

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**

**UNESP**

**Instituto de Artes – São Paulo**

**CINTIA BISCONSIN FERRERO**

**NA TRILHA DA VIOLA BRANCA:  
ASPECTOS SÓCIO-CULTURAIS E TÉCNICO-MUSICAIS DO  
SEU USO NO FANDANGO DE IGUAPE E CANANÉIA, SP.**

**SÃO PAULO – 2007**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**

**UNESP**

**Instituto de Artes – São Paulo**

**CINTIA BISCONSIN FERRERO**

**NA TRILHA DA VIOLA BRANCA:  
ASPECTOS SÓCIO-CULTURAIS E TÉCNICO-MUSICAIS DO  
SEU USO NO FANDANGO DE IGUAPE E CANANÉIA, SP.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP, como exigência parcial para a obtenção do título de mestre. Pesquisa desenvolvida com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP.

**ORIENTADOR:**  
Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda

**SÃO PAULO – 2007**

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do  
Instituto de Artes da UNESP

Ferrero, Cintia Bisconsin

F386n Na trilha da viola branca : aspectos sócio-culturais e técnico-musicais do seu uso no fandango de Iguape e Cananéia, SP. - São Paulo : [s.n.], 2007.  
204 f. + 02 CD's

Bibliografia

Orientador: Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda  
Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Música para viola. 2. Viola branca. 3. Música – Instrumento de corda. 4. Fandango (música) I. Ikeda, Alberto Tsuyoshi. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD - 787.3

À memória de Leonardo Policarpo de Freitas,  
mestre da Romaria de Cananéia, e aos violeiros e  
fandangueiros de Iguape e Cananéia.

## **AGRADECIMENTOS**

A minha mãe, Maria Aparecida Bisconsin Ferrero, companheira nas aventuras e loucuras que empreendi, tornando possível a realização das etapas mais difíceis e árduas deste trabalho, não medindo esforços para estar ao meu lado e me ajudar.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Alberto Ikeda, por acreditar em mim e no tema da pesquisa, ensinando-me a pensar.

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, pelo apoio que proporcionou a concretização desta pesquisa.

A Antonio Eduardo Santos, grande incentivador de minha carreira, desde a infância, pela revisão do projeto de mestrado e do projeto da Fapesp, além da revisão de inúmeros outros textos relacionados a este trabalho, e pelos conselhos valiosos durante esta caminhada.

A Luciana Gifoni, colega de mestrado, pela correção de inúmeros textos e artigos e principalmente pela amizade neste momento onde os amigos costumam fugir.

A Beto Pereira, violeiro de Cananéia, que tornou possível o meu contato com os violeiros e construtores em Cananéia.

A Dauro do Prado, ex-presidente da Associação Jovens da Juréia, que tornou possível meu contato com violeiros e construtores de Iguape e por toda sua contribuição neste trabalho.

A Felix Eid, pelas revisões das traduções do inglês e do espanhol.

A Lara Franco, pelas revisões das traduções do inglês.

A Jaqueline Fiorelli, pela revisão gramatical deste trabalho.

A Prof<sup>a</sup> Gisela Nogueira, pela pronta disponibilidade em me auxiliar com alguns detalhes técnicos do trabalho.

Ao Prof. Dr. Paulo Castagna, por ajudar a encontrar o caminho desta pesquisa.

A Alex Gonçalves, pela gravação do CD de exemplos que acompanha esta dissertação e, sobretudo, pela amizade.

A todos os funcionários da secretaria da pós-graduação do Instituto de Arte da Unesp.

## **RESUMO**

Neste trabalho, que se constitui essencialmente de uma etnomusicografia, buscou-se estudar o uso da viola branca no fandango de Iguape e Cananéia, abordando os aspectos sócio-culturais e técnico-musicais que envolvem o instrumento e as comunidades caiçaras. Além disso, foram realizados experimentos técnico-criativos, explorando seus recursos não usuais nessas localidades. A viola branca, pertencente à família das violas de arame, está presente principalmente no litoral sul de São Paulo, notadamente Iguape e Cananéia, e também no litoral paranaense. É o principal instrumento musical do fandango caiçara, manifestação coreográfico-musical típica dessas regiões.

Palavras-chave: viola branca, fandango, caiçara, Iguape, Cananéia.

## RESUMEN

En este trabajo, que se constituye en su esencia de una etnomusicografía, se ha buscado estudiar los usos de la *viola branca* en el fandango de Iguape y Cananéia, abordando aspectos socioculturales y técnico musicales, relacionados con el instrumento y con las comunidades *caiçaras*. Además, se ha realizado experimentaciones técnica-creativas, explorando sus recursos menos utilizados en esas localizaciones. La *viola branca*, que integra la familia de las *violas de arame*, se hace notar sobretudo en la costa sur de São Paulo, notadamente Iguape y Cananéia, y también en la costa de Paraná. Es el instrumento musical más importante del *fandango caiçara*, manifestación coreográfico-musical típica en esas regiones.

Palabras clave: *viola branca*, fandango, *caiçara*, Iguape, Cananéia.

## SUMÁRIO

1. Introdução.....	7
2. Procedimentos metodológicos e pressupostos teóricos.....	14
Primeira Parte - Aspectos sócio-culturais	
3. O fandango em Iguape e Cananéia – abordagem histórica.....	27
4. Entre a natureza e a cultura.....	35
4.1. O caiçara – seu espaço, seus saberes e sua identidade.....	36
4.2. Estação Ecológica Juréia Itatins: Rupturas e renovação da tradição cultural caiçara.....	44
5. Música e a (re)criação da identidade cultural caiçara.....	56
Segunda Parte – Aspectos técnico-musicais	
6. A viola branca de Iguape e Cananéia.....	67
7. Normatização técnico-instrumental.....	82
7.1. As notas musicais.....	82
8. Construtores e tocadores.....	90
9. Aspectos musicais.....	110
Terceira Parte - Especulações e experimentações	
10. Estudos e arranjos para viola branca.....	124
11. Alguns acordes na viola branca.....	135
12. Considerações finais.....	142
13. Referências bibliográficas.....	154
14. Bibliografia.....	160
15. Anexos	
15.1 Entrevista com Amir Oliveira.....	164
15.2 Entrevista com Dauro do Prado.....	180
15.3 Relação do CD2.....	202

## 1. INTRODUÇÃO

No Vale do Ribeira – São Paulo, sobretudo nas regiões de Iguape, Cananéia e litoral do Paraná, a *viola branca* – principal instrumento musical utilizado na dança do *fandango* – ainda é construída artesanalmente, tendo preservado muitas técnicas de construção e execução desde sua chegada a terras brasileiras.

De acordo com vários autores – dentre eles, Corrêa<sup>1</sup> -, “a viola foi introduzida no Brasil já no início da colonização, trazida por colonos e jesuítas portugueses” (2000, 21). A viola a qual o autor se refere é aquela indicada na literatura como *violas de arame* (que usam cordas metálicas), sendo a *viola caipira* uma de suas maiores representantes no Brasil. Quanto a isso, o autor considera que:

Pode-se constatar que a viola no Brasil, praticamente, manteve a estrutura básica do instrumento português, seguindo o mesmo padrão, com cravelhas de madeira, cavalete trabalhado, e a trasteira, ou regra, - madeira onde se fixam os trastos – no mesmo nível do tampo ou testo sonoro do instrumento (2000, 23).

Segundo Corrêa (2000, 23), a *viola de Queluz* (atual cidade de Conselheiro Lafaiete, em Minas Gerais) foi a que “alcançou maior fama” e seguia o modelo da *viola toeira* de Portugal, “apresentando doze cordas distribuídas em cinco ordens, sendo as duas últimas com três cordas, cada – um bordão e duas cordas finas”.

A *viola caipira*, tal como é conhecida hoje, possui dez cordas, distribuídas em cinco pares, e sua afinação mais característica é o cebolão em Mi<sup>2</sup> ou Ré<sup>3</sup>. De acordo com Corrêa (2000, 23), “a confecção de violas artesanais foi entrando em declínio à medida que a produção em série começou a disponibilizar, no mercado, violas a preços mais acessíveis”. O

---

<sup>1</sup> Roberto Corrêa é violeiro, compositor e pesquisador. Descendente de uma família de violeiros, nasceu em 1957 em Campina Verde (MG) e está radicado em Brasília desde 1975. Graduiu-se em física e música pela UnB. Possui dez CDs gravados. Realiza recitais e oficinas em todo Brasil e apresentou suas violas caipiras e de cocho em 25 países. Como pesquisador das tradições musicais brasileiras realizou, além de trabalhos independentes, pesquisas com o apoio do CNPq, do INF/FUNARTE e do Ministério da Cultura. Já publicou três livros e um vídeo sobre viola. É professor pesquisador da Escola de Música de Brasília. Fonte: MARCHI, Lia, SAENGER, Juliana e CORRÊA, Roberto. *Tocadores: homem, terra, música e cordas*. Curitiba: Gráfica Editora Pallotti, 2002.



instrumento sofreu, então, algumas alterações que provocaram, conseqüentemente, alterações também nas técnicas de execução, conforme aponta:

A principal alteração – hoje característica comum à maioria das violas – deu-se na trasteira que passou a alcançar a boca do instrumento, e é colado ao tampo, formando um ressalto. Com isso, as cordas ficaram mais distantes do tampo, favorecendo a ação da mão direita e, na região aguda do instrumento, da mão esquerda. Por outro lado, ficaram prejudicadas certas particularidades antes comuns em toques de acompanhamento, nos quais os dedos da mão direita, além de ferirem as cordas, raspavam, também, o tampo do instrumento. Duas outras modificações significativas se fizeram: no cravelhal, onde as cravelhas de madeira foram substituídas por tarraxas de metal, e no número de trastos da pestana ao pé do braço, que passou de dez a doze (2000, 23).

Já há alguns anos, a viola caipira está inserida em salas de concerto e até mesmo na universidade brasileira, como no campus USP, em Ribeirão Preto, interior do Estado de São Paulo (curso de graduação em viola caipira, com o violeiro, pesquisador e professor Ivan Vilela<sup>4</sup>). Contudo, seu caráter popular permanece, não só na viola caipira, mas em todas as violas de arame.

Na viola branca de Iguape e Cananéia, ainda são observados muitos dos elementos citados por Corrêa: a utilização de cravelhas ao invés de tarraxas; o número de trastos (ou casas) é de dez; o espelho do braço (trasteira) é nivelado com o corpo do instrumento, etc... Este último, talvez, seja o que contribua para a produção do som mais característico do toque na *viola branca*, o qual os violeiros caiçaras chamam de *raspado* ou *lixado*. Inúmeros fatores contribuíram para a preservação das técnicas tanto de construção quanto de execução deste instrumento, mas provavelmente o isolamento geográfico tenha sido fundamental.

As origens da *viola branca* são pouco conhecidas, e não são o objetivo principal neste trabalho. No entanto, a partir de um levantamento bibliográfico, a hipótese aqui adotada é de que sua procedência esteja na *viola beiroa*, típica da região de Beira Baixa, em Portugal. Tal hipótese é levantada principalmente em relação às semelhanças físicas entre os dois instrumentos.

A *viola branca* é o principal instrumento no fandango de Iguape e Cananéia, tanto que essa prática é também conhecida na região como *baile de viola*. O fandango, assim como a viola, tem raízes ibéricas. Alvarenga (1960) o classifica como uma dança de roda. Pode-se

---

<sup>4</sup> O curso de Bacharelado em viola caipira foi introduzido no ano de 2005 (fonte: <<http://www.usp.br/agen/bols/2004/rede1463.htm#primdestaq>> Acessado em: 15 junho 2007).



dizer que *fandango* ficou conhecido como um nome genérico para baile. Algumas modas eram dançadas em roda, outras sapateadas e outras ainda dançadas em pares, como na valsa. Alvarenga (*op. cit.*, 173) ressalta que “a transformação brasileira de ‘fandango’ em palavra genérica” faz supor que essa dança tivesse sido muito praticada no Brasil. Já Araújo (1967) o classifica como “dança profana”. Em suas pesquisas, o autor (*op. cit.*, 129) já observava que a viola era “o instrumento fundamental” no fandango e este estava cada vez mais restrito a zonas rurais. Normalmente, o conjunto musical é formado por duas violas, rabeca e pandeiro. Há inúmeras variações, como o acréscimo de alguns instrumentos musicais a essa formação, como violão e timba, para citar alguns exemplos, e até a substituição de outros, como, por exemplo, o cavaquinho no lugar da rabeca. Mas as violas curiosamente nunca faltam e nunca são substituídas.

Violeiro, nessas localidades, é sinônimo de cantador. Um elemento está diretamente associado a outro. Já mestres são poucos, pois estes acumulam maior responsabilidade que um violeiro comum.

Nas localidades pesquisadas, além do fandango, a viola também está presente em outras “funções” populares, como a Reiada, também conhecida como Folia de Reis, e a Romaria do Divino, chamada em outras localidades de Folia do Divino. Os mestres são aqueles que “comandam” essas festas. Além dessa atribuição, o mestre também pode ser chamado para fazer uma cantoria em casos de enfermidade ou mesmo para “encomendar a alma” do moribundo. Devido a essas responsabilidades e tantas outras não citadas é que a figura do mestre se faz mais rara.

De certo modo, é possível afirmar que, pelas cordas da viola de um desses mestres, foi despertado o interesse pela viola branca. Leonardo Policarpo de Freitas, o mestre “Jacaré”, foi o primeiro violeiro que me recebeu em sua casa, durante pesquisa realizada entre 1999 e 2000<sup>5</sup>, com quem tive uma longa conversa sobre o instrumento e seus usos. Por meio dele, conheci o artesão “Pica-Pau”, Sr. Zildo Franco, irmão de Sr. Nelson Franco, citado neste trabalho e primos de Jacaré. Nessa ocasião, adquiri uma viola branca, mas somente no presente momento tive a oportunidade de “dedilhar os primeiros acordes”.

---

<sup>5</sup> Projeto: *Gêneros de Música Popular Brasileira: fundamentos técnico-estruturais e histórico-sociais*. Orientador: Prof. Dr. Alberto T. Ikeda. PIBIC/CNPq – Unesp: 1999 – 2000. Uma parte do trabalho foi dedicada à pesquisa de campo sobre a música caiçara praticada no litoral Sul do Estado de São Paulo, com grande ênfase no fandango e na folia de Reis de Iguape e Cananéia.



O interesse pela pesquisa surgiu, em princípio, pela falta de estudos específicos sobre o instrumento. Ele é citado na literatura, mas as informações são muito escassas ou genéricas se compararmos com os estudos sobre a viola caipira. Mais, tarde, compreendi que, por trás da viola, está o violeiro e o artesão e, junto com eles, todo o universo da cultura caiçara. A partir daí, muitas questões foram levantadas:

- Como se dá o processo de construção do instrumento?
- O instrumento é utilizado somente no fandango?
- Qual sua função no fandango?
- Quais são as afinações?
- Quais as técnicas de execução (performance instrumental)?
- Quais os ritmos do fandango executados na viola?
- Ela também se apresenta como um instrumento solista ou apenas para acompanhar a canção ou outro instrumento?
- Qual o perfil dos construtores e dos instrumentistas (tocadores)?
- Qual o papel do fandango nessas comunidades?

Durante esta pesquisa, nem todas essas questões puderam ser respondidas, ou, quando respondidas, remetiam-me a outras e estas acabavam me levando por novos caminhos.

As questões ambientais são recorrentes em todo o trabalho. É muito difícil falar em Iguape e Cananéia sem esbarrar nelas, principalmente existindo nessas localidades a quantidade de unidades de conservação que existem, notadamente a Reserva Ecológica Juréia-Itatins. As restrições geradas por tais leis afetaram profundamente a vida de algumas comunidades caiçaras e, por conseqüência, sua prática musical.

Outro fato relativamente recente que tem se tornado mais evidente a cada dia é a quantidade de projetos culturais sobre o fandango na região. Além de CD's e outras publicações sobre o tema, de forma mais localizada, algumas organizações e associações vêm elaborando projetos e se aproveitando dos incentivos do Ministério da Cultura, sobretudo por meio das leis de incentivo à cultura, além de projetos financiados diretamente pelo Ministério. Esses projetos possuem, em parte, o fandango como seu tema central. O atual governo de Luís Inácio Lula da Silva, por meio do Ministério da Cultura (Ministro Gilberto Gil), tem se empenhado em relação às políticas públicas culturais voltadas para as culturas tradicionais populares, como é o caso da cultura caiçara. No entanto, a tônica dos debates em torno do tema tem sido principalmente o real benefício de muitos desses projetos para essas comunidades.



Para tanto, os métodos empregados nesta investigação são aqueles emprestados das ciências sociais, próprios da pesquisa participante, principalmente a observação participante. O trabalho se constitui fundamentalmente de uma etnomusicografia. Por esse motivo, métodos da análise etnomusicográfica propostos por Merriam (1964; 1992) foram adotados, assim como outros autores, dentre eles, Oliveira Pinto (2001), Blacking (1974), Seeger (2004) e Setti (1985). O capítulo 2 – Procedimentos metodológicos e pressupostos teóricos – faz uma abordagem sobre a utilização da metodologia empregada na pesquisa.

A dissertação está dividida em três partes: aspectos sócio-culturais, aspectos técnico-musicais e especulações e experimentações. A primeira parte se inicia com uma abordagem histórica sobre o fandango praticado em Iguape e Cananéia, focando principalmente sua relação com os *mutirões*, bastante comuns no passado, quando existia expressiva quantidade de sítios nessas localidades, antes da instalação das unidades de conservação. O capítulo 4 foca o *caičara* e sua cultura. Para melhor compreender como as leis ambientais interferiram na vida dessas comunidades é preciso compreender melhor seu modo de vida, principalmente o homem como parte integrante da natureza e não desassociado desta. Nesse capítulo, as principais referências foram Cândido (1975), Diegues (2004; 2005), Fortes Filho (2005), Nunes (2003), Melo (2000 e 2004) e Meira (1997).

O capítulo 5 – Música e (re)criação da identidade cultural caičara –, que encerra a primeira parte, discute as políticas públicas culturais nessas localidades, analisando alguns projetos culturais sobre o fandango de Iguape e Cananéia. Aborda, principalmente, o processo de reafirmação da identidade cultural caičara por meio do fandango e, sobretudo, do objeto desta pesquisa: a viola branca. As principais referências neste capítulo foram García Canclini (2003), Machado Neto (2005) e Warnier (2003).

A segunda parte, que está dedicada aos aspectos técnico-musicais, foca principalmente o instrumento musical e também os construtores e tocadores. Portanto, inicia com uma explanação sobre normatização técnico-instrumental adotada (que constitui o capítulo 6) para melhor compreensão das análises que seguem nessa parte e principalmente das partituras geradas pelas explorações técnico-instrumental, que constituem a terceira parte do trabalho. Como a referência para este trabalho foi a viola caipira, o autor fundamental no capítulo 6 foi Corrêa (1989; 2000).

O capítulo 7 apresenta a *viola branca* de modo geral. Faz uma abordagem sobre suas possíveis origens, como já mencionado anteriormente, analisa sua inserção no fandango



praticado nessas localidades e as diferenças entre o instrumento de uma e de outra. As principais referências, além de Corrêa, são Araújo (1967), Oliveira (1966) e Setti (1985).

O capítulo 8 está dedicado aos violeiros (tocadores) e aos construtores de viola branca com quem foi mantido contato durante as investigações ou se obteve informações por meio delas. O desenvolvimento deste capítulo foi possível graças à contribuição dos personagens nele contidos, mas o acesso a muitos se deu graças a algumas figuras fundamentais: Antonio Carlos Diegues, Dauro do Prado e D. Maria das Neves Rocha, em Iguape; Sr. Beto Pereira, Amir Oliveira e Sr. Domingo Soto<sup>6</sup>, em Cananéia. Neste capítulo, busca-se retratar a figura de um e de outro, no caso de alguns construtores, abordando também o processo de construção do instrumento.

O capítulo 9 está dedicado aos aspectos musicais, essencialmente o *dondom* e da *chamarrita*, os dois principais ritmos do fandango praticados atualmente em Iguape e Cananéia. Para melhor compreensão, o capítulo se utiliza de referências sonoras contidas no CD2, de exemplos, que acompanha a dissertação. Aborda principalmente a temática das modas e os toques da viola característicos em um local e no outro.

A terceira e última parte é o resultado das experimentações técnico-instrumentais realizadas por esta pesquisadora no instrumento, explorando fundamentalmente os recursos incomuns ao seu uso mais característico no fandango (a viola utilizada como instrumento acompanhante, utilizando-se da técnica de rasqueados ou, como já mencionado, *lixado* ou *raspado*). Portanto, foi explorado principalmente seu potencial como instrumento solista. Alguns estudos e pequenas peças foram compostas e, a partir delas, chega-se a algumas indicações sobre as principais características do instrumento e sua interferência na execução, possibilitando seu uso didático em projetos sócio-culturais e/ou outros. As peças também foram gravadas e registradas no CD1 que acompanha esta dissertação.

Portanto, ao seguir pela trilha da viola branca, descobre-se que, por trás de um instrumento musical, que a princípio parece “ingênuo” e sem grandes recursos, há um universo a ser explorado. Por esse motivo, muitas propostas do projeto inicial não foram alcançadas, pois à medida que eu me aprofundava em suas peculiaridades, mais o tempo

---

<sup>6</sup> Sr. Domingo Soto, também conhecido pelo apelido de “chileno” (pois é natural do Chile), não aparece nas páginas que seguem, mas por meio dele conheci Sr. Beto Pereira, com quem visitei em várias oportunidades o sítio de Sr. Nelson, já citado nesta introdução. Sr. Domingo Soto é artesão e também um grande incentivador da cultura caiçara de Cananéia, estando envolvido em vários projetos como o Ipec e o Ponto de Cultura.



tornava-se restrito diante de tantas descobertas. Mas novas trilhas foram abertas a partir dele, possibilitando seu aprofundamento em futuros estudos e investigações científicas.



## 2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

A discussão em torno dos procedimentos metodológicos utilizados na pesquisa em música é ampla no meio acadêmico. Uma das conclusões é que cada caso exige um procedimento particular, eventualmente utilizando aqueles empregados em outras áreas do saber. A etnomusicologia, por exemplo, toma emprestado, das ciências sociais, os seus métodos, utilizando-os no desenvolvimento do trabalho de investigação científica. Contudo, a utilização de tais métodos pode, em alguns momentos, esbarrar na especificidade de sua aplicação no setor político, econômico ou educacional, o que leva acadêmicos do meio musical a repensá-los quando empregados na pesquisa musical adaptando-os<sup>7</sup>, na maioria das vezes.

Este trabalho se caracteriza como uma pesquisa-participante. Há uma linha tênue que distingue a pesquisa-participante da pesquisa-ação. Segundo Haguette (2005, 109), “os termos *pesquisa-ação* e *pesquisa-participante* têm a mesma origem, a psicologia social de Kurt Lewin e alguns pontos comuns, como a crítica à metodologia da pesquisa tradicional das ciências sociais [...]”. De acordo com a autora, nesse tipo de pesquisa, há uma participação efetiva da população no processo de geração de conhecimento, em que a ciência,

[...] deve ser socializada, não só em termos do seu próprio processo de produção como de seus usos, o que implica na necessidade de uma ação por parte daqueles envolvidos na investigação (pesquisador e pesquisado) no intuito de minimizar as desigualdades sociais nos seus mais variados matizes (desigualdades de poder, de saber etc). (idem)

Haguette também observa que o termo pesquisa-participante é mais utilizado para as práticas de origem Latina Americana (Cf. HAGUETTE, 2005, 111).

Thiollent (1999) destaca a principal diferença entre pesquisa-ação (PA) e pesquisa-participante (PP):

A PA é uma forma de PP, mas nem todas as PP são PA [...]. Na PP, a preocupação participativa está mais concentrada no pólo pesquisador do que no pólo pesquisado. Além disso, não se trata de ‘ação’ na medida em que os grupos investigados não são mobilizados em torno de objetivos específicos e sim são deixados às suas atividades comuns. O fato de os pesquisadores participarem nas situações observadas não é uma condição suficiente para se falar em PA. Pois, além da participação dos investigadores, a PA supõe uma

<sup>7</sup> “Não existe um modelo único de ‘pesquisa participante’, pois trata-se, na verdade, de adaptar em cada caso o processo às condições particulares de cada situação concreta (os recursos, as limitações, o contexto sociopolítico, os objetivos perseguidos etc).” (BOTERF, 1999, 52)



participação dos interessados na própria pesquisa organizada em torno de uma determinada ação [...]. As expressões PA e PP não são sinônimas, embora na prática a PA requeira uma forma de observação participante associada à ação cultural, educacional, organizacional, política ou outra [...]. (pp. 83-84).

Haguette (2005, 111) discorda de Thiollent (1999), pois, segundo a autora, ela tem constatado que “muitas das experiências de PP introduzem o componente ‘ação’”, embora se compreenda que o autor deixe claro que um elemento envolva o outro em certo sentido, e uma pesquisa-participante comportará algum tipo de ação, mesmo que em níveis diferentes. A distinção feita por Thiollent centra-se no fato de que, na pesquisa-participante, a participação está mais concentrada no pólo pesquisador do que no pesquisado. A pesquisa-ação pressupõe uma mobilização dos dois pólos com intensa atuação, no sentido de identificar, discutir e buscar soluções para os problemas que, em princípio, devem ser detectados principalmente pelo grupo pesquisado, com o auxílio do pesquisador.

De acordo com Haguette (2005, 157), o envolvimento deliberado do investigador na situação da pesquisa é essencial, pois ela considera esta a forma adequada de se produzir conhecimento. Por outro lado, a autora destaca que essa postura não pode ser unilateral, ou seja, a população pesquisada também tem que se envolver na pesquisa:

[...] O conhecimento só pode ser gerado na prática participativa que fornece a interação entre o saber popular e o saber erudito que se fundem no processo educativo mútuo e devem levar à ação transformadora da condição de dominados. Por esta razão este tipo de produção de conhecimentos se faz entre os dominados e oprimidos (HAGUETTE, 2005, 157).

Os dois pólos – dominados e oprimidos – são elementos constantes nas pesquisas-participantes dentro das ciências sociais, principalmente na América Latina, conforme já mencionado anteriormente.

A partir do que foi exposto, pode-se compreender onde reside a dificuldade de adaptar o método participativo emprestado das ciências sociais para a pesquisa em Música. Contudo, é possível detectar vários pontos de intersecção com o campo musical, sobretudo na Etnomusicologia. Segundo Haguette,

A PP tem, pois, várias pretensões: atender ao desejo originado da urgência “de se ter uma ciência do homem, crítica e integrada, que seja tanto modesta



quanto realista” (p. 60)<sup>8</sup>; deslocar a pesquisa das universidades para o campo da realidade concreta e reduzir as diferenças entre sujeito e objeto de estudo. Assim fazendo, estariam preservados os valores essenciais do homem comum e contribuindo para a proteção de seus interesses. (HAGUETTE, 2005, 159)

Sinteticamente, a partir do que foi exposto, podem-se destacar algumas das principais características da pesquisa-participante:

- a) O problema surge em um grupo (comunidade, local de trabalho etc.);
- b) Uma das principais finalidades da pesquisa é a transformação estrutural e melhoria de vida do grupo pesquisado;
- c) Integração entre pesquisador e grupo pesquisado;
- d) Um dos fatores de transformação é o elemento educativo<sup>9</sup>;
- e) Os efeitos da PP não são imediatos;
- f) Os problemas são apontados, discutidos e superados, para a tomada de novas iniciativas e elaboração de novas propostas.

O trabalho de campo e o contato direto com os violeiros e construtores de instrumentos musicais constituem uma parte importante e significativa neste trabalho. Buscou-se, principalmente, detectar os problemas vivenciados por eles, envolvendo especificamente a viola branca em seus vários aspectos (construção, execução, ensino, apresentação em público e em eventos, etc.) e, sem dúvida, a prática do fandango, por meio de entrevistas formais e conversas informais com seus representantes. Contudo, não é objetivo desta pesquisa solucionar esses problemas, mas, sim, buscar diretrizes que possam, de alguma forma, auxiliá-los no fazer musical, na manifestação de sua cultura tradicional, na transmissão do conhecimento e na construção do instrumento musical. Particularmente, durante esta pesquisa, encontrei vários grupos já organizados, seja institucionalmente ou informalmente, não exigindo uma ação única concreta por parte desta pesquisadora. Busquei participar de algumas das ações existentes na medida que foi possível e necessário, sugerindo outras e contribuindo com aquelas.

---

<sup>8</sup> FALS BORDA, O. Aspectos Teóricos da Pesquisa Participante: considerações sobre o significado e o papel da ciência na participação popular. In: C.R. Brandão (org.). *Pesquisa Participante*. 3ªed. São Paulo: Brasiliense, 1983, *apud* HAGUETTE, 2005, 159.

<sup>9</sup> “O elemento educativo é muito acentuado, talvez porque o movimento da PP tenha sido profundamente marcado por educadores, principalmente no campo da educação de adultos” (DEMO, 1999, 124)



Thiollet (1999, 101), ainda, faz uma abordagem sobre o papel das hipóteses e as condições de geração de dados nas PA e PP. Para o autor, a PA<sup>10</sup> é um procedimento diferente do tradicional esquema “formulação de hipótese/ coleta de dados/ comprovação da hipótese”, pois, para ele, esse procedimento é...

[...] capaz de explorar situações e problemas para os quais é difícil, senão impossível, a formulação de hipóteses relacionando variáveis precisas<sup>11</sup> [...] Seja como for, podemos considerar que a PA opera a partir de certas instruções relativas aos problemas identificados na situação e relativos ao modo de ação. Essas instruções, ou diretrizes, possuem um caráter menos rígido do que o das hipóteses. Com os resultados da pesquisa, essas diretrizes podem sair fortalecidas ou, caso contrário, devem ser abandonadas e substituídas por outras (THIOLLENT, 1999, 101)

Já os dados, para o autor, “são produzidos pela interação do dispositivo de pesquisa com a situação investigada (*op. cit.*, 101)”. Além do aproveitamento de fontes documentárias, há a “informação viva” trazida pelos participantes e informantes:

[...] Também são captadas as auto-avaliações dos atores e pesquisadores, mas não devem ser confundidas com a descrição da situação. Dependendo das qualificações dos pesquisadores, diversos métodos e técnicas, independentes da PA, podem ser utilizados nela. Por exemplo, pesquisadores de formação psicológica podem aplicar técnicas de grupo que sejam de natureza a facilitar a elucidação dos problemas discutidos e a coordenação das tarefas. Por outro lado, com pesquisadores de formação lingüística, é possível enfatizar a análise de aspectos lingüísticos-discursivos dentro das situações investigadas (*idem*).

Portanto, esta pesquisa tem por característica a participação integrada entre pesquisadora e pesquisados, motivo pelo qual se constitui como uma pesquisa-participante, tomando por empréstimo alguns métodos das ciências sociais. Por outro lado, é também uma etnomusicografia, e esses métodos são adaptados de acordo com os procedimentos etnomusicológicos.

Para Merriam (1964), a Etnomusicologia possui dois aspectos: um musicológico e outro antropológico. Sua principal crítica é que alguns trabalhos etnomusicológicos se detêm somente em aspectos da estrutura do som musical, descritivo musicais e musicológico em si, deixando de lado as observações antropológicas. Portanto, uma das preocupações constantes

<sup>10</sup> O autor utiliza aqui o termo PA, mas inserido no contexto já exposto anteriormente, em que o próprio autor considera a PA como uma forma de PP.

<sup>11</sup> LIU, Michel. *Réflexions sur la Recherche – Action en tant que démarch de recherche*. Mimeo, s.d. 17p., *apud* THIOLLENT, 1999, 101.



neste trabalho foi olhar o objeto – a viola branca – em seus vários aspectos, conforme sugere Merriam. Dessa maneira, um dos pressupostos teóricos de que esta pesquisa partiu está na obra do próprio autor, que entende a Etnomusicologia como “o estudo da música como cultura”<sup>12</sup>. Todos os procedimentos etnomusicográficos partiram desse mesmo pressuposto, de acordo com os três estágios em que o autor divide o trabalho dos etnomusicólogos:

1. Coleta de dados em campo;
2. Os dados coletados são submetidos a dois tipos de análise<sup>13</sup>: a primeira é a análise da prática musical, comportamento e conceitos na sociedade e a segunda, uma análise técnico-laboratorial do som musical em si;
3. Os dados analisados e os resultados obtidos são aplicados em problemas relevantes<sup>14</sup>.

Segundo Seeger (2004, 9), “as várias idéias sobre o que é música têm gerado resultados muito diversos”. Ele relata que autores como Merriam e Bruno Nettl acreditam que os diversos grupos de autores, dentro da Etnomusicologia, apesar das inúmeras divergências geradas justamente pelas várias idéias que há sobre “o que é música”, eles concordam “que uma fusão definitiva entre o antropológico e o musicológico seria o ideal”. Entretanto, Seeger afirma que, dentre todos os autores, seu avô, Charles Seeger, é quem, segundo ele:

[...] argumenta mais claramente por uma multiplicidade de abordagens da música e da musicologia. Merriam dividiu o campo em duas abordagens, Seeger [Charles] demonstrou que podem ser muito mais [...]. Seeger [Charles] argumentava freqüentemente que o termo etnomusicologia foi infeliz, já que a verdadeira musicologia deveria ser etnomusicológica – no

<sup>12</sup> “Música é definida por Merriam como um meio de interação social, produzida por especialistas (produtores) para outras pessoas (receptores); o fazer musical é um comportamento aprendido, através do qual sons são organizados, possibilitando uma forma simbólica de comunicação na inter-relação entre indivíduo e grupo. [...] Merriam caracterizou a pesquisa etnomusicológica como ‘*the study of music in culture*’ para, na década seguinte, acentuar ainda mais o paradigma cultural, definindo a área de pesquisa como ‘*the study of music as culture*’...”. (OLIVEIRA PINTO, 2001, 224-225).

<sup>13</sup> “O primeiro é a ordenação de materiais etnográficos e etnológicos em um corpo coerente de conhecimento sobre prática musical, comportamento, e conceitos na sociedade [...] O segundo é a análise técnica de laboratório dos materiais de som musical ordenados, e isto requer técnicas especiais e às vezes equipamento especial para a transcrição e análise estrutural de música. (MERRIAM, 1964, 7 e 8. Tradução nossa)”. No original: “The first is the collation of ethnographic and ethnologic materials into a coherent body of knowledge about music practice, behavior, and concepts in the society [...] The second is the technical laboratory analysis of the music sound materials collected, and this requires special techniques and sometimes special equipment for the transcription and structural analysis of music”.

<sup>14</sup> “Antes, é no uso de suas técnicas especiais, e talvez particularmente na necessidade que se tem de unir dois tipos de dados – o antropológico e o musicológico – que a etnomusicologia é única (MERRIAM, 1964, 8. Tradução nossa)”. No original: “Rather, it is in the use of its special techniques, and perhaps particularly in the necessity for welding together two kinds of data – the anthropological and the musicological – that ethnomusicology is unique”.



sentido de que incluiria toda música e a abordagem de várias maneiras diferentes (SEEGER, 2004, 11-13).

Seeger amplia as possibilidades da etnomusicografia propostas por Merriam, a qual prefere chamar de etnografia da música.

