

Patricia Martins

**PELAS CORDAS DA VIOLA, NAS CURVAS DA RABECA:  
UMA ETNOGRAFIA DOS MOVIMENTOS DE FAZER  
MUSICAL CAIÇARA**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de Santa Catarina para obtenção do grau de Doutora em Antropologia Social.

Orientadora: Prof.ª Dr. Alícia Gonzales Castells.

Co-orientador: Prof. Dr. Scott Head.

Florianópolis  
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária  
da UFSC.

Martins, Patricia

Pelas cordas da viola, nas curvas da rabeca :  
uma etnografia dos movimentos de fazer musical  
Caiçara / Patricia Martins ; orientadora, Alicia  
Gonzales Castells, coorientador, Scott Head, 2018.  
208 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas,  
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social,  
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Antropologia Social. 2. Fazer Musical. 3.  
Movimento. 4. Socialidade Caiçara. I. Gonzales  
Castells, Alicia . II. Head, Scott. III.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de  
Pós-Graduação em Antropologia Social. IV. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

**Pelas cordas da viola, nas curvas da rabeça:  
uma etnografia dos movimentos de fazer musical caiçara**

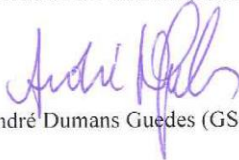
**Patricia Martins**

Orientadora: Alicia Norma Gonzalez De Castells  
Co-orientador: Scott Correll Head

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Antropologia Social, aprovada pela Banca composta pelos(as) seguintes professores(as):




Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Alicia Norma Gonzalez De Castells (Presidente - PPGAS/UFSC)



Prof. Dr. André Dumans Guedes (GSO/UFF)



Prof. Dr. Gabriel Coutinho Barbosa (PPGAS/UFSC)



Prof. Dr. Jeremy Paul Jean Loup Deturche (PPGAS/UFSC)



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vânia Zikan Cardoso (Coordenadora do PPGAS/UFSC)

Florianópolis, 01 de março de 2018.

Para Luara e Clarice Rosa, meus alicerces!

## AGRADECIMENTOS

Esta densa jornada não seria possível de ser cumprida sem a presença de várias e inestimáveis pessoas e instituições. Antes de mais nada, agradeço de coração cada tocador, fazedor, dançador e dançadora de fandango, por dividirem comigo parte de seus saberes, memórias, dificuldades e divertimentos. Agradeço também a todos e todas foliões e devotos do Divino Espírito Santo, que compartilharam de sua fé, hospitalidade e crença em um mundo melhor para se viver. Na certeza de que nossos entrelaçamentos não cabem nesta tese e não se bastarão nela.

Nestes caminhos, devo agradecer especialmente à Aorelio Domingues, que mais do que o principal interlocutor deste trabalho, se tornou um grande amigo. Junto a ele, agradeço a Ary Giordani e Cleiton do Prado, que atuaram de forma muito próxima e colaborativa para a construção destas reflexões.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná, que me concedeu licença das minhas atividades docentes ao longo de 24 meses, sem a qual seria impossível me dedicar a esta tese.

Ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina que me deu a oportunidade de ingressar no doutorado, se demonstrando um terreno fértil para debates e descobertas, e para a construção de um pensamento autônomo.

À valiosa presença de minha professora e orientadora Alícia Castells, a quem, tenho certeza, posso chamar também de amiga, que a cada momento deste trabalho contribui de forma decisiva. Junto a ela, agradeço ao professor Scott Head, quem co-orientou a tese, trazendo sugestões muito valiosas e provocando diálogos de intensa criatividade.

Aproveito para agradecer a cada professor a quem tive contato mais direto, cursando disciplinas, participando de grupos de pesquisa, eventos ou mesmo de férteis conversas, cito: Vânia Cardoso, Evelyn Zea, Marnio Teixeira Pinto, Oscar Calávia Saez, Rafael Bastos, Rafael Devos e Sonia Maluf. Especialmente aos professores Gabriel Coutinho Barbosa e Jeremy Deturche que me acompanharam desde o processo de qualificação e aceitaram o convite para comporem a banca de defesa desta tese, juntamente com André Dumans Guedes (UFF) a quem também já deixo os meus sinceros agradecimentos.

Aos grupos de pesquisa que abrigaram esse projeto os quais, por vezes, mesmo com as dificuldades em participar de todas as suas atividades, contribuíram imensamente com as reflexões que aqui se apresentam. Ao NAUÍ – Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural, e ao GESTO – Grupo de Estudos em Oralidades e

Performance. Devo agradecer também ao IBP – Instituto Brasil Plural – por me conceder recursos para que pudesse desenvolver uma etapa importante do trabalho de campo.

Aos colegas do Programa, que sempre foram essenciais para que essa jornada fizesse sentido, compartilhando também de seus anseios, questões, dificuldades e algumas cervejas. Espero que nossos caminhos continuem se cruzando no mundo da Antropologia e na vida.

Agradeço ao Ministério da Cultura (Minc), na época em que ainda possuía linhas de ação efetivas para políticas públicas culturais, por me conceder recursos para um breve intercâmbio cultural, realizado em Portugal, sob os auspícios do ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, na figura do prof. Filipe Reis a quem, junto de Mafalda Melo e Souza, através do CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia – abrigaram o projeto “As Marcas de Valadares”, que permitiu que eu, junto ao tocador Aorelio Domingues e à amiga e documentarista Antonia Regina Moura, percorrêssemos um bom trecho daquele país atrás das violas beiroas, parentes da viola caçara. A viagem-travessia me permitiu tecer além de comparações entre uma viola e outra, bem como me aprofundar mais diretamente na musicalidade caçara através desta investigação colaborativa tecida ao longo deste trajeto junto de Aorelio e Antonia. Grata amigos por acreditarem nesta proposta. Junto ao Minc, devo agradecer também aos técnicos do IPHAN – Instituto de Patrimônio Histórico, Artístico Nacional – em sua Superintendência Regional do Paraná e de São Paulo, através de Juliano Doberstein Martins e Simone Toji e a Natália Guerra Brayner do Departamento de Patrimônio Imaterial – DPI/IPHAN – que, mesmo em meio a profunda crise que este órgão atravessa, se demonstram aguerridos em suas funções.

A todos os militantes-ativistas das causas caçaras que cruzei ao longo destes caminhos, aos parceiros do Comitê Provisório de Salvaguarda do Fandango, a Leandro Dieguez, Zé Muniz e Renato Caçara de Guaraqueçaba, Fernando Oliveira, Cleber Chiquinho e Rodolfo Vidal de Cananea, a todos os integrantes da Associação Jovens da Jureia, Anísia Lourenço e Rodolfo Monteiro de Iguape, a Mario Gato e Carolina Barbosa de Ubatuba e a Fernando Alcantara e Tônica Moura de Paraty. Aos meus alunos e alunas do IFPR que me inspiraram sempre a continuar, mesmo nos momentos mais cansativos, e todos os colegas docentes da área de Ciências Humanas.

À gentileza dos fotógrafos que cederam suas imagens para a inserção nesse trabalho: Flávio Rogério Rocha, Jeff Halla, Felipe Scapino, Rodolfo Monteiro e Antonia Moura. Ao amigo Antonio Galvão pela prestatividade e elegância em sempre atender meus pedidos

de auxílio para a tese. Ao Rodolfo Cajutec por toda presença afetiva e na tradução do dialeto caiçara, feliz por esse encontro.

Às queridas amigas que me apoiaram indescritivelmente neste processo: Gisa Garcia, Maria Lucia, Julia Basso, Tonica Moura, Edinha, Mari Grassi, Simone Frigo, Janaína Moscal e Karina Coelho. Sem vocês não conseguiria!

E, finalmente, a minha amada família, agradeço pela infinita compreensão e confiança que depositaram em mim, mesmo me tendo tão ausente. Minha mãe Maria Emília, inspiração sempre, ao Flávio, pai das minhas filhas, parceria certa. E as minhas lindas meninas, Clarice Rosa e Luara, que sempre me fazem continuar.

E Viva o Divino Espírito Santo!!!

“Daqui venho de tão longe,  
rompendo marés e ventos,  
somente para não faltar  
no nosso divertimento.”  
(Versos de fandango)

“Habitar é deixar rastros.”  
(Walter Benjamin, 1936)



## RESUMO

Tendo o movimento como elemento constituidor de dinâmicas sociais, nesta tese busco descrever, a partir de um engajamento etnográfico, percursos e deslocamentos marcados pela circulação de violas e rabecas, por meio de seus fazeres, afinações, modas, versos e performances. Interessa-me perceber como a configuração destes espaços de produção musical se modulam de acordo com as relações que os condicionam, estabelecidas entre pessoas, como também entre elas, as coisas, os sons e os meios que motivam seus deslocamentos. Nestes percursos, o fazer musical produz balizas, constituindo e sendo constituído nestes movimentos, através das águas do litoral do Paraná e de São Paulo. É ao circular e fazer com que as coisas circulem que violas e rabecas – e a musicalidade que delas se expressa – ganham significação potencializando-se neste transito. Numa específica experiência de espaço, deslocar-se não significa perder-se em movimentos, mas implica em vivenciar pausas, descompassos, lacunas, ritmos e cadências próprios, como àqueles vivenciados em Fandangos e na Bandeira do Divino, lugares onde transitei e também constituí trajetos e afeições ao longo de uma intensa jornada de trabalho de campo. Apontar a dimensão transformadora do deslocamento, como fundador de dinâmicas de circulação, e nele observar o fazer musical como veículo potencial de transformação de coletivos e de paisagens, é um dos objetivos desta tese. Tratando-se, portanto, de regimes de conhecimento mediados pelo mundo da experiência, no fazer musical caíçara o conceito nativo de *experimental-fazendo* nos informa sobre as múltiplas sensorialidades envolvidas na prática, chamando atenção para gestos técnicos derivados de sinergia de ações humanas em diferentes redes de movimentos que constituem múltiplos agenciamentos. Se, no *tempo dos sítios*, essa musicalidade mobilizava grupos domésticos e redes de vizinhança, nas cidades, amplia seu espaço de atuação produzindo e atualizando relações de afeto e consideração. A música neste ambiente cria narrativas através de performances e poéticas, cria também potencialidades políticas, na medida em que se constitui enquanto dispositivo de resistência, ligando essa população a esse território. Assim, é possível anunciar o argumento central desta tese, onde a presença e movência de violas e rabecas diz de forma mais radical sobre modos outros de existência, fala sobre a perseverança de populações e coletivos de base étnico-territorial, envolve resistência, oposição, defesa e afirmação dos seus territórios, produz atravessamentos, sendo portanto, ontológica, na medida em que “da madeira ao som” cria e recria lugares, pessoas e suas socialidades.

**Palavras-chave:** Fazer Musical. Movimento. Socialidade Caiçara.

## ABSTRACT

Having the movement as a constitutive element of the social dynamics, as from an ethnographic engagement, in this thesis I aim at describing routes and movements marked by the viola and rabeca circulation, as through the way they are made, their tuning, songs, verses and performances. It interests me to know how the configuration of these spaces of musical production are modelled according to the relations in which they are conditioned and established among people, and also among people and things, sounds and the ways that motivate their movements. In these routes, the musical making produces boundaries, both constituting and being constituted in these movements along the waters of the shore of Paraná and São Paulo. It is when they circulate and also when they make things circulate that violas and rabecas, and the musicality that is expressed by them, become meaningful and therefore potentialize themselves in this transit. In a specific experience of space, moving does not mean losing oneself in movements, but implies living specific pauses, unsteadiness, gaps, rhythms and cadencies similar to those experienced in the Fandangos and in the Divine Flag, places where I transited and also where I constituted directions and affections along an intense journey of field work. One of the aims of this thesis is to point at the transforming dimension of these movements, as founders of circulation dynamics, and observing the musical making in them as a potential vehicle of collectives and landscapes transformation. Therefore, because they are knowledge regimes mediated through the world of experience, in the *caiçara* musical making the native concept of *experiment-making* informs us about the multiples sensorialities involved in the practice, calling attention to technical gestures derived from the synergy of human actions in different movement nets that constitute multiple agencies. If in the *time of the ranches* this musicality mobilized domestic groups and neighborhood nets, in the cities it amplifies its acting space by producing and up to dating affection and consideration relations. In this environment, music creates narratives as through performances and poetics, but it also creates political potentialities as it constitutes itself in a resistance dispositive linking, thus, the population to their territory. Therefore, it is possible to announce the central argument of this thesis, where the presence and the movement of the violas and rabecas tell us in a radical way about other ways of existence, the perseverance of populations and collectives of ethnical-territorial basis, it involves resistance, opposition, defense and affirmation of their territories, it produces crossings, being, hence, ontological, as long as “from the

wood to the sound” creates and recreates places, people and their socialities.

**Keywords:** Musical Making. Movement. *Caiçara* Sociality.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Alvorada da Bandeira, Barra do Ararapira. ....	32
Figura 2 - Chegada da Bandeira na casa do devoto, Barra da Ararapira/PR. ....	33
Figura 3 - Chegada da Bandeira na Barra do Ararapira/PR. ....	33
Figura 4 - Cachopas na cama dos donos da casa. Barbados/PR. ....	34
Figura 5 - Oratório em casa de devotos, Vila Fátima/PR. ....	36
Figura 6 - Altar para o Divino, Barbados/PR. ....	37
Figura 7 - Mesa café e altar para o Divino, Vila Fátima/PR. ....	37
Figura 8 - Roda de Fandango com tocadores do Marujá, Guaraqueçaba/PR. ....	41
Figura 9 - Tocadores em intervalo de gravação, Paranaguá/PR. ....	42
Figura 10 - Instrumentos repousam no altar na casa do devoto, Bertioxa/PR. ....	43
Figura 11 - Instrumentos na casa de Leonildo Pereira, Abacateiro/PR. ....	43
Figura 12 - Instrumentos na casa do devoto, Barbados/PR. ....	44
Figura 13 - Bandeira do Divino e a antropóloga-foliã, Barbados/PR. ....	45
Figura 14 - Mapa 1 - Localização e Roteiros do Deslocamento da Bandeira do Divino. ....	49
Figura 15 - Pessoas de diferentes localidades em suas embarcações acompanham a peregrinação da Bandeira do Divino. Enseada da Baleia/SP. ....	51
Figura 16 - Caminhos marítimos, Baía de Laranjeiras/PR. ....	51
Figura 17 - Mapa 2 - Referências da Prática Fandangueira no Litoral Norte o Paraná e Litoral Sul de São Paulo. ....	53
Figura 18 - Leonildo Pereira em sua casa, Abacateiro/PR. ....	55
Figura 19 - Bandeira chega a Abacateiro/PR. ....	55
Figura 20 - Foliões chegam a mais uma comunidade. ....	56
Figura 21 - Romeiros e foliões, Ilha do Cardoso/SP. ....	57
Figura 22 - Mulheres na janela se despedem da bandeira, Barbados/PR. ....	58
Figura 23 - Poro como alferes, distribui fitas aos devotos. ....	60
Figura 24 - Alferes acendendo velas, alvorada do Divino, Vila Fátima/PR. ....	61
Figura 25 - Bateiras no porto de Guaraqueçaba. ....	81
Figura 26 - Saída para o campo, vista do rio Itibêre, Paranaguá/PR. ....	85
Figura 27 - Portinho/Trapiche, entrada do Canal do Varadouro, Vila Fátima/PR. ....	87
Figura 28 - Bateira, Canal do Varadouro. ....	87

Figura 29 - Nilo Pereira em sua casa, com viola em punho, Guaraqueçaba/PR.....	88
Figura 30 - Ao encontro da Bandeira, Carona com Betinho, Vila Fátima/PR.....	89
Figura 31 - Vila Fátima e vista para o Canal do Varadouro. ....	90
Figura 32 - Rádio, HT, VHF Marítimo, usado pelas comunidades, Ariri/Sp. ....	91
Figura 33 - Comunidade aguardando a saída da Bandeira, Pontal de Leste/SP. ....	92
Figura 34 - Dono da casa recebe vizinhos e a Bandeira, Pontal de Leste/SP.....	93
Figura 35 - Família Pereira, pousando para encarte de Cd “Viola Fandanguera, 2001. ....	95
Figura 36 - Folder de atividade do projeto “Violas e Rabecas” .....	97
Figura 37 - Oficina do projeto "Violas e Rabecas", Associação Mandicuera. ....	98
Figura 38 - Jovens do Ariri em aprendizagem de violas e rabecas. ....	99
Figura 39 - Oficina do projeto “Violas e Rabecas” na Associação Jovens da Jureia, Barra da Ribeira/SP. ....	102
Figura 40 - Oficina do projeto “Violas e Rabecas” na I Festa de Fandango de Ubatuba/SP.....	103
Figura 41 - Altar para São Gonçalo, baile de São Gonçalo, Ubatuba/SP. ....	104
Figura 42 - Tocadores de Fandango, Baile de São Gonçalo, Ubatuba/SP. ....	104
Figura 43 - Casa do Fandango Mestre Eugênio, Ilha dos Valadares/Pr.....	107
Figura 44 - Presença de violas e rabecas na peregrinação do Divino. ....	123
Figura 45 - Cleiton e Aorelio, desenhando croquis, projeto Artesanias Caiçaras. ....	125
Figura 46 - Desenho do corpo da rabeca, projeto Artesanias Caiçaras.....	127
Figura 47 - Localidade do Ariri, entre o mar e o mato.....	128
Figura 48 - Instrumentos musicais caiçaras expostos na parede da casa de Leonildo Pereira. ....	129
Figura 49 - Urbano, Anísio e a caixeta, Rio Itimirim 2017. ....	131
Figura 50 - Nilo saindo para buscar caixeta, Guaraqueçaba/PR. ....	134
Figura 51 - Zé Pereira saindo para buscar caixeta, Ariri.....	135
Figura 52 - Rabeca sendo feita no modo cocho ou cavocado. ....	136

Figura 53 - Rabeca sendo feita no modo aro. Foto Ivan Ivanovick. ....	137
Figura 54 - Saída para buscar caixeta. Guaraqueçaba. ....	138
Figura 55 - Nilo em seu espaço de construção. ....	139
Figura 56 - Artesanato de caixeta, produzido pela AJJ. ....	140
Figura 57 - Zé Pereira tocando viola em oficina de toque de instrumentos na Associação Mandicuera. ....	142
Figura 58 - Prancha do processo construtivo de Nilo Pereira ....	145
Figura 59 - Quarto na casa de Nilo Pereira onde guarda instrumentos, ferramentas e materiais. ....	147
Figura 60 - Ateliê de construção de instrumentos musicais caixaras, projeto Artesanias Caixaras, Associação Mandicuera/Paranaguá/PR. ....	149
Figura 61 - Seu Salvador Mateus, sentado na frente de sua casa com um pedaço de caixeta ao seu lado e alguns sepilhos a sua volta. ....	156
Figura 62 - Exposição de violas e rabecas no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, julho/2016. ....	157
Figura 63 - Instrumento a venda no comercio local. ....	160
Figura 64 - Retrato do falecido Zé Esquinini, com sua viola na casa de sua viúva, Superaguí. ....	161
Figura 65 - Baduca toca sua viola na Barra do Arapira/PR. ....	167
Figura 66 - Seu Julio Pereira em sítio do Itimirim fala sobre seu processo de aprendizado. ....	171
Figura 67 - Anísio Pereira explica sobre o aprendizado de seu filho. ....	173
Figura 68 - Capa e contra capa do disco “Relíquia de Cananéia”. ....	176
Figura 69 - Diagrama de coreografias de fandango. ....	179
Figura 70 - Diagrama de coreografias de fandango. ....	180
Figura 71 - Casais dançam o passadinho em Iguape/SP. ....	189
Figura 72 - Bailadinho no fandango. ....	190
Figura 73 - Roda de fandangueiros na Associação Mandicuera, lugar de troca e aprendizado de toques e versos. ....	192

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>19</b>
<b>PARTE I - JORNADAS E MOVIMENTOS .....</b>	<b>27</b>
<b>CAPÍTULO 1 - TESSITURAS DO VIVIDO: ENTRANDO NA CADÊNCIA .....</b>	<b>28</b>
1.1 OS DESAFIOS DO FAZER ETNOGRÁFICO: CORPO-OBJETO-SUJEITO.....	30
1.2 ITINERÁRIOS DA PESQUISA: INTERAÇÕES E CONTEXTUALIDADES .....	46
1.3 CAIÇARAS, CABOCLOS E CAMARADAS: DIMENSÕES ÉTNICO TERRITORIAIS EM PERSPECTIVA.....	61
<b>CAPÍTULO 2 - TRÂNSITOS CAIÇARAS EM REDES FANDANGUEIRAS: DESLOCAMENTOS, PRODUÇÃO MUSICAL E AMBIENTE .....</b>	<b>72</b>
2.1 LUGARES, CAMINHOS E MARES: SOBRE CONEXÕES E DISJUNÇÕES .....	80
2.2 SEGUINDO CAMINHOS, ACOMPANHANDO TRAJETOS .....	84
2.2.1 Trajeto 1 - Ao encontro da Bandeira.....	84
2.2.2 Trajeto 2 - Nas trilhas com Zé Pereira.....	94
2.3 OS SENTIDOS DO MORAR: PESSOAS E OBJETOS EM MOVIMENTO.....	106
<b>PARTE II - SABERES E FAZERES .....</b>	<b>118</b>
<b>CAPÍTULO 3 - DA MADEIRA AO SOM: PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DE INSTRUMENTOS MÚSICAIS .....</b>	<b>119</b>
3.1 PRESENÇA E AFFECTOS DE VIOLAS E RABECAS NO LITORAL .....	123
3.1.1 Sobre Violas.....	124
3.1.2 Sobre Rabecas .....	126
3.2 <i>É TUDO NO OLHO</i> : PESSOA, MADEIRA, AMBIENTE E O DEVIR MUSICAL CAIÇARA .....	127
3.2.1 Em busca da caixeta com Zé Pereira.....	141
3.3 MATO, TERREIROS, CASAS E ATELIÊS: ESPAÇOS DE CONSTRUÇÃO DE INSTRUMENTOS MÚSICAIS .....	147
3.3.1 A experiência do Artesanias Caiçaras.....	148
3.4 <i>TUDO ERA DO MATO</i> : ENCOMENDAS, EXPOSIÇÃO E COMERCIALIZAÇÃO DE VIOLAS E RABECAS .....	155
<b>CAPÍTULO 4 - “EXPERIMENTAR FAZENDO”: REGIMES DE CONHECIMENTO, POÉTICAS E A EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA.....</b>	<b>164</b>



4.1 SOBRE MODOS DE DANÇAR, APRENDER E SE DIVERTIR EM UM FANDANGO DO DIVINO.....	166
4.2 A PALAVRA CANTADA E O FAZER MUSICAL CAIÇARA: POÉTICAS DO CORPO E A PERFORMATIVIDADE DA MEMÓRIA .....	183
<b>4.2.1 Vamos ao fandango? .....</b>	<b>185</b>
4.3 A PALAVRA CANTADA NO FANDANGO: CRIATIVIDADE E CONTEXTUALIDADE.....	192
<b>APONTAMENTOS FINAIS .....</b>	<b>196</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>200</b>



## INTRODUÇÃO

“Saímos de Paranaguá com destino à Guaraqueçaba no barco das 13h00, já havia combinado com Seu Nilo Pereira em minha última visita de voltar e acompanhar ele terminar a rabeça que tinha começado. Atrasei uns 5 dias esse meu retorno, deixei a bagagem e fui direto à casa de Nilo, o dia estava absurdamente quente, caminho até a sua casa que fica na beira do mangue, na saída da maré, por entre becos que reúne várias outras moradias. Me perco um pouco neste caminho, mas de longe posso escutar o som repetitivo e espaçado de um machado trabalhando a madeira, penso comigo: deve ser Nilo, estou perto. Sigo perguntando aos moradores onde fica a casa de Nilo, me localizo por entre o beco e chego até ele, o chamo dizendo alto ‘ô de casa’, ele aparece e em tom de surpresa diz que achava que eu não ia mais e que já estava *trabalhando naquela rebeça*, pergunto se posso ficar com ele o resto do dia, claro, diz ele, estava te esperando, e já emenda perguntando com o machado na mão: *vamos no mato tirar uma caixeta?*”  
(Notas de caderno de campo)

Caminhos entrecruzados pelo mar, baías, rios e mangues, paisagens que se formam a partir de uma constante apreensão, engajamento e relação com o ambiente onde se habita. Esta tese está baseada numa etnografia realizada em várias localidades ao longo da região que envolve o litoral norte do Paraná ao litoral norte de São Paulo, partindo de Paranaguá passando por Guaraqueçaba, ambos municípios paranaenses, seguindo à Cananéia, Iguape, Ubatuba e litoral paulista. Por entre estes espaços uma multiplicidade de formas de se habitar/morar são estabelecidas, a partir de ambientes diversos. Apesar de estarmos imersos na Mata Atlântica, esta não se apresenta de todo uniforme e, em cada localidade, expressões destas “políticas do habitar” se manifestam, onde formas distintas de se engajar no mundo e conhecê-lo são estabelecidas (INGOLD, 2005)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ao longo da tese utilizarei de itálico para quando forem falas nativas, e aspas para citações, ou para destacar determinadas expressões.

Dentro deste extenso recorte geográfico e das múltiplas configurações espaciais ao qual eu estava imersa, percorrendo vilas, bairros e sítios, até cidades de pequeno e médio porte, algo se assemelhava nestes diferentes cenários: um fazer musical pautado pelo uso de violas e rabecas. Seguindo o ofício de seus fazedores, nas mãos dos tocadores, na sonoridade de bailes e procissões, em workshops e exposições museográficas, foi a partir da presença e dos movimentos produzidos através destes instrumentos musicais que segui compondo e descobrindo modos de paisagear este universo.

Fruto de um encontro intenso com essa produção musical, com ritmo, pausas, silêncios, métrica, intensidade e duração particulares, essa etnografia se constrói na intersecção de diálogos e práticas junto de tocadores, fazedores, dançadores, pesquisadores e tantos outros atores que povoam esse universo paisageado por som e música. O eixo que articulou as observações e o trabalho de campo como tal, foram as violas e rabecas produzidas nesta região e utilizadas por pessoas dentro e fora destes espaços. Assim, os diferentes tópicos aqui apresentados são o resultado do que se obteve ao seguir os trânsitos, produção, circulação e transformações destes instrumentos musicais, desde o acesso aos materiais para esta produção, até seu processo construtivo, passando pelos seus diversos usos e acepções.

As violas e rabecas aqui analisadas têm como principal inserção a prática musical do fandango caiçara, expressão que envolve um conjunto de música, dança e versos, com execução de violas, rabecas, como instrumentos de cordas e ainda adufe e caixa, como acompanhamento percussivo<sup>2</sup>. Havendo ao longo da região algumas variações neste conjunto musical, na forma e confecção destes instrumentos, em sua execução coreográfica-poético-musical, ainda assim trata-se de uma prática que resguarda uma estrutura comum por entre os lugares na qual manifesta. Se outrora, o fandango acontecia como *paça de mutirões* e *adjutórios*, em trabalhos relacionados sobretudo a atividades de roça e pesca, hoje ele se reinventa, assim como a própria perspectiva de mutirão, que ainda se visualiza, porém de diferentes modos, acionados por outras vias que não aquelas vivenciadas no *tempo dos antigos, tempo dos sítios*.

Seguindo estas dinâmicas e transformações, o fandango circula, se move, transita e coloca em relação pessoas, instrumentos musicais, versos e técnicas. Seja a partir da constituição de grupos de fandango,

---

<sup>2</sup> O *adufe*, ou *adufe*, é uma espécie de pandeiro. A *caixa*, que pode ser também chamada de *bumbo*, é um tambor pequeno feito de madeira e couro.

realização de bailes, organização de encontros, oficinas e workshops, ou ainda na gravação de cd's, publicação de livros e pesquisas e realização de projetos culturais. A produção musical que envolve o fandango é percebida neste constante fluxo e circulação, onde limites e fronteiras territoriais, geográficas ou políticas são dissipadas, adquirindo contornos que seguem pessoas, artefatos e sonoridades.

Os fandangos embalam e marcam o ritmo de vida de parte desta população litorânea. Entrecortando relações marcadas pela identidade caiçara<sup>3</sup>, afinações, acordes e timbres formam um universo musical específico transitando pela fé, parentesco, trabalho e festa. O principal espaço de execução desta musicalidade são os bailes de fandango, eventos periódicos, os *baile* (como assim são chamados estes encontros), são promovidos por grupos de fandango, associações, coletivos locais, e mesmo grupos familiares e comunitários. Nestas ocasiões encontram-se tocadores, dançadores e dançadoras de fandango das mais diversas “linhagens fandagueiras”<sup>4</sup>. Sob a melodia de violas e rabecas uma determinada “memória” é acionada, se atualiza e ganha continuidade entre a juventude que sempre se faz presente nestas reuniões. Momento de troca e diálogos intergeracionais, afirma-se nestes bailes a dinâmica que envolve uma potência criativa e criadora, implícita em processos performativos, onde a própria tradição só é

---

<sup>3</sup> Caiçara é o termo utilizado para designar um modo de vida característico que combina a pesca, a agricultura e o extrativismo na região litorânea que se estende do sul do estado do Rio de Janeiro até o norte do Paraná (DIEGUES, 2005). Sendo uma designação de cunho identitário ao longo da tese irei descrever mais detidamente como esta categoria foi ganhando força por entre as populações que vivem na região, destacando-se seu cunho político (CARNEIRO DA CUNHA, 2009).

<sup>4</sup> Como veremos mais a frente, tocadores de fandango, fazedores de violas e rabecas, grupos de fandango podem ser identificados a partir da localidade de procedência, gerando diferentes estilos musicais imprimindo diferentes “sotaques” sonoros-estéticos-poéticos-coreográficos. Estas qualidades, para além do lugar de onde aprenderam e trouxeram seus fandangos, diz respeito a grupos familiares, sendo que alguns grupos de fandango inclusive são identificados por denominações como: Grupo de Fandango Família Neves ou Grupo de Fandango Família Pereira, entre outros, ressaltando a conformação de “linhagens fandagueiras” (MARTINS, 2006; CORRÊA, 2013; SILVEIRA, 2014).

possível pela possibilidade da criatividade, atualização e pela abertura à transformação<sup>5</sup>.

Para além dos bailes, momento destacado deste *fazer fandango*, o observamos também em um fazer cotidiano, nas casas, quintais, ensaios de grupos, ou na “beira da maré”. Nestes espaços, o fandango permeia e conecta diferentes comunidades litorâneas, que se encontram por entre este litoral. Destacando relações marcadas por saberes e fazeres específicos, o fandango com suas afinações, acordes e timbres, forma um universo musical único.

Juntamente com o fandango a presença de violas e rabecas também foi vivenciada junto a peregrinação da Bandeira do Divino Espírito Santo. Evento de ordem religiosa, a Bandeira assim como é de costume chamá-la, consiste em uma peregrinação de “foliões” por entre localidades desta região, estabelecendo um itinerário que envolve visitação a casa de devotos. Cada Bandeira tem um trajeto específico, e um conjunto de foliões permanentes, chamados de *equipe*. No período de realização deste campo, nos anos de 2014, 2015 e 2016, encontrei quatro núcleos de Folias de Bandeira em atividade, duas delas saindo de Guaratuba e Paranaguá, no Paraná, e outras duas de Cananéia e Ubatuba, em São Paulo<sup>6</sup>. Essas *equipes* seguem como calendário referências católicas, costumam *sair* no período denominado de Pentecostes, que ocorre após o período da Páscoa ao longo de 50 dias.

Através das Bandeiras e outras Folias da região, se constitui uma estreita relação entre esta produção musical e a dimensão do sagrado, sabendo-se que essas Bandeiras destacam-se por ser uma expressão forte de um chamado “catolicismo popular”, no qual a Igreja, propriamente dita, tem pouca ou nenhuma participação direta (SETTI, 1985)<sup>7</sup>. Cada

---

<sup>5</sup> Compartilho aqui com a visão de Roy Wagner (2010), para quem a noção de cultura traz o lastro da relatividade, enfatizando o poder inventivo do ser humano. Para o autor e sua teoria da “ação humana” fundamentada numa perspectiva dialética entre convenção e invenção, entre memória e improvisação, o fato das tradições serem “inventadas”, não faz delas menos tradicionais. Segundo Wagner, toda convenção teria sido inventada e toda invenção redundante numa convenção.

<sup>6</sup> No Brasil é possível falarmos em um complexo de Folias, entendidas como um agregado de folguedos realizados em diferentes regiões do país, que tem como denominador comum a visita ritual de cantores e instrumentistas a casa de *devotos* em diferentes momentos do calendário cristão (CHAVES, 2009; BITTER, 2010; PEREIRA, 2011; MIGUEZ, 2017).

<sup>7</sup> A etnomusicóloga Kilza Setti, que desenvolveu pesquisas de campo no litoral norte paulista entre as décadas de 1960 a 1980. Em seu livro *Ubatuba*

*equipe* tem seu “mestre”, responsável por coordenar as atividades formais e rituais relacionadas à Bandeira, que conta também com instrumentistas os quais executam rabeça, viola e caixa, bem como se organizam em torno da formação de um trio vocal. É possível descrevermos a composição destas *equipes* de Bandeira do seguinte modo: o *mestre* que improvisa a letra e também toca a viola ou rabeça, o *tenor* ou *contrato* que canta numa região acima à do mestre, e o *tipe* que é a voz mais aguda. Estas vozes podem ser executadas e divididas entre os próprios instrumentistas ou por outros foliões.

Soma-se ao conjunto de foliões o *alferes*, responsável por recolher as *ofertas* dos devotos e distribuir fitas de cetim coloridas onde serão escritos e pendurados junto aos mastros, pedidos em louvor ao Divino Espírito Santo e a Santíssima Trindade. É comum, juntamente com as fitas, serem também ofertados fotos e bilhetes dos devotos com pedidos, promessas e agradecimentos a tais entidades, materializadas no mastro que contém a *cachopa* de flores juntamente com uma imagem de uma pomba no centro do arranjo, simbolizada por duas bandeiras anexadas a esse mastro.

Em um solo etnográfico pautado por eventos e práticas construtivo-musicais, acompanhando os circuitos de produção, circulação e difusão do fandango caiçara e da Bandeira do Divino Espírito Santo, inserindo-se nos fluxos que articulam técnicas, música e ambiente, observo estas dimensões como planos indissociáveis da socialidade de parte da população que habita esse litoral<sup>8</sup>. O presente trabalho tem como objetivo apontar caminhos no etnografar destes fluxos e movimentos que constituem paisagens e ambientes próprios, bem como práticas sonoro-musicais que dizem sobre dimensões poético-políticas num sentido amplo, como “atos de comunicação verbal (JAKOBSON, 1973 [1960],) elegendo-se, deste modo, algumas temáticas e rastros deixados ao percorrer estes circuitos. Produção musical e produção material, ambiente, paisagens, poéticas e políticas

---

*nos Cantos das Praias*, de 1985, irá destacar o avanço das igrejas neopentecostais as quais, por sua vez, condenavam práticas destes repertórios musicais tradicionais, fazendo com que, algumas destas práticas fossem sendo abandonadas.

<sup>8</sup> Como veremos adiante, a perspectiva da socialidade, que buscarei imprimir nesta tese, está também preocupada em desvelar as formas de conexão entre pessoas, sonoridades e objetos. No processo de fabricar, sobretudo um conceito de sociabilidade que extrapole os limites de uma série de relações sociais.

são planos e elementos que se tangenciam e se cruzam, em caminhos percorridos pelo som, forma e presença de violas e rabecas, em práticas cotidianas e rituais.

Nesses cenários, é possível pensar uma fluidez da música e dos sons, nos quais eles ocupam espaços variados, e se produz em um profundo enraizamento com o ambiente da onde emerge. Violas, rabecas, versos e danças se materializam e ganham vida a partir deste universo que os cerca. A fluidez identificada pelo movimento, pelos deslocamentos, pelo ambiente onde a música e os instrumentos são criados, de fato, revela que o *fazer fandango* se torna um ato também político, pois remete a esta interação entre homem e ambiente falando sobre o direito à permanência dessa população em seu território, em uma região marcada pela grande presença de áreas de conservação ambiental que restringe e limita os usos de espaço e o habitar destas populações.

Percorrer estes caminhos e trajetórias enquanto exercício antropológico, no entanto, requer esforços para um processo de escrita que traga à tona toda a complexidade de ações, produções e circulações de pessoas, instrumentos musicais e poéticas. Tais circulações são artísticas, musicais e políticas e visam oferecer uma narrativa mais abrangente, que traduzam tensões, fragmentações e diferenças, mas que permitam pensar a unidade dentro de um extenso espaço etnográfico, por entre o limiar de materialidades e imaterialidades, técnica e ambiente, e a construção deste saber-fazer. Neste esforço, e de uma maneira ampla, busco aqui compreender como modos de existências particulares podem ser traduzidos a partir dos objetos e das práticas as quais se relacionam.

\*

O texto encontra-se estruturado da seguinte forma: na primeira parte, chamada de “Jornadas e Movimentos”, é composto por dois capítulos. No primeiro deles, falo do cenário geral esboçando aqui a estruturação dos capítulos, pensados a partir de uma etnografia em construção e pela articulação de temáticas que perpassaram o trabalho de campo. Metodologias, problemáticas e desafios do campo e da escrita são explicitados nessa entrada ao texto.

A proposta, no segundo capítulo, é inserir o leitor no ambiente no qual a etnografia se desenvolve. Pensando a ideia de paisagem, deslocamentos e movimentos, o fio condutor será tecido pelos eventos e espaços pelos quais violas e rabecas circulam e nos quais essa musicalidade é produzida.



Destacar através da escrita etnográfica a formação dessa rede a partir da descrição dos trânsitos deste fazer musical, e de como esses dão forma a uma territorialidade específica é um dos objetivos desse capítulo. Fazer com que o leitor construa imagens deste espaço evidenciando as dinâmicas nas quais violas e rabecas se engendram.

Abordar a prática musical caiçara no âmbito da produção e circulação desses artefatos musicais ao longo dos litorais norte de São Paulo e norte paranaense, pressupõem relacionar alguns fatores em interação – sonoridades, poéticas, paisagens e instrumentos musicais – para delinear o papel de tocadores e construtores face a um nexos mais amplo de relações. Ainda nesse capítulo busco explorar a forma como tal paisagem sonora se apresenta, desde o ambiente onde se situa, até os caminhos desta musicalidade, percebendo a impossibilidade de observarmos a música de forma isolada, mas somente sob a interação constante, feita por inspiração, imitação e incorporação de aspectos desse ambiente.

A parte dois deste trabalho, chamada de “Saberes e Fazer”, é também composta por dois capítulos. Não é de hoje que as populações as quais habitam este litoral têm a madeira como recurso precioso na construção dos mais diferentes artefatos que os cercam em seus cotidianos. Cedro, guapiruvu, jacarandá, cupiúva, canela, caixeta, entre tantas outras espécies, fazem parte dos materiais acionados para se formular diferentes objetos. No terceiro capítulo, busco descrever os processos construtivos que envolvem o surgimento de violas e rabecas pelas mãos dos construtores, em um caminho que vai da madeira ao som. Tais artefatos fazem parte de um conjunto muito grande do que chamo aqui de “fazer material caiçara”, pois envolve tanto uma importante fabricação de cestarias, esteiras e utensílios domésticos, como também suas redes e petrechos de pesca, canoas e casas.

Ao adentrar o universo da musicalidade caiçara pela via de seus instrumentos musicais, observamos adaptações e ajustes de forma a adequar objetos ao gosto dos diferentes mercados hoje à sua disposição, tanto quanto tentativas de manter esses instrumentos musicais em circulação para além de seus espaços convencionais. Em outros casos, a produção de instrumentos musicais pode ser impactada por uma espécie de um novo mercado interno aberto por um crescente número de tocadores e grupos de fandango.

Por este viés, torna-se também fértil uma análise dos espaços dedicados à construção desses instrumentos musicais. Dependendo da forma em que o construtor concebe seu objeto, temos espaços diferenciados de produção, bem como públicos diferenciados que irão

acessar estes mesmos instrumentos. Lugares diferenciados, darão em processos também únicos, denotando a forma em que o construtor imagina e realiza seus objetos.

No quarto e último capítulo busco explorar a relação entre tocador/construtor e suas violas e rabecas, em que podemos pensar em um processo de constituições mútuas. Desse modo, o “tempo do aprendizado” é fundamental para a construção do violeiro/rabequista enquanto tocador, e mesmo da viola/rabeca enquanto instrumento. Os construtores e tocadores de violas e rabecas referem-se a seu aprendizado – na construção e toque destes instrumentos – como um “fazer/experimentar”, seguindo como modelo alguns de seus ancestrais ao modo dos pais, avôs, tios e padrinhos. É no experimento que se produz os instrumentos e o próprio fandagueiro, e assim o instrumento é feito de semelhanças que produzem diferenças. Trata-se portanto, de um sistema de conhecimento mediado pelo mundo da experiência.

Buscarei descrever como acontece esse processo de aprendizado, sobretudo a partir de ações de repasse de conhecimentos a qual acompanhei ao longo do campo. Nesse caminho já foi possível identificar que o “experimento” é um conceito importante na forma destes violeiros referenciarem seus universos. Nada é feito de uma só vez: tudo passa por etapas, testes e experimentações. Faz-se sempre algo pequeno, um modelo em miniatura, e, se der certo, concretiza-se o que se tencionava executar. O “experimento”, ao mesmo tempo em que indica o modo de criação, explicita o risco de não dar certo e permite a criação de novas coisas.

A ideia de “experimentar-fazendo” também ajudará a pensar sobre a criação, improvisação e circulação de versos, e na sequente constituição de uma poeticidade. Proponho então, pensar o texto e a poesia oral enquanto performance, percebendo a simultaneidade destas expressões (BAUMAN & BRIGGS, 2008). Considerando estes elementos, é importante retomarmos a centralidade do corpo para a produção e reprodução da socialidade que reveste o fandango e a Bandeira do Divino, pois o corpo é o veículo que dá forma ao que se quer comunicar. Seja através dos versos, da voz, das sonoridades ou dos bailados, a performance contida nestas ocasiões envolvem o uso da linguagem poética pensada enquanto potência criativa.

## **PARTE I - JORNADAS E MOVIMENTOS**

## CAPÍTULO 1 - TESSITURAS DO VIVIDO: ENTRANDO NA CADÊNCIA

Nas andanças por entre o litoral do Paraná e de São Paulo, a sonoridade provinda de rabecas e violas sempre me acompanhava, interessada em perceber esse fazer musical a partir das experiências do habitar e se movimentar por entre-lugares, o aspecto imanentemente musical destes artefatos se conectavam aos ambientes de suas confecções, execuções e circulações. Os sons de suas cordas, em práticas de afinações, toques e cantorias, acompanhado também pelos sons de machados, facões, inxós e goivas, ferramentas utilizadas para *trabalhar na madeira* e transformá-la em violas e rabecas, misturava-se aos sons das marés, gritos dos bugios, canto dos urutauas, burburinhos de bailes, algazarra de ensaios e apresentações, toc toc do motor de embarcações, rezas e rodas de conversas entre camaradas. Dessa profusão sonora, formavam-se paisagens, fazendo com que me perguntasse: que lugares e que paisagens surgem desta prática musical, e que também a transcende?

Nesta cadência, na sucessão de sons e movimentos, imprimia-se o ritmo da pesquisa. Há tempos ensaiava voltar à vida acadêmica. Após ter concluído o mestrado em 2006, fui levada a dar continuidade às relações que já havia construído em campo. Relações de amizade e camaradagem já constituídas por esta época, de certo modo, sabia que não havia mais volta ou retorno de um campo, pois estava definitivamente implicada nele. Mais do que uma parceira ou apoiadora das “causas”, de meus interlocutores, seus problemas e questões tornavam-se também meus, entre o principal deles, suas reivindicações por terra e território se faziam centrais<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Junto à Associação Mandicuera em Paranaguá/PR, logo após o mestrado, desenvolvi o projeto “Rabecendo” (2006/2007), através de edital do Ministério da Cultura e o projeto “Fandango na Escola” (2009/2011), por meio de uma parceria com a Secretaria Estadual de Educação do Paraná. Concomitantemente a isso, fui contratada para coordenar um processo de Inventário de Referências Culturais no município de Paranaguá (2008/2011) que, entre os principais elementos, incluía o fandango dentro desta nova categoria de “bem cultural”, na perspectiva do patrimônio imaterial, política que estava sendo implementada desde o Decreto n.3551/2000. O INRC, como assim é chamado, trata-se de uma metodologia criada no interior do Instituto de Patrimônio Histórico, Artístico Nacional (IPHAN), que tem por objetivo documentar diferentes expressões do patrimônio imaterial. Mais tarde, ainda fiz parte do grupo que conduziu o processo do registro do

Diante de diferentes processos, a lida com a produção de registros etnográficos audiovisuais me faziam também lançar um olhar ampliado para este campo. Com o tempo, e a partir de outros percursos e andanças a qual eu praticava, percebia que o tema ao qual eu havia me debruçado, ao longo da graduação e mestrado, ainda podia me dizer coisas, e eu podia fazer coisas com e junto a ele<sup>10</sup>.

O conjunto de temas e questões propostos por este trabalho, deste modo, não pode ser desvinculado de experiências anteriores e de reflexões previamente desenvolvidas ao longo da minha atuação por entre estes lugares, junto a diferentes coletivos de tocadores, fazedores, dançadores e dançadoras de fandango num primeiro momento e, depois, seguindo com os foliões da Bandeira do Divino<sup>11</sup>. Optei então por voltar o olhar justamente à essas redes e trânsitos propiciados pelo fazer musical. Acompanhar os traçados por entre estes espaços, em meio a tensionamentos e conflitos territoriais e ambientais se complexificava, tornando-se ainda mais desafiante quando tratava-se de pensar através destes artefatos musicais: violas e rabecas. Como podem “falar” estes artefatos? O que podem dizer destes trânsitos e redes? Qual a extensão de suas agências?

Para responder essas e outras perguntas estive atenta às questões derivadas da experiência etnográfica, do que vivenciei em campo. Pude compreender que um método nunca é apenas um conjunto de procedimentos neutros e formais os quais, quando rigorosamente

---

fandango caíçara como patrimônio cultural imaterial brasileiro (2009/2012), compondo também o seu Comitê Provisório de Salvaguarda (2013/2017).

