

## FORMA, ESTILO, GÊNERO E ENGAJAMENTO NO FANDANGO CAIÇARA – das poéticas às alteridades

### Form, Style, Gender and Engagement in Fandango Caiçara – from Poetics to Alterities

Ary Giordani<sup>1</sup>

Universidade Federal do Paraná - UFPR

Resumo: Com vistas às sociabilidades que circulam o Fandango Caiçara, nosso breve recorte transita entre elementos poéticos e musicais, inter-relações e dinâmicas inerentes a sua manutenção. Sincronicamente pinçando possíveis reminiscências ibéricas-andaluzas, açorianas e nativas, e a partir daí tentando concatenar como a persistência destas no tempo, sobretudo em seus vieses de sociabilidade e política, desdobram-se na miscigenada e complexa manifestação da qual pragmaticamente temos contato.

Palavras-Chave: Fandango Caiçara, inter-relação, engajamento

Abstract: Trying to view the sociabilities that surround the Fandango Caiçara, our focus here transits between poetics and musical elements, interrelations and dynamics intrinsic in its maintenance. At the same time the article points to possible Iberian-Andalusian, Azorean and native reminiscences, and from these connections tries to understand how they persisted in time, specially in their biases of sociability and politics. These elements unfold in the miscegenated and complex manifestation of which we pragmatically have contact.

Keywords: Fandango Caiçara, interrelation, engagement

---

<sup>1</sup> Doutorando pelo PPGMúsica - ECA/USP.

Torna-se imediatamente evidente que precisamos considerar a relação entre dois indivíduos como passível de alterar-se no tempo, mesmo na ausência de perturbações externas. Temos não apenas de considerar as reações de A ao comportamento de B, mas ir adiante e considerar como estas afetam o comportamento posterior de B e o efeito disso sobre A. (BATESON, 2008, p. 223)

Tentamos aqui reunir aspectos conceituais, teóricos e pragmáticos vinculados às dinâmicas inerentes aos fazeres poéticos e musicais próprios do Fandango Caiçara na contemporaneidade, à luz de suas próprias epistemologias.

Em uma daquelas lembranças recorrentes, onde a vivacidade da memória parece ter cheiro, gosto e movimento, eu ainda imberbe, incauto, e com pouca lida com a cataia<sup>1</sup>, me situo convidando uma das damas da audiência, invadindo a roda do grupo Pés de Ouro, referência do Fandango da melhor idade parnanguara, onde os integrantes mais jovens, de modo geral somam mais de 65 anos de idade. Ora, se até então todos estavam dançando juntos, festivamente, com ampla participação da audiência, qual seria a problemática da questão?

Talvez influenciado pela literatura folclo-

<sup>1</sup> Bebida elaborada a partir de folhas secas de cataia (*Drimys brasiliensis Miers*) planta nativa da floresta Ombrófila Mista da Mata Atlântica e pertencente à família Winteraceae. Etimologicamente derivado do tupi, folha que queima, a bebida consiste na imersão das folhas da cataia em mosto de cana destilado (pinga ou cachaça), as propriedades da planta reduzem drasticamente a acidez do destilado, suavizando seu gosto e aroma.

rista, pelo imaginário romântico que capturava nas aulas de folclore dos tempos da graduação na Faculdade de Artes do Paraná, por uma inocente expectativa do mutirão como evento ideal da força do coletivo, e sem dúvida menos atento, entusiasmado pelos efeitos entorpecentes das folhas secas embebidas no mosto destilado, subo no tablado com minha igualmente desprevenida parceira e cavamos um lugar no roda. Não via grandes problemas em calçar um All-Star® Azul já fuzilado, até iniciarem os rufados. Quando me dou conta da gafe já era tarde, tento acompanhar a marca batida, passo os “oitos” coreográficos desajeitado; evidente a aflição das dançarinas e batedores que iam nos conduzindo pela roda em movimento, evitando maior desastre da performance em curso.

Isso se passou em idos de 2002, quando tocava lundus e embolas caipiras num conjunto de formação regional, amigos, compadres e parceiros musicais da CaixaPrego. O convite para nossa banda integrar a programação da festa veio de Aorélio Domingues, jovem mestre fandangueiro do então Grupo Mandicuera, idealizador da 1ª Festa do Fandango Caiçara de Paranaguá. De lá pra cá não tive mais incidentes desta natureza, afinal, se vai dançar uma marca batida, melhor que leve seus tamancos!

\*\*\*

O Fandango Caiçara é uma forma de expressão titulada no ano de 2012 como patrimônio imaterial da cultura brasileira que se constitui como um sistema socio-

cultural amplo e anterior às divisões geopolíticas que o distribui entre os estados do Paraná, São Paulo e Rio de Janeiro. Marcado pelo trânsito e pelas visitas de parentesco e compadrio, o fandango caiçara compõe um complexo de conhecimentos tradicionais e é pautado pelo modo de vida que guarda estreita relação com seu território. Da mata atlântica à faixa litorânea, seus detentores permanecem retirando e recompondo, há mais de dois séculos, as matérias-primas necessárias ao sustento de suas práticas, conceitos e definições exaustivamente descritos no Dossiê do Fandango Caiçara, documento que norteia a patrimonialização desta manifestação cultural (IPHAN, 2011).

