

PASSADO E PRESENTE NOS MODOS DE FAZER FANDANGO CAIÇARA EM PARANAGUÁ/PR

Frederico Gonçalves Pedrosa¹

RESUMO: Este texto se trata de um recorte atualizado de pesquisa levada a cabo no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná e tem a finalidade de descrever e analisar modos de fazer Fandango Caiçara na cidade de Paranaguá/PR. Para tal intento se fez revisão de literatura, observação participante, entrevistas e análise de documentos escritos e sonoros afim de compreender os processos sócio-históricos pelos quais se deram e se dão as construções que resultam nas sonoridades encontradas nos bailes e em materiais audiovisuais relativos ao fandango atual e o fandango do passado. Encontrou-se nas narrativas de mestres e pela observação participante algumas alterações neste sistema cultural que fomentam a continuidade da cultura caiçara, e dos fandangos nela imersos, já que a manutenção de sua perpetuação se dá nos modos específicos pelos quais ela se transforma. Por fim, salienta-se que, neste texto se encontrará *links* para uma leitura multimídia dos tópicos tratados.

PALAVRAS-CHAVE: Fandango Caiçara. Presente Histórico. Cultura.

24

¹ Mestre em Música pela Universidade Federal do Paraná (2017), graduado em Musicoterapia pela Faculdade de Artes do Paraná (2010). Docente da Universidade Federal de Minas Gerais na Graduação de Música com Habilitação em Musicoterapia. É integrante dos grupos de pesquisa Núcleo de Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia (NEPIM-CNPq) e Processos Formativos e Cognitivos em Educação Musical (PROFCEM-CNPq) além de possuir vínculo com o Núcleo de Pesquisas em Publicações Didáticas (NPPD/UFPR). E-mail: frederico.musicoterapia@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9227138663195042>.

**PAST AND PRESENT IN THE WAYS OF DOING
FANDANGO CAIÇARA IN PARANAGUÁ/PR**

Frederico Gonçalves Pedrosa

ABSTRACT: This paper is a part of the research developed in the Music Master's Program of the Federal University of Paraná – UFPR – that was actualized. It describes and analyzes the ways of doing Fandango Caiçara having by *locus* the city of Paranaguá (that takes place in the State of Paraná, Brazil). To do so it was made a literature review, participant observation, interviews, documental analysis and sound analysis with the purpose to understand the socio and the historical constructions that possibilities the existence of the sonorities found in fandango. In the narratives of the fandango's Masters and by participant observation, this research found several salutary changes to maintain the continuity of the caiçara culture, and of the fandangos immersed in it, since this maintenance takes place in the specific ways in which it transforms. Finally, it is worth noting that this text have links to enable a multimedia reading of covered topics.

KEYWORD: Fandango Caiçara. Historical Present. Culture.

INTRODUÇÃO

Em 2012, o Fandango Caiçara foi registrado como Patrimônio Imaterial pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) com projeto de salvaguarda. Após dois anos, no ano de 2014, recebeu o certificado de Patrimônio Cultural. No entanto, as práticas do fandango são alvo de pesquisas desde a década de 30 do século passado trazendo para si diferentes olhares sobre esta manifestação; dentre eles de folcloristas, geógrafos, sociólogos, antropólogos e músicos. Fruto de uma destas pesquisas, o texto que segue é um recorte de pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, concluída no ano de 2017, que levou a construção de uma dissertação intitulada “O processo de ensino/aprendizagem da viola caiçara na Ilha de Valadares: possibilidades e limites de sua didatização”.

Para se compreender como se dão os processos de transmissão de conhecimentos dentro do contexto caiçara na cidade de Paranaguá/PR, Pedrosa (2017) usou de ferramentas como entrevistas semiestruturadas e observação participante além de aportes teóricos da etnografia da educação. Segundo Elsie Rockwell (1986) ao pesquisar contextos educacionais é necessário entender que estes ambientes são construídos socialmente, o que significa dizer que pode-se reconhecer no presente vestígios e contradições de construções históricas, resultando em um “presente histórico” (*Ibidem*, p.48).

O olhar sobre os processos que formam o presente do Fandango Caiçara resultou em reflexões sobre os aspectos históricos, sociais, musicais e de transmissão de conhecimento relativos ao fandango parnanguara, com o foco ampliado sobre à Ilha de Valadares². Assim, as linhas que seguem têm por objetivo entender quais as construções sócio-históricas sobre as caiçaras e os seus fandangos resultaram nas produções sonoras encontradas hoje e identificadas como tal, além de buscar compreensão sobre quais alterações os fandangos passaram (e passam) e como estas mudanças revelam os processos vividos pelos próprios caiçaras.

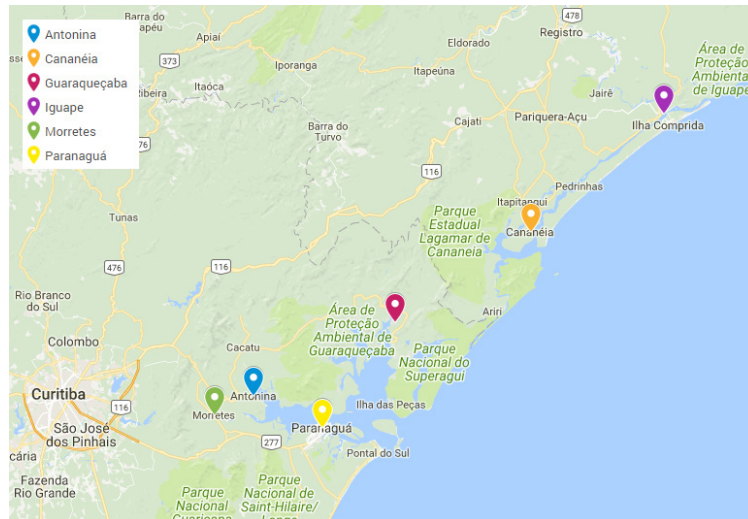
2 Esta ilha faz parte do município de Paranaguá/PR e receberá maior atenção item 2.