<sup>10</sup> Os circuitos já estavam dados para mim desde a produção do vídeo “Trânsitos Caiçaras em Redes Fandangeiras” (FUNARTE, 2013), ocasião na qual pude circular por uma extensa região onde se praticava o fandango. Ao mesmo tempo, ao adentrar no coletivo que construía e executava ações de mobilização e salvaguarda do fandango enquanto patrimônio também fui colocada em constante atividade dentro desta rede.

<sup>11</sup> Importante destacar que todos os fazedores e tocadores de violas e rabecas com os quais tomei contato eram homens, as mulheres aparecem como dançadoras de fandango ou algumas, “coordenadoras” de grupos de fandango. A única mulher que conheci que tocava e cantava no fandango foi Dona Laureana, moradora de Ubatuba/SP, de quem me aproximei já nos momentos finais desta pesquisa. Na Bandeira do Divino, as mulheres começam a aparecer muito recentemente na Folia da Ilha dos Valadares/Paranaguá/PR. Segundo Jairo, folião do Divino, *antigamente era homens e meninos que acompanhavam a Bandeira, as mulheres são as maiores devotas, mas não andavam com a gente.*

seguidos, resultam no conhecimento. Antes, se o método é alguma coisa, ele consiste em uma multiplicidade de procedimentos performativos, que implicam em engajamentos. De certo modo, uma vez desconstruída a compreensão “tradicional” da metodologia, tratar-se-ia de propor a multiplicidade dos métodos ali onde método algum parece ser necessário. Ou ainda, tratar-se-ia de substituir a prescrição de um método pela abordagem descritiva de uma multiplicidade deles (LAW, 2004).

Esta proposta de abordagem metodológica, além de chamar a atenção para os modos possíveis de se fazer pesquisa em ciências sociais, chama a atenção para a responsabilidade e para a implicação ética e política dos trabalhos realizados. Nesse sentido, Law aponta que um método nunca é meramente técnico, um conjunto de procedimentos pré determinados, antes disso:

[...] method is not, and could never be, innocent or purely technical [...] Method, then, unavoidably produces not only truths and non-truths, realities and non-realities, presences and absences, but also arrangements with political implications. (LAW, 2004, p. 143).

Subjaz à própria ideia convencional de método um conjunto de pressupostos que são incompatíveis com o estado atual da sensibilidade antropológica – que reconhece de bom grado a inseparabilidade entre a ação e a compreensão, ou entre agir e conhecer, ou ainda entre o processo reflexivo e conceitual e a própria experiência. Desse modo, este capítulo segue como propósito expor e discutir os caminhos que me propus a seguir ao longo da pesquisa, dando luz à perspectiva a qual a investigação aqui proposta foi elaborada como um problema de pesquisa e justificar as escolhas referentes ao recorte etnográfico. Busco neste capítulo, ainda, informar o leitor sobre as condições de realização do trabalho de campo, bem como as escolhas teórico-metodológicas privilegiadas.

## 1.1 OS DESAFIOS DO FAZER ETNOGRÁFICO: CORPO-OBJETO-SUJEITO

Crianças correndo no quintal, homens bebendo na *vendinha* do Mauro, enquanto sua companheira Selma e um grupo de mulheres cozinhavam e conversavam na cozinha da casa da família. Na sala, ao

lado da cozinha, a *equipe* de Foliões conversava tentando achar um modo de continuar com a andança da Bandeira, já que uma das componentes daquele ano teve que deixar a Folia<sup>12</sup>. Acordados, desde as cinco e meia da manhã, pelo mestre afinando sua rabeca, estávamos nós, ali, perto de ser servido o almoço aguardando a decisão de mestre Aorelio Domingues<sup>13</sup>. Várias hipóteses já haviam sido lançadas, alguns timbres de vozes haviam sido “experimentados”, mas, o meio do dia se aproximava e nada da Bandeira poder andar pela falta desta voz no conjunto de Foliões. Pessoalmente, eu começava a ficar incomodada, pois havia solicitado acompanhar a Bandeira naquele ano, e, de certo modo, sentia que deveria contribuir de algum modo mais direto com a saída daquela Folia. Quando, no canto da sala, chamo o mestre e falo ao pé do ouvido: “Aurélio se precisar posso tentar cantar”.

A primeira vez que escutei minha voz ecoando por entre a sala da casa de Mauro, fazendo como uma espécie de *treino*<sup>14</sup> para saber se poderia ser eu a pessoa que iria auxiliar nos trabalhos com a equipe da Bandeira daqueles próximos dias, senti um misto de euforia e timidez. Naquela altura, de tanto escutar as Alvoradas, Chegadas e Despedidas, ao longo do trajeto, os versos não eram a parte mais difícil para mim, mas sim, sair de meu corpo de antropóloga e me entregar a função de foliã. Sabia também que a performance exigiria entrega, compartilhamento e afecção, ao aceitar assumir o papel de *tipe* naquela ocasião, na sala da casa de Mauro, assumia com isso engajamentos muito distintos daqueles postos a uma chamada “observação participante”, estava implicada sensorial, corpórea e *espiritualmente* naquela produção etnográfica. Para Jairo, caixeiro desta Folia, *pra fazer*

---

<sup>12</sup> A Romaria do Divino Espírito Santo pode ser chamada também de Bandeira do Divino, Folia do Divino, ou simplesmente, Folia ou Bandeira, essas denominações aparecerão nas variadas formas ao longo do texto.

<sup>13</sup> Como se notará, Aorelio Domingues, desde o início de minhas inserções em campo, foi se construindo como um dos principais interlocutores. Ao longo dos anos, acompanhei seu processo de formação até chegar nos dias de hoje e Aorelio se autodenominar e ser reconhecido entre seus pares como “mestre”, atuando tanto junto ao fandango quanto na Bandeira do Divino. Aliás, afora a Bandeira de Guaratuba, nas outras três equipes de Folia foi possível relacionar a Bandeira com o Fandango, através da circulação de tocadores e instrumentos musicais entre essas duas práticas musicais.

<sup>14</sup> A ideia de *treino* é uma categoria importante para esses tocadores, será trabalhada mais adiante nessa tese.

*a Romaria tem que se dedicar, tem que acreditar, se for só por bonito não adianta, e ainda atrapalha a gente que quer trabalhar pro Divino*<sup>15</sup>.

Após uma farta comida, servida pelos donos da casa, acompanhados por quase a totalidade de moradores da localidade da Barra do Ararapira/PR, seguimos, finalmente com a Bandeira. À frente, os dois mastros portavam as Bandeiras, uma branca, da Santíssima Trindade, e outra vermelha, do Espírito Santo, que seguiam de mãos em mãos a cada nova residência que entrávamos<sup>16</sup>. Ao longo dos caminhos, os donos da casa da qual saem as Bandeiras, são os responsáveis por entregá-las aos próximos devotos que a receberão e os aguardam nas portas de suas casas, num trajeto intermitente, que atravessa as horas e os dias.

Figura 1 - Alvorada da Bandeira, Barra do Ararapira.



Fonte: Jeff Halla (2015).

<sup>15</sup> Sigo aqui as reflexões de Pereira (2012, p. 528) e sua distinção entre afetos e afecções, para quem: “as afecções, embora aconteçam de uma só vez, são efeitos de um corpo sobre outro no espaço; os afetos são os efeitos de um determinado corpo sobre uma duração – variações de potência. Afeto corresponde, portanto, ao modo como problematizamos nossas afecções, nossas dores e prazeres; afecção, é tudo aquilo que o corpo absorve no encontro com outros corpos”.

<sup>16</sup> Além das casas, a Bandeira entrava nas capelas de cada comunidade e em alguns estabelecimentos comerciais (como bares e mercearias). Em uma única vez, cantamos ao Divino em um terreno vazio onde futuramente seria erguido uma casa.



Figura 2 - Chegada da Bandeira na casa do devoto, Barra da Ararapira/PR.



Fonte: Daniel Castellano (2016).

Figura 3 - Chegada da Bandeira na Barra do Ararapira/PR.



Fonte: Daniel Castellano (2016).

Figura 4 - Cachopas na cama dos donos da casa. Barbados/PR.



Fonte: Patricia Martins (2016).

Ao receber os mastros com as Bandeiras e os foliões, adentramos por diferentes residências, em salas ou cozinhas, onde é de costume já estar preparado uma espécie de altar com vela acesa, a imagem de algum santo, ou vários deles, e, por vezes, outros objetos que o devoto tenha a intenção de “abençoar” (algumas famílias aguardam com imagens fotográficas de entes queridos). Os donos da casa seguram os mastros, enquanto os foliões se posicionam em frente aos mesmos, a rabeca, a viola e a caixa do Divino, não param de tocar, pelos caminhos continuam marcando com suas melodias, até entrar nas residências e o mestre iniciar os cânticos com a Chegada. Tanto a chamada Alvorada, que é tocada às seis da manhã em todos os dias de Romaria, assinalando o início de mais uma jornada diária dos foliões e convocando a presença do Espírito Santo para se manifestar ao longo dos trabalhos, quanto as Chegadas, que são executadas a cada vez que se adentra a uma nova residência, possuem a mesma estrutura rítmica, melódica e harmônica. Somente as Despedidas, que são tocadas ao deixar as casas e às seis da tarde, no fechamento do dia, se diferem desta estrutura musical. Porém, do mesmo modo, esses diferentes fluxos musicais se fundem, um ao outro, ao sair com as Bandeiras das casas, do toque das Despedidas se emenda para o toque da Chegada, que vai sendo executado ao longo dos

caminhos e trilhas entre uma casa e outra, em constante pulsar. Como coloca Miguez (2014, p. 21):

A Alvorada louva o começo do dia, pede força para o dia de Romaria, já a Chegada se comunica com a casa dos anfitriões, suas histórias familiares e imagens presentes de santos, a música principal também pode ganhar versos de Agradecimento.

Os versos são improvisados, criados de casa em casa, devendo atender ao que se apresenta para cada ocasião. Segundo Aorélio Domingues, o mestre que *puxava* os versos e tocava a rabeça na Folia em que eu acompanhei:

*não é fácil improvisar, sei que o Divino está comigo e me apresenta as palavras que devo cantar. Mesmo assim, tenho que saber como cada família está, o que mudou de um ano para o outro, as alegrias e as tristezas que cada casa atravessou ao longo daquele ano, puxo os versos em torno disso. Também é meu dever cantar para cada santo que está posto na mesa.*

Dependendo do número de pessoas que acompanham o cortejo, alguns entram junto com a Folia, outros aguardam em torno da casa, olhando por entre portas e janelas, ou mesmo conversando em torno do quintal. Após essa primeira cantoria, que dura em torno de dez minutos (tudo dependerá dos versos a serem puxados), cumprimos os donos da casa e os foliões se espalham por entre os devotos. O café será servido, e neste momento uma conjugação de *causos*, notícias e gracejos circulam pelas rodas de conversa e em torno da mesa do café. É neste momento também que o alferes recebe as ofertas do dono da casa, sempre de forma muito sutil, se deposita na bolsa do alferes que agradece a oferta. Não há um tempo regular para permanência dos foliões em cada residência, tudo dependerá do embalo da conversa, do ritmo do café, e das condições de saída para a próxima casa. Com alguns sinais o mestre levanta da mesa, convocando os foliões para dar continuidade à jornada, os acordes da Despedida se iniciam, e dele deixamos as casas seguindo pelos próximos caminhos.

Figura 5 - Oratório em casa de devotos, Vila Fátima/PR.



Fonte: Patricia Martins (2015).

Figura 6 - Altar para o Divino, Barbados/PR.



Fonte: Patricia Martins (2015).

Figura 7 - Mesa café e altar para o Divino, Vila Fátima/PR.



Fonte: Patricia Martins (2016).

Até as seis da tarde, a Bandeira segue seus trajetos, não há um número fixo de casas para *se fazer* ao longo da jornada diária. Ao chegar próximo ao final do dia de Romaria, a Bandeira se encerra na casa onde se oferecerá o pouso, não necessariamente Foliões e bandeiras dormem na mesma residência, porém é de costume que as bandeiras e os instrumentos musicais dos Foliões passem a noite na cama dos donos da residência, e estes dormirão em outro local da casa. Ao final dos versos de *Encerro*, já se conecta a música do *Beijamento*, onde os devotos se enfileiram para fazer seus *benzimentos* (em forma de sinal da cruz),

beijando as duas bandeiras. Na Folia da Ilha dos Valadares, neste momento também, o alferes ou o tipe, untam o pulso dos devotos com um óleo perfumado. Após o beijamento é função do alferes cobrir e fechar as bandeiras com um pano branco, que será descoberto no dia seguinte, às seis da manhã, quando uma nova jornada se inicia.

Seguimos ao longo dos dias assim, comendo do que nos servem os devotos, dormindo onde nos acomodam, transitando através das embarcações que nos cedem. Na cadência desses trajetos, uma particular corporeidade entra em cena, levados pelos sons, ritmos e cânticos do Divino, embalados pelas emoções que afloram a cada casa visitada, sujeito-corpo-objeto, são entes que misturam-se, ali, não há divisões. Das bandeiras se faz a presença das entidades reverenciadas, a pomba do Divino e a Santíssima Trindade, tornando-se sujeitos protagonistas ao longo dos trajetos, objetos tornam-se sujeitos. Das violas e rabecas, só se pode tocar para o Divino ao longo da Romaria, também a elas se prestam reverências, interdições e cuidados<sup>17</sup>. Dos foliões, espera-se trabalho e entrega, ao passar dos dias, o corpo se faz voz, da voz se faz corpo, também se moldando aos passos dessa cadenciada jornada.

\*

Usufruindo do atual quadro teórico da antropologia, no qual as dicotomias natureza/cultura, mente/corpo, indivíduo/sociedade, sujeito/objeto perdem estatuto epistemológico como pressupostos do conhecimento, uma vez que estes campos não são mais vistos como instâncias absolutas, e dá-se lugar as múltiplas possibilidades de conexões e aos variados contextos de onde emergem (STRATHERN, 2004), bem como aos conceitos particulares a cada grupo (VIVEIROS DE CASTRO, 2015), a disciplina ampliou largamente as possibilidades de leituras dessas outras realidades.

---

<sup>17</sup> Importante destacar que, ao contrário de outras Folias – como as de Reis, que ocorrem no período noturno –, na Folia do Divino, a temporalidade é diurna, e uma série de restrições é colocada aos Foliões, como, por exemplo, não se pode ingerir bebidas alcóolicas entre as seis da manhã e seis da tarde, sugere-se não se ter relações sexuais ao longo da jornada, e, como mencionado, aos instrumentos musicais não é permitido executar outras músicas que não sejam as da Romaria. É muito comum, nas localidades, solicitarem fandango para as confraternizações que ocorrem nas noites, porém, na Folia que acompanhei, poucas vezes o pedido foi aceito pelo mestre e, quando aceito, se tocava com outras violas e rabecas.

Este panorama favorece o reordenamento das posições anteriormente conferidas às esferas da vida social dos diferentes grupos, deste modo, trato aqui de tentar compreender parte das práticas musicais litorâneas. Parto das concepções e do esquema conceitual do próprio grupo para examinar as conexões de suas práticas musicais com outras instâncias da vida social – paisagens, ambiente, técnicas, aprendizados, poéticas e políticas – no desejo de poder demonstrar que a prática musical, a ser conectada a essas outras esferas, ganha destaque na produção de pessoas, nos arranjos de suas socialidades e na própria possibilidade de modos de existência diversos.

Deste modo, “o campo”, entidade formada por pessoas, objetos, lugares e todo tipo de situações, foi modelando e determinando a investigação. O objeto da pesquisa que outrora foi uma ideia aparentemente consistente, como poderia ser o estudo de uma dada produção musical, virou um objeto aparentemente instável e mais difícil de definir. O fandango foco de observação no início da pesquisa, se revelou um lastro. No seu lugar apareceram muitos entes e um consenso descompassado sobre o que era ou significava.

O fandango tornou-se uma expressão polissêmica, significante de diversos significados determinados em parte pelo contexto ou o “lugar de fala” donde provinha seu uso e menção. Ora compreendido a partir de práticas musicais propriamente ditas, ora visto a partir de performances dentro de bailes, casas e terreiros na relação de tocadores com seus instrumentos e de dançadores com a música, ora, ainda, em debates e discussões a cerca de seu alcance e potencialidade enquanto patrimônio imaterial<sup>18</sup>, e nos ganhos políticos que essa patrimonialização poderia atuar, o fandango assumia diferentes apreensões dependendo do contexto em que era acionado.

Diante desta infinidade de contextos, tornava-se complexo buscar em uma pesquisa, definir o que seria o fandango e circunscrevê-lo a partir de um dado território, haja visto que suas configurações escapavam a qualquer definição prévia, tendo em vista, também, que o próprio território confundia-se em seus limites e fronteiras. Mesmo diante desse desafio ainda restava a mim marcar os fluxos e a extensão que o fandango alcançava, sem querer subjetivá-lo em cânones formais dado por uma espécie de “musicologia”, e sem reduzi-lo a uma ideia de “sociabilidade” comum de uma população homogênea.

---

<sup>18</sup> O fandango caiçara e todo sistema coreográfico-poético-musical do qual é composto, foi reconhecido como patrimônio cultural brasileiro em dezembro de 2012.

Essas questões surgiam por dois movimentos que se aclaravam para mim ao longo dos mais de quinze anos aos quais me dedicava a essa aproximação com o fandango. A primeira delas dizia respeito a própria ideia de sociabilidade que estava implícita em minha dissertação de mestrado. Já não me bastava falar a partir destes termos, pois não se tratava apenas de uma expressão que preenchia espaços de “encontro de pessoas”. Tratava-se no fundo de uma expressão que constituía sujeitos e determinava modos de existência outros. A segunda questão falava diretamente sobre a ampliação de um espaço de análise que escorregava sobre meus olhos. Se na graduação e no mestrado centrei minhas análises na Ilha dos Valadares, localidade do município de Paranaguá/PR, e de certo modo já anunciava o aspecto amplo deste *fazer fandango*, a etnografia não dava conta destes trânsitos e das redes estabelecidas a partir dele. Fazia-se necessário descrever e qualificar esses movimentos propiciados por este saber-fazer<sup>19</sup>.

A amplitude de possibilidades e a ânsia por delimitar o tema me colocaram na via de seus instrumentos musicais, mais especificamente violas e rabecas, como porta de entrada para observar e descrever o fandango,. Pensados a partir de um sistema de objetos e práticas aos quais estão associados, as violas e rabecas, se por um lado me deram um ajuste no foco da pesquisa, por outro ampliaram o escopo da observação. Do fandango à Bandeira do Divino, ao seguir violas e rabecas me deparei com outros contextos onde a presença destes instrumentos musicais não poderia ser descartada, constituindo campos semânticos e contextos que dialogam entre si. Neste trabalho, procuro dar conta desses campos, contextos e de suas interseções, a partir da descrição dos cenários e atores, tendo os construtores e/ou tocadores de violas e rabecas e seus outros como protagonistas.

Como apontado acima, os encontros entre Fandango e a Bandeira do Divino, se determinavam no momento em que as Folias, as quais ainda se faziam presentes nesta região, estavam implicadas diretamente aos tocadores que circulavam por estas duas expressões. Violeiros e

---

<sup>19</sup> Os resultados destas minhas pesquisas anteriores encontram-se tanto na monografia, apresentada junto ao curso de História da UFPR, intitulada “O fandango e a fragmentação da cultura caiçara” sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Geraldo Silva, em 2002, quanto na dissertação de mestrado “Um divertimento trabalhado: prestígios e rivalidades no *fazer fandango* da Ilha dos Valadares” orientado pelo prof. Dr. Ricardo Cid Fernandes através do PPGAS/UFPR, e defendida no ano de 2006.



rabequistas, tanto estavam no Fandango, como estavam também circulando nas Romarias do Divino.

A experiência de campo e sua descrição textual mostraram-me como as realidades observadas e descritas por nós, enquanto pesquisadores, não são de forma alguma a realidade, mas sim variações instáveis, versões constituídas simultaneamente por nossos interesses, destrezas, limitações e desejos, bem como por aqueles dos nossos interlocutores. Num sentido semelhante ao de Wagner (2010 [1975]), quando sugere que ao estudar outra cultura o antropólogo a inventa, fazendo uma derivação nova e singular do sentido abstrato de cultura, sendo que para o autor, invenção e inovação seriam idéias aplicáveis a todos os pensamentos e ações.

Figura 8 - Roda de Fandango com tocadores do Marujá, Guaraqueçaba/PR.



Fonte: Patrícia Martins (2016).

Violas e rabeças foram o caminho que escolhi para transitar nestas redes fandangeiras, ora acionadas em espaços de fabricação de instrumentos musicais, ora em bailes, em eventos e festas locais com a temática do fandango, em reuniões de salvaguarda deste patrimônio, oficinas de repasse de técnicas, em sítios e casas de parentes e amigos, e, ainda, em espaços de vivenciar o sagrado. Ao seguir estes instrumentos musicais me dei conta que essa produção musical escorregava por

diferentes dimensões, traduzindo em objetos tênues, que se configuravam a partir da relação que estabeleciam com o contexto de sua presença, adquirindo sentidos diversos.

Figura 9 - Tocadores em intervalo de gravação, Paranaguá/PR.



Fonte: Patricia Martins (2015).

Por entre estas ocasiões que a etnografia foi sendo construída, multilocalizada, justamente por ser a proposta acompanhar os movimentos intrínsecos nas presenças de violas e rabecas. Junta-se a isso a própria “presença etnográfica” da antropóloga em campo assumindo diferentes papéis e perspectivas. Tornei-me a “etnógrafa-viajante” e de certo modo procurei me inserir nas redes propiciadas por estes trânsitos. Visualizando estes movimentos foi possível observar estes espaços como lugares de fazer e produzir mundos, relacionando diretamente corpos e lugares, música, ambiente e técnica. Pensar a categoria de paisagem implicou em observar as práticas e engajamentos de diferentes entes implícitos nestas redes. Constituindo “ecologias políticas” (ESCOBAR, 1995; LA CADENA, 2014), não se trata portanto de um território fixo e pré-determinado, mas de mundos que se constituem a partir destas interações.

As violas e rabecas presentes em expressões ligadas ao sagrado, como a Bandeira do Divino Espírito Santo, foram uma porta privilegiada de acesso a essas redes e trânsitos, além de me fazer refletir tanto sobre meu lugar de etnógrafa em campo, quanto a construção desta etnografia. Tendo oportunidade de acompanhar a Bandeira mais sistematicamente nos anos de 2015 e 2016, a partir do convívio com os chamados *foliões* da Bandeira posso dizer que tive minha experiência

mais próxima com a música propriamente dita. Chamada a atuar junto às vozes que acompanham a Folia, tornei-me também foliã, além de etnógrafa.

Figura 10 - Instrumentos repousam no altar na casa do devoto, Bertioça/PR.



Fonte: Jeff Hala (2015).

Figura 11 - Instrumentos na casa de Leonildo Pereira, Abacateiro/PR.



Fonte: Patricia Martins (2015).

Figura 12 - Instrumentos na casa do devoto, Barbados/PR.



Fonte: Jeff Hala (2015).

Nestas ocasiões que pude me experimentar como folião do Divino Espírito Santo, instituiu-se o que podemos denominar de "antropologia

compartilhada", na qual o antropólogo põe-se em interação com o que se convencionou a se chamar de "o outro" – a ponto de desconstruir ideias de autoridade etnográfica em função de uma intersubjetividade. Deste modo, acabei por "autoconstruir" um personagem de mim mesma, juntamente com a construção de outros frames/enquadramentos, criando e trazendo para a dimensão da experiência vivida minha própria reflexão a cerca das categorias sujeito-objeto (GONÇALVES; HEAD, 2009).

Figura 13 - Bandeira do Divino e a antropóloga-foliã, Barbados/PR.



Fonte: Poro de Jesus (2016).

O que se coloca, neste caso, é uma espécie de quebra de hierarquização estabelecida por certa antropologia. Outro ponto encontra-se no compromisso dessa "antropologia compartilhada" em mudar o foco de uma suposta verdade ou de um conhecimento científico inquestionável para uma verdade etnográfica que compreende um sentido de "provisoriidade", ou seja, da construção de uma verdade que se busca acessar e é constantemente negociada por todo e qualquer agente envolvido neste campo. A concepção de verdade, nesse sentido, está em sua possibilidade de construção a partir do que é vivido, do que é provocado pela etnografia, como também pela tradução e pela composição de perspectiva sobre o que é ou não é verdade.

Questiona-se, portanto, a *construção* de uma verdade etnográfica. Esse método é pautado por uma ideia de etnografia pautada em encontros que geram interpretações e consequentes "invenções de si", de como nos colocamos em campo e somos impactados por ele<sup>20</sup>.

## 1.2 ITINERÁRIOS DA PESQUISA: INTERAÇÕES E CONTEXTUALIDADES

Esta etnografia se construiu a partir de uma série de deslocamentos espaço-temporais, buscando perceber como as pessoas fazem música neste litoral, mas também como essas mesmas pessoas são feitas por ela. Iniciei 2015 fazendo um trabalho de campo de reconhecimento do território em que iria trabalhar. Permaneci 10 dias em campo entre 14 a 24 de janeiro, passando por diferentes localidades do litoral norte do Paraná e do sul de São Paulo, como Paranaguá, Superagui, Guaraqueçaba, Ilha do Cardoso entre outras. Buscava interlocutores que pudessem configurar uma rede de pré-contatos.

Retornando sistematizei os dados e iniciei um processo de planejamento do campo seguinte que seria mais extenso. Optei por acompanhar a peregrinação da Bandeira do Divino Espírito Santo, seguindo os foliões por diferentes localidades deste litoral<sup>21</sup>, pude observar onde ainda havia ocorrência do fandango, bem como estabeleci um olhar mais voltado aos instrumentos musicais, tentando identificar possíveis tocadores e construtores de instrumento, e ainda visualizando os circuitos que estabeleciam nesta região. Permaneci neste campo entre os dias 17 de abril a 01 de maio de 2015, quando tornei-me *tipe* da Bandeira da ilha dos Valadares.

Neste período fui informada que se iniciaria um projeto de um dos mais reconhecidos tocadores e construtores de instrumentos

---

<sup>20</sup> Seguindo uma perspectiva aplicada por uma chamada antropologia fílmica, anunciada por Jean Rouch, que trata de fazer do objeto sujeito, ponto-chave da antropologia compartilhada. O entrecruzamento proposto nessa perspectiva dessubjetiva o antropólogo em função de uma outra forma de subjetivação. A concepção de verdade, nesse sentido, está em sua possibilidade de construção a partir do que é filmado, do que é provocado pela câmera. Valoriza-se, portanto, a *construção* de uma verdade fílmica, e não seu estado bruto, esse mesmo método serviria à etnografia (GONÇALVES, 2008).

<sup>21</sup> Nesta ocasião percorri as localidades da Barra do Ararapira, Pontal do Leste, Enseada da Baleia, Vila Rápida, Barbados, Bertioiga, Vila de Superagui e Ilha das Peças.

musicais, seu Zé Pereira, morador da localidade de Ariri em São Paulo. O projeto chamado Violas e Rabecas tinha como finalidade ensinar jovens da comunidade do Ariri a construir e tocar um dos instrumentos do fandango (viola, rabeca ou machete). Inseri-me neste processo acompanhando as atividades desenvolvidas por Zé Pereira, juntamente com seu idealizador/produtor Cleber Chiquinho, biólogo paulistano morador de Cananéia e professor no Ariri, e mais 7 jovens que participavam como bolsistas-aprendizes deste projeto. Iniciei o campo acompanhando uma oficina em Paranaguá entre os dias 04 a 06 de junho, depois segui com o grupo para oficinas na Barra do Ribeira entre os dias 17 a 20 de setembro, e posteriormente em Ubatuba de 30 de outubro a 2 de novembro. Permaneci no Ariri acompanhando as aulas dos jovens entre os dias 21 a 26 de setembro, acompanhei também nesse momento a confecção de uma rabeca junto ao Seu Zé Pereira.

Ainda em campo fui convidada por fandangueiros de Paranaguá a acompanhar a gravação de um cd de fandango entre os dias 16 a 18 de julho de 2015. Permaneci em estúdio com estes tocadores e grupos de fandango percebendo o modo como se relacionavam com o ambiente de estúdio e as apreensões que tinham com relação ao registro de suas músicas.

Em 2016 iniciei campo em janeiro passando 7 dias junto ao seu Nilo Pereira, também construtor de violas e rabecas, morador de Guaraqueçaba. Retornando a sua casa no mês de abril permanecendo mais 5 dias acompanhando a confecção de uma rabeca. Durante o carnaval, permaneci no sítio do Grajaúna, situado na Jureia/SP, onde pude acompanhar a realização de bailes de fandango pela Família Prado e as discussões de política de base comunitária desenvolvidas pela Associação Jovens da Jureia.

Entre os dias 13 a 29 de abril fiz a segunda incursão junto à Bandeira do Divino da Ilha dos Valadares, desta vez iniciando já o processo como uma das componentes oficiais desta *equipe*. Fazendo praticamente o mesmo percurso do ano anterior e visitando casas de pessoas já conhecidas, pude me dedicar a experimentar a “presença” de violas e rabecas nestas relações com o sagrado, a partir dos efeitos que suas sonoridades, aliadas à poética, causavam efetivamente nas emoções destas pessoas que nos acompanhavam.

Percebi, nestes processos, que mais do que uma antropóloga desenvolvendo uma observação participante, estava em constante atuação junto aos meus interlocutores. Junto a Associação Mandicuera da Ilha dos Valadares, atuei na concepção e execução de um projeto financiado pelo Instituto de Patrimônio Histórico, Artístico Nacional

(IPHAN) chamado “Artesanias Caiçaras”. Neste projeto reunimos em torno de uma ateliê de luteria, fazedores e fabriheiros de violas e rabecas, junto à aprendizes para desenvolver a construção de instrumentos musicais caiçaras de modo sistemático, a partir das experiências de dois jovens construtores: Aorelio Domingues de Paranaguá e Cleiton do Prado de Iguape. Questões como técnicas construtivas, acústicas, organologias e estética de instrumentos foram tratados cotidianamente, me trazendo a possibilidade de analisar os limites e os cruzamentos entre polaridades complexas, como arte e artesanato, manual e industrial, tecnologias tradicionais e modernas, questões postas constantemente por estes agentes.

Afora estes momentos, acompanhei reuniões de salvaguarda do fandango em diferentes municípios, festas e encontros de fandango realizados por prefeituras e coletivos locais, e muitos e diferentes bailes. Neste caminho de intensos trânsitos, estes campos foram se construindo, exigindo aqui nesta tese um esforço por conectar estes diferentes momentos, contextualidades e temáticas que afloravam a cada volta pra casa.

As várias séries de trabalho de campo que executei ao longo desta pesquisa quase sempre foram amparadas, divididas e vivenciadas por outros atores que me acompanhavam em campo de pesquisa, seguindo a mesma linha de uma antropologia compartilhada mencionada acima. Por vezes, músicos, outros também pesquisadores ou mesmo “interlocutores” de campo, creio que de fato, isso tornou-se uma opção metodológica que, se de um lado me trouxe um certo conforto “doméstico”, também me fizeram refletir sobre as evitações e equivoções que de certo modo eu tentava buscar em campo<sup>22</sup>.

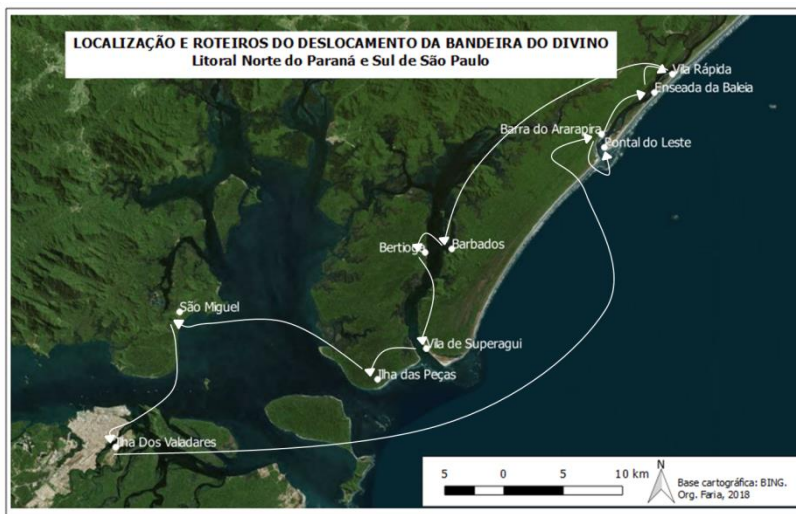
---

<sup>22</sup> Esta opção também esteve relacionada a outras questões que se colocavam nas saídas de campo. A primeira delas falava da dificuldade em se locomover neste litoral, dependendo sempre de locação de barcos e voadeiras, uma opção mais econômica era dividir os custos com outras pessoas. De outro lado, a questão de gênero também falou alto para mim. Sendo mulher e tendo que viajar sozinha por esses espaços, estar acompanhada se mostrava como um item de segurança, haja visto, diferentes casos de assédios que pude escutar ao longo do tempo que transito neste litoral. E, por último, e creio que o mais importante, estar acompanhada por outras pessoas, significava contrapor diferentes olhares, sobretudo com relação a questão da música propriamente dita. Como não tenho formalmente iniciação musical, ao dividir campo com pesquisadores desta área, muitas vezes estes me esclareceram questões fundamentais relacionadas a organização musicológica destas expressões. Neste caso,



Foi a partir deste contínuo processo de pesquisa e trabalho de campo que tem orientado dar continuidade a estas narrativas musicais e às reflexões que por dela surgem. Considerando que nesta região criaram-se circuitos de trocas mais que “intercomunitárias” – diria, multicomunitárias muito sólidos, assim como o *Kula* agia para os trobriandeses estudados por Malinowski (1978) –, a população presente neste complexo insular desenvolveu seus mecanismos de reciprocidade, promovendo uma intensa comunicação entre os grupos que ali residem. A reciprocidade aqui, não somente permeia as relações sociais como também produz e atualiza estas socialidades. A presente pesquisa, deste modo, se propõe a localizar, descrever e qualificar os trânsitos de violas e rabecas por entre este litoral a fim de trazer à tona estes movimentos.

Figura 14 - Mapa 1 - Localização e Roteiros do Deslocamento da Bandeira do Divino.



Fonte: BING, ORG: Farias, 2018.

Segundo Malinowski (1978), o *Kula* é uma forma de troca intertribal de caráter semicomercial e cerimonial bastante ampla, praticada por comunidades localizadas num conjunto de ilhas que

---

devo agradecer aos pesquisadores Lauri Eduardo dos Santos e Ronaldo Tinoco Miguez que sempre foram muito solícitos e parceiros em me esclarecer questões relacionadas a musicologia presente no fandango e na Bandeira do Divino.

formam um circuito fechado, unindo uma ilha a outra ao norte e ao leste do extremo oriente da Nova Guiné. Ao longo dessa rota dois tipos de artigos viajam constantemente em direções opostas, os *soulava* (colares feitos de conchas vermelhas) e os *mwali* (braceletes feitos de conchas brancas). Cada movimento desses dois artigos é fixado e regulado por uma série de regras e convenções tradicionais e associado a essa troca está, paralelamente, uma série de atividades secundárias como um comércio comum, onde se negocia de uma ilha para a outra bens que não são fabricados pelo distrito que os importa, mas são indispensáveis à sua economia.

Malinowski (1978) considera o kula como uma instituição econômica por estar associado à troca de riquezas e de objetos de utilidade. Entretanto, segundo ele, o kula contradiz a definição de comércio primitivo, isto é, trocas de artigos indispensáveis, ou úteis, executadas sem quaisquer cerimônias e sem qualquer regulamentação, motivadas pela pressão da carência ou da necessidade. O kula, ao contrário, está enraizado em mitos, sustentado pelas leis da tradição e cingido por rituais mágicos. Todas as transações são públicas e cerimoniais, realizando-se periodicamente em datas pré-estabelecidas, ao longo de rotas comerciais definidas que conduzem a locais fixos de encontro.

No mapa visto acima, temos o percurso marítimo desempenhado na peregrinação da Bandeira do Divino Espírito Santo, onde é possível visualizarmos o circuito estabelecido por esta ocasião. Assim como no kula trobriandes, o movimento da Bandeira institui relações, implica em trocas e reciprocidades. O que circula ali, são versos, toques e bênçãos do Divino e, junto com eles, circulam pessoas entre diferentes comunidades, vizinhos entre suas residências, rumores, fofocas, notícias, de uma comunidade a outra, provocando a intensificação dessas relações. O circuito existe de forma aberta, contando com improvisações, assim como a do seu universo musical. Nada está dado, dentro do espaço temporal aberto pelas jornadas do Divino temos algumas balizas, porém, a partir delas, muita coisa pode acontecer.

Os circuitos produzidos por esses fazeres musicais, enquanto movimentos multicomunitários, por se tratar de relações que são abertas, em trânsitos que não são fixos nem rígidos, diz sobre processos de troca, baseados em reciprocidade, sem excluir rivalidades. Como veremos, as violas e rabecas circulam, assim como técnicas e aprendizado, portanto, bens tangíveis e intangíveis se intercambem e misturam-se nessas conexões. Considerar esses caminhos marítimos a partir desses

elementos que se colocam em relação torna-se, assim, reconhecer que pessoas e seus lugares se constituem a partir destes trânsitos.

Figura 15 - Pessoas de diferentes localidades em suas embarcações acompanham a peregrinação da Bandeira do Divino. Enseada da Baleia/SP.



Fonte: Patricia Martins (2015).

Figura 16 - Caminhos marítimos, Baía de Laranjeiras/PR.



Fonte: Patricia Martins (2015).

Estes instrumentos musicais foram uma chave, e como toda chave, teve suas limitações, não abriu todas as portas; tendo privilegiado durante a pesquisa esta produção musical como foco de observação,

todas as interações estiveram mediadas pela sua presença mais ou menos evidente, o que determinou em muitos sentidos o tipo de informação a que tive acesso. Através deste fazer musical, a presente pesquisa fala sobre os caçaras, sobre a costa litorânea, suas matas, sertões, cidades de pequeno e médio porte, bairros, localidades e sítios, com ênfase na “artisticidade”, no seu caráter poético e político.

Considerando que violas e rabecas fazem parte de diferentes sistemas de objetos que podem ser pensados como campos semânticos ou como quer Menezes Bastos (2001), como uma “cadeia intersemiótica” onde se destaca o caráter polissêmico, em que diferentes objetos e manifestações se transformam entre si e adquirem significados conforme a configuração do cenário no qual interagem. Acompanhar violas e rabecas através da prática musical do fandango e das peregrinações da Bandeira do Divino, a partir destes lugares, supõe vislumbrar diferentes sentidos para esse fazer musical.

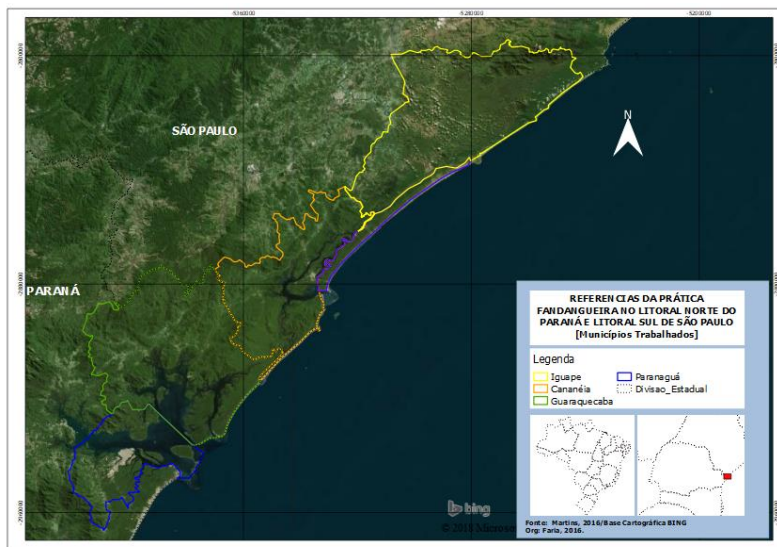
Deste modo, procuro traçar as diversas significações que se articulam arredor destes objetos e que os constituem, considerando não haver uma objetividade implícita às dinâmicas sociais, considero aqui, a partir de Latour (2002), que o social é algo em permanente redefinição, onde objetos, expressões e outras entidades constituem grupos sociais ao mesmo tempo em que são por eles construídos. Busquei pensar nesses elementos como seres incertos, dos quais não seria possível dizer se são construídos ou compilados, imanentes ou transcendententes; tentei me deixar levar por violas e rabecas e pelo que é dito e feito, sobre e com elas, por aquilo que meus interlocutores falaram e reivindicam relevante deste objeto e o que os cerca.

\*

Uma primeira questão que se coloca diz respeito ao recorte etnográfico desta proposta. Em alguma medida, pode ser compreendido como arriscado propor etnografar espaços tão amplos e diversos, porém, a intenção não esteve em exaurir ou dar conta de toda a extensão geográfica onde compreende-se a existência do fazer musical caçara. O foco esteve em acompanhar os trajetos pelos quais violas e rabecas pudessem me levar, deste modo, percorri caminhos e defini estes percursos de acordo com estas presenças, seguindo estes rastros. Quando remeto aqui aos litorais norte do Paraná (a partir de Paranaguá, passando por Guaraqueçaba), seguindo pelo litoral sul de São Paulo (de

Cananéia à Iguape)<sup>23</sup>, falo de lugares e eventos específicos aos quais fizeram sentido ao longo da feitura deste campo. A “cartografia etnográfica” que se constrói, portanto, diz mais sobre as minhas experiências por entre os lugares, do que realmente sobre como esse território se materializa em espaço geográfico, neste caso, significava também justapor em uma operação etnográfica aberta à surpresa e à imprevisibilidade.

Figura 17 - Mapa 2 - Referências da Prática Fandangueira no Litoral Norte o Paraná e Litoral Sul de São Paulo.



Fonte: Bing. Org: Farias (2018).

Na construção deste *tropos* etnográfico, a questão pertinente a “escala” se constitui com alguma rentabilidade. Na perspectiva stratherniana, a noção de escala adquire ao menos duas possibilidades. Pode tanto revelar níveis diferenciados de apreensão da realidade, como

<sup>23</sup> Como explicitado na introdução desta tese, fui acompanhando situações e eventos por onde rabecas e violas me levavam, chegando a fazer trabalho de campo em Ubatuba (SP) e Paraty (RJ), porém em situações muito pontuais, nas quais algumas trarei para esse texto, porém, não irei inserir estes espaços em meu recorte etnográfico por ter realizado um campo muito inicial nestas localidades e compreender que, para me aprofundar nas questões de lá, necessitaria de mais tempo e inserção em campo.

aquele que se refere a criação de proporções entre o micro versus o macro, como uma espécie de ajuste no foco do olhar. Este tipo de distinção de escala, por sua vez, pode revelar equívocos, como àquelas dadas pelas distinções entre centro x periferia, local x global, e tantas outras que estas possam acarretar<sup>24</sup>. Em campo, procurei acompanhar/confrontrar as distinções “nativas” sobre suas percepções de escalas e, assim, considerar fortemente o que, por exemplo, seu Leonildo Pereira, fazedor e tocador de violas e rabecas do município de Guaraqueçaba, me dizia ao pé do fogo em sua casa na localidade do Abacateiro. Para ele, *aqui é o centro, mas ainda não é o centro do mato, lá em Rio dos Patos, onde a gente morava, lá sim era o centro*. Suas escalas nestes momentos eram acionadas, para me informar sobre a complexidade de mensurar terras e territórios, compor cartografias, situações sempre parciais que podiam partir de diferentes composições e perspectivas.

Um outro uso possível para pensar a escala, seria o de “dispositivo comparativo” (STRATHERN, 2013, CESARINO, 2014). Segundo esse dispositivo, é como se operássemos, de modo a colocar em relação frequente, diferentes dimensões do real, em comparações que serão sempre “conexões parciais”, alternando-se em posições e recortes da escala. Ao explicar o que entende pelas “conexões parciais” stratherianas, Stengers (2016) irá dizer que esta não se resume em “partes que se mantêm partes, e nem se tornam um lado de outro” são parciais, justamente porque são comparações de comparações, colocam termos em relação. A escala, nesta acepção, pode ser usada como elemento também de transposição, neste movimento contíguo de fazer campo, produzir dados e compor escritas.

Aqui, enquanto reflexão metodológica, a escala pode ser tomada como um recurso também de observação e análise de dados, enquanto forma de olhar e fazer o campo, enquanto “acordos pragmáticos” (ALMEIDA, 1999). Se minhas escalas e de Seu Leonildo, sobre o que é e como se constituem “centros”, produziam efeitos diferenciados sobre o mundo, o encontro entre diferentes tipos de saberes e conhecimentos no ateliê de luteria da Associação Mandicuera, em Paranaguá/PR, provocariam experimentações diversas.

---

<sup>24</sup> Neste caso, outras dicotomias acompanham determinada concepção de escala pautada em binarismos, neste campo, distinções entre rural x urbano, sítio x cidade, arte x artesanato, tradição x modernidade, são antagonismos que se tornam implícitos em leituras apressadas deste ambiente musical.

Através da realização do projeto chamado “Artesanias Caiçaras”, fazedores de artefatos musicais caiçaras se juntavam a luthiers formados academicamente. Nesse cenário, como veremos mais a frente, ocorreu uma espécie de exercício de colaboração coletiva, onde diferentes modos de conhecimentos somavam-se, se constituindo como um laboratório nos quais juntaram-se linhas de técnicas construtivas, pautadas pela sonoridade e características tradicionais caiçaras, e outros acadêmicos.

Figura 18 - Leonildo Pereira em sua casa, Abacateiro/PR.



Fonte: Patricia Martins (2015).

Figura 19 - Bandeira chega a Abacateiro/PR.



Fonte: Jeff Halla (2015).

A partir desta experiência foi possível observar junto com Almeida (1999, p. 9) que, “ontologias distintas podem ser compatíveis quanto a suas implicações pragmáticas”. Violas e rabecas foram fabricadas, através destas conexões entre diferentes técnicas e conhecimentos, novos artefatos se fizeram, onde um não era o outro, mas algo em conexão, colocando em perspectiva formas diferenciadas de se conceber esses novos objetos.