A inter-relação entre detentores de bens imateriais e o meio ambiente no qual se encontram inseridos modela não apenas as dinâmicas cotidianas de subsistência, mas de modo mais amplo, constroem também os traços de alteridade próprios da cultura caiçara. De um modo geral, a performance musical possui aspectos fisiológicos, emocionais, estéticos e cosmológicos, como bem argumenta Antony Seeger (2008, p. 256), ao indicar que algumas análises etnomusicológicas se concentram na influência fisiológica, outras na tensão emocional liberada através da música, outras tratam da correlação social e outras dos efeitos das crenças cósmicas no interior da tradição. Para o autor, todas estas qualidades estão imbricadas, seja qual for a tradição, qualidades que devem permear a etnografia da música, conseqüentemente, compondo um

mosaico de reciprocidades entre o meio e seus atores, epistemologias ecologicamente firmadas, no intento de nutrir e manter a vivacidade do folgado.

Em uma de suas “mitologias de origem”, narrada por seu Nemésio Costa, indica o Rio dos Patos (litoral norte do Paraná) como sua localidade de origem:

“- Quando me perguntam nas entrevistas de onde veio o Fandango, eu digo: Veio do Rio dos Patos, eu morei lá! (Risos).” (CADERNOS de campo, março de 2017) Já para seu Anísio Pereira, a coisa toda começa em Araçatuba...

Neste sentido se deve ter em vista questões de localidade e ascendência, que incidem e ampliam-se a partir do município de Guaraqueçaba e adjacências. Das possíveis “origens” à atualidade, o uso e a função da métrica, da rima e da música (inseridos aí seus aspectos organológicos), foram e continuam sendo ferramentas de mediação inter-relacional. Percebendo no dinamismo criativo insuflado pela arte ibérica, Bollo-Panadero (2012, p. 9) comenta como as manifestações artísticas, em sua maior parte financiadas por quem detinha o poder, incidem no território al-Andaluz com um sentido “representativo e legitimador dos valores imperantes, entre eles os políticos”.

Expoente dos gêneros poéticos disseminados pela cultura Al-Andaluz, a *moaxaja* vai além da simples acumulação das línguas árabes, hebraica e do romance, e não deve de modo algum ser reduzida a estes termos, o que segundo Bollo-

Panadero, à aproximaria de um corpo sem alma. Assim: A alma da *moaxaja*, sua razão de ser, reside na expressão de um novo produto resultante das mais diversas mestiçagens culturais.

Apesar de traçar timidamente laços historiográficos e musicológicos de momentos diacronicamente tão distantes, não há aqui o interesse em nos remeter a possíveis origens ou buscar um cerne fundante do fandango caiçara, da folia do divino ou das demais manifestações atreladas a estas, nosso interesse se concentra em como estas manifestações seguem ocupando papéis preponderantes quanto a sociabilidade e a identidade das populações onde incide, sobretudo em seu viés político, territorial, cultural e performático na atualidade.

Em *La Musique*, título enciclopédico organizado por DUFOURCQ (1946, p. 74), encontramos a seguinte afirmação no texto de Alexis Chottin denominado *La Musique Musulmane*: “A estética musical e a rítmica se confundem com o estudo dos gêneros poéticos, os quais não são meras criações da mente, mas correspondem a necessidades vitais, a funções sociais”. Já nas primeiras décadas do século XX, a musicologia sistemática e seus então recentes estudos já indicavam valores sociológicos, antropológicos e políticos inerentes a inserção da música, da métrica rítmica e poética e da ação artística e performativa, denotando anseios tanto na demarcação de territórios como na afirmação identitária.

Ao estudar a tradição musical e poética no folclore do sertão nordestino, Soler transita entre termos como *glosadors*, que, nas ilhas Baleares, corresponderiam aos nossos violeiros, cantadores, repenistas (termo ainda utilizado em algumas regiões da Espanha e Portugal, até no sul da península italiana e Sicília), ou dos *payadores*, denominação corrente nas nações do Rio da Prata, na América do Sul. Segundo Soler, estas tradições são importadas “precisamente na hora em que os últimos resplendores do ocaso muçulmano apagavam-se nos Céus europeus, mas ficavam definitivamente diluídos no sangue dos povos cujos destinos tinham norteado por longos séculos” (SOLER, 1995, p. 19).

Ao aproximar as vicissitudes desta criação andaluza ao conceito de rizoma utilizado por Deleuze e Guattari, Bollo-Panadero indica assim que “toda cultura é resultado de uma relação rizomática de todos os aspectos culturais dos substratos que a formam” (Idem, ibidem, p.12). O que não difere de nosso fandango caiçara, inundado de referências culturais, intrinsecamente ligado ao meio sócio político no qual se inseriu.