As vozes dos mestres que compuseram a referida dissertação também estão presentes neste texto somando-se aos autores e pesquisadores do fandango. Estes mestres são Anísio Pereira, Aorelio Domingues de Borba, Brasília Santos Ferres, José Martins Filho (Zeca da Rabeca) e Waldemar Cordeiro. Nesta produção se usará a palavra fandango como sinônimo de Fandango Caiçara e as expressões “viola”, “viola fandanguieira” e “viola caiçara” representando o mesmo instrumento – a viola típica do fandango com 5 ordens de cordas as quais, muitas vezes se soma a turina (também chamada de cantadeira ou periquita, corda que se insere entre o braço e o bojo nestas violas).

OS CAIÇARAS E OS SEUS FANDANGOS

O Fandango Caiçara é um sistema sociocultural complexo que envolve aspectos musicais (coreográficos, poéticos e festivos), de território (a região do lagamar) e de hábitos de vida dos seus sujeitos – os caiçaras (MARTINS, 2006; SILVEIRA, 2014; GIORDANI, 2017). A literatura descreve que esta cultura situa-se geograficamente entre o litoral sul do estado de São Paulo, nos municípios de Cananéia e Iguape, e o litoral norte do estado do Paraná, em Guaraqueçaba e Paranaguá – região chamada de Território do Fandango Caiçara. Além destes locais, já foi incidente, também, em Morretes e Antonina, no estado do Paraná, num passado recente (IPHAN, 2011; CORRÊA; GRAMANI, 2006).

Figura 1 Território Caiçara.

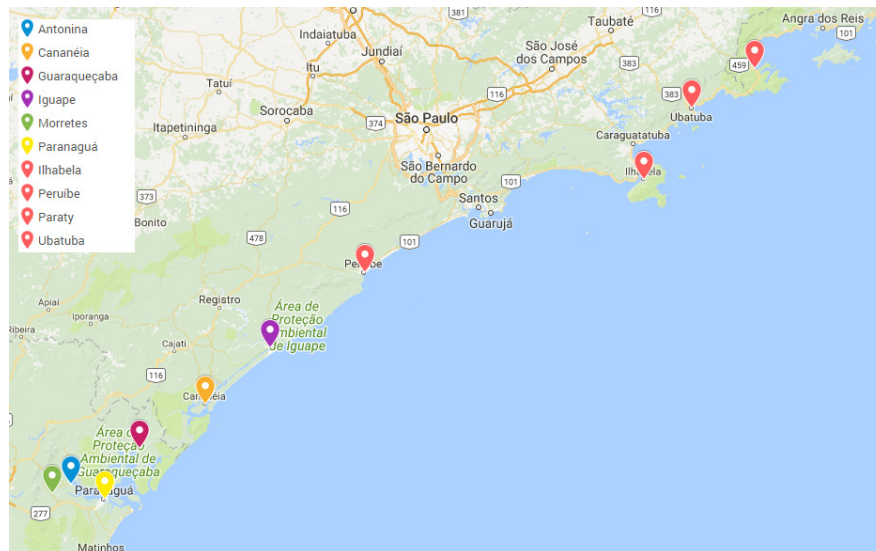


Fonte: Elaborado pelo autor.

Em relação ao território, no ano de 2017, percebeu-se através do trabalho de campo que as práticas do projeto intitulado “Ô de Casa – salvaguarda do fandango caiçara”³ levaram a ampliação de outras localidades litorâneas a este mapa. Este é o caso das cidades de Ilha Bela/SP, Peruíbe/SP, Ubatuba/SP e Paraty/RJ. Os povos caiçaras têm alterado sua percepção sobre a dimensão do seu território e começam a incorporar sobre o nome de fandango manifestações que antes não eram consideradas como tal (p.e. ciranda e xiba).

28

Figura 2: Expansão do Território Caiçara verificada em campo.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Pode-se dizer que as ações que singularizam o Fandango Caiçara são:

³ <https://odecasasalvuardafandango.wordpress.com>.

- a) Práticas que transitam pela fé, parentesco, trabalho e festa;
- b) Alternância de danças coreografadas e batidas com tamancos pelos homens, bem como danças de casais bailadas sem coreografia; e
- c) Universo musical e poético específico, com o uso de instrumentos como a viola fandanguera (ou viola branca, como é conhecida em Iguape/SP), com suas afinações e toques característicos, juntamente com adufos⁴ e rabecas (IPHAN, 2011).

A palavra *caiçara* designa as comunidades litorâneas formadas pela contribuição étnico-cultural dos indígenas, dos colonizadores portugueses e, em menor grau, dos escravizados africanos. Essas comunidades estão entre as primeiras regiões do país colonizadas por ibéricos, datando de 1502 as primeiras povoações, em Cananéia. Historicamente, a região do lagamar⁵ experienciou diversos “ciclos econômicos” de apogeu e decadência, que propiciaram mobilidade espacial dos seus habitantes. Este processo resultou na aculturação étnica e cultural dos que são entendidos como *caiçaras* (DIEGUES, 2006).

Etimologicamente, *caiçara* é originária da raiz linguística tupi-guarani, derivada da junção de duas palavras, *caá* que significa mato e *içara* que denota armadilha; *caiçara*, portanto, indica um sistema de proteção e de sobrevivência. Assim era chamada, pelos indígenas, a cerca de proteção fincada à volta da aldeia, bem como a cerca de pau-a-pique feita ao redor da roça, para impedir a entrada de animais. “A mesma palavra, posteriormente, passou a designar o rancho na beira do rio ou no combro das praias, para abrigar as canoas e os apetrechos da pescaria” (FONTES FILHO *apud* FERRERO, 2007, p. 34).

Paranaguá/PR foi a cidade que deu abertura para a colonização do sul do Brasil, a partir dos anos de 1550, com a chegada de portugueses, espanhóis e de famílias vindas do estado de São Paulo (LEAL, 2003). A partir de 1646 se dá o início do período de exploração de mineração desta região, que constituiu parte do período de extração e exportação do

4 Adufo ou adufe é um instrumento assemelhado ao pandeiro.

5 Faixa litorânea entre Iguape-SP e Paranaguá-PR.

ouro do Brasil e fez crescer a população e o interesse de famílias de outros locais do território nacional sobre Paranaguá. Com a descoberta do ouro em Minas Gerais houve a primeira evasão populacional para aquelas novas lavras (DIEGUES, 2006).