A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é o escrever sobre as maneiras de como as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseadas em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. (2004, 7)

Em princípio, a impressão que se tem é que Seeger se coloca na contramão do que é proposto por Merriam, no que diz respeito à abordagem antropológica e musicológica da música. Contudo, compreendo que Seeger vem complementar a proposta de Merriam e não ir contra ela. Entendo que, a partir do ponto de vista proposto por Merriam, chega-se às várias abordagens sobre música, conforme constatado por Charles Seeger. Merriam pretende indicar os procedimentos metodológicos ao definir essas duas abordagens etnomusicológicas, que por sua vez, não deixam de estar presentes naquele outro.

Portanto, este trabalho teve a preocupação de estudar a música e analisá-la em seus mais variados aspectos: social, cultural, estético, técnico, político, mercadológico, focando, dentro da relação produtor (quem produz a música) e receptor, principalmente o primeiro, inserindo-se também eu nesse quadro como observadora-participante.

Na fase da pesquisa de campo e seu estudo, o norteador inicial foi o esquema proposto por Merriam (1964), que acabou sendo ampliado com os conceitos de Seeger, já expostos. Merriam propõe seis pontos a serem observados pelo etnomusicólogo na fase da investigação de campo:

1. Cultura material musical (*musical material culture*):
  - O estudo dos instrumentos musicais (taxonomia).
  - Medir, descrever, desenhar ou fotografar.



- Princípios de construção, materiais empregados, motivos decorativos, métodos e técnicas de performance, registro musical (tessitura), tons produzidos e escalas.
  - Observar se há na sociedade um conceito de tratamento especial aos instrumentos musicais<sup>15</sup>.
  - O papel econômico dos instrumentos musicais.
2. Texto da canção (*song text*)<sup>16</sup>.
  3. Categorias de música.
  4. Formas musicais.
  5. Usos e funções da música em relação a outros aspectos da cultura: religião, drama (teatro), dança, organização social, economia, estrutura política.
  6. O campo de investigação dos estudos musicais como uma atividade de criação cultural<sup>17</sup>.

A partir disso, foi realizado um estudo preliminar, sobre os aspectos históricos da prática do fandango nas localidades pesquisadas, assim como um estudo físico e técnico do instrumento, constituindo uma parte descritiva. Esta, por sua vez, esteve associada no decorrer da investigação à observação e conseqüente análise da inserção do instrumento no contexto

---

<sup>15</sup> “Alguns são venerados? Alguns simbolizam outros tipos de atividade cultural ou social? São certos instrumentos os precursores de certos tipos de mensagens de geral importância para toda a sociedade? Estão os sons ou formas de certos instrumentos associados a emoções específicas, estados do ser, cerimônias, ou chamados à ação? (MERRIAM, 1964, 45. Tradução nossa)”. No original: “Are some revered? Do some symbolize other kinds of cultural or social activity? Are particular instruments the harbingers of certain kinds of messages of general import to the society at large? Are the sounds or shapes of particular instruments associated with specific emotions, states of being, ceremonials, or calls to action?”

<sup>16</sup> “[...] envolve os textos como comportamento lingüístico, o relacionamento da lingüística para o som musical, e questões sobre o que os textos revelam no que dizem” (MERRIAM, 1964, 45. Tradução nossa)”. No original: “[...] this involves the texts as linguistic behavior, the relationship of linguistic to music sound, and questions of what the texts reveal in what they say”.

<sup>17</sup> “Quais são as fontes das quais a música se origina? A música é composta somente por meio de assistência e sanção super-humana, ou é puramente um fenômeno humano? Como surgem as novas músicas? Se o compositor é reconhecido pela sociedade, como ele compõe, e o que ele diz, se diz algo, sobre o processo de composição? [...] As respostas a estas questões levam a problemas ainda maiores. A música é concebida para ser uma atividade inestética ou suas orientações são funcionais? Ela é vista intimamente relacionada a outras atividades artísticas, como as gráficas e plásticas, literatura, dança ou drama – ou , conceitualmente, está isolada? (MERRIAM, 1964, 47-48. Tradução nossa)”. No original: “What are the sources from which music is drawn? Is music composed only through the agency of superhuman assistance and sanction, or is it a purely human phenomenon? How do new songs come into existence? If the composer has a recognized status in the society, how does he compose, and what does he say, if anything, about the process of composition? [...] The answers to such questions lead to still broader problems. Is music conceived to be an aesthetic activity or is its main orientation toward the functional? Is it seen as intimately related to other artistic activities in graphic and plastic arts, in literature, dance, or drama – or, conceptually, does it stand alone?”



social daquelas comunidades, conforme proposto por Merriam. Observou-se principalmente o *status*<sup>18</sup> do instrumento dentro do grupo musical, qual sua função na performance<sup>19</sup>, se havia tocadores e construtores que dependiam economicamente do instrumento. Buscou-se identificar a relevância das autorias das canções (modas), enfim, todos os itens propostos por Merriam e também por Seeger.

No que diz respeito à análise da performance musical, outro autor a quem recorri foi Oliveira Pinto (2001). A partir do conceito de John Blacking<sup>20</sup> sobre performance, esse autor levanta as seguintes questões para a análise do objeto:

1. Quem realiza a *performance* musical e quem atende a ela? Qual a sua inserção no grupo? Que idéias sobre música e sociedade estes agentes trazem para a situação da *performance*?
2. Como é que a ocasião da *performance* afeta estruturas da música, seja diretamente, através de improvisação, variação e resposta da audiência, ou indiretamente, com composição especial para um determinado evento?
3. O que é particularmente musical na *performance* e nas respostas causadas pela *performance*, em oposição às reações sociais, políticas etc?
4. Como é que aspectos musicais da performance afetam *participantes* individuais e assim influenciam decisões em esferas não-musicais? (p.229)

Desses itens, sobretudo o último conduziu esta pesquisa para a discussão sobre as políticas públicas culturais e suas influências na produção do fandango de Iguape e Cananéia, o que será abordado mais adiante.

Outro conceito que permeou esta pesquisa, no que diz respeito à análise da performance da viola branca, foi o de paisagem sonora. Quanto a isso, o autor considera que:

Perceber e pensar a produção sonora musical como parte de uma paisagem sonora mais abrangente é um assunto relativamente novo na história da etnomusicologia. Foi o compositor e musicólogo canadense Murray Schafer que forjou a noção de *soundscape* como o meio ambiente sonoro do homem (1977). Na verdade, trata-se da contraparte acústica da paisagem que circunda os seres humanos. Deve-se distinguir entre dois tipos de paisagens

<sup>18</sup> Grau de importância, prestígio.

<sup>19</sup> “A etnografia da *performance* musical marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades (sic). Abre mão do enfoque sobre a música enquanto ‘produto’ para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como ‘processo’ de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. Assim o estudo etnomusicológico da *performance* trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural” (OLIVEIRA PINTO, 2001, 227-228).

<sup>20</sup> BLACKING, J. Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1979, vol.9: 1-26, apud OLIVEIRA PINTO, 2001, 229.



sonoras: uma natural, a outra cultural. O *soundscape* natural envolve sonoridades que provêm de atividades ou ações físicas de fenômenos naturais. Já *soundscape*s culturais resultam de todo tipo de atividades humanas. (OLIVEIRA PINTO, 2001, 248)

Um exemplo disso, com o qual me deparei durante a pesquisa de campo e que está relatado no presente trabalho, é o som do arrastar dos pés das pessoas que estão dançando durante um baile de viola. Esse fenômeno musical se comporta como um instrumento percussivo a mais, porém, sem ser integrante formal do grupo instrumental. Conseqüentemente, isso me levou a outro problema, que é o do registro desse fenômeno. Existem muitos elementos significativos da paisagem sonora durante a performance que torna complicada sua notação musical, motivo pelo qual – nesses casos – optei pela descrição textual acompanhada da gravação.

E é que a notação é, originariamente, mais um instrumento de prescrição – para dizer ‘como deve ser’ o que se toca ou canta – que de descrição – para contar como é efetivamente o resultado. Com isso o que tento argumentar não é, em absoluto, a inutilidade de transcrever, senão o fato de que ao fazê-lo transportamos sub-repticiamente parte desse ‘dever ser’ à compreensão de como é, efetivamente, o descrito. (CRUCES, 1999, 39. Tradução nossa)<sup>21</sup>

Para a posterior análise do material gravado, o microfone foi entendido, conforme Oliveira Pinto, como uma extensão do próprio ouvido. Segundo o autor, há três formas básicas de gravação analítica:

- O microfone segue o som que lhe interessa, produzindo um recorte (função de ‘lupa’ ou, comparável à fotografia, de ‘teleobjetiva’);
- O microfone desconsidera o espaço previsto pelo processo e desenvolvimento da *performance*, procurando um ponto fixo pelo qual se desenrola em seqüência, pontual e espacialmente reduzido, todo o acontecimento. É a procissão que passa pela frente do microfone;
- O microfone é ponto focal da sessão de gravação, que neste caso é organizada de acordo com as indicações do pesquisador (situação semelhante a estúdio). Entra aqui também a técnica de gravação em *play-back*, para produção de material de transcrição. (2001, 253)

Outro fato que se mostrou em evidência, no decorrer da investigação, foram os projetos culturais, em fase de conclusão na ocasião da pesquisa, sobre o fandango da região,

---

<sup>21</sup> “Y es que la notación es, originariamente, más un instrumento de prescripción – para decir ‘cómo debe ser’ lo que se toca o canta – que de descripción – para contar cómo es efectivamente el resultado. Con ello lo que intento argumentar no es, en absoluto, la inutilidad de transcribir, sino el hecho de que al hacerlo trasladamos subrepticamente parte de ese ‘deber ser’ a la comprensión de cómo es, efectivamente, lo descrito”.



levando este trabalho à discussão sobre políticas públicas culturais. O termo *(re)criação da cultura caiçara*, utilizado nesta dissertação, está relacionado com o sentido de *reconversão* de García Canclini:

Esclareçamos o significado cultural de reconversão: este termo é utilizado para explicar as estratégias mediante as quais um pintor se converte em designer, ou as burguesias nacionais adquirem os idiomas e outras competências necessárias para reinvestir seus capitais econômicos e simbólicos em circuitos transnacionais (Bourdieu). Também são encontradas estratégias de reconversão econômica e simbólica em setores populares: os migrantes camponeses que adaptam seus saberes para trabalhar e consumir na cidade ou que vinculam seu artesanato a usos modernos para interessar compradores urbanos; [...] os movimentos indígenas que reinsiram (sic) suas demandas na política transnacional ou em um discurso ecológico e aprendem a comunicá-las por rádio, televisão e internet. Por essas razões, sustento que o objeto de estudo não é a hibridez, mas, sim, os processos de hibridação. A análise empírica desses processos, articulados com estratégias de reconversão, demonstra que a hibridação interessa tanto aos setores hegemônicos como aos populares que querem apropriar-se dos benefícios da modernidade. (2003, XXII)

Como exemplo dos processos de hibridação em Cananéia, de acordo com García Canclini, podem-se citar a organização institucional dos grupos de fandango e as formas de apoio que recebem por meio de organizações como o IpeC (Instituto de Pesquisas Cananéia)<sup>22</sup> e a Rede Cananéia<sup>23</sup>, que, por sua vez, também recebem apoio de outras instituições (governamentais ou não, fundações, etc...). Podem-se apontar como “benefícios da modernidade”, neste caso em especial, as leis de incentivo à cultura, de modo particular, às culturas tradicionais.

Um dos focos desta pesquisa concentra-se nos processos de hibridação pelos quais o fandango passou chegando ao *status* de cultura tradicional típica caiçara, e, notadamente o objeto de estudos deste trabalho, a viola branca:

Do popular, é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma [...] A modernização diminui o papel do culto e do popular tradicionais no conjunto do mercado simbólico, mas não os suprime. Redimensiona a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada, sob condições relativamente semelhantes. O trabalho do artista e do artesão se aproximam quando cada um vivencia que a ordem

<sup>22</sup> O IpeC é uma entidade civil sem fins lucrativos, de caráter científico, educacional e cultural. Desenvolve e apóia projetos e estudos em diferentes áreas do conhecimento humano (fonte: <<http://www.ipecpesquisas.org.br>>. Acessado em: 16 abr 2007).

<sup>23</sup> O patrocinador da Rede Cananéia é a fundação Avina. Seu principal objetivo é implementar uma rede de apoio às entidades e atores locais do terceiro setor no município de Cananéia por meio de ações coletivas e integradas (fonte: <<http://www.redecananeaia.org.br>>. Acessado em: 16 abr 2007).



simbólica específica em que se nutria é redefinida pela lógica do mercado (GARCÍA CANCLINI, 2003, 22).

Essa “lógica do mercado” passa a ser compreendida e vivenciada pelas comunidades pesquisadas (como os exemplos contidos na dissertação: os bailes de viola semanais no salão de D. Maria das Neves, as domingueiras de Cananéia, etc...). Portanto, uma das preocupações deste trabalho foi compreender a relação produtor – intermediário – público (receptor), embora a reflexão se concentre sobretudo no primeiro e no segundo, estando o público praticamente ausente<sup>24</sup>.

Enquanto o patrimônio tradicional continua sendo responsabilidade dos Estados, a promoção da cultura moderna é cada vez mais tarefa de empresas e órgãos privados. Dessa diferença derivam dois estilos de ação cultural. Enquanto os governos pensam sua política em termos de proteção e preservação do patrimônio histórico, as iniciativas inovadoras ficam nas mãos da sociedade civil, especialmente daqueles que dispõem de poder econômico para financiar arriscando. Uns e outros buscam na arte dois tipos de crédito simbólico: os Estados, legitimidade e consenso ao aparecer como representantes da história nacional; as empresas, obter lucro e construir através da cultura de ponta, renovadora, uma imagem ‘não interessada’ de sua expansão econômica. (GARCÍA CANCLINI, 2003, 89-90)

Dentro das políticas públicas para culturas populares no Brasil, o Estado dá sua contribuição por meio de isenção fiscal e as empresas fazem o papel do “mecenas”<sup>25</sup>, ambos promovendo sua própria imagem de alguma forma, por meio dos projetos culturais que aprovam e financiam. Uma das questões discutidas neste trabalho são os critérios para a seleção dos projetos que são contemplados pelo Ministério da Cultura.

<sup>24</sup> Apesar de ter havido observação e conversa informal com o público no início da investigação, esta não se desenvolveu, uma vez que se optou por estudar detidamente o produtor e o intermediário, ficando um estudo mais completo para um futuro trabalho.

<sup>25</sup> “O mecenato é a atividade pela qual pessoas, de livre e espontânea vontade, enriquecem o patrimônio e o repertório cultural coletivos mediante patrocínio e investimentos em produção cultural. Para Furtado (apud CASTELLO, José. Cultura. In: LAMOUNIER, Bolívar; FIGUEIREDO, Rubens [org.]. *FHC: a era FHC, um balanço*. São Paulo: Cultura, 2002), é importante distinguir a lógica das leis de incentivo à cultura da lógica do mecenato, pois enquanto no mecenato alguém por vaidade doa para se autoglorificar, com as leis os incentivos são transferidos para lapidar uma imagem, para associá-la a produtos positivos, passando-se de uma questão pessoal para uma industrial. [...] Percebe-se que o país não conheceu um patronato mecenato antes que se iniciasse a implantação do moderno sistema de patrocínio corporativo às artes. Tem-se, na melhor das hipóteses, colecionadores de arte. Essa ausência, por sua vez, contribuiu para que os próprios incentivos empresariais surgissem de forma incipiente, quando se compara o Brasil com outros países. A característica primordial do moderno patrocínio corporativo consiste em não ser o empresário ou sua família o agente da ação, mas a empresa. Ou seja, ainda que uma diretoria, um presidente ou o proprietário seja sensível às artes, as doações ou patrocínios são decididos em função de uma estratégia corporativa e não de caráter pessoal” (BARACHO, Maria Amarante Pastor; FÉLIX, Luiz Fernando Fortes, 2002, 22).



Foram também discutidas a noção de preservação da cultura tradicional em projetos semelhantes e a sua inserção no mercado cultural.

A globalização da cultura é uma das conseqüências do desenvolvimento industrial [...] A indústria se intromete nas culturas-tradições, transformando-as e, às vezes, destruindo-as. Ela se presta à controvérsia e deve ser colocada no centro da análise da globalização cultural. Na realidade, as culturas antigas são transmitidas pela tradição, ao passo que a cultura industrial se destina à inovação. (WARNIER, 2003, 13)

Portanto, entende-se, neste trabalho, que a cultura não é estática e qualquer movimento de preservação deve compreendê-la em interatividade com o contexto social e histórico em que ela se apresenta.

No entanto, não acreditamos que a cultura-tradição seja a reprodução idêntica de um conjunto de hábitos imutáveis. As línguas e as culturas mudam, pois estão imersas nas turbulências da história. Para assegurar sua função de orientação, elas devem integrar a mudança. (WARNIER, 2003, 22-23)

Dessa forma, pretende-se, neste trabalho, analisar a viola branca de Iguape e Cananéia em vários aspectos, desde seus usos mais comuns no fandango dessas localidades até a possibilidade de outros usos, além de debater questões ambientais e políticas públicas culturais envolvendo o fandango da região.





## **PRIMEIRA PARTE**

### **Aspectos sócio-culturais**

### 3. O FANDANGO EM IGUAPE E CANANÉIA – ABORDAGEM HISTÓRICA

Fandango é uma função popular<sup>26</sup> tradicional na região sul brasileira, incluindo o litoral sul paulista, mais precisamente Iguape e Cananéia. De acordo com as pesquisas de Nazir Bittar (2003), no Nordeste do país, Estados de Sergipe, Alagoas, Paraíba, Ceará e Rio Grande do Norte, há no período do ciclo natalino um auto de cunho religioso igualmente chamado fandango, mas identificado também com outros nomes, variando conforme o local onde ele se apresenta: “Chegança, chegança de marujos, marujada, barca e fandango batizam este auto” (p.15).

No Sul do país, o fandango não possui cunho religioso e nem dramático. É um baile, em que alguns ritmos são dançados com tamancos de madeira (apenas homens utilizam estes tamancos), geralmente acompanhado por duas *violas brancas* (conhecida também por *viola de fandango*, ou *viola fandangueira*), pandeiro e rabeca, e os violeiros, além de tocarem seus instrumentos, cantam. Assim:

Os pesquisadores Fernando Corrêa de Azevedo, Roselys Roderjan e Inami Custódio Pinto definem o fandango paranaense como uma festa típica dos caboclos e pescadores habitantes da faixa litorânea do Paraná, na qual se dançam várias modas ou marcas, que vêm a ser designações das suas coreografias peculiares. (BRITO, 2003, 7)

O fandango com essas características é também muito difundido no Paraná, estando presente em várias localidades do litoral deste Estado. Em São Paulo, atualmente, sua presença, ao que tudo indica, restringe-se a Iguape e Cananéia, no Vale do Ribeira. Entretanto, há registros de sua manifestação em outras localidades no passado, como, por exemplo, na cidade de Guarujá<sup>27</sup>. Setti (1985) também registrou, na década de setenta, durante sua pesquisa, a presença do fandango no litoral norte paulista. A autora faz uma comparação com o cateretê, tradição popular difundida principalmente no interior do Estado de São Paulo e Minas Gerais:

Uma forma muito comum em todo o Estado de São Paulo, Minas, parte do Estado do Rio e parte de Mato Grosso é a música que acompanha o cateretê. Das danças profanas ainda praticadas no litoral, talvez seja a que mais

---

<sup>26</sup> “Funções Populares são manifestações culturais de um grupo, ou comunidade, onde seus membros se reúnem para atividade conjunta, no contexto específico de um evento: uma festa, uma comemoração, uma devoção, um mutirão, uma data religiosa. Geralmente envolve ritual com música e dança” (CORRÊA, 2002, 104).

<sup>27</sup> *Danças e folguedos*. Centro de Folclore do Litoral Paulista e Comissão Municipal de Folclore e Artesanato do Guarujá. Guarujá: Gráfica Progresso, 1974.

resistência oferece a uma possibilidade de extinção. Embora o caçara saiba dos diferentes nomes a ela atribuídos (cateretê, catira, fandango), em Ubatuba é conhecida como bate-pé ou *xiba*. Embora estas formas sejam semelhantes na música e na coreografia, a do litoral apresenta, contudo, algumas diferenças que permitem distingui-la daquelas de serra-acima. Do ponto de vista da forma, cateretê e *xiba* são iguais, mas do ponto de vista de desempenho, diferem, dependendo da região onde se realizam. Certos traços musicais são diferentes: nos *xibas* do litoral, a parte cantada integra-se mais ao instrumental e apresenta um andamento mais rápido, estando portanto as vozes mais condicionadas às determinações instrumentais; nos cateretês de serra-acima, há mais acentuada separação entre a parte cantada – que se faz acompanhar de viola pontuada – e a parte exclusivamente rítmica – o bate-pé acompanhado de viola rasqueada – ou seja, as vozes atuam mais no sentido do canto livre, da melodia infinita. Além disso, deve-se notar também que, enquanto no interior o cateretê é caracterizado em geral como uma dança reservada aos homens, em Ubatuba as mulheres costumam participar do *xiba* (1985, 196).

Essa comparação se deve principalmente pela presença do sapateado em ambas as funções, já que há muitas diferenças entre elas, observadas, aliás, pela própria autora. No cateretê, por exemplo, apenas os homens dançam e, no fandango, há uma dança de casais e, em alguns ritmos, há o sapateado, este sim executado exclusivamente pelos homens, mas com a participação das mulheres com pequenas evoluções.

O fandango conhecido e praticado nas localidades pesquisadas guarda inúmeras diferenças em relação ao cateretê (ou catira) do interior paulista ou de Minas Gerais, a começar pelos instrumentos musicais, como a viola branca, estudada aqui neste trabalho.



**Foto 1 - Apresentação da Associação Jovens da Juréia (AJJ), em evento sobre a Semana do Folclore, realizado na Praça Mauá, na cidade de Santos/SP, no dia 22 de agosto de 2006, promovido pela Prefeitura Municipal de Santos. Foto de Cintia Ferrero.**



É muito difícil precisar as origens do fandango no Brasil. Sabe-se que *fandango* é uma dança de tradição espanhola, inserida no *flamenco*. Contudo, o pesquisador Nazir Bittar questiona essa afirmação, indicando que o fandango é anterior ao próprio flamenco:

A temática da pesquisa sobre o fandango espanhol se torna melindrosa quando nos deparamos com pesquisadores puristas que separam o fandango do flamenco. À primeira instância, aparenta ser essa informação estapafúrdia ou até impropriedade. Afinal de contas, até os *bailaores* de flamenco encaram o fandango como parte do repertório básico a ser aprendido. Pesquisadores da nova geração encaram o fandango como um estilo de dança mais antigo do que o próprio flamenco e o tratam como ramo independente da dança folclórica espanhola, da qual variantes como Murciana, Rondeña, Malagueña, Fandango de Huelva e Comares (nomes dados ao fandango de acordo com a região onde é dançado) têm suas raízes. A primeira ideia de que o fandango é uma dança do repertório flamenco torna-se inválida à medida que a pesquisa se aprofunda (2003, 17-18)

Especulam-se suas origens portuguesas, admitindo este ter migrado da Espanha para Portugal, e de lá para o Brasil. Mas há historiadores que dizem que o fandango saiu da América Latina em direção à Europa:

Magnus Roberto de Mello Pereira, professor de História da Universidade Federal do Paraná, em seu livro *Semeando Iras Rumo ao Progresso*, ressalta, porém, que “considerar os fandangos como expressão cultural ibérica é um engano. Os estudiosos da cultura popular europeia localizam a origem dos fandangos na América Latina, inclusive daquela modalidade que se tornou uma tradição espanhola”. De acordo com o historiador Peter Burke, em *Cultura Popular da Idade Moderna* (1989), citado por Magnus Pereira, “o fandango veio da América para a Espanha por volta de 1700” (BRITO, 2003, 8-9)

Encontra-se também, na literatura, a atribuição açoriana às raízes do fandango, mais especificamente do fandango paranaense, provavelmente porque naquela localidade executava-se uma dança parecida com esta praticada no Paraná. Mas essa hipótese logo é revogada no sentido de que a colonização açoriana habitou o litoral de Santa Catarina; além disso, quando eles chegaram em terras brasileiras, já havia registros sobre o fandango no Paraná:

Segundo texto da historiadora Roselys Roderjan publicado no boletim da Comissão Paranaense de Folclore (1980), a origem do fandango paranaense esteve relacionada aos ilhéus dos Açores, pois nesse arquipélago de possessão portuguesa também se dança um tipo de fandango muito semelhante ao dos nossos caíçaros. Porém, ela diz que tal origem é falsa, argumentando que a vinda dos açorianos ao Paraná data do século XIX, época durante a qual já existiam relatos da prática do fandango em localidades de São Paulo e do Paraná. Além disso, a maior parte desses imigrantes acabou por colonizar o litoral de Santa Catarina, região onde os



registros dessa manifestação cultural são quase inexistentes. Para ela, “o fandango no Paraná foi trazido pelo português e pelo luso-brasileiro, mais propriamente, pelo paulista” (RANDO, 2003, 11)

Não há dúvida de que esse tema demandaria um profundo estudo histórico, o que não cabe aqui, neste trabalho. Como se pode verificar, por meio da bibliografia consultada, há pesquisas que apontam nessa direção, mas nenhuma delas, por ora, chegou a uma conclusão definitiva.

Ainda sobre o fandango paranaense, há inclusive registros de sua proibição durante um período no século XVIII, devido aos “excessos” cometidos pelos participantes e desrespeito a festas cívicas e religiosas:

Os fandangos devem ter sido introduzidos no litoral do sul do Brasil em meados do século XVIII, época do auge do fandango espanhol em Portugal. O termo assumiu aqui o sentido generalizado de festa ou reunião, compreendendo várias danças. O edital da câmara da vila de Curitiba, de 26 de dezembro de 1792, advertindo que ninguém fizesse “fandangos [de] rodas tomando por pretexto a devoção de santos”, registrava já a popularidade destas reuniões, mas também evidenciava a preocupação das autoridades da comarca com os excessos ou comportamentos desregrados cometidos nas festas cívicas ou religiosas. A despeito desta tentativa de associar os fandangos a alguma festividade religiosa, talvez buscando escapar às penalidades, os fandangos e batuques eram ajuntamentos alheios às festas institucionais. Explica-se então a repressão constante e a ordem de que, mesmo se realizados em particular em suas casas, incluíssem apenas os parentes até o quarto grau. [...] Em 21 de janeiro de 1830 o “abuso de licenças para batuques” ainda preocupava a câmara da vila de Curitiba, e em 11 de janeiro de 1831, a câmara deliberou “que fossem multados os donos das casas dos Fandangos e, quanto às festas sem licença”, o fiscal suplente da vila pediu que “se oficiasse ao governo participando que o Doutor Corregedor havia infringido o artigo sexto das posturas, fazendo tais festas sem a competente licença”. Que o “Doutor Corregedor” participasse de danças ao lado de escravos cativos é improvável. Inegável é, no entanto, que os fandangos fossem também apreciados a essa altura por pessoas de classes sociais mais elevadas (BUDASZ, 2002, 25-26)

Nessa citação de Budasz, encontra-se o que de fato caracteriza o fandango nas localidades pesquisadas: “[...] o termo assumiu aqui o sentido generalizado de festa ou reunião, compreendendo várias danças” (2002, 25).

É inegável também o seu caráter de celebração. Quando existia grande quantidade de sítios na região de Iguape e Cananéia, havia o costume entre os moradores de se organizarem para a colheita em um único sítio, ou mesmo para preparar a terra para a plantação. Esse costume era conhecido por mutirão. Após o mutirão, geralmente no sábado à noite, o dono do



sítio oferecia a casa, a comida e a bebida para a realização do fandango, em forma de agradecimento aos vizinhos que trabalharam no mutirão em seu sítio. O fandango era dançado a noite toda, para celebrar o trabalho realizado durante o dia, variando-se as marcas, como num “ritual”, até o dia amanhecer.

O fandango dançado de acordo com a tradição segue um ritual, uma espécie de roteiro que é respeitado e seguido por todos que procuram preservar e manter viva esta festa. Ligada à prosperidade, ao bem estar familiar e à união comunitária, a realização do fandango coroa o êxito de uma empreitada por parte de um dos membros da comunidade. Todos devem estar em paz, sem desavenças, fracassos ou doenças, para que se possa fazer uma festa de fandango, que pode ser social, de trabalho ou religioso (BRITO, 2003, 32-33)

A observação de que “todos devem estar em paz, sem desavenças, fracassos ou doenças” para a realização do fandango é notória. Há casos, como o relatado por Dauro do Prado<sup>28</sup> em sua entrevista, da suspensão de festas tradicionais com fandango por alguma desavença.

Entende-se por *marcas*, a “designação dada às coreografias do fandango” (BRITO, 2003, 70), assim como os ritmos executados nos instrumentos, intrinsecamente relacionados à dança.

Corrêa de Azevedo (1978), em suas investigações sobre o fandango do Paraná, registrou aproximadamente trinta marcas diferentes, observando que esse número pode ser muito maior, já que cada região possui suas marcas típicas:

[...] As que temos anotado são as seguintes: Anu, Xarazinho, Xará-Grande, Queromana, Tonta, dondon, Chamarrita, Andorinha, Cana-Verde, Marinheiro, Caranguejo, Vilão de Fita, Meia Canja, Chico, Tiranhinha, Lageana, Passeado, Feliz, Serrana, Sabiá, Recortado, Caradura, Sapo, Tatu, Porca, Estrala, Pipoca, Magelicão, Coqueio, Pega-fogo e outras, umas conhecidas em certas zonas e outras, noutras (AZEVEDO, 1978, 3)

Pode-se agrupá-las em dois grandes grupos: bailado (valsadas) e batidas (ou rufadas, sapateadas). Conforme assinala Brito (2003, 32), “as danças batidas caracterizam-se principalmente pelo bater dos tamancos”. Os tamancos são de madeira, assim como o assoalho da casa, com a finalidade de proporcionar maior ruído. Vale lembrar que apenas os homens sapateiam. “Já as valsadas ou bailadas são aquelas que apresentam uma combinação

<sup>28</sup> Dauro do Prado é um dos ex-moradores da Juréia, integrante da Associação Jovens da Juréia (AJJ), sendo um de seus primeiros presidentes. Atualmente, também é membro da Comissão de Desenvolvimento Sustentável de Povos e Comunidades Tradicionais.



de passos com evolução de figuras”, acrescenta Brito (*op. cit.*, 32). Azevedo afirma que “as marcas valsadas são intercaladas entre as batidas, para descanso dos bailarinos, intercalando-se geralmente uma valsada depois de duas ou três batidas” (1978, 3).

Provavelmente, as marcas, durante o baile de fandango, seguem uma seqüência pré-determinada. De acordo com o pesquisador Rogério Budasz (2002), no Paraná, a marca que inicia o fandango é o Anu, e a que encerra é o Recortado:

A marca que geralmente abre o fandango é o *anu*. É dança “batida”, isto é, caracterizada pelo sapateado forte e barulhento dos tamancos ou sapatos – apenas os homens sapateiam – que praticamente abafam a música do conjunto [...]. O fandango muitas vezes encerra-se com o recortado, dança formada por pedaços de outras, constituindo-se na verdade em uma mistura do que foi dançado durante a noite. (p.25)

Setti faz uma relação entre as marcas do fandango e as suítes dos séculos XV e XVI, observando principalmente a questão da afinação. No fandango de Iguape e Cananéia, a afinação e tonalidade são mantidas do início ao fim da função, a exemplo do que ocorre historicamente com as suítes, conforme comenta Setti:

Cabe lembrar aqui o fenômeno ocorrido na Europa dos séculos XV e XVI, em que a execução sucessiva de pequenas danças de origem popular, ligadas entre si por uma única unidade tonal (provavelmente para facilitar a afinação entre os alaudistas), viria a se constituir no germen da forma suíte. As danças eram executadas de modo a se intercalarem quanto ao caráter e andamento, isto é, depois de uma dança lenta, em binário (como a pavana, por exemplo), seguia-se uma rápida, em ternário (como a galharda, por exemplo). (1985, 98)

Atualmente, em Iguape e Cananéia, as marcas mais executadas são o *dondom* e a *chamarrita*, marcas *bailadas*.

Na música, a letra algumas vezes é improvisada, mas em grande parte delas o cantador canta letras já existentes e conhecidas. A base instrumental de alguns grupos musicais em Iguape e Cananéia é constituída por duas violas, rabeca e pandeiro. Pode haver a presença de outros instrumentos, como o violão, o cavaquinho, a timba, etc... O importante é a função desempenhada por cada um. As violas fazem o acompanhamento, a harmonia; já a rabeca fica encarregada do ponteador (na sua falta, muitas vezes essa função é desempenhada pelo cavaquinho). Ela executa a melodia do canto e, durante a pausa deste, ela faz intervenções instrumentais, como um improviso. Os instrumentos de percussão, nesse caso, assumem sua função mais característica, que é dar o ritmo de cada marca. Os violeiros também cantam,



como nas duplas caipiras (ou sertanejas). Vale lembrar que, para os caiçaras, quando se fala em violeiro já se presume que ele cante, ou seja, não há, neste caso, a separação entre o cantor e o instrumentista. As duas coisas estão diretamente inter-relacionadas.

Hoje em dia, em Iguape e Cananéia, o fandango é conhecido também como *baile de viola* (viola branca). Nesse tipo de baile, dança-se em pares (casais). Nota-se que o som do arrastar dos pés no salão é tão evidente que funciona como um instrumento musical a mais (CD2, faixa 20).

Tornou-se comum, nessas localidades, a organização dos fandangueiros em grupos de fandango. Em Iguape, destaca-se o grupo *Sandália de Prata*, que executa baile de viola todos os sábados no salão mantido por Dona Maria das Neves Rocha, antiga moradora. O grupo musical é formado por duas violas brancas, um cavaquinho, um violão, um pandeiro e uma caixa de folia. Curiosamente, durante o baile, o cavaquinho e o violão são amplificados, mas as violas e as vozes não. Os violeiros se desgastam muito, porque precisam forçar as cordas vocais, uma vez que a melodia deve ser ouvida em todo o salão. Eles não sabiam muito bem explicar o motivo para que não fossem amplificadas as violas e a voz, mas disseram que o ideal seria que todos os instrumentos fossem amplificados. Porém, não há recursos financeiros, no momento, para a aquisição do equipamento. Também disseram que o que importa para quem está dançando é ouvir principalmente o ritmo e o canto (por esse motivo eles cantam muito forte). D. Maria cobra um valor como entrada para o baile e, com esse dinheiro, mais aquele arrecadado com a venda de bebida e outros alimentos, ela paga a cada músico um cachê, e com o restante cuida da manutenção do salão. Ainda nessa localidade, há a *Associação Jovens da Juréia* (AJJ) que propõe, entre outras atividades, resgatar as marcas do fandango e o baile com os tamancos de madeira. Há outros fandangueiros em Iguape que não estão organizados em grupos, com os quais não foi estabelecido contato para esta pesquisa.

