – e da mesma maneira que a realização dos pixirões e bailes de

fandango, sofreu impactos com as transformações sócio-ambientais da região, dificultando o repasse de algumas técnicas.

O aprendizado, feito desde a mais tenra idade, e nem sempre com a atenção integral de mestres (geralmente representados pela figura paterna), tem características diferenciadas no fandango, sem o seguimento de métodos rígidos, indo do aprendizado mais visual, pela observação da posição dos dedos nas cordas do instrumento, ou de maneira exclusivamente auditiva, como foi o caso de Joaquim da Glória Mendonça, também violeiro, nascido em 1951, na Barra do Ararapira, em Superagui/PR.

> "Olha, eu aprendi a tocar viola, bem dizer, mais instrução dos meus pais. Porque é um troço bem difícil de contar, mas...É fácil. No tempo que meu pai tocava viola, eu era garoto pequenininho, então ele pegava a viola, sentava-se, eu ficava do lado dele, os banco balançava. Aí, conforme o banco balançava, eu também balançava junto com ele, ele fazia o toque e balançava a viola e eu também balançava junto com ele. (...) 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".

José Roberto Rodrigues, rabequeiro, nascido em 1934, na Praia do Marujá, Ilha do Cardoso/SP, fala sobre o envolvimento de sua família com o fandango. "Meu pai tocava muito bem viola. Tocava e cantava. Depois dele que nós peguemos, eu, meu irmão, o Firmino, e esse aqui (Salvador). Na nossa casa tinha de tudo. Chegava na parede tinha viola, tinha meia viola,

tinha cavaquinho, tinha violão, tinha rabeca, tinha bandolim, tinha banjo. Tudo feito por nós. Nada de comprado não". José Roberto já chegou a fazer instrumento, aprendeu com o seu tio Paulo Rodrigues, que, por sua vez, aprendeu com o tio Tobias. Caxeta e pinho eram as madeiras utilizadas para fazer o corpo do instrumento, canela para o sobrebraço da viola e brejaúva para o cavalete da rabeca. A cola era feita de sumbarê, assada debaixo da cinza. Faziam a corda da viola e o arco da rabeca de linho, crina de cavalo ou timbopeva. " (...) A timbopeva é melhor ainda. Timbopeva bem lascadinho, bem fininho, não precisa nem passar breu. Ela mesma, já tem um breu", recorda o violeiro.

Sobre o aprendizado na construção, Agostinho Gomes recorda suas primeiras experiências. "Foi dali que comecei a ter a idéia de fazer. Era uma rebeca muito grande, muito boa, e muito feia também, né? (...) Passou um mês, já fazia uma nota boa nela já, aí pensei: "Essa aí eu faço", pensei pra mim. Derrubei uma madeira lá, tirei o machado nele, foi indo, fiz a rebeca. Toquei nela e saiu boa também". Além dos instrumentos, como a rabeca, a viola e cavaquinho, o artesão nascido em 1929, no Ariri, em Cananéia/PR, faz diversos tipos de entalhe em madeira, ofício que aprendeu com o pai. "Eu sei fazer canoinha, faço caiaque, faço prancha, faço passarinho, faço peixe e golfinho, faço espingardinha, faço papavento...".

A importância dos construtores, sempre balizados pela idéia de uma "aprendizagem da experiência" constituída pelas tentativas e pela observação das práticas dos mestres. "Caiu um fio de cabelo na viola, cega a viola. (...) Aí arruína a viola, aí a viola não presta mais. (...) A gente criança

aprende com os mais velhos as coisas", como revela a memória do construtor Davino Aguiar, que alia – de maneira indistinta – conhecimentos de ordem prática às cosmologias caiçaras. O construtor afirma que pela rabeca não ter os pontos marcados é mais fácil de fazer, porém mais difícil de tocar que a viola.

A arte dos construtores é multiplicada na região, apesar disso as motivações para iniciar a prática do ofício são diversas e marcadas, principalmente, pela experiência. Nelson Franco e Lino Xavier são outros dois exemplos de como o ofício era desenvolvido pela observação das formas do próprio instrumento e que tinham em suas tentativas de reprodução a conquista de um saber adquirido.

O construtor Nelson Franco, conhecido como Pica Pau, filho de um marceneiro, conta como foi o aprendizado seu e de seu irmão, Zildo Franco, construtor afamado também conhecido como Pica-pau.

> "Nós aprendemos a fazer viola nós sozinhos. Nós ia ao baile, aí nós ficava olhando aquelas viola, de Iguape, finado Januário, finado João Mendonça, finado Servininho, então, praticava. O negócio é assim: ficava olhando o que eles faziam, o material...Fizemos o primeiro, não deu certo, aí do terceiro já foi saindo mais bem feito. Aí nós tamos fazendo até hoje".

Nascido em 1944 no Sítio Pinheirinho em Cananéia, Nelson toca quase todos os instrumentos de cordas caiçaras. Filho de violeiro, Lino Xavier, que nasceu em Santa Maria, localidade de Cananéia, aprendeu a dançar fandango com dezessete anos, recorda como se deu seu aprendizado na construção de instrumentos.