Como a ideia de escala fala de perto destes diferentes encontros, a ideia de deslocamento ajuda aqui a pensar justamente essas escolhas metodológicas, ou em como se constituiu esse campo, não em termos de escolhas prévias, ou roteiros fixos, mas enquanto um “seguir” e acompanhar os rastros destes fazeres musicais, em um compartilhamento experiencial do mundo. Do mesmo modo, os descolamentos se tornam conceituais, na medida em que representam as conjunções e disjunções de categorias/mundo.

Enquanto composição de lugares, ou a ideia de “paisagear” que está implícita nestes movimentos etnográficos, os percursos vividos junto à Bandeira do Divino se tornam marcantes enquanto constituição de trajetos existenciais amplos: sair por diferentes embarcações de um ponto a outro das baías de Paranaguá, atravessando Laranjeiras, cortando a baía de Pinheiros e cruzando o Canal do Varadouro. A Bandeira se desloca por entre as águas, mares, mangues, praias, areias e sítios, como essa etnografia, *a Bandeira não tem um roteiro fixo, vai depender das comunidades vão querer nos receber*, diz o mestre da Bandeira da ilha dos Valadares Aorelio Domingues.

Figura 20 - Foliões chegam a mais uma comunidade.



Fonte: Patricia Martins (2016).



Existem pontos de referência, bases de chegadas e partidas, mas dependendo da disposição e formas de se organizar de cada localidade, a Bandeira pode, a cada ano, mudar seus trajetos. Além das marcações espaciais, de onde se vem, por onde se anda e por onde se chega, a Bandeira também imprime e é marcada por um ritmo próprio, sair e acompanhar a Bandeira enquanto devoto ou folião, significa *estar pronto* desde as seis da manhã, horário das Alvoradas, e seis da tarde, momento da Despedida, bem como, ao longo de 20 a 30 dias consecutivos<sup>25</sup>.

Figura 216 - Romeiros e foliões, Ilha do Cardoso/SP.



Fonte: Patricia Martins (2015).

Acompanhar os tempos e espaços da Bandeira, nos quais as cadências são marcadas pelos ritmos de vozes, violas, rabecas, pressupõem deslocar-se, para alguns, e pausas, para outros. Como afirmou uma devota do Divino, da localidade de Barbados (Ilha de Superagui/PR), *quando estamos com a Bandeira aqui, nestes dias, é como se tudo parasse pra nós, os homens não saem pescar, as mulheres*

<sup>25</sup> O tempo em que a Folia do Divino da Ilha dos Valadares permanece em circuito irá depender do número de casas que irão *fazer*, a quantidade de localidades que irão peregrinar, e, até mesmo, as condições climáticas para que se possa caminhar. Seguir essa temporalidade requer disponibilidade dos Foliões. Outras Bandeiras, como a de Cananéia e de Ubatuba no litoral paulista, por conta da dificuldade em ter atualmente foliões com essa disponibilidade, saem com suas Bandeiras, somente nos finais de semana.

*deixam seus afazeres, nem as crianças vão pra aula, paramos tudo pra acompanhar a Bandeira aqui em nossa Vila.*

Figura 22 - Mulheres na janela se despedem da bandeira, Barbados/PR.



Fonte: Patricia Martins (2016).

Anos atrás já havia acompanhado trechos da Bandeira, de um deles especialmente lembro claramente. Estávamos na Ilha das Peças/Pr, a Bandeira estava em uma das suas últimas comunidades. De lá seguiria para Ilha Rasa e retornaria à Paranaguá. Havia acabado de chegar de Superagui, segundo Poro, o alferes da Bandeira, *o lugar onde a gente faz mais casas, pra lá temos que reservar uma semana no mínimo*. Estávamos no mês de maio de 2004, a Bandeira ainda saía com seu Gabriel Martins, mestre da Bandeira àquela época<sup>26</sup>. Mestre Gabriel era conhecido na região por ser um grande puxador da Bandeira, era comum falas atestando a tempo em que as pessoas conheciam seu Gabriel. Diziam, *Gabriel vêm aqui desde moço, na época em que a Bandeira era recebida por muita gente*.

Na Ilha das Peças, pude vivenciar por alguns dias o *tempo da bandeira*, marcado por um calendário mais ou menos fixo, cujos trajetos dizem sobre conversas, combinados, afetos e afeições perante essa devoção. Apesar de lugares que se alvorece e se despedem, não há nada fixo, a lógica da andança não respeita relógios, dias ou horas regulares.

Já mais à frente, nos anos de 2015 e 2016, adentrei o universo da Bandeira por outras portas. Tendo em vista que iria acompanhar tudo o que poderia naquele ano, em 2014, comecei a experiência na Barra do Ararapira, saí de lá tipe. A partir dali, a experiência com a Bandeira seria marcada pelo tempo e pelo ritmo nos quais ela me colocava, ao longo de aproximadamente vinte dias acordava ao som da afinação da rabeça de Aorelio. Por volta das cinco ou cinco e meia da manhã, ele levantava, pegava seu instrumento e tocava os primeiros acordes, fazendo chuva, frio ou vento. Todas as manhãs acordávamos assim, sendo chamados pelos arcos da rabeça a acordar e se juntar a equipe que com nossos trajes brancos e vermelhos, seguíamos à casa ou capela, onde a Bandeira havia dormido a noite anterior.

Do local onde a Bandeira *dormia*, era de lá que ela deveria partir, na Alvorada, às seis da manhã já nos encontrávamos todos os dias posicionados, evocando o Espírito Santo através de um cântico que lembravam mantras em circular repetição. Dali em diante, sabíamos que só iríamos parar às seis da tarde, andando de casa em casa, entrando e saindo de diferentes quintais, percorrendo diferentes caminhos,

---

<sup>26</sup> Aorelio, citado acima, nesta época era folião da Bandeira, a acompanhando como tocador de viola. Somente após a morte de seu Gabriel é que Aorelio assume como mestre, empunhando a rabeça e tirando os versos, além de orientar os caminhos por onde seguir.

andávamos seguidos em cortejos levando os dois mastros de bandeira à nossa frente.

Figura 23 - Poro como alferes, distribui fitas aos devotos.



Fonte: Patricia Martins (2016).

Figura 24 - Alferes acendendo velas, alvorada do Divino, Vila Fátima/PR.



Fonte: Patrícia Martins (2015).

Acordar e dormir em lugares diferentes, a cada parada um novo trajeto se fazia, e algumas perguntas nos acompanhavam: para qual casa seguir? Quem nos aguarda? O que se alterou nesta casa de um ano para outro? Seguir a Bandeira, deste modo, me dizia também sobre o fazer e criar método etnográfico, significava estar aberta a esses “imponderáveis” da vida cotidiana<sup>27</sup>, junto a esses imponderáveis do percurso, juntavam-se diferentes questões, relacionadas ao movimento de criar e recriar lugares, de construir e reconstituir mundos.

### 1.3 CAIÇARAS, CABOCLOS E CAMARADAS: DIMENSÕES ÉTNICO TERRITORIAIS EM PERSPECTIVA

Se o primeiro desafio desta pesquisa se deu em trazer à tona um recorte etnográfico que expusesse os movimentos, trânsitos e redes formados a partir deste fazer musical, um segundo desafio, não menos complexo, era o de tentar elucidar a heterogeneidade que permeia essas

---

<sup>27</sup> Desde a sistematização do método etnográfico por Malinowski (1978) vemos que as vicissitudes e os imponderáveis da pesquisa de campo são partes constitutivas da experiência do antropólogo e do conhecimento que ele produz. É comum escutarmos narrativas envolvendo os mais diversos desafios enfrentados pelos pesquisadores em meio ao seu processo de pesquisa etnográfica. Para Fleischer e Bonetti (2008), aprendemos a lidar de forma intuitiva e experimental com tais imponderáveis, os quais nem sempre conseguimos incorporar às análises.

relações territoriais a partir de uma base étnica. Considerando-se que na formação das atuais comunidades, presentes ao longo do trajeto desta etnografia, estão imbricados grupos de origens diversas, categorizados na literatura histórica e antropológica a partir de variadas categorias sociais – caiçaras, caboclos, e camaradas, misturavam-se à outras tipificações como sítiantes, caipiras, ilhéus, pescadores artesanais e também quilombolas<sup>28</sup>.

Esta profusão de denominações que apareciam na bibliografia, e também em campo, junto aos meus interlocutores, traziam questões imanentes, a partir da perspectiva a qual se acionava certo tipo de “reconhecimento” e políticas para as quais as seguiam, trazendo múltiplas possibilidades de agenciamentos e movimentos identitários. Aqui, não se trata de se vincular a uma categoria ou outra, mas compreender os processos pelas quais essas denominações se manifestam nestes contextos.

Neste enfoque, é justo considerar o enquadre legal, concomitantemente, aos paradigmas antropológicos sobre etnicidade que embasaram a constituição de uma categoria ampla e englobante: a de “povos e comunidades tradicionais”. Segundo Carneiro da Cunha e Almeida (2009, pp. 284-86), no bojo das mobilizações políticas vivenciadas ao longo da década de 1980, em meio aos conflitos territoriais presentes sobretudo na região do Acre, junto aos seringueiros amazônicos, e, seguindo com a parceria com povos indígenas – constituindo-se o que foi chamado Aliança dos Povos da Floresta –, tornaram-se episódios fundamentais para a mobilização em torno do tema. Num primeiro momento, segundo os autores, essas reivindicações em torno da denominação “povos e comunidades tradicionais” tiveram cunho essencialmente ambientalistas, com todas as incongruências que este termo pode acarretar, “os seringueiros que, poucos anos antes, formavam uma categoria supostamente condenada ao rápido desaparecimento, assumiram no final dos anos 1980 uma posição de

---

<sup>28</sup> Há um conjunto considerável de produção bibliográfica sobre a população da faixa litorânea que se estende pelo recorte desta pesquisa. Os autores que iniciaram suas descrições utilizando-se sobretudo das denominações “caiçaras” e/ou “pescadores artesanais” no contexto pesquisado, aparecerão de variados modos ao longo desta tese, entre eles: Setti (1985), Willems (1952), Mussolini (1980), Mourão (2003 [1971]), Diegues (2005). Destaca-se entre estas produções responsáveis por propagar a denominação “caiçara”, os trabalhos do Núcleo de Apoio à Pesquisa sobre Populações Humanas em Áreas Úmidas Brasileiras (NUPAUB/USP).

vanguarda em mobilizações ecológicas” (CARNEIRO DA CUNHA; ALMEIDA, 2009, p. 285).

Aos seringueiros seguiram-se uma outra gama de movimentos sociais que mobilizaram-se em busca de seus reconhecimentos e passaram a povoar essa categoria, entre eles: extrativistas, castanheiros, quebradeiras de coco, faxinalenses, ribeirinhos e também, caçaras. Como resultado desta crescente mobilização, foi criada, em dezembro de 2004, a Comissão Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais (CNPCT), junto ao Ministério do Meio Ambiente (MMA). Almeida (2008) destaca que ao longo deste processo de construção destas políticas estatais de reconhecimento étnico-territorial, diferentes ressonâncias foram se colocando. Para o autor:

Juntamente com os processos diferenciados de territorialização, tem-se a construção de um nova ‘fisionomia étnica’[...] pelo advento de centenas de movimentos sociais, através da autoidentificação coletiva e de formas organizativas intrínsecas. Todos esses fatores concorrem para compor o campo de significados do que define como “terras tradicionalmente ocupadas”, em que o tradicional não se reduz ao histórico e incorpora principalmente reivindicações do presente com identidades coletivas redefinidas situacionalmente numa mobilização continuada (ALMEIDA, 2008, p. 121-122).

Nessa perspectiva, retomar esse debate em torno do surgimento das categorias de “povos e comunidades tradicionais”, e, por conseguinte, o próprio uso da denominação de caçara, traz aqui, diferentes modos de se pensar e povoar o próprio campo. Não se trata de contextualizar na busca de encaixar unilateralmente, e definitivamente, elementos novos no contexto correto, seja através da bibliografia, ou dos elementos levantados na pesquisa etnográfica. Entretanto, retomando a noção de escala proposta anteriormente, trata-se antes, de perceber como que o acionamento destes contextos envolve também o reposicionamento de determinados elementos acionando matrizes relacionais específicas. Se o Estado, e mesmo a Antropologia de certo modo, cria determinados termos e, com eles, binarismos, os grupos também se apropriam destas linguagens em seus termos.

Em minhas andanças por entre esse litoral, ao longo do tempo, foi possível observar transformações nas classificações ou nos processos de auto identificação das pessoas que ali habitavam. Sobretudo no que se refere a seus processos de auto-identificação, denominar-se caçara nunca pareceu um termo confortável para todos. No início dos anos 2000, especialmente, no litoral norte do Paraná onde eu transitava neste período, o termo caçara não tinha a adesão que observaria dez anos depois.

Ainda na pesquisa para monografia, por volta de 2001, lembro de sentar uma tarde para conversar com o Mestre Romão, fandagueiro de Paranaguá, e ele me afirmar solenemente, *aqui somos caboclos, essa história de caçara não é com a gente não, caçara é mais tipo um índio, nós aqui somos caboclos*.

Seu Romão, àquela época, traduzia muito do que outros fandagueiros de Paranaguá/PR pensavam e articulavam em suas falas, o termo caboclo, naquele contexto era o que utilizavam para sua auto identificação. Uma denominação corrente que se tinha na Ilha dos Valadares/Paranaguá/PR, nesta mesma época, era a utilização da palavra “folclore” para designar suas práticas musicais. Também, mais tarde, a mesma passa a ser substituída pela palavra “cultura”. O fandango, por exemplo, passa a ser apresentado não mais como “nosso folclore”, mas sim como “nossa cultura”. Por outro lado, um pouco mais acima, no litoral sul de São Paulo ecoava com força o termo “caçara”. Trazendo já com ele essa roupagem de mobilização política se adequando à categoria de “povos e comunidades tradicionais”.

Dentro deste processo de institucionalização e visibilização da denominação caçara e, por outro lado, do quase abandono da designação “caboclo” atrelada sobretudo à prática musical do fandango, um ponto de referência importante foi a realização do projeto “Museu Vivo do Fandango”. Realizado entre os anos de 2005 e 2006, neste projeto foi possível vislumbrar, de maneira mais uniforme, uma ideia de fandango relacionada a territorialidade caçara, haja visto que suas ações englobavam cinco municípios entre Paraná (Morretes, Paranaguá e Guaraqueçaba) e São Paulo (Cananéia e Iguape). Como resultado desta proposta, foram lançados alguns produtos, entre eles, um grande sítio virtual contendo informações pormenorizadas sobre a situação do fandango e de fandagueiros em cada um destes municípios, a publicação de um livro contendo textos, imagens e depoimentos de cada um dos personagens pesquisados e um CD duplo com gravações realizadas ao longo do projeto. Além destes produtos, como desdobramento do Museu Vivo, houve a realização de dois grandes eventos, denominados



Encontros de Fandango e Cultura Caiçara (2006 e 2008), na qual se reuniu nas duas edições, na cidade de Guaraqueçaba/PR, grande parte dos fandangeiros e fandangeiras cartografados por este projeto, reunindo em cada uma destas ocasiões cerca de trezentos participantes<sup>29</sup>.

Atestando o impacto deste projeto sobre suas concepções de fandango, Eloir Poro de Jesus, integrante da Associação Mandicuera da Ilha dos Valadares e alferes da Bandeira do Divino desta localidade mencionou para mim certa vez que, *foi só depois do Museu Vivo que a gente pode ver de perto que se fazia fandango em São Paulo, a gente ouvia dizer, achava que não existia mais, depois do Museu Vivo nos encontramos e pudemos ver que o fandango se espalha por todo esse litoral, afinal somos todos caiçaras.*

No mesmo sentido, Joana R. Ortigão Corrêa (2013, p. 21), uma das idealizadoras do projeto Museu Vivo, em sua dissertação de mestrado, realizada após a finalização do mesmo, irá explicitar o que moveu a realização desta ação, dizendo que:

No Paraná, circulavam muitas publicações ratificando um sentimento de exclusividade do fandango como ícone da representação da cultura popular nativa do estado. Já em São Paulo, o fandango era mais fortemente associado ao modo de vida caiçara. O contato entre fandangeiros paulistas e paranaenses se mostrava na época bastante restrito. Esse afastamento parecia estar relacionado, dentre outros fatores, a uma dificuldade real de circulação entre o litoral dos dois estados. O aspecto central do *Museu Vivo do Fandango* era, portanto, o estímulo à interação entre praticantes e práticas do fandango de municípios litorâneos de São Paulo e do Paraná.

Destaca-se, nas reflexões da autora, a diferenciação encontrada nas percepções sobre a expressão do fandango nos dois estados citados. Enquanto em São Paulo, o termo caiçara já era levantado enquanto auto

---

<sup>29</sup> Outro desdobramento importante do Museu Vivo foi a mobilização realizada em torno da apresentação ao IPHAN da candidatura do fandango como patrimônio imaterial (2008), e sua posterior patrimonialização (2012). Os impactos, sejam eles positivos e/ou negativos desta patrimonialização ainda aguardam posteriores análises. Atualmente o sítio virtual encontra-se fora do ar, já o livro e o cd deste projeto estão com as edições esgotadas.

denominação por determinados fandangueiros, no Paraná, ainda havia uma denotação regionalista envolvendo esta prática. Uma explicação possível para esta diferenciação pode estar no fato de que, no Paraná, os estudos sobre o fandango estiveram até muito recentemente atrelados a uma leitura folclorística em relação à essa prática, destacando-se suas relações com “raízes identitárias deste estado”, o fandango ali representava uma espécie de símbolo do “ser paranaense” (PINTO, 1992). Já em São Paulo, a visão folclorística também ocorreu (MAYNARD, 1964), porém, com o tempo, tendo em vista diferentes conflitos ambientais e o crescimento de um determinado “movimento ecologista” na região, o fandango passa a se tornar um coeficiente político importante para essa população. Sua expressão poderia “atestar” a presença desta “cultura” ainda viva nos dias atuais<sup>30</sup>.

Obviamente que, junto com o coeficiente político infiltrado nestas designações, academicamente haverá também uma nova sensibilidade para o tema. No movimento conceitual, a partir das pesquisas sobre fazer musical e territorialidade caiçara, vemos também esses deslocamentos. No caso do fandango, por exemplo, se até os anos 2000, as pesquisas traziam distinções regionais, falando-nos em um fandango paulista e outro paranaense, a partir daí, novos trabalhos, sobretudo aqueles visionados através das etnografias, começam a problematizar, buscando compreender os significados locais para termos que se tornam centrais nos contextos pesquisados<sup>31</sup>.

Em pesquisa realizada na Barra do Ararapira, litoral norte do Paraná, Rainho (2015, p. 35) irá apresentar o que ela chamou de “disputas de saberes”, no qual conhecimentos locais são confrontados aos conhecimentos científicos em torno das práticas oceanográficas. Ao colocar as diferentes apreensões sobre a designação “caiçara”, a autora irá remeter aos constantes deslocamentos que esse conceito carrega:

Os moradores também se identificam como caiçaras, mas na grande maioria das vezes, o

---

<sup>30</sup> Um dos casos mais ilustrativo neste sentido foi a formação do Grupo de Fandango Jovens da Jureia, vinculados junto à União dos Moradores da Jureia. Esta organização social havia sido formada por ex-moradores e remanescentes dos sítios localizados na área onde, em 1986, foi demarcada a Estação Ecológica da Jureia, uma das maiores unidades de conservação de mata atlântica do país.

<sup>31</sup> Não é minha intenção promover uma revisão bibliográfica extenuante aqui nesta tese, mas trazer alguns destes trabalhos produzidos nos últimos dez anos que remetem a esse espaço etnográfico, bem como a essas temáticas.

termo é utilizado apenas na comunicação com as pessoas da cidade, e não entre os moradores. Eles não se chamam e nem chamam um ao outro de caçara, mas também não negam que são caçaras. Não escutei de nenhum morador o termo caçara, mas quando perguntei sobre o termo, muitos me responderam: ‘é isso que a gente é’ ou ‘é como chamam a gente’.

Ao abordar outro ambiente de confronto, desta vez no que se refere aos conflitos socioambientais vivenciados na Vila de Barbados, Ilha do Superagui/PR, Coelho (2014), irá apontar as dinâmicas internas e externas destes processos no que se refere as suas práticas e ações políticas frente aos manejos ambientais. Trazendo aspectos etnográficos importantes no que tange suas distinções étnico-territoriais, Coelho (2014, p. 24) demonstra que:

As vilas da região em seu contexto interno são pensadas pelos moradores como *ilhas*, independente das mesmas serem insulares ou continentais. Já no contexto político em relação aos agentes externos, as vilas se autodenominam ‘comunidades’, ou seja, *comunidade* é o sentido atribuído ao território das vilas quando a pauta é política [...]. Além das denominações relacionadas ao território, destaco a autoafirmação da população local como caçara e/ou pescador artesanal. Mais que optar por apenas uma autoidentificação dos moradores, afirmo que assim como são articulados os termos *ilha* e *comunidade* em diferentes contextos, ser *caçara* ou ser *pescador artesanal* também são categorias afirmadas pelos oradores em ocasiões diversas.

Ao tratar do universo do fandango, a dissertação de Carlos Eduardo Silveira (2014, p. 147), irá também contrapor diferentes apreensões sobre esta prática musical, e em como, ao longo do tempo, o fandango passa de manifestação folclórica a patrimônio cultural. Neste sentido, o fandango passa a representar um dispositivo político, quando:

Após a emergência dos conflitos ambientais, o fandango é adotado pelas comunidades caçaras tanto neste processo de produção de ‘sujeitos

caiçaras’, quando ele é incorporado ao dia a dia, à rotina das pessoas, que voltam a dançar e tocar fandango, formam novos grupos, fazem apresentações, constroem instrumentos musicais, como ele também é adotado como um grande “bandeira” da luta política caiçara.

A entrada na cena destas “políticas contemporâneas de reconhecimento” (MARTINS, 2017) necessita ser observada em diferentes perspectivas. Na análise de Silveira (2014), vemos a relação entre o que concerne aos conflitos ambientais, em sua interface enquanto “questão de cultura”, evidencia-se deste modo, categorizações que partem de apropriações locais de determinadas semânticas para a composição de seus processos de resistência. Para Martins (2017, p. 20), pensar o direito e o próprio Estado nestes âmbitos, pressupõe pensar as comunidades como sujeitos de direito em suas modulações específicas nas lutas e mobilizações, onde:

[...] abordar os significados elaborados por esses direitos desde o plano local implica não apenas pressupor a capacidade criativa e interpretativa dos agentes em suas experiências práticas com o direito, mas também encará-los como partícipes desse campo de disputas hermenêuticas [...].

Ao apropriarem-se destas semânticas e dessas hermenêuticas, uma nova jornada se colocou para grande parte dos coletivos de fandangeiros espalhados por esta região. Ao longo, dos anos 2000, iniciaram processos de organização, nos quais, muitos grupos passaram a se configurar enquanto Associações. Atualmente, a maior parte dos grupos organizados de fandango transformaram-se nessa figura jurídica, transição observada, em grande parte, para atender as novas políticas culturais que estavam sendo construídas no Brasil daquele momento<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Uma das principais dela era o Programa Cultura Viva, responsável por implementar os Pontos de Cultura por todo território brasileiro. Segundo Muniagurria (2016, pp. 19-20) “criado em 2004, o Cultura Viva foi considerado por muitos como a grande inovação do MinC durante as gestões Lula. Seu principal objetivo é produzir, difundir e dar acesso às populações carentes aos bens e serviços culturais, e as duas principais características que o distinguem de outras ações é o fato de ser dedicado à “cultura comunitária” e de, ao invés de propor a criação de uma nova ação, fomentar experiências já existentes. Os Pontos de Cultura são sua principal e

Era necessário, para estes grupos acessar essas políticas públicas, atendendo o que era solicitado em editais, chamadas públicas e outras modalidades de financiamento de ações culturais, para tanto, haviam de ter suas inscrições no Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas (CNPJ). De fato, fandangueiros organizados em “grupos folclóricos de fandango”, podem ser visualizados em regiões como Paranaguá/PR, Morretes/PR e Cananéia/PR, desde os finais da década de 1960. Entretanto, o estabelecimento jurídico foi um movimento novo até então, movimento esse que, de algum modo, teve que se adaptar às lógicas vivenciadas até aquele momento, nas quais grupos de fandango se organizavam através de relações de camaradagem, compadrio e vizinhança.

Como resultado destes rearranjos, tivemos a entrada de novos mediadores nas relações colocadas por estes grupos. A figura do “produtor cultural”, passou a circular mais efetivamente nessa região, ora desenhando projetos, ora os executando, os produtores culturais traduziam alguns anseios destes grupos de fandango, fazendo com que algumas destas necessidades fossem atendidas, entre elas: a gravação de cd’s, viagens de apresentações, aquisição de instrumentos musicais e figurinos, eram demandas sempre ouvidas. Por outro lado, muitos produtores também, inseriam novas demandas nestes processos, às vezes em conjunção e escuta atenta as necessidades dos fandangueiros, e, em outras, já chegando com ações e projetos já formatados, prontos para serem executados.

Consequentemente, também vemos que boa parte dos grupos de fandango, que tornaram-se Associações, amargam ainda hoje problemas com a prestação de contas com alguns de seus projetos, sobretudo àqueles que tangem aos Pontos de Cultura. A complexidade administrativa de gerir estes recursos, e depois cumprir com todos os itens da prestação de contas, foi, e ainda é, uma barreira muito grande que vêm dificultando a autogestão destas Associações, tornando-se

---

mais conhecida ação, e tiveram enorme peso na construção de novas redes de militância e de articulação da sociedade civil. Trata-se de grupos informais e entidades de natureza/finalidade cultural que, em teoria, já desenvolviam atividades e articulavam atividades culturais em suas comunidades, e que passaram a ser apoiados por meio da consecução de convênios celebrados após a realização de chamada pública. Não há um modelo único nem de instalações físicas, nem de programação ou de atividade. Os pontos possuem grande capilaridade no país: até 2012, somava-se um total de 3.670 Pontos de Cultura, presentes em todos os estados brasileiros, alcançando cerca de mil municípios (MinC, 2013a)”.

quase que uma necessidade a presença destes “mediadores” para com que elas possam continuar em funcionamento.

Se anteriormente o fandango se fazia entre camaradas, em função de seus trabalhos e divertimentos, hoje, de certo modo, se profissionalizou, aderindo a linguagem dos projetos culturais e tendo que lidar com a burocratização da cultura. Em que pese ainda a interface destas práticas musicais com políticas patrimoniais, haja visto que o fandango foi registrado como patrimônio imaterial, bem como, a difusão que este tipo de política proporciona a partir da circulação por mercados em dimensões locais e ampliadas representa interessante ponto de inflexão e reflexão ao se considerar a constituição destas jornadas e movimentos.

Após o desenvolvimento da legislação e normativas que regem e instauram os procedimentos sobre o patrimônio imaterial, as práticas de inventário e de registro de “bens culturais” são também inauguradas. Tais instrumentos desta política pressupõem, em seus métodos, a configuração de um amplo sistema de documentação através de imagens, gravações, fotografias, e do preenchimento de inúmeros formulários. Compreendo que, anteriormente a formulação de tais políticas de patrimônio, antropólogos e mesmo os folcloristas já vinham desenvolvendo pesquisas e/ou inventariando diferentes “bens culturais”, porém, estas não se vinculavam diretamente a ações de políticas públicas que acarretassem no reconhecimento, documentação e fomento destas expressões. Neste caso, podemos afirmar que a política de patrimonialização também impõem cortes nestes fluxos, quando normaliza essas práticas a partir da mesma ideia de “reconhecimento”, que vimos acima, circunscrevendo populações e suas práticas culturais, denotando numa espécie de domesticação destas expressões.

Não obstante, ao recapitular nesta seção alguns pontos das jornadas e movimentos propiciadas por estes processos de ressemantizações identitárias e apropriações de direitos culturais, reconhecendo que são dimensões indissociáveis desses fazeres musicais, mantenho a convicção de que as elaborações locais destes fazedores/tocadores de violas e rabecas, sobre os significados destas dinâmicas, são fundamentais para sua compreensão. No que revelam sobre a heterogeneidade destas populações, seus modos de se apropriarem de novas linguagens e práticas, essas elaborações dão acesso a uma compreensão mais detalhada da forma em que se circunscrevem e se configuram grupos. O olhar etnográfico sobre essa diversidade de significados permite, portanto, também discutir e

elaborar novas e expansivas interpretações sobre o reconhecimento e direito de seus territórios étnico-territoriais, e diria, existenciais.

## CAPÍTULO 2 - TRÂNSITOS CAIÇARAS EM REDES FANDANGUEIRAS: DESLOCAMENTOS, PRODUÇÃO MUSICAL E AMBIENTE

Uma pequena embarcação corta a baía de Paranaguá em direção à baía de Pinheiros, estamos no litoral norte do estado do Paraná, seus tripulantes vão em direção a um baile de fandango que está para começar na Ilha de Superagui, localidade pertencente ao município de Guaraqueçaba. O baile, promovido pelo Grupo de Fandango Raízes Fandanguieras, tem como motivo o aniversário de formação deste coletivo, que comemora seu segundo ano de atividades realizadas sobretudo em Superagui. Entre as atividades, temos os ensaios de fandango e as posteriores apresentações do grupo como principal motivo de encontro destas pessoas.

Reunindo jovens, crianças e mais velhos, homens, mulheres, meninos e meninas, pessoas casadas outras ainda solteiras, o grupo potencializa relações já existentes em outros contextos, como nos encontros da Igreja ou nos campeonatos de futebol. Juntamente com os ensaios e apresentações, são frequentes neste grupo uma intensa *agitação* em torno de pequenas festas e confraternizações que organizam periodicamente, tornando o próprio grupo de fandango um espaço intenso de sociabilidade.

A caminho deste evento, ficava claro que teríamos momentos marcados por encontros, fluxos e trocas propiciados pela intenção de se “fazer fandango”. A categoria do “fazer fandango” se impõe como um lugar de relações complementares entre o trabalho e o divertimento, fruto sempre de uma ação coletiva, seja na constituição de bailes e mutirões, seja na constituição de grupos organizados de fandango. O “fazer fandango” pode assumir diferentes formatos, mas sempre implica em um engajamento com essa prática musical e com o mundo em que se habita (MARTINS, 2006).

Na “bateira” (espécie de embarcação muito utilizada na região) seguiam juntos tocadores da ilha dos Valadares em Paranaguá/Pr, sendo frequente na realização desses eventos o convite aos *camaradas* de outras localidades. Eventos periódicos, os *bailes* (como assim são chamados muitos destes encontros), são promovidos por grupos de fandango, associações, coletivos locais, e mesmo grupos familiares e comunitários. Nestas ocasiões, encontram-se tocadores, dançadores e dançadoras de fandango das mais diversas gerações. Sob a melodia de violas e rabecas, memórias se atualizam e ganham continuidade entre a juventude que sempre se faz presente nesses *bailes*. Momento de troca e



diálogos intergeracionais, afirma-se aí a dinâmica que envolve essa expressão. Nesse circuito entre fandangos, criam-se redes onde as trocas ocorrem em nível material e simbólico, trocam-se: versos, cd's, fotografias, instrumentos musicais, afinações, saberes e fazeres de uma prática em constante construção.

Neste capítulo busco reconstruir estes caminhos e redes de trocas e circulações a partir das ideias de deslocamento e mobilidade que envolvem pessoas, lugares, poéticas, violas, rabecas e tantas outras coisas que se conectam a partir destes circuitos. A partir das trilhas em que eu mesma percorri ao longo do campo, tento recompor as dinâmicas que são intrínsecas a este universo, e que acompanham e constituem a produção musical caíçara já historicamente. As trilhas, aqui, podem ser pensadas tanto como algo empírico e, ao mesmo tempo, figurativo, como um modo de experimentar, pensar e figurar os caminhos andados e traçados entre si.

Em contraponto, a constituição desta produção musical também, por sua vez, é constituidora de pessoas, coisas e lugares, opera assim processos de constituições mutuas e múltiplas inseridas nestes fluxos e pontos de contato.

No evento específico de aniversário do Grupo de Fandango Raízes Fandagueiras, além dos bailes realizados na noite de sexta-feira e sábado, junto à área de um bar cedida por um morador da ilha, foram também realizados “rodas de aprendizado”, nas quais os mestres violeiros que vieram da ilha dos Valadares passavam toques de instrumentos, versos e modas de fandango para aqueles interessados em aprender. Feliz por estar ali compartilhando de seu conhecimento, mestre Nemésio, como é conhecido o violeiro do Grupo Pés de Ouro da Ilha dos Valadares, afirmava:

*é tão bom quando a gente vai pra um lugar que o povo tá esperando a gente assim e quer aprender, fiquei achando lindo aquele criançada toda brincando no fandango ontem. Se eu puder vir quero vir mais, podem chamar, o fandango é isso tem que ter esse encontro.*

Entrecortando relações marcadas por estes trânsitos e deslocamentos, a produção musical caíçara é um dos elos importantes do que configura, mas é também configurada a partir destas relações. Transitando pelas esferas da fé, parentesco, trabalho e festa, a produção musical caíçara produz balizas, serve como referência para estes

movimentos. É nesse circular, e ao fazer com que as coisas circulem, que essa produção musical ganha sentido potencializando-se e atualizando-se através desse trânsito. Violas, rabecas, versos e Bandeiras em movimento produzem agenciamentos a partir da circulação que estabelecem.

Para trazer à tona estes movimentos, trabalharei em dois sentidos neste capítulo. Um deles trazendo dois trajetos dos vários caminhos que percorri ao longo da pesquisa. Os trajetos servirão como modo de paisagear este ambiente, para que o leitor possa compor suas próprias imagens em relação a constituição destes espaço. A outra estratégia de escrita trará algumas narrativas ditas por meus interlocutores que remetem aos seus próprios movimentos ao longo de suas vidas por estes espaços. Narrativas que poderão elucidar o modo como as constantes chegadas e partidas, traçam caminhos, configuram lugares, e dizem sobre o modo como essa produção musical e as pessoas que são parte dela criam e dão sentido a seus lugares. A ênfase aos fluxos e à mobilidade surgiu como um caminho inerente ao campo, dizendo sobretudo a uma necessidade de problematizar certa tendência de pensar práticas “tradicionalistas” como se fossem “fixadas” a determinados lugares, enquanto o movimento estaria destinado a outros pólos de expressão artísticas.

Os lugares caíças se fazem na fluidez destes movimentos. Em campo, percebia que as fronteiras geográficas dos estados de São Paulo e Paraná, ou por entre os diferentes municípios que os compõem, apareciam apenas como linhas balizadoras as quais, por si só, não constituíam como lugares já dados. Foi a partir de olhares e movimentos que buscavam reconstruir, acompanhar, seguir os rastros e a presença desta produção musical que foram se construindo os trajetos realizados ao longo desta pesquisa. Através dos caminhos onde era guiada, seja em busca do fandango ou da Bandeira do Divino, novos nexos de relações se colocavam e junto com eles uma outra configuração de lugar se fazia.

Nestes cenários, é possível pensar uma fluidez da música e dos sons, nos quais ela ocupa espaços variados, e se produz em um profundo enraizamento com o ambiente da onde emerge. Violas, rabecas, versos e danças se materializam e ganham vida a partir deste universo que os cerca. A fluidez identificada pelo movimento, pelos deslocamentos, pelo ambiente onde a música e instrumentos são criados de fato revela que o *fazer fandango* se torna um ato também político, pois remete a esta interação entre homem e ambiente falando sobre o direito à permanência dessa população em seu território, em uma região marcada pela grande

presença de áreas de conservação ambiental que restringe, limita e proíbe os usos e o habitar destas populações.

Em outros planos, a política também pode impor fronteiras, interrompendo fluxos, fazendo processos se modificarem a todo momento. Questões como a levantada anteriormente, sobre a legislação ambiental e outras, como a problemática da especulação fundiária e o turismo compulsório, devem também ser consideradas quando falamos em constituição de espaços e lugares ao longo dos séculos XIX e XX nesta região. Considerando nestes processos ainda, diferentes ordens de empreendimentos seja ligados a atividades portuárias, ferrovias, exploração vegetal e outras fazem com que a questão do conflito insira-se na constituição destes espaços em maior ou menor grau.

Tornou-se significativo que um dos temas mais recorrentes durante o trabalho de campo fosse aquele atinente às questões onde se envolvia os conflitos com diferentes entes do poder público ou privado que impediam determinadas práticas desta população. No caso que estudei, especificamente, falava-se sobre a proibição da retirada de madeira para a confecção de violas e rabecas, a proibição a algumas práticas pesqueiras e a manutenção de seus roçados. Diferentes “modas”, como assim são chamadas as composições de fandango, trazem à tona estes dilemas vividos ao longo desta região.

Como exemplo, apresentamos a “Moda da Força Verde”, composição de Aorelio Domingues com Ivo Costa, e a “Moda da Placa Solar”, também de Aorelio com Cleiton do Prado. Cantadas e dançadas em bailes, gravadas em cd’s, transformadas em vídeo clipes, essas “modas”, fazem referência direta a esses conflitos.

### **Moda da Força Verde**

*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 vem 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  
Caixeta 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 se sai.*

### **Moda da Placa Solar**

*Quando vai Entardecendo  
Acaba nossa alegria  
Nosso povo está sofrendo  
Com a falta de energia  
Somos feitos de cobaia  
Para tecnologia*

*Única coisa que ascende  
É a luzerna da ardentia  
Pois a placa não carrega  
Nem a luz da bateria*

*Coisa que nunca funciona  
É a tal da geladeira  
Acabei vendendo ela  
Pra interar na voadeira  
Tem gente que comprou rede  
Pescou a semana inteira*

*Gastou dinheiro com cabo  
Comprou óleo pra bateira  
Sem gelo acabou perdendo*

*Duas caixas de salteira*

*Pra ter um peixinho em casa  
Só secando no fumeiro  
É por falta de energia  
Não por falta de dinheiro  
Até gás tâmo comprando  
Pra ligar nosso chuveiro*

*Que ta servindo de enfeite  
Dentro do nosso banheiro*

*Não sei mais oque fazer  
Com estas placas no terreiro*

*A placa virou telhado  
Pra tirar rede da chuva  
Ou pra cobrir galinheiro  
Rafado de garacuva  
Tem umas cobrindo roupa  
Com cheiro de mandipuva*

*Outras que servem de banco  
No batelão de timbuva  
Eu já vi placa no porto  
Secando muita manjuva*

*Eu comprei televisão  
Mais agora tô vendendo  
Era pra assistir o jogo  
Acabei me arrependendo  
Pois a placa aqui de casa  
Nem a luz tá ascendendo*

*Eu fiquei desanimado  
Com meu coração sofrendo  
Acabou a bateria  
Com o meu time perdendo*

*Quero dar a despedida  
Com a luz da lamparina  
Porque lá no gerador  
Ai, acabou a gasolina  
Me desculpe meu colega  
Está moda aqui termina*

*Juro pela claridade  
Desta luz que ilumina  
Que saio daqui correndo  
Para os braços da menina.*

Se os lugares estão imbuídos de politicidades e historicidades, dada a vivência e as práticas das pessoas que os habitam, assim também

os deslocamentos, aqui apontados, produzem uma ideia específica de temporalidade. Por entre esses trajetos, diferentes temporalidades foram por mim experienciadas, entre o *tempo dos sítios*, o *tempo dos mutirões*, o *tempo da roça*, o *tempo da pesca*, o *tempo da folia*, o *tempo dos bailes*, lugares, pessoas e coisas foram se constituindo. A noção de tempo aparece assim enquanto um recorte da vida social, não é cronológico exatamente, nem possui uma única historicidade, mas são contextualidades de estar e se movimentar neste espaço (GUEDES, 2015).

Os trajetos, como aquele vivenciado no caminho à Ilha de Superagui, tiveram quase sempre como partida o município de Paranaguá/PR, passando pelo município de Guaraqueçaba, que envolve diferentes localidades, ilhas, sítios e pequenos povoados. Do Ariri à Cananéia, de Cananéia à Iguape e Ubatuba, já em São Paulo, foram pontilhados, por pontos de passagem e paradas em pequenas localidades, bairros, praias e sertões como Marujá e Carijo, Vila Nova, Barra do Ribeira, Grajaúna.

A etnomusicóloga Kilza Setti (1985) revela em seu campo de pesquisa, litoral norte de São Paulo, as confluências de escalas nesta configuração espacial a qual vive a população caiçara, dissertando sobre as categorias de “areia”, “sertão” e “bairro”, Kilza irá apontar que o caiçara sempre viveu nas praias ou em locais próximos a elas, em Ubatuba o morar na praia é o morar na “areia”. Do mesmo modo, um contingente expressivo desta população também buscava moradia no “sertão”, palavra geralmente empregada para designar a mata situada em oposição ao mar. Entre o mar e o mato, a constituição de “bairros” também é uma constante por entre esta região, e segundo Kilza Setti (1985, p. 4), no entendimento caiçara, “bairro” indica: “núcleo de casas, guardando maior ou menor proximidade espacial; geralmente dotado de um bar ou venda e de uma capela ou pequena igreja – pontos aglutinadores de convívio”<sup>33</sup>.

As diferentes escalas e configurações de território são tidas como um guia destas mobilidades, não são fixas, nem impõem fronteiras. A produção musical acompanha e é acompanhada por entre estes

---

<sup>33</sup> Falando sobre estas dinâmicas na década de 1970, Kilza Setti (1985, p. 5) irá também demonstrar uma forte mudança em Ubatuba propiciada pela indústria do turismo e pela especulação imobiliária a qual muitas regiões caiçaras foram e continuam sendo expostas. Neste caso, “o nativo vai rapidamente cedendo seu lugar aos novos moradores – os veranistas –, poucos serão os bairros reservados à ocupação exclusivamente caiçara”.

deslocamentos, seguindo trilhas e caminhos, ativando conectividades que se ligam a intercâmbios anteriores. Tecendo uma crítica a uma noção geográfica de “lugar”, Tim Ingold (2011, pp. 149-150) irá destacar a predominância do movimento para a composição destes espaços. Ao afirmar que os lugares são delineados pelo movimento, não por limites exteriores à eles, o autor lança mão da ideia de “wayfaring”, para descrever a experiência encarnada deste movimento itinerante, perambulatório.

Acompanhando Ingold, é ao modo desse caminhante que os seres humanos habitam a terra, onde, a existência não estaria necessariamente vinculada ao lugar, mas aos caminhos trilhados e as conexões e disjunções traçadas. É nesse constante caminhar, navegar e percorrer trilhas e caminhos que os lugares adquirem vida e sentido, tal como para meus interlocutores. Seja como seu Nemésio indo levar seu fandango de Valadares à Superagui, seja como os foliões da Bandeira caminhando de casa em casa levando os símbolos e a música do Divino, seja ainda nas mãos do fazedor de viola e rabeca no mato em busca de materiais para seus instrumentos, é nesta constante itinerância que os trânsitos se configuram e as redes se formam e desformam.

Tendo como guia a movimentação própria a produção musical caiçara, que contém nesses fluxos dimensões essenciais às dinâmicas sociais, em olhares lançados por alguns destes trajetos, pretendemos imprimir traços dessa multiplicidade. Nessa trama de idas e vindas, trajetórias específicas de "visitação", de "apresentação" ou de festa, e o que motiva esse movimento: a fé, o parentesco ou estratégias de sobrevivência econômica. Os elos entre estas localidades, desta forma, são constituídos por meio das práticas de comunicação caiçara, avisos de bailes, convites para apresentações profissionais ou bailes familiares, e, ainda, a partir dos trajetos realizados com os foliões da Bandeira do Divino, diferentes formas de espaços e lugares onde a presença de violas e rabecas fazem a conexão articulando saberes e modos de fazer diversos. Ao leitor, neste capítulo, convido a caminhar junto a mim e a meus interlocutores em busca dos rastros espalhados pelas cordas da viola, na curva da rabeca.

## 2.1 LUGARES, CAMINHOS E MARES: SOBRE CONEXÕES E DISJUNÇÕES

Em caminhos seguidos por mar ou por terra, em barcos, canoas e carros, de ônibus, motos e a pé, vários são os trajetos que marcam os trânsitos caiçaras articulados por sua produção musical. Tendo o



movimento como princípio organizador de dinâmicas sociais, sendo modulado de acordo com as relações que os condicionam, estabelecidas entre pessoas, como também entre elas, seus ambientes, as coisas, os meios que motivam seus deslocamentos. Impossível pensá-los ou medi-los de acordo com um espaço já dado de antemão, estes movimentos surgem a partir de circuitos.

A proposta na descrição destes trajetos que se seguem está em capturar movimentos intrínsecos a este complexo de relações sociais propiciado pela circulação de pessoas, violas e rabecas e sua produção musical. Através da escrita narrativa pretende-se cartografar os fluxos articulados por este fazer musical. E nessas tessituras, os sons, batidos e bailados, em afinações diversas, em ambientes de fé, festa ou trabalho, produzidos por diferentes fazedores e tocadores de instrumentos irão compor cenários: pontos de partida e chegada das trajetórias agenciadas pela musicalidade caiçara.

As festas permeiam a vida destas localidades em ciclos periódicos, o trânsito segue a caminho dos bailes de fandango e dos forrós, festas de padroeiros locais, procissões terrestres ou marítimas, campeonatos de futebol que abrangem toda a região, e as passagens da Bandeira do Divino Espírito Santo. Não trata-se exatamente de uma suspensão do trabalho para se instaurar as festas, essas dimensões se articulam, assim como as dimensões do sagrado e do profano.

Figura 25 - Bateiras no porto de Guaraqueçaba.



Fonte: Patricia Martins (2015).

Nesta itinerância, a canoa a remo era o principal meio para se cruzar caminhos marítimos, a partir dos anos de 1960, o motor foi encurtando os trajetos, ainda assim de forma lenta e gradual, o acesso as embarcações a motor não era fácil para aqueles aos quais a renda sempre foi mínima<sup>34</sup>. Fernando Mourão (2003, p. 72), em pesquisa realizada no início da década de 1960 entre Iguape e Cananéia, ambas localizadas no litoral sul de São Paulo, analisando as transformações na atividade pesqueira que estavam em plena ocorrência naquele período, irá afirmar que: “a introdução e divulgação da propulsão mecânica nas canoas, o que na área lagunar de Cananéia, ocorreu no período de 1960/1963, veio modificar profundamente o quadro local. O uso do motor de centro espalhou-se rapidamente por todo Litoral sul”.