Em Cananéia, houve um ressurgimento do fandango. Hoje em dia, há um total de oito grupos em atividade. Esses grupos tocam em escolas, por meio de projetos educacionais, restaurantes da região, festivais, etc... São eles: Grupo de Fandango Caiçaras de Cananéia, Grupo de Fandango Caiçaras do Acaraú, Grupo de Fandango Violas de Ouro (do bairro de São Paulo Bagre) e o Grupo de Fandango Caiçaras do Carijo, e na Ilha do Cardoso, Grupo de Fandango Jovens Fandangueiros de Itacuruçá e Grupo de Fandango do Marujá. Não se pode deixar de citar a família Pereira, que vive espalhada entre Cananéia e Paraná,



reconhecidamente exímios fandangueiros e dos melhores construtores de instrumentos musicais que há na região.

O que se nota, por meio desse percurso histórico do fandango, é que sua característica de reunião, de baile, foi preservada. Nas localidades pesquisadas, o fandango passou por um profundo processo de transformação, associado às transformações sócio-culturais sofridas pelas comunidades caiçaras. Nesse processo, o fandango ressurgiu atualmente impulsionado principalmente por projetos culturais, que acabam por ajudar a re-inserir essas comunidades caiçaras no novo contexto sócio-cultural.

Portanto, a partir deste capítulo se tem, como o próprio título apresenta, uma abordagem histórica do fandango e, como se pôde notar, uma história ainda carente de investigações mais profundas. Contudo, é possível obter uma contextualização para as análises a serem feitas nos capítulos seguintes.



#### 4. ENTRE A NATUREZA E A CULTURA

O território é o espaço em que o caiçara desenvolve suas relações sociais e culturais, além das representações e do imaginário mitológico. O caiçara de Iguape e Cananéia vive em simbiose com a natureza, com seu espaço, que, uma vez alterado, contempla também uma mudança em todo vínculo existente.

Grupos de ambientalistas e cientistas aprofundam-se cada vez mais nesses aspectos em pesquisas relacionadas com preservação ecológica e meio ambiente. Cresce a consciência entre eles de que para as comunidades tradicionais, não há separação entre áreas do saber.

O rompimento com seu espaço gera uma reação em cadeia. Foi o que ocorreu com a instalação da Estação Ecológica Juréia-Itatins, cuja maior parte ocupa o município de Iguape (e também há outros exemplos, como o Parque da Ilha do Cardoso, em Cananéia, etc...). Suas normas proibitivas, que forçaram muitos caiçaras a abandonarem seus sítios e buscarem novos meios de vida, contribuíram, em parte, para o novo cenário sócio-cultural, influenciando também na prática musical dessas comunidades.

Neste capítulo, será discutido o uso do termo *cultura tradicional caiçara* neste trabalho, além de apresentar o universo caiçara de Iguape e Cananéia, verificando a interferência da Estação Ecológica na prática musical caiçara nestas localidades.



#### 4.1. O CAIÇARA – SEU ESPAÇO, SEUS SABERES E SUA IDENTIDADE

Antes mesmo de se falar em *cultura caiçara*, faz-se necessário compreender o termo “caiçara”, a partir dos significados presentes na literatura até as relações sócio-culturais do caiçara como população tradicional.

O termo caiçara é originário do tupi-guarani, proveniente da junção de duas palavras – caá, mato e içara, armadilha, que indicava todo um sistema de proteção e de sobrevivência. Era assim chamada a paliçada de proteção fincada à volta da aldeia comum, bem como a cerca de pau-a-pique feita ao redor da roça, para impedir a entrada de animais. Mais tarde, passou também a designar o rancho na beira do rio ou no combro<sup>29</sup> das praias, para abrigar as canoas e os apetrechos da pescaria.

No dicionário Aurélio, o termo caiçara é usado também para identificar os moradores do litoral de Cananéia (São Paulo). Entretanto, é de aceitação comum, entre os estudiosos do tema, que são identificados como caiçaras os moradores do Litoral Sul do Estado do Rio de Janeiro, os do litoral do Estado de São Paulo e os do litoral norte do Estado do Paraná (FORTES FILHO, 2005, 20-22)

Fortes Filho identifica o caiçara como todo morador de uma faixa litorânea específica, a partir do Sul do Estado do Rio de Janeiro até o norte do Estado do Paraná. Observa-se, principalmente nas localidades estudadas, que há uma população mantenedora da *cultura tradicional caiçara*, geralmente oriunda dos bairros mais próximos da Juréia (como Vila Nova, Icapara e Cachoeira do Guilherme) e bairros afastados do centro urbano de Cananéia (como São Paulo Bagre e Ariri). Algumas famílias ainda vivem nesses locais e outras migraram para os centros urbanos.

Termos como *culturas tradicionais*, ou *saberes tradicionais*, são cada vez mais aprofundados em pesquisas sobre preservação ambiental, dentro da linha de Etnoconservação, por exemplo. Um traço importante dos povos tradicionais, observado por esses pesquisadores, é que, para eles (para os povos tradicionais), “não há separação entre áreas que no Ocidente são distintas, como ciência, religião, filosofia” (ROUÉ, 2000, 71). Essa característica torna-se importante para a compreensão da prática musical da população tradicional, assim como a função da música tradicional, que geralmente está associada a algum tipo de celebração.

“Cultura tradicional” pode parecer um termo redundante, uma vez que um engloba o outro. De acordo com Eagleton (2005), um dos significados originais para cultura é “‘lavoura’

<sup>29</sup> Combro (sm) – Dunas. É o mesmo que cômodo. Pequena elevação do terreno. É o limite entre a praia e a terra firme (FORTES FILHO, Paulo. *Enciclopédia Caiçara Vol.II*. Antonio Carlos Sant’Anna Diegues (org.). São Paulo: Hucitec/ Nupaub/ CEC/USP, 2005, 139).



ou ‘cultivo agrícola’” (p.9), estando, portanto, associado à idéia de natureza. Segundo o autor, “passou-se muito tempo até que a palavra viesse a denotar uma entidade” (p.10). Ainda de acordo com o mesmo:

Se a palavra “cultura” guarda em si os resquícios de uma transição histórica de grande importância, ela também codifica várias questões filosóficas fundamentais. Neste único termo, entram indistintamente em foco questões de liberdade e determinismo, o fazer e o sofrer, mudança e identidade, o dado e o criado. Se cultura significa cultivo, um cuidar, que é ativo, daquilo que cresce naturalmente, o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz. É uma noção “realista”, no sentido epistemológico, já que implica a existência de uma natureza ou matéria-prima além de nós; mas tem também uma dimensão “construtivista”, já que essa matéria-prima precisa ser elaborada numa forma humanamente significativa. (p.11)

Eagleton destaca em parte do seu texto essa idéia dos “opostos” que pode haver dentro da idéia de “cultura”. Sendo assim, pode-se, de certo modo, considerar que a “tradição”<sup>30</sup> constrói a cultura, mas por outro lado, a “tradição” só existe dentro de uma cultura.

Sem dúvida, o que fica claro é que “cultura” possui um sentido muito amplo, construído dentro de processos histórico-sociais-políticos. Portanto, “cultura tradicional” seria um “recorte” dentro desse universo amplo de significados que contém “cultura”. Segundo Ikeda (2007), as manifestações tradicionais,

[...] são identificadas também como cultura popular, cultura tradicional, cultura popular de tradição oral, cultura de raiz, tradições populares, conhecimentos tradicionais, e ainda folclore, que é o termo consagrado historicamente, desde meados do século XIX, mas que tem sido evitado nos últimos tempos por seu desgaste semântico. (p.50)

Neste sentido, “cultura tradicional” está relacionada a uma idéia de “identidade”<sup>31</sup>. Portanto, cabe aqui se falar em “culturas tradicionais”, pois trata-se de um conjunto de manifestações culturais. Segundo Eagleton,

<sup>30</sup> “Tradição” no sentido de *habitus*: “*Habitus* é um instrumento conceptual que auxilia a apreender uma certa homogeneidade nas disposições, nos gostos e preferências de grupos e/ou indivíduos produtos de uma mesma trajetória social [...] Em essência, o conceito de *habitus* busca romper com as interpretações deterministas e unidimensionais das práticas. Quer recuperar a noção ativa dos sujeitos como produto de história de todo campo social e de experiências acumuladas no curso de uma trajetória individual”. (SETTON, 2002, 64-65).

<sup>31</sup> “Como já vimos, cultura como civilidade é o oposto de barbarismo, mas cultura como um modo de vida pode ser idêntica a ele”. (EAGLETON, 2005, 43).



[...] Geoffrey Hartman foi o primeiro a usar a palavra “no moderno sentido de uma *cultura identidade*: um modo de vida sociável, populista e tradicional, caracterizado por uma qualidade que tudo permeia e faz uma pessoa se sentir enraizada ou em casa”. (p.43).

O autor ainda completa a citação anterior dizendo que “cultura, em resumo, são os outros” (p.43), afirmação que vai ao encontro daquilo proposto por Diegues, que será retomada mais adiante.

A geografia das localidades pesquisadas é montanhosa, o que contribui com o isolamento de muitos bairros, existindo quilômetros de distância entre eles e entre estes e o centro urbano. A impressão que se tem ao visitar um desses bairros é de estar em pequenos vilarejos, cada um com sua comunidade e características particulares, tanto que, em alguns casos, são chamados de “sítio” pelos moradores, mesmo quando não o são, como o caso de São Paulo Bagre, em Cananéia.

O *território* depende não somente do tipo de meio físico explorado, mas também das *relações sociais* existentes. Para as comunidades caiçaras, o território é muito mais vasto que para os ribeirinhos e sua “posse”, incorporando o mar, é mais fluida. Em algumas áreas desse território, a menor unidade social e espacial é o “sítio” ou a “praia”, onde o caiçara mora com a família, seguido da vizinhança, constituída por alguns sítios. O “bairro” já é uma concentração de casas, nem sempre próximas, onde existe a “venda” ou “chiboca”, uma capela e a escola. Um exemplo de “bairro” é o Cruzeiro, em Mamanguá (Parati/RJ), São Paulo Bagre e Mandira em Cananéia/SP. Além disso, existem bairros urbanos, onde se concentram famílias caiçaras que ainda desenvolvem formas tradicionais de vida associadas à pesca e que são marcadas por festas e formas de ajuda mútua (Carijo, em Cananéia). (DIEGUES, 2004b, 24)

De acordo com Diegues, apesar de alguns moradores de Cananéia se referirem a São Paulo Bagre como um sítio, na realidade, ele é um bairro. Aliás, não é raro caiçaras chamarem de sítio o que na realidade é bairro, segundo a definição de Diegues. É comum, nessas localidades, o acesso aos sítios e a alguns bairros por meio de embarcações e trilhas na mata.

Outro traço dessas populações, que será notado principalmente na descrição dos construtores e tocadores, é a quase inexistência de imigração, ou seja, a maioria das pessoas entrevistadas nasceram nessas localidades, assim como seus pais, avós, bisavós.

Os caiçaras são fruto da miscigenação entre índio, português e negro (em menor quantidade) que durante longo período ficaram relativamente isolados na Mata Atlântica e no litoral de São Paulo. Ainda que sejam etnicamente distintos, sua cultura apresenta influência muito grande da cultura indígena



nos instrumentos de trabalho (coivara, canoas, fabricação de farinha), vocabulário diferenciado dos demais habitantes do Estado etc. O isolamento geográfico relativo ao modo de vida tradicional, caracterizado pela fraca acumulação de capital, dependência limitada da economia de mercado, importância das relações de parentesco, tecnologias manuais de pouco impacto sobre a natureza, fizeram com que seu território da Mata Atlântica se mantivesse relativamente bem conservado, ao contrário com o que ocorreu com o resto do Estado, onde se deu a monocultura da cana-de-açúcar, café e também os processos de industrialização. Como resultado, a grande maioria das unidades de conservação do Estado de São Paulo está hoje concentrada nesse território tradicional caiçara (DIEGUES, 2004a, 140)

Provavelmente esse isolamento geográfico tenha sido predominante na conservação das técnicas tradicionais de construção da viola branca, objeto desta pesquisa. O instrumento guarda inúmeras peculiaridades, que serão aprofundadas na segunda parte.

Portanto, cabe aqui definir o modo como será entendida a *cultura caiçara* neste trabalho, que segue àquela definida por Diegues (2004b):

A cultura caiçara é aqui definida como um conjunto de valores, visões de mundo, práticas cognitivas e símbolos compartilhados, que orientam os indivíduos em suas relações com a natureza e com os outros membros da sociedade e que se expressam também em produtos materiais (tipo de moradia, embarcação, instrumentos de trabalho) e não materiais (linguagem, música, dança, rituais religiosos).

Neste trabalho usamos também o conceito de *modo de vida caiçara*, entendido como a forma pela qual as comunidades praianas ou praieiras do Sudeste organizam a produção material, as relações sociais e simbólicas dentro de um determinado contexto espacial e cultural. A produção material e não material da vida não são espaços separados, mas combinam-se para produzir seu modo de vida. O fato de não utilizarem a escrita, de serem sociedades em que o conhecimento é gerado e transmitido pela oralidade através de um linguajar particular; conhecerem os ciclos naturais e dependerem deles para sua sobrevivência; de viverem em pequenos aglomerados com atividades organizadas no interior de unidades familiares, em que as técnicas têm baixo impacto sobre a natureza, fazem que as comunidades caiçaras possam ser definidas como “tradicionais” (p.22)

Portanto, para compreender as práticas musicais caiçaras, é necessário compreender o modo de vida caiçara, uma vez que, para eles, tudo está conectado. O fandango, e especialmente a viola branca, interage nesse universo, não havendo separação entre o modo de vida e o fazer musical. Por esse motivo, ao se romper os vínculos do caiçara com seu espaço, os impactos também serão sentidos na prática musical.



Em sintonia com Diegues, a cultura tradicional não será tratada como algo imutável, mas, pelo contrário, algo em constante transformação e adaptação ao cenário sócio-cultural. Só assim é possível compreender as transformações sofridas na prática musical caiçara atual, nas localidades em questão.

A tradição caiçara é entendida como um conjunto de valores, de visões de mundo e simbologias, de tecnologias patrimoniais, de relações sociais marcadas pela reciprocidade, de saberes associados ao tempo da natureza, músicas e danças associadas à periodicidade das atividades de terra e de mar, de ligações afetivas fortes com o sítio e a praia. Essa tradição, herdada dos antepassados, é constantemente reatualizada e transmitida às novas gerações pela oralidade. É por meio da tradição que são usadas as categorias de tempo e espaço e é por meio dessas últimas que são interpretados os fenômenos naturais. Tradição é entendida não como algo imutável, mas como um processo histórico pelo qual elementos da cultura chamada moderna são continuamente reinterpretados e incorporados ao modo de vida (DIEGUES, 2004b, 22-23)

O caiçara tradicional acumulou, durante gerações, diversos saberes, desde como lidar com a terra, com o mar, bem como mitos, lendas e música. De acordo com Diegues, esses saberes foram ignorados na ocasião da criação da Estação Ecológica Juréia-Itatins.

Segundo o autor,

[...] culturas tradicionais (num certo sentido todas as culturas são tradicionais) são padrões de comportamento transmitidos socialmente, modelos mentais usados para perceber, relatar e interpretar o mundo, símbolos e significados socialmente compartilhados, além de seus produtos materiais, próprios do modo de produção mercantil (2004a, 87)

Para as populações tradicionais, o território é o espaço das representações e do imaginário mitológico, e elas vivem em simbiose com ele.

Além do espaço de reprodução econômica, das relações sociais, o território é também o lócus das representações e do imaginário mitológico dessas sociedades tradicionais [...] Nesse sentido, é importante analisar o sistema de representações, símbolos e mitos que essas populações tradicionais constroem, pois é com base nele que agem sobre o meio (DIEGUES, 2004a, 85)



Diegues (2004a, 87-88) enumera algumas características das culturas e sociedades tradicionais, aqui transcritas:

- a) Dependência e até simbiose com a natureza, os ciclos naturais e os recursos naturais renováveis a partir dos quais se constrói um modo de vida;
- b) Conhecimento aprofundado da natureza e de seus ciclos que se reflete na elaboração de estratégias de uso e de manejo dos recursos naturais. Esse conhecimento é transferido de geração em geração por via oral;
- c) Noção de território ou espaço onde o grupo social se reproduz econômica e socialmente;
- d) Moradia e ocupação desse território por várias gerações, ainda que alguns membros individuais possam ter-se deslocado para os centros urbanos e voltado para a terra de seus antepassados;
- e) Importância das atividades de subsistência, mesmo se a produção de mercadorias possa estar mais ou menos desenvolvida, o que implica uma relação com o mercado;
- f) Reduzida acumulação de capital;
- g) Importância dada à unidade familiar, doméstica ou comunal e às relações de parentesco ou compadrio para o exercício das atividades econômicas, sociais e culturais;
- h) Importância das simbologias, mitos e rituais associados à caça, à pesca e atividades extrativistas;
- i) A tecnologia utilizada é relativamente simples, de impacto limitado sobre meio ambiente. Há reduzida divisão técnica e social do trabalho, sobressaindo o artesanal, cujo produtor (e sua família) domina o processo de trabalho até o produto final;
- j) Fraco poder político, que, em geral, reside com os grupos de poder dos centros urbanos;
- k) Auto-identificação ou identificação pelos outros de se pertencer a uma cultura distinta das outras.

Muitas dessas características estão presentes nas populações tradicionais caiçaras pesquisadas.



O caiçara é um profundo conhecedor dos elementos da natureza: o Sol, a Lua, as correntes marítimas, os ventos. Esses elementos ditam, em certo sentido, sua vida, como, por exemplo, qual o momento correto para o plantio ou corte de madeira e a pesca:

São as fases da lua que pontuam toda a vida dos moradores praianos. É a Lua que determina os períodos da pesca, bem como as quadras das práticas agrícolas – a escolha do terreno, do mato, da sua derrubada, do destoque, da capinação, da semeadura, do corte, da plantação da rama da mandioca e da sua colheita. Na fabricação da canoa, o mesmo ritual – a escolha da árvore, o dia do seu corte, de sua derrubada e o seu desbaste. Todas as fases do seu trabalho ficam na dependência da quadra da Lua (FORTES FILHO, 2005, 37)

A Estação Ecológica alterou, num certo sentido, o modo de vida tradicional caiçara aqui descrito, já que, como se afirmou antes, muitos tiveram que abandonar suas terras e migrar para outras localidades. Com isso, hoje em dia, encontram-se poucas famílias habitando a área da mata, ou, como dizem os caiçaras, os sítios. Por outro lado, parte da população urbana dessas localidades é formada por esses caiçaras que antes habitavam os sítios (no caso de Iguape, muitos sítios se localizavam dentro do que hoje é a Juréia), o que constitui uma população urbana com características peculiares. Nesse sentido, apesar de os mais idosos ainda guardarem esses saberes, eles tiveram seu espaço alterado, e, no novo espaço, nem sempre seus saberes são suficientes. Muitos tiveram que aprender novos ofícios e obter o sustento a partir de novas atividades, o que antes era garantido basicamente a partir da agricultura de subsistência e a venda do excedente, para compra de roupas e demais utensílios. A consequência disso é que muitos engrossaram a população de baixa renda dessas localidades, envolvendo-se, em alguns casos, com drogas e bebidas alcoólicas, segundo relatos dos moradores e textos de trabalhos científicos.

Nesse ponto, quero chamar a atenção para o último item enumerado por Diegues como características das culturas e sociedades tradicionais: a construção, nesse caso, da identidade caiçara. Diegues observa que, nos estudos antropológicos, até pouco tempo, “o outro” era identificado com o índio, e por isso fala do surgimento relativamente recente de novas identidades sócio-culturais.

O surgimento de outras identidades sócio-culturais, como a *caiçara*, é fato mais recente, tanto de estudos antropológicos quanto de auto-reconhecimento dessas populações como portadoras de uma cultura e um modo de vida diferenciado de outras populações. Esse *auto-reconhecimento* é freqüentemente, nos dias de hoje, uma identidade construída ou reconstruída, como resultado, em parte, de processos de contatos cada vez



mais conflituosos com a sociedade urbano-industrial, e com os neomitos criados por esta. Parece paradoxal, mas os neomitos ambientalistas ou conservacionistas explícitos nas noções de áreas naturais protegidas sem população têm contribuído para o fortalecimento dessa identidade sócio-cultural em populações como os quilombeiros do Trombetas, os caiçaras do litoral paulista, etc. Para esse processo tem contribuído também a organização de movimentos sociais, apoiados por entidades não-governamentais, influenciadas pela ecologia social, por cientistas sociais etc (DIEGUES, 2004a, 88)

Reflexo dessa identidade caiçara (re)construída é sentido, por exemplo, nos nomes dos grupos de fandango de Cananéia, como “Caiçaras de Cananéia” e “Caiçaras do Carijó”, nos instrumentos musicais utilizados por esses grupos, assim como as técnicas artesanais de construção dos mesmos, e até mesmo na adoção do fandango como gênero musical tradicional caiçara. Há influência de grupos externos a essas comunidades na (re)construção dessa identidade. Cito, por exemplo, o relato de alguns músicos durante nossos diálogos. Um deles, rabequeiro de Cananéia e aprendiz da arte de construir rabeças, disse-me que está aprendendo a construir a caixa de folia e atualmente é o único na região que retomou a construção deste instrumento. O instrumento havia sido substituído, em Cananéia, pela timba, que é industrializada. Entenda-se por *substituição* como a troca de um instrumento pelo outro, mas mantendo a função que ele desempenha na performance. Em um festival de cultura popular, foi dito a esse artesão que os grupos (de Cananéia) deveriam utilizar a caixa de folia para o fandango, pois esse instrumento é o “típico”. Por esse motivo, o artesão decidiu construir as tais caixas de folia. Outro exemplo que posso citar foi na ocasião de minha visita a um dos construtores de Cananéia, Sr. Nelson. Ele vem construindo instrumentos utilizando outros tipos de madeiras, mas fez questão de dizer que a viola típica é a de caxeta, e que provavelmente seria nela que eu estaria mais interessada. Esse artesão, assim como outros com quem estive conversando, estão experimentando outros tipos de madeira, como fórmica e madeirite. No caso da fórmica, de acordo com os relatos, violeiros vêm requisitando esse tipo de material aos construtores, pois se acredita que dá maior amplitude sonora ao instrumento. Já no segundo caso, os construtores têm optado pela madeirite por ser mais fácil de adquirir, hoje em dia, do que a caxeta e encontra-se no mercado as folhas já cortadas.



Atualmente, esses grupos de fandango de Cananéia e Iguape têm se apresentado em alguns festivais e encontros de cultura popular, tanto na região como em São Paulo, capital. Nesses eventos, além de mostrarem sua cultura, eles recebem todo tipo de informação, seja formal ou informalmente. Algumas dessas informações, como os exemplos aqui citados, são absorvidos por esses grupos, interferindo de alguma maneira na sua produção cultural.

Já com o intuito de *preservação cultural*, em contraponto com a preservação ecológica, há em atividade (no momento da realização desta investigação, nos anos de 2005/2006) algumas Ongs e associações, que vêm recebendo apoio de instituições como Petrobrás e Ministério da Cultura, registrando a atividade cultural dessas comunidades. Esses grupos também contribuem na formação da (re)construção da identidade caiçara e interferem diretamente nela.

Portanto, se, por um lado, a Estação Ecológica, com suas características proibitivas “afastou” o caiçara de seu espaço, ignorando seus saberes tradicionais e até contribuindo com o rompimento entre eles, por outro, contribuiu para a constituição da atual identidade caiçara.

#### 4.2. ESTAÇÃO ECOLÓGICA JURÉIA-ITATINS: RUPTURAS E RENOVAÇÃO DA TRADIÇÃO CULTURAL CAIÇARA

A Estação Ecológica Juréia-Itatins (EEJI), conforme aponta Nunes (2003, 51):

[...] situa-se a aproximadamente 150Km da cidade de São Paulo (24°18'47" – 24°36'10"S e 47°00'03" – 47°30'07"W). Possui área de 79.230ha, abrangendo terras pertencentes aos municípios de Peruíbe (10,55% - Baixada Santista), Iguape (79,15%), Itariri (4,10%) e Miracatu (6,20%). O decreto de criação data de 20 de janeiro de 1986 (Dec. Est. N°24.646).

Portanto, a maior parte da Estação Ecológica encontra-se em Iguape, no Vale do Ribeira.

Um dos motivos para a criação da Estação Ecológica foi impedir a construção de usinas nucleares na região e a especulação de empreendimentos imobiliários. A partir daí, ocorreu uma sucessão de eventos que interferiram diretamente na vida das populações tradicionais do interior da Juréia (Cf. NUNES, 2003). De acordo com as pesquisas de Nunes,



há três eventos importantes que estão associados à criação da estação ecológica: a criação da SEMA (Secretaria Especial do Meio Ambiente), o crescimento de empreendimentos imobiliários e a ampliação do Acordo Nuclear Brasil/Alemanha (2003, 56). Melo (2000) relata em sua dissertação que, a princípio, a criação da EEJI representou a vitória popular e de ambientalistas em cima de grileiros, especulações imobiliárias e a devastação da floresta por interesses industriais, e a ameaça de ver implantada uma usina nuclear. Ela acrescenta que, “no entanto, não havia a consciência das finalidades e restrições de uma Estação Ecológica e, entre estas últimas, a presença humana na área” (2000, 137).

A estação ecológica é um tipo de unidade de conservação. De acordo com Nunes:

[...] as Unidades de Conservação (UC's) ambientais foram criadas com os objetivos de “dar proteção” às áreas naturais ainda não degradadas e com rica biodiversidade e beleza cênica, e para serem preservadas como memória de um passado ambiental dilapidado ao longo da história da humanidade. A UICN – União Internacional para a Conservação da Natureza, define unidade de conservação como sendo: “uma superfície de terra ou mar consagrada à proteção e manutenção da diversidade biológica, assim como dos recursos naturais e dos recursos culturais associados, e manejada através de meios jurídicos e outros eficazes”. No Brasil, a definição oficial é a que consta do SNUC - Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza - “UNIDADE DE CONSERVAÇÃO: espaço territorial e seus recursos ambientais, incluindo as águas jurisdicionais, com características naturais relevantes, legalmente instituído pelo Poder Público, com objetivos de conservação e limites definidos, sob regime especial de administração, ao qual se aplicam garantias adequadas de proteção. (SNUC - Capítulo I – Art 2º - Inciso I)”. (2003, 77)

Antonio Carlos Sant’Ana Diegues, professor da Universidade de São Paulo e coordenador científico do NUPAUB (Núcleo de Apoio à Pesquisa sobre Populações Humanas e Áreas Úmidas do Brasil), reforça a idéia, em seus textos, do que ele chama de “mito moderno da natureza intocada” na criação de alguns tipos de unidades de conservação, principalmente aquelas mais restritivas, como é o caso da Estação Ecológica. Certos modelos de preservação ambiental, adotados por países do Terceiro Mundo, baseiam-se nos modelos adotados nos EUA. Tais modelos estão fundamentados na visão do homem como destruidor da natureza, por isso, diante da expansão urbano-industrial naquele país, surgiu a idéia de conservação de certos espaços considerados de “natureza selvagem”. Entretanto, tais modelos entraram em conflito com a realidade dos países tropicais, já que “as florestas eram habitadas por populações indígenas e outros grupos tradicionais” (Cf. DIEGUES, 2004a, 11).



A imposição de neomitos (a natureza selvagem intocada) e de espaços públicos sobre os espaços dos “comunitários” e sobre os mitos bioantropomórficos (o homem como parte da natureza) tem gerado conflitos graves. Em muitos casos, eles têm acarretado a expulsão dos moradores tradicionais de seus territórios ancestrais, como exige a legislação referentes à unidades de conservação restritivas. (idem)

Ainda segundo Diegues, as populações tradicionais são responsáveis por parte das áreas preservadas encontradas em algumas regiões, graças, em parte, a seus saberes tradicionais e, principalmente, por não explorarem comercialmente o lugar onde vivem, justamente por causa da concepção que essas populações possuem da natureza (o espaço onde vivem) como seu lar, ou seja, eles também são parte da natureza. A idéia de preservação ambiental excluía o homem como sendo parte da natureza. E ainda sobre a implantação do modelo americano em países como os da América Latina, Diegues (2004a) ressalta que, diferentemente dos Estados Unidos, nos países do *Terceiro Mundo* coexistem formas de produção capitalista e pré-capitalista:

No entanto, as populações inseridas nas formas de produção pré-capitalistas em grande parte ocupam espaços territoriais mais distantes dos centros urbanos e dos pólos econômicos mais importantes. Esses espaços são marcados pela presença de ecossistemas de florestas tropicais, mangues etc., considerados até agora ecossistemas marginais, economicamente não rentáveis. Esses ecossistemas, pela natureza das formas pré-capitalistas de produção, foram utilizados de forma não-intensiva e se mantiveram escassamente povoados e, em muitos casos, bastante preservados. É nesses ecossistemas que foram e estão sendo criadas as unidades de conservação. Ao contrário da situação norte-americana, esses espaços não são desabitados, apesar de quase sempre serem fracamente povoados por populações indígenas, de extrativistas, pequenos pescadores e agricultores (pp.79- 80)

A Estação Ecológica Juréia-Itatins é uma Unidade de Conservação de Proteção Integral, ou seja, “uma categoria que não permite a existência de moradores e uso no interior de seus limites, sendo seu principal objetivo a preservação da natureza, admitindo-se apenas o uso indireto de seus recursos naturais” (NUNES, 2003, VI). Diante da nova situação, muitos moradores viram-se obrigados a abandonar seus sítios e buscar novos meios de vida. Nunes atenta para o fato da criação de fronteiras sobre territórios já existentes, o que desrespeita os vínculos de identidade cultural-mítica-simbólica que une as populações que habitam essas áreas:



A partir do momento em que unidades de conservação ambiental são criadas, novos territórios surgem, sobrepostos aos já existentes. É uma intervenção política e jurídica que acaba excluindo quem já estava incluído. Portanto, quando delimitamos áreas para conservação estamos sobrepondo novas fronteiras “desenhadas em papel” sobre territórios reais, dentro de uma unidade política, por exemplo, a cidade, repleto (*sic*) de lugares afetivamente reconhecidos pela comunidade local. As novas fronteiras “são rupturas de tempos históricos” (Costa, 2001)<sup>32</sup>, sem sentido para a população por elas segregadas. Estas fronteiras desrespeitam os vínculos de identidade cultural-mítica-simbólica que une a comunidade (2003, 77-78)

Essas informações nos levam à compreensão acerca de um dos fatores de descontinuidade na prática do fandango na região e das transformações sofridas. Compreender a prática musical em simbiose com a natureza, como acontece em comunidades tradicionais, é compreender que, uma vez afetada a relação que essas comunidades têm com seu espaço, a sua prática musical também será direta e/ou indiretamente afetada. Em certo sentido, foi o que ocorreu com as comunidades tradicionais caiçaras de Iguape e Cananéia, principalmente aquelas que viviam dentro da Juréia, onde hoje encontra-se a Estação Ecológica Juréia-Itatins.

O fandango estava principalmente associado aos mutirões. Segundo Cândido, o mutirão:

[...] Consiste essencialmente na reunião de vizinhos, convocados por um deles, a fim de ajudá-lo a efetuar determinado trabalho: derrubada, roçada, plantio, limpa, colheita, malhação, construção de casa, fiação etc. Geralmente os vizinhos são convocados e o beneficiário lhes oferece alimento e uma festa, que encerra o trabalho. Mas não há remuneração direta de espécie alguma, a não ser a obrigação moral em que fica o beneficiário de corresponder aos chamados eventuais dos que o auxiliaram. Este chamado não falta, porque é praticamente impossível a um lavrador, que só dispõe de mão-de-obra doméstica, dar conta do ano agrícola sem cooperação vicinal (1975, 68)

O mutirão não cumpria apenas uma função social, mas também contribuía com a manutenção dos laços de camaradagem entre os vizinhos do bairro, além de permitir troca de informações, favorecer namoros e eventuais casamentos, etc... (Cf. FORTES FILHO, 2005, 44-46). A festa que encerrava o trabalho na região aqui pesquisada era o fandango. Após o mutirão, dançava-se o fandango durante a noite toda. Na medida em que diminuíram a

---

<sup>32</sup> Comunicação oral do Prof. Wanderley Messias da Costa, no curso de pós-graduação – Geografia Política: teorias sobre o território e o poder e sua aplicação à realidade contemporânea, 2º semestre de 2001, *apud* NUNES, 2004, 78.



quantidade de sítios nessas localidades e o conseqüente relacionamento vicinal, também diminuiu a prática do fandango, principalmente o chamado *fandango rufado* ou *batido*. Hoje em dia, é muito difícil encontrar um caiçara que se lembre do fandango batido, já que sua prática é quase inexistente, resistindo ainda em alguns locais, como, por exemplo, na Cachoeira do Guilherme, em Iguape. Meira relata em sua dissertação que, em Cananéia, o fandango batido já não era praticado há aproximadamente trinta anos, da data de sua pesquisa (Cf. MEIRA, 1997, 7).

Pode-se dizer que a Estação Ecológica Juréia-Itatins rompeu quase totalmente com essa prática, já que obrigou os moradores da Juréia a abandonarem seus sítios e habitar os centros urbanos. Embora a EEJI tenha sido determinante no rompimento do vínculo entre fandango e mutirões, estes já eram praticados com menos freqüência desde meados do séc. XX, devido a outros fatores, como a busca por formação (educação) e trabalho pelos mais jovens. Maynard Araújo, em suas pesquisas datadas em 1947, já observava que a prática do fandango batido vinha diminuindo, vigorando apenas nos sítios, dando lugar ao baile tal qual é encontrado hoje em dia.

Na Ilha de Cananéia, litoral sul de Estado de São Paulo, ainda está em voga nos sítios, o Fandango. Na vetusta cidade litorânea, o Fandango é apenas a denominação de um baile realizado em casas pobres, nos arrabaldes como o Quilombo, Rocio, Carijo, etc... Tivemos a oportunidade de assistir a um deles, que durante a noite toda não passou de um simples arrasta-pé, um baile urbano. Do Fandango apenas guardava o nome, pois foram abolidos os figurados, as “miudezas” como dizem, as danças em que o homem fazia um movimento e a mulher executava outro, trocavam de pares e faziam rodas. Abandonaram, principalmente, o bate-pé, o “rufado dos pés” (ARAÚJO, 1967, 132-133)

O fandango era também praticado em outras ocasiões, geralmente relacionadas a algum tipo de celebração (alguma festa da cidade, o dia de algum santo, casamentos etc...), mas guardando as características comunitárias, vicinais. Hoje em dia, ainda é praticado em algumas festas, nos sítios remanescentes. A partir da organização dos fandanguieiros em grupos, estes passaram a ser convidados e contratados por órgãos públicos, privados ou mesmo particulares para apresentações em eventos culturais, educacionais, etc... Nos sítios que ainda resistem, o fandango nessas ocasiões ainda é preservado pela comunidade e praticado de acordo com a relação vicinal, conforme Cândido. Há casos de grupos de fandango, localizados em centros urbanos, que mantêm um diálogo entre a “modernidade” e a preservação de alguns costumes tradicionais, como o caso de D. Maria das Neves Rocha,



moradora da cidade de Iguape, que conserva no fundo de sua casa um salão onde ocorre semanalmente (todos os sábados) o baile de viola. Durante o carnaval, D. Maria promove, em seu salão o baile, com fandango nos quatro dias de festa, e suspende o baile durante a quaresma, em respeito ao período religioso. Ela também coordena o grupo de Rejada<sup>33</sup>, que possui o mesmo nome. Portanto, uma vez que o relacionamento comunitário e vicinal é rompido, há uma descontinuidade na prática do fandango, mas não o seu desaparecimento total, pelo menos até o momento, como se observa por meio do exemplo citado.