> “Eu olhei o cavaquinho assim e fiz a forma de cavaquinho. Só que o machete, ele só tem cinco pontos. O cavaquinho ele vai de ponta até a boca, e o machete só tem cinco pontos diferentes. (...) aí fui fazendo, depois fiz o cavaquinho. Depois fiz a viola. A rabeca foi a última que eu fiz. (...) Todos eles foram da minha cabeça, invenção minha mesmo”.

Para PIMENTEL (2010) as *artesanias* caiçaras devem ser pensadas a partir do sistema sócio-cultural ao qual estão inseridas, para o autor nestes instrumentos:

> “...estão amalgamados diversos saberes, marcadas diversas geografias: a ibérica, a moura, a dos povos ameríndios. A sua dita “rusticidade” e “precariedade” pode ser reinterpretada como uma capacidade de adaptação e criação desses artesãos na relação com o ambiente. Precários porque os artesãos utilizam soluções próprias de construção, constroem e adaptam ferramentas? Rústicos porque utilizam madeiras e demais matérias primas que encontram nesses ambientes, e porque não possuem acabamento industrial? Suas artesanias expressam outras racionalidades. Cada artesão herda e produz conhecimentos e, deles, brotam instrumentos não padronizados, com sonoridades próprias, distintas. E nisso reside sua riqueza. Essa diversidade não pode ser reproduzida e imitada por nenhum equipamento ou tecnologia, mesmo que se reproduzam e copiem fielmente seus sons.

2.5 Variações de um mesmo tema: espacialidades fandangueiras

2.5.1. O Fandango no Paraná

Apesar de ser pouco praticado na atualidade, salvo por pequenas ações isoladas, o fandango em Morretes foi uma manifestação muito forte e

diferenciada, uma vez que encontramos uma afinação e toques de viola totalmente diferentes de todos os demais municípios, com uma maneira singular de cantar improvisando versos, o que fica bem claro, no trabalho de Martinho dos Santos, afamado violeiro e construtor, falecido em 2011. Em termos rítmicos, no entanto, as *chamarritas*, *dandãos* e o próprio *Anu* lembram os mesmos ritmos dos municípios próximos de Paranaguá e Guaraqueçaba.

A viola de Morretes é a única no Paraná que mantém as 10 cordas em 5 pares, possuindo 9 cordas finas, de diferentes calibragens, sendo uma delas em forma de bordão um pouco mais grosso no 5º par. Também não possui a *turina* ou *cantadeira*, que aparece desde o litoral até a fronteira com São Paulo.

A afinação em Morretes é denominada de *pelas três*, tendo sido encontrada apenas no município, a exceção de Fausto Pires de Barra do Ararapira, que aprendeu com o pai. Curiosamente, os outros irmãos de Fausto (Antonio e Dirceu Pires, e Antonio Asseção) tocam na afinação *intaivada*. A afinação *pelas três* é a única no fandango em que, à maneira da viola caipira, as cordas soltas formam um dos acordes da música. O 5º e o 4º pares de cordas são sempre tocados soltos e o outro acorde é feito com uma ½ pestana onde o dedo 1 (indicador) prende na 5ª casa o 1º, 2º e 3º pares de cordas. Por vezes, o violeiro ponteia o 2º e o 3º par de cordas podendo chegar até a 10ª casa. De todo o modo, como demonstra o encontro dos irmão Fausto e Dirceu, em Barra de Ararapira, é possível às duas afinações serem tocadas juntas.

Paranaguá sempre teve seu estilo próprio de fandango e grandes

tocadores como Manequinho da Viola, que foi um dos mais afamados tocadores de viola de fandango da região. Manequinho era nascido no Rio da Vila, Município de Paranaguá, e há três gerações os seus ali já moravam, sendo que seu pai também era violeiro, construía violas e lhe ensinou a tocar. Hoje, devido às migrações vindas do entorno de Guaraqueçaba para a cidade e a Ilha dos Valadares, a maioria dos músicos registrados toca em afinação *intaivada*, em especial os membros da família Pereira. Encontramos, no entanto, fandangueiros que tocam em *pelo meio*, que não por acaso é chamada e alguns lugares em que se pratica *intaivada*, como afinação paranaense. É o caso de Mestre Eugênio, uma dos mais respeitados fandangueiros locais, que, durante a década de 1990 até início de 2000, mantinha ao lado de sua residência uma “Casa de Fandango” onde promovia bailes aos sábados.

Por ser um centro maior em termos de desenvolvimento e oferta de trabalho, muito em função do porto, Paranaguá atraiu pessoas de todos os sítios e municípios vizinhos. Essa convergência de pessoas de vários lugares resultou numa diversidade de estilos e jeitos diferentes de se dançar e, até, tocar fandango. Mestre Eugênio, que faleceu em 2011, chegou muito jovem à cidade em busca de melhoria de vida e emprego. Este é também o caso de Pedro Pereira, da família Pereira, que vem de Guaraqueçaba e tocava rabeca no grupo do Mestre Romão junto com músicos como seu primo Anísio, Brasílio dos Santos e o Waldemar Cordeiro, tocadores de viola, e Valdomiro Miranda, adufeiro. Brasílio toca viola na afinação *intaivada* enquanto Waldemar, que faz a primeira voz, na afinação *pelo meio*.