Atestando a transformação nas embarcações e sua relação direta com a forma pela qual os habitantes deste litoral se relacionavam com seu ambiente, é possível vermos na descrição de Emilio Willems, a partir de seu estudo realizado na década de 1950 no litoral norte de São Paulo – portanto uma década antes de Fernando Mourão –, a importância das canoas de voga. Willems (2003, pp. 63-64) descreve que:

Todas as canoas são a remo, e as mais leves são remadas por um homem que fica de pé na popa [...] De vinte e quatro famílias, catorze possuem canoas [...] Os que possuem duas canoas usam as menores para a pesca e para transporte rápido ao redor da ilha, e as maiores (batelões) para viagens a São Sebastião e ao continente. Além do tráfico de mandioca e das redes de pesca, a canoa é o bem mais valioso do homem.

Para além da faina no mar, a mobilidade oferecida por estas embarcações traz impressa as marcas dos encontros e os circuitos que

---

<sup>34</sup> Atualmente ainda é custoso possuir barcos a motor, na região da baía de Paranaguá, onde temos a presença do Porto e de diferentes empreendimentos que ali se alojam, bem como a ocorrência de alguns infelizes “desastres ecológicos”. É possível escutar narrativas de aquisição de barcos a motor a partir de processos de compensação, mitigação e indenização que alguns destes pescadores acessam, uma das expressões utilizadas na região para este tipo de recurso é que trata-se do “dinheiro do peixe morto”.

ligam curtas e longas distâncias. Ainda com Willems (2006, p. 160), e sua Ilha de Búzios:

As festas regionais celebradas nas cidades do litoral norte atraem grande número de ilhéus. Muitos deles não hesitam em gastar mais de doze horas em uma canoa de voga para ir a uma festa dada em honra do Espírito Santo, Nossa Senhora do Socorro ou São Benedito. Dessa maneira, a participação nas festas folclóricas estimula a mobilidade. Como a maioria desses ilhéus possui parentes, padrinhos ou amigos em cujas casas eles podem hospedar-se por alguns dias, as despesas com essas viagens não são proibitivas.

O caminhar, andar a pé inclusive a longas distâncias torna-se comum nas narrativas dos mais velhos, associado aos “tempos dos sítios”, as trilhas em meio ao mato para se chegar a um destino em função de algum destes encontros são comuns. Seu Waldemar, violeiro da ilha dos Valadares lembra:

*Tinha um fandango, já ficávamos sabendo uns dias antes, preparava a família e ali a gente pegava aquela picada e ia, caminhando até chegar no baile. Podia demorar, às vezes era longe, mas a gente ia, e só voltava no dia seguinte depois de amanhecer, porque naquela época o fandango amanhecia mesmo.*

Do mesmo modo Jairo caixeiro da Folia do Divino, ex morador da localidade do Arapirã, divisa dos estados de São Paulo e Paraná, falando sobre sua experiência em equipes do Divino na época em era ainda *muito moleque*, conta que:

*Na época em que eu fazia tipe na Bandeira, era bem moleque assim, tinha uns 9, 10 anos, ficávamos mais de 2 meses indo de lugar em lugar, visitando as casas. Naquele tempo não era fácil pra andarmos por aí com essa Bandeira dependia da canoa a remo, fazíamos toda essa região na base da remada.*

O percurso entre comunidades rurais ou mesmo em direção aos núcleos urbanos para realizar fins diversos como visitas a parentes, aquisição de determinados bens e, o que me interessa especialmente aqui, em peregrinações para festas de padroeiros, campeonatos de futebol, bailes de fandango, mutirões de trabalho era uma constante, e ainda hoje é uma realidade que acompanha o modo de vida das populações que habitam esta região.

Neste primeiro trajeto, pretendo narrar meu encontro com a Bandeira e as estratégias de circulação que são acionadas para realizar esse trajeto. Já na segunda narrativa, sigo seu Zé Pereira em seus caminhos pelo Ariri, local de sua moradia, como também em outros lugares como Cananéia, Maruja na Ilha do Cardoso, Barra do Ribeira/Iguape/SP e Ubatuba, com a intenção de perceber como ele e sua rabeça circulam em espaços locais e ampliados.

## 2.2 SEGUINDO CAMINHOS, ACOMPANHANDO TRAJETOS

### 2.2.1 Trajeto 1 - Ao encontro da Bandeira

Acordo em Paranaguá, o som do toc toc das embarcações que chegam a cidade é intermitente, o burburinho das ruas vai aumentando a medida em que os instantes vão passando. Estamos em meados de abril e o calor insiste em se fazer presente, da janela do hostel, que dá para vista de um dos trapiches fixados ao longo da Rua da Praia no centro histórico de Paranaguá, percebo o intenso movimento de pessoas, embarcações, bicicletas, cachorros e carros<sup>35</sup>. As cores vibrantes das embarcações contrastam com o azul do céu junto a uma espécie de prateado que brilha das águas da baía. Vou ao encontro de uma amiga antropóloga que vai me acompanhar em parte deste campo.

---

<sup>35</sup> Paranaguá, cidade situada no litoral norte do Paraná, distante aproximadamente 80 km de Curitiba, é conhecida por abrigar um dos principais portos de grãos do sul do país, fato que por si só faz com que a cidade conviva cotidianamente com um considerável trânsito de pessoas. É também um importante entreposto (alimentícios, vestimenta, cartórios, bancos, instituições de ensino, hospitais, etc.) para as populações que habitam nas reentrâncias desta baía e municípios adjacentes, havendo uma circulação cotidiana dessas pessoas pela cidade. Por entre as chegadas e partidas de embarcações, pelos trapiches que margeiam o rio Itiberê, a movimentação é intensa e contínua.

Figura 26 - Saída para o campo, vista do rio Itibêre, Paranaguá/PR.



Fonte: Patricia Martins (2016).

Este ano, diferentemente dos anteriores, vou ao encontro da Bandeira do Divino Espírito Santo já como integrante da equipe de Foliões, pois havia sido convidada pelo mestre a cantar de tipe na Folia. Vou como foliã e como pesquisadora, e a intenção estava em buscar uma não distinção de personagens neste percurso, estava buscando vivenciar das duas experiências simultaneamente, mesmo sabendo que os meus interlocutores ora poderiam me ver como uma, ou outra pessoa<sup>36</sup>.

Antes de encontrar a Bandeira na Barra do Ararapira, lugar situado na divisa entre os litorais do Paraná e de São Paulo, planejava

---

<sup>36</sup> Como eu transitava já a tempos neste litoral, sempre acompanhando o fandango, em aulas de campo com meus alunos do IFPR, em projetos pessoais ou junto da Associação Mandicuera, em reuniões de salvaguarda do fandango, junto à Bandeira do Divino, e nos últimos tempos fazendo meu campo de doutorado, diferentes contextualidades eram acionadas. Eu mesma conseguia perceber que dependendo da situação em que estava inserida, meus interlocutores faziam diferentes imagens sobre a minha pessoa.

passar alguns dias em Guaraqueçaba/PR acompanhando a confecção de uma rabeca na casa de seu Nilo Pereira. Assim fiz, do trapiche em Paranaguá saio com o barco de linha destino à Guaraqueçaba<sup>37</sup>.

São dois horários diários que fazem a ligação entre estes municípios, seguindo os caminhos das águas que cortam as baías de Paranaguá, de Laranjeiras e de Pinheiros, todas elas fazendo a ligação entre inúmeros outros lugares situados em seu entorno – nesta travessia de aproximadamente três horas de duração cortamos as reentrâncias marítimas destes caminhos que conectam diferentes espaços, pessoas e coisas, conexões que vão por si próprias também criando diferentes paisagens.

A geografia do lugar é mutável, os trechos vão se modificando a partir das fases da lua, do movimento de cheias e vazantes da maré, da composição dos baixios em diferentes horas do dia, e mesmo pelas condições climáticas que muitas vezes são decisivas para a realização de uma boa travessia. Neste ambiente dinâmico e instável, pequenas, médias e grandes embarcações vão se cruzando ao longo de todo trajeto marítimo. Saindo de Paranaguá, através da baía que leva seu nome, é comum o entrecruzar de embarcações domésticas ou comerciais, com grandes navios que buscam o Porto de Paranaguá para atracar. Já mais ao longo das baías, canoas e bateiras se cruzam e saudações entre as tripulações são comuns, acenando relações de proximidade entre essas pessoas que utilizam diariamente estes caminhos para realizar diferentes trajetos.

No trajeto que descrevo aqui, no barco de linha que vai de Paranaguá à Guaraqueçaba, o fluxo em geral é de moradores de Guaraqueçaba que chegam ou retornam de Paranaguá. Procuram a cidade pois esta acaba se tornando o lugar de acessar trabalho, cartórios, banco, mantimentos alimentícios e de vestuários e diversos outros bens de consumo que a cidade possa oferecer, além, é claro, de visitar parentes ou camaradas. Um particular contra fluxo também pode ser observado ao se aproximar os finais de semana e feriados, são moradores de Paranaguá que mantêm vínculos familiares e de vizinhança com os lugares que circundam estas baías, retornam periodicamente para casa de parentes, vizinhos e camaradas

---

<sup>37</sup> Barco de linha é a forma em que se denomina embarcações de porte médio que possuem horários mais ou menos fixos e trajetos regulares, fazendo a ligação entre diferentes localidades com cidades consideradas mais centrais em diferentes sentidos.

demonstrando que, mesmo morando “na cidade”, não se desvinculam totalmente de suas antigas moradias.

Figura 27 - Portinho/Trapiche, entrada do Canal do Varadouro, Vila Fátima/PR.



Fonte: Patricia Martins (2016).

Figura 28 - Bateira, Canal do Varadouro.



Fonte: Rodolfo Monteiro (2013).

Nesse itinerário de campo, de Paranaguá à Guaraqueçaba, cujo destino foi a casa de seu Nilo Pereira, passaríamos alguns dias na cidade acompanhando diariamente o feitio de sua rabeça. Chegando em Guaraqueçaba, já avistamos o trapiche de desembarque bem junto à praça principal da cidade. A cada localidade espalhadas nesta região há o trapiche, ou portinho como são chamados, são espaços de embarque e desembarque, de partidas e chegadas, encontros e despedidas. Do mesmo modo que Paranaguá exerce uma atração junto aos moradores de Guaraqueçaba, este município também está incluído em outra espécie de trânsito, ao receber diariamente pessoas de localidades menores para realizarem diferentes atividades. Ou seja, há uma espécie de gradação onde, de certo modo, diferentes lugares vão agregando circuitos e trajetos em diferentes escalas. De fato, nada está paralisado. Nessa região o constante ir e vir marca a configuração destes espaços. De Guaraqueçaba é possível acessar, além destas localidades voltadas mais para a costa, também outros lugares mais interiorizados pelas serras, chamam de “sertão”, “morro”, “centro de mato” comunidades localizadas mais afastadas do mar. Esses acessos são feitos geralmente por estradas rurais, sem pavimentação e muitas vezes cruzamos com rios e cachoeiras ao longo desses percursos.

Depois de permanecer ao longo de 5 dias acompanhando o trabalho de Nilo Pereira (nesta ocasião, pois já havia estado lá meses antes), é chegada a hora de ir ao encontro da Bandeira. Para isso, é necessário chegar até o Ariri, localidade já pertencente a São Paulo. Preciso tomar uma embarcação.

Figura 29 - Nilo Pereira em sua casa, com viola em punho, Guaraqueçaba/PR.



Fonte: Patricia Martins (2015).



Resolvo falar com o barqueiro que já havia feito este trajeto comigo em outra saída de campo. Faz seu preço, e fico de entrar em contato para agendarmos a saída. Para fazer este tipo de trajeto, é necessário ir em busca de barcos, pois não há uma linha fixa que ligue estas diferentes localidades. Apesar de ser constante o fluxo entre moradores desses locais, geralmente, possuem suas próprias embarcações para fazerem estes trajetos.

As embarcações nestas localidades mais próximas da costa, muitas vezes, são o instrumento de trabalho de muitas famílias, através delas que saem para fazer a pesca e outras atividades. As embarcações servem também para fazer estes trajetos entre os lugares: famílias transitam todos os dias, filhos vão as escolas, pessoas frequentam igrejas, buscam serviços, visitam parentes e camaradas, e vão a festas e bailes um na localidade do outro.

Figura 30 - Ao encontro da Bandeira, Carona com Betinho, Vila Fátima/PR.



Fonte: Patricia Martins (2016).

Antes mesmo de agendar com o barqueiro, ao sairmos da casa de Nilo Pereira, ao final do dia encontro seu Aníbal e seu filho Betinho, moradores da Vila Fátima, que eu havia conhecido em outras passagens da Bandeira por suas casas. Nos cumprimentamos e falei que estava indo ao encontro da Bandeira. Antes mesmo de dizer para onde eu

seguiria, seu Aníbal já se adiantou e revelou: *estão ainda lá pela Barra, passaram lá em casa dias atrás*. Quando seu Aníbal se referia a ter visto os foliões, estava falando sobre o momento que as embarcações com os foliões passavam em frente a sua janela. Vila Fátima, onde fica a casa de seu Aníbal e seu filho, se localiza bem no início do Canal do Varadouro, para quem sai do Paraná com destino a São Paulo, da janela de sua sala seu Aníbal pode avistar todo o movimento de embarcações que trafegam por este Canal, que, aberto em 1953, tornou-se uma das principais rotas de ligação entre as localidades desta região. Dali, de sua janela, que Aníbal avistou quando a Bandeira passou com destino a Barra do Ararapira, seu filho Betinho lembrou: *é mesmo, passaram lá fazendo uma grande festa*. Na sequência da conversa seu Aníbal, ele ofereceu uma carona, dizendo que Betinho depois poderia nos deixar no Ariri.

Figura 31 - Vila Fátima e vista para o Canal do Varadouro.



Fonte: Rodolfo Monteiro (2013).

Aceitamos a oferta e no dia seguinte embarcamos com seu Aníbal e Betinho rumo a Vila Fátima. O mar estava tranquilo, no percurso quase não conversamos, o barco de Beto é toc toc e o som da embarcação toma conta do ambiente ao longo de toda a travessia. Neste tipo de embarcação, levamos em torno de 1 hora e meia pra chegar à Vila Fátima, de lá até o Ariri seria mais 1 hora pelo menos. Dona Tereza, companheira de seu Aníbal, insiste para que passemos a noite

ali, já estava ficando tarde para sairmos e optamos então por aceitar o pouso.

Figura 32 - Rádio, HT, VHF Marítimo, usado pelas comunidades, Ariri/Sp.



Fonte: Patricia Martins (2016).

Na manhã seguinte, partimos em direção ao Ariri, ali Betinho se despede nos deixando em um dos trapiches daquele bairro. Chegamos no Ariri e fomos até a escola, lá já avistei os jovens da Barra do Ararapira, sabia que o barco escolar iria à Barra depois da aula, mas sabia também que este barco não abre exceções para caronas, era necessário achar uma outra forma de ir ao encontro da Bandeira.

No caminho, chegamos num comércio local bem em frente ao portinho de onde saem as embarcações para diferentes localidades de menor porte que estão próximas ao Ariri. Lá, como em Guaraqueçaba, temos um ponto de referência importante para os moradores da região, que ali abastecem seus barcos, compram mantimentos, mantêm seus filhos na escola, etc. No comércio, seu Antonio sabendo de nossa procura oferece o rádio amador para falarmos com a Barra. Sempre observava o uso frequente do rádio, sobretudo ao longo das peregrinações com a Bandeira. Pela primeira vez eu manusearia um. Como se fala na região, “passei um rádio” para Mauro da Barra avisando que a tipe da Bandeira havia chegado, em alguns minutos seu filho Maurício aparece no portinho com sua “voadeira” para nos buscar.

Figura 33 - Comunidade aguardando a saída da Bandeira, Pontal de Leste/SP.



Fonte: Patricia Martins (2016).

Chego finalmente ao encontro da Bandeira, que já estava posicionada junto com seus foliões na sala da casa de Mauro, um farto almoço é servido para aproximadamente 30 pessoas. Jovens, crianças e velhos servem-se e vão se acomodando pelos espaços da casa e do terreiro. Aos foliões é reservada a mesa principal, entre a conversa solta na mesa do almoço, geralmente marcada por fatos e causos envolvendo a visita da Folia pela região, novos arranjos são traçados para dar continuidade à peregrinação da Bandeira.

A cada localidade que visitamos, um dos pontos que são sempre levantados refere-se a como seguiremos adiante. Ao longo da peregrinação, diferentes embarcações são disponibilizadas aos foliões, e

muitas vezes somos acompanhados de uma localidade a outra por alguns moradores que seguem a Bandeira por entre as localidades vizinhas.

Figura 34 - Dono da casa recebe vizinhos e a Bandeira, Pontal de Leste/SP.



Fonte: Jeff Halla (2015).

Assim, um circuito interno se estabelece, ligando as casas das comunidades visitadas. Entre uma casa e outra os moradores seguem se visitando e, depois disso, um circuito para fora da localidade se efetiva, onde moradores de localidades vizinhas passam a se visitar a partir dos caminhos propiciados pela Bandeira. O estabelecimento desse circuito torna possível a fala de uma moradora e devota do Divino Espírito Santo da Barra do Ararapira, ela me confidencia ao pé do ouvido,

*olha eu só entro na casa de meus vizinhos quando a Bandeira passa por aqui, no restante do ano não é assim não, tem gente muito fechada aqui também, aqui o que você tá vendo é só nos dias da Bandeira, depois vocês vão embora e volta tudo naquele sistema fechado de novo.*

E, assim, nos percursos impressos pela Bandeira, temos a possibilidade de observar processos de aberturas e fechamentos, expansão e retração de relações, nesta conformação de trajetos experienciados por meio do fazer musical, que conduz, em suas métricas e rimas, pessoas as suas crenças, conduz e constitui movimentos,

cortando baías e mares, fazendo circular e colocando em circuito a socialidade caiçara.

### 2.2.2 Trajeto 2 - Nas trilhas com Zé Pereira

Adentrar no universo de vida de José Pereira, rabequista e fazedor de violas e rabecas muito reconhecido na cena do fandango, é adentrar por si só num mundo do movimento, circuitos e fluxos no qual ele se insere. Atualmente, morando na localidade do Ariri, junto de sua esposa dona Maria e com a família de seu filho mais novo, Laerte, seu Zé Pereira, como assim é conhecido, já viveu em vários lugares ao longo de sua vida.

A Família Pereira, notoriamente conhecida na região por conta de ser lugar de formação de exímios fazedores, tocadores e dançadores de fandango, forma-se num primeiro momento no sítio do Araçaúba, em Cananéia/SP, de lá como conta seu Anísio Pereira, saem em direção ao Rio dos Patos, em Guaraqueçaba/PR.

*Nós não era do Paraná, era do Araçaúba já era São Paulo, nem mãe e nem pai, nem avô era daqui. Tinha um velho chamado Antônio Pedro – conhecido como Velho – conversou com Franklin que perguntou à ele se não dava para morar pra cá, tinha um pensamento assim de se mudar. Quando convidou, foram se conhecendo por meio de festa, de baile, se encontravam os dois velhos e Franklin resolveu ir pro Rio dos Patos e toda família veio junto. Os Dias já moravam cá embaixo do Rio dos Patos, e foi pra lá que fizemos nosso sítio.*

Fixando-se por pelo menos duas décadas no sítio do Rio dos Patos, neste lugar a Família Pereira ganha fama e notoriedade no fandango e, junto com ela, alguns membros da família, entre eles Zé Pereira, Nilo Pereira, Leonildo Pereira e Anísio Pereira, destacam-se. No início da década de 1990, chegam a gravar um disco na cidade de Curitiba, pelas mãos de músicos locais que conheceram os toques de violas e rabecas vindos daquele sítio. A Família Pereira passa então a compor um grupo musical e passa a se apresentar em alguns eventos em diferentes cidades, quando são convidados.

Figura 35 - Família Pereira, posando para encarte de Cd “Viola Fandangueira, 2001.



Fonte: <<https://fandangodoparana.blogspot.com.br/2010/06/familia-pereira.html>> (2010).

Nos circuitos tecidos pela Família Pereira, Zé Pereira já fazia parte, e muitas narrativas de viagens para outras terras são motivos das lembranças de seu Zé. Ele conta:

*Ah chegou uma época que a gente andava muito, saía lá do centro do mato, daquele sítio que não tinha luz, não tinha nada do que tinha na cidade, e de repente ia parar em Curitiba, São Paulo e até Rio de Janeiro. Depois o pessoal começou a se mudar do Rio dos Patos, cada um foi indo pro seu canto com sua família e não era mais a mesma coisa, nem sempre a gente conseguia se encontrar pra tocar juntos.*

Ao deixar o Rio dos Patos, Zé Pereira procura a localidade do Varadouro/Pr para morar, até se estabelecer no Ariri/SP. Mesmo morando no Ariri, seu Zé e sua família não deixam seu sítio no Varadouro, lá mantém sua casa e sua roça, indo periodicamente cuidar daquelas terras. Algo semelhante ocorre com o sítio do Rio dos Patos, onde seu Leonildo Pereira atual morador do sítio do Abacateiro em Guaraqueçaba/PR, juntamente com seus filhos visita constantemente o

Rio dos Patos lá mantendo parte de suas roças. Da Ilha dos Valadares, seu Julio Pereira e seu filho Urbano também mantêm suas casas e roças no sítio do Rio Itimirim/PR. Uma das explicações mais ligeiras está no fato de que nestes espaços de antigos sítios ainda é possível plantar, caçar e realizar atividades que passam por restrições ambientais, por outro lado, vemos também que a constante ligação com os sítios torna perene e cria uma relação de continuidade com o “tempo dos sítios”, mesmo em face ao constante deslocamento e mobilidade que faz parte de seus modos de vida.

Zé Pereira traz consigo as marcas dessas constantes mudanças e movimentos pelos quais a Família Pereira se instituiu. Atualmente, a presença dos Pereira se espalha por diferentes localidades desta região, o sítio Rio dos Patos encontra-se esvaziado de população, porém, ainda ocupado. Um núcleo importante da Família se estabeleceu na Ilha dos Valadares em Paranaguá, no bairro do Canarinho. Nos finais de semana é possível encontrar grande parte destes Pereiras no campo de futebol que está circundado por suas residências. As partidas são disputadas com diferentes times, sendo que o anfitrião e mandatário deste campo é o time chamado “Os Parentes”, formado em sua grande maioria pelos Pereiras que moram neste bairro.

Optei por acompanhar os movimentos de Zé Pereira por um período do ano de 2015. A princípio, me interessava acompanhar seu processo e técnicas de construção de instrumentos, sobretudo em sua lida com o mato<sup>38</sup>. Nessa aproximação, fui levada a perceber que a atuação de seu Zé transcendia seu ofício de fazedor de violas e rabecas e ganhava diferentes contornos.

Ao chegar pela primeira vez no Ariri para permanecer com Zé Pereira, fiquei hospedada na casa de Cléber Chiquinho, professor de Biologia da escola da localidade, Cleber passa três dias da semana no Ariri, e o restante em Cananéia. Ele cedeu sua casa para eu ficar, estava a pouco menos de 1 km da casa de Zé Pereira e poderia estar próxima ao cotidiano do mestre. A ideia de “ser mestre” torna-se central nas falas de Zé Pereira, em uma de nossas idas a área de caixetal, ele mesmo me alerta sobre como se constitui como mestre, para ele:

*Ser mestre, como dizem que sou, é tipo assim, você tem que saber de tudo e também ensinar. Não adianta só fazer ou tocar a viola e a rabeca, tem que fazer verso e tem que passar pra frente o*

---

<sup>38</sup> Descrição que faço no capítulo seguinte desta tese.



*que você sabe, aí sim é ser mestre. Eu sou mestre mesmo, aprendi a trabalhar com o povo e onde vou me respeitam.*

Foi esse mestre que me recebeu em sua casa e a partir dele, e de Cleber Chiquinho, que fui seguindo seus passos. Cleber, além de professor, atua como produtor cultural e formatou e executou diversos projetos na região de Cananéia junto do Ponto de Cultura Caiçaras, do qual faz parte. Muitos de seus projetos envolviam Zé Pereira, e o último deles, o qual eu pude acompanhar algumas das etapas, chamava-se “Violas e Rabecas”, tendo sido promovido pelo governo do Estado de São Paulo através de um edital de apoio a manifestações culturais.

Figura 36 - Folder de atividade do projeto “Violas e Rabecas”.

The image shows a promotional flyer for the project "Violas e Rabecas". The title is written in a large, elegant cursive font. Below it, the subtitle reads "A arte de construir instrumentos musicais". The flyer lists several activities: "Intercâmbio", "Rodas de prosa", "Oficinas", and "Vivências". A central event is highlighted: "Baile de Fandango Caiçara" on "Dia 06/06 às 22 horas" at "Club Mangue Seco" in "Ilha dos Valadares - Paranaguá - PR". The dates "05 a 07 junho" are prominently displayed, along with the organizing body "Associação Mandicuera Ilha dos Valadares Paranaguá - PR". The flyer includes two photographs: one of a hand holding a stringed instrument and another of a group of people dancing. At the bottom, logos for "ProacSP", "Mandicuera", "Club Mangue Seco", "Ponto de Cultura 'Caiçaras'", and "GOVERNO DO ESTADO SÃO PAULO" are visible.

Fonte: Ponto de Cultura Caiçaras (2015).

Soube do projeto já em sua primeira etapa, quando passou pela cidade de Paranaguá no mês de maio. Abrigado pela Associação Mandicuera, na Ilha dos Valadares, ali tomou conta do desenvolvimento do projeto e da tônica na circulação ao qual ele propõe. Basicamente, o “Violas e Rabecas” constava de oficinas de repasse de toques de instrumentos do fandango, no qual um grupo, formado por jovens da localidade do Ariri, receberia uma bolsa e seria introduzido neste universo musical. Os jovens participavam, junto com Zé Pereira,

da circulação que este faria em algumas cidades como Paranaguá, Iguape, Ubatuba e São Paulo<sup>39</sup>.

Naquele final de semana em Paranaguá, juntou-se um público específico para participar da aula de Zé Pereira. No terreiro do Mandicuera em um círculo improvisado com bancos e cadeiras, reuniram-se alguns integrantes da própria Associação, jovens estudantes de música e pesquisadores do fandango e seus instrumentos musicais vindos de Curitiba e outras regiões, juntamente com os alunos de Zé Pereira residentes no Ariri. Reconhecido nestes circuitos por ser um exímio tocador de rabeca, Zé Pereira entre estes jovens músicos é tido e reverenciado como mestre, suas palavras e indicações eram ouvidas atentamente, e ao final da oficina uma prática musical em conjunto já podia ser apreciada. Nesta ocasião aproveitei para combinar com Zé Pereira minha ida ao Ariri, nos despedimos portanto, com um até logo.

Figura 37 - Oficina do projeto "Violas e Rabecas", Associação Mandicuera.



Fonte: Cleber Rocha (2015).

Ao chegar no Ariri, no mês de setembro de 2015, já encontro as oficinas com os jovens em andamento, são em torno de sete alunos que nas noites de terça e quinta-feira reúnem-se na sede de uma associação comunitária para tocarem violas, rabecas e machetes. O professor ali é Zé Pereira, ele quem comanda e como um maestro vai dirigindo as práticas musicais, dizendo o que cada um deve fazer com o seu

<sup>39</sup> Acompanhei as oficinas em Iguape, Paranaguá e Ubatuba.

instrumento. Zé me diz que no início do projeto cada aluno comprou seu próprio instrumento, aqueles que queriam viola adquiriram violas, e aqueles que preferiam a rabeca assim o fizeram, adquiriram instrumentos feitos por Zé Pereira, para poderem participar das oficinas. Para Zé, isso era importante, *o aluno ter seu próprio instrumento para poder levar pra casa e ir treinando senão não tem como aprender*. Ao longo dos dias que passei no Ariri, era possível ver estes jovens se reunindo ao cair da noite junto com suas violas e rabecas e ficar arranhando alguns acordes e cantarolando modas e versos de fandango<sup>40</sup>.

Figura 38 - Jovens do Ariri em aprendizagem de violas e rabecas.



Fonte: Cléber Rocha (2015).

Nesta primeira ida ao Ariri para acompanhar Zé Pereira em seu cotidiano, me deparo com um velho senhor que, na casa de seus 70 anos, ainda mantém seu emprego na Prefeitura de ajudante geral. Ao longo de parte de seu dia, vejo seu Zé capinando, varrendo e cuidando do bairro do Ariri. Em outra parte está ele envolto com sua canoa, pedaços de caixeta, ferramentas e outros petrechos na lida com suas violas e rabecas. Dentro de tudo isso, ainda sobra espaço para circular e tocar seu fandango.

---

<sup>40</sup> O tema do aprendizado será melhor explorado no último capítulo desta tese.

Um dos percursos mais realizados por ele é a convite do Grupo de Fandango Família Neves, que tem suas atividades na localidade do Maruja Ilha do Cardoso/SP. Zé toca rabeça para este Grupo que recebe periodicamente a visita de escolares, empresas, turistas, e fecham apresentações de fandango como forma de complementar a visita à Ilha do Cardoso. O fandango entra aqui como mais uma das atrações da localidade que é muito procurada por seus “atrativos naturais”.

No terceiro dia em que estava com Zé Pereira já havia um compromisso dele no Marujá. Baduca, um dos integrante da Família Neves, viria buscá-lo mais tarde para uma apresentação a adolescentes de uma escola da capital paulistana. Sabendo que eu estava acompanhando o seu dia-a-dia, Zé me chama: *se a dona quiser ir me avise que já ajeitamos um lugar na canoa*. Agradei ao convite e me inseri na tripulação que iria a noite ao Marujá, seu filho Laerte também foi convidado a tocar e nos acompanhou. Com um assovio, Zé me chama na casa em que eu estava hospedada e seguimos até o portinho. Lá já estava Baduca nos aguardando. Embarcamos na voadeira e seguimos rumo ao Marujá.

Navegar à noite por estas baías sempre traz surpresas boas. Nessa ocasião, um céu estrelado de setembro se conjugava com a *lua de quarto* como dizem por aqueles lados. O grupo de escolares já estava jantando no restaurante de um dos integrantes da Família Neves, e logo após o jantar iria assistir ao fandango. Dois rapazes de São Paulo aproximam-se de Zé Pereira, estavam ali a sua procura, vinham lhe fazer uma proposta para tocar em um evento na Ong que possuem em São Paulo. Naquele início de conversa, Zé Pereira já deixa encaminhado algumas idas à capital para tocar sua rabeça. Conversam rapidamente e o Grupo se põe a tocar, as professoras que acompanham os adolescentes os organizam em volta dos tocadores, é possível perceber que houve um certo preparo para estarem ali, pois já sabiam previamente do que se tratava. Aos poucos formavam pares e dançavam pelo salão, cada qual a sua forma, entre muitas brincadeiras e risadas, os adolescentes da capital divertiam-se com uma certa “exoticidade” que o pequeno baile em meio à ilha do Cardoso lhes trazia.

Seu Zé tocava e nos intervalos passavam a palavra ao “mestre” para ele falar sobre o fandango, no fim da apresentação, muitos adolescentes foram até seu Zé pedir autógrafos e parabenizá-lo. Ao voltarmos ao portinho tomar a embarcação de volta para o Ariri, Zé brincou me dizendo: *olha dona essa vida de artista não é fácil, toco aqui e amanhã já tenho que estar cedo no batente*.

Passo mais alguns dias com Zé Pereira no Ariri e retorno para casa, deixando combinado com ele de acompanhar a atividade do projeto que iria acontecer na Barra do Ribeira em Iguape/SP. Faço desta forma. Retornei em outubro à cidade de Cananéia, lá desembarcaram Zé Pereira, seus alunos, seu filho Laerte e Cleber Chiquinho para tomarem uma van que os levaria à Iguape. O trajeto que ligava as duas cidades era relativamente curto, após cerca de 80 km percorridos chegamos ao centro histórico de Iguape. A cidade é conhecida por toda a região deste litoral por ser sede do culto ao Bom Jesus de Iguape, que tem seu ápice na famosa Festa de Agosto, destino e ponto de encontro de muitos moradores do litoral. A primeira parada ao desembarcarmos em Iguape é justamente essa: Praça da Basílica. É comum as pessoas que chegam à cidade dirigirem-se à Igreja do Bom Jesus pedirem *bênçãos* antes de continuarem seu trajeto. A van estacionou logo em frente e Seu Zé acompanhado dos jovens aprendizes do Ariri e seu filho Laerte dirigiram-se até a igreja e cada qual fez suas *orações*<sup>41</sup>.

A Barra do Ribeira, nosso destino naquele final de semana, apesar de ser parte de Iguape possui particularidades frente à esse município. Para acessar a balsa, que faz a travessia para Barra, é necessário cruzar a estrada que passa por dois morros e alguns bairros como a Toca do Bugio, Icapara e Vila Nova. Alguns fandangueiros moram por entre esses bairros, portanto, para Zé Pereira, uma relação de aproximação e vizinhança se coloca, ele menciona: *rapaz, eu não tinha vindo aqui ainda, mas sei de muitas histórias de fandango pra esses lados*. A Barra do Ribeira é conhecida também por abrigar remanescentes de comunidades de pescadores-agricultores que viviam dentro da Estação Ecológica da Jureia, retirados de seus territórios por conta de restrições ambientais.

A atividade do projeto seria realizada na sede da Associação Jovens da Jureia, e ficaríamos hospedados na casa da frente de Cleiton do Prado, jovem violeiro e fazedor de violas, rabecas e demais instrumentos do fandango.

---

<sup>41</sup> Dentre as grandes peregrinações católicas, a Festa de Agosto de Bom Jesus do Iguape perde somente em tamanho para a Festa de Aparecida do Norte, no que tange ao Estado de São Paulo. Já na região litorânea, juntamente com o Bom Jesus do Iguape, temos a Festa de Nossa Senhora do Rocio, realizada no mês de novembro, em Paranaguá/PR, como um pólo de atração e ponto de encontro entre os moradores da região. É comum o trânsito entre devotos nas Festas de Bom Jesus e na Festa do Rocio.

Figura 39 - Oficina do projeto “Violas e Rabecas” na Associação Jovens da Jureia, Barra da Ribeira/SP.



Fonte: Patricia Martins (2015).

A AJJ como assim é chamada a Associação é conhecida na região por sua luta em prol da permanência e garantia de direitos das comunidades, tem como uma das suas atividades a manutenção de um grupo de fandango, composto basicamente pela Família Prado. O antropólogo Eduardo Silveira (2014, pp. 13-14), falando sobre o grupo de fandango da AJJ, refere-se a ele do seguinte modo:

Este grupo de fandango foi formado por um grupo de pessoas, quase todas da mesma família que há mais de 20 anos trava um conflito imenso com os poderes públicos em decorrência da categorização da terra em que viviam como ‘área de preservação ambiental permanente’ [...] Para os membros deste grupo, o fandango é uma prática tradicional caiçara, que está sendo minada pelo Estado [...] Para eles, fazer fandango é resistir, sinaliza que eles têm ‘cultura’.

A ideia da proposta da vinda de seu Zé, assim como havia sido em Paranaguá, era a de levar uma prática musical a cada lugar visitado.

Na manhã seguinte seguimos para a sede da AJJ, onde cerca de seis pessoas aguardavam a oficina. Foram aproximadamente duas horas de prática, seguida por um bate papo, onde se discutiram vários temas na maior parte de ordem política. As falas giravam em torno de direitos e a situação atual da população caiçara, e muito se discutia sobre o acesso a madeira para se fazer instrumentos musicais, dificuldade observada tanto em Iguape como em Cananéia. Do mesmo modo, toda a atividade foi realizada em torno de lembranças de versos e modas, e em meio a muita “contação de causos”. Diferentemente de Paranaguá, ali na Barra do Ribeira, as pessoas que acompanharam a oficina compartilhavam de um mesmo universo musical, a linguagem do aprendizado era próxima aos tocadores que estavam presentes.

Já no mês de novembro, na ida à Ubatuba, litoral norte paulista, as falas que antecederam a prática e que circulava nas rodas informais de conversa adquiriam contornos também políticos. Lá a instituição que abrigou a oficina foi a Fundação de Turismo municipal. A proposta da oficina foi abraçada com entusiasmo pela organização local que ampliou o escopo da proposta e realizou, a partir da ida de Zé Pereira, a I Festa de Fandango de Ubatuba, tornando assim a oficina num evento regional.

Figura 40 - Oficina do projeto “Violas e Rabecas” na I Festa de Fandango de Ubatuba/SP.



Fonte: Felipe Scapino (2015).

Figura 41 - Altar para São Gonçalo, baile de São Gonçalo, Ubatuba/SP.



Fonte: Felipe Scapino (2015).

Figura 42 - Tocadores de Fandango, Baile de São Gonçalo, Ubatuba/SP.



Fonte: Felipe Scapino (2015).

Além da prática musical, na programação deste evento tivemos rodas de conversa, mostra audiovisual e bailes de fandango. Apesar da distância entre o litoral sul e norte de São Paulo, foi possível visualizar



as proximidades desta musicalidade. Em Ubatuba encontramos outras denominações para as modas de fandango, assim como outras coreografias, mas segundo Zé Pereira explicando para mim, *no final é tudo a mesma coisa, tocamos rabeca e viola do mesmo jeito, algumas coisas nós já esquecemos por lá, e aqui ainda fazem, ou lá ainda fazemos e aqui eles já esqueceram, é tudo do mesmo lado sabe, como se fosse parente mesmo.*

A partir dos trajetos realizados por Zé Pereira e seus pares, ao longo de seu desenvolvimento, o projeto Violas e Rabecas demonstrou-se como um espaço de encontros e debates políticos. Mais do que o ensinar a tocar, a ida de Zé Pereira e seus alunos a estes lugares acionou uma rede de trocas de informações, antes alcançada por bailes e procissões. O formato “projetos culturais”, por mais contemporâneo que seja para esses fandagueiros, assume também um papel na constituição deste circuito estabelecido através da produção musical caicara, bem como a produção musical se constitui e se atualiza através deles.

Ao se referir as suas andanças Zé Pereira assume:

*olha eu gosto muito de andar por aí, sair e tocar em outros lugares, já andei por tantos lugares, mas o mais longe que fui foi Cuba, não acreditei quando andei por lá. Uma surpresa pra mim aquilo acontecer, mas fui tratado muito bem e onde ia tocar o povo gostava muito.*

A partir dessa constante itinerância de pessoas, coisas, versos e aprendizados que os lugares se constituem. Diante dos deslocamentos produzidos por Zé Pereira e sua família, que em uma escala menor foram usados aqui para demonstrar a circularidade e fluxos propiciados pelo *fazer fandango*, percebo que tais pessoas não estão, ou em algum momento estiveram confinadas dentro de um determinado lugar, ou que sua experiência é circunscrita pelos horizontes restritos de uma vida vivida só ali (INGOLD 2007a, pp. 100-101). Com Zé Pereira e no encontro com a Bandeira do Divino, vimos que, mais do que lugares, são os caminhos que dão sentido à mobilidade. Na próxima seção vamos buscar a expressão destes trânsitos no sentido do “morar” e dos caminhos estabelecidos em torno destas moradas por entre sítios, vilas e cidades.

## 2.3 OS SENTIDOS DO MORAR: PESSOAS E OBJETOS EM MOVIMENTO

Abordar a produção musical caíçara no âmbito de seus saberes-fazer e circulação ao longo dos litorais, sul de São Paulo e norte do Paraná, diz sobre a impossibilidade de observarmos a música de forma isolada, mas sob a relação constante, feita por inspiração, imitação e incorporação de aspectos deste ambiente. Se como vimos a pouco, os modos de existência produzidos neste contexto são conduzidos por entre caminhos e por entre lugares, o fluxo é uma condição do existir. Este ser caminhante mais do que estar sempre em movimento é o próprio movimento, seus caminhos seguem tecendo o mundo.

Os pequenos e grandes deslocamentos fazem parte não só do cotidiano, como pude perceber em trabalho de campo, mas da história pessoal de muitos de meus interlocutores. Sendo uma constante, importava a mim compreender de que modo se dava estes processos e como este se conjugava com esta produção musical. Já de partida fui reconhecendo um mundo que oscila de forma constante, entre situações ora de fixação, ora de estabilidade e instabilidade, ou mesmo, mobilidade e imobilidade, conjugando-se com contextualidades socioeconômicas próprias, desenhando-se assim histórias de vida as quais tive contato.

Conheci seu Zeca logo nos primeiros bailes de fandango que frequentava, naquela época, para se participar de um baile em Paranaguá, teria que se atravessar a passarela ao longo de seus 250 metros. No início dos anos 2000, a passarela se resumia à passagem de pedestres, com suas bicicletas<sup>42</sup>, depois a ponte cresceu, e hoje, mesmo que sob controle da guarda municipal, motocicletas e automóveis passam constantemente sob a passarela. Para se chegar no baile na casa de fandango da Ilha dos Valadares, deveria se atravessar a ponte e caminhar ao longo de uns vinte minutos até o bairro Sete de Setembro, atravessando ruas pavimentadas que se cruzavam com pequenas trilhas de areia, cercada por casas de madeira, vez por outra, alguma de alvenaria, cercadas por pequenos arbustos e, às vezes, por muros. A Ilha

---

<sup>42</sup> As pessoas e suas bicicletas são presença constantes no litoral caíçara, não há como falar em mobilidade nestes lugares sem falar no uso das bicicletas. Em Paranaguá, é notório e característico do local vermos a todo momento cenas inusitadas de pessoas e suas bicicletas, transportando compras, animais, crianças e famílias inteiras. Indo ao trabalho, à igreja, ao baile de fandango, para casa, as bicicletas são indispensáveis para a mobilidade nestes locais.

dos Valadares vivia naquele momento um *boom* de expansão em que, a cada dia, novas residências eram formadas, novas casas compostas, caminhos abertos e pavimentados, ainda assim sem nenhum planejamento ou ordenamento urbano.

O modelo de expansão daquele lugar seguia as regras dos antigos *sítios*, onde uma família, vizinho ou camarada juntava-se à outro, onde sempre se cabia mais um, afinal, *onde cabe um cabe dois*, se ouvia na boca do povo. A Casa do Fandango, anexa a residência de seu Eugênio Santos, era o local onde um grande *ajuntamento de gente do sítio* acontecia. Encontravam-se para tocar, dançar e mesmo escutar fandango, foi lá onde vivenciei meu primeiro baile e conheci Zequinha. Estava *no antro do fandango*, como revelou seu Gerônimo, irmão de Zequinha, entendia que naquele baile uma grande reunião de fandangueiros e fandangueiras aconteceria. Entre bailados e batidos, nas rodas entre pares pelo salão entendia que naquelas performances, mesmo estando numa ilha dentro da cidade, traziam a vida dos *sítios* carregadas naquele fazer musical<sup>43</sup>.

Figura 43 - Casa do Fandango Mestre Eugênio, Ilha dos Valadares/Pr.



Fonte: Ivan Ivanovick, 2018.

<sup>43</sup> Após alguns anos fechada, a Casa de Fandango Mestre Eugênio foi reaberta em 2017, a partir da iniciativa de um dos netos do falecido mestre.

Depois desse primeiro baile, encontrava Zequinha em todos os outros fandangos, assim como pelas ruas de Valadares, e em algumas vezes que fui até sua casa, conversar e visitar sua mãe Dona Maria. Em minha última ida à casa de Zequinha, fomos para fazer música do Divino à pedido de sua família, pois Dona Maria completara 100 anos de vida<sup>44</sup>. Nestes encontros e visitas gostava de conversar com Zequinha sobre a vida que levavam no sítio, os fandangos daquela época e seus tempos de mocidade. Depois do aniversário de sua mãe, combinei de passar em sua casa naquela semana para continuarmos a conversa. Nesta ocasião, embaixo da sombra de uma árvore em seu quintal, percebi como o tempo havia passado tanto para ele quanto para mim, e como sua história de vida falava sobre tantas outras narrativas semelhantes, de outras gentes que também chegaram à Valadares vindos dos sítios. Sobre suas idas e vindas, paradas e andanças Zequinha, descreve seus percursos e de sua família:

*Nasci no Rio do Poço, e morei também no Rio do Borrachudo. Mudamos com 12 anos de idade, saímos do sítio por causa da distância da cidade, era muito difícil o transporte, e também era longe para ir vender as coisas em Tagaçaba e Paranaguá. Vinha de baleeira grande com motor de centro, mas tinha também canoa a remo, que servia para o dia-a-dia pra pescar, caçar e visitar outros sítios do lado, ia pros bailes também na canoa, e a baleeira era pra fazer viagem grande, pescar em alto mar e transportar produção da roça. Saímos do Borrachudo porque lá era muito difícil de tudo, aí mudamos para o Valadares, e continuamos a plantar. Aqui não tinha quase nada e era só mato, como no sítio, só tinha um homem que morava lá em cima quando chegamos, era bem dizer quase um sítio também. A gente veio pra cá porque meu pai já conhecia, ali pra cima era só roçado de mandioca, montamos uma fábrica de farinha, fiquei uns três anos*

---

<sup>44</sup> Uma das poucas vezes em que vi a Bandeira do Divino da Ilha dos Valadares “sair” sem ser a época própria dela, ou seja, o Pentecostes. A intenção era de se prestar homenagem ao centenário de Dona Maria, Segundo Zequinha, *uma mulher muito devota ao Divino.*

*trabalhando nela. Agora quem vê o Valadares não acredita, virou cidade.*

O termo *sítio*, na fala de Zequinha e de outros tantos interlocutores, se constituiu como uma categoria capaz de articular diversos sentidos, evocando um território não apenas físico, mas também existencial. Sob o termo *sítio* desdobram-se ritmos que expressam os caminhos, para onde se vai, de onde se sai. Tem-se, numa visão mais geral, o *sítio* como espaço que se contrapõe à vida na cidade, ou a certas atividades como roças, caça e pesca. Porém na fala de Zequinha, vemos que não há uma completa descontinuidade entre os dois espaços, digamos, entre o rural e o urbano, pois tanto no *sítio* como a vida na Ilha, lhes proporcionava alguns tipos de atividades semelhantes, como a roça, a pesca e a lida com a farinha, e os fazeres musicais, como fandango e Divino. O *sítio* nestas narrativas, portanto, aparece como espaço de trabalho, mas o transcende situa um modo de vida que delimita tempos e lugares singulares, assim como os relaciona entre movimentos de coisas e pessoas.

O *sítio* indica portanto local de moradia, e também de dinâmicas específicas envolvendo unidades domésticas e relações de vizinhança produzindo e atualizando relações de afeto e consideração. Limitam tempo e lugares próprios a um modo de vida organizado por diferentes velocidades e trajetos. Um tipo de movimento que propaga conexões, espaços e identidades (BENITES, 2015). Na experiência deste espaço, deslocamento não significa errância absoluta, mas implica em pausas, descompassos, retornos e moradas.