No caso ibero-andalusi, a partir da *moaxaja* surge também o *zéjel* (ou *zegél*), de índole mais popular e sem estrutura fixa, constituído por estribilho ou tema, o *zegél* habitualmente é composto por dois versos, seguido de uma quadra, cujo último verso arremata a rima e chama o estribilho. Deste modo, evidencia-se que o *zegél* seja o modelo germinal do

qual os provençais alavancam as poéticas trovadorescas, poéticas nascidas em solo ibérico que, após imbuir os poetas cristãos na península, representaram um passo importante para o transpasso da tradição poética árabe à cultura literária do ocidente. Tanto Soler quanto Chottin são incisivos nesta afirmativa: “Pois como a cada dia fica mais provado, foi do solo ibérico que partiram as influências árabes que fecundariam o movimento dos trovadores, movimento que por sua vez conquistou, desde a Provença, tanto os países românticos, como os germânicos.” (SOLER, 1995, p. 51) “Um novo sistema de poesia lírica essencialmente espanhol, é constituído (...) Estes dois gêneros (*muachchah/zajal*) infundem sangue novo na antiga versificação, conseqüentemente, transformam totalmente a métrica musical.” (CHOTTIN apud DUFOURCQ, 1946, p. 77).

No Jardim  
(marca tradicional bailada - Dom Dom)

Passarinho preso canta  
Em vez de preso chorar  
Como é preso sem culpa  
Canta para aliviar

**Vâmo moreninha vâmo  
No jardim vem passear**

**Vâmo na pracinha nova  
Na bancada os dois sentar  
Lembrança dos namorados  
Onde os dois vem se abraçar**

Menina dá aqui um abraço

Que eu terei como pagar  
**Vâmo moreninha vâmo  
No jardim vem passear**

Meu amor é uma rosa  
Que eu mesmo fui escolher  
**Vâmo moreninha vâmo  
No jardim vem passear**

Na roseira não dá outra  
Mesmo que torne a florescer  
**Vâmo moreninha vâmo  
No jardim vem passear**

**Vâmo na pracinha nova  
Na bancada os dois sentar  
Lembrança dos namorados  
Onde os dois vem se abraçar**

Menina dá aqui um abraço  
Que eu terei como pagar  
**Vâmo moreninha vâmo  
No jardim vem passear**

Quem me dera se eu te vise  
Trinta dias em um mês, ai  
**Vâmo moreninha vâmo  
No jardim vem passear**

Sete dias da semana  
Cada minuto uma vez  
**Vâmo moreninha vâmo  
No jardim vem passear**

**Vâmo na pracinha nova  
Na bancada os dois sentar  
Lembrança dos namorados  
Onde os dois vem se abraçar**

Menina dá aqui um abraço

Que eu terei como pagar  
**Vâmo moreninha vâmo  
No jardim vem passear**

Vamos dar por despedida  
Despedida já tô dando  
**Vâmo moreninha vâmo  
No jardim vem passear**

Minha boca se vai rindo  
Meu olho se vai chorando  
**Vâmo moreninha vâmo  
No jardim vem passear**

**Vâmo na pracinha nova  
Na bancada os dois sentar  
Lembrança dos namorados  
Onde os dois vem se abraçar**

Menina dá aqui um abraço  
Que eu terei como pagar  
**Vâmo moreninha vâmo  
No jardim vem passear**

A parte das modas que se valem de uma estrutura fixa durante sua execução, a arte do improviso surge como elemento fundante das demais e mais sofisticadas formas de poetizar, estando a poesia ligada visceralmente ao poeta que a concebera, seu meio de vida, paixões, rixas, festas, necessidades e vicissitudes. Patrícia Martins já indicou anteriormente que no Fandango Caiçara,

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<sup>2</sup>, os violeiros podem escolher uma delas ou mesmo inventar outras. (MARTINS, 2006, p. 17)

O trânsito entre localidades e os recorrentes conflitos de naturezas diversas podem também incitar vertentes criativas e performáticas, atravessando momentaneamente o cotidiano das comunidades que vivenciam tais conflitos:

Moda do Peixe Morto  
(marca bailada - Chamarrita)  
Aorélio Domingues, Jairo de Souza e Poro de Jesus

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

O advogado disse  
Sobre o dinheiro do porto  
Uma verbinha que venha  
Com nome de peixe morto

O advogado disse  
Que essa verba é muito boa  
Dá pra comprar dez motor

<sup>2</sup> “Os fandangeiros designam de marcas ou modas os diferentes ritmos, melodias e coreografias que compõem o repertório do fandango. Marcas, porque são marcadas ritmicamente através dos batidos com o tamanco. Modas, quando são somente tocadas para serem dançadas em pares. Inicialmente podemos dividir as danças em dois grandes grupos: o fandango batido e o fandango bailado ou valsado. No fandango batido, temos formas musicais diversas, “fraseados”, versos, e uma infinidade de elementos que diferenciam estas marcas (música). Cada marca batida tem sua própria estrutura de “refrões”, de toques de violas, de rabecas e no próprio batido, além de possuírem algumas variações, dependendo da região em que são executadas” (MARTINS, 2006, p.17).