Se em São Paulo temos a formação de grupos musicais como

uma característica do fandango local, no Paraná encontramos a formação de grupos mais amplos, congregando músicos e sapateadores. O grupo de Mestre Romão é o mais antigo em atividade, e tem desde os anos 1990 o apoio da prefeitura de Paranaguá. Reúne músicos experientes e jovens dançarinos. Por ele já passaram algumas gerações de crianças que com ele aprenderam a dançar.

O grupo Pés de Ouro é de formação recente, apesar de reunir músicos e batedores experientes, alguns egressos de grupo que fora organizado por Mestre Eugênio. Nemésio Costa e Jerônimo dos Santos são seus violeiros, tocando em afinações *intaivada* e *pelo meio* respectivamente. Jerônimo, aliás, é um caso raro no fandango pois aprendeu a tocar viola faz pouco tempo, já depois de ter completado 60 anos. Antes só dançava com os tamancos, mas por falta de violeiro no grupo, começou a tocar e é um dos únicos violeiros canhotos. Nemésio ainda canta com com seu irmão Anoldo.

Há ainda um grupo de jovens músicos e dançadores na ilha dos Valadares, que juntos compõem a Associação Mandicuéra de Cultura Popular. Atualmente como Ponto de Cultura desenvolvem inúmeros projetos em sua sede, além de se tornar um espaço que congrega diferentes expressões da cultura caiçara, como o boi de mamão e a bandeira do divino. Destes novos músicos, destaca-se Aorélio Domingues por seu toque de rabeca e sua construção de instrumentos. Um de seus ensinadores foi mestre Gabriel, conhecido rabequeiro e, até 2007, membro de bandeira do Divino da Ilha dos Valadares.

Próximo à Paranaguá, em baía ao norte do grande porto, Guaraqueçaba pode ser considerado como um dos berços do fandango

paranaense, onde este se manifestou até bem pouco tempo fortemente em vários sítios e localidades como Tagaçaba, Serra Negra, Rio Verde, Rio dos Patos, Superagüi, Vila Fátima e Ararapira. No entanto, a localização geográfica e a grande dificuldade de se chegar à Guaraqueçaba por terra ou por mar, levou ao isolamento econômico do lugar. Isso fez com que as pessoas fossem abandonando seus sítios de origem em busca de oportunidades melhores, rumando principalmente para Paranaguá, mas também para São Paulo.

Devido a esse êxodo, muitos lugares como Tagaçaba e Serra Negra já não contam com tocadores. Na vila do Superagüi, é representado por músicos como os irmãos Esquenine, Pedro Miranda e Odair Siqueira, este último atualmente vivendo na Ilha da Cotinga, ao lado da dos Valadares. Além disso, vez por outra realizam-se bailes no bar Akdov reunindo antigos batedores e boa parte da população da Vila.

No próprio centro de Guaraqueçaba, já são poucos os músicos e dançadores, com exceção de Nilo Pereira e Vicente França, que saíram de Rio dos Patos há mais de 10 anos para morar na cidade. Da família Pereira, destacamos na geração atual a Heraldo, filho de Anísio Pereira, também violeiro e construtor de instrumentos como o pai.

Rio dos Patos é um dos últimos locais onde o fandango aconteceu de forma baile de mutirão, prática atualmente muito rara, vinculado ao trabalho de limpeza, plantação ou colheita de lavoura ou à festa de Nossa Srª do Carmo, padroeira do lugar.

Foi o reduto da família Pereira, que reuniu 2 dezenas de músicos e construtores de violas, rabecas e adufes chegando, em sua época áurea, a

ter mais de 40 famílias morando no centro da localidade e com várias famílias morando ao longo do caminho que liga o lugar a Baía dos Pinheiros, a leste da Baía de Guaraqueçaba. Com o passar do tempo, fatores como a falta de escolas, assistência médica e capacidade de escoamento do excedente da produção agrícola levaram ao esvaziamento do local. Na década de 1980, com a criação da reserva ambiental, seus moradores viram-se proibidos de desenvolver seus usos tradicionais do ambiente, como a caça e a lavra e a retirada de árvores para construção de canoas, instrumentos e artesanato em geral, o que terminou por esvaziar o lugar .

Hoje, apenas a família de Leonildo e de Julino Pereira (já falecido) moram na beira-mar, próximo a foz do rio dos Patos, mas trabalham no centro, na cidade de Guaraqueçaba. Apesar de sua desagregação, a família Pereira é, atualmente, a principal expressão do fandango paranaense por contar com vários mestres tocadores e construtores de instrumentos, com idades entre 20 e 80 anos, e por estar espalhada desde o município de Cananéia, em São Paulo, até Paranaguá, no Paraná.

Finalmente, devemos ainda assinalar o fandango tocado em outras duas localidades da Ilha do Superagüi: Vila Fátima e Barra do Ararapira. De Vila Fátima, destacava-se Faustino Mendonça, já falecido, e Joaquim Mendonça e Aníbal Araújo. Em Barra do Ararapira, cujo fandango está em momento de efervescência, destacamos a dupla Antonio e João Pires e os músicos que os acompanham.

Diante dessa grande lista de músicos e dançadores apresentados entre os estados de São Paulo e Paraná, fica evidente a vitalidade do gênero, que através das novas gerações de praticantes, vai se adaptando à

contemporaneidade, inserindo-se em novos contextos de apresentação para além dos contextos regionais, e chegando a centros cosmopolitas como São Paulo e Rio de Janeiro.