Os egressos da Juréia migraram para várias localidades, desde bairros próximos à Juréia, como Vila Nova e Icapara, quanto para centros urbanos, como Iguape e Peruíbe, por exemplo. Nunes faz uma avaliação dessa migração em sua dissertação:

Supondo ser correta a informação dos moradores, de que em 2002, 200 famílias moram na Juréia, houve um percentual de 52,22% de famílias que migraram nos últimos 10 anos. Número este bastante significativo tendo como indicador de possíveis causas para a migração: a queda da produção agrícola, as restrições ambientais, a falta de escolas, a falta de serviço de saúde e a falta de empregos. Hoje somente algumas famílias tradicionais permanecem na área, principalmente aquelas em que seus membros são funcionários da SMA<sup>34</sup> ou das prefeituras e alguns aposentados.

Tais motivos pela migração são confirmados pelos ex-moradores quando indagados pelos motivos da saída da EE. As respostas não variam muito, girando entorno (*sic*) da falta de emprego que possa substituir o trabalho que realizavam antes das restrições da legislação ambiental e também por conta do abandono pelo estado e pelas prefeituras no tocante a infra-estrutura básica como escolas, limpeza de trilhas e de caminhos fluviais, disponibilização de condução (barcos), fechamento de estradas etc. Poucos migraram para comunidades dentro da própria EE, e a grande maioria migrou para os bairros periféricos dos municípios de Iguape e Peruíbe (2003, 124-125)

O fator *infra-estrutura básica*, citado por Nunes, é preponderante na decisão de alguns moradores em buscar os centros urbanos. Há bairros que ficam quase incomunicáveis nas semanas de muita chuva, por não existir asfalto em muitos trechos, além daqueles de acesso por vias pluviais. Quando os moradores necessitam de cuidados hospitalares, por exemplo, devem recorrer a alguma cidade próxima, como Registro. Cananéia também possui problema semelhante. Portanto, a Estação Ecológica parece ter acelerado um processo (o da emigração) que seria inevitável, principalmente diante da morosidade do poder público em fornecer infra-estrutura básica nessas localidades.

<sup>33</sup> Chamada em outras regiões de Reisado ou Folia de Reis. Festa popular realizada geralmente no período que se estende de 26 de dezembro a 06 de janeiro, na festa de Santo Reis.

<sup>34</sup> Secretaria de Meio Ambiente.



Diegues registra que a partir da década de 1960, a migração dos sítios para os centros urbanos passou a ser mais acentuada. Os caiçaras migraram para áreas suburbanas, geralmente bairros pobres. Ele observa que a crescente urbanização das cidades litorâneas, associada às novas condições de vida dessa população tradicional, é uma ameaça ao modo de vida tradicional, no sentido de submetê-la a uma condição de vida degradante.

Todos esses fatores influenciam a prática atual do fandango em certa medida. O autor também aponta, no mesmo comentário, a influência das igrejas evangélicas na organização do modo de vida tradicional, que afeta diretamente a prática do fandango.

A partir da década de 1960, com o declínio da agricultura e a crescente expulsão de suas terras, um contingente cada vez maior de caiçaras passou a migrar para áreas suburbanas onde, juntamente com migrantes de outras regiões do País, passaram a viver em bairros pobres, verdadeiras favelas, e nas quais o modo de vida tradicional é cada vez mais ameaçado. A urbanização crescente das cidades litorâneas passou a ser um elemento fundamental para a compreensão das mudanças sócio-culturais recentes, pois parte considerável dos moradores das favelas passou a viver de atividades distintas das tradicionais, como a construção civil, serviços urbanos e subempregos. As dificuldades de exercer as atividades pesqueiras, em bairros muitas vezes distantes do mar, o contato direto e permanente com os padrões da cultura urbana, o predomínio crescente das igrejas evangélicas têm acelerado a desorganização do modo de vida tradicional das populações caiçaras criando, ao mesmo tempo, outras relações sociais e formas de solidariedade (DIEGUES, 2004b, 21-22)

O contato com instrumentos musicais industrializados, “música industrializada” (música que vende por meio de mídias: rádio, TV, etc...), além de outros elementos da cultura urbana associados com a música e sua prática, contribui principalmente para o desinteresse dos mais jovens na música de tradição caiçara, já que são atraídos por aquilo que “está na moda”. Por outro lado, isso desperta em outros o interesse no valor de suas tradições, ou melhor, na tradição que foi mantida por seus pais, avós, bisavós etc., e passam a buscar nela um traço de sua identidade, suas “raízes”, que os leva a buscar maior conhecimento sobre essas tradições. Tal busca, muitas vezes, culmina no ressurgimento do fandango, o que tem movido essas pessoas a organizarem-se em grupos, com a finalidade de “resgatar”, por exemplo, o fandango batido, quase esquecido nessas localidades. Conforme Diegues, as culturas tradicionais não são estáticas, e estão em constante transformação, e arrisco dizer que



possuem enorme capacidade de adaptação às novas condições, sejam elas quais forem. Melo, na introdução de sua dissertação, ressalta a importância de se olhar para uma cultura “quase extinta” não como algo morto, mas transformado, e “tentar reencontrar o povo e descobrir seus significados” (2000, 3). Há pesquisadores que chegam a afirmar que, como o principal traço das culturas tradicionais é a oralidade, a tendência é que elas desapareçam na medida em que os mais idosos venham a falecer, sem transmitir seu saber. Entretanto, creio na renovação da cultura tradicional, mesmo em ambientes onde tal coisa parece improvável, como grandes centros urbanos.

Algumas doutrinas religiosas, igrejas evangélicas e outras religiões afetaram diretamente a prática da música caiçara. Conversei com músicos que deixaram de tocar fandango, porque sua religião não permite a prática de outro tipo de música que não os hinos de sua igreja.

Em Iguape, precisamente na Cachoeira do Guilherme, há uma religião – se é que posso atribuir este conceito – conhecida como Tavarana. Ela foi discutida no trabalho de Teresa Melo, e possui influência do espiritismo e do catolicismo. A religião e seus seguidores chegaram a Cachoeira do Guilherme há aproximadamente setenta anos. O primeiro líder espiritual, “fundador” da religião, foi “Henrique Romeu da Silva Tavares, filho de portugueses, espírita e homeopata” (MELO, 2004, 322). Henrique Tavares se estabeleceu em Pariqüera, cidade próxima a Iguape, e logo reuniu em torno de si numerosos adeptos de sua doutrina, “que também se traduzia na cura dos males do corpo” (idem). Impedido de praticar sua doutrina naquela localidade, Henrique Tavares e seus seguidores transferiram-se para a Cachoeira do Guilherme, local afastado e de difícil acesso, no meio da Juréia. Melo relata que “os participantes da comunidade tavarana identificam suas práticas religiosas como espíritas, mas incorporam a elas muitos traços do catolicismo” (2004, 323). A autora destaca alguns traços da religião, peculiares ao que ela identifica como “catolicismo tradicional rural”. São eles: “vida social, incluindo atividades ligadas ao lazer, permeada por valores religiosos; ênfase em rezas coletivas e festas dos Santos; dimensão mágica das orações e cultos aos Santos; tempo sagrado cujo ritmo é predominantemente marcado pelo ciclo litúrgico local” (2004, 323).



As cerimônias da tradição tavarana têm como base parte do calendário católico: Natal, Reis, Sábado de Aleluia, e as festas dos santos do mês de julho. O dia santificado, porém, é o sábado e é realizada uma reza no primeiro sábado de cada mês. Duas datas são particularmente significativas para a comunidade do Guilherme e são realizadas no espaço do Centro Espírita São Miguel Arcanjo: o 25 de março (dia da Anunciação de Nossa Senhora) e o 29 de setembro (dia de São Miguel). (MELO, 2004, 325)

Melo observa que o fandango é utilizado por essa comunidade como extensão das práticas religiosas, já que várias formas de diversão e bebidas alcoólicas são proibidas pela religião. Os Tavaranos consideram uma diversão que traz a paz, mas mesmo essa diversão possui suas “regras”. Tomo a liberdade de transcrever o depoimento de Carlos Raimundo, morador da Cachoeira do Guilherme e seguidor da religião Tavarana, que está publicado na Enciclopédia Caiçara V.1, em texto de Teresa Melo citado:

Fandango não pertence à religião. Mas eles aparelharam o fandango para religião nossa, o que era de mal do fandango, na maior parte eles afastaram. Eles tiraram a bebida, eles tiraram tanto modelo que tinha, eles trouxeram a Alvorada de São Gonçalo no meio de nós. É uma aparelhagem, então tudo isso nós temos que entender, nós temos que respeitar aquilo que eles deixaram pra nós. Eles deixaram tudo bem arrumadinho (depoimento de Carlos Raimundo *apud* MELO, 2004, 330-331)

Melo relata que “participar do fandango é uma ação tão ou mais aguardada quanto participar das rezas” (2004, 33). A comunidade preservou principalmente o Passadinho, segundo Melo, por ser uma dança em que os casais não dançam “colados” (não há contato corporal), como no baile, o que não é permitido pela religião justamente por causar desentendimentos entre os membros da comunidade por motivo de ciúmes:

Entre uma Alvorada e outra, dança-se o Passadinho. Os mais velhos da comunidade nos dão conta de que antigamente todos sabiam, além do Passadinho ou Cocha-Corda, outras danças e suas variações: Catira, Batido, Faxineira, Tirana-Grande, Recortado, Jacaré, Pica-Pau, Sirindi, mas a coreografia e o ritmo perderam-se no tempo. Restou o Passadinho que tem em comum com as antigas danças o fato de não ser “baile de dama” ou “baile garrado”, pois os dançarinos não se tocam (2004, 333)



Com a transferência de alguns desses moradores para os centros urbanos, a prática de sua religião encontrou barreiras nos novos espaços, justamente porque a comunidade se desintegrou. Então, muitos procuraram seguir a conduta evangélica, por encontrar nela alguns traços similares à conduta tavarana. Entretanto, um elemento entrava em conflito, que era a participação em festas, proibida nas condutas evangélicas escolhidas para serem seguidas por esses ex-moradores da Cachoeira do Guilherme. A opção era sempre por Deus, que, para eles, estava associado diretamente à religião e sua doutrina. Portanto, seguiam à risca todas as doutrinas da nova religião e, com isso, essas pessoas deixaram de praticar o fandango. Entretanto, há um fato interessante vivenciado por mim ao conversar com um violeiro nesta situação, de não praticar o fandango por causa da religião, que é interessante relatar. Durante a entrevista, ele disse que não poderia ir dançar e tocar fandango, mas não haveria problemas em conversar comigo e até me mostrar algumas modas.

Há uma outra norma de conduta evangélica que é irreconciliável com a tavarana: a proibição de participação em “festas”, as quais, para a comunidade, são um prolongamento da religião, como veremos adiante. Mas era preciso se decidir, como nos revela Miguel Martins: “Vamos deixar desse negócio de andar em festa, em baile por aí, vamos decidir nossa vida pra Deus, vamos acompanhar os crentes, acho que é bom ser crente”. (É importante apontar que Miguel e Ciro, irmãos, faziam, no dizer deste último, “uma dupla sertaneja muito boa, tocava e cantava muito bem”). (MELO, 2004, 329)

Nunes (2003) e Diegues (2004b) também relatam em seus trabalhos a influência dos grupos religiosos na mudança dos hábitos de vida dessas comunidades, que envolve especialmente o fandango.

Além de romper com o relacionamento cultural-mítico-simbólico entre os moradores da Juréia e seu espaço, a EEJI promoveu uma transformação no modo de vida dessas comunidades em vários níveis. Alguns afetam indiretamente a prática musical, como no caso dos mutirões, outros diretamente, como no caso do deslocamento dos moradores para outras localidades, em que não encontram a comunidade para celebrar e praticar o fandango. Há um último setor afetado diretamente pela EEJI, o qual gostaria de comentar: a extração da caxeta. A caxeta é a principal madeira utilizada na construção dos instrumentos musicais caiçara, além de ser usada na confecção de peças artesanais. Com as restrições de manejo, os artesãos



encontram dificuldades em adquirir a madeira para a construção desses instrumentos, dentre os quais, inclui-se a viola branca (que recebe o nome justamente pela coloração esbranquiçada da caxeta). Romanelli aponta as questões ambientais como um dos fatores que contribuem para a descontinuidade do fandango, assim como dificuldade em se adquirir matéria-prima para a confecção dos instrumentos:

Um fenômeno que paradoxalmente dificulta a preservação do fandango é a crescente preocupação ambiental das áreas em que vivem os caiçaras. Tratando-se dos últimos remanescentes da Serra do Mar, região que coincide com a área de manifestação do fandango, foram impostas novas leis ambientais visando a preservação deste ecossistema. Conseqüentemente, estas restrições influenciam diretamente os construtores de instrumentos, que, por exemplo, não podem mais coletar matéria-prima para a fabricação de seus instrumentos em seu próprio ambiente de vida no risco de incorrer a um crime ambiental (2005, 52)

Contudo, os construtores dizem que, apesar das dificuldades, eles sempre conseguem a madeira. Mas ressaltam que, no caso de se aventurarem pela mata (áreas alagadas, pois a caxeta é típica dessas áreas), devem tomar o cuidado de não serem pegos pelos guardas florestais, pois certamente correm o risco de serem presos. De acordo com um dos construtores de Iguape, com quem conversei, com um tronco de caxeta de 5m de altura e 10cm de diâmetro, por exemplo, é possível construir aproximadamente cinco violas brancas. Levando-se em consideração que a demanda desse tipo de instrumento não é tão grande, provavelmente nem ultrapassando esse número por ano, os danos ambientais causados são irrelevantes, mesmo considerando a construção de outros instrumentos, como a rabeça e o machete. Vale lembrar que, da caxeta, é extraída apenas uma parte do seu tronco para a construção de instrumentos musicais, sem arrancar a raiz. Portanto, resta uma espécie de “estaca” que brota, nascendo dali outros troncos, levando aproximadamente cinco anos para isso acontecer.

Conforme discutido neste capítulo, há inúmeros fatores que influenciaram nas transformações do modo de vida caiçara e conseqüentemente na sua prática musical, especialmente o fandango. No entanto, os impactos das leis ambientais restritivas sobre essas comunidades foram preponderantes. Provavelmente seus reflexos estejam vindo à tona com mais vigor nos últimos anos. Afinal, dentro de todo o processo, pode-se dizer que essas comunidades vivem agora uma etapa de sedimentação de todo o turbilhão de adaptações e reestruturações por que passaram. O que chama atenção é que, nesse processo todo, as



práticas musicais tradicionais caiçaras não desapareceram por completo. Ao contrário, elas se recriaram a partir do novo cenário imposto. Já a viola branca, esta sim resistiu praticamente intacta a todo o processo. Seu modo de produção artesanal foi praticamente preservado, assim como sua execução, conforme será discutido na segunda parte.



## 5. MÚSICA E A (RE)CRIAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL CAIÇARA

Este capítulo pretende discutir a relação entre o fandango e a reafirmação da identidade caiçara, impulsionada nos últimos anos (especialmente entre 2000 e 2006) por projetos culturais, cujo foco principal tem sido o fandango/música.

*(Re)criação* talvez não seja um termo adequado, mas ele remete à constante transformação sofrida pelas manifestações culturais tradicionais, tendo em vista o que já foi discutido em capítulos anteriores, ou seja, que a cultura é dinâmica e não estática ou imutável<sup>35</sup>; e *(re)* porque nesse movimento, enquanto se recria o círculo, algo novo é acrescentado. O termo também se aproxima, em certo sentido, do que García Canclini chama de *reconversão*<sup>36</sup>, na realidade, englobando-o<sup>37</sup>.

Portanto, parte-se do princípio de que a *(re)criação* é algo cíclico, constante e inevitável<sup>38</sup>. Conforme Diegues<sup>39</sup> e Dauro do Prado<sup>40</sup>, os próprios caiçaras, antes da Estação Ecológica Juréia-Itatins (EEJI), não se reconheciam como tal. Passaram a adotar o termo, empregado inicialmente por ambientalistas, que se transformou numa estratégia para a reivindicação de seus direitos, uma vez que os identificava como um grupo. Atualmente, essa “identidade caiçara” vem sendo reforçada e reinventada também por meio do fandango, que tem ganhado a atenção de produtores culturais e pesquisadores.

Segundo Jean-Pierre Warnier (2003, 14-15), há uma reciprocidade entre cultura-tradição e sociedade, ou seja, “uma cultura não pode viver ou transmitir-se independentemente da sociedade que a alimenta”, e reciprocamente, toda sociedade possui uma cultura própria.

<sup>35</sup> Cf. DIEGUES, 2004b, 22-23. Ver citação no capítulo 4.1.

<sup>36</sup> Cf. autor, 2003, XXII. Ver citação no capítulo 2.

<sup>37</sup> Conforme Carvalho (1992, 27), “não é possível compreender a tradição sem compreender a inovação, sendo que a tensão entre essas duas correntes de criatividade se manifesta especialmente no caso da música”.

<sup>38</sup> “Ainda sobre os efeitos da urbanização, no Brasil, a relação demográfica entre campo e cidade se inverteu nos últimos vinte e cinco anos e hoje setenta por cento da população do país vive em cidades. Com isso, a chamada cultura camponesa, que sempre foi o foco principal de atenção dos estudiosos de folclore, talvez já não venha a representar, em termos sociológicos, a parte majoritária da cultura popular. Além disso, passa a existir, também, um grande circuito de cultura rural nas cidades, na medida em que numerosos grupos transplantados do interior são refeitos (e sua cultura, obviamente, reinterpretada) no meio metropolitano. Assim, vários símbolos que, no campo, funcionam como fortes elementos de caracterização e consolidação da identidade camponesa, passam a ser, na urbe, meras celebrações rituais do estilo camponês de vida, levadas a cabo por grupos que são agora urbanóides. Esse complexo jogo de deslocamentos por que passam os símbolos tradicionais no mundo urbano deve ainda ser melhor compreendido” (CARVALHO, 1992, 26).

<sup>39</sup> 2004a, 88. Ver citação no capítulo 4.1.

<sup>40</sup> Entrevista realizada no dia 05 de fevereiro de 2007 (anexo 15.2).



O intercâmbio cultural é constante, o que deixa em *xequete-mate* quem busca autenticidade (no sentido de “puro”<sup>41</sup>) na cultura tradicional. Em conversa com Dauro (Anexo 15.2), ele mesmo menciona o intercâmbio entre fandangueiros da região (Iguape, Cananéia e Paraná) na época de seu pai. Segundo Warnier:

A identidade é definida como o conjunto dos repertórios de ação, de língua e de cultura que permitem a uma pessoa reconhecer sua vinculação a certo grupo social e identificar-se com ele. Mas a identidade não depende somente do nascimento ou das escolhas realizadas pelos sujeitos. No campo político das relações de poder, os grupos podem fornecer uma identidade aos indivíduos (2003, 16-17).

Portanto, de acordo com o autor, há duas dinâmicas: uma própria e outra exploradora, principalmente no “campo político das relações de poder”. Nestes casos, pode haver a “imposição” de “identidades”. O autor propõe então se falar em “identificação” ao invés de “identidade”.

O fandango tem se reafirmado como manifestação cultural típica caiçara, apesar de relatos de sua presença em outras regiões do país, ainda que em menor proporção, guardada as diferenças que essa manifestação apresenta em um lugar e no outro. Como afirma García Canclini em concordância com Walter Benjamin<sup>42</sup>, “o autêntico é uma invenção moderna e transitória” (2003, 199). Portanto, o fandango – ou melhor, o baile de viola – tem se tornado referência da cultura caiçara local, porém não pode ser considerado autêntica tradição cultural caiçara.

Um dos motores propulsores de projetos culturais sobre manifestações culturais populares tem sido o resgate desse “autêntico”. Segundo García Canclini, o foco desses projetos e das políticas culturais deveria estar no processo de transformação da cultura ao invés da busca de sua autenticidade:

Em síntese, a política cultural e de pesquisa relacionada ao patrimônio não tem por que reduzir sua tarefa ao resgate dos objetos “autênticos” de uma sociedade. Parece que devem importar-nos mais os processos que os objetos, e não sua capacidade de permanecer “puros”, iguais a si mesmos, mas por sua representatividade sociocultural [*sic*]. Nessa perspectiva, a investigação, a restauração e a difusão do patrimônio não teriam por finalidade central almejar a autenticidade ou reestabelecê-la, mas reconstruir a *verossimilhança*

<sup>41</sup> “O folclore puro (as ‘verdadeiras raízes populares’), entendido como núcleo formador de identidade étnica, regional ou nacional [...]” (CARVALHO, 1992, 27).

<sup>42</sup> BENJAMIN, Walter. La obra de Arte em la época de su reproductibilidad técnica. *Em Discursos Interrumpidos I*. Barcelona: Taurus, 1973. Apud GARCÍA CANCLINI, 2003, 199.



*histórica* e estabelecer bases comuns para uma reelaboração de acordo com as necessidades do presente (2003, 202)

O autor propõe repensar “formas” de ação e políticas culturais para o “resgate” cultural. Para ele, o que importa é a “representatividade sócio-cultural” dos objetos. Refletindo sobre a representatividade sócio-cultural do fandango apresentada neste trabalho, destaca-se o seu sentido de “celebração”, associado aos mutirões e outras festas. E essa representatividade está, em alguns casos, associada ao espaço onde ela se reproduz:

[...]

Dauro: Por exemplo, as danças. Têm muitas danças que tinham, a gente perdeu.

Cintia: Já não tem mais como resgatar.

Dauro: Já não tem mais quem ensine pra gente isso. Agora, com esse projeto que a gente tem do Ministério da Cultura a gente tá começando a pegar algumas pessoas que ainda sabem os passos e tá passando pra gente, né. Então, precisa um pouco disso, dessa questão de ter recursos pra gente contratar esses professores que são moradores, né, que são caiçaras, e precisa de organizar essas comunidades, é...não adianta... tem muita gente fazendo projeto do resgate de fandango, né, do resgate não sei do quê, etc...mas, pra mim, o que precisa ser feito é manter a comunidade no local de origem. Manter a comunidade na Juréia, é manter as comunidades de Cananéia que mora no sítio, agora, pra manter lá o que tem que dar? Tem que dar é alternativas, né. Tem que melhorar a questão da venda deles, do mercado dos produtos, tem que autorizar eles fazerem a roça, tem que autorizar eles fazerem o manejo de palmito, tem que autorizar eles a fazer o manejo da caxeta, ajudar que essas comunidades permaneçam lá, que permanecendo no seu lugar de origem eles continuam o fandango, continua a música, continua tudo... (Anexo 15.2)

Por esse motivo, a EEJI provocou um impacto considerável nas tradições culturais caiçaras, de modo geral. Mas esse impacto não significou um “sepultamento” do fandango, mas o “estopim” de grande parte das transformações que o mesmo sofreu (e continua sofrendo). Há de se levar em conta que, antes mesmo dessas questões, os jovens já vinham abandonando o campo em busca de estudo e emprego nos centros urbanos e, por consequência, em alguns casos, suas “tradições caiçaras” perdiam a intensidade.

O fandango foi aos poucos se re-adaptando aos novos espaços:

Essa expansão modernizadora não conseguiu apagar o folclore. Muitos estudos revelam que nas últimas décadas as culturas tradicionais *se desenvolveram transformando-se*. Esse crescimento se deve, pelo menos, a quatro tipos de causa: a) à impossibilidade de incorporar toda a população à produção industrial urbana; b) à necessidade do mercado de incluir as estruturas e os bens simbólicos tradicionais nos circuitos massivos de comunicação, para atingir mesmo as camadas populares menos integradas à



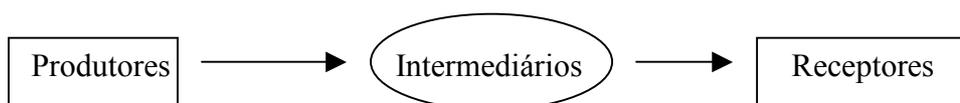
modernidade; c) ao interesse dos sistemas políticos em levar em conta o folclore a fim de fortalecer sua hegemonia e sua legitimidade; d) à continuidade na produção cultural dos setores populares (GARCÍA CANCLINI, 2003, 215)

Nesse processo, um de seus caminhos levou à transformação da “cultura tradicional” em “produto cultural”. Para algumas comunidades tradicionais, o “produto” de suas manifestações culturais (artesanato, objetos, música, culinária, etc...) tem se transformado em fonte de renda complementar. Mas o problema aqui reside no tratamento que é dado à cultura tradicional por grupos externos:

Há de se considerar que os fenômenos das culturas tradicionais guardam valores morais, religiosos, políticos, lúdicos, estéticos e outros tantos, que foram herdados e, portanto, de algum modo refletem a própria história das suas comunidades, repondo o passado no presente, e sendo então sempre atuais. São práticas aglutinadoras, que, repetidas ciclicamente, reforçam os valores socialmente aceitos e importantes para os grupos, vitalizando-os. Por serem fatos preservados e geridos coletivamente, são instrumentos de identidade e inclusão social, e, até mesmo de resistência política diante dos problemas que as comunidades enfrentam (IKEDA, 2007, 54)

Grupos – sejam pesquisadores, produtores, etc... – que tratam a cultura tradicional como “produto mercadológico” passam por cima de toda sua representatividade. Estes são os verdadeiros causadores da “morte” desta cultura.

Dentro desse processo de transformação sofrido pelo fandango de Iguape e Cananéia, podem-se identificar três grupos:



De um lado, estão os produtores da tradição, que, nesse caso, são os fandangueiros, ou seja, quem produz (confecciona, cria) a cultura tradicional, e, do outro, os receptores, que é, de modo geral, o público. Entre um e outro, encontra-se o terceiro grupo, os *intermediários*, dos quais são destacados, nesta investigação, dois tipos: os que compram “o produto” e revendem diretamente e os que o fazem indiretamente. Exemplos daqueles que compram e revendem diretamente estão prefeituras e instituições, sejam públicas ou particulares, mas que



contratam diretamente os grupos de fandango para apresentações em festas ou eventos, ou mesmo estabelecimentos como hotéis, bares e restaurantes.

De outro lado, estão aqueles que, de algum modo, beneficiam-se indiretamente trabalhando com a cultura tradicional: pesquisadores, Ongs, etc... É expressiva a quantidade de projetos sobre cultura tradicional nos últimos anos, principalmente em decorrência dos projetos do próprio Ministério da Cultura, além dos incentivos fiscais oferecidos pelo governo às empresas que promovem cultura. O principal foco das entidades e mesmo dessas empresas são (ou deveriam ser) os benefícios que esses projetos proporcionam às comunidades. Segundo Warnier (2003, 98), “estes são os três aspectos de qualquer política cultural: a) desenvolvimento econômico; b) promoção e controle da informação-comunicação; c) sociabilização dos indivíduos e transmissão do patrimônio cultural e de identidade”. Um dos problemas notados em alguns projetos – principalmente quando elaborados sem a participação efetiva da comunidade – refere-se à sua “vida útil”. Quando elaborado pela própria comunidade ou em parceria com esta, há o compromisso em proporcionar a ela esses aspectos levantados por Warnier. Já os projetos que se usam dos saberes populares, mas elaborados sem a participação da comunidade, podem até gerar conflitos, conforme relato de Dauro. Quanto a isso, é possível considerar que:

[...] Certamente, e este é o ponto central da discussão, muitos produtores diretos da cultura popular carecem de apoio e amparo de modo muito mais agudo do que os produtores de cultura inscritos em outros circuitos da produção cultural. Precisam da valorização de sua cultura como a mais genuína<sup>43</sup>. A questão crítica é o acesso aos direitos básicos de cidadania – moradia, educação, saúde – em recantos onde a presença do Estado é, muitas vezes, ainda precária. (CAVALCANTI, 2005, 32)

O Vale do Ribeira é uma das regiões mais pobres do Estado de São Paulo. Portanto, para muitas comunidades, a comercialização do “produto” de sua cultura tradicional, respeitando suas particularidades, pode ser um meio de se obter recursos para sua sobrevivência ou mesmo como uma fonte de renda complementar. Cito exemplo da contribuição do Estado por meio do Projeto Guri<sup>44</sup>, implantado em Ilha Comprida (cidade entre Iguape e Cananéia). Há aulas de confecção de rabeças, onde o professor é Ordilei, filho do artesão de Iguape presente neste trabalho, Sr. Valter, e há aulas em si (execução) de rabeça

---

<sup>43</sup> Entende-se aqui o uso do termo no sentido de “valorização de sua cultura” e não reconhecer o “autêntico”, uma vez que já foi discutido o tema em páginas anteriores.

<sup>44</sup> Projeto sócio-cultural em parceria com o Governo do Estado de São Paulo e com a iniciativa privada, atendendo crianças e adolescentes entre 10 e 18 anos de idade.



e machete, cujo professor é Raul. Além da geração de renda por meio da contratação desses professores, o projeto proporciona a transmissão dos conhecimentos sobre a cultura tradicional local, uma vez que os principais instrumentos musicais no pólo são a rabeca e o machete, confeccionados na própria região e até pelos próprios alunos. Há projetos semelhantes, como a Rede Cananéia, patrocinado pela Fundação Avina<sup>45</sup>, que também gera renda a essas comunidades e promove a transmissão de conhecimento. Entretanto, de acordo com a entrevista realizada com o seu presidente, Amir Oliveira, este é um projeto com data certa para acabar, uma vez que os recursos foram fornecidos por três anos.

[...]

Cintia – Ah, a sede existe há dois anos.

Amir – É, ali na sede, ali. Tem, nós estamos há dois anos, tem o patrocínio, que nosso financiador é uma fundação, uma fundação da Suíça.

C – Avina, né?

A – Avina, Fundação Avina, é nossa financiadora por três anos. Estamos no segundo ano do recurso, tem mais o ano que vem, um recurso de R\$ 468.000,00 (quatrocentos e sessenta e oito mil reais). Primeiro ano R\$ 180.000,00 (cento e oitenta mil reais), segundo ano, nós estamos administrando agora R\$ 157.000 (cento e cinquenta e sete mil) e o terceiro ano R\$ 130.000,00 (cento e trinta mil reais). (Entrevista com Amir Oliveira, presidente da Rede Cananéia, realizada no dia 16 de junho de 2006. Ver Anexo 15.1)

A principal questão é que parte desses projetos ainda são pensados a curto prazo (referente à “vida útil” que citei anteriormente) e, muitas vezes, sem a participação da comunidade durante seu processo de elaboração. No momento em que os recursos acabam, a comunidade fica literalmente “a ver navios”, enquanto o intermediário segue com outros projetos e trabalhos, uma vez que esta é sua profissão.

Outro problema verificado por parte do contratante (ou “comprador”) é o desconhecimento sobre detalhes históricos e técnicos da manifestação, gerando situações no mínimo constrangedoras para ambas as partes. Ikeda (2004, 151) nos lembra que muitas manifestações musicais tradicionais não podem ser vistas apenas como apresentações artísticas. Elas representam “uma espécie de amálgama de fixação, preservação e dinamização dos costumes”. Sem dúvida alguma, é impossível recriar o contexto quando um grupo de fandango se apresenta por alguns minutos em algum evento. No entanto, é preciso deixar

---

<sup>45</sup> A Fundação Avina foi fundada em 1994 pelo empresário suíço Stephan Schmidheiny e sua principal missão é “contribuir para o desenvolvimento sustentável da América Latina, incentivando a construção de laços de confiança e parcerias frutíferas entre líderes sociais e empresariais, e articulando agendas de ação compartilhada”(Fonte: <<http://www.avina.net>> Acessado em: 21 março 2007).



claro ao receptor como seria esse contexto, para que o mesmo possa compreender a cultura tradicional como um todo, e não fragmentada. Relato alguns equívocos por parte do contratante na apresentação do grupo de fandango da AJJ no evento da Semana do Folclore, na cidade de Santos<sup>46</sup>. Já na apresentação do grupo, incomodava a utilização do plural pelo apresentador, que se referia a grupo de *fandangos* ao invés de *fandango*. Depois, sabe-se que os dançarinos necessitam dançar num chão com assoalho de madeira, próprio para o batido. No entanto, os músicos foram acomodados em cima do palco e os dançarinos embaixo, no calçamento, prejudicando, dessa forma, a execução da performance e sua compreensão. Portanto, nota-se a falta de pesquisa dos organizadores sobre informações mínimas para viabilizar a apresentação do grupo.



**Foto 2 - Posicionamento dos músicos e dos dançarinos durante a apresentação.**

Em outro momento, quando o fandanguero convidou o público para dançar, ninguém aceitou ou sequer compreendeu seu convite, permanecendo imóveis. Todos assumiram a postura de espectadores, o que poderia ter se solucionado uma vez que o público tivesse conhecimento do contexto histórico-social do fandango.

---

<sup>46</sup> Apresentação esta realizada no dia 22 de agosto de 2006.





**Foto 3 - Público com postura de espectador, mesmo quando convidado a participar do baile.**

Ainda em relação aos projetos culturais, vale ressaltar o grande empenho por parte do Ministério da Cultura no governo Lula, tendo como ministro Gilberto Gil, em promover ações efetivas em prol das culturas populares e tradicionais. Contudo, nota-se ainda um desequilíbrio entre os projetos aprovados, sendo que uns estão de acordo com as propostas aqui apresentadas (segundo García Canclini, Warnier, Ikeda, entre outros), trazendo reais benefícios às comunidades, e outros, não. Nesse caso, talvez um dos problemas esteja nos critérios de seleção de tais projetos, fazendo com que aqueles que apresentem os formulários satisfatoriamente preenchidos, cumprindo algumas exigências burocráticas serem os beneficiados com os recursos. A empresa patrocinadora nem sempre toma o cuidado de acompanhar o projeto ao qual possui seu nome agregado, restringindo-se apenas a selecioná-los por temas de afinidade com a ideologia da empresa.