E mais de quarenta canoas

Se eu pegar esse dinheiro  
Vou comprar meu batelão  
Se eu deixar com mulher  
Ela vai gastar no Avon

Quem pegou esse dinheiro  
Já dá para perceber  
Faz varanda em vossa casa  
Com forro de PVC

Se eu pegar esse dinheiro  
Pago a multa da marinha  
Vou reformar minha cas  
Aumentar minha cozinha

Eu não pego toda verba  
Pois tenho sociedade  
Vou pegar trinta por cento  
O resto é para a autoridade

Eu preciso dessa verba  
Pois eu não tenho nem calça  
Tem gente que recebeu  
A verba com carteira falsa

Se eu pegar esse dinheiro  
Vou dar um pouco pro padre  
E vou gastar o restante  
Na loja do Ariade

E chega de caranguejo  
De pupunha e de manjuba  
Ir no baile de fandango  
Atrás de velha viúva

O homem que não tem renda  
É um cidadão que sofre  
Enche a cara de cachaça

No baile do Akidov

Quero dar a despedida  
No pé do Guapiruvu  
Se eu não pegar essa verba  
*Eu vou tomar uma Cataia.*

Neste caso, a prática composicional de modas de fandango alinhadas a contextos de pressão política, financeira e ideológica, pontuam-se conflitos referentes à especulação financeira de advogados no repasse de recursos indenizatórios devidos a pescadores locais por ocasião da explosão do navio Vicuña próximo ao porto de Paranaguá em novembro de 2004, evento trágico de impactos ambientais jamais evidenciados na localidade.

\*\*\*

Sempre as conversas com parceiro e amigo Aorélio Domingues, que acabou por converter-se em um de meus principais interlocutores no universo caiçara, rendem bons frutos. Transcrevo aqui comentários e reflexões inspirados em sua última visita à Portugal:

Às vezes as mulheres perguntam: porque mulher não bate tamanco? Por quê? Se no flamenco a mulher bate, né! O Rafael Carvalho que é lá do Açores, me mandou umas danças que são de lá, igual ao fandango, e as mulheres dançam igual aos homens, só que não batem tamanco, mas a coreografia é igual, tem rabeça, viola, caixa, adufo, só que a mulher é “foda”, faz tudo que o homem faz, eu comecei a pescar as coisas, era bem o que falei mesmo. Fomos lá pra Penha Garcia, lá é mulher que toca adufo, é mulher que canta.

Aí a rabeça, ela tem o braço curto, pra pegar naquela posição, pra tocar estridente mesmo, para acompanhar melodias tocadas por mulheres, a rabeça acompanhava mulheres, por isto ela tem o braço curto. Poxa, pra gente tocar fandango aqui (Paranaguá), o fandango é alto (agudo).

O que acontece, com o machete? Eu conversando com um pesquisador lá o Thiago Pereira, ele falou:

– Cara, mas que salada é essa que vocês estão. Aí eu falei:

– A gente tem o machete!

– O machete é lá de Braga.

– E a nossa viola, a Viola Beiroa?

– A Viola Beiroa é de Castelo Branco!

– E o fandango?

– Do Minho.

– O Adufe?

– Do norte, de Trás dos Montes.

Cara que loucura, cada coisa de um lugar! Aí o que acontece? Eu ainda acho, que quando os portugueses chegaram aqui, mais importante, eu penso o seguinte: a questão que é anterior, quando aconteceu o fandango, eles tocaram uma matriz de alguma coisa... (elocubrando um diálogo imaginário)

– O que você tem aí?

– Ah, eu tenho uma rabeça!

– Então acompanha, eu tenho um Machete.

– Adufo?

– Traga!

– Viola? Vem todo mundo (e tocaram alguma coisa).

– Vamos dançar, o quê?

– Aquele Fandango lá, Fandango! Fandango! (risos)

E começaram a bater o pé! E o que aconteceu? Não tinha mulher portuguesa, para dançar. Provavelmente colocaram índias para dançar, pessoal que matavam, que amarravam. Você acha que as índias iriam dançar igual no açores? Claro que não! Elas estavam ali submissas, assustadas. E eles

ali: festa, vinho, terra de ninguém.

Mas tem uma coisa interessante nessa tristeza toda: é a gente observar que não tinha mulher portuguesa. E que época era essa, que não tinha mulher portuguesa? *Muito antes de 1750, e da chegada dos açorianos e desta história toda*. Foi neste contexto que coisa aconteceu, com esta mistura toda! (CADERNOS de campo, dezembro de 2016)

“*Muito antes de 1750, e da chegada dos açorianos e desta história toda*”, não há dúvidas de que a sólida presença açoriana teve impacto na construção da miscigenada conjuntura neobrasileira que aflorava no Brasil colonial, fato, é que em determinado viés, sobretudo orgânico, referências clássicas poderiam corroborar ao fundamento do comentário de Aorélio Domingues: Montoya, por exemplo, na publicação madrilena de seu léxico guarani, descreve o mbaraka<sup>3</sup> da seguinte maneira:

Cabaça com contas dentro, que serve de instrumento para cantar, e a partir daí põe nome a todo instrumento musical. *Ambopu mbaracá*. 1. *Ambaracaá mbopu*, tocar instrumentos. *Mbaracá ca*, cordas.

*Ambaracaá moa tyrõ*, ymboio íabo, temperar [afinar]. *Oioia catu mbaracaá*, estão destemperados [dasafinados] os instrumentos (...) *Nimôatyryõhabi*, estão destemperados [desafinados] (...) *Mbaracá mēndá*, ponte de violão [viola]. *Mbaracai cúáquã hába*, trastes.

3 Instrumento cordofone de cinco cordas utilizado ritualmente pelo subgrupo Mbya Guarani, nas áreas de incidência deste subgrupo (sul e sudeste brasileiro, Paraguai e sul da Bolívia) inclusas aí as localidades entendidas como território caiçara, como em Paranaguá (PR), Ubatuba (SP) e Parati (RJ).