2.5.2. O Fandango em São Paulo

Quando se adentra o estado de São Paulo, vindo do Paraná, chega-se à região conhecida como Ariri, no extremo sul do litoral paulista, município de Cananéia. Nela, encontra-se um fandango pouco diferente do paranaense. O êxodo populacional ocorrido a partir do início do século XX desde Guaraqueçaba, no Paraná, tanto se deu no sentido de Paranaguá, em particular na Ilha dos Valadares, quanto no de São Paulo, em direção à Ilha do Cardoso, passando por lugares como o Ariri e Ararapira.

Em Marujá, pequena vila localizada ao sul da Ilha do Cardoso, próximo ao Ariri, já se começa a perceber algumas diferenças em relação ao fandango paranaense, principalmente nos finais das cantigas que já apresentam características do fandango de Cananéia em termos melódicos e também no modo de digitação dos acordes da viola, como é o caso da família Neves, grupo recém-formado, em sua maioria por jovens, com exceção de Antônio das Neves, antigo fandangueiro do lugar.

Em Itacuruçá, norte da Ilha do Cardoso, encontramos o grupo Jovens Fandangueiros de Itacuruçá, mais um grupo formado, sobretudo, por jovens. Nele, Vadico, um de seus líderes, é criador de modas, dado que diferencia os fandangos de São Paulo e do Paraná. O grupo também interpreta modas de Armando Teixeira, afamado compositor de Cananéia. Neste grupo aparece uma particularidade do fandango paulista, no canto a duas vozes, em que ao final de algumas frases a 2ª voz se sobrepõe à 1ª,

como o tipe (voz bem aguda ao final de frases) encontrado nas Folias de Reis e do Divino da região.

Já na cidade de Cananéia, cidade histórica e estratégica na ocupação do litoral sul brasileiro, temos 3 grupos importantes de fandango: o Caiçara de Cananéia, que tem como líder Alatiberte Pereira, mais conhecido como “Beto Galã”, violeiro e cantador, e que apresenta músicas tradicionais e composições de Armando Teixeira e de Paulinho Pereira, da localidade de São Paulo Bagre. Não apresenta o *tipe* nos finais de frase, ralentando ao final da cantiga como é comum entre os grupos do lugar. Na percussão, surdo e pandeiro.

O grupo Caiçaras do Acaraú, tem como líder o rabequeiro (ou *rabequista*) Ângelo Ramos, único músico que toca e canta a primeira voz no conjunto. O grupo toca modas suas e temas tradicionais do fandango. Apresenta uma das formações mais extensas encontradas, com o violão como instrumento de base junto com as violas, e o uso de surdo e triângulo como percussão. Dentre os músicos antigos conhecidos do Acaraú, destaca-se ainda Valdier Martins, o “Gico”.

O grupo Violas de Ouro de São Paulo Bagre é o mais antigo do município de Cananéia. Por ele já passaram diversos músicos. Tem como líder atual e primeira voz o violeiro Paulinho Pereira. O grupo toca modas de Paulinho, além de temas tradicionais. Todos participam também da folia do divino do lugar. Foi o único conjunto em que se encontrou o bandolim dividindo com as rabecas o lugar de solista, com afinação seguindo a lógica das rabecas. Na percussão, encontramos o bumbo e o pandeiro.

Ainda em Cananéia, destacam-se outros dois músicos: Armando

Teixeira, violeiro e compositor de modas, muitas delas interpretadas pelos grupos do lugar; e Agostinho Gomes, além de músico, exímio construtor de rabecas e artista plástico que trabalha com pedaços de troncos encontrados na natureza.

Para fora da cidade de Cananéia, na estrada que a liga por terra ao Ariri, passa-se pela Comunidade Quilombola Mandira. Nela, pratica-se um tipo de fandango um pouco diferente do encontrado em seu entorno, desde a Ilha do Cardoso, no caso um gênero específico encontrado no lugar chamado de *puxadinho*. Ainda em Cananéia, no caminho para Iguape, em pequeno sítio, encontramos com Nelson Franco “Pica-Pau”, um dos mais conhecidos músicos de todo o fandango do município, rabequeiro, violeiro e exímio construtor de instrumentos.

Em Iguape, todos os sábados, é possível dançar fandango no Clube Sandália de Prata, estabelecimento administrado por Dona Maria das Neves e animado por grupo de músicos batizado com o mesmo nome do lugar. Parte do cobrado para entrada no baile é revertida para o pagamento dos músicos. A grande maioria destes reside no Bairro do Rocio. As violas em Iguape, conhecidas como “viola branca”, não possuem a *turina* (corda mais curta que chega somente até o meio do braço e que serve como baixo continuo nas violas paranaenses). Apresenta 5 pares de cordas. Dos locais visitados, é o único em que as rabecas possuem 4 cordas, como o violino, e em alguns locais é usado o violão para fazer ponteados nas cordas graves, o que passará a ser uma constante até Barra do Ribeira.

Em Barra do Ribeira, ao norte de Iguape, o grupo da Associação dos Jovens da Juréia toca e dança modas que não haviam sido encontradas

no Paraná e em São Paulo, como o *Engenho* e o *Sirindi*. Bem próximo, em Vila Nova e Icapara, encontramos Walter e Florêncio, dois construtores de rabeca e viola branca que também tocam os instrumentos. Por fim, no caminho da Estação Ecológica da Juréia, no Prelado, temos Zé Marinheiro e filhos.