Um dos projetos de destaque na região nos últimos anos (entre 2000 e 2006) é o Museu Vivo do Fandango. O projeto foi elaborado pela Associação Cultural Caburé, do Rio de Janeiro, com apoio do Ministério da Cultura e patrocínio da Petrobrás. Constitui basicamente em um mapeamento do fandango (fandangueiros e grupos de fandango) das localidades de Morretes, Paranaguá e Guaraqueçaba, no litoral do Paraná, e Iguape e Cananéia, no litoral paulista, disponibilizando ao público em geral e pesquisadores um circuito de visitação organizado sobre esta “função” popular:

A proposta de construção e implementação do Museu envolveu o desenvolvimento de um conjunto de ações que começamos a pensar em 2002. O processo de elaboração do projeto contou com inúmeras conversas e



reuniões com fandangueiros, grupos de fandango, agentes locais de cultura, turismo e educação e com o poder público municipal e estadual. Em 2004, o projeto recebeu o patrocínio do Programa Petrobrás Cultural. Em maio de 2005, marcando o início das atividades do projeto, realizamos cinco grandes reuniões de planejamento, abertas a toda a comunidade, com o objetivo de apresentar detalhadamente o Museu Vivo do Fandango e de identificar coletivamente as demandas relacionadas ao fandango em cada município. Em seguida, nos meses de junho e julho, foram feitos os registros de campo, que envolveram entrevistas individuais e coletivas, gravações musicais e fotografias em um percurso de quarenta dias pelos cinco municípios. Ao todo, duzentos e oitenta e dois fandangueiros participaram do projeto. As informações e materiais coletados serviram de base para o desenvolvimento das ações seguintes: a divulgação de um circuito de visitação, a elaboração de um *site* do projeto e a edição deste livro e um CD duplo (PIMENTEL, 2006, 9)

Além de o projeto ter sido elaborado em parceria com os fandangueiros, cada músico foi remunerado por sua participação e pelos direitos de áudio/imagem. Segundo Dauro, que também foi contratado para trabalhar neste projeto, o Museu Vivo do Fandango trouxe muitos benefícios para as comunidades, além de valorizar o fandango e os próprios fandangueiros:

[...]

C: Entendi. E o quê que você achou desse projeto? Como que foi pra você, como sendo da comunidade e também tendo trabalhado nele, o que você acha? Foi uma coisa que beneficiou...

D: Pra mim foi uma experiência bastante grande assim, né, porque eu conheci outras comunidades, né, outras pessoas, conheci outro Estado que nem o do Paraná, né... com o mesmo fandango mas com diversidade diferente, com outra diversidade, né, e... ele trouxe um ânimo pra essas comunidades, né. Criou-se outros grupos de fandango, entendeu?

C: A partir do projeto.

D: A partir do projeto, porque... nós chegamos na Barra do Ararapira, lá no Paraná, né, ali no... aí começamos a falar do fandango e tal... e um velhinho catava lá a viola e tocava “como é que você afina?”...”afina assim”...aí outro trazia a rabeça e formava um grupo e já fazia o fandango ali, entendeu. E falou: “ô...e quanto tempo a gente já não dançava mais...” e de repente fazia um fandango e...Então, isso foi muito legal, assim, né. Então, eu acho que além de eu aprender bastante com isso, pra mim foi uma coisa nova, né, eu conheci outras comunidades, ele trouxe também pras comunidades é... uma auto-estima, assim, uma valorização do que é deles, né. Então, valorizou bastante; por acaso, no Prelado já formou um grupo de fandangueiros, que não tinha, é...eu acho que em vários...em Cananéia formaram outros grupos de fandango que não tinha... (Entrevista com Dauro do Prado, Anexo 14.2)

Esse é um dos exemplos de como projetos semelhantes intervêm na cultura local (re)criando-a. Conforme Dauro mesmo afirma e é visível a partir do levantamento de alguns dados bibliográficos, vários grupos de fandango surgiram nos últimos anos, muitos deles



impulsionados por esses projetos. Um forte exemplo, já citado em capítulos anteriores, é o fandango de Cananéia, que se revigorou a partir das atuações da Rede Cananéia e do Museu Vivo do Fandango.

O fandango se transformou, assim como a vida dessas comunidades, dentro desse processo de modernização e transformações sociais, em grande parte decorrente das questões ambientais que envolvem estas localidades. Cada vez mais ele se reconhece com essa *identidade caiçara* e vice-versa.





**SEGUNDA PARTE**  
**Aspectos técnico-musicais**

## 6. A VIOLA BRANCA DE IGUAPE E CANANÉIA

A viola utilizada no fandango é construída por artesãos da região. Comparando-a com a viola caipira, nota-se algumas diferenças, a começar pela procedência do instrumento.

Ela recebe o nome de *viola branca* por causa da cor da madeira com que é construída, a caxeta<sup>47</sup>, presente em áreas alagadas. É uma madeira mole e fácil de manusear e compõe o corpo, o braço e a paleta (ou cabeça) do instrumento. As cravelhas, o cavalete e a escala do braço são construídos com outro tipo de madeira, a canela, mais escura e mais resistente do que a caxeta. Entretanto, nada impede a utilização de outros materiais pelo construtor.



**Foto 1 - Peça do tronco da caxeta. Esta peça pertence ao artesão de Cananéia, Sr. Zê Marques. Foto de Cintia Ferrero.**

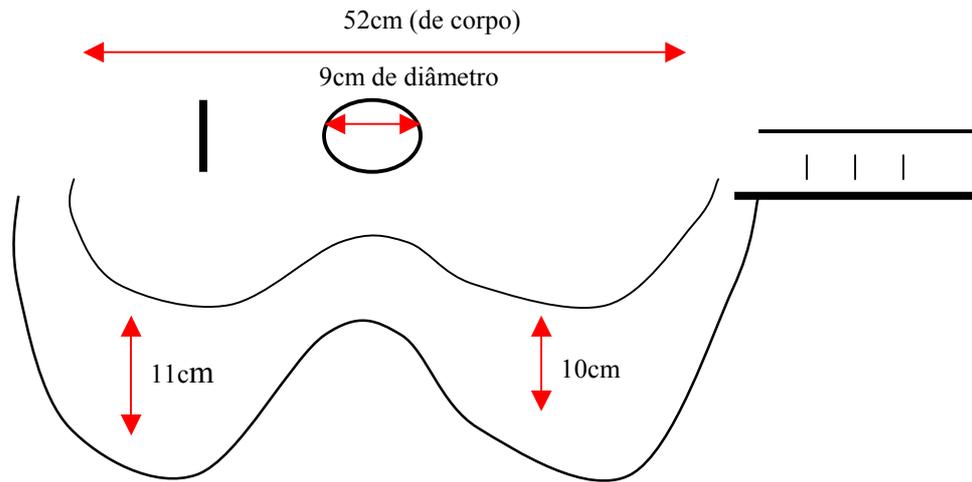


**Foto 2 - Viola branca de Iguape, pertencente ao Prof. Antonio Carlos Diegues, cujo construtor é desconhecido. Foto de Cintia Ferrero.**

<sup>47</sup> Em conversa informal com Anderson do Prado, construtor de rabecas de Iguape e membro da Associação Jovens da Juréia, ele me informou que há dois tipos de caxeta, a branca e a vermelha. Esta última possui uma cor um pouco mais acentuada que a anterior, mas principalmente alguns “veios” ondulados, o que não há na caxeta branca. Anderson constrói rabecas com os dois tipos de caxeta, contudo, durante esta investigação, não observei nenhuma viola construída com a caxeta vermelha.



De acordo com as informações recolhidas junto aos construtores, há três tipos de viola branca: a viola inteira, a viola  $\frac{3}{4}$  e a meia viola. As medidas da viola inteira, que podem ter pequenas variações, são as seguintes (informação concedida por Sr. Nelson Franco, construtor de Cananéia, que coincide com a de outros construtores consultados):



De acordo com Sr. Nelson, as medidas de corpo de cada tipo de viola são as seguintes: viola inteira 52cm, viola  $\frac{3}{4}$  49cm e meia viola 39cm. As medidas das faixas laterais variam proporcionalmente. O braço possui 10 casas (ou pontos, como é chamado pelos violeiros). Na paleta, que é também chamada pelos construtores de *contracaravelha* (e a cravelha é chamada, por alguns, de *caravelha*), há oito ou dez orifícios para as cravelhas. Entretanto, o instrumento nunca é encordado no total de cravelhas que possui. Os violeiros e construtores disseram que essa(s) cravelha(s) que sobra(m) serve(m) para substituir alguma outra defeituosa, ou mesmo se alguma se perder. Vale ressaltar que o instrumento é encordado com cinco ordens de cordas. Há casos em que as quartas e quintas ordens de cordas são dobradas e afinadas em oitavas, o que faz com que este instrumento seja citado na literatura também como viola de sete cordas (três ordens simples e duas duplas). Geralmente, as violas encontradas em Iguape apresentam apenas as cinco ordens de cordas simples<sup>48</sup>. Já em Cananéia, observa-se a duplicação da quarta ordem e, em alguns casos, da quarta e quinta.

<sup>48</sup> De acordo com o pesquisador e violeiro do grupo Viola Quebrada, Rogério Gulin, em conversa informal após um dos shows do grupo, ele informou que as violas de Iguape são encordadas com ordens simples. Já as de Cananéia, assim como aquelas do Paraná, possuem alguma (ou algumas) ordem de corda dobrada. Geralmente as mais graves, ou seja, a quarta e a quinta ordem de cordas são afinadas em oitava (ou apenas a quarta ordem, de acordo com a preferência do violeiro).



Outro detalhe é que as violas de Cananéia apresentam uma cravelha a mais, instalada na junção do braço com o corpo do instrumento. Esta sexta ordem de corda presa ao dispositivo, chamada de *periquito* (em Azevedo<sup>49</sup>, esta corda é registrada com o nome de *turina* e em Maynard Araújo<sup>50</sup>, *cantadera*) funciona como um pedal, afinado em lá aproximadamente 440Hz.

Em pesquisa anterior já mencionada, quando perguntado aos violeiros do grupo Sandália de Prata e de São Paulo Bagre sobre o número de cordas do instrumento, muitos responderam que “vai do gosto da pessoa”. Observei naquela ocasião – e na atual pesquisa também – que alguns deles trocam a paleta da viola branca pela da viola caipira ou de violão, pois o sistema de cravelhas torna difícil a afinação do instrumento e não a mantém durante muito tempo. Por isso eles preferem o sistema de tarraxas. Conseqüentemente, alguns violeiros optam por encordoar o instrumento com dez cordas (todas duplas, cordas de viola caipira), como observei na viola de Sr. Leonardo Policarpo de Freitas (já falecido), ou com cinco. Porém, o fato de alterar o número de cordas não implica na alteração da afinação do instrumento. Esta sempre se mantém a mesma.



**Foto 3 - Detalhe do periquito na viola do construtor de Cananéia, Zildo Franco, pertencente a Cintia Ferrero.**



**Foto 4 - Paleta com oito orifícios, mas com sete cravelhas, das quais, apenas seis estão sendo utilizadas. Instrumento de Cananéia, construído por Zildo Franco e pertencente a Cintia Ferrero.**

<sup>49</sup> AZEVEDO, 1978, 4.

<sup>50</sup> ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional: Dança, recreação e música*. V2, 2ªed. São Paulo: Melhoramentos, 1967. pp. 442-443.





**Foto 5 - Detalhe do braço do mesmo instrumento anterior. Destaque para o periquito e as dez casas.**



**Foto 6 – Detalhe da paleta com dez orifícios. Instrumento pertencente ao Prof. Diegues, de construtor iguapense, porém desconhecido.**

Estudos indicam que este instrumento está presente no Paraná e em São Paulo, nas localidades de Iguape e Cananéia. Em Iguape, as violas que observei não possuíam o *periquito*. Há informações sobre a presença deste instrumento no litoral norte paulista no passado. Atualmente, de acordo com as investigações e com a pesquisadora Kilza Setti (1985), utiliza-se na região a viola caipira (também conhecida como viola sertaneja pelos caiçaras). A autora comenta em seu trabalho, sobre a música caiçara em Ubatuba, não haver encontrado nenhum construtor do instrumento naquela localidade:

Apesar de se terem notícias de fabricação de violas no litoral, não se pode confirmá-las e, se houve outrora essa prática, já deve ter desaparecido, pois não se obtiveram dados sobre artesãos de viola, exceto de um paratiano – caso isolado -, que não foi possível contatar. Do artesão de rabecas de Ubatumirim, que há três anos vem tentando iniciar-se na fabricação de violas – e confessou não conhecer bem a técnica -, apenas vimos um exemplar, feito antes com o objetivo de peça decorativa e menos com função de instrumento musical [...] É sintomático o fato de todos os instrumentos encontrados na área de pesquisa (aproximadamente vinte violas) serem industrializados; embora haja referências bibliográficas à viola “angrense” e à “viola do litoral”, e apesar da proximidade espacial de Ubatuba e Angra dos Reis, nenhuma das violas utilizadas pelos músicos ubatubanos procede do litoral fluminense ou paulista. Todas foram compradas no Vale do Paraíba (Taubaté, Aparecida do Norte, Paraibuna), ou mesmo em São Paulo. Algumas são tão antigas que não é possível determinar sua procedência; outras conservam o selo Giannini. Um dado, porém, é certo: nenhuma delas é de fabricação caseira ou artesanal. (p.155)



Na tentativa de encontrar as possíveis origens deste instrumento, nos deparamos com a viola beiroa de Portugal. Segundo Corrêa (2000), pesquisador e violeiro, o pesquisador Ernesto Veiga de Oliveira registra em seu livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* (1966) que...

[...] havia em Portugal, duas variedades de viola: a viola das terras ocidentais com pequeno enfranque (cintura), e a viola do leste, com enfranque muito acentuado. A viola das terras ocidentais compreende três variações: a viola braguesa ou minhota; a viola amarantina, ou de dois corações; e a viola toeira, de Coimbra. A viola do leste compreende dois tipos: a viola beiroa ou bandurra; e a viola campaniça [...] A viola que mais se diferencia é a viola beiroa, pois, além do cravelhal normal, com dez cravelhas – onde as cordas são esticadas – apresenta outro pequeno cravelhal, ao lado da caixa de ressonância, em cima do braço, com duas cravelhas. No litoral sul do Estado de São Paulo e no litoral do Paraná, encontram-se, ainda hoje, violas também com este pequeno cravelhal ao lado da caixa de ressonância, mas com apenas uma cravelha. (CORRÊA, 2000, 22)

Ainda não se pode afirmar com precisão, neste momento, a procedência da viola branca a partir da viola beiroa, mas, da mesma forma não se pode negar as semelhanças. Na foto a seguir, é possível visualizar as duas cravelhas instaladas na junção do corpo com o braço do instrumento, conforme relata Corrêa. Há outras semelhanças com a viola branca, como o braço curto, espelho rente ao corpo e a paleta:



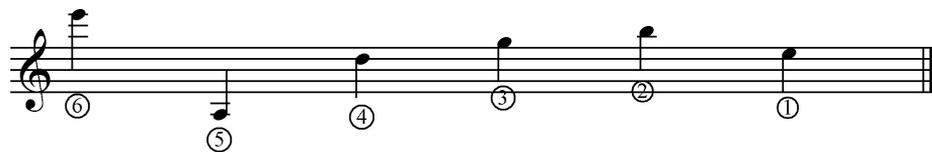
**Foto 7 - Foto de um exemplar de viola beiroa. Fonte: <[http://www.brasilfesteiro.com.br/coluna/coluna\\_deghe.html](http://www.brasilfesteiro.com.br/coluna/coluna_deghe.html)> Acessado em: 08 dez de 2005.**





Figura 4 - Afinação padrão da viola beiroa. Esta afinação pode variar. Fonte: <<http://www.arlivre.com/Audio/RecolhasDMPDF/BEIROA.PDF>>.

Transpondo a afinação da viola branca uma quinta acima, com a presença do periquito, obtemos o seguinte resultado:



Observa-se grande semelhança ao se comparar com a afinação da viola beiroa, levando-se em consideração que todas as ordens de cordas na viola beiroa são dobradas. Há diferenças de oitava na transposição na terceira e segunda ordem. Já o periquito, assim como a primeira corda, verifica-se uma real diferença intervalar. Na viola beiroa, estas cordas são afinadas em ré, já na transposição da afinação da viola branca, a afinação seria mi.

Ernesto da Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira<sup>51</sup> registraram gravações de viola beiroa na província portuguesa de Beira Baixa. Contudo, Veiga de Oliveira contesta esta possível origem, já registrada anteriormente em trabalhos de Maynard Araújo:

Alceu Maynard Araújo, Instrumentos Musicais e Implementos, in: *Revista do Arquivo*, CLVII, São Paulo, 1954, p.174, e A Viola, in: *Revista Sertaneja – Folclore –*, distinguindo, entre as violas do litoral, o tipo paulista e o tipo angrense (este último vindo de Angra dos Reis e difundindo por toda a beiramar bandeirante, de Ubatuba à Cananéia), nota, na angrense, a existência de um cravelhal suplementar idêntico ao que vimos na viola beiroa, e a que dá o nome de periquito ou benjamim, colocado no aro, ao fundo do braço e ao seu lado, e que ali comporta uma cravelha única, para a corda cantadeira, que fica para lá do canutilho e afina em uníssono com o contra-canutilho ou contra-bordão (que é a corda de aço fino em oitava aguda para com o último bordão); este autor considera esse dispositivo para a cantadeira é “de nítida influência portuguesa”. Na verdade, em Portugal ele existe, como acabamos de ver; e o benjamim da viola angrense seria por isso, possivelmente, para ali levado por qualquer emigrante beirão; contudo, tal elemento é entre nós

<sup>51</sup> Fonte: <<http://attambur.com>> Acessado em: 08 dez 2005.



perfeitamente uma exceção – de resto extremamente rara – perante o caso geral da viola portuguesa, e ignoramos as razões em que o autor baseia aquela sua afirmação. O mesmo autor nota ainda, na viola angrense, um encordoamento normal reduzido de apenas sete cordas – as três primeiras, mais agudas, singelas, e apenas a toeira (tuera) e o canotilho (último bordão, mais grave) duplas – (mais a cantadeira suplementar, quando existe). Na Loura, a viola tem também um encordoamento de apenas oito cordas; mas vimos que o encordoamento normal do instrumento, no resto da Província, era mais completo (OLIVEIRA, 1966, nota 41 das pp.138-139)

É possível que a viola branca provenha da viola beiroa e tenha sofrido aqui, em terras brasileiras, algumas transformações ao longo do tempo. É também possível que não fosse um instrumento inicialmente vinculado ao fandango, mas agregado a este após sua chegada ao litoral paulista. O fato é que não se pode afirmar tais conjecturas por falta de informações históricas, que, como já mencionado, não foi o objetivo central desta investigação.

Quanto aos nomes das cordas, é outra tarefa de difícil precisão, pois as informações geralmente são desconstruídas. Maynard Araújo registra os seguintes nomes para as cordas. Vale lembrar que as cordas nos instrumentos de corda são contadas de baixo para cima, ou seja, da mais aguda para a mais grave (e neste caso estão nomeadas todas as cordas e não somente as ordens de cordas):

	1 <sup>a</sup> corda – prima
	2 <sup>a</sup> corda – segunda
	3 <sup>a</sup> corda – requinta
duplas	{ 4 <sup>a</sup> corda – toeira
	{ 5 <sup>a</sup> corda – contra-toeira
	{ 6 <sup>a</sup> corda – canotilho
	{ 7 <sup>a</sup> corda – contra-canotilho
	8 <sup>a</sup> corda – cantadera (presa na cravelha complementar já descrita anteriormente)

No fac-similar das obras para saltério de Antonio Vieira dos Santos<sup>52</sup> da primeira metade do século XIX, encontramos os seguintes nomes para as cinco ordens de cordas de uma viola de arame:

- 1<sup>a</sup> corda – prima
- 2<sup>a</sup> corda – segunda
- 3<sup>a</sup> corda – canotilho
- 4<sup>a</sup> corda – requinta
- 5<sup>a</sup> corda – bordão

<sup>52</sup> BOUDASZ, 2002: 8 do fac-similar.



Por meio do desenho da viola contido no fac-similar, tem-se a impressão de que todas as ordens são duplas. Portanto, os nomes registrados referem-se aos pares de cordas, ou seja, às ordens de cordas.

Corrêa (1989, 16) registra os seguintes nomes para as cordas da viola caipira, embora cite que esses nomes podem variar (aqui também estão nomeadas todas as cordas e não apenas as ordens. Observa-se que todas são duplas):

- { 1<sup>a</sup> corda – prima
- { 2<sup>a</sup> corda – contra prima
- { 3<sup>a</sup> corda – requinta
- { 4<sup>a</sup> corda – contra-requinta
- { 5<sup>a</sup> corda – turina
- { 6<sup>a</sup> corda – contra-turina
- { 7<sup>a</sup> corda – toeira
- { 8<sup>a</sup> corda – contra-toeira
- { 9<sup>a</sup> corda – canotilho
- { 10<sup>a</sup> corda – contra-canotilho

Em pesquisa de campo (17 jan/ 2006), na cidade de Cananéia, em conversa com vários violeiros (Zé Pereira, Beto Pereira, Sérgio Lopes e João Dias), houve um certo consenso em relação ao tema:

- 1<sup>a</sup> corda – prima ou bordão
- 2<sup>a</sup> corda – cantadera
- 3<sup>a</sup> corda – requinta
- 4<sup>a</sup> corda – canotilho
- 5<sup>a</sup> corda – toeira
- 6<sup>a</sup> corda – periquito ou turina

No caso das violas de Cananéia, em que na maioria a quarta ordem é dobrada (afinação oitavada), chama-se *canotilho* a mais grave e *contra-canotilho* a mais aguda. Causa estranheza o nome de prima ou ***bordão*** para a primeira, sendo que bordão geralmente é o nome dado às cordas mais graves dos instrumentos de cordas. Comparando com os demais registros, notam-se as contradições.

Setti (1985) comenta em seu livro ter encontrado dificuldade parecida com a mencionada por Corrêa. Ela diz que muitas vezes as informações eram desencontradas, e algumas vezes o violeiro acabava por contradizer-se, e tudo levava a crer que este tipo de informação não era muito relevante para o violeiro caíçara.



Este estado de coisas leva a crer que, pelo menos para o músico caiçara, não parecem ser muito importantes os nomes dados às cordas e às afinações – ao contrário do que se dá com os músicos do interior, como, por exemplo, Tietê, Taubatê, Piracicaba, Tatuí e outros importantes centros violeiros do Estado de São Paulo (1985, 160)

Desta forma, não insistirei em denominar cada corda, exceto a corda mais curta, chamada *periquito*. Em Iguape, grande parte dos violeiros e construtores com quem conversei não se lembravam dos nomes, preferindo adotar o método utilizado para qualquer instrumento de corda, ou seja, primeira corda, segunda corda etc... Já o *periquito* é reconhecido como esta corda pedal nas duas localidades.

Kilza Setti registrou a afinação da viola branca no bairro de Perequê-Açu, Ubatuba, com o nome de *Paraguaçu* ou *Natural*. “Maynard de Araújo menciona também a afinação ré – sol – dó – mi – lá, como das mais simples, reconhecida também como afinação ‘cana-verde’ ou ‘para cururu’, utilizada na execução destas duas formas musicais” (SETTI, 1985, 162). Corrêa (2000) também cita esta mesma afinação com o nome de *Paraguaçu* ou *Natural*, além de outras verificadas por ele em algumas localidades do litoral do Paraná e de transcrever aquelas verificadas por Setti em Ubatuba.

Em pesquisa anterior, perguntei ao Sr. Leonardo Policarpo de Freitas se havia afinações específicas para cada tipo de música. Sua resposta foi que para tocar Romaria (na Folia do Divino) é preciso “só acertar as cordas”, ou seja, corrigir a afinação. Provavelmente este procedimento se dá por causa da imprecisão das medidas das casas no braço do instrumento, o que provoca diferença na afinação dependendo da região do braço em que se toca<sup>53</sup>. No fandango, o violeiro utiliza os acordes montados a partir da quinta casa, e na Romaria, conforme Sr. Leonardo, os acordes se dão nas primeiras casas do instrumento. De acordo com os dados levantados junto aos tocadores e construtores, não é comum a utilização de outra afinação para o instrumento, embora se encontre na literatura a citação de outras.

As cordas utilizadas para encordoar o instrumento são, geralmente, de viola caipira. Em alguns casos, utiliza-se uma quinta corda de violão no lugar da quinta corda da viola branca (quando dobrada a quinta ordem, esta é a corda mais grave). O violeiro normalmente seleciona a corda de acordo com sua espessura. Com base no sistema de encordoamento da viola caipira, fiz alguns experimentos com a viola branca chegando aos seguintes resultados:

---

<sup>53</sup> Roberto Corrêa em seu livro *A Arte de Pontear Viola* (Brasília/Curitiba, Ed. do Autor: 2000) trata detidamente sobre o assunto, inclusive demonstrando sua técnica para a correção da afinação da viola caipira, semelhante ao sistema utilizado em contrabaixos elétricos e guitarras elétricas.



Ordem de cordas	Viola Caipira <sup>54</sup> : Cebolão em Ré e Boiadeira (em polegadas)	Viola Caipira <sup>55</sup> : Cebolão em Mi (em polegadas)	Viola branca (com as quarta e quinta ordens dobradas) (em polegadas)
Primeira	.011	.010	.012
	.011	.010	
Segunda	.013	.012	.010
	.013	.012	
Terceira	.020	.018	.012 ou .011
	.009	.008	
Quarta	.024	.022	.030
	.011	.010	.012
Quinta	.034	.030	5ª corda de violão
	.013	.012	.010 ou .011 (corda opcional)
Periquito	Não há	Não há	.018

Contudo, este resultado não é uma conclusão definitiva a respeito do encordoamento da viola branca. Para tal, seria necessário um profundo estudo sobre tensão de corda e comprimento de corda vibrante com o auxílio de um *luthier*, profissional que se dedica à construção de instrumentos musicais. O que se sabe é que os violeiros e construtores preferem cordas finas, portanto, a partir desta informação foram realizados os experimentos.

Para a afinação do instrumento não é utilizado nenhum equipamento (como diapasão ou afinador eletrônico). De acordo com Sr. Nelson Franco e Sr. Beto, violeiro de Cananéia, o instrumento deve ser afinado na altura do tampo. Isto significa que a madeira vibra em uma determinada altura do som. Esta altura do tampo é utilizada como referência para a afinação do instrumento. Em grande parte dos casos, a altura fica próxima ao padrão adotado para a maioria dos instrumentos musicais (lá 440Hz). Outro parâmetro adotado para a afinação do instrumento é a tessitura de voz do cantador.

A tonalidade predominante verificada tanto nos bailes de viola (fandango) quanto na Reiada (Folia de Reis) é Ré maior. Os acordes verificados são:

<sup>54</sup> Fonte: CORRÊA, 2000, 42. Roberto Corrêa recomenda estas calibragens (tensão média) para violas caipiras que tenham o comprimento de corda vibrante de 580mm.

<sup>55</sup> Fonte: idem.



**D**

		1		casa 5
		2		
3				

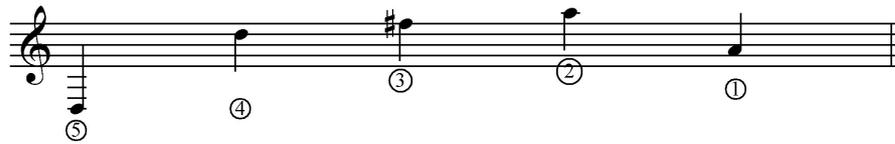


Figura 7 - Acorde de ré maior (D) com o baixo em ré

**D/A**

		1		casa 5
		2		
3	4			

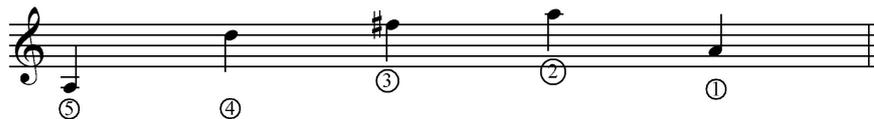


Figura 8 - Acorde de ré maior com baixo em lá (D/A). Este é mais utilizado do que o anterior

**A7**

		1		casa 5
	2			
3	4			



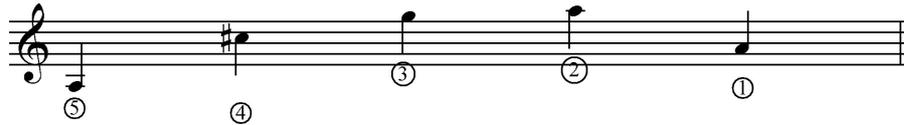


Figura 9 - Acorde de lá maior com sétima (A7)

Observamos a presença do IV grau, ou seja, Sol maior, na Reiada e em alguma moda de viola. Em grande parte das modas são utilizados apenas o I e V grau, mesmo se a melodia se encaminha para o IV grau:

### G

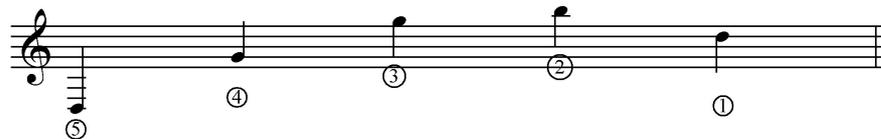
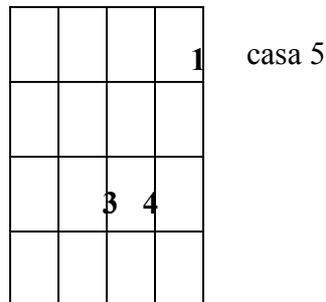
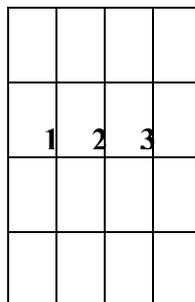


Figura 10 - Acorde de sol maior. A presença da nota ré grave (quinta corda) na transcrição se dá pelo motivo de que, no momento da execução, os tocadores não se preocupam em evitar esta corda. De qualquer maneira, é uma nota pertencente ao acorde, mas a grafia correta quando ela é incluída como nota mais grave no momento da execução seria G/D (sol maior com baixo em ré). Contudo, opto pela grafia de G (sol maior em posição fundamental) por sua função como IV grau.

Já os acordes da Romaria, conforme relato do Sr. Leonardo na época, são:

### D



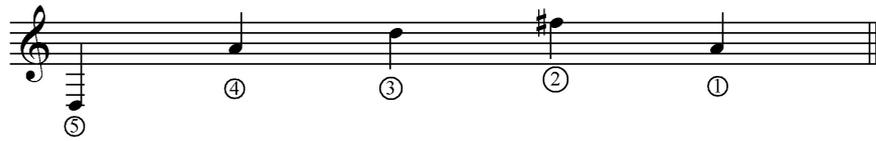


Figura 11 - Acorde de ré maior (D), em outra posição daquela utilizada para o fandango

G/D

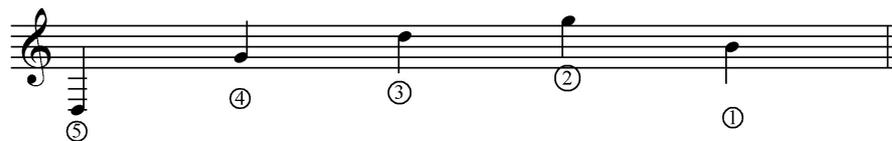
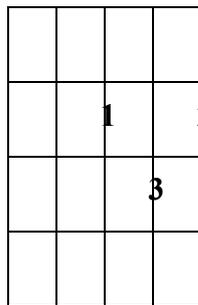


Figura 12 - Acorde de sol maior com baixo em ré (G/D), em outra posição daquela utilizada no fandango

F

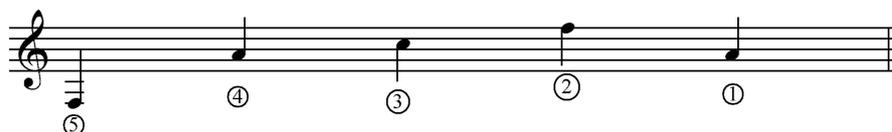
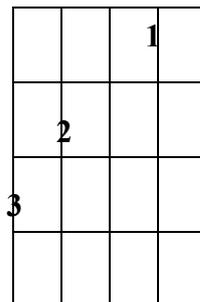


Figura 13 - Acorde de fá maior (F), presente na Romaria

A função básica da viola no fandango é acompanhamento. Embora seja característica a presença de duas violas, levando-nos a supor que enquanto uma se encarrega do



acompanhamento a outra se encarregaria do ponteadado<sup>56</sup>, ambas fazem o acompanhamento, utilizando-se de rasqueados. O ponteadado fica a cargo da rabeca ou do cavaquinho (ou mesmo do machete, similar ao cavaquinho). Os principais ritmos, ou marcas, executados na viola em Iguape e Cananéia, são chamarrita (ou chimarrita) e o dondom (ou dandão):



**Figura 14 - Célula rítmica da chamarrita. Não se pretende especificar alturas de notas neste exemplo, mas apenas a célula rítmica. A “cabeça de nota” com um “x” indica a sensação de um efeito percussivo no instrumento, apesar da mão direita executar constantemente rasqueados, sem bater nas cordas ou em qualquer outra parte do instrumento.**



**Figura 15 - Célula rítmica do dondom.**

A técnica da mão direita, conforme já mencionado, é de rasqueados. Os violeiros costumam chamar *lixado*, justamente porque em nenhum momento se bate nas cordas, buscando efeitos percussivos, ou se abafa o som, embora se tenha a nítida impressão de se ouvir este tipo de efeito. Inclusive, quando se produz este tipo de efeito (matada percutida, matada seca, etc...), muito utilizada na música caipira (ou sertaneja), o caiçara logo identifica este tipo de toque como “sertanejo”, e não caiçara. Esta sensação no fandango se dá justamente porque as cordas são muito baixas, rentes à escala e aos trastes, e ao rasquear ela acaba “trastejando”, ou seja, dando uma espécie de estalo.

Apesar de alguns violeiros saberem executar alguns ponteadados no instrumento, não foi observada esta prática durante os bailes e apresentações. Também não foi encontrado, durante a investigação, nenhum registro sobre sua utilização como instrumento solista.

Acredita-se que os estudos sobre este instrumento poderiam e devem ser aprofundados em futuros trabalhos. Neste momento, o que é importante ressaltar é a preservação de suas técnicas de confecção, afinação e execução. Mesmo com algumas proibições a pretexto de preservação ambiental, a matéria-prima – a caxeta – continua sendo o principal elemento na construção da viola ao lado do trabalho de marchetaria. Segundo os construtores, conforme será visto no próximo capítulo, o desenho presente no tampo do instrumento – e utilizado

<sup>56</sup> Entende-se por ponteadado, intervenções instrumentais, seja em forma de contra-canto ou como improvisos nos momentos em que se faz uma pausa no canto.



como uma espécie de marca-d'água no canto inferior direito das páginas desta dissertação – representam as montanhas da região. Montanhas estas que provavelmente contribuíram para a preservação deste instrumento (o isolamento geográfico, já mencionado).

A execução do instrumento, que num primeiro momento parece ser bastante simples, na realidade é complexa, conforme será detalhada mais adiante. Não se pode esquecer que bom violeiro é sinônimo de bom cantador, ou seja, conhecer inúmeras modas e cantar bem. Quando o violeiro possui a habilidade de fazer tanto a primeira voz quanto a segunda, ele passa a ser reconhecido como exímio violeiro. Mas estas questões serão discutidas nos próximos capítulos.



## 7. NORMATIZAÇÃO TÉCNICO-INSTRUMENTAL

A normatização técnico-instrumental utilizada neste trabalho baseia-se fundamentalmente no método de viola caipira de Roberto Corrêa, por considerar que nele concentra-se a técnica instrumental e musical específica para o instrumento mais difundida nas escolas de música e todas as informações suficientes para o desenvolvimento deste trabalho.