*Aïapĩ pĩmbaracaca*, pôr os dedos nas cordas. *Anatôi mbaracaca*, tocar rasgado, *Ayquĩrĩ mbaracaca*, tocar rabeças com um arco. *Mbaracá revica*, a corda de que pendem todas as corda das rabeças. (MONTROYA, 1639, p. 212, tradução minha)

Conforme afirma Montoya, observamos que o termo *mbaraka* passa a designar, além do chocalho globular, outros instrumentos musicais, inclusive aqueles munidos de corda – *çã* – há pelo menos quatrocentos anos, além do uso corrente desta “nova instrumentação”, já se haviam consolidado termos linguísticos capazes de pormenorizar a prática de sua execução: *tocar rasgado*, *tocar rabeças com um arco*. Além de chamar a atenção para os aspectos ibéricos da incorporação do *mbaraka* pelos Mbya Guarani, vale ressaltar quão antiga ela é, em vista do modo com que foi engendrada tanto em termos etiológicos quanto cosmogônicos.

Sobre o uso do *mbaraka*, Kilza Setti aponta a relevância desta apropriação (muitas vezes considerada como fator de “aculturação”), reservando-lhe sensível interesse, seja a partir dos critérios seletivos adotados pelos indígenas ao “pinçar e adotar” elementos da cultura englobante, seja pelos artifícios utilizados na reinterpretação e na redefinição de usos de artefatos culturais múltiplos.

Sobre a época de adoção do violão nas rezas, Irma Ruiz supõe ter sido adotado entre 1650 e 1750 entre os Mbya do Paraguai e conforme Strelnikov, transmitida pelos Xiripá cristianizados. Ela lembra também o interesse da

sobrevivência entre os Mbya da guitarra de 5 cordas e do rabel de 3 cordas, coexistindo com o popular violão ou guitarra de 6 cordas e com o violino de 4 cordas. (SETTI, 1993, p. 9)

Como já aventado em outra oportunidade, as evidências indicam ter sido a viola de cinco ordens, e não o violão, o objeto inicial deste processo; mais tarde substituído por instrumentos manufaturados industrialmente, sendo então necessário retirar-lhe a sexta corda, pois a simbologia referente às cinco ordens já havia sido consolidada pelo uso da viola. Vale salientar que o chocalho globular, generalizadamente denominado *maracá* ou *mbaraka* entre os falantes de língua tupi, é denominado *mbaraka-miri* entre os Mbya Guarani.

A transformação metonímica do *mbaraka* em *mbaraka miri* e da viola em *mbaraka* vai além da simples apropriação de um objeto cultural; neste caso, dá-se a consubstancialização do instrumento, que é agregado a significações múltiplas em uma intrincada rede de signos rituais. (GIORDANI, 2009, p.77).

Enquanto objetos dotados de significação, os instrumentos e seus artífices, fabricantes e tocadores, gozam de um reconhecimento público peculiar. Como já mencionado por nosso colega Juarez Bergman, ao relatar atividades de campo na ilha dos Valadares:

Notei em meu campo o protagonismo de artefatos musicais; algumas vezes sutil, em outras explicitamente. Devo dizer que no circuito cultural do Fandango que observei, a viola caiçara

mais comumente desempenha um papel de protagonista, tanto musical quanto socialmente, e o próprio mestre violeiro tem um status diferenciado. Nos grupos que observei, cabe a ele [mestre violeiro] a condução musical de um baile, por exemplo. Contudo, também ocorreu o protagonismo da Rabeca em algumas oportunidades, principalmente quando observada em relação ao Mestre Zeca.

(...) O Mestre tinha consigo sua Rabeca, em uma capa de nylon, que ele levava a tiracolo. Aorélio sugeriu que o Mestre deixasse a Rabeca na Mandicuera para não carregar o peso desnecessariamente, mas o Mestre negou dizendo:

- Prefiro levar a Rabeca, caso alguém me veja... (frase interrompida)

A fala do mestre imediatamente chamou a minha atenção e lembrei-me dos autores acima citados. Neste momento, Zeca se identificava intrinsecamente com o instrumento e era identificado através dele. Ali, sujeito e artefato se transformavam em algo novo, híbrido. Minha interpretação para a frase interrompida é a seguinte, "Prefiro levar a Rabeca comigo, pois as pessoas me reconhecem com a sua presença; com ela sou o mestre rabequeiro". (BERGMANN FILHO, 2016, p. 36)

Experiência grata, outro dia saindo da casa de Mestre Nemésio, na ilha dos Valadares, pude vivenciar algo congruente à experiência acima mencionada, já que meu machete estava fora da capa, segui a breve caminhada até a cabeceira da ponte com arma em punho, dedilhando marcas tradicionais do fandango caiçara. Instrumento leve, de fácil transporte e muito versátil, confeccionado pelo mestre Zé Pereira que reside em Cananéia, litoral

sul de São Paulo, escavado artesanalmente em uma única peça de caixeta, com afinação semelhante a do cavaquinho, porém uma 5ª acima deste (do agudo para o grave lá, fá#, ré, lá).