A partir do declínio do extrativismo houve um período onde a principal atividade econômica se centrou nas construções navais, ainda no séc. XVII. A partir do séc. XVIII, a região se especializa em produção agrícola com exportação de farinha, arroz, cana-de-açúcar e peixe seco para outros portos brasileiros. Como um embargo da metrópole proibiu o comércio com outras cidades parou-se de produzir estes produtos, causando fome na região, que só retornou a uma economia mais equilibrada no século XIX, com produção de banana, arroz, pescado e exploração de madeira (DIEGUES, 2006).

Ainda no séc. XIX, a partir de 1852, fundaram-se colônias de europeus que construíram engenhos, olarias e serrarias, atingindo seu apogeu trinta anos depois. Em 1917 o governo estadual começou a administrar as práticas portuárias da cidade (que foram fundamentais para toda sua história) fazendo melhorias. Atualmente este porto é um dos maiores da América Latina e o maior em exportação de grãos. Resultado desses processos de apogeu e decadências se formou o povo hoje conhecido como caiçara.

Carlos Silveira (2014) aponta que o caiçara, enquanto um tipo culturalmente específico, “expresso na ideia de povos e comunidades tradicionais, está diretamente vinculada à emergência das questões ambientais em âmbito doméstico e internacional” (p.127). É neste contexto que a noção de caiçara começa a ser associada às ideias de “conservação ambiental” e “populações tradicionais”, delineando outra realidade para grande parte destes grupos que vivem entre o litoral paranaense e o litoral sul-fluminense, onde foram delimitadas dezenas de áreas de preservação ambiental (SILVEIRA, 2014).

O processo de transformação de vários espaços nacionais em Áreas de Preservação Ambiental – como aconteceu no lagamar – ocasionou várias resultantes para o fandango (por exemplo, foram criados grupos de identidade caiçara a fim de lutar politicamente pelos “direitos dos caiçaras” (como é o caso da Associação Jovem da Juréia). É neste sentido que o fandango passa a ser entendido como a principal expressão cultural desta população

(SILVEIRA, 2014). Algumas das ações positivas que estas lutas colheram foram a criação do Museu Vivo do Fandango⁶, a Enciclopédia Caiçara (com seus seis volumes) e a referida patrimonialização do Fandango Caiçara como bem imaterial da humanidade.

Apesar do fandango, enquanto um conjunto de danças, ser objeto de pesquisa de vários autores, pouco se especulou sobre sua origem. Existem hipóteses, por exemplo, apontando para a ascendência ibérica do fandango no Brasil, enquanto outras, principalmente de autores europeus, levantam a possibilidade de que esta expressão popular teria saído das américas rumo ao continente europeu (BURKE *apud* GRAMANI, 2009; ELLIOT; SILVERMAN, 2015). Gottfried (*apud* GRAMANI, 2009) salienta que independente de sua origem parece irrefutável que o fandango é fruto das aculturações características do período colonial.

No século XVII músicas chamadas de fandango eram apreciadas em Portugal por todas as camadas sociais enquanto no Brasil são descritos fandangos nas festas das altas classes do Rio de Janeiro ao Rio Grande do Sul até 1840, quando se recolhe às zonas rurais⁷ (RODERJAN *apud* GRAMANI, 2009). Historicamente, se encontram textos de viajantes europeus que, em solo brasileiro, entraram em contato com manifestações (de muita semelhança ao fandango) em diversos locais, principalmente no Paraná. Entre os séculos XVIII e XIX alguns destes viajantes descreveram cenas do interior e da capital do referido estado que se assemelham, em muito, aos fandangos levados a cabo no litoral sul paulista e norte paranaense hodiernamente (PEREIRA, 2006).

Contudo, os fandangos, bem como os “batuques” realizados por negros escravizados, foram reprimidos ao longo dos séculos XVIII e XIX, tanto na capital quanto na parte interiorana do estado. Isto fez com que o a atuação do fandango se restringisse às comunidades rurais isoladas, não sobrevivendo nos centros urbanos (BUDASZ, 2002; PEREIRA, 2004; DIEGUES, 2006; IPHAN, 2011). A região estuarina Iguape-Cananéia-Paranaguá, isolada do continente pela serra do mar, permite grande comunicação entre suas

6 Projeto realizado pela ONG Associação Cultural Caburé e incluído na Lista de Melhores Práticas de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial da Humanidade da Unesco – em 2011.

7 Este êxodo de manifestações populares cidadinas para o meio rural aconteceu, também, com diversas manifestações populares nacionais, como por exemplo os reisados e as folias do divino (para maior revisão ver capítulo quarto de Pedrosa [2017]).

comunidades – principalmente pelo Canal do Varadouro. A família Pereira⁸, por exemplo, se diz pertencente ao estado de São Paulo, porém a maior parte dos seus integrantes reside em cidades e povoados do estado do Paraná (como pode-se visualizar em MARCHI, SAENGER, CORRÊA, 2002).

Assim, a sobrevivência do fandango no litoral deu-se, também, pelo fato de que os grupos que foram deslocados dos centros urbanos mantiveram a força dessa expressão, que sobreviveu em meio a agricultores e pequenos produtores rurais – isolados geograficamente mas em contato constante entre si. Prática constante neste grupo social era o “mutirão” (chamado também de pixurum ou ainda puxirão) que se constituía em uma forma de trabalho coletivo entre pessoas da comunidade, que se uniam para a derrubada da mata, cuidados com o roçado, puxada de peixe ou varação de canoa. Depois de um dia de trabalho coletivo, um fandango, como forma de pagamento, era oferecido pelo dono da casa ou da terra que havia sido trabalhada àqueles que o haviam ajudado. Era neste espaço também que se faziam as transmissões dos saberes musicais caiçaras (CORRÊA; GRAMANI, 2006; GRAMANI, 2009; MARTINS, 2006).

Com a modificação do contexto vivenciado por estes sujeitos, de acordo com as leis referentes às Áreas de Preservação Ambientais (APA), a partir do meio do século passado, não puderam mais realizar plantio de seu alimento, bem como foram privados de retirarem da mata a matéria prima para construção de seus instrumentos musicais – a caixeta. Dessa forma, muitos dos que moravam em sítios se mudaram para centros urbanos como Guaraqueçaba e Paranaguá. Esta última abriga grande quantidade de mestres fandangueiros vindos de diversas regiões – residentes, principalmente, na Ilha dos Valadares.