Como vimos, ao deixarem a vida nos *sítios* ainda lá permanecem seus vínculos, seja mantendo um roçado, buscando suas caças ou em atividades de extrativismo vegetal, como a retirada de palmitos e caixetas. A Vila do Ararapira, situada nos limites entre Paraná e São Paulo, é um caso representativo destas permanências e vínculos. Em tempos outrora considerada uma das vilas mais importantes da região, haja visto que entre o final do século XIX e início do século XX esta localidade agregava cartório, correio e casas comerciais. Como nos mostra José Carlos Muniz, em sua pesquisa sobre as dinâmicas econômicas e populacionais da Vila do Ararapira descrevendo o intenso “movimento” ao qual a Vila passou:

O comércio intensificou-se na década de 1940, 1950, com a abertura do Canal do Varadouro que teve de imediato ‘o transporte de banana que

vinha do Vale da Ribeira e ia pra Paranaguá, rumando de navio para Argentina. Aqui ancorava navios que vinham de Rio de Janeiro, transportavam seda da Europa, sal que era raro, e daqui, quando vinham do sul, partiam com produtos locais, como charque que vinha do sul, arroz que era desta região e produtos da agricultura daqui', como lembra José Zózimo Pereira Júnior, e com este progressivo aumento se tem a necessidade de ter, em Ararapira um Posto Fiscal da Receita Estadual do Paraná, pois já se contava ali com cerca de 500 habitantes, sobrevivendo do comércio de peixe seco, fabricação de farinha de mandioca e arroz, com mercado de vendas em Cananéia, Guaraqueçaba e Paranaguá e segundo Cunha (2007) 'tinha umas 200 casas, todo mundo tinha as coisas, não precisava comprar nada. A única coisa que compravam era o sal, o resto tinha tudo' (MUNIZ, 2012, p. 15).

Por volta da década de 1970, muitas famílias foram deixando de morar na Vila e, atualmente, o Ararapira está completamente esvaziado de população, porém as casas continuam em pé, o cemitério ativo e a capela em perfeitas condições. Para lá que os antigos moradores, ex-vizinhos, compadres e camaradas se dirigem todos os anos no mês de março, quando realizam os festejos de seu santo padroeiro, São José. Nesta ocasião, ocupam suas antigas casas, limpam o cemitério, realizam dezenas de cultos na capela, fazem disputadas partidas de futebol e animados bailes e forrós. Esse constante movimento pode demonstrar de que modo essas populações estão marcadas simultaneamente pelos seus deslocamentos e pela forte referência a seus lugares de origem, esses deslocamentos são mais que ligações entre dois pontos, integram mesmo a dinâmica espacial neste litoral<sup>45</sup>.

As distintas experiências de mobilidade nos dizem também sobre diferentes modos de relação com este espaço. Não se trata portanto de desagregação, as constantes mudanças no local de domicílio apontam

---

<sup>45</sup> Um calendário de festas de santos padroeiros cobrem as diversas vilas, bairros e sítios por este litoral. Nestas ocasiões, o retorno de antigos moradores e a visitação entre comunidades vizinhas é amplo se constituindo na reativação desta rede de vizinhança e parentescos.

para a importância das relações de parentesco e vizinhança na definição das trajetórias de deslocamento.

No fandango, fica evidente os trajetos convergentes de tocadores, dançadores e dançadoras. Assim como os irmãos Gerônimo e Zequinha, que dividem os salões de baile, inúmeras são as relações de parentesco e vizinhança traçadas nestes contextos. Entre eles narrativas de namoros, noivados e casamentos nos quais os bailes de fandango são o palco principal ao longo deste litoral. Nos versos dos tocadores inúmeras são as referências a esse universo romântico sentimental, como esses destacados nos versos abaixo:

*A viola é uma das coisas  
Que se deve querer bem  
A viola também dá  
Amores pra quem não tem*

*Passeia meu bem passeia  
Como é bom de passear  
Eu não ando por passeio  
Ando por te visitar  
O meu cuitelinho verde lai lai  
Tá cansado de voar*

*Eu toco minha viola  
Vós tocai vossa rabeca  
As moças que estão dançando  
Não são moça são boneca*

Seu Nemésio e dona Nadir, casal de fandangueiros de Paranaguá/PR, narram seus movimentos do seguinte modo:

*É parecida a nossa história, é igual, a minha é um pouco mais fácil. Minha origem é de lá dos Patos, pra cima do Leonildo onde nós nascemos, tem o Rio do Saibro, pra baixo onde nós morava, meu avô morava no Rio do Saibro um pouquinho pra baixo do Rio dos Patos, moravam lá dentro do mato, uma vilinha que tinha lá. Cada rio tem um nome, né. Pra baixo do Abacateiro onde nós moramos, dali nós descemos pro Sebuí eu tinha uns 7, 8 anos. Meu pai era comerciante, no Sebuí*

*nós crescemos, ali nós trabalhava. Nós tirava caixeta, tirava palmito, tirava ostra, pescava, fazia canoa, fazia lenha, lanceava manjuba, fazia cerco, plantava arroz, mandioca, milho, a nossa juventude foi isso aí. Com 8 anos já tava na maré e no mato trabalhando, trabalhava pra sobreviver, fazia pra comer, pra pagar o que comeu ontem. Do Poruquara eu vim à Paranaguá, trabalhei 9 meses na ponta do Cais. A família já tinha mudado pra Fátima, e eu voltei pra lá e comecei a trabalhar com meu irmão e com meu pai, foi aí que me casei.*

A relação entre os nexos temporais e espaciais da experiência no sítio, coloca em questão o deslocamento e circulação de pessoas e coisas e, para além disso, a própria construção de narrativas que se configuram em torno deste lugar e deste *tempo dos sítios*. São as idas e vindas, da casa para o mato, passando pelo portinho, e para roça. Das pequenas e médias cidades que os circundam e fazem as conexões, das paradas para prosas, da passagem da Bandeira do Divino, do cantar versos de fandango com o camarada, tramam o enredo das relações sociais e o próprio sentido da vida no sítio. A partir dele, diferentes temporalidades cruzam-se e uma forma particular de memória de constitui. Nos versos do fandango acompanhamos essas dinâmicas:

*Quando eu vim da minha terra,  
Muita menina chorou.  
Também eu chorei um pouco,  
Por uma que lá ficou.*

*Vou me embora, vou me embora  
Corrê as costas do mar  
Se eu for vivo voltarei  
Se a morte não me matar*

De fato a existência temporal aqui não deve ser confundida com uma experiência cronológica, a expressão *tempo dos sítios* quando usada por meus interlocutores, pode se referir a uma expressão de um passado tanto remoto como recente, mas também pode falar de um tempo presente ainda vivenciado em práticas ou em memórias.



A ideia de sítio, deste modo, é construída a partir destas narratividades, pela afirmação de uma relação com um espaço e com temporalidades específicas e na relação com determinadas práticas que delimitam um “outro”, no caso esse “outro” muitas vezes está direcionado à cidade. Muitas destas pessoas que deixam os sítios estão na cidade, mas em relação direta com os sítios. Tendo estes como lugares de referência, na cidade buscam espaços que mantenham algumas de suas características. Aproximando-se das cidades, muitos destes sítiantes buscam bairros onde podem se aproximar de parentes e ex-vizinhos de seus sítios, por isso é possível observar por entre esta região alguns lugares que fazem parte do desenho destes deslocamentos<sup>46</sup>.

O deslocamento temporário ou definitivo era e continua sendo uma prática comum entre a população dessa região litorânea. O estabelecimento de moradias sendo realizados em destinos preferenciais, considerando espaços onde já se encontram as redes sociais que funcionam como seu universo de referência e mantêm a função entre a localidade de origem e o lugar que estão sendo acolhidos é uma característica fundante destes movimentos. Na fala de Neco, morador da Ilha dos Valadares/PR, fica explícita estas redes de vizinhança e parentescos atuando nos modos em que operam esses deslocamentos.

*Quando vim pra cá, eu tinha uns vinte anos já. Lá era muito difícil a vida eu pescava com meu irmão, mais aí eu casei tive um filho e vim pra cá, eu tinha amigos aqui já de lá e parente também, e aqui tinha bastante terra eu peguei um pedaço e construí uma casinha de madeira tive nove filhos trabalhava na construção civil e na pesca e pegava siri uma ostra pra complementar a renda, depois veio meus pais, meus irmãos, mais ficou parente lá ainda, de vez em quando vou pra lá, minha mulher gosta muito do sítio e eu também.*

Independente da alusão ao caráter movediço desta população é possível apontarmos para uma distinta prática de deslocamento própria da socialidade sítiante. A itinerância marca a vida de muitas destas

---

<sup>46</sup> No litoral norte do Paraná, visualizamos a concentração destes moradores na Ilha dos Valadares em Paranaguá, no litoral sul de São Paulo, a cidade de Iguape recebeu grandes levas destes sítiantes, na Barra do Ribeira e no bairro do Rocío.

pessoas, geralmente em busca de lugares melhores para viver. Trabalhos clássicos realizadas nesta região como de Willems (1958), Mussolini (1980), Marcílio (1986), Setti (1985) apontam um considerável movimento populacional, associando a errância dos habitantes do litoral a uma suposta herança das populações indígenas, mais especificamente os mbyás guaranis, que ali também habitam.

Se a tônica dada nestes contextos é a do movimento, os argumentos que sustentavam a ideia de “isolamento” destas pessoas e localidades não se comprova, bem como, a ideia de que os deslocamentos provocariam uma espécie de fragmentação também não. Neste processo de trânsitos, redes são acionadas, a mobilidade se faz a partir de determinadas lógicas e, obviamente, se faz incorporando consequências, o trânsito marca a vida de quem permanece e de quem parte, interessando perceber o modo como se vai, se vem e se fica.

Em maior ou menor grau o tema dos deslocamentos caiçaras foram citados por diferentes autores que realizaram trabalho de campo por entre esta região. Gioconda Mussolini, citando o caso da atração que o Porto de Santos, oferecia aos sitiante da Ilha de São Sebastião/SP em relação a mobilidade sitiante retrata a situação por ela observada provavelmente entre as décadas de 1940 e 1950<sup>47</sup>. Em uma primeira análise destacada em seu artigo “Aspectos da cultura e da vida social no litoral brasileiro” (1953, pp. 238-239), Mussolini coloca os aspectos negativos que a aproximação aos centros urbanos causavam à esta população: “motivação suficiente para os moradores dos pequenos núcleos litorâneos se entregarem a uma mobilidade pronunciada, com a conseqüente quebra da organização dos grupos locais e a perda dos elementos de sua cultura folk”.

Já em outro artigo intitulado “Os pasquins do litoral norte de São Paulo e suas peculiaridades na Ilha de São Sebastião” (1950), a autora reconhece que haviam estratégias que faziam com que houvesse a manutenção dos laços de parentesco e vizinhança mesmo após a chegada destes sitiante à cidade. Mussolini (1950, p. 31) irá destacar que

---

<sup>47</sup> Coloco aqui como data provável pois, em nenhum escrito, Gioconda Mussolini faz referência à forma e condições que seus trabalhos de campo foram realizados. Para melhor entendimento de seu papel e importância dentro dos primórdios da antropologia brasileira, ver: CIACCHI, 2007..

Outra influência que deve ser considerada com reservas é a exercida por Santos na cultura e vida locais. Embora a comunicação com aquele porto seja constante, isso não significa que se possa falar, sem mais nem menos, em ‘influência da cidade grande’: há verdadeiros pontos de concentração em Santos onde, ao que me informaram, ‘só se encontra caiçara’, isto é, gente da Ilha.

Sobre mobilidade propulsionada por questões econômicas e de sobrevivência Mourão (2003 [1971], pp. 140-141) irá destacar que os deslocamentos desta população estava marcado também pelo acesso a recursos, porém seu caráter de nomadismo era uma constante. Mourão irá afirmar:

esse caiçara, que nunca tinha sido sedentário, que se caracterizava mesmo por uma certa mobilidade espacial, passa agora a se embrenhar na mata, mudando de local de habitação, de tempos em tempos. Anteriormente, a mobilidade espacial ocorria em grau menor. Mudava de um lugar para outro, à medida que o terreno se esgotava para o plantio [...] A mobilidade espacial aumentou com a passagem para o corte do palmito e da caixeta que, à medida que ia esgotando-se nos lugares de mais fácil acesso, os obrigou a se embrenhar nas matas.

Em Emílio Willems (1952) vemos a compreensão da mobilidade caiçara a partir da ideia de migração, pensando no caso do litoral sul paulista na década de 1940, o autor irá destacar para o período um movimento de “despovoamento” em toda região acarretando em uma “instabilidade econômica”. Para Willems (1952, p. 24), “a redução na população foi devida, notadamente, às migrações voluntárias que, pode-se dizer, formaram um modelo de cultura para essa parte do litoral”.

Esses movimentos populacionais ajudaram a construir uma teoria da migração que levava como referência um ponto de partida e chegada já específico, em relações pontuadas pela transição rural x urbano. Como observamos nesta seção, os movimentos seguem diferentes sequências e variações, nem sempre o deslocamento significando ruptura com o lugar de origem, tampouco segue a trajetos pré-

determinados ou caminhos de mão única. Pelos caminhos deste litoral os movimentos engendram novos encontros redimensionando e configurando antigos e novos laços, implicam em paradas e retornos, em diferentes delimitações do espaço e tempo, dados pelos diferentes modos e territórios de circulação. Compactuo com a visão de Ana Claudia Marques (2015, p. 2), para quem:

A mobilidade que caracteriza tantas populações do interior do Brasil não deve ser simplificarmente equacionada a fenômenos de migração ou êxodo rural se esses conceitos fazem supor a indiferenciação entre movimentos, a exclusão de perspectivas daqueles que partem e daqueles que ficam, ou a ruptura dos laços que os ligam.

Se movimentos e deslocamentos instituem tempos e espaços diferenciados, sugiro aqui pensarmos em termos da instituição de ritmos também peculiares. Compreendendo a noção de ritmo de maneira ampliada, falando tanto destes processos de constituição espaço-temporais, quanto de aspectos relacionados a própria prática musical, que inclui movimento performático corporal nas rodas de fandango, nas métricas das poéticas de modas e versos de fandango e do Divino, na cadência propiciada pelas chegadas e despedidas das Bandeiras. Neste sentido, pensando o ritmo pela forma na qual o movimento se apresenta ou a própria forma em movimento, por meio de um pulso. O ritmo se torna fundamental para a percepção, pois pontua sempre o espaço e o tempo por um ataque, um modo de entrada e saída, um fluxo baseado na dinâmica de tensão e distensão. Inspirada pelo projeto ritmanalítico proposto por Henri Lefebvre (2004) para quem o ritmo consistiria em elementos temporais que são completamente marcados, acentuados, portanto, contrastando, mesmo opostos, como tempos fortes e fracos. Este caráter duplo que o ritmo assume nesta perspectiva nos guia a um processo construção do tempo, do movimento e da transformação. Neste sentido a problemática central para Lefebvre está na repetição e nas formas de vir a ser que os ritmos podem imprimir aos movimentos.

São muitas as nuances destes caminhos que dão em lugares, pontos de partidas e paradas, que levam e trazem pessoas, violas, rabecas, poéticas, encontros entre parentes e camaradas, para a faina no mar, o trabalho na terra, a busca no mato, ou para o juntar-se no futebol, na festa do santo, na visitação da Bandeira e nos bailes de fandango.

Reconhecer os sentidos do fazer-se destes espaços e lugares, é reconhecer a dimensão transformadora do deslocamento e, nestes, os movimentos de uma produção musical que cria dinâmicas de circulação, tornando-se veículos potenciais de transformação de coletivos e de paisagens a quais são constituídas e constituem-se, manifesta-se e faz manifestar.

**PARTE II - SABERES E FAZERES**

### CAPÍTULO 3 - DA MADEIRA AO SOM: PRODUÇÃO E CIRCULAÇÃO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS

*“A viola é uma das coisas*

*Que se deve querer bem*

*A viola também dá*

*Amores pra quem não tem.”*

(Versos de fandango de Paranaguá (PR))

“Cena 1: mato, tronco, machado, jacarandá. Fazia muito tempo que não chegava na casa de seu Anísio, resolvi retomar a conversa com ele, depois de alguns anos sem vê-lo. O bairro em que ele mora na Ilha dos Valadares, chamado de Canarinho, está muito mudado, cresceu demais, tanto que o antigo caminho que levava até sua casa já havia se tornado uma ruela, com muitas outras residências, depois ele me falou que quase todas elas eram de seus parentes e filhos, alguns que haviam deixado o sítio para se aproximar da cidade, buscando a Ilha dos Valadares para estabelecer moradia, outros que nasceram por ali mesmo, na cidade. Cheguei em sua casa por volta das nove da manhã, seu filho abre o portão e já o vejo agachado num canto do terreiro trabalhando na caixeta, o cheiro de madeira e a quantidade de sepilhos em seu terreiro me mostravam que essa lida era cotidiana, e estava incorporada em sua rotina. Me reconhecendo, seu Anísio fala pra eu entrar e me oferece um banquinho quase rente ao chão, que provavelmente ele mesmo o fez, para eu sentar à sua frente, enquanto isso não para seu trabalho. Seu semblante já envelhecido e fragilizado pela idade, demonstra vontade de prostrar. Fala que anda muito esquecido, sua cabeça não anda mais boa, mesmo assim o principal tema de nossa conversa era sobre as saudades que sentia do seu ‘tempo do mato’, falando de alguma das atividades que lá ele fazia conta de seu trabalho: *eu pequeno assim ninguém acredita, eram três dias para fincar, mais três dias pra derrubar, perfilava em quinze toras, uma delas caiu sem jeito e fez uma clareira assim no mato, nasceu um monte de coisa em cima,*

*madeira mesmo caída não morre. Eu interpreto: a  
madeira faz rebrotar vida.”*  
(Notas do caderno de campo)

A experiência etnográfica apresenta ao antropólogo uma diferença irreduzível, que tem como uma de suas expressões uma distinção conceitual: a de que os nativos lançam mão de conceitos ou concepções muito diversos daqueles que o próprio antropólogo leva para o campo. Se essa diferença deve ser levada a sério, o único modo é descartando-a entre conceitos e coisas. Esse é um dos pressupostos centrais também desta tese, trata-se de uma apreensão de violas e rabecas, não como apelo ao mundo vivido da fenomenologia, mas antes à ideia de que a experiência das coisas é ela mesma conceitual.

Para chegar até essas “coisas”, materializadas em instrumentos musicais, o caminho passa necessariamente pelo mato, que nos leva à árvore que nos dá a madeira, base de onde se transforma “a madeira em som”<sup>48</sup>. A linha sob a qual caminharíamos e que marcará a convergência dessas questões é a percepção, pensada como modo de conhecimento ativo do homem com seu mundo (SIMONDON, 2012). Através de saídas ao mato junto com fazedores, acompanhando processos construtivos de violas e rabecas em suas casas, quintais e ateliês, remontando os caminhos que os instrumentos tomam até chegar na mão dos tocadores, assim como as acepções que se criam a partir deles, buscarei neste capítulo descrever estes movimentos e circuitos que se estabelecem nestes trajetos.

Seguindo a perspectiva sobre a questão do encontro com o ambiente e seus efeitos, tendo por fim o escapar de duas armadilhas: a primeira, aquela que estabelece uma dicotomia entre, por um lado, a dimensão formal e objetiva do ambiente e, por outro, a dimensão significativa ou da experiência com ele. Nesta perspectiva dicotômica, tudo se passa como se houvesse uma escolha a realizar: ou se assume um ponto de vista “naturalizante”, onde se trata dos aspectos propriamente “orgânicos” do ambiente, abrindo mão da dimensão da experiência e das relações do ambiente com outros processos vitais; ou nos restringimos aos significados e efeitos deste ambiente no mundo. Ao

---

<sup>48</sup> Encontramos uma definição em Tim Ingold para ideia de “coisa”. Para este autor, falar em “coisa” seria mais adequado do que falar em “objeto”, pois faria visível sua forma “aberta”, ou um fazer prospectivo, nas palavras do autor: “as coisas vazam, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas” (INGOLD, 2012, p. 29).



nosso ver, trata-se de visualizar a conjunção destes elementos em campo, o que colocaria em intersecção ambiente, pessoas e coisas, em processos mútuos e em cadeias de relações (SIMONDON, 2012).

Neste capítulo iremos explorar esses fluxos a partir do movimento de “ganhar vida” que passam a conter essas violas e rabecas. Notadamente reveladas a partir de um movimento de vida/morte, brota/rebrota de diferentes materiais, sujeitos/corpos e suas ferramentas, esses instrumentos musicais estabelecem uma conexão direta com a madeira da qual são moldados, passando por um movimento que vai do corpo, ao fluxo do material, e ainda, do tocador a sonoridade que emana violas e rabecas. Como explica Anísio Pereira, *a caixeta que eu cortei pra Aorelio fazer aquela primeira rabeca eu não precisei derrubar nada, não cortei nada, porque ela não tinha morrido, era parte já de uma rebrota, a caixeta nunca morre.*

Tomar as coisas a partir de sua produção, nesta proposta, significa ultrapassar uma noção *a priori* de “cultura material”. Olhando por esta perspectiva, procuro aqui descrever violas e rabecas a partir de sua produção, usos e sentidos. Para essa proposta metodológica, a qual estamos tratando, a antropologia deve ultrapassar os limites que se colocam na descrição enquanto “cultura material”. Para James Leach, em artigo publicado na coletânea *Thinking through things* (2007), objetos e “coisas” na antropologia foram sendo tratados de maneira secundária, suas descrições adquirem formas estabilizadas. Para este autor:

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

À luz destas renovadas concepções, é possível apontarmos para uma certa inversão metodológica experimentada na teoria antropológica nas últimas décadas a respeito da materialidade da vida social. Isso

significa um retorno a materialidade, revestido de renovados paradigmas teórico-metodológicos observados nos estudos antropológicos, sobretudo nos últimos dez anos (MILLER, 2005; HENARE; HOLBRAAD; WASTELL, 2007; INGOLD, 2011; LATOUR, 2012) onde as ‘coisas’ encontradas no campo podem ditar os termos de suas análises, como sendo elas próprias condutos para a produção de conceitos.

Tendo em vista estes pressupostos em torno da concepção de materialidade, vemos a impossibilidade de isolar a forma do sentido e o sentido da capacidade agentiva; no caso de violas e rabecas, dentro da produção musical caiçara, não se trata apenas de objetos que representam ou sejam suporte ou veículo de significações posteriores. Trata-se de um processo tanto metafórico, em que a violas e rabecas significam algo e representam algo, quanto metonímico (BATESON, 2010), na medida em que fazedores e tocadores estão construindo a si mesmos ao fazer e ao tocar seus instrumentos de determinadas formas em determinados ambientes.

A proposta de análise deve ser lida também em termos maussianos, ou seja, interessa ver o que estes artefatos/instrumentos e seus variados usos nos ensinam sobre as interações humanas e a projeção da sua socialidade sobre o mundo envolvente; é na sua relação com madeiras, ambiente, ferramentas, e corpos humanos que violas e rabecas buscam aqui ser compreendidas. A perspectiva da socialidade, aqui apresentada, está também preocupada em desvelar as formas de conexão entre pessoas, sonoridades e objetos. No processo de busca, sobretudo de um conceito que amplie a noção de sociabilidade, compartilho da discussão proposta por Strathern (1991), para quem o próprio conceito de sociedade, enquanto tal, é apenas um modo de socialidade. Quando a autora, portanto, fala em “socialidade”, enfatiza a matriz relacional que constitui a vida das pessoas. Assim como o alargamento do conceito de pessoa está na base da teoria antropológica desde Mauss (1934), os diferentes sentidos que a relação entre objeto e pessoa pode adquirir, e de como estes constituem socialidades específicas, se coloca enquanto uma problemática legitimamente antropológica. Conceitos de pessoa podem ser unitários ou múltiplos; a pessoa que se espalha pelos traços que deixa, pelas partes de si que distribui entre outras pessoas (STRATHERN, 1988); assim também, ainda segundo Gell (1998), existem “*distributed objects*” e a “*extended mind*” que se espalham e levam consigo partes da pessoa que o constituiu.

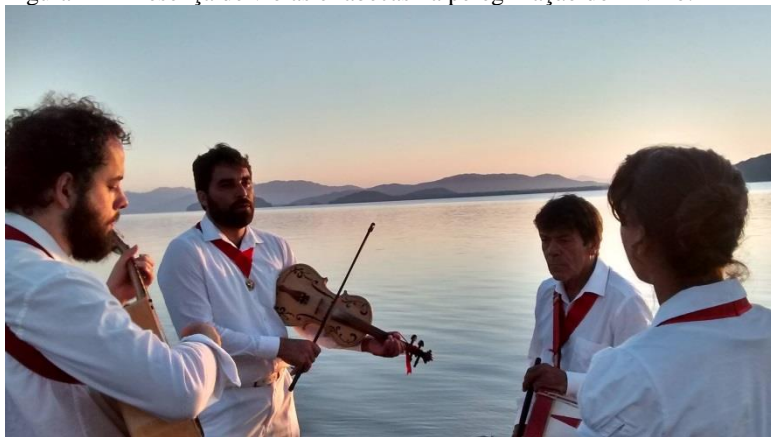
### 3.1 PRESENÇA E AFECTOS DE VIOLAS E RABECAS NO LITORAL

Violas e rabecas são parte central do repertório musical caiçara. A sonoridade que se denota nesta região é acompanhada pelas texturas, timbres, ressonâncias que emanam destes instrumentos musicais. Para Aorelio Domingues, tocador de viola e de rabeca, *o som que sai daqui – fala alisando a rabeca – a voz do cantador, e toda música caiçara tem uma vibração única, um timbre, como se fosse aquele chiado de areia.*

*Falai viola, falai*, diz o verso do cantador, não somente de forma metafórica, mas é constante vermos atributos humanos sendo destinados a esses instrumentos. Viola e rabeca, falam, *tem que ter voz pra ser boa*, diz o tocador. A organologia destes artefatos é toda denominada por partes do corpo humano, violas e rabecas tem *braço, bunda, cintura, boca*.

Indo além, estes instrumentos musicais exprimem afeições e afectos, são veículos de mensagens poéticas, atualizam socialidades, colocam em contato, e fazem circular agências, construindo paisagens sonoras. Ao estabelecerem uma espécie de circuitos envolvidos por estes artefatos, são produzidos deslocamentos da música através destas sonoridades.

Figura 44 - Presença de violas e rabecas na peregrinação do Divino.



Fonte: Patricia Martins, 2016.

Seja pelo fandango, ou nas peregrinações do Divino, a música se desloca por mares e matos, transformando violas e rabecas em artefatos

também liminares, pois são como mediadores das esferas do público, dada pelos bailes de fandango, e do privado, dado pelas peregrinações das Bandeiras nas casas dos devotos. O sagrado também se constitui a partir destes deslocamentos, assim como pessoas e seus lugares. Artefatos, portanto liminares, violas e rabecas transitam entre ambientes e dimensões marcadas pela fé, trabalho e festas, traçando fluxos destas socialidades..

### 3.1.1 Sobre Violas

Há mais de dez anos pesquisando e convivendo com o universo fandanguero, sabia da importância da viola para a realização de um *bom fandango*. Sempre me chamou atenção, para além da viola nos bailes, o espaço que o instrumento ocupava no cotidiano desses tocadores. Em suas casas, era possível encontrá-la na parede da sala e, no final do dia, sempre nos braços do tocador. Diariamente, os encontros entre os violeiros acontecem, seja no ambiente doméstico ou nos bares das localidades, a viola e sua sonoridade assume uma centralidade ímpar para estes tocadores. Podemos dizer que o instrumento torna-se uma extensão de seu tocador.

Apesar deste destaque dado ao instrumento, nas diferentes leituras bibliográficas que eu fazia para a construção das análises, o que aparecia eram as suas características formais. Nestas descrições encontramos elementos como as “origens” da viola, as especificidades regionais, as afinações, porém, pouco sobre a relação viola e violeiro<sup>49</sup>. No entanto, nas práticas cotidianas e nas falas dos tocadores vinha à tona as percepções em torno de suas relações com o instrumento. Nas palavras de seu Galo, violeiro de Superagui/PR:

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

---

<sup>49</sup> Um dos poucos elementos que pode falar destas relações explorados pelos estudos mais clássicos, trata das diversas narrativas que se colocam relacionadas a “simpatias, crenças e malinagens” voltadas à viola, no entanto, no fandango os violeiros possuem pouco destes elementos, se comparados aos violeiros do Brasil Central.

A viola, a qual me refiro nesta pesquisa, é aquela conhecida como *fandangueira*, ou também chamada de *viola branca* no município de Iguape/SP. Existe uma diversidade muito grande de violas no Brasil, podemos dizer que são tantas que é possível pensarmos em “tradições de viola”, que se configuram a partir de regiões geográficas e gêneros musicais ao longo do território brasileiro. Esse instrumento de cordas dedilhadas foi introduzido no Brasil já no início da colonização, trazida por colonos e jesuítas vindos de Portugal. Ela nasce em Portugal a partir de instrumentos árabes, por volta do século XV, e já nesse momento possui quase a sua forma atual: “caixa chata e cinturada, tampo e fundo paralelos e lisos, braço de tamanho médio, cinco ou seis pares de corda, trastos que já vem sobre o tampo, boca arredondada e a cabeça do braço inclinada” (JOSÉ LEITE, 2002).

Figura 45 - Cleiton e Aorelio, desenhando croquis, projeto Artesanias Caiçaras.



Fonte: Patricia Martins, 2015.

As principais “tradições de viola” no Brasil são apontadas por Allan de Paula (2010) como as violas *fandanguieras* ou *caíçaras*, violas do repente nordestino, violas *caipiras*, violas de cocho e as violas de folias de reis. A viola *caíçara*, como a chamaremos aqui, se destaca pela presença da corda chamada *turina*, *cantadeira* ou *periquita*, com corda mais curta que vai somente até o meio do braço da viola, é ela que dá o tom da voz do violeiro. Os *fandanguieiros* chamam as cordas de *pontos*,

que são feitos com arame. A cravelha da viola possui oito ou dez furos, mesmo quando é utilizado um número menor de cordas. As cravelhas são feitas de madeira mais resistente, quando confeccionadas por fazedores mais antigos, hoje em alguns ateliês de luteria usa-se cravelhas de metal em função de maior rigor nas afinações.

As violas de fandango, como veremos na sequência deste capítulo, são feitas com madeiras da região, e podem ser *de fôrma* (de aro) – quando o fazedor faz peça por peça colocando pedaços de madeira para moldar o instrumento –, ou *cavoucada* (de cocho, escavada) – quando o fazedor derruba um tronco de árvore e deste material segue moldando o corpo e o braço do instrumento em uma peça única.

### 3.1.2 Sobre Rabecas

Mesmo a viola sendo o instrumento mais executado no litoral caíçara, a rabeca não deixa de ser um instrumento fundamental para a produção desta musicalidade. Podendo ser chamada também de rebeca, trata-se de um instrumento de corda friccionada por um arco, que pode ser produzido a partir de diferentes materiais, como fios de crina de cavalo, um cipó conhecido como *timbopeva* ou nãilon. Assim como as violas, as rabecas são únicas, cada qual possui formas e sonoridades próprias. Reconhecida em suas origens árabes, a rabeca, segundo alguns estudos, descende do instrumento conhecido como *rebab* ou *rabab* (PACHECO; ABREU, 2001).

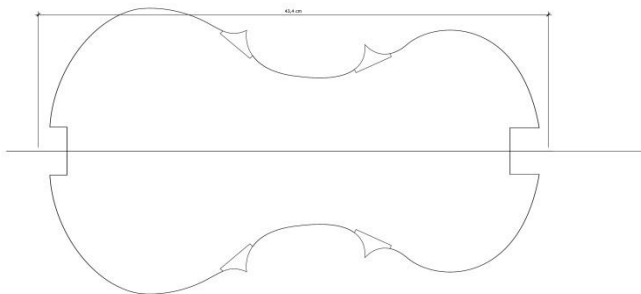
A rabeca também é encontrada em algumas regiões do Brasil, sobretudo em Folias de Reis e do Divino, Cavalos-Marinho pernambucano e no próprio forró nordestino. Para o pesquisador José Eduardo Gramani, este instrumento não deve ser tomado enquanto um “violino rústico”, pois reserva muitas especificidades, ele defende inclusive a anterioridade da rabeca frente ao violino.

No litoral caíçara a presença de rabecas é constatada ao menos desde o século XIX. Kilza Setti (1985, p. 133) destaca a importância deste instrumento para a musicalidade caíçara:

pode-se pensar que o tipo de tratamento adotado para o uso do instrumento (técnicas alternativas de fabricação, processos de afinação, procedimentos para execução, tipo de repertório, etc.) tenha determinado sua aceitação e importância nesse meio de cultura ‘rústica’ e o tornado tão

característico a ponto de ser quase indispensável para a música dessa região.

Figura 46 - Desenho do corpo da rabeca, projeto Artesanias Caiçaras.



Fonte: Projeto Artesanias Caiçaras, 2015.

Constantemente dito pelos fandagueiros como um instrumento difícil de tocar, pois difícil de aprender, a rabeca não possui as marcas que indicam as posições dos dedos no instrumento, os chamados *pontos*, como os tem a viola. Explicando o papel da rabeca nesta produção musical, o tocador explica: *a rabeca enfeita, não tem uma melodia certa a seguir*. No fandango, entre um verso e outro, a rabeca entra com sua melodia, e esta pode variar de rabequista para rabequista. Gramani (2009, p. 15) explica: “é interessante notar que o rabequista é um músico que possui uma visão bem completa do fandango, pois, nesta manifestação, a maioria dos rabequistas sabe tocar todos os instrumentos presentes no fandango [...] mas nem todo violeiro, por exemplo, sabe tocar rabeca”.

### 3.2 É TUDO NO OLHO: PESSOA, MADEIRA, AMBIENTE E O DEVIR MUSICAL CAIÇARA

A experiência musical caiçara está implícita ao ambiente de onde emerge esta produção, seja nas imagens que surgem de sua poética, versos que revelam mar, mato, mangue, animais e plantas, seja ainda, da madeira que faz brotar suas violas e rabecas, o ambiente produz este

“domínio de emaranhamento” em plena transformação e movimento. O construtor de instrumentos musicais é antes de tudo um bom *mateiro*, deve ter uma compreensão fina do ambiente que o cerca. Um ambiente que está sempre em fluxo, não permanecendo o mesmo de um momento para o outro, movimentos dados sobretudo por transformações de marés, ciclos lunares, sazonalidades de clima/tempo, fazem com que um mesmo lugar esteja em constante dinâmica.

Figura 47 - Localidade do Ariri, entre o mar e o mato.



Fonte: Patricia Martins, 2015.

A construção de violas e rabecas agrega um complexo processo que começa com a identificação da área onde se encontra a madeira, a escolha dela, do momento propício para cortá-la, seu transporte e beneficiamento. Uma das principais madeiras usadas para a confecção dos instrumentos musicais é a caixeta (*Tabebuia cassiniodes*), *madeira leve e macia para se trabalhar*, e disponível em quantidade na região<sup>50</sup>. A caixeta não é a única madeira utilizada em violas e rabecas, um

---

<sup>50</sup> A ampliação das áreas de proteção ambiental e o controle sobre a exploração da caixeta faz com que uma grande parcela da atividade extrativista ocorra em caráter ilegal.



mesmo instrumento pode conter outras madeiras como canela, imbuia, brejaúva e cedro, porém, segundo Cleiton do Prado de Iguape/SP, *a sonoridade deles, a caixa acústica é determinada pelo uso da caixeta*. O uso comum da caixeta se dá especialmente no tampo e no fundo de violas e rabecas. Nas laterais, nos braços e na escala geralmente são usadas outras madeiras, mais escuras, conhecidas como madeiras vermelhas, enquanto a caixeta faz parte da família de madeiras brancas. No instrumento musical é possível notar a variação de qualidades de aplicação de madeiras pela variedade de cor que ele apresenta.

Figura 48 - Instrumentos musicais caiçaras expostos na parede da casa de Leonildo Pereira.



Fonte: Jeff Hala, 2015.

O uso mais ou menos sistemático da caixeta, principalmente no que tange ao Vale do Ribeira<sup>51</sup>, inicia-se na década de 1930, com a

<sup>51</sup> O Vale do Ribeira está localizado no sul do estado de São Paulo e norte do estado do Paraná, abrangendo a Bacia Hidrográfica do Rio Ribeira de Iguape e o Complexo Estuarino Lagunar de Iguape-Cananéia-Paranaguá. Sua área de 2.830.666 hectares abriga uma população de 481.224 habitantes, de acordo com o Censo do IBGE de 2000, e inclui integralmente a área de 31 municípios (9 paranaenses e 22 paulistas). Existem ainda outros 21 municípios no Paraná e 18 em São Paulo que estão parcialmente inseridos na bacia do Ribeira. A região destaca-se pelo alto grau de preservação de

utilização desta madeira na indústria de lápis. Começando a se instalar na região no final da década de 1960, fábricas como Labra e Faber Castell estabeleceram instalações em cidades de Iguape/SP e Paranaguá/PR. Muitas pessoas, que nestas localidades moravam e já trabalhavam com a extração da caixeta, em atividades como a construção de instrumentos musicais, tamancos, artefatos domésticos, etc., passam a retirar caixeta para revender as serrarias que por sua vez repassavam essa “matéria-prima” para as mencionadas fábricas. Essas pessoas passaram a ser chamadas de “caxeteiros”, trabalhavam cumprindo jornadas no mato, sendo remunerados pela quantidade de madeira que extraíam. O nível de dificuldade desta atividade pode ser percebido pela descrição realizada em um estudo socioeconômico produzido pelo Nupaub (1991, p. 37)<sup>52</sup>:

o caxeteiro usa para se locomover no campo, como única proteção ao brejo, uma bota de borracha de sua propriedade, porém, quando trabalha em áreas úmidas alagadas, é comum ficar com água até a altura da cintura. Por outro lado, durante o inverno apesar do nível da água estar mais baixo, o caxeteiro não consegue trabalhar mais do que 2 horas na atividade do corte devido a temperatura da água.

Alguns dos fazedores de violas e rabecas com os quais tive contato falam de ter participado deste processo de retirada de caixeta para revender às serrarias. Nilo Pereira, morador de Guaraqueçaba, conta que tirou *muita caixeta do mato pra vender pras firmas de lápis*. Já Anísio Pereira, da Ilha dos Valadares, também lembra de seu trabalho no mato, dizendo que *naquela época do lápis a gente cortava muita*

---

suas matas e por grande diversidade ecológica. Em contraste a este valioso patrimônio ambiental, o Vale do Ribeira é historicamente uma das regiões mais pobres dos estados de São Paulo e do Paraná. Seus municípios possuem índices de desenvolvimento humano inferiores às respectivas médias estaduais. Disponível em: <<http://www.quilombosdoribeira.org.br/vale-do-ribeira>>. Acesso em: 03 mar. 2016.

<sup>52</sup> NUPAUB – Núcleo de Apoio a Pesquisa sobre Populações Humanas em Áreas Úmidas, ligado à USP, desde 1988 apoia e fomenta estudos neste litoral.

*caixeta pra vender, pra ganhar algum dinheiro tinha que carregar muito pau no mato.*

Figura 49 - Urbano, Anísio e a caixeta, Rio Itimirim 2017.



Fonte: Flavio Rocha.

As dinâmicas de corte, sempre referendados por luas e marés, propiciam a rebrota e a permanência dos caixetais que se formam *mais pra dentro*, no mato, sempre *de frente pra água*, como Urbano e Anísio reiteraram em uma ida que pude os acompanhar ao caixetal. Nesta ocasião, junto a um grupo de cinco pessoas, acompanhamos os dois fandangueiros por cerca de três horas de caminhada, seguimos ouvindo as narrativas de nossos guias, onde as memórias do tempo em que se explorava comercialmente a árvore se afloravam por todo percurso<sup>53</sup>. Com razão, pois nos encontrávamos em uma das áreas que eram exploradas para esse fim, na lembrança de seu Anísio e seu Urbano, foram tempos difíceis, tinham que trabalhar muito para ter algum retorno.

Naquela caminhada ainda foi possível ver as marcas das *linhas* feitas para facilitar o transporte de toras de caixeta, que ficavam empilhadas, aguardando para serem transportadas até Paranaguá. Passavam dias no mato, muitas vezes, quando não havia nenhum sítio por perto, tinham que abrir clareiras no mato e repousar por ali mesmo. Seu Anísio caminhava falando sobre as características da árvore: coloração, afirma que *a vermelha é mais solta pra cortar, a branca é mais rija, ela não sai quase o cavaco* (se referindo a atividade de cavoucar a madeira), identifica àquelas que foram *labradas*, com pequenos cortes utilizados em remendos de embarcações. No olho, consegue observar quais as árvores já sofreram algum tipo de uso, identificando ainda, para qual foi seu destino, e, especialmente, identifica aquelas que seriam ideais para fabricação de instrumentos, afirmando: *essa dava seis ou sete rabecas*. Entre memórias e saberes, a caminhada se encerra no sítio de Urbano, em meio a baía de Paranaguá, permeadas por narrativas que mesclam conhecimentos sobre conservação ambiental, legislações e práticas tradicionais.

Nas falas dos dois fandangueiros, também se evidenciou que para se manterem, à eles e suas famílias, haviam de se adaptar as possibilidades de trabalho que vigoravam ao longo dos tempos naquele litoral. Além de caxeteiros, complementavam suas rendas com outros ítems da mata, sendo o principal deles a extração de palmito. Adams (2000, p. 53) analisando como ocorre o “extrativismo vegetal caiçara” aponta que o palmito é uma espécie-chave na mata atlântica, e que assim

---

<sup>53</sup> Esta atividade estava ligada ao projeto Artesanias Caiçaras, que previa em um dos seus objetivos, elaborar um protocolo de manejo da caixeta para uso dos fazedores de instrumentos musicais caiçaras.

como a caixeta, sofreu com a pressão de uma exploração desordenada propiciada pelo aparecimento de pequenas indústrias:

utilizado pelas populações caiçaras também como alimento, o palmito sofre uma grande pressão da coleta clandestina por parte das pequenas indústrias, que muitas vezes utilizam o próprio caiçara como mão de obra.

Durante um longo período, ao menos quatro décadas, a retirada da caixeta neste território seguiu desordenadamente sem nenhum controle, obedecendo as demandas destes empreendimentos. Assim como o palmito, numa lógica cruel, para garantirem alguma renda, os próprios caiçaras foram agenciados para explorar seu ambiente, assumindo modos de extração totalmente distantes da retirada e do manejo tradicional. Se antes, as populações que ali estavam, retiravam do mato a madeira necessária para seus artefatos cotidianos, com a entrada da indústria do lápis essa extração muda de teor. Tornando-se um problema ambiental, no final da década de 1980, diante de diferentes questões, cria-se um grupo de trabalho envolvendo órgãos públicos ambientais, universidades e poder público local para buscar ferramentas de controle e regulamentação desta atividade.

A partir daí aparecem, sobretudo no litoral sul de São Paulo, estratégias para elaboração de planos de manejo em áreas de caixetais. Neste momento, surge também algumas formas de organização destes trabalhadores, como a Associação dos Caxeteiros sediada em Iguape/PR, a qual foi responsável por implementar uma experiência concreta de manejo de caixeta naquele município.

Diante desses elementos, é possível compreender que o mato possui uma historicidade e que a caixeta utilizada hoje faz parte de um processo mais amplo de uso e corte. Uma das principais características da caixeta é sua capacidade de rebrota, como explica Nilo Pereira, *quanto mais você corta mais tem, se ele cresce um pau grande assim apodrece, aí não nasce mais, cai, apodrece, não nasce mais, quanto mais você corta mais ela dá*. Ao falar sobre a proibição do corte da caixeta, Anísio explica que *eles proibiram a caixeta mas tem que cortar um tempo, não assim toda vida, mas tem que cortar... cortar embaixo, nasce também na raiz, se você não cortar não nasce porque não fica força na raiz, mas tem que saber cortar*. Nilo, segue explicando sobre como esse saber-fazer remete a prática, ou seja, a experiência na lida com o mato e todo o ambiente.

Em meio ao caixetal, Nilo confessa, com ares de desaprovação: *antes da proibição da caixeta, nós estávamos aqui, sabíamos proteger o que era de nosso uso, agora depois que proibiu e que nós não podemos mas estar no mato, quem vai cuidar?* Nas firmes concepções de Nilo aquele ambiente se encontrava resguardado quando as populações locais eram responsáveis pelo seu manejo. Continua a dizer: *a gente matava a caça, mas também criava a caça, a gente plantava e os bicho comia.* Dizendo sobre algo como uma parceria entre humanos, animais e plantas, ao afirmar que um dependia do outro para existirem naquele ambiente. Continuando apoiado à uma árvore de guanandi, Nilo explica: *depois que começaram com o meio ambiente, saiu tudo do mato. Depois que veio a florestal a gente largou, mas agora não tem quem cuide do mato, era nossa lei.*

Figura 50 - Nilo saindo para buscar caixeta, Guaraqueçaba/PR.



Fonte: Patricia Martins (2016).

Fazendo convergir mares, baías, rios e estuarinos o território da caixeta é amplo e diverso. Notadamente, um aspecto fundamental é que a caixeta tem sua ocorrência em áreas alagadas e de vasta extensão, podendo ir das áreas interioranas até as litorâneas, sabendo que esta região estende-se entre escarpas da Serra do Mar até o litoral. Como foi

lembrado por seu Urbano, as maiores caixetas estão para dentro do mato, porém de frente para a água.

Entre os fazedores de violas e rabecas os quais acompanhei ao longo da pesquisa, percebe-se que as áreas de retirada de caixaeta são bem delimitadas<sup>54</sup>. Cada fazedor possui uma localidade ao qual se destina toda ocasião em que é necessário buscar madeira. Neste terreno o fazedor já tem apreensão das árvores que já foram utilizadas, em quais períodos e quantidades, e como se deu o corte. Em muitos casos, é comum o fazedor derrubar uma árvore, e, desse tronco, ir retirando periodicamente cortes de madeira os quais irá utilizar ao longo de um prazo determinado de tempo.

Figura 51 - Zé Pereira saindo para buscar caixaeta, Ariri.