Durante o percurso fui repetidas vezes abordado, um transeunte que passava de bicicleta comentava da vontade que tinha de aprender a tocar, outro elogiava meus incipientes ponteios sobre uma marca inominada, outros ainda saíam de suas casas e ficavam parados em frente ao portão, esboçando um sorriso, cumprimentando ou observando com alguma desconfiança.

Um breve momento, que me fez refletir sobre como pequenos eventos podem iniciar processos de participação ou atravessamento do cotidiano, assim como a imediata empatia proporcionada pelo simples fato de carregar um instrumento (nomeadamente inserido no universo fandangueiro). Houvesse eu registrado as imagens, ou melhor, pudesse acessar as memórias e associações livres principiadas por minha ação despreocupada frente a audiência. *Flanair!*

\*\*\*

Na efusiva dinâmica de apropriações e desuso, a fala de Aorélio Domingues vai ao encontro das considerações de Darcy Ribeiro, sobre a conformação humana inerente à área cultural por ele denominada sulina, onde insere gaúchos, matutos e gringos.

Os brasis sulinos, cuja configuração histó-

rica se assemelha à dos gaúchos platinos, surge a partir da transconfiguração étnica das populações mestiças de varões espanhóis e lusitanos com mulheres Guaranis. As práticas de entretenimento e diversão levadas a cabo por estas populações se desdobravam em uma complexa rede de apropriações, aculturação e reinvenção de estruturas poéticas e festivas medievais, disseminadas pelos lusitanos e espanhóis, absorvidas e difundidas pelas populações neobrasileiras em períodos anteriores ao traslado de açorianos ao Brasil, traslado este impulsionado pela coroa portuguesa no século XVII.

Cabe salientar que o objetivo da colonização açoriana “era implantar um núcleo de ocupação lusitana permanente para justificar a apropriação da área em face do governo espanhol e também para operar como uma retaguarda fiel das lutas que se travavam nas fronteiras” (RIBEIRO, 2006, p. 386), sendo ínfima a integração de mulheres europeias neste meio tempo.

Em 2015, com financiamento modesto do poder público local, no intuito de atender apressadamente demandas dos coletivos fandangueiros, foi gravado o Disco “Fandango a Arte e Expressão Popular”, no qual, em uma das faixas, a primeira voz é executada por uma cantora, aspecto sem precedentes nas discografias disponíveis, ou nos relatos da rede de interlocutores de maior idade. Sendo um dos fatores que mestre Aorélio indica como uma das “inovações” do Fandango Caiçara a ser esparzida pelo mundo.

Outra constatação curiosa diz respeito aos desdobramentos de ações de salvaguarda deste bem imaterial no litoral norte do Paraná, num episódio festivo posterior à VII festa do Fandango Caiçara e Cultura Popular de Paranaguá, onde foi possível verificar como o fortalecimento do folguedo e das redes de interação vem se ampliando de modo ativo. Depois da participação do jovem grupo de Fandango de Superagui, Raíces Fandangueras, na mencionada festa, os dirigentes do grupo convidaram tanto a equipe de organização do evento, onde me incluo, como o Mestre Nemésio Costa e seu irmão Anoldo, para participar da festa do primeiro aniversário do grupo. A atividade se configurou em uma grande oficina-baile, onde se pode constatar um maior interesse de jovens e adolescentes da ilha na prática do canto e nos toques de viola fandanguera. Nesta localidade o interesse das jovens aprendizes em tanger instrumentos e aprender versos e marcas, demonstra novos rumos na construção de coletivos fandangueros na ilha. Surpreendente que em muitos dos momentos de repasse, quando os mestres ensinavam pacientemente as posições, os toques e modas, a participação feminina era irrestrita.

No conturbado momento histórico de golpes jurídicos midiáticos e de um conservadorismo neoliberal indiferente as questões de gênero e de direitos humanos, a presença feminina entre músicos e instrumentistas do universo fandanguero avança de maneira paulatina.

Observando tais contextos, a conjuntura sociocultural que domina o senso comum desde o período colonial e que consolidou as práticas e fazeres culturais, incluindo-se aí a prática instrumental e a do canto no Fandango Caiçara (onde o gênero masculino assume papel dominante), parece tomar novos contornos. O crescente interesse das jovens e adolescentes em participar mais ativamente das funções musicais fandangeiras na Ilha de Superagui, deve ser relevantemente considerado.

\*\*\*

Na ilha de Superagui (PR) assim como em outras áreas do território caiçara, a função do Fandango vem extrapolando seu papel poético e festivo, assumindo-se também como ferramenta para que as comunidades afirmem sua identidade frente a pressões externas, sobretudo no que toca aos conflitos territoriais e de direitos humanos destas populações. A esse respeito, Silveira afirma:

A possibilidade de poder constituir-se enquanto “população tradicional” explica, em grande parte o interesse recente de alguns caiçaras pela prática do fandango. Nestes casos, o fandango é utilizado para ajudar a compor isto que Manuela Carneiro da Cunha denomina “identidade pública conservacionista”. Ao mesmo tempo, da mesma forma que o fandango potencializa a ideia de caiçara, contabilizado como mais um dos inúmeros “saberes tradicionais” que estes grupos detêm, ajudando a construir a ideia de que eles seriam “populações tradicionais-conservacionistas”, a ideia de caiçara também vai potencializar o fandango, que agora

não será mais visto como mera expressão da cultura popular, mas como “toda uma cultura”, ou seja, “uma forma de expressão central no compartilhamento de práticas, modos de vida, saberes e cosmovisões das populações caiçaras”. (SILVEIRA, 2014, p. 15)