O movimento migratório contribuiu para que o principal contexto para realização do fandango (o mutirão) já não existisse mais. Somam-se a isto outros fatores como a influência dos mais jovens pelas mídias massificadas, a atuação de igrejas neopentecostais que proíbem o fandango e o deslocamento social imposto à figura do velho (BOSI *apud*

8 Família que possui grande número de músicos fandangueiros, que conheceram algum prestígio, através de atividades como viagens para eventos, gravação de CD e constantes pesquisas como é o caso de Gramani (2009).

GRAMANI, 2009, p.16). Estes fatores fazem com que esta cultura popular fique restrita, cada vez mais, a um público cada vez menor. São constantes as preocupações acerca do fim da referida cultura popular.

A manchete abaixo, por Adélia Maria Lopes, ilustra estas preocupações:

Figura 3: O Estado do Paraná, 29/05/1980



O último dos fandangos, antes que desapareça

Foi neste intuito que Inami Custódio Pinto, reconhecido folclorista paranaense, se une a Romão Costa, conhecido mestre caiçara, e fundam em 1966 o Grupo de Fandango Mestre Romão (ULANDOVSKI, 1968; GRAMANI, 2009). Muitos grupos foram formados no intuito de estabelecer outros espaços para que o ensino/aprendizagem se desse de forma ampla e com a manutenção dos saberes transmitidos pelos mais velhos, prática que acontece até os dias atuais.

Na cidade de Morretes, citando outro exemplo, foi criado, na década de 70, sob orientação da professora Helmosa Salomão Ritcher, um grupo que logo encerrou suas atividades com o falecimento da professora nos anos 80 (CORRÊA, 2011). Como na experiência de Inami Custódio e Mestre Romão, o grupo sustentou as práticas da cultura localmente. Em 2001, formou-se o Grupo de Fandango Professora Helmosa, porém, neste grupo já não haviam músicos que tocassem os instrumentos típicos de um baile de fandango, dado o falecimento dos senhores que se davam a este ofício (PEDROSA, 2016).

Contudo Senhor Leonardo, de Morretes/PR, em entrevista a Lopes (1986) diz que Manequinho da Viola (violeiro do grupo formado por Romão e Inami) não conseguiria tocar com os senhores Januário e Rufino de França, irmãos e violeiros do grupo da professora Helmosa, dada as diversas diferenças que existiam entre o fandango de Morretes Helmos e o da Ilha de Valadares, em Paranaguá. Anísio Pereira (2017) comenta que, ao se mudar

de Guaraqueçaba para a Ilha dos Valadares teve que adaptar a sua forma de executar os instrumentos, bem como de cantar para o novo contexto. Argumenta-se, dessa forma, que são várias as “formas de fazer” fandango (MARTINS, 2006).

Um exemplo audiovisual dessas diferenças entre as linhagens está gravado no DVD resultante do Festival de Música Cidade Canção (FEMUCIC) de 2008. Seu Martinho dos Santos, último mestre violeiro de Morretes/PR, foi chamado para tocar no Festival De Música Cidade Canção (FEMUCIC, 2008). Os valadarenses Aorelio Domingues, rabequista, e Eloir de Jesus, adufeiro conhecido como Poro, ao acompanhar Seu Martinho neste festival apresentaram dificuldades em regular a métrica das frases da rabeça com os pequenos interlúdios que Martinho executava, ou seja, acompanhar o mestre fandangueiro morretense exigia dos músicos de Paranaguá/PR fazer alterações em suas formas de tocar (PEDROSA, 2006)⁹.

Em sua dissertação, Patrícia Martins (2006) discute as diversas sociabilidades por qual se passa o fandango e faz a distinção entre o “fandango doméstico” (referente aos sítios), o “fandango de baile” (que começou a ser organizado a partir da influência de folcloristas) e o “fandango enquanto bem cultural” (patrimonializado) e, assim, conceitua que “fandango é um momento em que o passado está no presente, reforçando identidades e sociabilidades” (MARTINS, 2006 p.26)

Segundo a autora existem diferenças nas “formas de fazer” que são separadas sócio-historicamente, mas estes tensionamentos são equilibrados no fazer fandango. Aponta, ainda, que o fandango da Ilha dos Valadares se caracteriza como uma “fusão de fandangos e fandangueiros” salientando que existem várias “linhagens fandanguieras” (p. 19).

Assim, propõe-se aqui, como já o fez Carlos Eduardo Silveira (2014), usar o termo fandango no plural, para poder abarcar as diferentes práticas levadas a cabo por diferentes caiçaras, em diversos espaços geográficos. Como sugerido pelo referido autor, no presente trabalho compreende-se “o fandango como o resultado parcial e sempre variável da ação

⁹ <https://drive.google.com/open?id=0BybupncgYXK4MGoyaERxOHNwTEk>.

de diversos atores” (SILVEIRA, 2014, p.126). Desta forma, no próximo tópico se olhará mais atentamente para as práticas musicais do fandango descritas na literatura, gravadas em discos e documentários relacionando com práticas mais atuais

MUSICALIDADES DOS FANDANGOS ILHÉUS

A Ilha dos Valadares está localizada a 400 metros de distância do centro da cidade de Paranaguá/PR, e é possível acessá-la atravessando uma ponte ou por uma balsa. Lá residem praiheiros, agricultores, pescadores além de pessoas que trabalham na cidade. A população registrada atualmente pelo IBGE é de quase 30 mil habitantes, apesar de seus moradores levantarem a hipótese de se tratar de um número maior (LEAL, 2003; MARTINS, 2006).

Como apontado por Martins (2006) e Silveira (2014), a Ilha dos Valadares se mostra como um lugar privilegiado para a pesquisa sobre o “fazer fandango”, já que se encontram grande número de pessoas envolvidas neste sistema cultural. Existem mestres provenientes de várias ilhas, cidades e mesmo de outro estado e, por tanto, de diferentes “linhagens fandanguieras”¹⁰. Além dos residentes, acontece um grande fluxo de pessoas já que ali também se encontra a Associação Mandicuera, importante articuladora do fandango, como um todo, que se vincula a pesquisadores e músicos da capital paranaense e de todo território nacional.