No limite norte da Juréia, encontramos a Cachoeira do Guilherme, local fundado por pequena comunidade religiosa nos anos 1930, é um dos poucos lugares em São Paulo onde se consegue reunir batedores para os fandangos, em especial na festa para o Arcanjo São Miguel. Estes bailes são organizados pela família do violeiro Pradel Martins, momentos onde o fandango ganha contornos rituais específicos, demonstrando propriamente seus contornos entre o sagrado e o profano.

CAPÍTULO 3: O FANDANGO NA CONTEMPORANEIDADE: DINÂMICAS E DESAFIOS DA SALVAGUARDA

3.1. Territorialidades e sociabilidades fandangueiras: sobre jovens, mestres e a formação de grupos

Desde o final do século XIX toda essa região litorânea passou por um processo de crise econômica, o que causou certo isolamento das comunidades caiçaras em relação aos grandes centros econômicos da região. A partir dos anos 1950, os caiçaras foram vítimas de um processo por vezes violento de expropriação de suas terras, afetando profundamente seu modo de vida. Habitando uma faixa da Mata Atlântica bastante conservada, justamente pelas atividades tradicionais que desenvolvem, foram presenciando seus territórios serem transformados em áreas protegidas, cuja legislação proibiu os cultivos de subsistência, a caça e o extrativismo vegetal, tornando os caiçaras estrangeiros em suas próprias terras (DIEGUES, 2004).

O violeiro Umberto Soares, nascido em Serra Negra (Guaraqueçaba/PR) em 1940, afirma que uma das razões do declínio do fandango foi o esvaziamento dos diversos núcleos comunitários do município, já que muitos moradores venderam suas terras por preços baixos para tentar a vida nos centros comerciais da região.

> "Os novos já foram pegando emprego, se empregando, mas tinha muita gente que sofreu com isso. Agora ainda ficou mais difícil por causa das mudanças de governo... De leis ambientais. Quem tem área é que pode trabalhar nela ainda, quem não tem área é difícil. Porque a maior parte de gente que tinha sua área de terra, não tinha documentação, era só posse. (...) Às vezes a pessoa diz que não pode plantar porque o IBAMA não deixa, o IAP (Instituto Ambiental do Paraná) não deixa, não sei quem não deixa. Aí às vezes se diz, não é assim "não deixa", se você tem uma área, terra

> que pode trabalhar...(...) Então o povo vive abandonado, vive sozinho”.

As transformações, apontadas neste depoimento, repetem-se em diversas localidades, tanto no litoral paranaense, quanto no paulista, onde é possível perceber os reflexos das transformações sócio-ambientais e econômicas no fandango. A redução da prática dos mutirões, das atividades agrícolas, da pesca, extrativismo vegetal, significou mudanças também na sociabilidade destas comunidades, em seu lazer e em suas esferas de solidariedade. Os mutirões e fandangos de Serra Negra/PR, segundo o seu Umberto, era freqüentado por pessoas das comunidades próximas, como Ipanema e Tagaçaba, “quando eles iam só no fandango, tinha que levar alguma coisa pra dar pro dono da casa pra pagar a noitada do dia que não trabalhava. Ou, então, se não levasse nada também era proibida a entrada”. Como narra o violeiro, com a chegada do rádio e da televisão, a prática do fandango teve sua importância reduzida nas comunidades da região. “Aí que o pessoal foi mudando de ritmo. (...) Nó tocava nos bailes em Guaraqueçaba, não era mais fandango, era mais os bailes”.

As mudanças são sentidas também pelos mais jovens, como Heraldo Pereira, que aos 28 anos é reconhecido como grande construtor e tocador.

> “(...) Era totalmente diferente lá no sítio. O fandango lá não tinha tanta coisa, não tinha tanta modernização. Aqui não, o pessoal faz mais, tem um espaço para tocar. Eu acho que o fandango vai para frente, não vai parar agora, com tanto pessoal assim incentivando o fandango, o pessoal vai se interessando, a turma nova vai se interessando. Daí nunca

vai acabar, nunca vai morrer essa cultura, não pode”.

Apesar disso, em muitas comunidades resistiram e ainda predominam um linguajar particular, religiosidades, danças e musicalidade própria desta região. Dentro deste processo de resistência, nos últimos anos tem aumentado o número de monografias, livros e artigos sobre o fandango e a cultura caiçara. Iniciativas como o Museu Vivo do Fandango, projeto de mapeamento e divulgação desenvolvido pela Associação Cultural Caburé, juntamente com o Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, demonstram uma nova vitalidade e difusão desta cultura.

Um fato novo é que os caiçaras começaram a falar sobre eles mesmos, em um fenômeno de apropriação de suas identidades, em vários lugares reapareceram grupos de fandango, bandeiras do divino, festas de reis. Os caiçaras também começaram a se reunir em congressos e encontros, promovidos por Ong's e institutos de pesquisa, como o Núcleo de Apoio à Pesquisa Sobre Populações Humanas e Áreas Úmidas Brasileiras (Nupaub/USP) e o Centro de Estudos Caiçaras (Cec/USP).