A Moda da Força Verde, composição de Aorélio Domingues, retrata conflitos ainda em curso, pelos quais a comunidade caiçara de Superagui se organiza a fim de minimizar a problemática instaurada pela violação de direitos humanos provocada pela implantação de parques nacionais sobrepostos a territórios de comunidades caiçara e de pescadores artesanais no litoral norte do Paraná. A consolidação de parcerias em prol do Movimento dos Pescadores e Pescadoras do Litoral do Paraná (MOPEAR) e dos Pescadores e Pescadoras Artesanais do Brasil (MPP) ocasionou a produção de peças audiovisuais de divulgação, no intuito de informar a sociedade de modo geral acerca dos conflitos vivenciados localmente. Depois de levantar graves equívocos contidos na documentação apresentada pelo Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio), o documentário “Na terra e no Mar: Nós Vamos Lutar!” realizado a partir do encontro sobre a violação de direitos humanos provocados pelos parques nacionais em territórios de comunidades caiçaras e de pescadores e pescadoras artesanais no Paraná<sup>4</sup>, se inicia com o som peculiar da rabeca executando o hino nacional e é finalizada com a seguinte moda de Fandango:

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XHHN0e6SHCI>

Moda da Força Verde  
(moda bailada - Chamarrita)  
Aorélio Domingues e Ivo Costa

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

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

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

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

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

Coitado do Chico Mendes

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

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

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

Anexo ao vídeo documentário postado no YouTube, segue uma “Carta Aberta à Sociedade Brasileira”, descrevendo os principais tópicos do conflito e apontando soluções viáveis para a implementação participativa do Parque Nacional de Superagui, inclusive, exigindo o cumprimento da legislação federal no que concerne aos direitos dos povos e comunidades tradicionais no Sul do Brasil. Além da música, composta especificamente para este fim, a comunidade vale-se de pequenas esquetes cênicas a fim de comunicar a audiência as problemáticas enfrentadas em seu cotidiano, demonstrando a autoconsciência cultural das localidades envolvidas.

Durante a edição do material tive a oportunidade de contribuir, gravando, mixando

e masterizando a Moda da Força Verde, faixa de áudio que finaliza o documentário. Naquela ocasião, consciente das limitações técnicas inerentes aos estúdios caseiros, Aorélio executou todos os instrumentos, assim como cantou as duas vozes, personificando a versatilidade e a vivacidade pulsante nos atores da cultura popular paranaense.

Recentemente o tema foi regravado no disco intitulado Amanhece – Fandango Pancada, produção que sublinha o trânsito e a dinâmica dos processos criativos caiçara. Por um lado o disco evidencia a parceria de Aorélio Domingues com Cleiton Prado<sup>5</sup>, mesclando sonoramente influências do fandango paulista (como os ponteios de machete e os andamentos mais acelerados das marcas) e o caráter de protesto intrínseco a boa parte das composições que resultaram desta parceria. Por outro, materializando na linha de baixo elétrico (que acompanha a formação entendida por “tradicional” em todas as marcas bailadas e batidas que compõem o disco), parte dos anseios de inovação e recepção de novos públicos, sobretudo das gerações mais jovens, presentes no ativismo de Aorélio Domingues.

---

5 Violeiro de alta estirpe, fandanguero e lutier que reside no município de Iguape - SP, já a alguns anos vem desenvolvendo parcerias artística e institucionais com Aorélio Domingues, sejam pelos laços de amizade seja pelo viés Associativista, sabendo-se que é integrante da Associação Juvens da Juréia, coletivo de detentores, agentes e mediadores culturais, atuantes no universo caiçara, sobretudo no litoral sul paulista.

Esta possível solução inovadora para que a manifestação tenha maior entrada junto a jovens e adolescentes proposta por Aorélio Domingues, parece dialogar com Sahlins quando nos sugere que estaríamos vivendo sob o paradigma de um “novo culturalismo”, no qual ocorre uma “autoconsciência cultural dos povos”, que manipulam suas identidades fazendo um uso “auto-reflexivo de suas culturas”. A objetivação da cultura, portanto, é a apropriação por parte dos “nativos” de sinais diacríticos que os identificam enquanto grupo. Para Sahlins, este processo acontece em nossos dias como forma de “adaptação dos povos locais ao Sistema Mundial” (SAHLINS, 1997, p. 133).

Percebemos assim que o constructo de determinado traço cultural abarca em si uma rede complexa de variantes, expostas e atravessadas por dinâmicas contínuas de perpétuo movimento. Fazendo um salto abdução, como propõe PUIG (2014, p. 121), “essa inter-relação específica pode ser pensada como um metapadrão, um padrão de inter-relações entre padrões de inter-relações”. Poderíamos indicar fatalidades e virtudes que ocasionam a fissura ou o renascimento de determinados aspectos dentro de uma manifestação cultural, seja no preponderante papel na difusão da arte ibérico-andaluza no medievo, seja na nova configuração que pode vir a modificar paradigmas de gênero e de instrumentação na execução do fandango na atualidade, em todos os casos, confluindo para criação de novos fazeres musicais, sem perder de vista as peculiaridades de forma, estilo e sociabi-

lidade intrínsecas ao Fandango Caiçara.