Atualmente, o modo de vida do ilhéu é dependente dos frutos da pesca e da roça além de ações sócio-políticas ligadas ao fandango. Porém muitos também trabalham no comércio local ou em empresas na cidade de Paranaguá. Estas práticas marcam as relações do fandango caiçara, formando o que Martins (2006) chama de “divertimento trabalhado” em que o contexto do fandango é permeado de jocosidade, das relações de troca e suas tensões resultantes (MARTINS, 2006). Neste sentido a Associação Mandicuera de Cultura

10 Estas diferentes linhagens foram capturadas em vídeo em uma aula de viola ministrada pelos Mestres Zeca da Rabeca e Brasília Santos, por Laíze Guazina e Frederico Pedrosa. Nele pode-se perceber que a movimentação dos acordes de tônica e dominante dos referidos mestres acontecem em momentos distintos. Acessa-se em: <https://drive.google.com/open?id=1K5UIKbl356EPcAh8myWIW8Hxyul7RT-1>.

Popular – principalmente na figura de Aorelio Domingues – é importante interlocutor que articula diversas manifestações culturais, como a Orquestra Rabecônica do Brasil¹¹, o Boi de mamão, a Folia do Divino e os próprios bailes de fandango.

Além disto, a Ilha dos Valadares representa os três momentos que vivem no imaginário do fandanguero insulano. O tempo dos sítios: o passado, do período dos mutirões onde se fazia fandango como paga do trabalho; o fandango de baile: que começou a ser instituído com a presença dos grupos de fandango da Ilha dos Valadares; e o fandango de palco: aquele feito para se apresentar em palcos de todo o território nacional. Assim, a ilha também faz a mediação entre *sítio, ilha e cidade* (MARTINS, 2006).

A atuação dos primeiros folcloristas que se relacionaram com o fandango se deu na Ilha dos Valadares. Não é sem razão que grande parte das investigações levadas a cabo no território paranaense se deu nessa localidade. No entanto, como mostram Gramani (2009) e Pereira (2006), as incursões de pesquisadores se deram, também, a partir das óticas particulares sobre as quais entendiam o fandango.

Até o ano de 1978 as informações musicais contidas nesses trabalhos se limitavam a mostrar quais instrumentos eram utilizados e a fazer breve descrição sobre as características físicas de alguns deles. Existem poucas transcrições de melodias das marcas e, detendo-se, na maioria das vezes, na notação de suas letras. “Informações sobre afinação da viola e da rabeca, toque da viola, melodias da rabeca, ritmo do tamanqueado, entre outras, não são citadas” (GRAMANI, 2009, p.34).

Em oposição ao descrito está o material feito por Inami Custódio a partir de gravações realizadas em 1968 e transcritas em parceria com José Nilo Valle, Sérgio Deslandes e com Carlos Todeschini e Andréa Stockler Pinto (PINTO 1983; 1992; 2010). Nestes textos têm-se: a) a melodia da primeira voz; b) linha melódica da rabeca; c) rítmica da viola caiçara (apesar de não se descrever as mudanças características dos acordes), e; d) rítmica do adufe. Em raras exceções são transcritos os acordes das violas (indicando apenas quando é o acorde de tônica e quando é o de dominante) e a rítmica dos tamancos.

11 Orquestra Rabecônica do Brasil é um projeto que propõe transpor para a formação orquestral erudita o repertório musical tradicional caiçara (SILVEIRA, 2014).

Figura 4: Partitura de Vilão de Lenço (PINTO, 1992, p. 20)

Vilão de Lenço

recolhido por: Inami C. Pinto
transcrição: Sérgio Deslandes

Formam-se no salão uma fila de homens e outra de mulheres que seguram, ele com a mão direita, ela com a mão esquerda, a ponta de lenços coloridos; dançam para a frente e para trás, seguindo uma coreografia para cada estrofe. O colorido dos lenços e o efeito dos desenhos faz desta dança uma das mais belas do folclore de nossa terra.

Gramani (2009), indica que um dos primeiros trabalhos de análise musical das marcas de fandango é o de Zagonel (1980), na qual a pesquisadora utilizou gravações recolhidas por Fernando Correa de Azevedo em 1948 e por Inami Pinto em 1968 e ressaltou algumas peculiaridades das melodias das marcas, como a ocorrência do intervalo de quarta aumentada.

Dadas interferências desses pesquisadores filiados ao movimento folcloristas os grupos de fandango parnanguaras conservam, hoje, com uma diversidade grande de modas **bailadas**, que são canções onde se dança em par, como em um baile, e que se dividem em Chamarrita e Dondom¹²; e as modas **batidas** ou figuradas, coreografadas e que possuem estrutura rítmica acentuada pelos batedores de tamanco. São várias as modas batidas recebendo inúmeros nomes, as mais comuns de serem observadas nos bailes de Paranaguá/PR são Anu¹³, Marinheiro, Tonta, Queromana, Andorinha, Feliz e Xará.

Os fandangos não são canções, porém estruturas rítmicas, melódicas e harmônicas onde se podem colocar versos (ZAMBONIN, 2006; MARTINS, 2006). Utiliza-se tanto versos improvisados, quanto versos tradicionais do fandango. Ary Giordani (2017) comenta que as estruturas do Zégel, nascidas no al-Andalus (nome dado pelos mouros à península ibérica) podem ser a origem da forma e métrica das modas do fandango.

12 Exemplo de Dondom: <https://www.youtube.com/watch?v=AEgVaovro-o>.

13 Exemplo de Anu: <https://www.youtube.com/watch?v=GJ80hBI3PAQ>.

O Zégel, técnica inédita até o século IX, possui versos curtos e buliçosos, constituído por estrofes e diversificando rimas de uma estrofe para a outra. Soler (1995) nos diz que esta estrutura, tipicamente, começa com um estribilho monorrímo (de uma rima apenas) que se constitui em tema. Segue uma estrofe com três versos que rimam entre si e um quarto que rima com o estribilho. Pode-se voltar ao estribilho quantas vezes forem necessárias, mas sempre com mesma estrutura.