### 7.1. AS NOTAS MUSICAIS

A viola branca, assim como a viola caipira e o violão, soa uma oitava abaixo da nota escrita<sup>57</sup>. Para melhor compreensão, segue a transcrição para o som real da afinação da viola<sup>58</sup>:

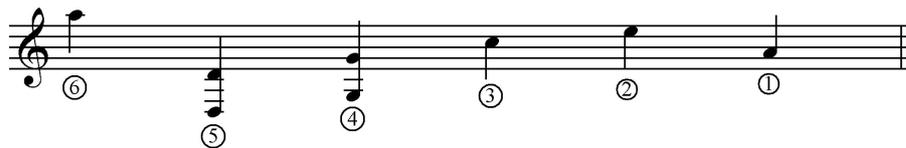


Figura 1 - Afinação da viola branca

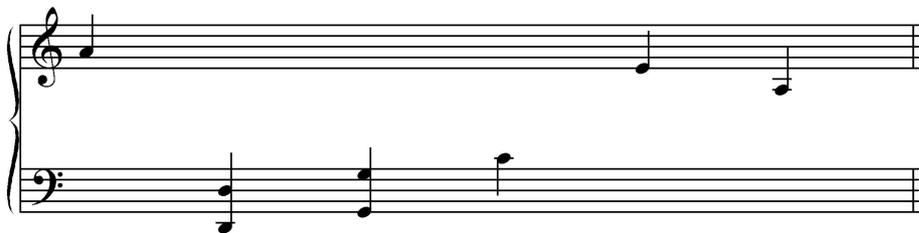


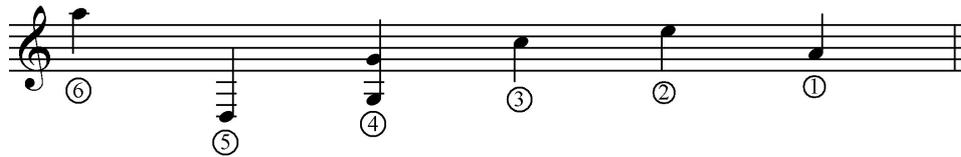
Figura 2 - Transcrição da afinação da viola branca (o som das notas reais, ou seja, o que soa a partir da escrita adotada para a viola).

<sup>57</sup> A escrita adotada para a viola branca neste trabalho é a mesma adotada para a viola caipira e para o violão (também encontrado na literatura com o nome de *guitarra*): “A guitarra não está estandardizada, já que se faz em diversos tamanhos, variando quase de construtor para construtor. Tem uma extensão de Mi1 a Si4. Note-se, porém que, por comodidade de escrita, a música para guitarra se escreve uma oitava acima do som real; deste modo pode utilizar-se sempre a clave de Sol [...]”. (HENRIQUE, Luís. *Instrumentos Musicais*. 2ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, p.149).

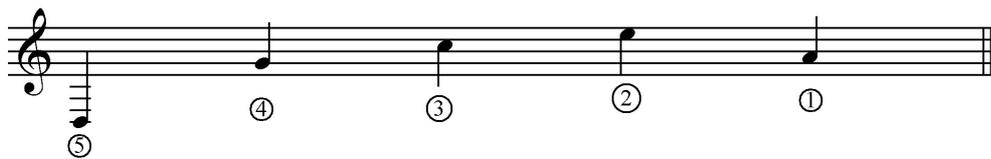
<sup>58</sup> As alturas podem variar, sendo que a referência tomada neste trabalho é do lá 440HZ. Portanto, a afinação, em alguns casos, pode ser um pouco mais alta ou mais baixa. No caso das violas utilizadas pela AJJ, que são meias-violas, a altura da afinação é mais alta, mantendo-se a mesma relação intervalar. Aliás, o mais importante na afinação do instrumento reside justamente na relação intervalar, mais até do que a altura de referência para a afinação. Para esta, há outros parâmetros, como a altura de voz do cantor, a reverberação do instrumento entre outros.



A afinação anterior representa a afinação de uma viola branca de Cananéia, com a presença do “periquito” (sexta corda) e com duas ordens dobradas: a quarta e a quinta. Durante as investigações, grande parte das violas de Cananéia que foram observadas, possuíam somente a quarta ordem dobrada. Em pesquisa anterior (entre 1999 e 2000), essas violas apresentavam a quarta e a quinta ordem dobrada. Não se sabe o motivo pelo qual os violeiros, atualmente, estão preferindo apenas a dobra da quarta ordem. Já as violas de Iguape, observadas na atual pesquisa e na anterior, são de ordens simples e sem a presença do “periquito”.



**Figura 3 - Afinação da viola branca de Cananéia encordoada apenas com a quarta ordem dobrada, como foram encontradas durante esta pesquisa.**



**Figura 4 - Afinação da viola branca de Iguape, encordoada com ordens simples.**

Para a transcrição, no caso das violas de Cananéia, as ordens de cordas dobradas serão transcritas desenhando-se a nota mais aguda um pouco menor do que a grave:



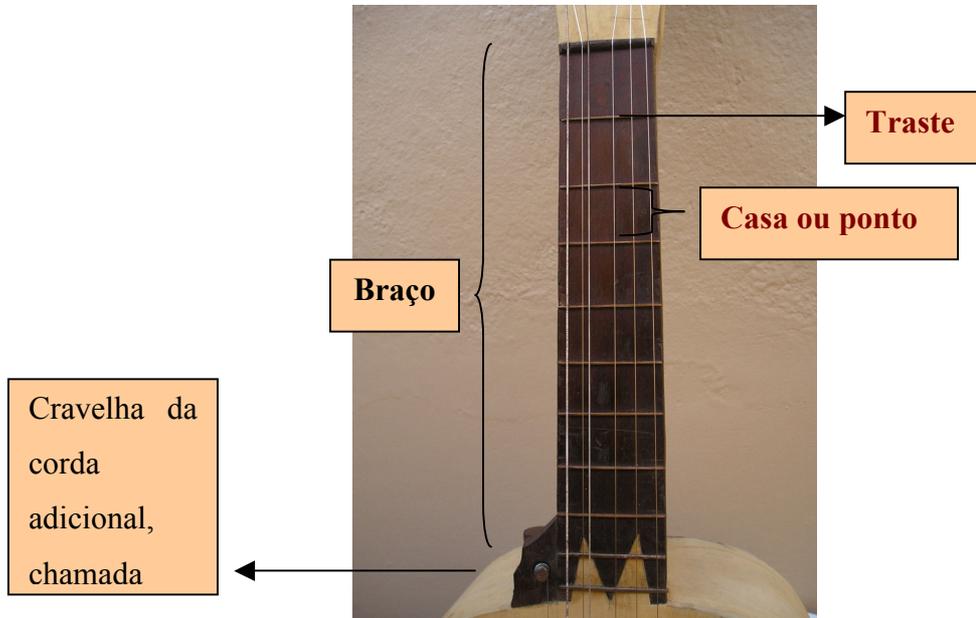
Quando se fizer necessário, será indicada a ordem de corda que deve ser utilizada, a qual aparecerá representada por um número dentro do círculo. Por exemplo:  $\textcircled{4}$  = quarta ordem de corda.



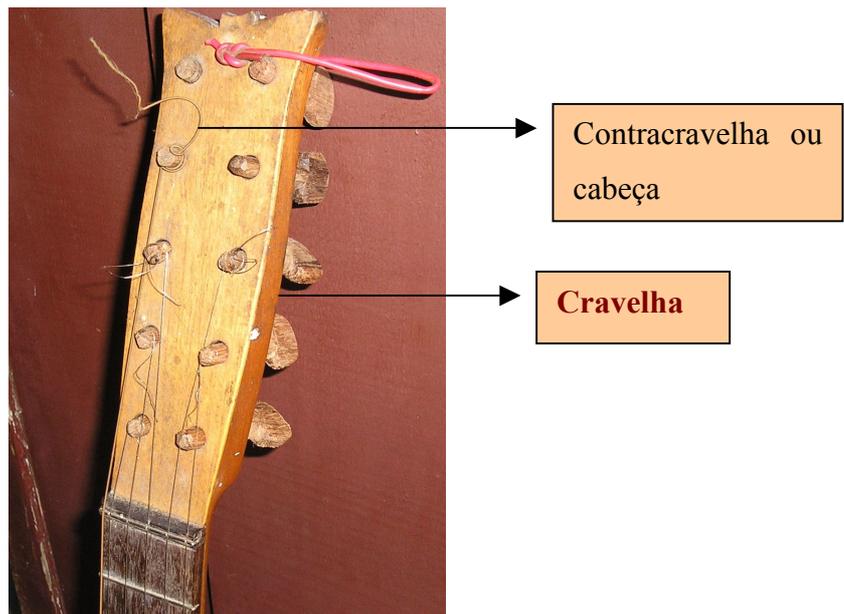
**Figura 5 - Neste exemplo, o primeiro mi será executado em sua posição original, ou seja, na 2ª corda solta; o segundo deverá ser executado na 3ª corda, 4ª casa (ou ponto). O primeiro ré deverá ser executado na 3ª corda, 2ª casa; o segundo ré deverá ser executado na 1ª corda, 5ª casa.**



O braço do instrumento é dividido pelos trastes (ou trastos), que são peças de metal compradas já prontas em lojas especializadas ou confeccionadas com fio de cobre batido. Os trastes dividem o braço em casas, ou, como é mais conhecido na região, pontos:

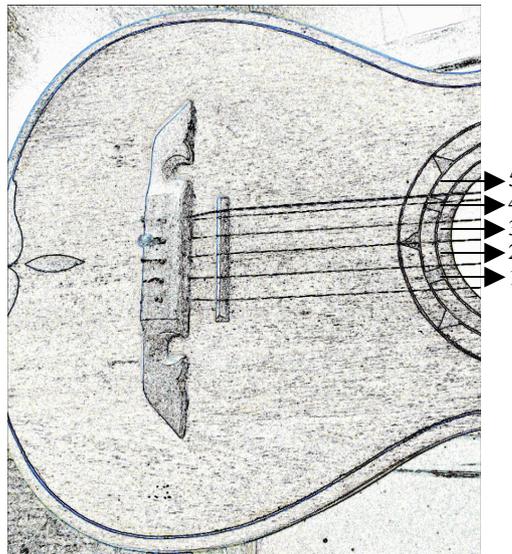


A *contracavelha*, chamada de paleta ou cabeça no violão e na viola caipira, é o local onde se instalam as cravelhas, que são dispositivos próprios para promover a afinação do instrumento. Alguns caiçaras também chamam a *contracavelha* de *contracaravelha* e a *cravelha* de *caravelha*:

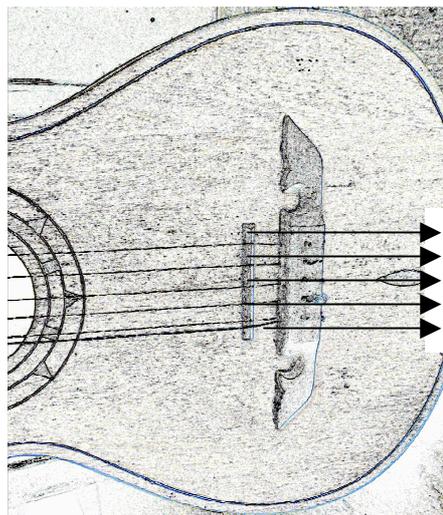


Dependendo do ponto pressionado (“pisado”), obtém-se determinada nota, de acordo com a escala cromática<sup>59</sup>. Em um acorde estão reunidas várias notas.

Para melhor compreensão, as músicas serão escritas em notação musical tradicional e tablatura. Para compreender a tablatura, basta visualizar o braço da viola como se o instrumento estivesse invertido:



**Figura 6 - Instrumento na posição correta.**  
As cordas são contadas de baixo para cima.

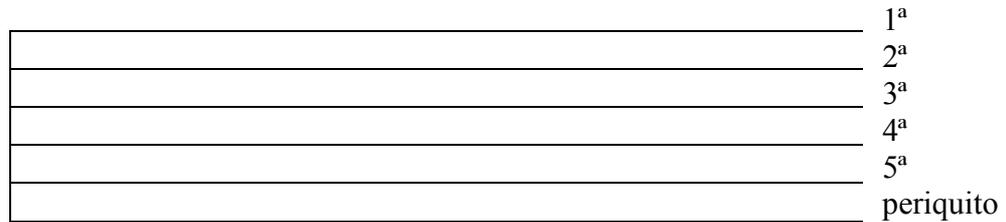


**Figura 7 - Instrumento invertido.**  
A primeira corda acaba ficando em cima.

<sup>59</sup> Escala que progride de meio em meio tom até completar uma oitava.

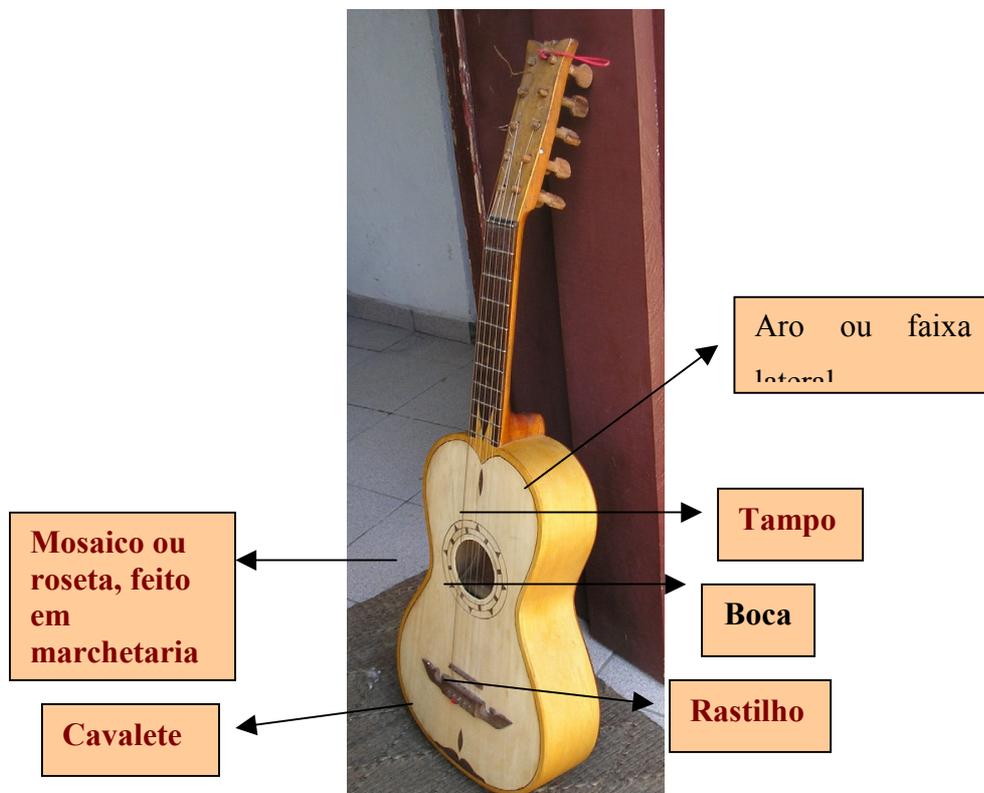


A seguir, a tablatura. Cada linha corresponde a uma ordem de corda, conforme a figura:

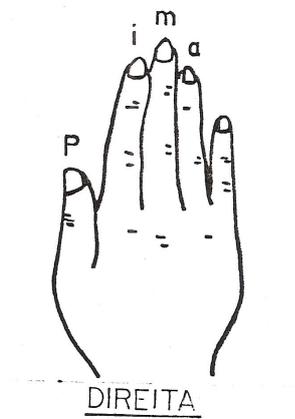


A tablatura terá, normalmente, cinco linhas. Eventualmente, como no gráfico apresentado, a tablatura terá seis linhas. A sexta linha corresponderá ao “periquito” (ver a peça *Chamarrita*, na terceira parte deste trabalho). A corda “periquito”, nos ponteados (solos) deste trabalho, será sempre indicada, tanto na tablatura quanto na notação convencional. Nos acordes, ela será executada constantemente, com exceção de alguns acordes como, por exemplo, sol maior (G).

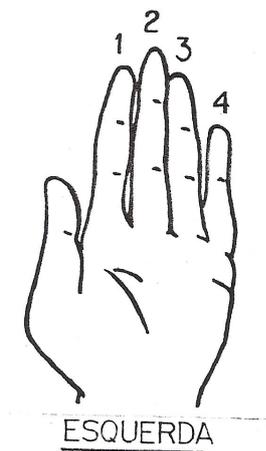
As demais partes da viola, apenas para que fique registrado, são:



A nomenclatura para os arpejos é a mesma do violão e viola caipira: polegar (p), indicador (i), médio (m) e anular (a):



Da mesma forma como ocorre com a digitação da mão esquerda:



Os rasqueados serão representados com flechas, que indicarão o sentido da mão. Quando a flecha apontar para baixo, a mão fará o movimento descendente, no sentido do solo (chão) e quando ela apontar para cima, a mão fará o movimento ascendente.

A seguir, as notas de cada uma das cordas:

Notas da primeira corda.

1ª corda

Diagrama da primeira corda do violão com a escala de notas de 0 a 10. O diagrama mostra as cordas T, A e B. Abaixo, a escala de notas é representada em uma linha de música com uma clave de sol. As notas são: 0 (sol), 1 (sol#), 2 (la), 3 (la#), 4 (si), 5 (do), 6 (do#), 7 (re), 8 (re#), 9 (mi), 10 (mi#).



Notas da segunda corda.

2ª corda

Notas da terceira corda.

3ª corda

Notas da quarta corda (viola branca de Cananéia).

corda

Notas da quarta corda (viola branca de Iguape).

4ª corda



## Notas da quinta corda.



O periquito corresponde à nota lá da segunda corda, quinta casa. Quando escrito na notação convencional, virá acompanhado da abreviação “*pq*”. Quando escrito na tablatura, estará indicado com o número zero na linha que corresponderia à sexta corda (ver gráfico anterior).



## 8. CONSTRUTORES E TOCADORES

O principal foco neste capítulo é registrar e traçar o perfil dos construtores de viola branca com os quais conversei, assim como dos tocadores do instrumento. Observa-se a forma de construção do instrumento, para mais adiante analisar as semelhanças e diferenças entre eles.

### CONSTRUTORES DE IGUAPE



Nome: Florêncio Estevão Franco
Ano de nascimento: 1937
Profissão: pescador, pedreiro etc...
Endereço: Vila Nova

Sr. Florêncio é ex-morador da Juréia. Mudou-se para o bairro de Vila Nova por causa das restrições das leis ambientais de manejo da terra, após a criação da Estação Ecológica Juréia-Itatins.

Há mais ou menos 20 anos constrói instrumentos musicais, além de fazer peças de artesanato. Florêncio é primo de outro construtor de Iguape, Sr. Valter. Foi com seu primo que aprendeu a construir violas. Seus filhos também aprenderam a arte da construção de instrumentos musicais, entretanto, o trabalho em outros setores os impedem de exercer com frequência esta função.

Além da viola branca, Sr. Florêncio também constrói rabeca e cavaquinho (também conhecido na região como machete). Além da viola branca tradicional, ele também constrói a



chamada meia viola. As medidas variam minimamente, mas pode-se dizer que a diferença entre a viola inteira e a meia viola está em torno de 20cm, medindo-se apenas o corpo do instrumento. De acordo com o construtor, uma viola inteira tem um pouco mais de 45cm de corpo, e uma meia viola, um pouco mais de 25cm. Na foto mais adiante, à direita está a meia viola, um pouco menor de corpo, e à esquerda a viola tradicional, chamada de viola inteira.

Sr. Florêncio relata ter vendido muitos instrumentos, tanto para moradores da região quanto para pessoas de outras localidades. Ele disse ter vendido recentemente, por exemplo, uma rabeca para uma senhora de São Paulo. Inclusive, a rabeca é o instrumento que ele recebe maior número de encomendas.

Os principais tipos de madeira utilizados na construção das violas brancas deste construtor são: caxeta e canela. Segundo ele, com um tronco de caxeta de aproximadamente 5m de altura e 10cm de diâmetro é possível construir em média 5 violas. O construtor diz que costuma usar, dependendo da demanda de encomendas, dois troncos desses por ano.

Outros tipos de madeiras utilizadas por ele: caroba, maderite, cedro, canela, sassafrás (variação da canela), aribá etc... Florêncio não possui a serra circular, para o corte das folhas que compõe o tampo e o fundo do instrumento. Por este motivo, ele tem utilizado maderite, encontrado para vender em lojas especializadas já cortado na medida necessária.

A primeira etapa do processo de construção de suas violas é o preparo das faixas laterais. A madeira é fixada no molde, ainda verde. Sr. Florêncio diz que a madeira deve ser colocada ainda verde nesta etapa para não partir, pois se fosse seca certamente partiria. Esta é a única etapa em que se usa a madeira ainda verde. Nas demais etapas, a madeira é utilizada já seca. Depois de aproximadamente 15 dias, ela toma o formato ondulado das faixas laterais. Durante este período, o construtor vai preparando as outras partes do instrumento. Em seguida, as faixas laterais são coladas no braço, que é encaixado no molde. A viola não sai do molde neste momento. A cola demora meio dia para fixar bem cada parte. A cola utilizada por ele é uma cola própria para madeira. Em seguida é colado o fundo e logo depois o tampo. Por fim, o corte da boca, feito a canivete e as finalizações do braço (colocação do espelho e pontos), colocação de cravelhas e trabalhos em marchetaria. O construtor costuma utilizar trastes de violão para marcar os pontos do braço (casas), já que também é encontrado pronto no mercado. Antigamente era utilizado arame batido. Uma viola deste construtor leva de 20 a 30 dias para ser totalmente confeccionada.

Alguns fatos curiosos são verificados nos diálogos com todos os construtores. O primeiro é que a caxeta deve ser cortada (extraída) na lua minguante. Do contrário, a madeira



partirá no momento da construção do instrumento. Outro fato é que em todas as violas brancas, há a presença de um mesmo desenho no tampo inferior (o qual está sendo utilizado como marca d'água no canto inferior direito das páginas deste trabalho):



**Foto 8 - Detalhe da viola branca, pertencente ao Prof. Diegues, cujo construtor é desconhecido. Observa-se, no inferior do tampo, o desenho que está presente em todos os instrumentos.**

Os desenhos no tampo do instrumento geralmente são “assinaturas” dos construtores, o que torna possível identificá-lo. Contudo, este em específico está presente em todos os instrumentos, variando apenas algumas características de traço de cada construtor. Sr. Florêncio nos relatou que seu avô dizia ser a imitação das montanhas da região de Cananéia. Os detalhes ao redor da boca, assim como outros que podem ser acrescentados (até mesmo nomes de grupos de fandango) podem variar. Sem dúvida é um traço marcante na identificação deste tipo de instrumento.



**Foto 9 - Molde da viola.**





**Foto 11 - Viola inteira (à esq.) e meia viola (à direita)**



**Foto 10 - Molde utilizado para demarcar os pontos no braço da viola, ou seja, o molde da escala do instrumento.**



Nome: Valter Alves de Lima
Ano de nascimento: 1947
Profissão: pescador, pedreiro etc...
Endereço: Vila Nova

Com aproximadamente 15 anos de idade, Sr. Valter aprendeu a arte da construção de violas com seu avô. Disse que seu pai não construía instrumentos. Seu filho, Ordilei Franco de Lima, de 22 anos<sup>60</sup>, também iniciou seu aprendizado com a idade de 15 anos, aproximadamente, tendo o pai como seu professor. Ordilei já construiu viola, violão e até

<sup>60</sup> A idade aqui registrada é referente à conversa que tive com o construtor, entre 14 e 18 de janeiro de 2006.



mesmo uma guitarra. Atualmente, também trabalha como oficinairo no Projeto Guri, do Estado de São Paulo, ensinando a construção de rabecas.

Outros instrumentos construídos por Sr. Valter são a rabeca, o machete (cavaquinho) e a meia viola.

Todo o trabalho deste construtor é manual. Ao contrário de Sr. Florêncio, Valter utiliza apenas a caxeta para a construção do corpo do instrumento. Ele também não possui nenhum tipo de máquina para o corte das madeiras, que é feito com ferramentas como machado, canivete e plaina.

Valter diz que Florêncio, seu primo, aprendeu com ele a construir os instrumentos.

A construção do instrumento depende de sua demanda. Esta não é a atividade profissional principal desse construtor, assim como da maioria dos construtores. O envolvimento deles em suas atividades profissionais, que traz o sustento da família, afeta a constância da fabricação do instrumento. Outro fator é a procura por estes instrumentos. Na medida em que surgem novas encomendas é que eles são construídos. Não havendo a procura, não há viola.

O processo de construção de suas violas é o mesmo de Sr. Florêncio, inclusive os moldes são parecidos, de maneira que não repetirei o relato anterior. Segue fotos com alguns detalhes.



**Foto 5 - Molde da viola que pertenceu ao avô de Sr. Valter.**



**Foto 6 – Viola branca já pronta (a mais recente construída por Sr. Valter) ao lado do violão que está no molde. Detalhe do canivete utilizado na construção dos instrumentos.**





**Foto 7 - Instrumentos que estão sendo confeccionados por Ordilei, em fase de acabamento: um machete e uma viola.**



**Foto 8 - Violão na fôrma, que estava sendo construído por Ordilei na ocasião de minha visita. Como não havia nenhuma viola em construção, Sr. Valter exemplificou o processo de construção utilizando-se do violão que estava sendo construído por seu filho, já que o procedimento utilizado é praticamente o mesmo.**



**Foto 9 - Detalhe da fixação do braço nas faixas laterais e a amarração do instrumento para fixar as partes, conforme relatado anteriormente por Sr. Florêncio.**



**Foto 10 - Detalhe da viola ainda sem lixar e sem o trabalho de marchetaria.**





Nome: Cleiton do Prado Carneiro
Ano de nascimento: 1979
Profissão: Barbeiro
Endereço: R. Rio Tetequëira, 110 -
Barra do Ribeira

Cleiton é um jovem construtor, pertencente à Associação Jovens da Juréia, onde também atua como violeiro. Participou do projeto Viola Peregrina, sendo o responsável pela construção do instrumento mote desse projeto.

Uma das peculiaridades desse grupo é que os violeiros utilizam a meia viola, por soar mais aguda do que as outras, já que eles cantam mais alto (agudo) do que os outros violeiros presentes neste trabalho.



## CONSTRUTORES DE CANANÉIA

---



Nome: Nelson Franco
Apelido: Pica-Pau
Ano de nascimento: 1944
Profissão: pescador, construtor de embarcações etc...
Endereço: Estrada de acesso a Cananéia, sítio Pinheirinho.

Sr. Nelson passou a construir violas com maior frequência principalmente após o derrame sofrido por seu irmão, Zildo Franco, que também era construtor de instrumentos musicais. O apelido de Pica-Pau refere-se tanto a ele quanto a seu irmão, justamente por causa da arte da construção de violas sem a utilização de nenhum maquinário. Ele não teve filhos, mas seus sobrinhos aprenderam a construir o instrumento. Além de ser um grande construtor da região, muito procurado por violeiros, é também um exímio violeiro. Como violeiro, Nelson é um dos poucos que conhecem as várias marcas do fandango da região, inclusive com detalhes técnicos de como são executadas em Iguape e em Cananéia.

Em Cananéia, alguns construtores têm utilizado a fôrmica nas faixas laterais e caxeta no tampo e no fundo. Das três violas que o construtor tinha no molde no momento de minha visita, duas eram de fôrmica nas faixas laterais. Ao que tudo indica, há encomendas de instrumento com este tipo de material, pois se acredita que o instrumento “fala mais alto”, ou seja, tem maior projeção sonora.

Seu trabalho é totalmente manual. As ferramentas básicas utilizadas por ele, são:

- Machado
- Plaina de mão
- Formão
- Lápis



- Canivete
- Compasso

Inclusive as finas folhas que compõem o tampo e o fundo do instrumento são cortadas com o machado. Este procedimento faz com que se perca muita madeira, o que desagrade o construtor, mas ele não possui recursos para adquirir o maquinário adequado.

Diferentemente dos construtores de Iguape, Sr. Nelson diz que uma viola leva aproximadamente oito dias para ficar pronta, mas possuindo máquinas para cortar a madeira demoraria até menos tempo.

As faixas laterais são moldadas na coxa da perna, com a madeira ainda verde, e em seguida são presas ao molde para adquirir seu formato. Em seguida, todo o conjunto é levado ao sol para secar, durante um dia. Após este período, as faixas laterais estão prontas. Segue-se cada etapa da construção de suas violas:

1. Aro: faixas laterais.
2. Braço: depois de prontas as faixas laterais, sem retirá-las do molde, acrescenta-se o braço que é encaixado nas faixas e colado.
3. Sobre aro: são finas e estreitas faixas de madeira coladas em todo o interior do aro, ou faixas laterais, na junção deste com o tampo e repete-se o processo na sua junção com o fundo.
4. Tampo.
5. Contra forte: vareta de madeira colada no aro atravessando o instrumento no sentido horizontal, reforçando a estrutura. Realiza-se o mesmo procedimento tanto no tampo quanto no fundo.
6. Fundo.
7. Cravelha para o periquito.

A cola utilizada é cascolar (para madeira). Após colar todas as partes, a etapa seguinte é a finalização do instrumento: colocação do espelho de ponto ou sobre-braço (conhecido no violão como espelho ou escala), a marcação dos pontos (ou trastes), lixar, colocação de cravelhas (ou *caravelhas*, como muitos caiçaras costumam dizer) e trabalho em marchetaria. Os trastes eram feitos em cobre batido. O construtor ainda se utiliza deste recurso, mas também utiliza trastes de violão. A paleta é chamada de contra-caravelha.



Nelson também informa que há 3 tipos de viola branca: a viola inteira, a viola  $\frac{3}{4}$  e a meia viola, conforme citado anteriormente.

O diâmetro da boca é de 9cm. Na viola  $\frac{3}{4}$ , as faixas laterais possuem um centímetro a menos: 10cm e 9cm.



**Foto 11 - Sr. Nelson tocando uma das violas que construiu.**





**Foto 12 - Aros de caxeta no molde. Detalhe das presilhas para ajudar na fixação dos sobre-aros.**



**Foto 15 - Detalhe dos aros de fórmica e os sobre-aros prontos para serem colados.**



**Foto 13 - Encaixe do braço (outra viola de fórmica).**



**Foto 16 - Molde da escala, no qual consta as marcações de onde devem ser posicionados a boca, o rastilho e o cavalete.**



**Foto 14 - Algumas das ferramentas utilizadas pelo construtor e detalhe do contra-forte.**





Nome: José Pereira
Apelido: Zé Pereira
Ano de nascimento: 1951
Profissão: auxiliar de serviços gerais da Prefeitura de Cananéia
Endereço: Ariri

Zé Pereira é sem dúvida alguma o mais renomado construtor das localidades de Iguape e Cananéia. Em todas as entrevistas realizadas, não houve um que não indicasse Zé Pereira. A família Pereira está espalhada por Cananéia e pelo Estado do Paraná, reconhecida como grandes construtores de instrumentos regionais e como exímios instrumentistas. Zé Pereira, além de construtor é um grande tocador de rabeca e viola. Ele toca rabeca de uma maneira muito peculiar, apoiada na coxa da perna, utilizando o arco como se estivesse tocando um violoncelo. Como violeiro, conhece uma infinidade de modas, além dos versos que cria durante as execuções. Segundo Beto Pereira, violeiro do grupo de fandango Caiçaras de Cananéia, um fandango com a família Pereira dura a noite toda sem repetir uma moda sequer.

Vale registrar também que alguns membros da família Pereira são dos poucos fandangueiros que ainda se lembram das várias marcas de fandango, executadas em todos os instrumentos (viola, rabeca, pandeiro e caixa), as respectivas modas e inclusive dançar (isto inclui o fandango batido).





Nome: Sérgio Lopes
Idade: 43 anos (não foi registrado o ano de nascimento).
Profissão: motorista de ônibus e construtor de instrumentos musicais

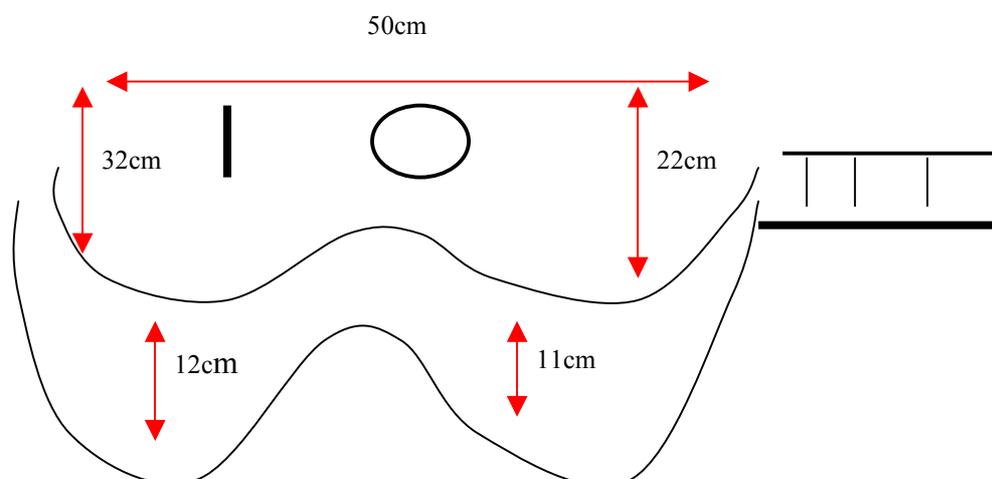
Sérgio pertence ao grupo de fandango Tradição do Carijo, que diz ser “o único grupo de fandango em que os tocadores também constroem o instrumento”. Aprendeu com o pai a arte de construir violas.

Suas violas são construídas com a lateral em fórmica. Há detalhes no tampo feitos com pirógrafo, como o periquito que se observa na foto acima. Diz ele que a idéia veio da corda que leva o nome do pássaro. Sérgio é o único violeiro em que se verifica a assinatura de seu nome no instrumento, na contra-cravelha (paleta), na parte posterior. Esta não é uma prática entre os construtores. Por este motivo, muitos instrumentos, principalmente os mais antigos, não se conhece o construtor. Sua viola é rica em detalhes, como o desenho do cavalete e a utilização de uma peça de metal como rastilho. Sua viola também se diferencia por ser mais larga que as demais. O construtor acredita que sendo mais larga e com a utilização da fórmica, o instrumento adquira maior projeção sonora. Os trastes são feitos com fio de luz.

Sérgio constrói violas há 2 anos, e por enquanto só constrói este instrumento. Em breve iniciará a construção de rabecas.

Nas últimas visitas a Cananéia, os violeiros me informaram que, por motivos religiosos, Sérgio havia abandonado a construção de instrumentos musicais, assim como a execução do fandango. Entretanto, a informação não foi conferida, pois não pude localizar o construtor. Eis as medidas de sua viola:





Nome: Celso Edmundo Xavier
Idade: 38 anos
Profissão: Auxiliar de serviços gerais da Prefeitura Municipal de Cananéia
Endereço: R. Antônio de Almeida, 54

Aprendeu a construir instrumentos musicais com o pai. Atualmente constrói apenas rabecas, mas em breve pretende iniciar a construção de violas. Também pertence ao grupo de fandango Tradição do Carijo.