\*\*\*

Retomemos a citação no introito acerca da circularidade relacional, cujo motor é a retroalimentação, conceito chave da sismogênese batesoniana<sup>6</sup>. Como propõe Bateson, os muitos sistemas de relacionamento, individuais ou em grupo, carregam aspectos geradores de mudanças progressivas. Tais mudanças apresentam-se na maneira como os padrões culturais podem ser julgados como adequados ou não a certa ocasião. Bateson questiona o modo como inculca-se em cada indivíduo o sistema apropriado de atitudes emocionais, notadamente de modo mais complexo que a organização estímulo-resposta behaviorista.

Nesses procedimentos, pode-se observar que, *stricto sensu*, não chegamos a retratos do indivíduo, mas a retratos dos eventos em que o indivíduo está envolvido. Essa inconsistência desaparece quando nos damos conta de que o termo personalidade não se refere ao indivíduo isolado, mas ao indivíduo no mundo. (BATESON, 2008, p. 305)

Ininterruptamente, fandagueiros fazem uso das formas poéticas (sextilhas, quadras e *zegeles*) das terminações melódicas ascendentes, das instrumentações modificadas a partir de elementos ibero-andalusi. Legados do velho mundo

---

<sup>6</sup> Uma possível transposição teórica, do campo etnográfico à performance poético-musical, evidencia o momento presente, a empatia momentânea e a retroalimentação circular da audiência em relação à alteridade do músico/ instrumentista. Bateson sugere que este campo de estudos pode ser definido em termos das reações de um indivíduo às reações de outro indivíduo.

reinventados, repaginados, deslocados e alocados em embates políticos onde a luta por território e identidade são atualizadas constantemente, onde manifestações culturais incidem na alteridade de seus detentores em meio ao frenético mundo que se globaliza, vislumbres de possibilidades e de caminhos a serem trilhados no horizonte do porvir.

### Referências Bibliográficas

- BATESON, Gregory. *Naven*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- BERGMANN FILHO, Juarez. Artífices, artifícios e Artefatos: Narrativas e trajetórias no Processo de Construção da Rabeca Brasileira. Curitiba: Programa de Pós-Graduação em Design, UFPR, 2016.
- BOLLO-PANADERO, María Dolores. La “Transversalidad” de la Moaxaja en el Proceso de Formación Cultural. *Hispanófila*, No. 165, pp. 3-13. University of North Carolina at Chapel Hill for its Department of Romance Studies, 2012.
- CADERNOS de Campo. Anotações de campo de Ary Giordani, 2016.
- CADERNOS de Campo. Anotações de campo de Ary Giordani, 2017.
- DUFOURCQ, Norbert. *La Musique des Origines a Nous Jours*. Paris: Librairie Larousse, 1946.
- GIORDANI, Ary. *Mbaraka: Metonímia Musical Mbya*. Curitiba: Programa de Pós-

-Graduação em Música da UFPR, 2009.

IPHAN. *Dossiê de Registro do Fandango Caiçara*. Brasília: IPHAN, 2011.

MARTINS, Patrícia. Sobre tamancos e violas: uma descrição do fandango na ilha dos Valadares. In: DIEGUES, Antonio Carlos (org.). *Enciclopédia Caiçara: festas, lendas e mitos caiçaras*. Volume V. São Paulo: Hucitec; USP; Nupaub/CEC, 2006.

MONTOYA, Antonio Ruiz de. *Tesoro de la lengua guaraní*. Madri: Iuan Sanchez, 1639.

PUIG, Daniel. Metapadrões como ferramenta para a composição musical com Formas Abertas. *Anais do III SIMPOM*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo brasileiro - A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SAHLINS, Marshal. O Pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um objeto em extinção. *Mana*. Rio de Janeiro. v. 3, n.1, 1997, p. 41-74; v. 3, n. 2, 1997, p. 103-150.

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

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17,

p. 237-260, 2008.

SETTI, Kilza. Questões relativas à autoctonia nas culturas musicais indígenas da atualidade, consideradas no exemplo mbyá-guarani. *Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira*, n.21, 1993.

SILVEIRA, Carlos Eduardo. Fandangueiros, folcloristas e produtores culturais: reflexões sobre a produção do Fandango Caiçara. Trabalho apresentado na 29ª *Reunião Brasileira de Antropologia*, Natal/RN, 2014.

SOLER, Luis. *Origens Árabes no folclore do sertão brasileiro*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 1995.

### Referências Audiovisuais

DOMINGUES, Aorélio. *Amanhece*. Curitiba: Gramofone, 2017. – Disco em processo de mixagem e masterização. Com lançamento previsto para junho de 2017. 01 CD

FANDANGO A Arte e Expressão Popular. Grupos de fandango de Paranaguá. Paranaguá: FUMCUL, 2015. – 01 CD

MOPEAR. *Na terra e no mar: nós vamos lutar*. Vídeo, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XHHN0e6SHCI>