Fonte: Patricia Martins (2015).

---

<sup>54</sup> Ao longo do trabalho de campo acompanhei diferentes construtores em diversas localidades, entre eles: Aorélio Domingues e Anísio Pereira em Paranaguá/PR, Nilo Pereira em Guaraqueçaba/PR, Zé Pereira em Ariri/SP e Cleiton do Prado em Iguape/SP. Ainda pude me aproximar de forma não tão sistemática e mais pontual de outros construtores presentes nessa região.

Já em outros processos observa-se também a encomenda de caixeta por *mateiros* da região. Alguns fazedores por não ter acesso a essas áreas de corte de caixeta, acabam por encomendar troncos para poderem fazer suas violas e rabecas. A espessura da madeira varia muito, mas segundo Cleiton do Prado, *dependendo do lugar alcança mais de 1 metro de diâmetro e de um tronco de 40 centímetros saem umas seis violas, se for de cocho saem duas*. Assim como seu Anísio que, “no olho”, ao observar a árvore da caixeta e seu tronco, já apontava a quantidade de rabeca que poderia fabricar, Cleiton e outros fazedores possuem essa mesma habilidade, demonstrando os anos de prática trabalhando com a caixeta.

Figura 52 - Rabeca sendo feita no modo cocho ou cavocado.



Fonte: Cleber Rocha (2015).

Em contextos onde a produção destes instrumentos musicais ocorre por meio de projetos culturais, em ateliês de luteria ou em oficinas e workshops de fabricação, podemos observar a compra de madeira direto de madeireiras especializadas, sendo difícil nestes casos



se acessar a caixeta, havendo a necessidade de substituí-la por outras madeiras<sup>55</sup>.

Figura 53 - Rabeca sendo feita no modo aro. Foto Ivan Ivanovick.



Fonte: Ivan Ivanovich (2016).

O modo de corte da árvore também se alterou com o passar do tempo, bem como o destino deste material. Para derrubada do tronco, os *mateiros* utilizavam unicamente como ferramenta o machado. A entrada da motosserra faz com que o corte torne-se mais ágil, e atividade não seja tão penosa. Apesar disso, o acesso a motosserra é limitado em função do custo desse equipamento, e em função da baixa escala de materiais que eles utilizam<sup>56</sup>. A derrubada de uma árvore de caixeta, utilizando o

<sup>55</sup> Em 2006 pude acompanhar um projeto de fabricação de instrumentos do fandango por meio da Associação Mandicuera de Paranaguá. Naquela ocasião, a caixeta foi substituída pelo marupá da Amazônia.

<sup>56</sup> Apesar das restrições ao corte da caixeta, foi possível perceber que há uma certa tolerância e um acordo ainda que informal, por parte do órgão fiscalizador para com estes fazedores. Raramente eles são averiguados e, mesmo quando o são, sempre estão com pouca madeira, geralmente um pequeno tronco que levam na canoa. Sendo a única ferramenta o seu machado, esses fazedores possuem um reconhecimento na região onde atuam, a fiscalização muitas vezes têm uma tolerância com esta atividade, sabendo que se trata de madeira para o que chamam de “artesanato”. Apesar

machado dura em média 20 minutos, dependendo da dimensão do tronco. As três derrubadas que presenciei tiveram esta duração aproximada, os fazedores demonstram muita habilidade com a ferramenta, em poucos golpes a árvore se encontra no chão. Apesar de ter acompanhado o trabalho no caixetal muitas outras vezes, a derrubada propriamente da árvore é rara, pois como anteriormente apontado, utilizam o mesmo tronco derrubado por um bom tempo. Portanto, muitas idas ao caixetal, trata-se de buscar a madeira de uma árvore que já se encontra derrubada. Com a árvore ainda no mato, fazem os cortes na tora, segundo Zé Pereira, *tem que saber cortar, senão não dá pra fazer viola nem rabeca, não dá pra ser de qualquer jeito.*

Figura 54 - Saída para buscar caixeta. Guaraqueçaba.



Fonte: Patricia Martins (2016).

De todo modo, ao conectar-se mato, madeiras, pessoas e instrumentos musicais, notei um processo contínuo, como se do tronco

---

disso, torna-se fundamental a regulamentação desta atividade para que não haja risco de criminalização dessas pessoas, temática que vêm sendo pautada junto ao IPHAN através do Comitê da Salvaguarda do Fandango.

da caixeta já fosse possível observar um devir musical, onde o encontro com a árvore e a escolha da madeira já dizem sobre a sonoridade que podem surgir destes instrumentos musicais. É comum observarmos esses fazedores tocando no tronco, cheirando a madeira, batendo na árvore com pequenos toques, como se estivessem buscando sentir o som que dela poderão extrair.

Seu Nilo Pereira é enfático ao discorrer sobre esse ponto, inserindo outros elementos para dizer sobre esse devir, conta que *o corte é importante para o resultado, tem que saber cortar a caixeta pra sair uma boa viola ou rabeca*. A lua é um dos elementos fundamentais na visão de Nilo Pereira, *a lua influencia tudo*, segundo ele, *cortar tem que ser na minguante, na crescente a madeira parte, a madeira bole tudo em nós, no corpo, no peixe, na água, na maré, lua come a trovoada, ela faz nascer e faz minguar também, na madeira a mesma coisa*. Quando lhe pergunto sobre a morte da caixeta, Nilo me responde que *ela morre depois que oca por baixo, aí começa a apodrecer depois vai caindo os toco. Igual nós, madeira é a mesma coisa, a maré é a mesma coisa, não sabemos quando vamos morrer, se paramos morremos, a caixeta é igual, se não cortar não rebrota*.

Figura 55 - Nilo em seu espaço de construção.



Fonte: Patricia Martins (2016).

Figura 56 - Artesanato de caixeta, produzido pela AJJ.



Fonte: Patricia Martins, 2016.

Em sua casa, Nilo Pereira, está a quase todo momento envolto com a caixeta, seja em torno de violas e rabeças em diferentes estágios de confecção, seja também de outros artefatos, como remos de canoa, gamelas, colheres de pau e objetos de adorno como peixes e miniaturas de barcos. Nilo segue afirmando, *eu aprendi a fazer tudo o que é de coisa do mato, eu sei fazer balaio pra peixe, faço cabo, rede, canoa*. Lembro de uma conversa com seu Durval, na Vila Fátima, dizendo que *pra viver no sítio era assim, aquele que não tivesse sua enxada, seu machado e sua foice não adiantava*. Fica claro que a lida no mato, com a madeira, com a roça, com a pesca e com tudo que envolvia suas sobrevivências, dependiam tão e somente deles, desenvolver essas habilidades era uma necessidade de vida. Alguns se especializavam em determinados elementos, como Nilo disse acima, do mato ele entendia.

A lida com a madeira de várias espécies é uma constante na vida destes fazedores, e cada saída ao mato apontam as qualidades de árvores observando suas folhas, espessuras, cores, cheiros e formas, bem como

apontam qual o uso recomendado de cada madeira<sup>57</sup>. O trabalho no mato e o aprendizado da madeira sempre foi central em tempos passados, no “tempo dos sítios” como é comum se referirem aos seus antigos espaços de moradia, tudo era produzido por suas mãos. Madeira da qual formavam suas casas, utensílios domésticos, canoas, remos, balaios, violas e rabecas. E hoje, mais recentemente, caixetas são utilizadas para se fazer artesanatos que circulam entre comércios da região e fora dela<sup>58</sup>.

### 3.2.1 Em busca da caixeta com Zé Pereira

Em uma saída em busca por caixetas para fazer rabecas, acompanhei Zé Pereira, reconhecido construtor de instrumentos da localidade do Ariri em Cananéia/SP. Sabendo que eu queria observar seu trabalho, Zé me convidou para uma ida rápida ao local que ele tem nos últimos tempos retirado a madeira para seus instrumentos. Saímos de canoa a remo de um porto secundário do Ariri, no trajeto Zé já seguia me preparando, *olha dona aquele lugar é meio esquisito, às vezes a gente chega, às vezes não, vamos ver como está a cheia do rio*. Atravessamos o canal e entramos pelo Rio Bananal, lugar de mangue, constantemente tínhamos que desviar de troncos e galhos que surgiam no caminho. Ao longo da travessia, várias reentrâncias faziam com que

---

<sup>57</sup> Ao caminhar no mato com meus interlocutores pude perceber que, além das árvores, o conhecimento se estende a todo ambiente. Eles me falavam de plantas, cipós, pássaros e outros bichos, através de determinados sinais que provinham de sons, cheiros, cores, espessuras, etc., se constituindo um conhecimento efetivamente sistêmico daquele ambiente.

<sup>58</sup> Como vemos na figura 56, diferentes objetos são produzidos para serem comercializados num mercado de “artesanato”. Na imagem temos os “criqués caiçaras” produzidos pela Associação Jovens da Juréia, fomentados pela rede Artesol, que em seu site apresenta essa produção do seguinte modo: “Atualmente a coleção Crique Caiçara é composta por 65 itens inspirados na diversidade da natureza da Estação Ecológica da Juréia. Uma nova linha, intitulada Flores e Bichos da Reserva, Folhas e Seixos, foi desenvolvida no Projeto de Fortalecimento da cadeia produtiva artesanal da Reserva da Juréia, realizado pela ArteSol, com investimento da Consultoria Accenture. Mobiles de pássaros, tábua de pães e frios, facas, cabideiros, talheres infantis, kits de praia, entre outros fazem parte da nova linha”. Disponível em: <<http://artcsol.org.br/membros/criquecaicara>>. Acesso em: 12 jan. 2018.

o trajeto se dificultasse, mas, apesar das várias possibilidades e caminhos, Zé estava muito seguro do lugar que buscava. O Rio Bananal como tantos outros “trajetos marítimos” desta região se modificam completamente ao longo das horas dos dias, da lua ou das condições meteorológicas em vista, navegar nestas condições pressupõem um prévio e sólido conhecimento do ambiente.

Ao chegarmos no local de desembarque, Zé continua afirmando que o lugar é esquisito e conta que a caixeta *só dá em lugar que atola, lugar ruim de andar, no atoleiro, lugar seco não tem*. De fato, ao desembarcarmos, saímos caminhando por entre o mangue, em uma mata quase fechada, e onde a bota de borracha quase não dava conta, tal qual a profundidade que as pernas alcançavam. Zé estava acompanhado somente por seu machado, e iria partir um pedaço de um tronco da caixeta que já estava no chão. Conta que já fazia uns dois meses que havia derrubado aquela árvore e, aos poucos, na medida em que precisava, ia até o local e retirava partes que iria utilizar.

Figura 57 - Zé Pereira tocando viola em oficina de toque de instrumentos na Associação Mandicuera.



Fonte: Cleber Chiquinho (2015).

No meio da mata, depois de uma caminhada de 10 minutos aproximadamente, Zé localiza a árvore que já estava no chão, avisando que já tinha feito duas violas daquele tronco. Com seu machado começa partindo um pedaço da caixeta que deve medir por volta de 1 metro,

depois de cortar, racha o tronco que irá usar ao meio, e aquela metade coloca nas costas quando retornamos à canoa. Zé, depois de fazer um grande esforço com machado e carregar o tronco nas costas, ainda tem forças para continuar a remar na volta pro porto, pegar sua bicicleta e levar a madeira até sua casa. Segundo Zé, mesmo depois de derrubada a madeira ainda vive, pois continua *trabalhando*, ela começa a morrer quando começa a secar, até então ela ainda estaria viva na concepção de Zé.

Combinamos de trabalhar na rabeca no da seguinte. Chego em sua casa, Zé está confeccionando um arco que utilizará em sua rabeca, minuciosamente estica um fio de nylon usado para pesca, conta que da caixeta faz viola, rabeca, bandolim e machete, mas também faz canoas e canoinhas, peixes e gamelas que servem como *artesanato*. Porém, já faz alguns anos que Zé Pereira dedica-se somente à comercialização de violas e rabeças, as quais vende em sua própria casa, no distante bairro do município de Cananéia, chamado de Ariri (4 horas de barco de linha de Cananéia e 40 minutos de voadeira, acesso terrestre em estrada rural)<sup>59</sup>. No terreiro da casa de Zé Pereira, do tronco da caixeta ainda em fluxo de vida se faz brotar a rabeca, em devir musical. Do trabalho de suas mãos, que assim como o processo de Nilo e de Anísio é quase todo realizado rente ao chão, em conjunção com sua ação corporal e da projeção de sua capacidade criativa, Zé explica que primeiro *idéio a rabeca, pra depois trabalhar mas uma não sai igual a outra*.

A sequência de trabalho destes fazedores mais antigos, que utilizam a técnica da viola de cocho ou cavoucada, é demonstrada por Nilo Pereira, em sua casa. Ele diz que podemos resumir em 4 etapas<sup>60</sup>:

1. Forma: após beneficiar o tronco de caixeta que foi trazido do mato com um serrrote, risca com lapis o formato do instrumento, passa-se a ir modelando, esculpindo o tronco para

---

<sup>59</sup> Ao lado da casa de Zé, mora seu irmão Arnaldo Pereira, que também é exímio fabricante de violas e rabeças, apesar disso, segundo Arnaldo, ele com Zé fizeram um combinado: *eu parei de fazer viola e rabeca, agora faço peixe, gamela, e outras coisinhas, eu vendo isso e Zé vende as violas*.

<sup>60</sup> Essas etapas estão descritas no modo em que Nilo Pereira faz seus instrumentos. Outros fazedores farão de outras formas, pois cada um segue seus modos de construção, não há um modelo fixo de feitura destes instrumentos.

- deixar no formato da viola ou da rabeca, para esse momento utiliza-se o facão e a faca.
2. Cavoucar: depois que a peça está esculpida, segue-se para o processo de cavoucar a madeira, também a esculpindo só que nesse momento usa-se uma faca menor, o formão e o alegre, ferramentas cortantes, cada uma com um formato que auxilia a cavoucar todos os lados da madeira.
  3. Fechar: após o instrumento estar esculpido, segue-se para o seu fechamento com o tampo que será colado por cima desta peça. Insere-se o sobrebraço e faz-se uma primeira lixa no instrumento.
  4. Acabamento: nesta etapa o instrumento já está formado com braço, laterais e cintura definidos, e com seu tampo. Passa-se agora a inserir o traste, colocar o cavalete, e as cravelhas. No caso de viola se marcam os pontos, até estar pronta para se colocar as cordas. Àqueles que utilizam marchetaria e verniz, irão realizar o processo neste momento.

Nilo segue cavoucando sua rabeca em meio a muitos sepilhos, sentado num tronco de caixeta e contando sobre sua lida com violas e rabecas:

*Primeiro eu comecei a fazer, mas não ficava bunitinho, porque não tinha lixa, raspava assim a faca, e a cola não era essa que usa agora, era um tal de um cipozinho que dava no mato que nós chamava de guariri, aí a gente cortava e saía aquela tinta que era a cola, se colocava ali e colava, tudo era do mato.*

Mais do que o conhecimento sobre a madeira, o domínio sobre a mata também incide no conhecimento de plantas e cipós. Além do guariri outros materiais serviam para colar as madeiras, Nilo explica, *tinha o jacatirão (que tinha que secar bem no sol) e o timbarê (de uma bananinha que dá no chão), hoje a gente usa a cola araudite.*



Figura 58 - Prancha do processo construtivo de Nilo Pereira



Fonte: Patricia Martins (2015).

A viola no estilo de “cocho” que estes fazedores confeccionam, permite que cada instrumento saia um diferente do outro, por não existir molde, *tudo é no olho*, diz Nilo, *não risco nada aqui*. Já Leonildo Pereira, alisando o fundo da rabeça que acaba de lixar, usa sua mão de medida dizendo, *eu meço no palmo e dá certo*, *aqui não se trabalha com metragem, aqui se trabalha na base da memória da cabeça*.

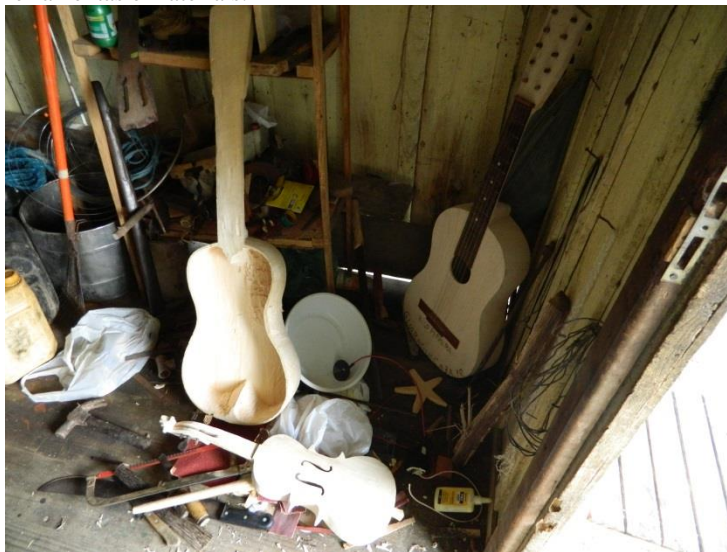
Essa expressão usada por Nilo e por outros fazedores, *tudo no olho*, remete portanto, ao caráter experimental de cada objeto, não há moldes nesta técnica específica, portanto, cada instrumento é um, único em sua singularidade, *não faz mal que você arruine uma viola, uma rabeca, você vai fazendo do mesmo jeito, agora no desenho se você erra não dá mais*. É no moldar, ou neste cavoucar que o instrumento vai se adaptando, aos movimentos da ferramenta e nas mãos do fazedor, assim como no senso apurado de sua visão. Aproxima-se e afasta-se a madeira do olho, vira, olha a lateral, passa a mão no tampo, há uma interação entre homem e madeira neste processo. Ao bater, cheirar e alisar a madeira e o instrumento em devir, o fazedor opera com um conhecimento cinérgico, acionando percepções táteis, térmicas, auditivas e olfativas.

Zé também percebe a diferença de seu processo, comparado a seus companheiros que trabalham nos ateliês, dizendo que *a minha é toda feita com a mão, não tenho máquina, a minha não é industrial, é cultural*. Já Cleiton do Prado, construtor ligado à Associação Jovens da Juréia, diz *meu instrumento é artesanal, faço todo o processo, uso máquina eletrônica, mas uso também ferramentas*. Enquanto Aorelio, ligado à Associação Mandicuera, se autodenomina luthier e me avisa que *pra fazer essas violas e rabecas de fandango tem que ter técnica*.

### 3.3 MATO, TERREIROS, CASAS E ATELIÊS: ESPAÇOS DE CONSTRUÇÃO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS

O espaço de trabalho de Zé Pereira, e de outros fazedores de instrumentos desta mesma região, é muito semelhante. Ao chegar em suas casas, olhando ao redor já se visualiza determinada área em torno da casa com sepihos de madeira espalhados pelo terreiro, pedaços de madeiras pelo chão, uma ou outra ferramenta de trabalho exposta sem lugar determinado, e algumas violas e rabecas penduradas na parede, algumas prontas e outras por finalizar.

Figura 59 - Quarto na casa de Nilo Pereira onde guarda instrumentos, ferramentas e materiais.



Fonte: Patricia Martins (2015).

Sempre sentados em um banquinho rente ao chão, em um tronco de madeira ou apenas agachado em seus quintais, o espaço de fazer violas e rabecas confunde-se com o espaço de vida desses fazedores. Nas moradias mais antigas, que seguem como modelo uma organização espacial do “tempo dos sítios”, é comum observarmos a casa principal como a de moradia do fazedor e, ao lado ou logo atrás de suas residências, há uma parte em anexo, que costuma abrigar a “casa de fogo”, ou cozinha. Neste espaço encontra-se o fogão a lenha, ou mesmo um fogo de chão, neste local também tratam os alimentos, secam peixes

no fumeiro, preparam suas refeições, e fazem sus instrumentos musicais. Com o fogo constantemente aceso, na casa de fogo, geralmente costumam dar os acabamentos às violas e às rabecas, enquanto nos quintais e terreiros fazem o processo inicial de confecção.

Os terreiros e quintais das casas se mostram também como espaços de referência dentro da confecção de violas e rabecas. É por ali que chega o tronco da caixeta e onde ele será trabalhado, até se ter uma primeira forma e ser possível de entrar para casa de fogo. Neste percurso, que vai do mato, de onde se tem a árvore, para água, onde se transporta a madeira até suas casas, para o terreiro, onde se dá a forma do instrumento, à casa de fogo, onde se dá o acabamento, diferentes fluxos de vida são acionadas, dizendo sobre o modo como estes fazedores acionam diferentes percepções em relação ao ambiente, que incidem em saberes-fazeres específicos, até efetivamente chegar nas violas e rabecas prontas para serem tocadas.

Nas casas destes fazedores é comum observarmos violas e rabecas em diferentes estágios de confecção. Seu Zé Pereira explica que, *quando tá secando a caixeta, esse tempo eu já tô trabalhando em outra madeira seca, porque demora pra cavocar. Em três dias tá seco quando tem madeira aproveito pra fazer tudo de uma vez.* Penduradas nas paredes ou encostadas em algum cômodo, as madeiras, as ferramentas e os instrumentos musicais são depositados em meio à casa desses fazedores, sem espaço exclusivo para esses materiais, demonstrando a intersecção entre espaço de vida e espaço de trabalho.

Dentro desse processo e cercado por diferentes materiais, o fazedor ainda tem a possibilidade de inventar novos modelos de instrumentos musicais. Seu Leonildo Pereira, morador da localidade do Abacateiro, conta que *um rapaz de São Paulo teve aqui esses dias, estava com um cavaco gianini e trocou por um machete meu, esse cavaco vou usar como base pra fazer um tipo de um cavaquinho que eu tô aqui ideando.* Já Nilo Pereira afirma que, para além de violas e rabecas, *fez dois violões, banjo e até bandolim eu já fiz aqui com essa caixeta o que vai dando na cabeça a gente vai inventando.* Isso aponta para o fato desses espaços de confecção de violas e rabecas não serem somente espaços de reprodução, mas também de criação de novos artefatos.

### **3.3.1 A experiência do Artesanias Caiçaras**

Como contraponto desta confecção de instrumentos realizadas no ambiente doméstico, ou seja, na casa dos próprios fazedores, temos o

ambiente de ateliês de luteria. Estes espaços estão relacionados com a confecção de instrumentos organizada em torno de alguma Associação, ou da aplicação de projetos artístico-culturais<sup>61</sup>. Nesses contextos de produção de violas e rabecas realizada por fazedores inseridos em redes associativistas, a organização do espaço se dá por outras lógicas.

Figura 60 - Ateliê de construção de instrumentos musicais caiçaras, projeto Artesanias Caiçaras, Associação Mandicuera/Paranaguá/PR.



Fonte: Flávio Rocha (2016).

Na Ilha dos Valadares, ao nos aproximarmos da sede da Associação Mandicuera, o barulho do machado cortando a madeira é substituído pelo barulho de máquinas de marcenaria. Serras tico-tico, japonesas, plainas, máquinas dos mais variados tipos anunciam que ali a produção de violas e rabecas passa por um outro processo. Em uma sala pequena que abriga o ateliê da Associação, encontramos jovens de jalecos azuis com o símbolo do projeto “Artesanias Caiçaras” envolvidos em diferentes atividades, manuseando madeiras, ferramentas e máquinas. O cheiro que exala das madeiras é forte, e o pó da serragem, vez o outra, sobe pela ambiente, diferentes equipamentos de segurança,

<sup>61</sup> Os dois espaços que conheci que trabalham por esta dinâmica é o da Associação Mandicuera de Paranaguá e da Associação Jovens da Jureia em Barra do Ribeira, Iguape/SP. Permaneci acompanhando os trabalhos dentro da primeira Associação.

como luvas, óculos e máscaras fazem parte dos petrechos utilizados nesta luteria. Armários abrigam ferramentas de todas as qualidades, juntamente com bancadas próprias ao trabalho com a madeira. Apesar de ser um espaço cravado na beira da maré, e de um certo imprevisto nas instalações do ateliê, a quantidade de máquinas e ferramentas apontam os caminhos e os desejos de experimentação e de uma ideia de “qualidade” que este grupo de fazedores procura alcançar.

A preocupação com a forma e com a sonoridade que o instrumento irá adquirir está em ambos os lugares, porém se nota uma preocupação por parte destes “construtores de ateliês” com as inovações e adaptações a instrumentos e incorporação de novas tecnologias, para diferentes finalidades, como, por exemplo, a inclusão de sistemas de amplificadores fixados em violas e rabecas, que é uma das prioridades neste tipo de confecção.

A incorporação de instrumentos musicais caíçaras em outros tipos de configurações e formatos sonoros também implica em novos usos e criações de artefatos. Ao criar uma orquestra com este instrumental (violas, rabecas, rabecões, etc.) Aorélio Domingues, responsável pela concepção deste projeto, propõem o uso deste repertório dentro de um contexto diferente. Buscando trazer uma sistematização para este universo musical, em forma de partituras, estudos de conjunto e prática musical, orquestração e regência, Aorélio cria em 2008 a Orquestra Rabecônica. Logo em sua criação, Aorelio parte para uma empreitada de confecção de instrumentos musicais caíçaras, para dar conta de atender os tocadores locais, e também os músicos da Orquestra. Tanto instrumentos clássicos, como violas e rabecas, quanto versões remontadas, como Rabelo (uma espécie de contra-baixo) e raviola (mistura de rabeca com viola), fazem da Orquestra Rabecônica um lugar de formação de músicos e estudos destes instrumentos e, ao mesmo tempo, tornam-se espaço de uso e demanda desta luteria.

Aorélio anuncia que *falta instrumentos nas mãos dos tocadores*, por isso, através da Associação que ele fundou, a Mandicuera, começa a ter como prioridade o investimento nos estudos das técnicas construtivas, acústicas e sonoras destes instrumentos, levando adiante alguns projetos que se alinham nesta proposta.

Do som da madeira e dos conhecimentos apreendidos no mato e no sítio, com pais, avós ou mestres de suas comunidades: foi nessa esteira que se deram os aprendizados de Aorelio Domingues que, em uma parceria com Cleiton do Prado, fazedor e tocador de Iguape, desenvolveu o repasse e buscou novas formas de se fazer violas e rabecas em torno do ateliê do projeto Artesanias. Tanto um quanto outro

se reconhecem como “artistas populares” mas, antes de tudo, caiçaras, advindos de contextos onde a relação com o ambiente é central em suas existências, pois ambos entendem o fandango e a luteria como algo inerente ao modo de ser e às práticas de quem vive entre o mar e o mato.

Jovens mestres, partiram de aprendizados de técnicas tradicionais, somando estas às experimentações e observações da luteria convencional (ou clássica). O contato com a música produzida localmente, e com músicos e pesquisadores que se interessam pelo fandango, também proporcionou novas escutas e a busca pelo desenvolvimento da sonoridade encontrada nos instrumentos tradicionais. Produzir violas e rabecas com uma estética e sonoridade, na percepção deles, mais refinada, no entanto, como colocam, não os afastam, da tradição do fandango caiçara. Embora essa seja, ainda, uma temática controversa entre tocadores e pesquisadores.

Cleiton constantemente remete a sua formação enquanto tocador e fazedor de violas e rabecas, ao contexto de sua vida no Grajaúna/Juréia, na convivência com parentes e camaradas do sítio. Remete também a sua formação política, na luta em prol das comunidades caiçaras junto a Associação Jovens da Jureia, onde, segundo ele: *aprendi a fazer política e a lutar pelos nossos direitos de população tradicional que somos*. Já Aorelio, em suas narrativas cita suas relações com o falecido avô, que *também lidava com a madeira e*, sobretudo, sua convivência com antigos mestres como parte fundamental de seu aprendizado. Além disso, Aorelio exerce, tanto local como regionalmente, um papel de liderança ocupando vários espaços de representação em fóruns e discussões a cerca de políticas públicas para as culturas populares.

No projeto Artesanias, junto aos dois fazedores, foi somada a presença do luthier Filipe de Souza, formado no curso de Luteria do Setor de Educação Profissional e Tecnológica da Universidade Federal do Paraná (único curso tecnólogo na área no Brasil), que trouxe outros conhecimentos e novas experiências de construção. Considerando que a própria Luteria, inclusive a caiçara, é constituída por essas experiências, de erros e acertos, tanto nas práticas de corte, lixamento e colagem, quanto na escolha de madeira e outros materiais, como vernizes, ao longo dos processos neste ateliê uma constante experimentação de materiais, ferramentas, máquinas e procedimentos foram sendo aplicados.

Num dos encontros que presenciei entre Cleiton, Aorelio, Felipe e Leandro (professor da Luteria da UFPR), em uma visita que os fandangueiros fizeram aos laboratórios deste curso ainda no início do

projeto, quando estavam definindo os rumos do mesmo, um diálogo muito interessante se criou, expondo as tensões entre os dois modos de produção.

*Leandro: definir o processo, a qualidade para ter o produto, fica mais fácil definir o material, cada um experimenta alguma coisa e vai para todo lado, mas isso tem que ser como na pesquisa, tem que ter um método. Pode ser feito de formas tradicionais, mais sempre existe um método.*

*Aorelio: estamos buscando uma organização, não dá para deixar tudo muito livre, vamos definir para depois começar.*

*Leandro: toda luteria ela tem um eixo central, que envolvem materiais, fora disso acontece o estilo de cada construtor.*

*Cleiton: temos que prezar pela acústica, mais do que aparência, acho que a parte interna conta muito. Tem instrumentos maravilhosos que não soam quase nada, e outros que são feios mas soam muito.*

*Leandro: verniz é um ponto nevrálgico para a concepção de durabilidade do instrumento*

*Felipe: não podemos esquecer que são instrumentos que fazem parte da cultura, e a cultura é dinâmica e tem um contexto novo de uso destes instrumentos que precisa ser atendido como, por exemplo, as questões de adaptação para a captação.*

*Aorelio: isso é uma verdade Felipe, o instrumento faz parte de uma cultura, minha viola por exemplo, tem cheiro de caranguejo. Por que será?*

Ao final, depois do chiste de Aorelio, todos caem na gargalhada e a visita é finalizada com trocas de agradecimento. Após essa conversa junto ao curso de Luteria, Aorelio, Cleiton e Felipe resolvem por adotar também um “método” de confecção destes instrumentos. Opta-se por realizar o processo por etapas, confeccionando primeiramente as formas de rabecas, machetes e violas, depois laterais, braços e volutas (também de rabecas, machetes e violas) e, por fim, os tampos. No processo final, foram feitos os acabamentos e encordoamentos, bem como a construção dos instrumentos percussivos: caixas e adufos. Assim, estes encontros,



conversas, visitas a ateliês e vários esboços e desenhos marcaram a forma de conduzir o projeto<sup>62</sup>.

Pude acompanhar de perto esse processo; à época fui uma das pessoas a submeter essa proposta a um edital do IPHAN e a auxiliar na execução da mesma<sup>63</sup>. Os debates iniciais em torno de como pensar o encontro de diferentes técnicas foi muito revelador. Em certa medida, a questão que se colocava estava em como realizar este cruzamento entre uma luteria mais convencional e acadêmica, junto a essas formas locais de se fazer artefatos musicais caíçaras. Já na montagem do ateliê, a lista de máquinas e ferramentas solicitada por Aorelio e Cleiton era extensa e envolvia equipamentos de grande tecnologia, não usuais naquele contexto. Uma polêmica já se instalava de início entre os *fazedores*, quais os limites entre o artesanal e o industrial?. Para Cleiton, o fato de usarem equipamentos elétricos, não seria um critério importante para responder essa polêmica. Para ele,

*eu uso máquina, mas uso muitas ferramentas, inclusive as mais antigas. O alegre já existia de outras formas, eu e Anderson que criamos (...) tem um corte diagonal que não precisa fazer força, precisa saber manusear, mas não precisa força, deixamos o cabo maior, a gente colocou um reforço de ferro no cabo para não estourar, fizemos um polimento, deixamos ele mais bonito e mais funcional, na verdade é uma modificação.*

O alegre, citado por Cleiton é uma ferramenta utilizada por todos os fazedores de violas e rabecas, sendo um instrumento feito por eles próprios, a partir da adaptação de facas comuns. Uma ferramenta de uso local, pois não se vê nada igual como ela em outras regiões ou processos de luteria. Juntamente com o inxó, outra ferramenta muito utilizada,

---

<sup>62</sup> O resultado que se pretendia era o de confeccionar sete conjuntos de instrumentos musicais, tais quais, utilizados no fandango, compostos por: 2 violas, 1 rabeca, 1 machete, 1 adufe e 1 caixa. Estes conjuntos seriam distribuídos a grupos e coletivos de fandango, ao final do projeto optou-se por fracionar os conjuntos e distribuir os instrumentos a tocadores que fossem identificados pela falta dos mesmos.

<sup>63</sup> A concepção da proposta foi desenhada por mim, junto com o músico e etnomusicólogo Ary Giordani, emu ma escuta atenta as demandas trazidas por Aorelio Domingues.

servem para cavar e moldar as laterais e curvaturas das madeiras. Sobre essas intersecções de técnicas e modelos de fabricação, a respeito do que se foi experimentando e descobrindo, Aorelio explica que:

*não foram feitas inovações, foram feitas adaptações de ferramentas das necessidades, nós não criamos nada, só adaptamos ferramentas que foram desenvolvidas no universo da luteria tradicional. A gente fez o envergador de ilharga, que é um curvador de lateral, tanto da rabeca, da viola e do machete, também adaptamos as formas, o cortador e moldador de platinela que foi desenvolvido e que foi criado por alunas do curso de Mecânica do IFPR, que nos ajudou muito, uma ferramenta excelente. Também inovamos no acabamento a gente tem aplicado um acabamento mais fino para nossas violas, a gente usou muito o que Felipe trazia do curso de luteria, do que Cleiton também trouxe das práticas dele lá.*

Ao longo de sua explanação, Aorelio insiste em afirmar que os *fabriqueiros* mais antigos (modo como ele se refere aos fazedores de violas e rabecas), já sabiam e se utilizavam destas técnicas as suas maneiras, com os materiais que tinham a sua disposição. No caso dos acabamentos, Aorelio afirma que o *envernizamento sempre teve, o que aconteceu é que aqui não sabíamos mais a técnica, muitos já envernizavam a séculos atrás, mas envernizavam não com material sintético como fazemos hoje em dia, usavam material natural, asa de barata, goma laca, essas coisas assim, o acabamento deles era tão perfeito quanto o nosso.*

Entre o ambiente associativista e o ambiente doméstico de confecção de instrumentos, diferenças vão se pontuando, passando por sepihos e serragens, máquinas e ferramentas, chão e bancadas, o próprio espaço de vida e de referências estéticas caíçaras experimenta as sobreposições de usos e as ambiguidades de sentido derivadas de tal multiplicação de contextos em que seus objetos passam a circular. Observamos na prática destes fazedores e luthiers, tanto o compromisso com a produção de artefatos/instrumentos tomados como ‘tradicional’, quanto o interesse em produzir objetos novos, de formas também novas, relacionados a projetos e modos de vida contemporâneos, que implicam novas referências estéticas, materiais, estilos, usos e modos de produção. Observamos adaptações e ajustes de forma a adequar objetos ao gosto

dos diferentes mercados hoje a sua disposição, tanto quanto tentativas de manter estes instrumentos musicais em circulação para além de seus espaços tradicionais. Em outros casos, a produção de instrumentos musicais foi impactada por uma espécie de um novo mercado interno aberto por um crescente número de tocadores e grupos de fandango.

### 3.4 *TUDO ERA DO MATO*: ENCOMENDAS, EXPOSIÇÃO E COMERCIALIZAÇÃO DE VIOLAS E RABECAS

*Tudo era do mato, agora já não é a gente que faz tudo.* Demonstrando um certo estranhamento sobre como os diferentes artefatos passam a compor seu cotidiano após a vinda para a cidade, Anísio Pereira destaca como era a produção, acesso e circulação de violas e rabecas no *tempo dos sítios*, dizendo: *fazia só para usar no sítio, não fazia para vender, quase não se fazia, uma viola e uma rabeca era pra toda vida.* Nilo segue também listando tudo o que fazia quando moravam no sítio: *fazia canoa, fazia remo, fazia o cabo primeiro, fazia rede, antigamente tinha que fazer tudo até colher para comer senão não tinha.*

Trabalhar com a madeira era mais um dos inúmeros afazeres que havia no sítio, entre mundéu, roças, pesca, palmito, farinha de mandioca, o caiçara, nestas suas moradas, tinha que produzir praticamente tudo o que seria necessário para sua sobrevivência, entre o mar e o mato, adquire um conhecimento empírico do universo que o cerca. Nestes contextos havia, obviamente, aqueles que se destacavam em determinadas atividades, tornavam-se uma espécie de especialistas locais. O carpinteiro era uma dessas especialidades imprescindíveis, pois os poucos e necessários objetos cotidianos que os cercavam, assim como, suas próprias moradias eram elaborados pelas mãos desses sujeitos, reconhecidos e requisitados nestas comunidades.

Na Vila Fátima, localidade que fica na entrada do Canal do Varadouro, pertencente ao município de Guaraqueçaba, em uma das passagens da Bandeira do Divino, pude conhecer seu Salvador Mateus. Nascido em 1946 em uma localidade próxima chamada de Varadorzinho, Salvador é um desses carpinteiros reconhecidos na região. Conta que fez a primeira casa quando tinha apenas 15 anos, *só mexia com isso, comecei a fazer viola e rabeca pra ver como que era, comecei consertando, depois peguei o jeito, pus na ideia e fui fazendo, mas fiz poucas, era um passatempo assim depois do trabalho a tardinha parava e mexia com essas coisas.* Apesar de dizer que *não mexe mais com isso*, em sua casa várias ferramentas se espalham pelos pequenos

comodos, anunciando que a atividade com a madeira ainda o acompanha.

Figura 61 - Seu Salvador Mateus, sentado na frente de sua casa com um pedaço de caixeta ao seu lado e alguns sepilhos a sua volta.



Fonte: Patricia Martins (2015).

Acessar esses instrumentos musicais implica de certo modo em se ter de antemão uma inserção no universo da produção musical caiçara, não encontramos esses artefatos em lojas especializadas ou num mercado convencional de compra e venda de instrumentos musicais. Observa-se que há uma intensa circulação de violas e rabecas no circuito interno dessa produção musical, sobretudo no que se refere ao circuito fandangueiro, porém para acessá-las é necessário inserir-se nas redes de trocas e intercâmbios.

Apesar de distante, é muito comum pessoas chegarem ao Ariri/SP, em busca de Zé Pereira e de seus instrumentos musicais. Ao longo dos 10 dias que passei junto a ele pude acompanhá-lo vendendo 2 rabecas no intervalo de 4 dias. A primeira foi vendida pra um casal de Sorocaba que visitava a região, e outra foi parte vendida, parte trocada com um músico paulistano que foi em busca do Zé para produzir uma

apresentação musical de fandango em São Paulo<sup>64</sup>. Ao chegar na casa de Zé Pereira, que fica na beira da estrada rural que liga Ariri a Cananéia, em sua varanda são expostos os instrumentos musicais que estão a venda, mesmo assim, nota-se que aqueles que procuram Zé para comprar seus instrumentos, já o fazem por conhecer a qualidade de suas violas e rabecas. Chegam ao Ariri, tanto para levar seus instrumentos, quanto para compartilhar de alguns momentos e vivenciar do contexto de vida de Zé Pereira, a quem muitos chamam de “mestre”<sup>65</sup>.

Figura 62 - Exposição de violas e rabecas no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, julho/2016.



Fonte: Patricia Martins (2015).

<sup>64</sup> Os dois rapazes de São Paulo que foram fazer contato com Zé Pereira, estavam produzindo além de uma apresentação musical, uma vivência com fandango que seria realizada parte em Cananéia, parte na ilha do Cardoso/SP, com interessados que viriam da capital paulista. Os produtos de Zé Pereira seriam levados para uma feira de produtos de design que organizam junto a ONG que coordenam chamada Óikos. O evento chamado Design da Mata, expõem peças produzidas na região do Vale do Ribeira, junto com peças de populações indígenas e ribeirinhas que habitam a Amazônia brasileira.

<sup>65</sup> Outros fazedores e tocadores de fandango são reconhecidos como “mestres”, por suas habilidades no confeccionar ou no tocar destes instrumentos. Entre os próprios tocadores e fazedores há uma disputa entre quem teria o merecimento e as plenas condições de ser denominado como tal. O tema da “maestria” no universo caiçara está intimamente relacionado com seus processos de saberes fazeres, merecendo estudos futuros.

A entrada de violas e rabecas num mercado de compra e venda de instrumentos musicais, seja para um público especializado que envolve músicos e pesquisadores, seja como espécie de mercado de artesanato, ou mesmo souvenir, é recente e tem causada impacto considerável na produção destes artefatos. Se anteriormente, como explica Nilo, *quem quisesse tocar tinha que aprender a fazer*, hoje a produção de violas e rabecas está acelerada por conta dessas demandas tanto internas quanto externas.

As demandas internas, responsáveis por colocar em circulação violas e rabecas num nível local, sendo acessadas por tocadores e grupos da região, foi dinamizada a partir do início dos anos 2000. Essa compreensão é possível, considerando que nessa época inicia-se um processo de gravação de cd's e estes grupos de fandango começam a se “profissionalizar”. Nessa mesma época, vemos a inserção do fandango em projetos de ensino-aprendizagem em escolas locais. Uma ideia de “resgate” é acompanhada dessas ações, porém, ambas fazem com que haja uma formação de novos tocadores, necessitando de novos instrumentos musicais.

Lembrando da frase de Aorelio citada acima, *tá faltando instrumentos nas mãos dos tocadores*, e observando a demanda criada já na década de 1990, passamos a nos questionar sobre as causas que fazem acontecer essa “falta de instrumentos”. Em campo, buscando observar de que modo violas e rabecas chegam as mãos dos tocadores, percebemos que o acesso não ocorre de modo muito direto. Marcos, tocador de rabeca de Morretes/PR, conta como adquiriu seus instrumentos, sua primeira rabeca foi encomendada de Aorelio Domingues que repassou as peças para Zeca Martins finalizar. Depois de mais de 1 ano ele encontra Zeca em um baile de fandango na Ilha dos Valadares e pergunta se a rabeca ficou pronta. Zeca responde que aquela não tinha ficado boa e, no final do baile, vende a rabeca a qual ele mesmo estava tocando, fabricada por Anísio Pereira. Marcos finalizando sua narrativa, afirma: *é assim, às vezes você encomenda a rabeca com um deles e acaba com a de outro, você encomenda e eles não fazem*.

Ao questionar diferentes músicos e tocadores sobre como adquiriam suas violas e rabecas ficou claro dois pontos que aparecem na narrativa de Marcos. O primeiro deles diz respeito ao baile de fandango como local privilegiado de compra e trocas de instrumentos. O segundo diz respeito à dificuldade em se estabelecer autoria a determinados instrumentos, pois em alguns casos são feitos de modo coletivo: um fazedor começa e outro termina, além de que, o fato de deixarem seus

nomes nos instrumentos é algo novo. Seu Nilo coloca bem essa questão dizendo sobre os objetos que produz,

*Essa canoa pode até ser que fizesse mas não lembro. Não vai conhecer qual você fez não se coloca o nome, às vezes colocava nome no instrumento, mas tem gente que exige, antes não se colocava nome no instrumento, cada um fazia o seu, quem tocava construía seu instrumento, e cada uma saía de um tipo: se você encontra um instrumento seu não reconhece, tá muito diferente agora tem lixa, antes raspava na faca, ficava rústico.*

O acesso a um instrumento musical passa por sua encomenda, porém essa não garante exatamente que efetivamente você os tenha, como visto acima o compromisso com essas encomendas é frágil e a circulação dos instrumentos nessas localidades é grande. Em poucos casos foi percebido um “apego” ao instrumento por parte do fazedor. Geralmente se confecciona pensando em cumprir com o compromisso da encomenda, porém se aparecer outra pessoa interessada naquele instrumento ele é logo passado pra frente. Entre os tocadores também não há um sentimento de posse de violas e rabecas, são vários os casos de tocadores que vendem ou repassam suas violas e rabecas para outros, mesmo, muitas vezes, possuindo somente um único instrumento. Algumas violas e rabecas passam a circular nas mãos destes tocadores, por diferentes localidades, sem haver a predominância de um proprietário exclusivo do instrumento<sup>66</sup>. Deste modo, faz sentido a constatação de Aorélio quando diz que faltam instrumentos, primeiro porque são poucos os fazedores, segundo porque os instrumentos circulam constantemente, havendo períodos em que tocadores passam a ficar sem violas e rabecas em suas mãos. Como diz a moda de fandango:

---

<sup>66</sup> Em dois momentos apenas percebi o “apego” a instrumentos. A primeira delas foi no sítio do Saco do Rita em Guaraqueçaba, onde o falecido seu Julino Pereira, nos idos de 2004, me mostrava sua rabeca dizendo que aquele instrumento tinha mais de 100 anos e ele guardava *sem passar à ninguém*. E outro momento foi quando, na ilha de Superagui, após o falecimento do violeiro Zé Esquinine, seu genro, Laurentino, que mesmo sem ser tocador, me confessa que guardou a viola de Zé e vai mantê-la com ele *como uma herança*.

A viola não é minha, minha querendo será/ Se o dono quiser vender, ai meu dinheiro pagará/ Eu toco minha viola, vós tocai vossa rabeça/As moças que estão dançando, não são moças, são bonecas/ O meu pai não me deu mestre, minha mãe não me ensinou/Não sei por quem eu puxei, ai violeiro e cantador. (Chamarrita da Barra do Arapirira/Superagui/PR)

Não havendo um mercado formal de compra e venda, temos os bailes de fandango e apresentações como momento de venda, trocas e encomendas destes instrumentos. Ao saírem de suas localidades para *fazer fandango*, sempre carregam consigo, em sacos de estopas, sacolas ou bolsas, algumas violas e rabeças que poderão ser comercializadas no local do baile. Vale destacar que a circulação desses fandangueiros é de certo modo ampla, podendo incluir os municípios-sedes de suas localidades como eventos em capitais como Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro, geralmente em eventos voltados à música e artes populares. No sítio do Abacateiro, logo após o carnaval de 2016, seu Leonildo Pereira conta que esteve tocando no carnaval na ilha de Superagui, local de grande fluxo de turistas em datas de feriado. Ele diz: *lá vendi 1 rabeça e 1 bandolim pro turista, tudo por 550 reais, é assim quando saio de casa levando alguma coisa sempre acabo vendendo.*

Figura 63 - Instrumento a venda no comercio local.