## TOCADORES DE IGUAPE



Nome: Adail Horácio Ribeiro (à esq.)
Ano de nascimento: 1952
Profissão: pintor
Endereço: R. Despraiada, 342 – Rocio
Nome: Nelson de Souza Rangel (à dir.)
Apelido: Nelsinho
Ano de nascimento: 1961
Profissão: auxiliar de serviços gerais da Prefeitura Municipal de Iguape
Endereço: R. Leonor Alice da Silveira, 122

Violeiros do grupo Sandália de Prata, que tocam todos os sábados nos bailes de D. Maria das Neves. À esquerda, na foto, está o Sr. Adail, que faz a segunda voz, e à direita, Sr. Nelson, primeira voz.

Nelson aprendeu a tocar viola com seu tio, que era mestre folião. Já Adail aprendeu com Nelson, pois não havia em sua família quem tocasse o instrumento.

No ano de 2005, incentivados pelo padre Arinildo Aparecido de Souza, 45 anos, saíram com a Reiada no bairro em que residem, o Rocio.

Os violeiros se encontram também em outras ocasiões, principalmente para ensaiar as modas que irão tocar no baile. Eles também tocam música caipira no instrumento, gênero que mais apreciam, entretanto o fazem entre eles, sem intenção de apresentar em público.

Uma grande dificuldade para estes violeiros é tocar e cantar a noite toda sem amplificar a voz. O grupo musical é formado por caixa de folia, pandeiro, violão, cavaquinho e duas violas. Dentre eles, apenas o violão e o cavaquinho são amplificados. Eles dizem que o ideal seria também amplificar as vozes e as violas, mas o equipamento é um pouco caro para eles adquirirem no momento. Para as pessoas que vão ao baile – e vão para dançar – é importante ouvir o ritmo e o que se canta. Por isso não importa tanto ouvir as violas, já que os instrumentos de percussão evidenciam o ritmo. Já o canto é extremamente forçado, uma vez que não há microfone, e deve ser ouvido em todo o salão.





Nome: Sérgio Esmael Alves
Idade: 65 anos
Endereço: Av. São João, 26 – Porto do Ribeira

Sr. Sérgio também pertence ao grupo Sandália de Prata, mas apenas participa da Reiada, já que é um dos poucos mestres de Folia de Reis de Iguape.



## TOCADORES DE CANANÉIA



Nome: Ataliberte Lauro Pereira
Apelido: Beto Galã, Beto Pereira, Beto
Mecânica (pois conserta motores de barcos)
Ano de nascimento: 1951
Profissão: Encanador. Trabalha para a Prefeitura Municipal de Cananéia. Também é mecânico de motor de barco.

Sr. Beto faz primeira voz no grupo de fandango Caiçaras de Cananéia. Aprendeu a tocar viola quando já passava dos 20 anos de idade, com seu primo-irmão, Paulinho, morador do bairro de São Paulo Bagre e reconhecido como um dos grandes violeiros e compositores da região. Seu maior sonho é tocar em uma faculdade.

Uma das queixas de Beto Pereira é a falta de apoio, por parte da prefeitura, aos novos grupos de fandango que surgiram nos últimos anos em Cananéia. Outra queixa sua é em relação ao que ele chama de “atravessadores”, pessoas que se aproveitam muitas vezes financeiramente de seu grupo, vendendo as apresentações sem repassar o dinheiro a eles.



Nome: João Dias
Ano de nascimento: 1924
Profissão: zelador do cemitério de Cananéia
Endereço: R. Quirino Atanásio, 310 - Carijo

Sr. João Dias faz a segunda voz no grupo de fandango Caiçaras de Cananéia, mas costuma tocar como convidado com a família Pereira, já que possui estreito vínculo de amizade e respeito com eles.





Nome: Armando Teixeira
Apelido: Armandinho
Ano de Nascimento: 1934
Profissão: atualmente está aposentado, mas foi pescador, trabalhou em serviços gerais, etc...
Endereço: R. Laudelina Ribeiro, 32 - Rocio.

Sr. Armando é um dos poucos compositores de modas de fandango em atividade, ao lado de Paulinho. O grupo Caiçaras de Cananéia executam muitas modas deste compositor. Além disto, ele já escreveu inúmeras poesias.

Armandinho, como é chamado pelos amigos, conhece várias marcas de fandango, inclusive aquelas do fandango batido. Ele não pertence a nenhum grupo específico, sempre é convidado por eles para tocar em algum evento ou baile, como participação especial. Armandinho não tem parceiro. Segundo ele, antigamente, nos sítios, os violeiros se revezavam durante o baile, não havia grupos de fandango formados como hoje em dia. Como todos se conheciam o entrosamento entre os violeiros era facilitado, mesmo com a troca constante de parceiros.



Nome: André Pires (mestre André)
Ano de nascimento: 1937
Profissão: atualmente está aposenta, mas trabalhou como vigia da Igreja de Cananéia.
Endereço: R. João Felipe Cardoso, 239 – Acaraú

Mestre André é um dos poucos mestres da Folia do Divino – chamada de Romaria do Divino na região –, se não o único em Cananéia. Antigamente havia duas bandeiras que saíam na Romaria do Divino. Uma ia para o norte e outra para o sul, ambas de barco, visitando as ilhas no entorno de Cananéia. Nesta época, uma das bandeiras ficava sob a responsabilidade



de mestre Leonardo, o Jacaré, a quem dedico este trabalho de pesquisa. Após seu falecimento, mestre André tenta cobrir parte do que cabia a outra bandeira, além da sua.

Na conversa que tive com mestre André, ele explicou-me a diferença que há entre um violeiro comum e o mestre. O mestre, além de conhecer muitas modas – e no caso da Romaria, todos os toques de chegada e despedida (segundo mestre André, há pelo menos 22 toques diferentes de despedida) – deve ter a habilidade de improvisar e sensibilidade de observação para reunir material para o improviso em poucos segundos. O mestre pode ser procurado também em casos de doença ou mesmo de morte, para cantar. Ele deve ter grande devoção, pois a saída da bandeira anual fica sob sua responsabilidade. Curiosa pelo fato de existirem tantos violeiros, mas tão poucos mestres, perguntei-lhe se ele se importaria em ensinar seus conhecimentos aos jovens, mesmo que em cursos, o que se diferencia da transmissão tradicional de pai para filho ou entre membros de uma mesma família. Ele me respondeu que não só estaria disposto, mas que gostaria muito de fazê-lo.

Mestre André também não pertence a nenhum grupo de fandango específico, e assim como Armandinho, é convidado por outros grupos como participação especial em suas apresentações de fandango.



Nome: João Clímaco de Souza
Apelido: João Vito
Ano de nascimento: 1933
Profissão: atualmente está aposentado, mas trabalhou como pescador, em serviços gerais, etc...
Endereço: Agrossolar

João Vito é mestre de Reiada (Folia de Reis). Na Romaria, ele acompanha mestre André tocando rabeca. Mestre João Vito toca rabeca no grupo Violas de Ouro, de São Paulo Bagre, bairro afastado do centro urbano de Cananéia.





Nome (à esquerda): Isautino de Campos
Apelido: Kiko
Ano de nascimento: 1947
Profissão: pescador
Endereço: São Paulo Bagre
Nome (à direita): Paulo de Jesus Pereira
Apelido: Paulinho
Ano de nascimento: 1951
Profissão: atualmente está aposentado e é dono de um bar em Agrossolar, mas já foi pescador e funcionário público estadual.
Endereço: Agrossolar

Paulinho e Kiko são os violeiros do grupo de fandango Violas de Ouro, de São Paulo Bagre. O grupo é o mais antigo ainda em atividade em Cananéia, considerado pelos fandangueiros como um símbolo da resistência do fandango de Cananéia.

A foto anterior foi registrada durante o baile da Festa da Coroa<sup>61</sup>, em janeiro de 2000, durante pesquisa já mencionada no início desta dissertação. Nessa época, o fandango de Cananéia e a Reiada estava quase extinta, mantendo-se viva apenas a tradição da Romaria do Divino. Inclusive, o baile registrado em janeiro de 2000 aconteceu no bairro do Rocio, em Iguape. O grupo de São Paulo Bagre havia sido convidado, na ocasião, para fazer a Reiada em Iguape, uma vez que não havia mais em Cananéia. Atualmente a realidade é outra, conforme já comentado em capítulos anteriores.

Kiko também sai na Romaria do Divino com mestre André, tocando a caixa de folia, e Paulinho é, ao lado de Armandinho, um dos mais conhecidos compositores de modas de fandango da região. Ele tem suas modas executadas por outros grupos, além do próprio grupo Violas de Ouro.

<sup>61</sup> Festa de encerramento da Reiada, onde são escolhidos os membros (reis, rainhas, etc...) para a Reiada do próximo ano. Após a “passagem da coroa” – como é chamado o “ritual” – acontece o baile de viola. A referida foto foi tirada durante o baile.



## 9. ASPECTOS MUSICAIS

O fandango, conforme relatado nos capítulos anteriores, é um baile em que estão reunidos vários ritmos distribuídos em dois grupos principais: os bailados (ou valsados) e os batidos (sapateados). Atualmente, em Iguape e Cananéia, executam-se nos bailes principalmente dois ritmos bailados: a chamarrita (ou chimarrita) e o dondom (ou dandão). Outros ritmos são executados sobretudo por grupos que trabalham com o “resgate” da cultura caiçara, como no caso da Associação Jovens da Juréia (AJJ), por exemplo.

Neste trabalho, serão analisados a chamarrita e o dondom, praticados por alguns grupos de Iguape e Cananéia. Em princípio, pretendia-se fazer um estudo amplo sobre todos os ritmos do fandango executados na viola branca, elaborando, posteriormente, esquemas de execução dos mesmos no instrumento. Entretanto, após aprofundar o tema, nota-se uma vasta diversidade de ritmos além de suas peculiaridades e variações de região para região e de grupo para grupo. Portanto, levando-se em consideração a amplitude de detalhes técnicos e musicais e o tempo para se concluir este trabalho de mestrado, optei por aprofundar, neste momento, estes dois ritmos, presentes em todos os bailes de viola nessas duas localidades. Vale também registrar que há poucos violeiros que ainda se lembram dos outros ritmos, o que dificultaria ainda mais tal tarefa.

Chama atenção, inclusive, o fato de denominarem a reunião de *baile de viola*, e não de *fandango*. Nota-se tal fato principalmente em Iguape, onde também se percebe menor influência de grupos externos que interferem na cultura local, propondo o “resgate da cultura caiçara”. Em Cananéia, conforme relatado nos capítulos anteriores, a prática do fandango quase se extinguiu. Grupos como o *Violas de Ouro*, de São Paulo Bagre, são considerados por fandangeiros locais como “símbolo de resistência” do fandango e das manifestações culturais tradicionais de Cananéia. Após a intervenção de grupos externos e principalmente após a criação da Rede Cananéia, com seus projetos de recuperação dos grupos de fandango, essa função popular recobrou suas forças. Isso me leva a crer que este seja um dos principais motivos pelo qual em Iguape seja mais comum referir-se ao fandango como *baile de viola*, e em Cananéia, *fandango*, ainda que também sejam executados somente dois ritmos, a chamarrita e dondom.

Vale mencionar que, quando estive em uma aula de rabeca na Rede Cananéia, no dia 15 de junho de 2006, o professor de rabeca, José Firmino, dizia a um grupo de turistas presente na aula naquele dia: “este é o nosso forró”, referindo-se ao fandango. Outro termo



que ouvi foi “baile de fandango”. Naturalmente usa-se o termo baile, uma vez que as pessoas reúnem-se para dançar. O que quero frisar aqui é que raramente um fandanguero ou um caçara irá se referir ao baile propriamente dito somente como fandango. Geralmente denomina-se apenas *fandango* quando esses grupos apresentam-se em eventos culturais, educacionais ou turísticos, com o intuito de reforçar a questão da tradição cultural.

Analisando o processo histórico, pode-se também concluir que a terminologia “baile de viola” deve-se principalmente ao abandono dos outros ritmos. Os dois ritmos remanescentes são próprios para o bailado, ou seja, para a dança de casal, como os próprios caçaras dizem, “coladinhos”. E baile *de viola* porque as violas brancas nunca foram abandonadas. Outro detalhe observado é que os violeiros sempre são os cantores e sempre cantam em dupla. Em nenhum dos bailes em que estive presente e nem mesmo em nenhum dos CDs analisados é encontrado um único violeiro cantando só, ou mesmo os violeiros apenas acompanhando cantores, a exemplo do que ocorre com algumas duplas sertanejas. Apenas em casos de re-leitura da música tradicional, como no caso do grupo Viola Quebrada, de Curitiba-PR, há o cantor isolado ou acompanhado por outros (CD2, faixa 1). Ou, como no CD do Museu Vivo do Fandango, quando o entrevistador conversava com um único fandanguero, este exemplificava a moda sozinho, mas, nesse caso, por força das circunstâncias.

Mesmo com esse recorte, observei peculiaridades na execução desses dois ritmos quando executados por violeiros diferentes e grupos diferentes. Aliás, a técnica de execução do rasqueado na viola, que, num primeiro momento me pareceu bastante simples, é, na verdade, consideravelmente complexa, repleta de peculiaridades e rica em detalhes. Talvez fosse necessário morar alguns meses nessas localidades e conviver diariamente com os violeiros para absorver todas essas peculiaridades. Como tal feito não foi possível, concentrei-me no material de áudio, tanto aquele que recolhi durante minhas viagens, quanto os CDs e outras gravações adquiridas. Em cada viagem realizada, busquei observar os movimentos das mãos dos violeiros e, sempre que possível ou quando convidada a tocar, procurava fazer perguntas técnicas além de assimilar as correções feitas à minha execução. Por esse motivo, citarei os violeiros com quem conversei e os grupos que observei, pois não foi possível contatar todos.

Num primeiro plano, podem-se citar algumas diferenças claras entre a chamarrita e o dondom de Iguape e de Cananéia. Antes, gostaria de esclarecer que quando me refiro a Iguape, incluo a Associação Jovens da Juréia. Faço tal observação porque fui corrigida



durante a entrevista<sup>62</sup> realizada com Amir Oliveira, presidente da Rede Cananéia, quando me referi à associação como sendo de Iguape, sendo que eles provêm da Juréia. Realmente, a reserva ecológica abrange outros municípios, além de Iguape.

Uma das primeiras diferenças claras é a instrumentação utilizada pelos grupos, além da diferença de construção das violas de um lugar e do outro. Em Iguape, há uma notável integração de outros instrumentos, além daqueles tradicionais no grupo, como violão (praticamente já incorporado, ou seja, além de não faltarem as violas, o violão tem se tornado cada vez mais um instrumento indispensável), cavaquinho (assim como o violão, também tem se tornado um instrumento constantemente presente, neste caso, substituindo a função da rabeca), viola caipira, timba, etc... Já em Cananéia, nota-se a formação mais tradicional: duas violas brancas, rabeca, pandeiro e caixa de folia. Em alguns casos, há a presença do machete ou, na falta deste, do próprio cavaquinho.

Outra diferença evidente são as violas. Em Cananéia, as violas possuem o *periquito*, raramente são construídas sem esse dispositivo, além de serem encordoadas com alguma (ou algumas) ordem de cordas duplas. Já em Iguape, as violas, além de não possuírem o periquito, são encordoadas de forma simples, ou seja, sem cordas duplas. Em alguns casos, principalmente entre os violeiros mais antigos, ainda se observa alguma ordem de corda dobrada. Vale lembrar que os violeiros da AJJ utilizam a meia viola, porque soa mais aguda e esse grupo distingue-se dos demais, justamente por cantar mais alto (agudo) em relação aos outros.

Outra diferença que se nota ao conversar com alguns violeiros, em relação à chamarrita, é que, em Iguape, os violeiros do grupo Sandália de Prata denominavam a mesma batida de chamarrita ou bailado (CD2, faixas 2 e 4), justamente porque é a batida mais executada durante o baile. Já em Cananéia, durante minha conversa com o construtor e violeiro Nelson Franco, ele me mostrou duas batidas distintas, uma para o bailado (CD2, faixa 7) e outra para a chamarrita (CD2, faixas 5 e 6).

Há peculiaridades na execução entre os ritmos em uma localidade e na outra, além de um violeiro para outro e de um grupo para outro. Mas antes é preciso compreender o funcionamento do instrumento.

A viola é o instrumento que desempenha o papel de acompanhamento dentro do grupo. Portanto, a técnica básica de execução são rasqueados, ou, como ouvi dos próprios

---

<sup>62</sup> Entrevista realizada em Cananéia, no dia 16 de junho de 2006, na barraca de artesanatos de Amir, localizada na Rua do Artesão.



violeiros, lixado, raspado, etc... Raspado ou lixado justamente porque em nenhum momento se bate nas cordas, como é comum em técnicas de violão e viola caipira. Contudo, há momentos na escuta em que se nota claramente um efeito percutido. Uma experiência significativa ocorreu quando, após analisar o material de áudio coletado em campo, comecei a estudar as batidas produzindo o efeito percutido que escutava abafando as cordas com o lado do polegar da mão direita ou mesmo golpeando-as, técnicas comuns na viola caipira. Durante a pesquisa de campo seguinte, na primeira oportunidade, mostrei o que havia aprendido ao Sr. Nelson Franco, que logo disse que eu estava tocando do “modo sertanejo”. Disse-me que a viola branca se tocava “lixado” e me mostrou. Só então compreendi onde estava o erro. O efeito percutido que eu ouvia nas gravações era o bater das cordas no braço do instrumento, devido à sua intensa vibração e à baixa altura destas (que mantém uma distância mínima em relação ao braço). Esse é um dos motivos da preferência dos violeiros por instrumentos com “cordas baixinhas”, como eles mesmos dizem, ou seja, bem rentes ao tampo.

A mão esquerda em princípio parece bastante simples, uma vez que normalmente as modas não possuem mais que dois acordes, raramente três<sup>63</sup>. Contudo, a complexidade da mão esquerda está na movimentação dos dedos dentro dos acordes, o que produz uma melodia, a qual contribui para caracterizar cada ritmo e também de que região é o ritmo, ou mesmo qual grupo está tocando (CD2, faixas 2 e 6, exemplos de chamarrita e CD2, faixas 3, 8 e 9, exemplos de dondom). Além de toda essa movimentação dos dedos da mão esquerda, para maior clareza do ritmo, é necessária a integração entre mão direita e mão esquerda. Assim, após as correções feitas por Nelson Franco à minha execução da chamarrita, tentei produzir o ritmo da maneira correta, mas não conseguia sincronizar corretamente os movimentos das duas mãos. Nelson me disse, então, que eu tinha que esperar a “resposta”. Mais uma vez, após alguns minutos de debate, compreendi que a “resposta” a qual ele se referia era, na verdade, a espera da mão direita pela troca de posição da mão esquerda, que, no caso da chamarrita, dá-se por um ligado entre o segundo e o terceiro dedo, quando da mudança do A7 (lá maior com sétima) para o D (ré maior), sendo que o segundo dedo é o único fixo entre os dois acordes.

Após análise minuciosa, nota-se uma grande diferença na execução do dondom de Iguape para o de Cananéia. Já quanto à chamarrita, nota-se principalmente uma diferença

---

<sup>63</sup> Obviamente me refiro ao fandango e especificamente à chamarrita e o dondom, pois, na Romaria, há necessariamente três acordes e há outros ritmos do fandango que se utilizam de outros acordes.



nessa melodia executada no acompanhamento da viola, mas a célula rítmica é praticamente a mesma.

As modas em Iguape são compridas, com intervenções instrumentais, tanto na chamarrita quanto no dondom. Provavelmente isso ocorre por causa do baile, ou seja, para que as pessoas possam dançar uma mesma moda durante um tempo maior. Outra característica das modas iguapenses é que geralmente há um refrão. Tanto o refrão quanto as estrofes são curtos. Em Cananéia, nos grupos observados, normalmente as modas em dondom, somente, possuíam refrão. Já as modas em chamarrita, não. Em algumas chamarritas, principalmente as executadas pela Família Pereira, a estrofe seguinte remetia à anterior, como no seguinte exemplo (CD2, faixa 10):

### **MORENINHA (chamarrita)**

Primeiro cantava bem  
Agora não canto mais, ai, moreninha  
Agora não canto mais, ai  
Cantava bem, ai, *agora não canto mais*

*Agora não canto mais*

Quem me viu mais há de ver, ai, moreninha  
A vossa saudade é o que faz, ai  
Mais há de ver, ai, a vossa saudade é o que faz

Vou m'embora, vou m'embora  
Para o meio do sertão, ai, moreninha  
Para o meio do sertão, ai  
Eu vou m'embora *para o meio do sertão*

*Para o meio do sertão*

Preso cativo me leva, ai, moreninha  
Não é por meu gosto não, ai  
Preso me leva não é por meu gosto não

A chamarrita com o dondom  
Fui eu que mandei buscar, ai, moreninha  
Fui eu que mandei buscar, ai  
Com o dondom, ai, *fui eu que mandei buscar*

*Fui eu que mandei buscar*, ai  
A chamarrita do Rio, ai, moreninha  
O dondom de Portugal, ai  
Ai, ai do Rio, ai, o dondom de Portugal



Vamos dar a despedida  
 Meu camarada irmão, ai, moreninha  
 Meu camarada irmão, ai  
 A despedida, *meu camarada irmão*, ai

*Meu camarada irmão*

Eu por vós dou minha vida, moreninha  
 Por outro darei ou não, ai  
 Dou minha vida, por outro darei ou não

(Autor desconhecido. Chamarrita [Moreninha].  
 Intérpretes: Leonildo Pereira e Nilo Pereira. *In: Viola Quebrada e Família Pereira. Viola Fandangureira.*  
 Curitiba, PR: Solo Studio, 2001. 2CD).

Já o dondom de Cananéia, na maioria dos casos, apresenta um refrão. Em outros, apenas conta-se uma história (CD2, faixas 11 e 12):

**O QUE CANANÉIA TEM (dondom)**

Autor: Armando Teixeira

Em nome de Deus começo/ Pai, Filho, Espírito Santo  
 Padre Nosso e Ave Maria/ Pra depois ver o que eu canto  
 Eu vou contar uma história/ Do jeito que me convém  
 Se todos querem sabe/ Eu quero saber também  
 Vou falar d'algumas coisas/ Do que Cananéia tem  
 Tem balsa da travessia/ Na praça tem seu canhão  
 Tem vários supermercados/ E a matriz de São João  
 Tem a rua Pedro Correa/ Tem a rua do Artesão  
 Tem a rua Tristão Lobo/ Onde mora o tubarão  
 Tem sua velha figueira/ Ceagesp e Hotel Glória  
 Avenida Independência/ Pra completar sua história  
 A Praça Martim Afonso/ Retratado na memória



Tem Carijo e Acaraú/ E o Porto de Cubatão  
 E tem a linda paisagem/ Do Morro de São João  
 Cananéia abençoada/ É uma terra de oração  
 Cananéia é um paraíso/ Que os turistas descobriu  
 Por ser uma das cidades/ Das mais velhas do Brasil  
 Tem a ponte da Aroeira/ Tem a Praça do Rocio  
 Daqui só resta saudades/ Pra quem veio e pra quem viu  
 Eu vou dar por despedida/ Por despedida eu vou dar  
 Adeus meu mar das areias/ Adeus areias do mar.

(Autor: Armando Teixeira. O que Cananéia tem.  
 Intérprete: Armando Teixeira. In: *Museu Vivo do  
 Fandango*. Curitiba, PR: Solo Studio, 2005).

### **POBRE PESCADOR (dondom)**

Autor: Valdemir Antônio Cordeiro (“Vadico”)

Sou um pobre pescador, ai/ Que vivo em alto-mar  
 Me levanto bem cedinho, ai/ Para o meu pão ganhar  
 Acordo de madrugada/ Minha mãe está de pé  
 Preparando a marmitta, ai/ Temperando meu café  
 Quando eu estou saindo/ Minha mãe me abençoa  
 Pede que Deus me acompanhe, ai/ Pra que a pesca seja boa  
 A vida do pescador/ Às vezes ela é bem sofrida  
 Enfrentando a tempestade, ai/ No mar arriscando a vida  
 Vendemos nosso pescado/ Para o atravessador



Que vive as nossas custa, ai/ Mas não quer nos dar valor  
 Pagam o preço que querem/ Não adianta reclamar  
 Às vezes ainda demora, ai/ Uma semana pra pagar  
 Amanhã eu vou embora/ Correr a costa do mar  
 Se eu for vivo eu voltarei, ai/ Se a onda não me levar  
 Vamos dar por despedida/ Que eu tenho por descansar  
 Amanhã eu vou cedinho, ai/ Pra pescar em alto-mar

(Autor: Valdemir Antônio Cordeiro “Vadico”.  
 Pobre Pescador. Intérprete: Jovens Fandangueiros  
 de Itacuruçá. In: *Museu Vivo do Fandango*.  
 Curitiba, PR: Solo Studio, 2005).

Os dois exemplos são dondons de Cananéia, em que não há refrão. O exemplo a seguir é de um dondom com refrão (CD2, faixa 13):

### AVIÃO NO ESTRANGEIRO (dondom)

Quando eu pego na viola  
 Eu não posso sem cantar

Refrão { Estava na minha roça, meu bem  
 Eu estava trabalhando, meu bem  
 Escutei uma zoada, meu bem  
 Que pro ar ia voando  
 É o avião no estrangeiro  
 Oi lai, meu bem  
 Que ia pro Rio de Janeiro

Oi lai, meu bem, Eu aqui c’o camarada  
 Oi lai, meu bem, Parece que já sabemos

Estava na minha roça...

Oi lai, meu bem, Fazemos aceno com o olho  
 Oi lai, meu bem, Já que falar não podemos

Estava na minha roça...

Oi lai, meu bem, Eu quero bem a viola  
 Oi lai, meu bem, Dentro do meu coração



Estava na minha roça...

Oi lai, meu bem, Porque ela me acompanha  
Oi lai, meu bem, Na minha vadiação

Estava na minha roça...

Oi lai, meu bem, Vamos dar a despedida  
Oi lai, meu bem, Que eu já tinha me esquecido

Estava na minha roça...

Oi lai, meu bem, Não sei do que me alembrei  
Oi lai, meu bem, Variou no meu sentido

Estava na minha roça...

(Autor desconhecido. Dondom (Avião no Estrangeiro). Intérpretes: Leonildo Pereira e José Pereira. In: *Viola Quebrada e Família Pereira. Viola Fandangueira*. Curitiba, PR: Solo Studio, 2001. 2CD).

A temática das modas, seja dondom ou chamarrita, podem ser românticas, temas do dia-dia, ou mesmo algum fato marcante. Há também casos em que o violeiro improvisa os versos durante o baile, normalmente devido a algum acontecimento inesperado ou para fazer uma homenagem. Na temática romântica, as personagens geralmente são o cantador (ou o autor da música) e “a morena” ou “moreninha”.

Há versos recorrentes em diversas modas, em que, em certos momentos, o violeiro lança mão para algum improviso. Quando isso acontece, o violeiro encarregado da segunda voz deve estar atento para acompanhar os versos “improvisados” pelo violeiro que faz a primeira voz (CD2, faixa 14). Eis alguns exemplos desses versos:

- Lai, lai/ ai/ lari lai lai
- Falai viola, falai/ na palma da minha mão
- Quero dar por despedida/ como deu o sabiá
- Meu camarada irmão/ Eu por vós dou minha vida/ Por outro darei ou não
- Vou m’embora para o meio do sertão
- A chamarrita com dondom fui eu quem mandei buscar/ A chamarrita com dondom de Portugal



- Vou fazer a moda curta pra n'outra continuar
- Antes cantava bem agora não canto mais
- A viola é uma das coisas que se deve querer bem/ A viola também dá amores a quem não tem
- Ela chora nos meus braços e eu nos braços dela

Para encerrar a moda, é comum o violeiro iniciar o último verso, ou mesmo o penúltimo e até o antepenúltimo, com a frase “vamos dar por despedida”. Há várias formas também recorrentes para o desenvolvimento dos versos finais, como, por exemplo:

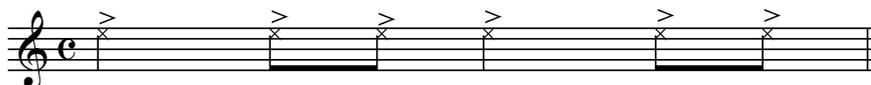
- Vamos dar a despedida, vamos dar a despedida/ Vamos dar mais uma vez/ Vamos dar a despedida, vamos dar mais uma vez/ Adeus morena.  
Vamos dar mais uma vez, já foi uma, já foi duas/ Já foi uma, já foi duas/ Não há de chegar nas três (CD2, faixa 15);
- Quero dar a despedida/ Despedida quero dar/ Quero dar a despedida/ Despedida quero dar/ Despedida quero dar/ Despedida quero dar/ Quero fazer bem curtinha/ Quero fazer bem curtinha/ Pra n'outra continuar;
- Quero dar por despedida como deu o sabiá/ Quem se despediu cantando no caminho foi chorar/ Se despediu cantando e no caminho foi chorar (CD2, faixa 16).

Apesar do fandango, nessas localidades, não possuir cunho religioso, há, por parte dos cantadores, o respeito pelo “divino”, chegando a pedir a bênção para o início do baile:

Em nome de Deus começá/ Em nome de Deus começá  
Com Deus quero começá/ Com nome de Deus começo  
Com Deus quero começá/ Adeus morena (CD2, faixa 17).

## A CHAMARRITA

A célula rítmica da chamarrita é a seguinte:

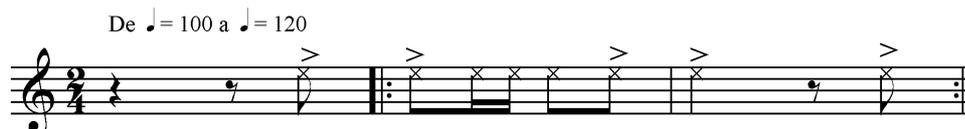




outra para bailado. O que não foi possível compreender é porque em Iguape os violeiros denominam a mesma batida com dois nomes diferentes.

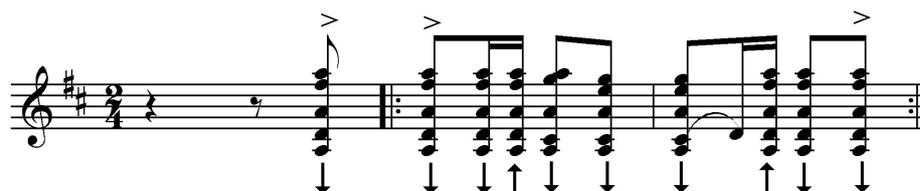
## O DONDOM

A célula rítmica do dondom é a seguinte:

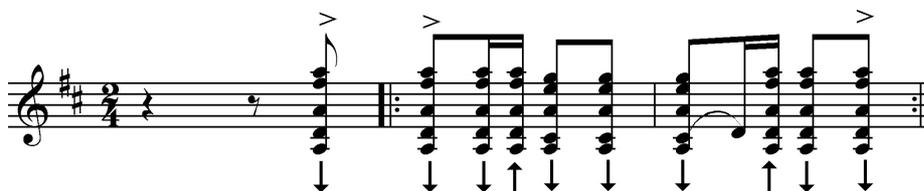


Geralmente soa em compasso  $\frac{2}{4}$ . De acordo com Sr. Nelson Franco, há o dondom e o dondom corrido.

Dondom (CD2, faixa 8):



Dondom corrido (CD2, faixa 9):



No dondom, nota-se maior número de peculiaridades entre as duas localidades e também entre os grupos, comparando-se com a chamarrita. Tanto que o Sr. Nelson apresentou dois tipos conhecidos por ele. No entanto, o que caracteriza o ritmo – que sem uma escuta minuciosa pode ser confundido com a chamarrita – é a acentuação apresentada na célula rítmica, ou seja, na primeira e última colcheia de cada compasso. Conforme me explicaram vários violeiros, é como se fosse pronunciada a palavra “dondom”:



De ♩ = 100 a ♩ = 120

don dom don dom don

Detailed description: This musical staff is in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is indicated as 'De ♩ = 100 a ♩ = 120'. The melody consists of five notes: a quarter note 'don', a dotted quarter note 'dom' with a long horizontal line underneath, a quarter note 'don', a dotted quarter note 'dom', and a quarter note 'don'. Each note has an accent (>) above it. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Já o dondom executado pelo grupo Sandália de Prata, e por aqueles contidos no CD do projeto Viola Peregrina, não possui essa acentuação aqui descrita. Há um rasqueado bastante característico em semicolcheias no primeiro tempo do compasso (CD2, faixa 3).

Detailed description: This musical staff is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic pattern of chords. The first measure has a quarter note chord with an accent (>) above it. The second measure has a dotted quarter note chord with an accent (>) above it. The third measure has a quarter note chord with an accent (>) above it. The fourth measure has a dotted quarter note chord with an accent (>) above it. The fifth measure has a quarter note chord with an accent (>) above it. The sixth measure has a dotted quarter note chord with an accent (>) above it. The seventh measure has a quarter note chord with an accent (>) above it. The eighth measure has a dotted quarter note chord with an accent (>) above it. The ninth measure has a quarter note chord with an accent (>) above it. The tenth measure has a dotted quarter note chord with an accent (>) above it. The eleventh measure has a quarter note chord with an accent (>) above it. The twelfth measure has a dotted quarter note chord with an accent (>) above it. The thirteenth measure has a quarter note chord with an accent (>) above it. The fourteenth measure has a dotted quarter note chord with an accent (>) above it. The fifteenth measure has a quarter note chord with an accent (>) above it. The sixteenth measure has a dotted quarter note chord with an accent (>) above it. The staff ends with a double bar line and repeat dots. Below the staff, there are arrows indicating the rhythm: up arrows for the first, third, fifth, seventh, ninth, and eleventh measures; and down arrows for the second, fourth, sixth, eighth, tenth, twelfth, fourteenth, and sixteenth measures.

Quando executado somente nas violas, o ritmo é claro, e a distinção entre ele e a chamarrita é evidente. Contudo, quando acompanhado por outros instrumentos, principalmente a percussão (que não faz distinção entre um ritmo e outro), fica difícil sua identificação (CD2, faixa 18).





**TERCEIRA PARTE**  
**Especulações e experimentações**

## 10. ESTUDOS E ARRANJOS PARA VIOLA BRANCA

A terceira parte deste trabalho está dedicada à exploração técnico-criativa do instrumento. O principal objetivo foi explorar seus recursos, além daqueles conhecidos (rasqueados), concentrando-se principalmente em arpejos e a combinação de arpejos e rasqueados, utilizando-o como um instrumento solista.

Apresentam-se três pequenos estudos de arpejos, de minha própria autoria, e um arranjo, também elaborado por mim, de uma música popular bastante difundida, Asa Branca, de Luís Gonzaga. Em nenhuma das peças a afinação original foi alterada, pois uma das propostas deste capítulo foi justamente trabalhar sem alterar a afinação característica do instrumento. Portanto, que fique aqui registrado que há também esta outra possibilidade de exploração do instrumento.

Os estudos, assim como o arranjo da música Asa Branca, mostram o potencial da viola branca como instrumento solista. A execução é dificultada pela falta de precisão da construção do braço do instrumento, que é pensado exclusivamente como instrumento acompanhador, funcionando melhor nas casas cinco, seis, sete e oito, onde normalmente os acordes são montados. Significa que a dificuldade de afinação se deve basicamente a isto, mas também à calibragem das cordas e ao sistema de cravelhas, que também dificulta a sustentação da afinação e a precisão da mesma. Outro item que interfere na afinação, no momento da execução, são os trastes, que nem sempre estão bem posicionados e raramente são confortáveis para o deslocamento da mão pela extensão do espelho do braço. Quando a casa (ou ponto) é pressionada com mais força ou menos força há alteração na afinação.