O “tempo antigo” ainda permanece como referência, não apenas em relação ao tempo tranqüilo onde era possível plantar roças, e onde a sociabilidade dos sítios possibilitava a realização quase que permanente de mutirões e bailes de fandango, mas também a esse tempo que mostrava-se fértil para a formação de novos violeiros. “Porque naquele tempo todo mundo gostava de aprender e hoje em dia ninguém gosta de aprender. (...) Deve ser um erro deles, porque a coisa que a gente aprende é muito bom para a gente. Serve para a gente, saber uma coisa que o camarada nunca viu. Eles

agora é que estão vendo o fandango aí. Essa rapaziada aí", reclama Antônio Leotério, nascido na Barra do Ararapira, em 1919. As dificuldades e especificidades no aprendizado de cada instrumento também colocam em perspectiva o maior ou menor número de tocadores ou aprendizes. "A rebeca é o instrumento que ninguém ensina outro. Não sei, não tem ponto", é o que afirma Antônio Asseção Martins, violeiro e rabequista, nascido em 1934, também em Barra do Ararapira, que aponta as romarias do Divino como sua grande escola.

Em muitas localidades o espaço do aprendizado e repasse de conhecimentos relacionados ao fandango está vinculado junto aos grupos. Institucionalizados em sua maioria, os grupos de fandango além de serem responsáveis pela divulgação do fandango através de apresentações programadas, também são espaço de formação de jovens fandangueiros, tornam-se espaços onde a sociabilidade fandangueira se atualiza resistindo aos novos tempos.

As articulações em torno do fandango atualmente apresentam um cenário fértil, como é possível perceber na quantidade de jovens participantes e atividades promovidas pelo Grupo e pela Associação Jovens da Juréia, que partem da ideia da promoção de uma continuidade das expressões culturais caiçaras, mesmo em um contexto desfavorável. "Então, a ideia de criar uma associação pra que ficasse um grupo junto, pra que tenha uma apresentação de fandango, pra que tenha artesanato, pra gente poder estar mais junto. Se não tivesse essa ideia, a gente não podia estar tudo junto... O grupo foi formado em 1988 e Associação cinco anos depois, em 1993". Segundo

Dauro Marcos do Prado, um de seus integrantes, a associação surgiu para dar continuidade à cultura e aos conhecimentos desenvolvidos ao longo de anos e proporcionados por uma intensa relação entre os caiçaras e a natureza. É por este motivo que uma das principais reivindicações da Associação é a mudança da legislação que rege a Estação Ecológica da Juréia.

> "Hoje, ela (a Associação) faz muito a questão do trabalho de movimento, de reuniões na comunidade, de participar de reuniões junto com o pessoal do governo. Hoje ela tá muito na questão de mudança da categoria da unidade de conservação, que a gente quer, na área de uso e cultivo dessas comunidades, que seja uma reserva de desenvolvimento sustentável. (...) Então dentro dessa unidade de conservação, você pode novamente fazer a pesca, fazer a agricultura, fazer o ecoturismo, fazer o manejo da caxeta e do palmito, e de outros recursos naturais renováveis que tenha lá, e manter a comunidade lá. (...) Mantendo a comunidade, vai ter o mutirão, vai ter a dança, que o fandango, isso tá tudo interligado, uma coisa com a outra".

Demonstrando a força dos novos fandangueiros, Cleiton e Anderson do Prado Carneiro trazem renovações nas formas de construir os instrumentos, inserindo o uso de ferramentas como a plaina e o tico-tico.

> "A gente tira a madeira, o pranchão já tá quase na largura e na espessura, passa na plaina, porque até aí não é o trabalho tão artesanal. A gente usa a marcenaria pra ficar mais fácil o manuseio dela, da madeira. Aí depois a gente risca o aro, que ele é um pouco mais estreito, risca por dentro e por fora, corta no tico-tico, e depois leva pra casa pra dar uma lixada, pra dar uma acertada nela. A gente até inventou um rolinho pra colocar uma lixadeira ao invés da

> fita, um rolinho com lixa.”

Juntamente com esta nova visibilidade do fandango, cresceu também a prática de registro de sua diversidade musical que teve início há alguns anos e aparece como incentivo à retomada e continuidade da prática tocadores e da realização de bailes o que, muitas vezes, acaba, servindo como estímulo para novos aprendizes, como narra Antônio dos Santos Pires, nascido em 1941 na Barra do Ararapira.

> “Antigamente era só fandango que havia aqui, baile, a gente não tinha por aqui, não. Se criemos no fandango, ia naquele mutirão de cavação de roça, ficava a noite inteira sentado num canto vendo a turma dançar, porque eu não dançava, mas aí fazer o que? Ficava olhando pra menina bonita lá. Fui levando a vida assim”.

Antônio conta que frequentou muitos fandangos na Ilha do Cardoso, em Cananéia, em especial em Pontal do Leste. Com a chegada dos aparelhos de som à ilha, os fandangos foram trocados pelos discos.

> “Aqui foi até começar esse baile de som, de CD. Aí a turma deixou de fandango, iam tudo pra baile, até acabei com viola, esqueci das moda tudo que sabia do fandango. Fiquei uns quatro anos, por aí, sem tocar viola. Acabei com viola (...) E agora estamos começando de novo aí. Porque tão formando grupo de fandango aí, tão aí, chamaram nós, puseram nome no grupo de Ilha das Peças, e nós estamos indo, pra ver se botamos isso pra frente aí.