Giordani (2017) demonstra como estas poéticas são modelos germinais das formas de se poetizar, transpassado ao continente americano e hoje expresso, também, nas modas de fandango. Nos versos que seguem, provenientes de um Dondom tradicional, percebe-se a seguinte estrutura:

Cantemo meu camarada / Cantemo nos dois juntinho
Mulata faceira do cabelo andado
 Os anjos cantam na gloria / Nós também seremos anjinho
Mulata faceira do cabelo andado

Já te namorei/ já fui teu namorado
Já moremos junto/ já fui teu criado
Minha menina bonita/ não me faça de enganado
Mulata faceira do cabelo andado¹⁴

Os versos em negrito são fixos e os não negritos é onde se insere novos versos. Por exemplo, ao se colocar os versos “o meu olho de chorar/ já perdeu a claridade/ vou dizer para meu olho / que não cabe mais saudade” – versos tradicionais do fandango – nessa mesma estrutura, ficaria assim:

O meu olho de chorar/ já perdeu a claridade
Mulata faceira do cabelo andado
 Vou dizer para meu olho / que não cabe mais saudade
Mulata faceira do cabelo andado

Esses versos, que serão sucedidos pelo estribilho (ou “moda”, no contexto do fandango), são acrescentados enquanto se canta o fandango, constituindo uma forma de repente, de improviso, também proveniente da cultura ibero-andaluza (SOLER, 1995; GIORDANI, 2017). Diferente dessa construção, e só ocorrente mais atualmente por mestres mais novos, têm sido feitas composições, com letras fixas, que não se enquadram dentro

14 Disponível em: <https://drive.google.com/open?id=1hQtnyZ3Mb5Ek2mPhpH9uNYoapDTpxJBI>.

desta forma de se fazer canções. Elas seguem uma letra corrida e não usam dos versos tradicionais. Este é o caso da Moda da Placa Solar¹⁵, composição de Aorelio Domingues e Cleiton do Prado – mestres de fandango de Paranaguá/PR e Iguape/SP.

Muitas melodias que acompanham as letras das modas de estruturas mais tradicionais tendem a ser recorrentes (ainda hoje), podendo ser encontradas em amplo material recolhido por Inami Pinto (1983; 1992; 2010), no CD do grupo Viola Quebrada com a Família Pereira (2002) e no disco Amanhece de Aorelio Domingues (2017), além do próprio contato com os mestres fandangueiros *in loco*.

Em contrapartida as melodias executadas pelas rabecas nos interlúdios das canções bem como a forma de se mudar os acordes nas violas caiçaras são próprias de cada tocador. Nas violas a técnica de mão direita consiste apenas em rasgueados já que os dedos da mão esquerda (considerando um músico destro) não mudam de forma simultânea – como ocorre no violão ao ser rasgueado. Apesar de se encontrar muitas formas de tocar os ritmos nas violas, todas estas formas se comunicam. John Sloboda (2008) destaca que, em contexto oral, não se encontra uma reprodução nota a nota de estruturas musicais aprendidas, sendo comum que os músicos executem elementos curtos, repetidos, com variações musicalmente eficazes de estruturas que já tenham prévia familiaridade.

Assim, a partir de uma estrutura comum, cada músico de tradição oral, cria variações que são reconhecidas no dado contexto como pertencente àquela tradição. Isto faz com que se possa escutar dizeres como como “o dondom do Mestre Zeca”, ou “o dondom do Mestre Aorelio”, indicando que aquela produção sonora é reconhecida como uma produção musical específica (dondom), mas que tem particularidades de quem a executa (Mestre Aorelio ou Mestre Zeca), ou ainda, que as experiências dos mestres sejam diferentes, mas que façam sentidos quando tocadas juntas.

Apesar desta diversidade uma forma possível de representar uma execução típica da Chamarrita, a partir de uma notação tradicional, na afinação *Intaivada*¹⁶, seria desta forma:

15 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eh5_HDERZtA.

16 Para mais informações sobre estas afinações ver Pedrosa (2017)

Figura 5: Chamarrita, transcrita pelo autor.

The musical score for 'Chamarrita' is presented in two systems. The first system features the Viola Caiçara, with a guitar tablature (TAB) above a standard musical notation staff. The second system features the Viola, also with a guitar tablature (TAB) above a standard musical notation staff. Both instruments are in 4/4 time and one sharp (F#) key signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks (up and down arrows) above the tablature.

NOVOS MODOS DE FAZER

No item anterior abordamos características que são marcantes no fandango desde suas primeiras descrições por pesquisadores. Estas peculiaridades são recorrentes nas práticas atuais e como estão representadas nas falas dos mestres – verificadas nas entrevistas. Em contrapartida, existem práticas atuais que alteram as sonoridades dos fandangos ilhéus.

Algumas mudanças já foram enunciadas em linhas anteriores (p.e. expansão do território do fandango). Entretanto, outras alterações foram enumeradas pelos mestres entre o tempo dos sítios e o presente. Sobre a estrutura musical relataram que pouco mudou. Porém, dado o fato da Ilha dos Valadares ser um reduto de ex-sitiantes de diversas linhagens fandanguieiras é possível observar formas distintas de se executar o fandango, tanto no canto e na execução dos instrumentos quanto nos batidos.

Algumas alterações aconteceram, também, com os instrumentos musicais. A primeira delas diz da construção. Martins Filho (2017) e Borba (2017) informam que os instrumentos são melhor construídos em dias atuais já que os construtores aprimoraram suas técnicas. Além disso não se acham mais as cordas de carretel as quais gostavam de encordoar suas violas.

Cordeiro (2017) e Ferres (2017) disseram preferir as cordas de “carretel amarelo” por manterem melhor afinação, apesar de, atualmente, usarem cordas de viola caipira – a contragosto. Martins Filho (2017) e Borba (2017) usam também cordas de violão, já que os bordões de suas violas ficam uma oitava abaixo dos bordões de Cordeiro e Ferres. Borba também comenta que para a primeira corda da viola usa a terceira corda da guitarra com bons resultados.

Outro fator é a presença de amplificação para os instrumentos e para as vozes, fazendo com que os mestres tenham que se adaptar a estas exigências. Em campo percebeu-se que os fandangos que ocorrem no Mercado do Café e na Casa de Fandango do Mestre Eugênio suscitam desentendimentos, com mestres pedindo para que se aumente muito seu instrumento em detrimento aos outros, por exemplo.