Fonte: Patricia Martins (2014).



Figura 64 - Retrato do falecido Zé Esquinini, com sua viola na casa de sua viúva, Superagui.



Fonte: Patricia Martins (2014).

Para os músicos e pesquisadores que chegam à região para adquirir instrumentos, a encomenda também é o caminho mais certo. Existindo pontos de comercialização de violas e rabecas em algumas cidades de pequeno e médio porte como Paranaguá, Guaraqueçaba, Cananéia e Iguape, locais como Casas de Artesanato, mercearias e comércios locais, nestes espaços é possível encontrar instrumentos expostos para venda. Porém, segundo alguns fazedores e os próprios músicos, o melhor é comprar direto da mão do fazedor, havendo, segundo um violeiro de Curitiba, *uma distinção em instrumentos feitos para músicos e instrumentos feitos para turistas, se o mestre sabe que está fazendo viola para realmente ser tocada ele faz com mais cuidado, essas aqui são mais para enfeite do que para tocar.*

Ao abordar um instrumentista que conviveu de modo muito próximo com fazedores e tocadores do litoral paranaense, fica perceptível a forma em que violas, rabecas e outros instrumentos circulam por entre as mãos de diferentes pessoas. Ele irá me explicar, através de um texto/carta, como foi tendo acesso a esses instrumentos, e como também se inseriu nesta rede de trocas estabelecidas entre tocadores e fazedores:

Minha primeira rabeca foi feita pelo Zeca Martins por volta de 2004. Ele vendo que eu tocava um pouco e o interesse que tenho por eles e pela

música do fandango, baixou o preço de 150 pra 80[...] Eu fiz questão de pagar o primeiro valor falado mesmo ainda achando barato pela obra de arte que é uma rabeca. Penso que a rabeca deles é ÚNICA; não pode ser reproduzida, copiada (a não ser o Aorelio que reinventou a tradição conseguindo reproduzi-las, o que considero uma grande contribuição dele para com o fandango); mesmo os construtores mais hábeis como Zé Pereira[...] não conseguem replicar, e nem precisam... Depois disso, mas desde antes sendo fã incondicional do Anisio, adquirei duas rabecas dele que tive por muito tempo, e as adquirei num curto período de tempo, pois elas eram/são ótimas [...] Posteriormente, comprei uma viola do Leonildo P. uma Rabeca bem pequeninha dele também, que usei pra tocar ensinar algumas pessoas que se interessaram [...] Comprei uma segunda viola do Zeca Martins e doei ela para o meu compadre Vicente França pois aquela viola tinha/tem um som muito forte e que combinava com peito dele; e além do mais ele não tinha viola. A viola anterior vendi para alguém em Paranaguá. O machete de porungo que comprei do Anizio doei para Superagui, acho que tenho apenas 1 rabeca. Porém, acredito que o processo pra encontrar é fácil, tendo contato com eles [...] Espero ter ajudado de alguma forma. Sinto não poder estar perto deles; a cada notícia sobre doença ou falecimento de alguns deles (recentemente Pedro Miranda) fico comovido, mas entendo que seja esse o curso...

Com esperança e aperto no peito: Graciliano Rufino Zambonin. Nova Iorque, 08 de Julho de 2015.

Graciliano destaca pontos importantes nessa narrativa. Os movimentos dos instrumentos musicais que ele adquiria, também não permaneciam em sua posse, eram postos em circulação, restando com ele hoje apenas uma rabeca. O que é digno notar, também em seu texto, é uma determinada concepção destes instrumentos como objetos de arte. Temos aqui diferentes percepções sobre o estatuto desses objetos, arte, artesanato, luteria, são categorias que se cruzam e se distanciam a todo momento nestes contextos.

Considerando a produção musical caíçara em relação multidimensional aos campos designados provisoriamente como comercial, artístico, pedagógico, e identitários, pensando os efeitos técnicos e simbólicos presentes nessa produção material, denotamos a impossibilidade de categorizar esses processos dentro de classificações únicas e enrijecidas.

Uma das portas desta pesquisa consiste em refletir sobre como objetos tidos como “artesanais”, dentro de uma aura exotizante, acentuando seu caráter não-industrial, remetem à essência da tecnicidade e às maneiras pelas quais a técnica passa a ser apropriada por estes fazedores de instrumentos musicais. Em outras palavras, estaríamos inclinados a diminuir a importância da tecnologia em nosso mundo, apesar da nossa grande dependência dela. Se por um lado, a técnica estaria voltada para o mecânico, diametralmente oposta à noção de criatividade e aos valores autênticos que a arte supostamente representaria, por outro, o artesanato estaria voltado para o ingênuo, o elementar. Questionando estas noções de arte e artesanato, Lagrou (ANO, p.) irá afirmar que: “[...] esta visão seria um subproduto do estatuto quase-religioso que a arte detém, como que substituindo a religião numa sociedade laicizada pós-iluminista”.

Simondon retraduz esse conflito na relação criada recentemente entre a cultura e a técnica. Ele detecta, no mundo moderno, um impasse perigoso, em que a esfera técnica e a cultura são concebidas como formas de atuação humana claramente distintas e opostas. A cultura representaria o espaço das atividades humanas, portanto “vivas”, dotadas de sentido e inteligibilidade, que seriam condicionadas pelo pensamento social e pelos rituais coletivos. A técnica, ao contrário, seria composta por um infinito número de objetos fragmentados e indiferentes aos imperativos humanos, por assim dizer “mortos”, situados em uma posição de concorrência em relação às qualidades e potencialidades da cultura. Entre arte, artesanatos e artesanias, o que a reflexão deste capítulo pode mostrar, é que os limites entre os modos de se produzir e fazer circular estes artefatos musicais, muitas vezes se cruzam, e que nossas classificações podem não dar conta das diferentes formas que os materiais adquirem. As diferenças entre o ambiente doméstico do fazedor de violas e rabecas, e os espaços de ateliês dos luthiers, não são tão dadas como invariavelmente pode-se pensar. Múltiplas técnicas, ferramentas manuais, máquinas elétricas, reproduções, invenções e improvisações, são parte constitutivas da criação e concepção de velhos e novos artefatos musicais.

## CAPÍTULO 4 - “EXPERIMENTAR FAZENDO”: REGIMES DE CONHECIMENTO, POÉTICAS E A EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA

“O baile de fandango rolava solto, era um daqueles bailes bem animados, apesar de perceber que a animação dos bailes que eu participava dependia muito do meu estado de espírito na noite. Se havia dormido bem na noite anterior, ou a quantidade de horas que havia viajado para estar ali, se havia passado muito tempo participando dos preparativos da festa, ou observando essa movimentação, enfim, para o baile estar bom, tanto eu quanto tocadores, dançadores e assistência, haviam de estar na confluência. De todo modo, poucos bailes que fui pude perceber a falta da *animação*. Mesmo em bailes realizados fora do litoral, em cidades como São Paulo ou Curitiba, havia um envolvimento do público com a festa. Num destes bailes na capital, onde a animação se transbordava pelo salão e adjacências, Aorélio Domingues, o violeiro da noite me fala ao pé do ouvido, *olha Pati não adianta, pode ser onde for se o povo que tiver dançando não souber dançar, ou dançar qualquer outra coisa que não seja o fandango, a gente se perde todo tocando, é aquilo que te disse, o dançador tem que conversar com o tocador, se um não sabe o outro não aprende.*”  
(Notas do caderno de campo).

*“o som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa”.*  
(Deleuze, 1997)

No capítulo anterior, ao descrever os processos técnicos envolvidos nos saberes e fazeres de violas e rabecas, apontei que a análise dos aspectos materiais abria para a possibilidade de se pensar também na constituição de pessoas e suas socialidades. Ao abordar a confecção de violas e rabecas, abordamos também o modo de existência de seus fazedores e tocadores, bem como suas formas particulares de se relacionar com estes processos e com o ambiente onde estão inseridos. Se o desenrolar de uma técnica implica na produção de artefatos e no

estabelecimento de engajamentos particulares, ela também incide em formas específicas de fabricação de pessoas, seus lugares e artefatos.

Do mesmo modo, tentarei demonstrar neste capítulo como os processos de construção de conhecimentos de performances e poéticas vão dizer sobre diferentes formas de aprendizagem e experimentação. Assim como os processos técnicos implicam em determinados engajamentos e percepções de ambientes, “saber ensinar e saber aprender” a tocar, a dançar e a fazer versos exige o mesmo. Quando Aorelio me confia que se deve “saber para ensinar”, podemos também sugerir que para aprender se exige a conexão com agenciamentos múltiplos, pertencentes a esse universo. O aprendizado, neste caso, pode ser visto como um processo inseparável do sistema de relações do qual faz parte. Particularmente, vemos o papel fundamental da camaradagem, grupos de vizinhança e parentesco nessas constituições. Aqui, tanto ensinar, quanto aprender são ações que pressupõem atitudes ativas, envolvendo processos de incorporação e familiarização perante ao conhecimento.

Assim, por exemplo, o processo de formação de um violeiro ou rabequista também diz sobre a trajetória de vida destas pessoas. Questões como onde se aprendeu, quem ensinou, de que modo acessou esses conhecimentos, são balizas importantes para compreendermos os modos pelos quais suas violas e rabecas serão tocadas, além dos repertórios possíveis e das redes acionadas para se chegar a tais aprendizados.

A ideia de criação de versos também diz sobre aprendizados e engajamentos. Apesar de haver certos debates em relação à autoria, essa não é uma questão central. Assim como a posse de instrumentos não é a tônica, a posse de versos também não o é. A questão não é a da propriedade, mas a da circulação: quanto mais seus versos, suas violas e suas rabecas circulam, maior o prestígio de um tocador.

Nos estudos sobre o fazer musical caíçara, me pareceu necessário escapar da centralidade conferida à análise das representações linguísticas, conteúdo histórico ou das construções melódicas, já que meu objetivo era compreender os movimentos propiciados por esta musicalidade. Neste caso, meu ponto de partida foi observar o fazer musical em seus acontecimentos, saindo do mato, passando por quintais e terreiros, ganhando os braços e as mãos dos tocadores e emanando suas poéticas em salões de baile e nas casas de devotos.

Pensar as práticas envolvidas nesses fazeres envolve também pensar na relação entre tocador e seus artefatos musicais. Tais relações são constituídas por processos de constituições mútuas, onde o “tempo

do aprendizado” é fundamental para, por exemplo, a construção do violeiro enquanto tocador, e mesmo da viola enquanto instrumento. Os construtores e tocadores de violas e rabecas referem-se a seu aprendizado – na fabricação e toque destes instrumentos – como um “fazer/experimentar”, seguindo como modelo parentes mais velhos, tais como pais, avôs, tios e padrinhos. É no experimento que se produz os instrumentos e o próprio fandagueiro e, desse modo, o instrumento é feito de semelhanças que produzem diferenças. Trata-se, portanto, de um sistema de conhecimento mediado pelo mundo da experiência.

Neste capítulo, buscarei destacar, a partir de algumas cenas etnográficas, quais os espaços, tempos e modos de ocorrência, da construção destes saberes-fazer, dando acento às performances musicais, presentes em cantos, danças e reprodução de versos. Nesse caminho é possível destacar que o “experimento” é um conceito importante na forma destes tocadores, cantadores e dançadores referenciarem seus universos. Nada é feito de uma só vez: tudo passa por etapas, testes e experimentações. Faz-se sempre algo pequeno, inicial, um modelo em miniatura, e, se der certo, concretiza-se o que se tencionava executar. O “experimento”, ao mesmo tempo em que indica o modo de criação, explicita o risco de não dar certo, permitindo a criação. Como me disse seu Genésio da Ilha dos Valadares/PR, dançador do Grupo de Fandango Pés de Ouro, ao relatar sobre a importância dos encontros para ensaio de seu grupo, o qual se refere como *treino*: *you tem que errar para aprender, por isso tem que ter o treino, para não esquecermos nossas danças, nossos toques e para não pararmos de fazer coisas novas.*

#### 4.1 SOBRE MODOS DE DANÇAR, APRENDER E SE DIVERTIR EM UM FANDANGO DO DIVINO

Na noite que se segue, após o primeiro dia de Romaria nas casas da Barra do Ararapira/PR, após o *encerro* da Bandeira do Divino, a comunidade já havia programado uma grande confraternização. Naquele sábado, seria dia de baile de fandango, com vários convidados que se espalhavam pela Vila. Além dos próprios tocadores que acompanhavam a Bandeira da Ilha dos Valadares, tínhamos também a presença de velhos mestres como seu Zeca Martins, que acompanhou o barco que trouxe os foliões de Paranaguá, e seu Leonildo Pereira, que pegou uma carona conosco ao passarmos pelo seu sítio, o Abacateiro, na entrada do Canal do Varadouro. Além deles, um violeiro da comunidade do Marujá, na Ilha do Cardoso/SP, também estava por lá: era Baduca,

integrante do Grupo de Fandango Família Neves, convidado especial daquela noite.

Figura 65 - Baduca toca sua viola na Barra do Ararapira/PR.



Fonte: Jeff Hala (2015).

A Barra estava bem movimentada. Junto aos fandangueiros, também era grande a quantidade de pessoas que acompanharam o barco dos foliões. Naquele ano, a Bandeira do Divino da Ilha dos Valadares optou por estender o convite a todos os interessados em conhecer a Folia. A adesão foi grande, cerca de aproximadamente cinquenta pessoas, vindas sobretudo de Curitiba/PR, e outras ainda, de Paranaguá/PR, adquiriram suas passagens para o barco que nos levaria até a Barra do Ararapira. Nessa comunidade, os moradores esperavam ansiosos a chegada dos foliões e seus convidados, preparando suas casas e quintais para receber os hóspedes. O barco, que deixou Paranaguá na sexta pela manhã, retornaria somente no domingo após o almoço, seria então uma oportunidade para os interessados conhecerem mais de perto essa Romaria<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Nesta ocasião, as pessoas que acompanharam o barco eram, sobretudo, estudantes, pesquisadores, músicos, documentaristas e outros interessados. Além deles, uma equipe de jornalismo da RPC (filial da Rede Globo do Paraná) acompanhou também a Romaria, realizando depois um especial que foi exibido no programa chamado “Meu Paraná”.

Depois de mais de cinco horas de viagem, a embarcação chega na Barra, no trapiche todo enfeitado com bandeirolas brancas e vermelhas, grande parte dos moradores aguardavam a chegada dos foliões e visitantes, ao som de fogos de artifício. Os foliões desembarcam primeiro, já entre os acordes da *Chegada*, em cortejo seguimos pela praia em direção a primeira casa a ser visitada. Seriam somente três casas naquele dia, pois chegamos já próximo ao horário do *encerro*. Após o fechamento das Bandeiras, o *divertimento* pôde se iniciar<sup>68</sup>. O mestre da Bandeira lembra que *com os instrumentos da Romaria não se pode tocar fandango*, apesar das interdições, já ali percebo que Fandango e Romaria são expressões que se cruzam nos caminhos destes litoral<sup>69</sup>.

Na *vendinha* local alguns violeiros já começam a se juntar em volta do balcão, aos poucos já passam a empunhar suas violas e a fazer um início de brincadeira. Seu Zeca, sorrindo, fala *eu vou ali no cantinho pra afinar minha viola, preciso escutar o que ela me diz*, e deixa o balcão a caminho da trilha que leva à praia. Ali, embaixo de uma árvore, mexe nas cravelhas, puxa uma outra corda, até o momento em que seu Leonildo, também com sua viola, chega ao seu lado e, conjuntamente, passa a afinar seus instrumentos.

Naquele espaço, embaixo da goiabeira, já se institui uma troca de conhecimentos no que tange a questão das afinações. Mesmo executando a mesma música, o fazer fandango se configura de maneiras diferenciadas por esta região, a começar pelos modos de afinarem suas violas. São encontrados três afinações: *pelo meio*, *pelas três* e a *intaivada*. Seu Zeca e seu Leonildo afinam diferentemente seus instrumentos, naquele momento, estão a trocar informações e adaptar

---

<sup>68</sup> Como já visto nesta tese, no percurso da Romaria (das seis da manhã às seis da tarde), aos foliões é indicado não ingerir bebida alcoólica. Mesmo assim, ao longo do dia, é comum o clima de festa nas localidades, a partir de uma suspensão das atividades ligadas ao trabalho, como me disse uma devota da comunidade de Barbados em Guaraqueçaba/PR, *quando a Bandeira está aqui na nossa comunidade quem é devoto não sai não, nem pro trabalho, só faz é acompanhar a Bandeira*.

<sup>69</sup> Vale destacar que a época da Romaria acontece logo após o período da Quaresma, onde era de costume, *desencordoar as violas e rabecas, meter dentro de um saco e deixar lá no forro da casa, não podia tocar nada não*. Segundo Leonildo Pereira, *naquela época se respeitava muito a Quaresma nesses cantos*. Presume-se que, ao iniciar as Romarias, vindo deste tempo de quarenta dias sem músicas e bailes, as comunidades esperavam por estas festas quando os foliões passavam.



suas violas par que uma toque junto com a outra<sup>70</sup>. A diferença na afinação faz também com que violas e rabecas, usadas no Divino, não se utilizem no fandango. Segundo o mestre da Bandeira, *tem interditos que são funcionais mesmo, se usamos os instrumentos no fandango e depois vamos tocar na Bandeira vai estar tudo desafinado.*

Ao retornarem à *vendinha*, um pequeno público já os aguarda, e já se junta à dupla um jovem local para tocar adufo, entre uma troca de gracejos, na qual o dono da venda pergunta a eles: *e aí já aprenderam a tocar? vamos ver se sabem mesmo?* Um outro senhor já retruca e diz: *e rapaz esses aí são mestres de verdade, mexa com eles pra ver!* O jovem adufeiro, lembra: *aqui quem está aprendendo sou eu*, demonstrando que são nesses encontros informais com velhos tocadores que o aprendizado musical pode acontecer. Os primeiros acordes são lançados, e são os próprios violeiros que entoam o canto. Quando é possível, as *modas*, como são chamadas as músicas de fandango, são cantadas em duas vozes. Quem puxa a primeira voz também será responsável por optar por quais versos serão cantados, e o companheiro o acompanhará.

Zeca e Leonildo, a dupla daquele início de noite, não são acostumados a tocar juntos, por isso, embaixo da goiabeira, além de afinarem suas violas também fazem um pequeno *treino*, ou seja combinam algumas modas e acertam quem irá puxá-las. Iniciam a brincadeira cantando uma das modas que remetem a Moreninha – figura sempre presente nas composições dos versos:

Passarinho preso canta/ Em vez de preso chorar/  
Vâmo moreninha vâmo/ No jardim vem passear/  
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/  
Nem que torne a florescer/ Vâmo moreninha vâmo/  
No jardim vem passear/ Vâmo na pracinha nova/  
Na bancada os dois sentar/ Lembrança dos

---

<sup>70</sup> A principal diferença que se coloca nessas afinações é quanto à posição do dedo do tocador no braço da viola. Como o número de cordas das violas varia de região a região, varia também as suas afinações.

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 visse/ Trinta dias em um mês, ai/ Vâmo moreninha vâmo/ No jardim vem passear/ Sete dias na 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.

Dali em diante, uma moda segue outra, até que os tocadores são chamados para o salão comunitário onde irá acontecer o baile da noite. Sigo os acompanhando, antes do salão do baile paramos na pousada da Édina para o jantar. Lá estão hospedados muitos dos visitantes daquele final de semana, e o clima é de expectativa para o baile que está próximo de se iniciar. Juntamo-nos aos tocadores da Folia do Divino e, entre uma garfada e outra, passam a combinar o modelo pelo qual o baile seguiria. Era necessário essa organização, pois ali naquela ocasião não tínhamos grupos de fandango para fazerem suas apresentações, mas sim uma reunião de fandangueiros das mais variadas “linhagens”, que, como nos moldes antigos, se encontravam para realizar o baile.

Com afinações, timbres de vozes e instrumentos, versos e cadências rítmicas diferenciadas, essas particularidades exprimiam o lugar de procedência de cada tocador e a qual localidade pertencia seu aprendizado. Entendida aqui como “linhagens fandangueiras” (MARTINS, 2006), essas diferenciações traziam consigo um vínculo entre a construção destes conhecimentos e o território, ou seja, os lugares de onde o aprendizado acontecia. Mais que isso, as “linhagens” também exprimiam suas relações de parentescos e vizinhanças apontando, para além dos lugares, com quem se aprendeu. São inúmeras as narrativas que remetem ao aprendizado com avôs, pais, tios e outros parentes próximos, seu Leonildo, em nossas conversas sempre relembra dizendo, *eu aprendi no Rio dos Patos, lá era tio Julino que ensinava, não teve quem não aprendeu*. Na mesma direção, a fala de seu Julio Pereira, ex morador do Rio dos Patos, tio de Leonildo, em conversa em

seu sítio no rio Itimirim em Paranaguá/PR, remete a seu aprendizado na fabricação de violas dizendo:

*Eu comecei a fazer viola, a primeira viola que fiz eu tinha 17 anos, nem dançar eu dançava [...] Primeiro era meu avô que fazia viola, ele morava lá no Ariri, cavoucava uma viola, mas também a salinha dele trabalhar era do tamanho desse aqui. Aí chegava na porta, olhava assim: 'quer aprender? Pode ficar aí mesmo, basta olhar pra aprender, não precisa entrar pra dentro, pode olhar aí o que eu tô fazendo aqui, quer aprender assim que se aprende'.*

Figura 66 - Seu Julio Pereira em sítio do Itimirim fala sobre seu processo de aprendizado.



Fonte: Patricia Martins (2013).

Assim como fazer violas e rabecas “está no olho”, seu saber também se faz na visualidade, pois é “olhando que se aprende”, e, posteriormente, será na experimentação que o saber se transformará em fazer. O aprendizado e a construção de conhecimento relacionados ao território, aos lugares referenciados a esses saberes-fazeres, não implicam em algo fechado às inovações, ou a novos aprendizados. Pela própria característica dos trânsitos destes fandangos e fandangueiros, é necessário estar aberto a outras incorporações, dependendo do lugar em que se habita, em que se toca, em que se dança. Zeca Martins, nascido

em Rio Morato, Guaraqueçaba e hoje morador da Ilha dos Valadares, Paranaguá/PR, afirma:

*na ilha dos Valadares que eu vim ver o fandango diferente, lá no sítio era outra afinação, hoje eu toco com todos daqui, quem me chamar eu posso tocar, pois aprendi as afinações, os versos, posso ir na viola e também na rabeca, só dançar que não me meto muito.*

Dizendo sobre formas de estar disponível para novos aprendizados e novas formas de se fazer fandango, Anísio Pereira descreve muito apropriadamente uma destas situações na qual “quem ensina também aprende”:

*Um dia estava lá roçando o terreno de uma pessoa, cuidando daquele terreno, aí meu filho disse: papai eu quero fazer uma rabeca. Eu digo: ah você quer fazer uma rabeca, vamos buscar madeira. Eu trouxe uma, corta assim primeiro, corta aqui o comprimento, ele cortou, agora vai talhando, já estava sepilhando aqui por cima, talho bem talhadinha, acabou bem acabadinha e já sepilhou tudo por cima nesse tampo onde vai a corda, eu cheguei de lá do mato, eu disse assim: pô você tá sepilhando aí por cima menino? Não é assim papai? Eu disse não, aí é a boca pra cavoucar. Depois eu olhei de novo, e pensei, mas sabe que você tá certo, porque a gente cavouca por lá, aqui pelo menos já fica feito, porque o sobrebraço já vai por cima mesmo [...] eu disse: pois faça assim mesmo, é melhor. E eu já comecei a fazer por trás como ele. Você veja como são as coisas, às vezes a gente ensina, e o aluno da gente, ensina a gente já.*

O encontro propiciado por aquela ocasião, do baile do Divino, acionava determinadas memórias entre os tocadores, de encontros vividos, modas cantadas e bailes nos sítios. O tom saudosista *do tempo em que não precisava de grupo nem de cachê para tocar* reinava no ar. Mas a realidade também era lembrada, e Baduca advertia:

*tivemos que formar o grupo pro fandango não acabar, lá no Marujá o turista pede muito fandango, mas sabemos de quem cobrar, como neste baile aqui ninguém vai querer cobrar, é da comunidade, é pro Divino, não precisa cachê, só um camarão frito tá bom.*

Todos concordam e a gargalhada toma a mesa. Seu Aníbal da Vila Fátima/PR, complementa: *no sítio não tinha cachê, mas também os donos da casa não podiam deixar faltar o que mastigar e o café pra acordar o povo, ali a gente amanhecia, depois de passar o dia no trabalho tinha que ter o divertimento.*

Figura 67 - Anísio Pereira explica sobre o aprendizado de seu filho.



Fonte: Patricia Martins (2013).

Seu Aníbal rememorava os fandangos de mutirão que aconteciam nos sítios em torno de determinadas práticas coletivas de trabalho, uma roça, uma puxada de canoa, um lanço de peixe, erguer uma casa, entre outras atividades, que eram responsáveis por fazer juntar os vizinhos, parentes e camaradas. Os fandangos de mutirão sempre estão sendo rememorados, para alguns, como algo que ficou no passado, para outros, existindo ainda de diferentes formas. Naquele jantar, Aorelio também pondera: *isso aqui que estamos fazendo não deixa de ser um mutirão, a comunidade se organizando, os tocadores aqui pra fazer o baile.* As novas perspectivas de mutirão podem ser visualizadas em diferentes contextos, seja neste caso para fazer um baile, seja para realizar uma reunião entre fandangeiros, uma festa local, gravar um disco, realizar um ensaio, entre outros. Para Aorelio, o formato do mutirão pode ter

sido alterado com os novos contextos, porém sua essência, aquela do adjutório, continua a existir em outros formatos.

Os preparativos no jantar não param por aí. Ao tratarem das duplas de violeiros/cantadores que irão dividir a noite, surge novamente a preocupação com o encontro entre as vozes, porque, segundo Leonildo, *quando junta certo a voz, aí ela timbra e fica bonito de ver*<sup>71</sup>. O repertório das duplas também importava, e Zeca afirmava: *eu toco música de toda parte, Cananéia, Iguape, Paranaguá, tem gente que só quer cantar a sua própria música, mas aí no baile vai repetir muita moda*. Leonildo concorda com Zeca, afirmando que, *quando o verso é bom, tem que ser cantado, tem que cantar por toda parte, eu mesmo já vi verso meu na boca de muito cantor, em toda parte que eu vou, seja pro lado de São Paulo ou pro Paraná*.

Nos dias de hoje, a circulação de CD's, e, mais recentemente vídeos de internet, arquivos de pendrive, compartilhamentos por whatsApp, já ocupa um espaço importante nesta troca constante de versos, afinações, toques, e todo conhecimento que envolve a prática musical caçara. Seu Leonildo Pereira sabe bem como é ter seus versos circulando, pois participou da gravação do CD da Família Pereira, disco que, podemos afirmar, inaugurou esse processo de disseminação de modas de fandango através de gravações. Esse CD inaugural, chamado de *Viola Fandangueira*, foi gravado em parceria com músicos curitibanos do grupo Viola Quebrada em 2002, e, ainda hoje, é amplamente conhecido por entre o universo fandangueiros e fora dele<sup>72</sup>. As músicas gravadas no *Viola Fandangueira* são presença certa em todos os bailes, e, juntamente com outras dezenas de CD's, tornam-se

---

<sup>71</sup> A concepção de *timbrar* também está presente na Bandeira do Divino, Segundo Aurélio, mestre da Bandeira da ilha dos Valadares, em vários momentos ao longo da Romaria, ao tentar me descrever e ensinar como eu deveria pensar a voz de tipe, dizia: *o importante é timbrar, quando a gente sente que as vozes se cruzaram e entraram uma na outra, faz um som diferente, aí timbra, tenta perceber isso*.

<sup>72</sup> No fandango, ao menos desde a década de 1940, diferentes gravações em áudio foram sendo produzidas, ou mesmo no jargão dos pesquisadores da época “coletadas”, com fins de colecionismo e guarda da memória, através de uma concepção folclorística destas expressões, temos diferentes registros sonoros dessas práticas musicais. Sendo que, a partir da década de 2000, há um crescente aumento na produção específica de CD's, tanto no litoral do Paraná, quanto no litoral de São Paulo.

um dispositivo de aprendizado de versos<sup>73</sup>. Seu Nemésio, da Ilha dos Valadares, confessou a mim, certa data: *eu tenho muita música de fandango aqui – apontando para seu aparelho de som – vou escutando e vou aprendendo, depois aquelas que a gente gosta vai tocando em nossos bailes, você viu como o povo gosta do fandango do Manema – referindo-se ao grupo de fandango de Peruíbe/SP – eu também gosto muito, peguei tudo pelo CD aqui, foi tudo ouvindo e treinando.*

Mesmo não havendo lojas especializadas na comercialização dos discos, diferentes estratégias de compra e venda de CD's são acionadas, assim como na comercialização de violas e rabecas, criam-se mercados locais e ampliados de circulação destes objetos, nos quais o interesse se coloca em conhecer os versos daqui e dali, para depois, se possível, reproduzi-los e anexá-los em seus repertórios. Como explica Joana Corrêa a respeito do CD *Viola Fandangueira*:

O CD *Viola Fandangueira*, de fato, ganhou uma projeção inesperada na região. Como cada um dos Pereira havia recebido uma farta cota para distribuição e venda, o CD circulou intensamente sendo vendido inclusive em pequenas pontos de comércio das vilas que pontuam a travessia fluvial entre Paraná e São Paulo, por preços entre R\$ 5,00 e R\$ 15,00. (CORRÊA, 2013, p. 125).

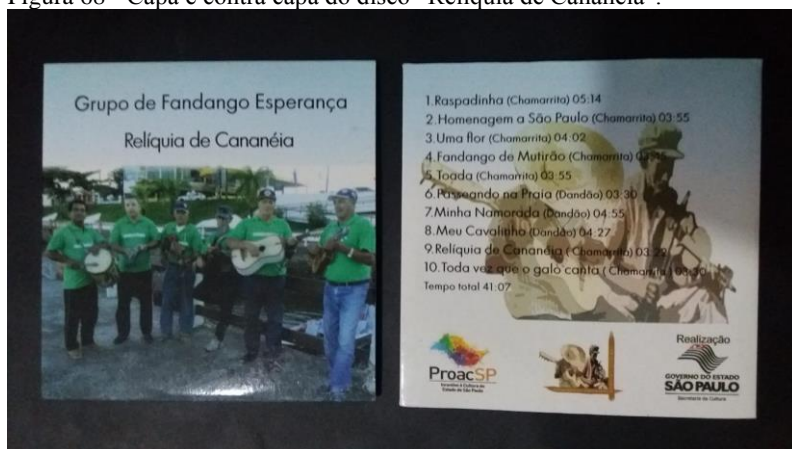
As gravações realizadas de forma muito caseiras, em estúdios improvisados, geralmente são acompanhadas de encartes mais simplificados, porém, sempre contendo alguma imagem que represente o grupo de fandango, fazendo referências a seus lugares e a seus universos musicais. Em contrapartida a esses processo mais doméstico de produção de CD's, temos também a gravação destes discos de modo mais profissionalizado, com projetos culturais, estúdios formais de gravação e envolvendo os mais diferentes técnicos. A preocupação com o resultado final destes objetos tem sido também uma exigência dos

---

<sup>73</sup> A representatividade deste disco é muito interessante de perceber. Seu Nilo Pereira, por exemplo, mesmo com a edição do CD já esgotada, possui uma quantidade em sua casa do CD *Viola Fandangueira* “pirateado”, ou seja, pediu para alguém gravar os discos, xerocou a capa e passou a comercializá-los. Eu mesma adquirei o cd dessa forma, quando na ocasião Nilo me disse: *o povo chegava aqui, queria comprar o cd e eu não tinha mais, até que pedi pra alguém gravar ele pra mim e montei o cd, agora tenho ele de novo pra vender.*

próprios tocadores. Lembro que, ao acompanhar a gravação do *Cd Fandango, a Arte e a Expressão Popular*, em Paranaguá, logo após o lançamento do mesmo, muitos tocadores encontravam-se decepcionados com o resultado afirmando que a qualidade técnica não os tinha agradado. Seu Zeca Martins, que participou praticamente de todas as faixas, dizia que *ficou meio ruim, não dá pra escutar minha rabeca direito, nem parece muito fandango aquilo*. Já seu Nemésio queixava-se que *cada um tem que ter o seu cd, ali ficou muito misturado os grupos*, reclamando o fato daquele disco reunir os quatro grupos de fandango da Ilha dos Valadares/PR no mesmo CD.

Figura 68 - Capa e contra capa do disco “Relíquia de Cananéia”.



Fonte: Martins, 2018.

Voltando para o evento daquela noite, com tudo organizado, após o jantar, seguimos para o baile que aconteceria no espaço ao lado da capela da comunidade, local esse onde realizam suas festas e encontros comunitários. Trata-se de um pequeno salão, logo em frente ao mar, no qual se improvisou um palco para receber os convidados da noite. O baile ainda estava vazio, com os fandangeiros preparando seus instrumentos e o técnico de som organizando a captação de violas e rabecas, novidade também destes novos contextos de circulação do fandango: se nos bailes do sítio o ambiente acústico era suficiente, os bailes mais ampliados como esse na Barra, exigem amplificação dos instrumentos, sendo que, grande parte destes tocadores atualmente convivem e sentem a necessidade de ter, captadores em suas violas e rabecas. Como tecnologias mais recentes, há também a utilização por



alguns deles de afinadores eletrônicos, apesar de não ser uma unanimidade. Nemésio, tocador de Paranaguá, adverte, *afinador me atrapalha, uma corda afina a outra, pra mim tem que ser no ouvido, se tiver um tocando ali, só de ouvir sei se está desafinado, é no ouvido mesmo*<sup>74</sup>.

Aos poucos o público começa a chegar. Apesar de termos alguns tocadores na Barra, entre eles seu João Pires e seu Onívio, hoje, tocam somente em ambientes domésticos. Lá não se tem o costume de fazer baile de fandango, como diziam, *isso era coisa dos antigos*, mesmo assim, naquele final de semana, a vila seria invadida pelo fandango e por meia centena de apreciadores destes fazer musical. Os finais de semana na Barra, como em boa parte desse litoral, são animados pelos chamados *forrós*, que nada mais são do que bailes tocados por teclados, com gêneros musicais que se misturam entre o sertanejo e o brega<sup>75</sup>. O próprio João Pires busca explicação para a entrada dos *forrós* na região, segundo ele, *aqui tinha muito fandango, aí inventaram esse baile de som, forró com CD, era um tal de aparelho de som, e foram desistindo do baile de fandango, agora só pegamos mesmo nossa violinha pra tocar um na casa do outro, aqui só querem saber de forró, mas hoje até que tá bonito veio todo mundo* – entre risos, conclui – *decerto enjoaram do CD*.

Os bailes de fandango são eventos apreciados que, para acontecer, necessitam de ao menos um violeiro, um rabequista e um adufeiro. Em localidades menores não é comum encontrar todos esses tocadores juntos, é necessário criar esse tipo de reunião, como nesta ocasião do Divino na Barra, para que os bailes nesses lugares aconteçam. Diferente de localidades maiores, como nas cidades em torno, Guaraqueçaba, Paranaguá, Iguape e Cananéia, onde os bailes de fandango são bem mais comuns de acontecer, justamente por se concentrar maior número de tocadores e espaços já estabelecidos para

---

<sup>74</sup> Não raro, encontrávamos jovens fandanguieiros utilizando os aparelhos celulares como meio de afinar seus instrumentos.

<sup>75</sup> Nos anos que eu acompanhei a Bandeira, percebi que haviam os hits da época, que tocavam, infinitamente, no cotidiano, nas casas e forrós que eu participava. Um desses hits, no ano de 2015, chamava-se “Um homem não chora”. Em um dos forrós, perguntei para um grupo de mulheres de quem era aquela música, nenhuma delas soube me dizer. Apesar de gostarem muito da música, a questão da autoria não fazia diferença para elas.

esse fim<sup>76</sup>. Independente de qual música está sendo executada, a dança, através dos bailes e forrós, embala os divertimentos destes lugares.

Considerando que música e dança são dimensões que não se dissociam no fandango, eu mesma, num primeiro momento, tentava observar essas dimensões de modo separado. No momento em que pude perceber que música e dança aconteciam juntas, outra chave se abriu, meu dançar não seria o mesmo, nem meu escutar. Mesmo com essa ressalva, com um elemento não acontecendo sem o outro, deve-se destacar, no entanto, que a dança no fandango, depende dos tocadores para se realizar<sup>77</sup>.

Comecei a me preocupar menos com o formalismo, e a experimentar mais as performances musicais do fandango a partir da dança que eu bailava, passando a dançar o fandango com diferentes pares, homens, mulheres e crianças, dançava com todos. Em eventos de baile, em casas, e nos pequenos espaços destinados ao fandango. A cada moda dançada, incorporava um pouco mais sobre as práticas poético-musicais e coreográficas do fandango. Passei a ver que, apesar de eu não estar tocando, me encontrava em processo de aprendizado constante, e isso me moveu ao longo do campo. Em cada baile que eu me inseria, novos movimentos, cadências e ritmos eu experimentava através da dança. O corpo estava presente, e com ele uma determinada construção de corporeidade se colocava<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> Em Paranaguá, no Mercado Público do Café, há bailes quinzenais, assim como na Ilha dos Valadares também são eventos frequentes. Em Guaraqueçaba, dois grupos reúnem jovens fandangueiros que se organizam e realizam estes encontros periodicamente. Cananéia, através do Ponto de Cultura Caiçaras, e os vários tocadores que lá vivem, também os bailes são comuns. E, ainda em Iguape, o Clube Sandália de Prata e a Domingueira do Nelsinho são clássicos do fandango local, além dos bailes comunitários realizados pela Família Prado nas comunidades da Juréia, e demias tocadores na região do Prelado/Jureia. Em locais com circulação de turistas, como na ilha de Superagui/PR e na Ilha do Cardoso/SP os bailes de fandango também tem maior ocorrência.

<sup>77</sup> Presenciei alguns ensaios de grupos de fandango que ocorreram com a utilização de gravações musicais. Por um momento presenciei também a utilização de acompanhamento de teclado em um ensaio e apresentação de grupo de fandango, apesar desse tipo de mediação (músicas gravadas, teclados, acordeões ou outros instrumentos) não serem muito aceitos entre os fandangueiros e fandanguieras em ambientes de ensaios ou bailes.

<sup>78</sup> Como já exposto anteriormente, determinadas corporeidades se acionavam também nas jornadas da Bandeira do Divino.

O desenho que acompanhava essas experimentações era sempre o da roda, seja dançada em pares pelo salão, seja tamanqueada, trançada ou nos passadinhos, o movimento circular dos passos fechando círculos era uma constante. Ora movimentos contidos, pequenos e lentos acompanhavam a dança, ora movimentos mais amplos e “gingados” poderiam ser vistos. Fato que se dava pelo modo que o conjunto musical se apresentava, diferentes afinações, diferentes execuções musicais, faziam com que o baile se dançasse dessa ou daquela maneira. Ficava perceptível que os fandangos do *tempo dos sítios era mais miudinho*, segundo dona Benedita, moradora da Ilha dos Valadares/PR, *não tinha nada de se agarrar no salão e era bem pequenininho os passos do bailadinho*. Nos trânsitos fandangueros, no encontro entre as “linhagens”, alguns estranhamentos também fazem parte. Nesse mesmo baile, ao dançar com uma senhora da Barra, ela me confessa: *esse pessoal toca bem mais rápido, diferente do nosso*.

Os desenhos explicitados nos gráficos do projeto “Fandango na Escola”, podem demonstrar o círculo e alguns dos desenhos coreográficos que acompanham as rodas de fandango:

Figura 69 - Diagrama de coreografias de fandango.



Fonte: Fandango na Escola, 2010.

Figura 70 - Diagrama de coreografias de fandango.



Fonte: Fandango na Escola, 2010.

Neste baile, narrado aqui, vivido na Barra do Ararapira, essa diversidade de fandangos e suas danças pôde ser experimentada. Segui, ora observando os pares, ora também dançando, naquela ocasião percebia que, ao chamar um par para o salão, é importante ter em mente já a cadência ou frequência em que os tocadores executam sua música. É comum ver os pares entrando na roda já também entrando no movimento, o corpo já está marcando o ritmo antes mesmo dos pares se encontrarem, e, assim que se entrelaçam mãos e braços por entre o corpo um do outro, já se encaixam na música e no desenho da roda em que se encontram os dançadores. Os pares dançam mantendo uma certa distância entre os corpos, não há maiores aproximações. No valsado (que pode ser executado entre casais de homens e mulheres, mas também entre mulheres, adultos e crianças, ou mesmo crianças com

crianças)<sup>79</sup>, o giro dos pares acontece em dois movimentos, entre o próprio eixo, e compondo o eixo da roda, onde, a cada moda, deixa-se esse par e inicia-se no momento seguinte novamente os convites para a próxima dança, se re-configurando os casais. Não há pares preferenciais, todos dançam com todos, *antigamente era considerado de respeito você chamar primeiro as mulheres mais de idade pra roda, para depois dançar com as moças*, diz Jairo.

Esse convite para dança pode acontecer de diferentes formas. A mais comum é o homem chamar a mulher, muitas vezes sem nem mesmo dela se aproximar, somente com um balanço na cabeça, ou ao esticar da mão apontando para o salão. Ao ser convidada, pode-se aceitar ou não o convite, porém, não é de bom tom recusar uma dança e aceitar outra. Neste baile, me aproximei de algumas senhoras que estavam sentadas no banco que circundava o espaço do salão. Perguntei se estavam gostando do baile, e se lembrava os bailes das suas juventudes, o acento de suas falas estava relacionado à questão da “etiqueta” nesses espaços, pois *antigamente tinha muito respeito no baile, para dançar com a filha o moço tinha que pedir pro pai dela antes, e também não podia se negar dança, se você negasse a primeira, não dançava mais o baile inteirinho*. A colega, que estava mais ao lado, complementa, *também não havia essa bebedeira liberada como tem hoje, antigamente o baile era nas casas das famílias, ali não deixavam entrar bebida, se quisesse beber iam escondido lá fora*<sup>80</sup>.

As regras, imbuídas de distintas moralidades, ainda se fazem presentes nos bailes atuais, como aquele que estava acontecendo na Barra. Havia uma forte observação que chegava a uma espécie de controle e expiação que provinha justamente das mulheres daquela localidade, justificadas como modo de manter o “bom andamento” do baile. Havia uma clara distinção entre mulheres solteiras, casadas e idosas, formando pequenos grupos distintos dentro e fora do centro comunitário onde se realizava o baile. Entre os homens, não se percebia

---

<sup>79</sup> A única combinação que não foi visualizada é da dança bailada entre homens, nem crianças nem adultos.

<sup>80</sup> Referem-se ao esconderijo da bebida como *fazer o boi*, escutei algumas vezes essa expressão em campo, e, num fandango na comunidade do Grajaúna/Juréia/SP, pude acompanhar esse processo. Na sala da casa onde baile acontecia, não havia mesmo bebidas alcóolicas, porém nos caminhos pelo mato, alguns homens escondiam garrafas de bebidas em buracos, atrás de arbustos e dentro de canoas, onde de tempos em tempos saíam para consumir suas bebidas, havendo em determinados momentos da noite um forte vai e vem destes lugares.

a mesma distinção mas, entre as mulheres, se tornava evidente. Havia uma responsabilidade, mesmo que velada, das mulheres adultas e casadas (naquela localidade não havia mulheres adultas que não fossem casadas) em manter a ordem do evento. Esse fato se tornava evidente ao me aproximar também desse grupo de mulheres, passei a notar que se posicionavam na porta do salão, conversando, às vezes bebendo e observando tudo que ocorria em volta<sup>81</sup>. Além dos visitantes que atracaram junto com o barco da Bandeira, ao longo da noite, outras pequenas embarcações chegavam trazendo a vizinhança das ilhas e comunidades do entorno. Era comum, dia de festa em uma localidade, se produzir um deslocamento de várias outras para compartilhar da festa. Assim, o cuidado era redobrado, conforme escutei: *hoje nada pode sair do controle, temos que ficar atentas*.

No ritmo que o baile ia animando, os ânimos também se exaltavam, entre os fandangeiros passa a existir um clima de disputas no ar. Aquela primeira organização do horário do jantar, em determinado momento do baile já não bastaria para que certos *rumores* circulassem pelo salão. Ora questionava-se o repertório das duplas, ora as afinações das violas, e ora, ainda, a qualidade dos versos, algo que é recorrente nesses bailes onde há o encontro entre diferentes “linhagens”, pois o espaço do baile é o espaço da construção da “fama” desses tocadores, a busca por prestígio, não exclui as rivalidades, ao contrário, a pressupõem (MARTINS, 2006). Obviamente que estes questionamentos chegavam em forma de *burburinhos*, nenhum tocador, ou mesmo a assistência, chegava a apontar o que achava de “defeitos” ou questões diretamente uns para os outros, ou publicamente. Os *burburinhos*, eram constantes nos bailes que presenciava, sobretudo nas localidades de menor porte, onde “todos se conhecem”, e nesse fandango do Divino não era diferente: giravam em torno da qualidade dos tocadores, da animação da assistência, desavenças que porventura tivessem acontecendo, e, sobretudo, flertes, paqueras e azaração<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> Com relação ao uso de bebidas alcólicas pelas mulheres, nota-se uma certa medida para consumi-las em público, pois isso não é considerado um comportamento adequado. Assim, buscam ambientes mais reservados para fazê-lo. Mulheres solteiras e mais idosas não é comum estarem bebendo.