Genir Pires é o único fandangueiro que ainda toca na Ilha das Peças, mas já comemora o início de uma retomada do interesse pelo fandango na ilha, em parte gerada pela procura dos turistas. “(...) Tô bem animado com os meus violeiros aí, com os meus colegas. Hoje tá mais

animado, com certeza. Tem gente bem interessada pelo fandango. Os turistas ajudam mesmo, de vez em quando dão um dinheirinho pra cooperar".

Atualmente, temos ainda a criação de circuitos específicos onde o fandango circula, impulsionado por um renovado interesse urbano em assuntos de cultura popular, sendo apropriado por músicos de diferentes estilos, o fandango passa a fazer parte destas criações artísticas. Muitos fandangueiros são convidados a participar de eventos em outras cidades onde oferecem oficinas de batido de tamanco e dos instrumentos musicais, viola e rabeca. Nestas ocasiões temos a participação de músicos profissionais, estudantes e demais interessados na cultura tradicional caiçara. É comum também a saída dos grupos de fandango para apresentações em diferentes contextos, como feiras, festivais, congressos, entre outros. Deste modo, o fandango ganha uma nova visibilidade e possibilidade de fomento, da mesma forma que seus praticantes vão atribuindo novos significados a esta manifestação.

A organização dos fandangueiros, registrados em associações ou grupos, mostra como eles têm se articulado em torno das ações governamentais e até mesmo de um mercado criado em volta destas expressões, incluindo aí a necessidade, em muitos casos, de mediadores que represente o grupo, como pôde ser observado tanto no Grupo Pés de Ouro quanto na Associação de Fandangueiros de Valadares Mestre Brasílio.

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. Dentro deste contexto de atuação e negociação, com ações envolvendo políticas públicas, se especializam nestes papéis novos agentes mediadores capazes de transitar entre estes diferentes contextos. O fandango passa definitivamente a ser enquadrado na 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”.

Acompanhado o processo contemporâneo de globalização que influencia as 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 “tradicionais-populares”. Assim, a vitalidade do fandango desafia as projeções dos folcloristas que preocupavam-se com o desaparecimento desta manifestação.

3.2. Os caminhos para uma salvaguarda do fandango

O processo de salvaguarda do fandango já se encontra em andamento desde pelo menos a década de 1960, quando as próprias comunidades começaram a criar estratégias de continuidade do bem frente ao progressivo declínio da importância econômica dos mutirões e às restrições de acesso aos recursos naturais. A atuação de mediadores, como folcloristas, gestores, pesquisadores, poder público e associações também tem sido relevante para o registro da memória e o fomento do fandango na região[18].

[18] Gostaríamos de salientar a necessidade de revisão de alguns procedimentos

Sendo o fandango uma prática social já enraizada e repleta de significados torna-se uma *referência cultural* para as comunidades que os executam. Através do fandango se revelam e se atualizam formas, valores, ritos e crenças, tornando-se o registro um importante instrumento de reconhecimento e sustentabilidade para essa prática, que entre tantas dificuldades a que mais se acentua refere-se às legislações ambientais de ordem restritiva. Para PIMENTEL (2010)

> "Com o avanço da especulação imobiliária e a transformação de grandes áreas da região em unidades de conservação ambiental de proteção integral, inúmeras comunidades tradicionais foram obrigadas a migrar para as periferias urbanas de seus municípios ou de municípios vizinhos, desarticulando importantes núcleos organizadores de fandangos.

Na realização da reunião com as comunidades fandangueiras, para se discutir o processo de instrução para o registro do fandango como patrimônio imaterial, realizada em agosto de 2010 em Cananéia, aproveitou-se o momento para discutir a questão da salvaguarda. A ideia era termos um "pré-plano de salvaguarda". A proposta metodológica aplicada para esta ocasião envolveu a divisão do grupo primeiramente por localidade para discussão de demandas locais relacionadas ao fandango. Em um segundo momento, o grupo se redividiu em grupos mais heterogêneos para discussão

---

considerados atualmente imprescindíveis ao processo de registro de um bem, em especial o preenchimento das fichas do INRC e a produção de documentários audiovisuais específicos. Acreditamos que, no caso específico do fandango caiçara, a produção destes produtos acrescentou pouco em relação à documentação já levantada e editada. Com isso, o processo de instrução acabou por tomar um longo tempo, o que de alguma forma retardou o envolvimento da comunidade com a etapa central do processo que são as discussões sobre novos processos de salvaguarda a partir do registro.

de demandas gerais. Cada grupo apresentou em cada fase de duas a três propostas prioritárias. Estas propostas foram afixadas em uma parede, sendo organizadas e debatidas coletivamente. Algumas propostas locais foram realocadas como gerais, de acordo com as discussões do grupo.

Partimos, portanto, destas propostas com suas redações originais, destacando que algumas ainda poderão ser fundidas se houver repetição de demandas, porém é importante ressaltar o envolvimento e a clareza dos fandangueiros em relação as suas demandas e ações necessárias para se avançar.

***

TEMA 1: ENSINO / APRENDIZAGEM

Propostas gerais:

- Ter apoio das prefeituras para a realização de oficinas de fandango para as crianças e inclusão do ensino da cultura caiçara nos currículos escolares.