Ainda sobre as tecnologias presentes no fandango atual, Aorelio Domingues gravou e lançou um disco¹⁷, no ano de 2017, onde contou com a presença de um contrabaixista executando o contrabaixo elétrico e o acústico em suas músicas. Em relação à isso, Aorelio (2017) comenta que

(...) hoje a sociedade escuta música médio grave, é tudo TUM TUM TUM e se a gente continuar no médio agudo fica muito distante da realidade das pessoas. Pelo menos a gente tem que colocar um chão pro fandango (...) tá tudo igual, a gente só colocou um chão ali para as pessoas poderem reconhecer aquilo como música – uma música qualquer. É folclore? É. É cultura popular? É. Pior coisa é ter um folclore quebrado, fora do tempo.

Outra característica marcante deste disco é que as músicas são executadas em andamento maior do que normalmente se ouve em bailes de fandango. Para efeitos de comparação pode-se escutar no premiado documentário Mané da Paz (JÚNIOR, 1979) uma versão do mesmo dondom gravada por Aorelio Borba (2017) chamado de “No Jardim”¹⁸. No documentário a canção está em, aproximadamente em 92 batidas por minuto (bpm) enquanto no CD está em quase em 110 bpm.

17 Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCYhXPAWgQj3wvzmLdluHBeg>.

18 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jv5YjDEW3A4>.

É interessante notar que, mesmo com os alarmes dados pelos pesquisadores filiados ao movimento folclorista e noticiado em gazetas o Fandango Caiçara continua vivo e com alterações para se aproximar aos parâmetros da música midiática atual. Para Terance Turner (*apud* SAHLINS, 1997, p. 122), cultura é um sistema de formas significativas de ação social, “o meio pelo qual um povo define e produz a si mesmo enquanto entidade social em relação à sua situação histórica em transformação”; pode-se dizer, assim, que a continuidade da cultura caiçara (e dos fandangos nela imersos) se dão nos modos específicos pelos quais ela(es) se transforma(m).

Ao tratar sobre a transmissão de conhecimentos em culturas iletradas Oswaldo Xidieh (*apud* IVAN VILELA, 2011) demonstra a existência de um mecanismo nominado, por ele, como **manutenção subterrânea**. Encontrando entre os camponeses iletrados brasileiros, no século XX, narrativas presentes apenas em evangélicos apócrifos, o autor comenta que esta memória oral adquire, com passar dos tempos, a capacidade de se adaptar a novos contextos sociais, impedindo seu esquecimento e conseqüente extinção. Xidieh (*apud* VILELA, 2011) afirma, ainda, que a memória oral não se dá só a partir da memória falada, mas também da memória dos gestos.

Por fim, é interessante notar que, como exposto no item 2, a própria forma de aprender dentro do fandango determina que ele seja plural, já que é possível que cada violeiro execute as modas de forma própria. Pedrosa (2017), se apropriando de conceitos de John Sloboda (2008), Daniela Gramani (2009) e Ivan Vilela (2011), denominou que, no contexto do Fandango Caiçara da Ilha dos Valadares, aprende-se por um processo denominado **imitação criativa**. Isto quer dizer que o aprendiz da viola fandangueira adquire conhecimentos musicais a partir da imitação de elementos curtos, repetidos, com variações musicalmente eficazes de estruturas que já tenham prévia familiaridade, levando em consideração o gesto corporal, o estudo deliberado, a autorregulação, a memorização e as representações mentais.

Em Paranaguá, atualmente, existem práticas de ensino que não se dão apenas pelo processo de imitação criativa, possuindo, inclusive professores destinado ao ensino – como é o caso de Zeca da Rabeca. Algumas ações da Associação Mandicuera, como a Orquestra Rabecônica, possibilitam a mais músicos aprender aspectos importantes do

fandango com Mestre Aorelio. Existem, ainda, vídeo aulas com três mestres fandangueiros no sítio virtual YouTube (MARCHI, 2016a; 2016b; 2016c) que já são acessados por alunos caiçaras para auxiliar no aprendizado (MARTINS FILHO, 2016; BORBA, 2016), indicando, por fim, alterações no próprio processo de ensino/aprendizagem do Fandango Caiçara.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste texto mostrou-se características historicamente recorrentes na musicalidade dos fandangos caiçaras e que ainda são presentes nas práticas atuais, como construções poética, melodias das vozes e rabeca bem como formas de tocar os seus instrumentos. No entanto, pode-se perceber, também, novas características musicais destas produções; destaca-se a inserção do contrabaixo como instrumento de acompanhamento e novas métricas na construção das modas.

Além das alterações musicais pode-se perceber mudanças no contexto do fandango como a ampliação do território considerado pelos fandangueiros como Território do Fandango Caiçara. Pôde-se acompanhar, também, os movimentos sócio-históricos vividos pelas populações caiçaras que serviram de substrato para várias alterações, a partir do meio do século passado, e resultaram em junção de diferentes linhagens fandanguieras em um mesmo espaço – como é o caso da Ilha de Valadares.

Assim, o presente histórico da Ilha de Valadares se mostra de grande valia para as pesquisas sobre o fandango já que retrata, ainda hoje, todos os movimentos vivenciados pelos caiçaras e como eles influenciaram e influenciam o fandango nas produções do passado e do presente. Essas produções musicais carregam as sociabilidades vividas pelos seus autores e atores, mostrando que as alterações de contextos para execução e transmissão do fandango produzam novos modos de fazer e contribuindo para a manutenção da existência desta cultura popular.

Desta forma, mais ao não se guiar por um discurso “pessimista” (no sentido exposto por Sahlins [1997]) se quis, neste texto, entender quais as transformações que ocorrem no contexto do fandango atual para se pensar sobre quais formas se dão a manutenção deste sistema cultural vivo, caracterizado por ser uma ponte entre o passado e o presente da região caiçara.