<sup>82</sup> Os *burburinhos* circulavam dentro e fora do salão do baile, a cada roda de conversa que eu me aproximava, algum rumor novo eu escutava. O tema das paqueras era importante, sobretudo, em um ambiente onde muita “gente de fora” se encontrava. Outra característica dos *burburinhos* do baile é que possuem uma ampla ressonância, tomando as conversas do dia seguinte, se expandindo para as comunidades vizinhas, e, dependendo da proporção do

As mulheres seguem atentas, a bebida começa a causar efeitos e, antes do baile acabar, parecia inevitável qualquer espécie de confronto. As narrativas sobre brigas nos bailes de fandango também são muito frequentes, segundo Nilo Pereira, *baile bom é baile que tem briga, a gente já perguntava pro sujeito teve briga no baile? Se não tivesse já dizíamos, ah então não deu bom.*

Em busca de explicações sobre a dificuldade em se encontrar instrumentos antigos, Aorelio levanta uma hipótese relacionada a essa questão das brigas e desentendimentos nos fandangos:

*Era meio tradicional nos bailes rolar umas brigas e o pessoal sair dando com o tamanco na parede, quebrando a viola na cabeça do outro, isso era até meio praxe, acho que é por isso que não existe viola da época sabe, no meu ver acho que foi tudo quebrado em briga, porque os caras quebravam mesmo.*

Um começo de confusão, falas mais ríspidas, logo um empurra empurra, me aproximo, um jovem rapaz, já bastante bêbado, bate boca com uma das mulheres da Barra. Rapidamente, ela mesma expulsa o rapaz da festa, que corre notícia, já haviam se estranhado em outras ocasiões. Ali, decididamente, quem manda são as mulheres, apesar de uma aparente submissão, são elas, nessa comunidade, lideranças silenciosas, mas decisivas. O fandango do Divino ainda avança até o meio a madrugada. Só termina quando o fandanguero anuncia: *vamos descansar minha gente que a Alvorada já está chegando.*

#### 4.2 A PALAVRA CANTADA E O FAZER MUSICAL CAIÇARA: POÉTICAS DO CORPO E A PERFORMATIVIDADE DA MEMÓRIA

Ao longo da história da Antropologia, as formas “orais” de expressão eram a característica central pela qual “o outro” podia ser classificado como “outro”. A atribuição da oralidade a determinados grupos estava relacionado a uma dada forma de “exoticidade” a eles conferida. O “escrito” ocupou, durante um longo período, um lugar central na construção do real. A partir dos anos 1960, sobretudo no contexto da antropologia inglesa, há uma mudança de perspectiva

---

fato a ser narrado, ganham vida, e tornam-se *estórias* e *causos* sempre a ser lembrados nas rodas de conversa.

significativa: a linguagem e a performance passam a ser vistas como ações e práticas poéticas. A forma oral, agora afastada da noção arcaica e reducionista do “não-escrito”, passam a ser analisadas como modos de ação, através dos quais as pessoas criam, participam e pensam o mundo. A multiplicidade de falas, de narrativas e linguagens ganham, assim, uma conotação cosmológica e sensível. Partindo dessa concepção criativa e sensível da palavra em ato, nesta seção buscarei pensar, etnograficamente, os cantos, as falas e as narrativas a partir de um ato performático: um fandango na Barra do Una.

As estratégias de registro dos eventos orais e performáticos em textos fixos que possam refletir fielmente a poética do evento vivo, incluindo aspectos não-verbais, são preocupações frequentes dentro da antropologia, sobretudo no que tange aos estudos de performance. Diferentes autores, influenciados por essa linha de estudos, estão a pensar sobre suas formas descritivas e analíticas para além dos seus aspectos estéticos, assumindo assim a performance enquanto um ato de comunicação. Seguindo a definição de Jakobson (1973 [1960]) para a função poética, a ressaltamos enquanto modo de expressar a mensagem e não o conteúdo da mensagem, assim a qualidade expressiva e poética na performance se distinguiria de outros atos de fala, se instituindo enquanto “ato de comunicação verbal. A partir destas considerações, busco, nesta seção, pensar essa experiência no fandango como “ato performativo”, na medida em que de sua força performativa ou “ilocucionária”, seguindo com Austin (1962, p. 234), é definida como a capacidade, presente em alguns “atos de fala”, de fazer coisas, “não para relatar fatos, mas para influenciar pessoas”.

No ano de 2013, acompanhei uma série de bailes de fandango, por entre diversas localidades desta região, tinha por objetivo a produção de um vídeo etnográfico, ao qual depois de pronto foi chamado “Trânsitos Caiçaras em Redes Fandangueiras” (Funarte, 2013). Para esta seção, destacarei a experiência vivida em um destes bailes, realizado na localidade da Juréia, no sítio chamado Barra do Una no litoral sul de São Paulo<sup>83</sup>.

A proposta está em, através da descrição etnográfica aliada ao registro audiovisual, capturar movimentos intrínsecos a este complexo de interação social propiciado pelos bailes de fandango, tendo como

---

<sup>83</sup> É possível acessar um recorte do vídeo “Trânsitos Caiçaras em Redes Fandangueiras”, tendo por objetivo evocar por imagens a experiência do baile do fandango na Barra do Una. <http://vimeo.com/84306750>



guia a multiplicidade das sonoridades e configurações fandangueras. Penso aqui o registro audiovisual como um recurso de apreensão significativo de formas culturais que pressupõem um ambiente multidimensional, onde sonoridades, poéticas e desenhos coreográficos acontecem em uma mesma situação.

Ao direcionar o olhar para o baile de fandango da Barra do Una, busco observá-lo como ato performativo, enquanto uma interação complexa e heterogênea de padrões formais na construção social da realidade. Enquanto uma “experiência em relevo”, sigo Bauman (1977), que define performance como um evento comunicativo o qual tem o poder de evocar a experiência em relevo como “consequência dos mecanismos poéticos e estéticos produzidos através de vários meios comunicativos simultâneos”, em que as qualidades expressivas, emotivas e sensoriais suscitadas pela performance são o centro da experiência (LANGDON, 2007, p. 3). A realização de uma performance produz uma sensação de estranhamento em relação ao cotidiano, suscitando no espectador um olhar não-cotidiano e criando momentos nos quais a experiência está em relevo (JAKOBSON, 1973 [1960]).

Ao perguntar quais são os mecanismos que possibilitam a produção de uma “experiência em relevo”, a abordagem performática chama a atenção para aspectos como a reflexividade; os mecanismos poéticos e estéticos empregados nas narrativas (metáforas, figuras de linguagem, repetições, etc.); e o uso de recursos estilísticos para compor a retórica musical, que em muitos casos tem o papel de contribuir na condução da experiência vivenciada durante o evento.

No baile de fandango da Barra do Una, o sensorio aliava-se a uma forte presentificação da memória. De fato, estava tudo ali: estética, política, moralidades e movimentos, elementos que impregnam essa socialidade. Por meio de cantos, danças, risos e corporeidade uma comunicação se estabelece entre os participantes. Os bailes de fandango podem ser compreendidos, nesse sentido, como momentos de reafirmação destas relações por meio de uma poética não somente no sentido verbal, mas também ampliando-a ao nível da linguagem corporal.

#### **4.2.1 Vamos ao fandango?**

Diferenciando-se dos bailes de fandango até aqui experienciados, na Barra do Una, localidade situada no interior da Estação Ecológica da Jureia, participei de um fandango realizado entre parentes, vizinhos e camaradas, em comemoração ao aniversário de casamento de Cleiton do

Prado e Adriana Alves, juntamente com o aniversário de 16 anos de sua cunhada<sup>84</sup>.

A situação se diferenciava pelo motivo que se impulsionava aquele baile, bem como pelo local de sua realização. A maior parte dos bailes atualmente acontecem em clubes, bares, centros culturais, poucos são, nos dias atuais, fandangos que se realizam nas casas dos fandangueiros como este da Barra do Una<sup>85</sup>.

Para chegar até o local desse fandango, passamos por Peruíbe, município que concentra muitos dos antigos moradores da Jureia. A maioria deles teve que deixar seus sítios por força da legislação vigente que não permitia a presença destas comunidades no interior da Unidade de Conservação. Restando ainda alguns poucos moradores na região, como no caso o sogro de Cleiton, pois teria a função de “guarda-parque”, permanecendo no local com funções “fiscalizadoras”<sup>86</sup>. As transformações na territorialidade, como vimos, repetem-se em diversas localidades, tanto no litoral paulista, quanto no paranaense, 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.

Chegamos durante a noite, atravessando um pequeno canal em uma canoa, junto com outros tantos convidados que estavam a caminho deste fandango, éramos um dos poucos forasteiros a participar daquele *divertimento*, ao qual havíamos sido convidados via mensagem de texto de celular. Na ocasião, já conhecia Cleiton do Prado, que, sabendo que estávamos a procura de registrar bailes de fandango em diferentes

---

<sup>84</sup> A Estação Ecológica Juréia-Itatins foi criada em 1986, é considerada ainda hoje a maior Unidade de Conservação de Mata Atlântica do Brasil, e, como tal, uma das mais restritivas a presença de populações em seu interior.

<sup>85</sup> Nessa mesma região, porém na entrada contrária da região da Juréia, pelo município de Iguape, nas localidades da Barra do Ribeira e do Prelado, locais de grande concentração de famílias remanescentes da área da Estação Ecológica Juréia/Itatins, também se realizam inúmeros bailes de fandango nas casas dos fandangueiros, nos espaços domésticos, por ocasião de aniversários, batizados, casamentos, festas de santo, e qualquer outro motivo cabível para se fazer o divertimento.

<sup>86</sup> Essa estratégia de contratar os próprios moradores como guarda-parques da Estação gerou e gera ainda muitas polêmicas e mal entendidos, pois, além de colocar o antigo sitiante numa situação fiscalizadora, insere o conflito entre vizinhos, parentes e camaradas que passam a “vigiar” uns aos outros.

localidades e de diferentes formatos, nos chamou para essa ocasião. Do outro lado, mais de uma hora de caminhada sob areia grossa e um céu estrelado nos aguardava, porém, três motos se revezavam e encurtavam a distância entre o canal e o sítio onde ocorreria o fandango. Na escuridão, vento, areia, solavancos, o soar dos motores e a vontade de chegar ao tão esperado fandango.

A casa de madeira, cercada por um amplo terreiro que abrigava por volta de cinco barracas de uso dos convidados, estava iluminada para receber o baile. Algumas rodas de conversa se estabeleciam ao lado de fora, bebia-se e falava-se sobre notícias da cidade, pessoas que não estavam presente naquela festa e sobre a expectativa para o baile que se iniciaria a qualquer momento. Na sala, três bancos de madeira, nas paredes revelava-se a paixão pelo Santos Futebol Clube, e, no meio desse espaço, uma mesa com o bolo e as comidas a serem servidas após o parabéns.

De todo lado escutávamos referências às relações de parentesco e familiaridade que se estabelecia: “oi titio”, “vamos primo”, “este aqui é meu cunhado”, determinando que aquele fandango era “entre parentes”. Pensando os sentidos dados à noção de família e de “parente”, Commerford (2003, p. 117) irá afirmar que:

Uma das dimensões da vida em família é, portanto, a constante representação (no sentido dramaturgico) de noções de união, solidariedade, de autoridade, de ordem, de hierarquia e também de igualitarismo. Não por acaso, nas mais variadas circunstâncias, ao se refletir sobre alguma forma de relação social, se recorre a frases da série ‘como uma família’, ‘como um pai’, ‘como uma mãe’, ‘como irmãos’.

Os fazeres musicais, portanto, neste contexto, adquirem novos sentidos, entre familiarização e desfamiliarização relacionadas também com estes lugares, de idas e vindas, chegadas e partidas, lugares que não se pode mais habitar, mas para os quais sempre se retorna. Ao relatar o caso da implementação da Estação ecológica Juréia-Itatins, (litoral sul de São Paulo), o grupo de pesquisadores ligados ao LATA (Laboratório de Antropologia, Território e Ambientes/Unicamp) irá afirmar a importância destas práticas dizendo que

Os relatos dos moradores com quem conversamos apontam para o modo como os conhecimentos

associados ao território eram gerados e mantidos por um complexo sistema de reciprocidade e vizinhança fomentado pela tradição do ajutório, do mutirão e do fandango. (LATA, 2013, p. 8).

Desse modo, se manter no território significa acionar modos de conhecimentos diversos, através de redes de parentesco, vizinhança e compadrio as quais se materializam por sua vez também nas práticas musicais, como no caso, fazer fandango, ou no sair com a Bandeira.

O baile se inicia por volta das 22 horas, a configuração desse fandango lembra muito as falas que remetem aos fandangos mais antigos. Nos bancos, a divisão por gênero: de um lado homens, de outro mulheres. É o próprio Cleiton quem comanda o baile, revezando em alguns momentos com seu Pradel Martins, antigo violeiro falecido anos atrás. Sentados sob banco no canto do cômodo, param somente durante as rodadas de cachaça e café que circulam marcadamente ao longo da noite. O violeiro, apesar de não fazer parte da dança, a comanda. Através de seus toques e versos, os dançadores iniciam ou finalizam uma dança, bem como desenvolvem determinadas coreografias, é preciso entender o que o violeiro diz (versos e acordes) para saber o que dançar.

No Una, a cada moda, a sala de assoalho de madeira, própria ao fandango, parece ficar ainda menor para o crescente número de casais. Os pares exibem um bailado leve e cadenciado, circulam ao longo da extensão da sala, da mesma forma quando executam o “passadinho”, também em círculos. O constante movimento de arrastar dos pés marca e insere uma sonoridade própria aos bailes de fandango, como se complemento do som dos instrumentos. Apesar de cada indivíduo imprimir seu próprio estilo, na dança do fandango não há muito espaço para improvisações na dança, ao contrário do canto. Talvez o que importe não seja a atuação individual, mas a performance enquanto expressão de cada “comunidade de dança”, importa fazer a roda funcionar, se encaixar nos movimentos. Nesse fandango da Praia do Una se evidencia de forma muito clara a análise funcionalista de Evans-Pritchard (2010, [1928], p. 12), 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.

Assim, entre bailados e passadinhos, da sala para cozinha, da cozinha para o terreiro, o fandango da Praia do Una amanhece. Nos passos e balançar do fandango, se constitui através do baile, a própria “fabricação do social”, colocando em ação atores e sujeitos que têm o corpo como lócus de experimento do mundo. O corpo, deste 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). São estes “corpos culturais”, imersos em processos da memória que se relacionam com dimensões tanto cotidianas, quanto espetaculares ou expressivas, demonstrando como uma determinada corporalidade é produzida e reproduzida na “comunidade de dança”.

Apesar de seguir um modelo de valsados e passadinhos, já postos em esquemas coreográficos canalizados através da figura da roda, cada pessoa insere o seu movimento para cada dança. Fato este que pode ser perceptível olhando, mas, sobretudo, dançando com elas. Invariavelmente, o movimento marcando dois tempos para cada lado, onde o tronco permanece frontalmente, e a cadência é dada pela região média do corpo, que imprime a “levada” da dança, e onde os pés quase não saem do chão, apenas se arrastam marcando também ritmicamente a dança, acontece tanto na dança bailada de pares, como no desenho coreográfico em forma de trança que se faz individualmente no passadinho, mas ainda assim em pares e na roda.

Figura 71 - Casais dançam o passadinho em Iguape/SP.



Fonte: Antonia Moura (2017).

A presença dos pares ao longo destes bailes é fundamental, como já ressaltado, não existem pares fixos, ao longo da festa, troca-se constantemente de parceiros na dança, sendo que, em algumas delas, os pares dançam juntos e, em outras separados como no caso do *passadinho*. Modalidade coreográfica muito apreciada nos bailes da região de Iguape e Peruíbe, aos primeiros acordes das violas, os dançadores já identificam que se executará um *passadinho*, sem haver convites muito formais, os pares se olham e passam a se convidar para entrar na roda, aos poucos a roda vai se formando, enquanto os tocadores vão tocando a “levada” da moda que será tocada. A regra é intercalar homens e mulheres, aos poucos entrando no salão, marcando o ritmo com o corpo, aguardando a roda estar pronta para iniciar, começam a bailar ao comando das vozes dos violeiros. A roda se movimenta nos dois sentidos, as mulheres *saem por dentro*, no sentido horário, e os homens *saem por fora*, no sentido anti-horário. Na medida em que se movimentam, vão cruzando uns aos outros, formando o desenho de uma trança ao longo da roda. É preciso estar atento, porque ao mesmo tempo em que se deve manter o ritmo da música, deve-se também manter o desenho da trança, pois se *um erra, a roda toda se atrapalha*. A moda segue sendo executada, e os casais cruzando-se ao salão intercaladamente, o jogo de corpo e a troca de olhares é constante, faz parte da manutenção do desenho coreográfico essa convergência de compassos e a simetriação dos corpos.

Figura 72 - Bailadinho no fandango.



Fonte: Flávio Rocha (2013).

O baile da Barra do Una, entre famílias, vizinhos e camaradas, segue nas cadências de *bailados* e *passadinhos*. Pela pequena sala, crianças, jovens, adultos e velhos dividem o gosto pela dança, há espaço para todos os gêneros e gerações naquela ocasião. Com o passar das horas, alguns já cansados, colocam as crianças para dormir e repousam juntos. Os tocadores, e um grupo de dançadores e dançadoras, incansáveis, não deixam o baile morrer, revezando-se nas violas e rabecas, e nas voltas pelo salão, acordam o dia claro de sol ao som do fandango, reiterando a expressão que sempre escutava, mas nunca havia presenciado, de que, *fandango bom é aquele do sítio, amanhece e continuamos tocando*.

Neste caminho é possível também apontarmos para o caráter de resistência e afirmação que encontra-se como fundo deste baile de fandango na Barra do Una. É importante atentar para o fato de que os convidados daquela noite, em sua grande maioria, eram pessoas que tiveram que abandonar aquela área por conta da criação da Estação Ecológica. Esses constantes retornos marcados pelas práticas musicais, mesmo que pontuais, sugerem jornadas que acompanham uma determinada apropriação e reapropriação de um espaço que pertence notoriamente à essas mesmas pessoas, mesmo que à revelia do Estado, que os expulsa. Neste sentido, o componente político, tem acompanhado também a realização e participação nestes *divertimentos*. Podemos aqui invocar Lepecki, que tem o entendimento de dança como coreopolítica, uma atividade particular e imanente. Numa relação dialética que se estabelece entre “danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças”, o autor irá lançar a hipótese de que:

[...] a dança, ao dançar, ou seja, no momento em que se incorpora no mundo das ações humanas, teoriza inevitavelmente nesse ato o seu contexto social. A dança entendida como teoria social da ação, e como teoria social em ação, constituiria simultaneamente o seu traço distintivo entre as artes e a sua força política mais específica e relevante. (LEPECKI, 2011, p. 45).

Uma roda de fandango, nesse sentido, pode nos remeter a atualizações e presentificações da memória, e, mais ainda, a movimentos que transcendem o plano estético e artístico englobando o plano político.

### 4.3 A PALAVRA CANTADA NO FANDANGO: CRIATIVIDADE E CONTEXTUALIDADE

No fandango, como em diversas outras manifestações populares, quando um cantador apresenta seus versos, dependendo das músicas cantadas, pode tanto colhê-las do repertório tradicional como improvisar de acordo com sua criatividade. É bastante comum percebermos versos ou trechos cantados em uma marca ou moda serem utilizados em outras pelo mesmo violeiro, ou em localidades distantes umas das outras. A maior parte das músicas de fandango devem ser entendidas como expressões do momento em que foram executadas. Neste processo dinâmico, as performances vão se constituindo com base em alguns fatores. Nesta seção buscarei destacar dois elementos centrais para a análise das performances, as ideias de “criatividade” e de “contexto”.

Figura 73 - Roda de fandangueiros na Associação Mandicuera, lugar de troca e aprendizado de toques e versos.



Fonte: Jeff Hala (2015).

Comecemos refletindo sobre a primeira, a noção de “criatividade” que acompanha muitos dos trabalhos que envolvem expressões artísticas. Tratada de forma algumas vezes restrita, a noção de “criatividade” pode ser compreendida como remetendo-se ao inato, individualizado e orgânico, noção esta que vêm sendo superada por uma antropologia mais contemporânea. Para McLean (2009, p. 214) a criatividade só pode ser compreendida a partir de uma visão



experimental, multiagentiva e pluralista, deste modo, “I view creativity not as an attribute of individuated human or supernatural agents but as a relational process operating between bodies of different kinds (‘animate’ and ‘inanimate’) and blurring their contours”.

Acompanhando estas reflexões, acredito também que a criatividade é sempre uma atividade relacional sendo melhor entendida não como uma "faculdade" exercida por indivíduos particulares, mas sim como imanente no "processo de vida em si", entendida como todo o campo das relações entre os seres humanos e seus ambientes (INGOLD, *apud* McLEAN, 2009). Como no verso do fandango se coloca:

*Pra cantar e trovar versos  
Só de Deus eu tenho medo  
Eu tenho verso estudado  
Em todas juntas dos dedo*

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

A partir da criação dos versos, encontramos também uma espécie de contextualidade, onde se relacionam dimensões verbais (poéticas) e sonoras, que se aliam ainda a palavra cantada. A experiência no fandango, ou mesmo a presença do Divino na Bandeira, é construída pela combinação da palavra cantada com outras formas expressivas e seus meios de comunicação. Assim, os gestos, as posturas e as atitudes corporais, os deslocamentos no espaço e a execução de artefatos musicais, ao lado dos aspectos vocais e orais, são constitutivos do *canto* como um evento comunicacional.

O *canto*, como esse “ato de comunicação verbal”, portanto, se caracteriza como um gênero poético e sonoro, situado na interseção de fala e música, texto e som. A escolha das palavras a serem rimadas, assim como a disposição delas nas quadras, é fundamental para a observação de como se combinam, na linguagem formalizada do *canto*, e de como carregam consigo elementos desta criação que transita entre a coletividades e o individual.

No fandango, sobretudo, as letras estão imbuídas de fortes percepções do ambiente, juntamente com aspectos de seus cotidianos e temas envolvendo sentimentos, emoções e afetos de ordem subjetiva.

Além disso, o próprio processo de “bricolage” que ocorre na composição das letras, onde recortes e trechos de autorias variadas vão se misturando no trânsito destes versos entre tempo e espaços diferenciados, demonstra o aspecto relacional e multiagetivo da “criatividade” no fandango.

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

A imagem da polifonia de vozes traz consigo as importantes contribuições de Zumthor (2000, p. 41) e sua abordagem sobre a performance relacionando-a à prática da linguagem poética, ligando esta ao corpo:

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

A performance, para este autor, está profundamente ligada ao que ele considera por vocalidade, recitada ou cantada, partindo de um modelo que é o da oralidade. É justamente a corporeidade – o peso, o calor, o volume real do corpo, do qual a voz é expansão – que Zumthor estabelece como característica da vocalidade e elemento essencial a toda performance. O caminho que proponho, portanto, para a visualização dessas idéias no fandango é metaforizar a noção de voz, ampliando-a, incluindo a voz do violeiro, a poética dos versos, a sonoridade dos instrumentos musicais, e, ainda, os burburinhos do baile. Todas estas são manifestações do mundo sonoro e, como tais, comportam qualidades simbólicas essenciais.

Seguindo as inquietações propostas por Finnegan (2008), se no fandango texto, música e performance acontecem simultaneamente, como devemos abordar o fenômeno complexo da canção? A autora, na

mesma linha de Zumthor, propõem pensar o texto e a poesia oral enquanto performance, refletindo em como elas operam em conjunto. Portanto, se cada performance e cada etnografia são relativas a um determinado contexto cultural e seu significado só pode ser compreendido neste contexto, faz-se necessário pensarmos justamente o que entendemos por contexto da performance.

Na abordagem dos estudos da performance, proposta por Bauman e Briggs (2008, p. 190), os autores assumem uma perspectiva crítica ao repensar a forma com que o contexto estava sendo trabalhado nas análises de performances narrativas. Assumindo que um texto não pode ser compreendido sem seu relativo contexto, os autores propõem, no entanto, que se considere este não mais em termos normativos, convencionais e institucionais, mas como um processo de negociação, onde “descentramento e recontextualização tem poderosas implicações para a condução da vida social”. É este processo de “entextualização” e de “contextualização” que atentam Bauman e Briggs (2008, p. 194), denotativo da “interação complexa e heterogênea de padrões formais na construção social da realidade” presentes na performance.

Considerando os elementos colocados até o momento, é importante retomarmos a centralidade do corpo para a produção e reprodução da socialidade que reveste o fandango, assim, o corpo é o veículo que dá forma ao que se quer comunicar, seja através dos versos, da voz, das sonoridades ou dos bailados, a performance contida nos bailes envolvem o uso da linguagem poética, pensada enquanto potência criativa.

A prática musical caiçara é, assim, em todos os sentidos, um momento de destaque para as populações que a vivenciam. Momento de recriação, de reafirmação estética, de conhecimento, de memória e de política. Um conhecimento que se afirma e se difunde de modo específico, em que se percebe nitidamente que os sentidos do mundo passam pelos sentidos do corpo. Conhecimento em que o corpo é memória, em que a experiência sensível implica corpos. Conhecimento sinestésico em que se misturam as várias percepções de sonoridades, cantos, risos, euforia, cheiros, excitação e prazer estético. Nesse sentido, o fandango caiçara revela um profundo engajamento daquelas pessoas com seu ambiente, pois como suscitado por Deleuze na epígrafe inicial deste capítulo, “*o som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa*”.

## APONTAMENTOS FINAIS

A intenção em promover e se engajar na série de movimentos descritos nesta tese esteve em apontar para o modo em que lugares, espaços e paisagens, assim como pessoas e artefatos, podem também serem demarcados e moldados a partir de uma dada prática musical. Na mesma medida, por conseguinte, em que esses fazeres musicais só são possíveis de se constituírem em relação direta com o ambiente de onde emergem. Ao longo desses percursos etnográficos se exigia um modo de atenção para a forma pela qual as definições de sujeitos, objetos e campo emergiam em relações simbólicas e materiais que não poderiam ser modeladas por antecedência. Diante de uma profusão de situações vividas, algumas delas foram destacadas nesta tese, outras tantas, aguardarão o momento propício, para quem sabe, ganharem vida.

Se os diferentes caminhos, trazidos neste texto, tentaram apontar entre jornadas e movimentos múltiplos, também se instituía saberes e fazeres diversos. Como fundo de toda a discussão, se colocava de maneira muito premente a questão da permanência e da luta destas pessoas em continuar habitando seus lugares. Seguir esse debate, significava também acompanhar as temáticas centrais colocadas por meus interlocutores, os sentidos do habitar em lugares sob constante ameaça.

A redução do território de uso das populações caiçaras pode ser associada às drásticas mudanças sociais e econômicas ocorridas nas últimas décadas que, seja pela especulação de terras ou por processos de desapropriação e restrição ao uso de recursos naturais para fins de conservação ambiental, atividades turísticas e exploração dos recursos naturais, levaram grande parte dos moradores de áreas rurais, ribeirinhas ou praianas a migrar para a periferia das áreas urbanas que, pouco a pouco, foram sendo circundadas por “bairros caiçaras”. Uma roda de fandango e uma jornada da Folia do Divino, nesse sentido, poderia nos remeter a atualizações e presentificações da memória e, mais ainda, a movimentos que transcendem o plano estético e artístico englobando o plano político.

Tratava-se de apreender esses lugares de vida em um mundo afetado por estas transformações dadas em larga escala. Como vimos, em diferentes narrativas, “o tempo das catástrofes” (STENGERS, 2015) surge, demonstrando que, para grande parte dos moradores deste litoral, em algum momento ou outro de suas trajetórias deixaram seus lugares, movimentaram-se, definiram e redefiniram trajetórias. Em função dessas pressões, muitas dessas gentes transformaram-se em “refugiados” dentro

de seus próprios territórios, em suas falas utilizam recorrentemente a idéia da “expulsão”, dizem, “saímos de lá porque fomos expulsos”, ou, “para nós não havia saída”. Suas atividades cotidianas relacionadas à pesca, roçados, caça e extrativismo passaram a ser reguladas pelo Estado, e, na maioria das vezes, as populações que habitam neste litoral há muitas gerações, passam a ser criminalizados por ações que fazem parte intrínseca de seus modos de vida. Ao longo desta pesquisa foi muito comum encontrar, por exemplo, antigos fazedores de violas e rabecas que deixaram de realizar seus ofícios por conta das inúmeras restrições impostas a eles, afetando sobremaneira a produção, circulação e acesso a tais artefatos, e, por conseguinte, à prática musical deles provenientes.

É possível dizer que grande parte desses processos são disparados por se tratar de modelos distintos e antagônicos de gestão territorial, onde são impostos aos caiçaras formas de uso de seus territórios que não correspondem com seus manejos locais. Ao analisarmos essa relação, compreendendo-a dentro de um processo histórico-social, veremos que muitas narrativas apontam para o modo autoritário como foi implantada e estão sendo geridas as Unidades de Conservação ao longo do litoral do Estado do Paraná e de São Paulo. Falas afirmando que “chegaram aqui e prenderam minha rede”, “não podia mais plantar, tivemos que ir embora”, “hoje não posso cortar um pau nem pra arrumar minha casa, fazer minha canoa”, são representativas de fato da forma pela qual essa população vem sendo constantemente ameaçada e privada de exercer seus modos de vida. Segundo Cristina Adams (2000, p. 22), a implementação de projetos preservacionistas, desconectados das populações originárias desses lugares, resultou em um contexto no qual “estas populações foram colocadas em situação de ilegalidade, impedidas muitas vezes de exercer suas atividades ligadas à sobrevivência”. Nesse sentido de restrições à permanência e do acesso aos meios de sobrevivência em seus territórios que aponto aqui o caráter de “refugiado” para parte desta população, para a qual, continuar onde estão, torna-se uma prática cotidiana de resistência. Alguns coletivos, como Associações, Fóruns, Movimentos Sociais, atuam também nessa região no sentido de pautar e organizar algumas dessas lutas, sendo evidente o descontentamento e o embate ativo dos caiçaras perante tais processos.

Avaliando de maneira mais próxima, é possível observar que as respostas nativas frente às ações institucionais (como a constituição de suas terras em Unidades de Conservação), emergem no sentido de “culturalizar a natureza”. Através de uma politização de suas

experiências cotidianas, visualiza-se, neste processo, novos sujeitos acionando outras identidades sob o signo da “diversidade cultural”. A problemática, desse modo, ganha corpo na complexidade da categoria “cultura” e da centralidade que ela assume na vida contemporânea. Se, convencionalmente, cultura e política eram coisas tidas como opostas e até excludentes, cada vez mais, reivindicações políticas têm sido baseadas em princípios e identidades consideradas “culturais”<sup>87</sup>. O uso de categorias como cultura por parte dos grupos sociais e das agências governamentais tem ainda colocado desafios aos que se propõem estudá-los: cada vez mais, cientistas sociais se vêem pesquisando situações em que conceitos que integram seus arcabouços teóricos estão presentes também como categorias nativas.

Em todo caso, não basta considerarmos essa questão a partir do paradoxo, entre uma acepção de cultura que se enuncia de dentro ou de fora, essa distinção entre cultura com ou sem aspas não deveria criar um divisor em que “cultura” seria a objetificação do nativo, enquanto cultura seria empregada para teorizar sobre o objeto construído pelo antropólogo. Justamente por se pautarem por outros modos de criatividade e diferentes maneiras de constituir objetos e sujeitos, as noções nativas de cultura “podem não depender da articulação entre produção e identidade que informa nosso senso de cultura” (COELHO DE SOUZA, 2010, p. 110). Se estão em jogo, portanto, outros modos de objetificação e reflexividade, distintos dos nossos pressupostos que informam a ideia de cultura, “estes seriam provavelmente melhor descritos por outros nomes”, provoca Coelho de Souza (2010, p. 112). Mas o uso recorrente da palavra cultura, que foi afinal adotada por uma série de coletivos, como caiçaras, indígenas, quilombolas e tantas outras coletividades, não é trivial, pois o que se tem é a produção de um objeto “que significa *sua relação conosco*” (COELHO DE SOUZA, 2010, p. 112). Mesmo assim, não se pode pressupor que é o conceito tal como inventamos – com ou sem aspas – que está em operação, pois “trata-se ainda da produção *deles*: o que eles devem estar fazendo [...] não é objetificar *sua* cultura (sem aspas) por meio de *nosso* conceito, mas sua relação conosco por meio dos conceitos *deles* – quero dizer, por meio de sua própria compreensão do que constitui criatividade, agência, subjetividade[...]” (COELHO DE SOUZA, 2010, p. 112).

---

<sup>87</sup> Neste caso, como as políticas de patrimonialização, sobretudo as voltadas ao patrimônio imaterial, tornam-se uma ferramenta política para estas populações que, a partir delas, possuem um reconhecimento.

Coloca-se, a partir destes elementos, que a Antropologia tem se confrontado mais do que nunca com a problemática das categorias e de todo léxico que constitui o regime de conhecimento antropológico. Categorias nativas e categorias científicas não podem ser radicalmente distinguidas. Se esse problema pôde ser ignorado por tanto tempo, hoje ele se faz presente devido à quebra do objetivismo que nos permitia a tranquila separação entre Nós que estudamos e Eles que são estudados. Hoje, temos de enfrentar o fato de que a distinção entre categorias nativa e antropológica é um produto problemático da alteridade construída dos sujeitos etnográficos. Portanto, o referido problema de categorias está relacionado a um dos problemas centrais da Antropologia: a construção da alteridade.

Nestes entrelaçamentos, se os conceitos não estão, a posteriori, nem dentro, nem fora, mas entre a experiência do vivido, o pesquisador, não obstante, também não é exterior ou anterior ao objeto, assim como a etnografia não está fora da vida. Imbuída desta postura vivencial, seguindo Ingold (2016), nesta tese busquei refletir com as pessoas, no compartilhamento experiencial de seus mundos.

O fazer musical que se revelou neste processo, esteve a todo momento imerso em movimentos que apontavam para a circulação de pessoas por entre lugares, de violas e rabecas em diferentes fazeres musicais, de técnicas construtivas por entre quintais e ateliês de luteria, de versos, modas e performances em rodas de fandango e jornadas do Divino. A ideia de *fazer* perpassou diferentes dimensões deste trabalho: o *fazer* violas e rabecas, *fazer* versos, *fazer* baile, *fazer* a Romaria. A dimensão musical nestes espaços também incluiu o *fazer* mato, nos caminhos de caixetais, nas moradas dos sítios, na busca pelas cidades. O *fazer* aqui também provocou afecções, encontros e disjunções: *fazer-se* antropóloga, *fazer-se* tipe, *fazer-se* ativista, *fazer-se* pessoa, situada em um universo onde o *fazer-se* é potência e matriz do re-existir.

E como anuncia o bordão do fandango: Amanheceeee!!!

## REFERÊNCIAS

- ADAMS, Cristina. **Caíças na mata Atlântica: pesquisa versus planejamento e gestão ambiental**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.
- ALMEIDA, Mauro W. B. “Relativismo antropológico e objetividade etnográfica”. **Revista Campos**, n. 3, pp. 9-29, 2003.
- ALMEIDA, Alfredo Wagner B. **Terras de quilombo, terras indígenas, “babuaçais livres”, “castanhais do povo”, faxinais e fundos de pastos: terras tradicionalmente ocupadas**. 2. ed. Manaus: PGSCA/UFAM, 2008.
- ALMEIDA, Alfredo Wagner B. et al. “Direitos territoriais das comunidades negras rurais: aspectos jurídicos e antropológicos”. [seminário]. In: LEITÃO, S. (org.) **Direitos territoriais das comunidades negras rurais**. São Paulo: Instituto Socioambiental. 1999. [Documentos do ISA, n. 5].
- APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói, Rio de Janeiro: EDUFF, 2008.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. “Fandango”. In: ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional (V.II)**. SP: Ed. Melhoramentos, 1964, pp. 129-192.
- AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- BATESON, Gregory. Uma teoria sobre brincadeira e fantasia. **Cadernos Ipub**, Rio de Janeiro, Instituto de Psiquiatria/ UFRJ, v. 2, n. 5, pp. 35-39, 2. ed. 2000.
- BAUMANN, Richard; BRIGGS, Charles. “Poética e performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social”. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis: UFSC, v. 8, n. 1-2, 2008.
- BENITEZ, Luiz Felipe. Mexendo com a roça: trabalho e movimento no sertão mineiro. **Revista Ruris**, Campinas: IFCH/Unicamp, v. 9, n.1, mar. 2015.



BITTER, Daniel. **A bandeira e a máscara**: a circulação de objetos rituais nas Folias de Reis. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

CARDOSO, Thiago Mota. **Paisagens em Transe**: uma etnografia sobre poética e cosmopolítica dos lugares habitados pelos Pataxó no Monte Pascoal. 2016. 523 fls. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Santa Catarina. 2016.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

\_\_\_\_\_. (org.). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Patrimônio Imaterial e Biodiversidade**, Brasília: IPHAN, v. 32, 2005.

CESARINO, Letícia. Antropologia multissituada e a questão da escala: reflexões com base no estudo da cooperação sul-sul brasileira. **Revista Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 20, n. 41, p. 19-50, jan./jun. 2014.

CHAVES, Wagner. **A bandeira é o santo e o santo não é a bandeira**: práticas de presentificação do santo nas Folias de Reis e de São José. 2009. 278 fls. Tese (Doutorado em Antropologia) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

CIACCHI, Andrea. Gioconda Mussolini: uma travessia bibliográfica. **Rev. Antropol.** [online]. v. 50, n. 1, pp.181-223, 2007. Disponível em: <<https://goo.gl/UzX5zn>>. Acesso em: 23 jan. 2017.

COELHO, Karina da Silva. **Entre ilhas e comunidades**: articulações políticas e conflitos socioambientais no Parque Nacional do Superagui. 2014. 167 fls. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Setor de Ciências Humas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

COELHO DE SOUZA, Marcela; COFFACI DE LIMA, Edilene (orgs.). **Conhecimento e cultura**: práticas de transformação no mundo indígena, Brasília, Athalaia, 2010, 260 pp.

COMERFORD, John. Vigiar e narrar: sobre formas de observação, narração e julgamento de movimentações. **Revista de Antropologia**,

São Paulo, USP, v. 57, n. 2, 2014.

\_\_\_\_\_. **Como uma Família. Sociabilidade, Territórios de Parentesco e Sindicalismo Rural.** Rio de Janeiro: RelumeDumará/Nuap, 2003.

CORRÊA, Joana; GRAMANI, Daniela; PIMENTEL, Alexandre (Orgs). **Museu Vivo do Fandango.** Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

CORRÊA, Joana Ramalho Ortigão. **Vamos fazer um fandango:** arranjos familiares e sentidos de pertencimento em um dinâmico mundo social. 2013. 202 fls. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

DE LA CADENA, Marisol. Indigenous cosmopolitics in the Andes: conceptual reflections beyond “politics”. **Cultural Anthropology**. v. 25, n. 2, pp. 334-370, 2010.

\_\_\_\_\_; LEGOAS, Jorge. Cosmopolítica nos Andes e na Amazônia: Como políticas indígenas afetam a política? **Revista de Estudos em Relações**, v. 18, n. 1, 2014.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofreia.** Vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DIAS, Pinheiro et al. Uma ciência triste é aquela que não se dança. Conversações com Isabelle Stengers. **Revista de Antropologia**, v. 59, n. 2, 2016.

DIEGUES, A. C. **Comunidades tradicionais e manejo de recursos naturais da Mata Atlântica.** São Paulo: NUPAUB/USP, 2005.

ESCOBAR, A. **Territorios de diferencia.** Lugar, movimiento, vida, redes. Popayán: Envión, 2010.

\_\_\_\_\_. **Encounter and Development the making and unmaking of the third world.** Princeton: Princeton University Press, 1995.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. The Dance. **África: Journal of**

**the International African Institute.** v. 1, n. 4, oct./ 1928. pp. 446-462. Tradução. disponível em: <www.lauracavalcanti.com.br>. Acesso em: 18 jul. 2015.

FELD, Steven. From, ethnomusicology to echo-muse-ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest. **The Soundscape Newsletter**, n. 8, june. 1994.

FINNEGAN, Ruth. “O que vem primeiro: o texto, a música, ou a performance?”. In Matos, Elizabeth Travassos e Medeiros, Fernanda Teixeira de (org.). **Palavra Cantada: Ensaios sobre poesia, música e voz.** RJ: 7 Letras, 2008.

FLEICHER, Soraya; BONETTI, Alinne. Apresentação do Dossiê Etnografia arriscada: entre os limites das vicissitudes e “riscos” no fazer etnográfico contemporâneo. **Revista Teoria & Pesquisa**, v. XIX, pp. 1-11, 2008.

GONÇALVES, Marco Antonio. **O real imaginado:** etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

\_\_\_\_\_; HEAD, Scott (org.). “Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos”. in: \_\_\_\_; \_\_\_\_\_. **Devires imagéticos:** a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

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

GUEDES, André Dumans. Andança, agitação, luta, autonomia, evolução: sentidos do movimento e da mobilidade. **Revista Ruris.** Campinas: IFCH/Unicamp, v. 9, n. 1, mar. 2015.

\_\_\_\_\_. **O Trecho, as Mães e os Papéis:** Etnografia de Movimentos e Durações no Norte de Goiás. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

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

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Ano 18, n. 37. Porto Alegre. pp. 25-44, 2012.

\_\_\_\_\_. **Being Alive: essays on movement, knowledge and description.** London: Routledge, 2011.

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

JAKOBSON, R. “Linguística e poética”. In: \_\_\_\_\_. **Linguística e comunicação.** São Paulo: Cultrix. pp. 118-162, 1973 [1960].

LAGROU, Els. Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis: PPGAS/UFSC, v. 5, n. 2, pp. 93-113, 2003.

LANGDON, E. Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a con- tribuição da abordagem de Bauman e Briggs. **Ilha. Revista de Antropologia, Florianópolis**, v. 8, n. I (2007), p. 163-183, 2008.

\_\_\_\_\_. A fixação da narrativa: do mito para a poética de literatura oral. **Horizontes Antropológicos**, vol. 12, p. 13-36, 1999.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social: uma introdução a teoria do ator-rede.** Salvador: Edufba, 2012.

LAW, John. **After Method: mess in social Science research.** Oxford: Routledge, 2004.

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

LEFEBVRE, Henri. **Rhythmanalysis: space, time and everyday life.** Londres: Continuum, 2004.

LEPECKI, Andre. “Coreopolítica e coreopólicia”. **Revista Ilha.** (2011), v. 13, n. 1: 41-60, 2012.

MCCALLUM, Cecília. Alteridade e sociabilidade Kaxinawá: perspectivas de uma antropologia da vida diária. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 13, n. 38. out. 1998.

MALINOWSKI, B. **Os argonautas do Pacífico Ocidental**: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné, Melanésia. São Paulo: Abril Cultural, 1978 [1922].

MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana; CORRÊA, Roberto. **Tocadores**: homem, terra, musica e cordas. Curitiba: Olaria, PETROBRÁS, 2002.

MARCÍLIO, Maria Luiza. **Caiçara**: terra e população: estudo de demografia histórica e da história social de Ubatuba. São Paulo: Paulinas, 1986.

MARQUES, Ana Claudia. Movimentos em família. **Revista Ruris**. v. 9, n. 1, mar./2015.

MARTINS, Homero Moro. **Nós temos nosso direito que é o certo**: significados das lutas por reconhecimento entre comunidades do Vale do Ribeira, São Paulo. 2017, 310 fls. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MARTINS, Patricia. **Um divertimento trabalhado**: prestígios e rivalidades no fazer fandango da ilha dos Valadares. 2006. 134 fls. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

MAUSS, Marcel. As Técnicas do Corpo. in: MAUSS, Marcel **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Audição do Mundo Apùap II: Conversando com “Animais”, “Espíritos” e outros Seres. Ouvindo o Aparentemente Inaudível. **Antropologia em Primeira Mão**, v. 134, 2011.

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

MIGUEZ, Ronaldo Tinoco. **A música da folia do Divino no litoral paranaense**: estudo dos elementos musicais e extramusicais característicos. 2017. 181 fls. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor

de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

MILLER, Daniel. **Materiality**. Durham/London: Duke University Press, 2005.

MOURÃO, Fernando. **Os pescadores do litoral sul de São Paulo**: um estudo de sociologia diferencial. São Paulo: Hucitec/NUPAUB, 2003.

MUSSOLINI, Gioconda. Persistência e mudança de sociedades “folk” no Brasil. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 18, 2009. pp. 287-300.

\_\_\_\_\_. **Ensaio de antropologia indígena e caiçara**. Organização de Edgar Carone. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

MUNIAGURRIA, Lorena Avellar. **As políticas da cultura**: uma etnografia de trânsitos, encontros e militância na construção de uma política nacional de cultura. 2016. 200 fls. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PEREIRA, Pedro Paulo G. Limites, traduções e afetos: profissionais de saúde em contextos indígenas. **Revista Mana**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, dez. 2012.

PEREIRA, Luzimar Paulo. **Os giros do sagrado**: Um estudo etnográfico sobre as folias em Urucuaia, MG. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

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

PINTO, Inami C. **Fandango do Paraná**. Curitiba: UFPR, 1992.

RAINHO, Ana Paula. **A gente vive no mar**: saberes oceanográficos na comunidade tradicional da Barra do Ararapira. 2015. 171 fls. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

RODRIGUES, Carmen Lúcia. **O lugar do fandango caiçara**: natureza e cultura dos “povos tradicionais”, direitos comunais e travessia ritual no vale do Ribeira (SP). 2013. 301 fls. Tese (Doutorado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2013.

SAUTCHUK, Carlos Emanuel. **O arpão e o anzol**: técnica e pessoa no estuário do Amazonas (Vila Sucuriçu, Amapá). 2007. 402 fls. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

SAUTCHUK, João Miguel M. **A poética do improviso**: prática e habilidade no repente nordestino. 2009. 222 fls. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SEEGER, A., DA MATTA, R. & VIVEIROS DE CASTRO, E. “A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras”. In **Sociedades indígenas e indigenismo**, Pacheco de Oliveira Filho, J. (ed.). pp. 11-29, 1987 [1979].

SEREMATAKIS, Nadia. “The memory of the senses”. **Visual Anthropology review**. Vol.9 92): 2—18, 1983.

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

SILVEIRA, Carlos Eduardo. **Folclore, Cultura e Patrimônio**: da produção social do(s) fandango(s). 2014. fls. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Setor de Ciências Humas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

SIMONDON, Gilbert. **Curso sobre la percepción**. Buenos Aires: Cactus, 2012.

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

STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes**. São Paulo, Editora Cosac & Naify, 2015.

STRATHERN, Marilyn. **O Gênero da Dádiva**. Problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na melanésia. Campinas: Editora Unicamp. 1988 (2006).

\_\_\_\_\_. **Fora de contexto**: as ficções persuasivas da antropologia. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

\_\_\_\_\_. **Partial Connections**. New York/Toronto: Updated Editions/Altamira Press, Oxford.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WILLEMS, Emilio. **A ilha de Búzios**: uma comunidade caiçara no sul do Brasil. São Paulo: Hucitec/NUPAUB, 2003 [1952].

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_ **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: EDUSC, 2000.