- Colocar o aprendizado do fandango no currículo escolar – (oficinas para tocar a fabricar instrumentos, oficinas de composição, etc).

- Desenvolver parceria com as secretarias municipais de educação para que o fandango esteja presente nas escolas – a partir de oficinas com mestres, capacitação de professores, visitas das escolas às comunidades fandangueiras – promovendo a transmissão dos saberes.

Propostas locais:

- Morretes: viabilizar espaço para ensaios de grupos e bailes; e promover oficinas de toque e construção de instrumentos.

- Guaraqueçaba: obter apoio da Prefeitura, com recursos para construir uma

casa para bailes do fandango e dar aulas para crianças, além de viabilizar transporte das pessoas entre o centro e as vilas.

- Cananéia: restaurar um prédio antigo do casario histórico do patrimônio de Cananéia para a organização da Casa do Fandango (local para oficinas de rabeca, casa de farinha e reuniões); promover de bailes de fandango regulares no Ariri, melhorando a Casa do Fandango (Família Alves); divulgação do fandango para os jovens incentivando-os a aprender; valorização local.

TEMA 2: APOIO / AJUTÓRIO

Propostas gerais:

- Destinar por meio de projeto de lei de parte da verba de cultura das Prefeituras para o fandango.

- Criar Conselhos de Cultura para fiscalização. Porque não há?

- Destinar também verbas do governo federal para o fandango (culturas tradicionais – SCC?).

Propostas locais:

- Morretes: criar Ponto de Cultura do Fandango – espaço.

- Cananéia: obter verba de manutenção para os grupos de fandango (prefeituras) e para manutenção dos espaços; concretizar o projeto da Casa do Fandango Caiçara no Marujá (verba para o material de construção, casa de madeira coberta com palha); e gerar renda a juventude.

- Iguape: obter recursos para manter o salão do Sandália de Prata, realizar viagens e fazer roupas para o grupo.

TEMA 3: ENCONTRO, TROCA, REDE E MUTIRÃO

Proposta geral

- Facilitar e promover o intercâmbio entre os fandangueiros, possibilitando o trânsito e a troca de experiências.

- Obter apoio do poder público (promoção de encontros semestrais para discutir ações e organização de bailes). A prefeitura de cada localidade deve assumir a realização dessas ações a cada ano.

TEMA 4: PESQUISA / MEMÓRIA

Propostas gerais:

- Realizar pesquisas e incentivar a continuidade e o resgate do fandango em outras comunidades, localidades e municípios ainda não reconhecidos.

- Realizar encontros das comunidades caiçaras para troca de experiências e intercâmbio cultural.

- Mapear as comunidades tradicionais aonde acontece o fandango para dar visibilidade aos grupos e iniciativas.

- Organizar vivências, imersões de jovens aprendizes junto a mestres e comunidades fandangueiras, realizando “caravana de aprendizes” a estes locais, compartilhando do cotidiano destas comunidades. Incluir registro audiovisual de todo o processo. Fazer do aprendiz um multiplicador em seus locais.

TEMA 5: IMPORTÂNCIA E CONDIÇÕES DE CONTINUIDADE

Propostas gerais:

- Reconhecer e registrar o fandango caiçara como patrimônio brasileiro, além de outras referências culturais e religiosas da região.

- Criar mecanismos de manutenção e de sustentabilidade do território caiçara, garantindo a reprodução de suas práticas culturais.

- Criar mecanismos de acesso ao território e, principalmente, de acesso à

matéria-prima.

- Propor que as entidades de proteção ambiental permitam que os nativos permaneçam no local e tenham sua subsistência.

- Legalizar o território caiçara para garantir a permanência legal com a melhoria da qualidade de vida (permissão de mutirão, confecção de canoa e de instrumentos, manejo caixeta, etc). Articulação interministerial - Procuradoria Geral da República, MMA, MDA, MinC, etc.

- Licença para retirar a matéria prima necessária para a construção de instrumentos.

- Construção de um viveiro de mudas em cada município.

Propostas locais:

- Iguape: reconhecimento do território caiçara dentro da Estação Ecológica da Juréia para que a comunidade local possa usufruir do seu território, para sua própria subsistência de modo sustentável, elaborando um registro junto aos órgãos de proteção ambiental.

- Cananéia: enfatizar o turismo rural (base comunitária); incentivar a agricultura familiar e licenciamento das roças (plantação de rama), casa de farinha, gastronomia local, mutirão, fandango.

TEMA 6: DIVULGAÇÃO

Propostas gerais:

- Ampliar informações sobre fandango e o acesso da rede de parceiros ao sítio virtual do Museu Vivo do Fandango. Envolver jovens da atualização e dinamização do portal do Museu.

- Criar um jornal trimestral do fandango com informações dos grupos, eventos a serem realizados e memórias do fandango.

- Divulgação em sites de Secretarias de Turismo e Cultura dos grupos de fandango e fandangueiros.

- Fomentar grandes eventos nas cidades que valorizem a cultura caiçara.

Propostas locais:

- Guaraqueçaba: incentivar a realização de Fandangos em Superagüi, através do fornecimento de uma estrutura (tablados, tamancos, instrumentos) e de viabilizar a vinda de fandangueiros convidados; esclarecer os turistas sobre a importância do fandango.

***