REFERÊNCIAS

- BORBA, Aorelio Domingues. **Entrevista concedida a Frederico Gonçalves Pedrosa**. Paranaguá: 02/08/2017
- BUDAZS, Rogério. Música. In: SANTOS, A. V. dos. **Cifras de música para saltério**. Curitiba: UFPR, 2002. p.18-32.
- CORDEIRO, Waldemar. **Entrevista concedida a Frederico Gonçalves Pedrosa**. Paranaguá: 03/08/2017
- CORRÊA, Joana; GRAMANI, Daniella. Naquele tempo, no tempo de hoje: um panorama do fandango no litoral norte do Paraná e sul de São Paulo. In: CORRÊA, Joana; GRAMANI, Daniella; PIMENTEL, Alexandre. (Org.). **Museu Vivo do Fandango**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.
- DIEGUES, Antônio. Carlos. Cultura e meio ambiente na região estuarina de Iguape-Cananéia-Paranaguá. In: CORRÊA, Joana; GRAMANI, Daniella; PIMENTEL, Alexandre. (Org.). **Museu Vivo do Fandango**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.
- ELLIOT, David J; SILVERMAN, Marissa. **Music Matters**. 2ª Ed. Nova York: Oxford University Press: 2015.
- FERRERO, Cíntia Bisconsin. **Na trilha da viola branca: Aspectos sócio-culturais e técnico-musicais do seu uso no fandango de Iguape e Cananéia**. Dissertação do Programa de Pós Graduação em Música. UNESP: 2007.
- FERRES, Brasília Santos. **Entrevista concedida a Frederico Gonçalves Pedrosa**. Paranaguá: 02/08/2017
- GIORDANI, Ary. Forma, estilo, gênero e engajamento no fandango caiçara: das poéticas às alteridades. In: **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**, v. 8 n. 1, jan/jul 2017, p.129 a 144. João Pessoa, UFPB: 2017.
- GRAMANI, Daniella Cunha. **O Aprendizado e a prática da rabeça no fandango caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Arii**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música. UFPR: 2009.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Texto Descritivo Completo** – Fandango Caiçara: Expressões de um Sistema Cultural, elaborado pela Associação Cultural Caburé, dezembro de 2011.
- IVAN VILELA, P. **Cantando a própria história**. Tese. USP, São Paulo: 2011.
- JÚNIOR, Celso Lück. **Mané da Paz**. Documentário. Curitiba: 1979.
- LEAL, Leandro de Souza. **Contextualização do Fandango em Paranaguá em Ilha de Valadares entre os anos de 2000 e 2001**. Monografia (Curso de Especialização em Fundamentos do Ensino da Arte) - Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, 2003.
- MARCHI, Lia; SAENGER, Joana; CORRÊA, Roberto. (Orgs.). **Tocadores: homem, terra música e cordas**. Curitiba: Olaria, 2002.

MARCHI, Lia. **Aula de Fandango**: José Martins Filho. 2016a. In: <https://www.youtube.com/watch?v=7YQrRL7Qotc>. Acesso em: 18/07/2017.

MARCHI, Lia. **Aula de Fandango**: Waldemar Barbosa Cordeiro. 2016b. In: <https://www.youtube.com/watch?v=oLWIQxSNYLc>. Acesso em: 18/07/2017.

MARCHI, Lia. **Aula de Fandango**: Brasília Santos Ferres. 2016c. In: <https://www.youtube.com/watch?v=euPsY8mjsJc&t=487s>. Acesso em: 18/07/2017.

MARTINS, Patrícia. **Um Divertimento Trabalhado**: Prestígios e Rivalidades no Fazer Fandango da ilha dos Valadares. Dissertação. UFPR, Curitiba: 2006.

MARTINS FILHO, J. **Entrevista concedida à Frederico Gonçalves Pedrosa**, Paranaguá, em 12/05/2017.

PEDROSA, Frederico Gonçalves. A afinação “pelas três” da viola fandanguieira da cidade de Morretes/PR. In: **Revista da Tulha**, v.2, n.2, USP, jul.-dez. 2016.

PEDROSA, Frederico Gonçalves. **O processo de ensino/aprendizagem da viola caçara na Ilha de Valadares**: possibilidades e limites de sua didatização. Dissertação. UFPR: Curitiba, 2017.

PEREIRA, Anísio. **Entrevista concedida à Frederico Gonçalves Pedrosa**, Paranaguá, em 12/05/2017.

PEREIRA, Edmundo. M. M. “Breve bibliografia comentada sobre o fandango: de dança brasileira a baile caçara”. In: Alexandre Pimentel; Daniella Gramani; Joana Corrêa. (Org.). **Museu Vivo do Fandango**. 1a. ed. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

PEREIRA, Magnus R. M. A. *desinvenção* da tradição; ou de como as elites locais reprimiram o fandango e outras manifestações de gauchismo no Paraná do século XIX. In: SOUZA NETO, Manoel J. de. (Org.). **À [des]construção da música na cultura paranaense**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2004, p. 55-72.

PINTO, Inami Custódio. **Curso de Introdução aos Estudos de Folclore**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte, 1983.

PINTO, Inami Custódio. **Fandango do Paraná**. Curitiba: Ed. UFPR, 1992.

PINTO, Inami Custódio. **Folclore no Paraná**. 2. ed. rev. ampl. Curitiba, PR: Secretaria de Estado da Cultura, 2010.

ROCKWELL, Elsie. *Etnografia e teoria* na pesquisa educacional. In: EZPELETA, Justa; ROCKWELL, Elsie. **Pesquisa participante**. 2a ed. São Paulo: Cortez Editora, 1986. p. 31-49.

SAHLINS, Marshall. Pessimismo sentimental e a experiência etnográfica, parte II. **Revista Mana**, n. 3(2), 1997, pp. 103-150.

SILVEIRA, Carlos Eduardo. **Folclore, cultura e patrimônio**: da produção social do(s) fandango(s). Dissertação. UFPR, Curitiba: 2014.

SLOBODA, John Anthony. **A mente musical: a psicologia cognitiva da música**. Tradução: Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: Eduel, 2008.

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

ULANDOVSKI, Vicente. Paraná faz festival sem mostrar folclore. In: **O Estado do Paraná**. Curitiba, 1968.

ZAGONEL, Bernadete. Constâncias melódicas do fandango paranaense. In: **Boletim da Comissão Paranaense de Folclore**, Curitiba, PR, v. 4, n. 4, p. 16-20, ago. 1980.