Durante as gravações das peças, que foram realizadas em estúdio próprio, diversas características de ambos instrumentos foram evidenciadas devido a acústica do local e também ao resultado sonoro proporcionado pela captação do som por um microfone muito sensível. Evidenciou-se principalmente uma grande quantidade de harmônicos em ambas violas, o que torna complicado o controle da execução das peças aqui propostas, pois os sons misturam-se com facilidade dificultando a compreensão da peça pelo ouvinte e exigindo maior habilidade do executante para que tal fato não ocorra. Observou-se também uma queda imediata de afinação ao tocar as cordas soltas. Provavelmente tal fato ocorre por um conjunto de elementos: a) a tensão de corda não apropriada para o instrumento; b) a construção do instrumento, principalmente interna (uso de leque ou algo similar para equilibrar os



harmônicos); c) a imprecisão da colocação das tarraxas, que acabam se movimentando durante a execução proporcionando alteração na afinação.

Um outro elemento evidente durante a escuta de um instrumento e de outro é a diferença timbrística. A viola de Iguape possui um timbre brilhante e a de Cananéia, um timbre opaco. Isto não significa que sejam características comuns verificadas em todas as violas dessas localidades, mas sim, daquelas utilizadas na gravação: a viola branca de Iguape foi construída por Valter Alves de Lima e a de Cananéia, por Zildo Franco, irmão de Nelson Franco, presente neste trabalho. Há de se levar em consideração que a viola de Cananéia, aqui utilizada, é mais antiga que a de Iguape. Sabe-se que a tendência da madeira dos instrumentos, com o passar do tempo, é de “escurecer” seu timbre, o seja, torná-lo mais opaco, privilegiando os harmônicos mais graves.

As violas se mostraram muito sensíveis ao toque da mão direita. Por mais suave que fosse efetuada a execução, com o auxílio do microfone, notou-se que o som “estourava” com facilidade. Um dos motivos é que as cordas são baixas, ou seja, bem rentes ao braço do instrumento, pois os violeiros preferem instrumentos assim, conforme mencionado em outros capítulos. Esta é uma das características do instrumento, o que é conhecido pelo termo “trastejar”, ou seja, quando as cordas “repicam” nos trastes e no caso dessas violas, no corpo do instrumento, uma vez que o espelho fica no mesmo plano do tampo. Outro motivo para esse trastejamento é a tensão inadequada de corda. Portanto, o que é funcional para o fandango dificulta a função da viola como instrumento solista. Aliás, registre-se que várias características estruturais aqui apontadas, que representam obstáculos na utilização do instrumento aqui proposta, na realidade compõem elementos que tornam a viola extremamente funcional para a sua utilização no fandango.

As peças foram elaboradas tanto para a viola branca de Iguape (ordens simples) quanto para a de Cananéia (com a quarta ordem dobrada e a presença do periquito). No entanto, nada impede de que sejam executadas em ambas, exceto o primeiro estudo, *Chamarrita*, que explora o *periquito*, corda que não está presente na viola de Iguape.

Vale registrar que na edição da gravação das músicas não foi utilizado nenhum tipo de efeito. Portanto, o resultado obtido é com a captação do som da sala do estúdio, exclusivamente, podendo-se, assim, notar todos os detalhes aqui expostos.

Os resultados obtidos demonstram outros usos para o instrumento. Pretende-se que este material possa ser utilizado em cursos e como fonte de pesquisa no desenvolvido de futuros trabalhos.



## ESTUDO 1: CHAMARRITA (viola branca de Cananéia)

CD1: faixa3

Este primeiro estudo explora a célula rítmica da chamarrita, assim como o desenho melódico executado pelo violeiro durante o rasqueado deste ritmo.

O estudo explora arpejos dentro do campo harmônico comumente utilizado na chamarrita, ou seja: T<sup>65</sup> D<sup>66</sup> e SD<sup>67</sup>. Vale lembrar que os violeiros não costumam usar a subdominante, mesmo quando a melodia se encaminha para este grau. No entanto, o IV grau é utilizado neste estudo com o objetivo de explorar os recursos técnicos e sonoros do instrumento. Explora-se, neste estudo, a corda “periquito” dentro do arpejo (compasso 20). O estudo também apresenta a técnica de ligados ascendentes.

Por meio da gravação, nota-se a dificuldade na execução no que diz respeito ao controle das mãos. Nos compassos 19 e 20, é possível perceber a dificuldade da executante em tornar audível as notas das casas 9 e 10, na segunda corda, justamente pelos motivos já expostos, mas principalmente pelo posicionamento dos trastes. Este é o fator predominante na dificuldade de execução deste estudo.

Em relação à mão direita, encontra-se maior dificuldade em controlá-la na transição dos arpejos para os rasqueados, evitando que o som “estoure”.

## ESTUDO 2: ESTUDO EM LÁ MAIOR PARA VIOLA BRANCA (viola branca de Cananéia)

CD1: faixa 2

Este estudo apresenta a exploração de arpejos consecutivos, porém sem uma ordem contínua. Contudo, parte do estudo está estruturada sobre o arpejo *p i a m i a m i a m i a*<sup>68</sup>. O campo harmônico também é ampliado, acrescentando-se outros graus além daqueles utilizados no fandango.

Este estudo apresenta sua maior dificuldade no controle da mão esquerda para evitar a desafinação. Mais uma vez o motivo é a colocação dos trastes. É preciso “calibrar” os dedos

---

<sup>65</sup> Tônica ou I grau.

<sup>66</sup> Dominante ou V grau.

<sup>67</sup> Subdominante ou IV grau.

<sup>68</sup> Sendo p= polegar; i= indicador; m= médio e a= anular.



de forma a usar a pressão adequada em cada corda e cada casa para que tal fato não ocorra. Para tanto, o executante precisa conhecer profundamente o instrumento que tem em mãos.

### ESTUDO 3: SANDÁLIA DE PRATA (viola branca de Iguape)

CD1: faixa 5

Este estudo é uma homenagem ao grupo mantido por D. Maria das Neves, de Iguape, o *Sandália de Prata*. É uma combinação de arpejos consecutivos, simultâneos e escalas, explorando o som característico da chamarrita executada por este grupo. Sua tonalidade é ré maior.

Assim como o estudo anterior, a maior dificuldade deste estudo encontra-se na pressão adequada a ser exercida em cada corda, mas principalmente, no caso desse instrumento, na quarta corda. Na viola de Iguape, a quarta ordem é simples, utilizando-se a corda mais fina. Portanto, neste caso, o maior problema é a tensão da corda, além do posicionamento dos trastes.

### ARRANJO: ASA BRANCA (viola branca de Iguape)

CD1: faixa 6

O arranjo foi escrito na tonalidade de ré maior, dando maior conforto no momento da execução. Neste arranjo foi explorada a combinação de arpejo e rasqueado. Este arranjo demonstra que é possível a transcrição de várias peças para o instrumento, uma vez que se busca a adaptação de tonalidade e execução própria para ele.



# Chamarrita

Cintia Ferrero  
out/2006

$\text{♩} = 100$

viola branca (tablatura)

viola branca (notação convencional)

*f* *p* *a* *m* *i* *mf*

4

8

11

FERRERO, Cintia B. *Na trilha da viola branca: aspectos sócio-culturais e técnico-musicais do seu uso no fandango de Iguape e Cananéia, SP*. Orientador: Alberto T. Ikeda. Dissertação (Mestrado em Música/Musicologia Etnomusicologia). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Unesp, Instituto de Artes. São Paulo, 2007



(Chamarrita)

14

18

21



# Estudo em Lá Maior para viola branca

## (Arpejos)

Cintia Ferrero  
out/2006

viola branca (tablatura)

viola branca (notação convencional)

*mf*

*mf* *p*

4

7

*rit.* *a tempo*

*rit.* *a tempo*

10

FERRERO, Cintia B. *Na trilha da viola branca: aspectos sócio-culturais e técnico-musicais do seu uso no fandango de Iguape e Cananéia, SP*. Orientador: Alberto T. Ikeda. Dissertação (Mestrado em Música/Musicologia Etnomusicologia). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Unesp, Instituto de Artes. São Paulo, 2007



(Estudo em Lá Maior para viola branca)

13

7 6 5 0 6 7 6 5 5

2 1 0 1 2 1 0 1

2 6 4 7 4 6 4 2 1 0 0



# Sandália de Prata

(para viola branca de Iguape - ordens simples)

Estudo de arpejos

Cintia Ferrero  
(jan/ 2007)

$\text{♩} = 100$

viola branca (tablatura)

viola branca (notação convencional)

*i p m i m p i m*

5

10

*i m i i*

*a p p*

FERRERO, Cintia B. *Na trilha da viola branca: aspectos sócio-culturais e técnico-musicais do seu uso no fandango de Iguape e Cananéia, SP*. Orientador: Alberto T. Ikeda. Dissertação (Mestrado em Música/ Musicologia Etnomusicologia). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Unesp, Instituto de Artes. São Paulo, 2007



(Sandália de Prata)

15

7 9 7 7 7 7 8  
9 9 9 9 8 9  
2 2 2 2 1 2 4  
6 7 6 4 6  
2 2 2 2 1 2 4

20

6 7 6 4 6  
2 2 0





## 11. ALGUNS ACORDES NA VIOLA BRANCA

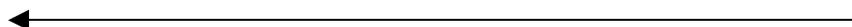
Este capítulo é composto basicamente por uma tabela de acordes na viola branca. São apresentadas aqui algumas possibilidades de formação de acordes, principalmente com a utilização da escala cromática. No sentido crescente:

DÓ DÓ# RÉ RÉ# MI FÁ FÁ# SOL SOL# LÁ LÁ# SI (DÓ)



No sentido decrescente:

DÓ RÉb RÉ MIb MI FÁ SOLb SOL LÁb LÁ Sib SI (DÓ)



Portanto, acordes apresentados como, por exemplo, A# (lá sustenido maior) pode ser usado também como um Bb (si bemol maior):

<b>Dó#</b>	<b>Ré#</b>	<b>Fá#</b>	<b>Sol#</b>	<b>Lá#</b>
<b>Ou</b>				
<b>Réb</b>	<b>Mib</b>	<b>Solb</b>	<b>Láb</b>	<b>Sib</b>

E ainda: E# = F e B# = C

A leitura das cifras procede da seguinte maneira: o acorde no modo maior será representado por uma letra maiúscula sozinha e no modo menor, essa letra virá acompanhada do “m” minúsculo. Por exemplo: A (lá maior) e Am (lá menor). Eis as cifras:



<b>A</b>	Lá maior	<b>Am</b>	Lá menor
<b>B</b>	Si maior	<b>Bm</b>	Si menor
<b>C</b>	Dó maior	<b>Cm</b>	Dó menor
<b>D</b>	Ré maior	<b>Dm</b>	Ré menor
<b>E</b>	E maior	<b>Em</b>	Mi menor
<b>F</b>	Fá maior	<b>Fm</b>	Fá menor
<b>G</b>	Sol maior	<b>Gm</b>	Sol menor

Os acordes também podem ser alterados, utilizando-se de sustenido (#) para se aumentar meio tom ao acorde, bemol (b) para se diminuir meio tom ao acorde e também o sétimo grau (7).

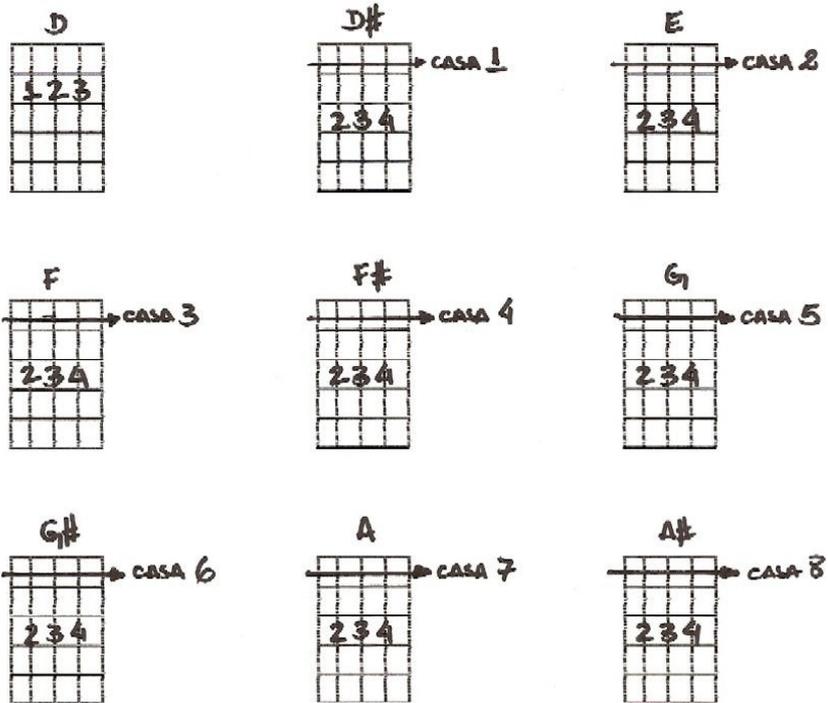
A pestana será representada por uma flecha que atravessa toda a casa (ou ponto). Ao lado será indicada a casa em que a pestana deve ser feita.

Há acordes em que determinadas cordas não devem ser executadas. Nestes casos, um “X” indicará a corda que não se deve tocar.

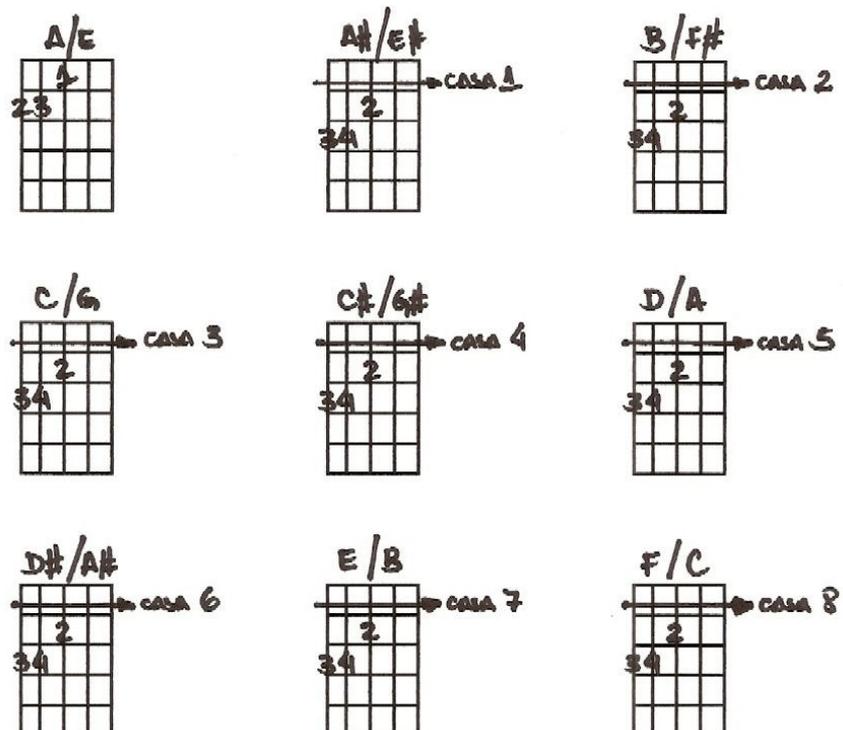
A seguir, tabelas com seqüências de acordes em escala cromática formados a partir de uma posição fundamental.



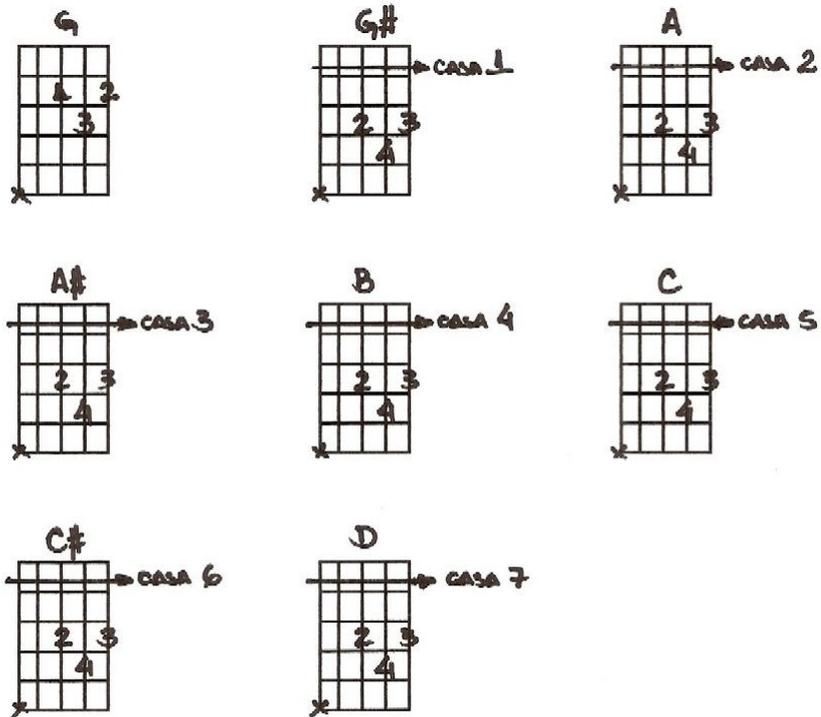
Acordes formados a partir da posição fundamental de Ré maior:



Acordes formados a partir da posição fundamental do acorde de Lá maior com baixo em Mi:

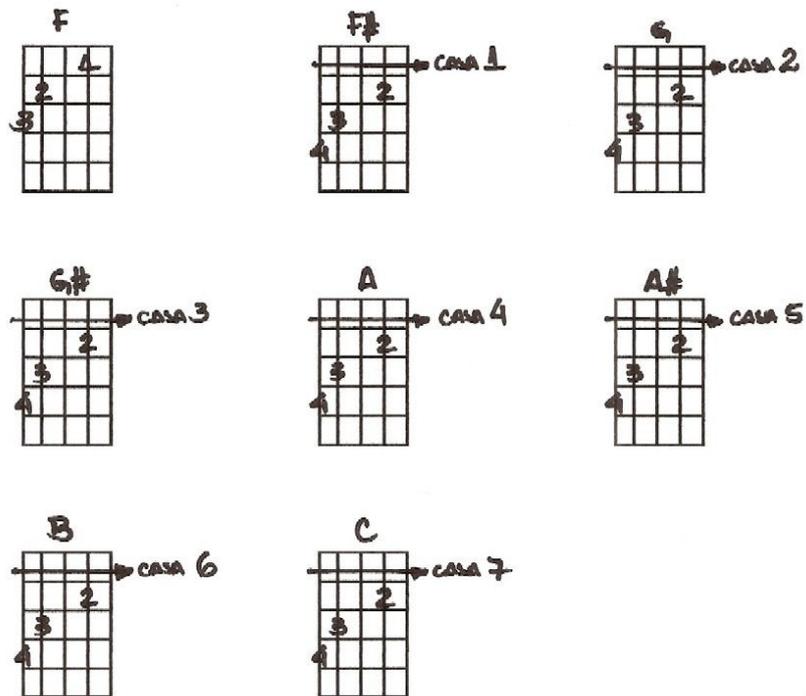


Acordes formados a partir da posição fundamental do acorde de G:

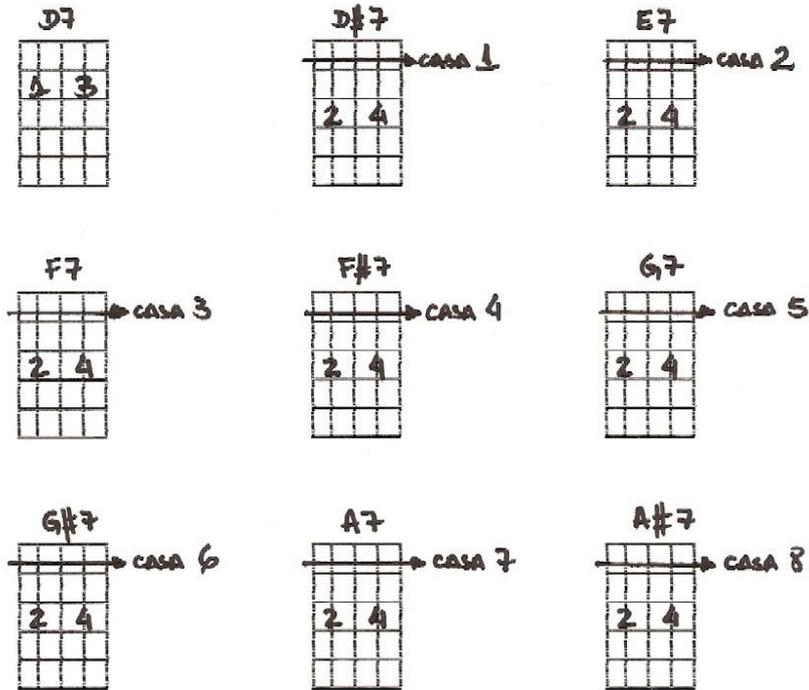


Nestes casos, o "X" indica a corda que não se deve tocar.

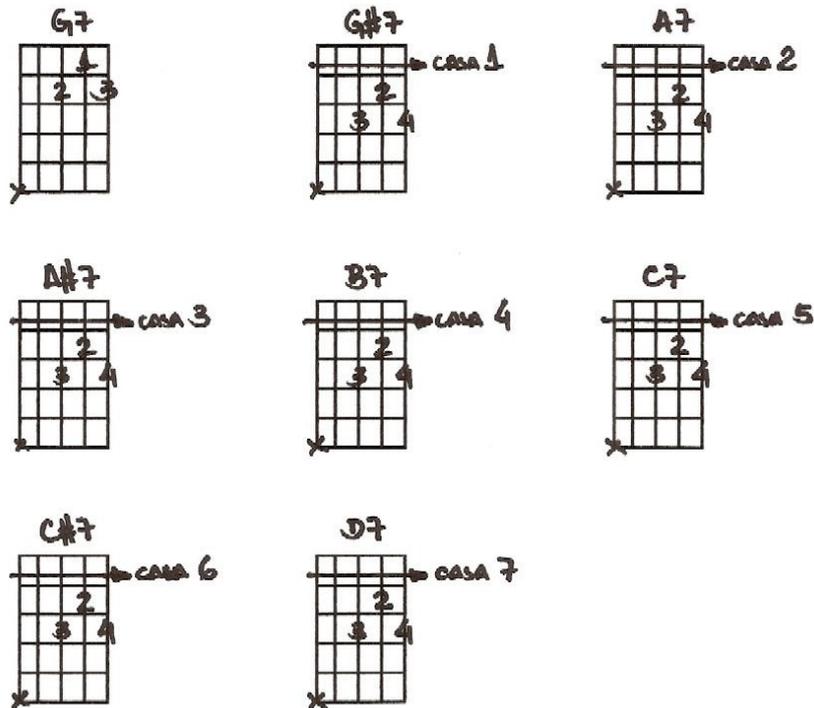
Acordes formados a partir da posição fundamental do acorde de Fá maior:



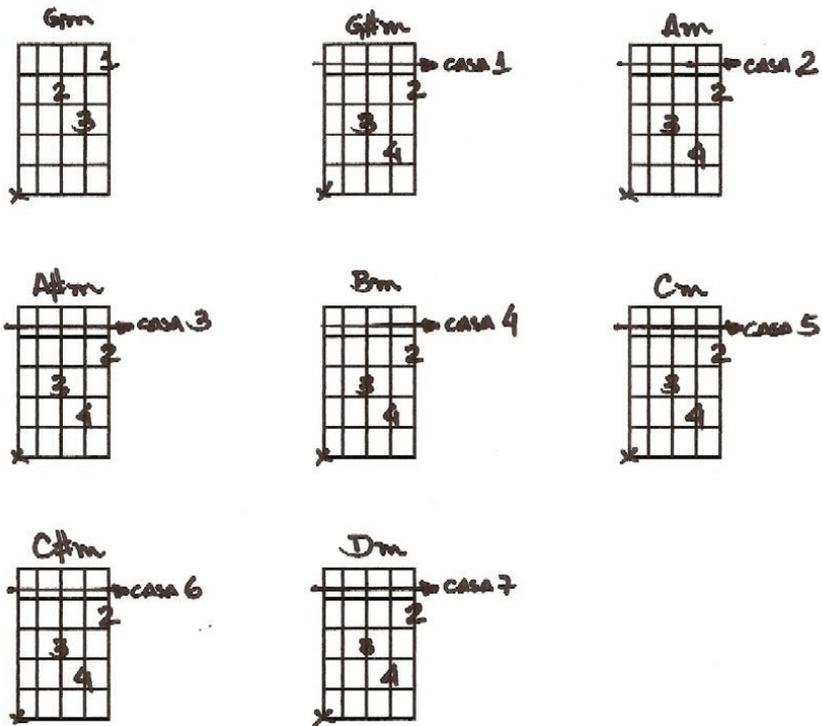
Acordes formados a partir da posição fundamental do acorde de Ré maior com sétima:



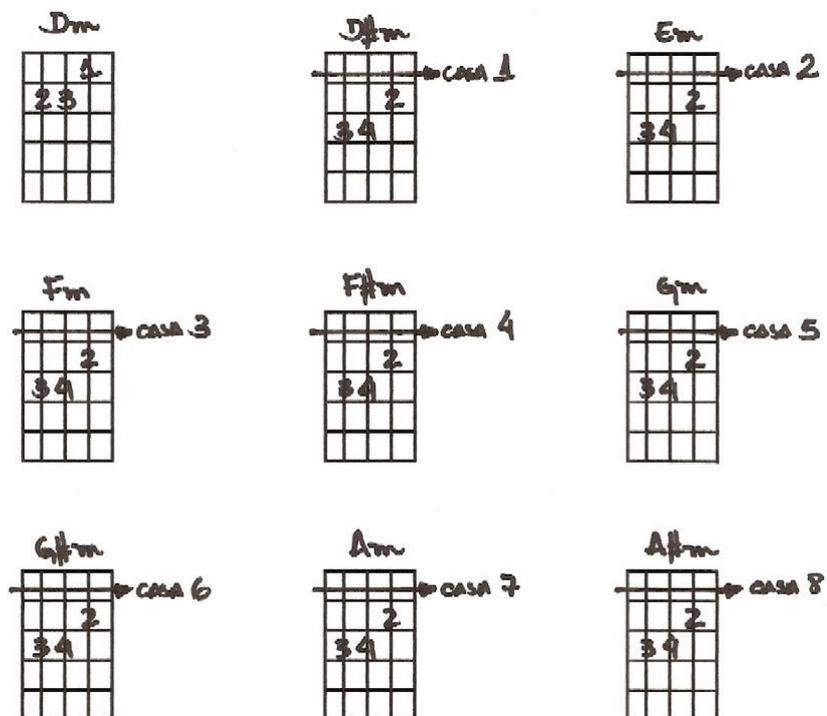
Acordes formados a partir da posição fundamental do acorde de Sol maior com sétima:



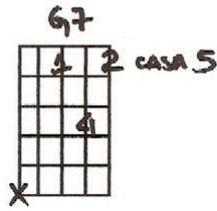
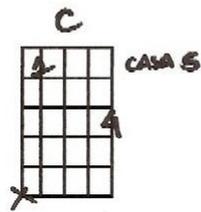
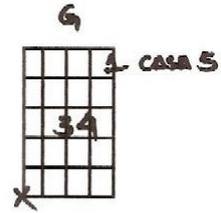
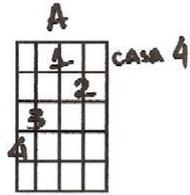
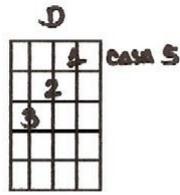
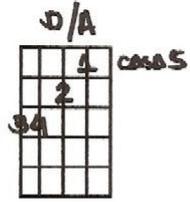
Acordes formados a partir da posição fundamental do acorde de Sol menor:



Acordes formados a partir da posição fundamental do acorde de Ré menor:



Mais algumas posições:



## 12. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa, além de aprofundar os estudos sobre a viola branca e seus usos no fandango de Iguape e Cananéia, pretendeu também abordar questões paralelas ao tema. Como se pode notar ao longo destas páginas, o enfoque paralelo gira em torno de questões ambientais – propulsoras de parte do processo de transformação sofrido pelo fandango nessas localidades – e projetos culturais sobre o fandango. Esses fatos contribuíram para a reafirmação da identidade caiçara das comunidades em questão.

Como já visto anteriormente, os próprios “caiçaras” de Iguape e Cananéia não se reconheciam como tal<sup>69</sup>. A partir do momento em que determinadas comunidades receberam o rótulo de “caiçara”, toda sua “cultura” passou a representar o que se determina hoje como “cultura caiçara”. E ainda se faz uma distinção entre cultura “tradicional” e uma outra, supostamente “não-tradicional”. Portanto, aqui se separa a cultura em outros dois grandes grupos: as “não-tradicionais” incluiriam as chamadas “culturas de massa”, “culturas pós-modernas”, enquanto que as “tradicionais” aquelas em que se podem identificar resquícios (ou mesmo vínculos) das matrizes culturais brasileiras mais antigas. Sendo assim, somos levados a buscar uma noção de “purismo” nas culturas tradicionais que, de fato, não existe:

Pluralismo pressupõe identidade como hibridação pressupõe pureza. Estritamente falando, só se pode hibridizar uma cultura que é pura; mas como Edward Said disse, “todas as culturas estão envolvidas umas com as outras; nenhuma é isolada e pura, todas são híbridas, heterogêneas, extraordinariamente diferenciadas e não monolíticas”<sup>70</sup>. (EAGLETON, 2005, 28-29)

Essa idéia proposta por Eagleton vai ao encontro do que García Canclini (2003) propõe: os processos de hibridação. Tais processos são constantes, notadamente nas sociedades latino-americanas, de acordo com o autor. No caso da música, pode haver grupos que se embrenhem na busca da “ponta inicial” de todo o processo, concentrando-se em desvendar suas raízes, ao invés de compreender o processo em si.

Como observa Ikeda (2007), recentemente, no Brasil, têm surgido inúmeros projetos culturais “relacionados às culturas populares tradicionais [...] Esses mesmos fatos culturais

<sup>69</sup> Definir o próprio mundo de vida\* [sic] como uma cultura é arriscar-se a relativizá-lo. Para uma pessoa, seu próprio modo de vida é simplesmente humano; são os outros que são étnicos, idiossincráticos, culturalmente peculiares. (EAGLETON, 2005, 43). \* Provavelmente houve um erro de digitação, conforme se perceberá na seqüência da citação. Portanto, leia-se “modo de vida”.

<sup>70</sup> SAID, E. *Culture and Imperialism*. Londres: 1993, p.xxix, *apud* EAGLETON, 2005, 28-29.



passaram a ser categorizados também como *patrimônio imaterial*” (p.50). “Patrimônio” é um termo que inevitavelmente nos remete à noção de “conservação”, de “preservação”. A questão principal aqui levantada é: se há algo que precisa ser preservado, o que se deve preservar? O que se observa, por meio desta investigação, é que essa idéia tem movimentado vários setores ligados à cultura: educadores, pesquisadores, produtores culturais, marketing cultural, entre outros, parte deles motivados sobretudo pelas iniciativas de fomento do governo (em todos os âmbitos, mas principalmente no âmbito federal), como o autor ressalta em seu texto (2007). Tal fato nos remete a outra questão: se não existissem tais fomentos, esses mesmos grupos converteriam as “culturas tradicionais populares” como foco de suas preocupações? Essa é uma questão difícil de se responder, sem dúvida alguma. Contudo, tal fato não é uma novidade no Brasil. Como nos lembra o mesmo autor:

[...] diversos foram os atos para documentar, estudar e fomentar os saberes das culturas tradicionais, como para citar esparsamente, alguns exemplos: a *Missão de Pesquisas Folclóricas*, iniciativa de Mário de Andrade, em 1938, no então Departamento de Cultura do Município de São Paulo [...]; a criação da *Comissão Nacional de Folclore* (CNFL) em 1947, organizada no Ministério das Relações Exteriores, como representante do Brasil na Unesco, e a criação da *Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro* em 1958 (atualmente Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, do Ministério da Cultura) [...]. (p.52)

Um traço comum que ainda se nota, dentre esses projetos, é a questão do “outro”, considerado, em alguns casos, como “exótico”. Ikeda (2007) ressalta que essa “onda etnicista [...] atinge sobretudo jovens e pessoas de formação mais intelectualizada (estudantes universitários e de grau médio e intelectuais)” (p.51).

O que se nota, por meio desta pesquisa, é que se há algo a ser preservado são pontos que vão além da prática musical ou qualquer manifestação cultural; são aqueles da ordem dos direitos humanos. Conforme Dauro do Prado, durante entrevista, se a população da Juréia não fosse “expulsa” de suas terras, não haveria motivos para projetos de preservação do fandango, ou até mesmo de preservação da natureza. Não se pode esquecer também que, muitas vezes, a espetacularização das manifestações tradicionais estão associadas a tais projetos. Segundo Ikeda (2007), algumas manifestações, principalmente aquelas que envolvem música, dança e dramatização, têm sido tratadas como atrações artísticas, desconsiderando-se os contextos históricos e sociais que as envolvem:



Por exemplo, um mestre de Folia de Reis, que é, em primeiro lugar, uma espécie de líder espiritual, religioso, devoto e representante dos Três Reis Magos (Baltazar, Gaspar e Melchior), passa a ser visto como representante do folclore ou incluído na categoria “artista popular”, o que é estranhável para o próprio. Naturalmente, não se pode desconsiderar a dimensão estética que se ressalta em tantas expressões populares tradicionais, mas na maioria das vezes não são estas as dimensões mais significativas para os próprios participantes, principalmente naquelas realizações lastreadas em princípios religiosos (tão comuns na cultura tradicional), mesmo que se expressem nas formas compreendidas como “lúdicas”, com cantorias, danças e dramatizações, e sejam identificadas como “brincadeiras” (p.54).

Portanto, reafirmo a questão: o que deve ser preservado nas manifestações tradicionais populares? Talvez não preservado, mas o que tem que ser conhecido e reconhecido, em primeiro lugar, são os saberes ainda mantidos por essas comunidades denominadas “tradicionais”, que foram, em algum momento histórico, inerentes a uma maioria, mas que se restringiu ao longo dos “processos modernizadores” a determinadas populações (que hoje são chamadas de “comunidades tradicionais”). A partir daí, os projetos culturais deveriam partir de dentro para fora, ou seja, privilegiando a participação dessas comunidades em todo seu processo – e não apenas em seu produto final – oferecendo-lhes subsídios materiais e humanos para tal. Dessa forma, seriam produzidos projetos alicerçados e duradouros.

Não se pretende, de forma alguma, neste trabalho, renegar a preservação de patrimônios culturais, sejam eles materiais ou imateriais, mas repensar o sentido de preservação, principalmente quando se envolvem pessoas detentoras sim de um conhecimento “ancestral”.

Desse modo, o principal foco desta pesquisa centrou-se nos processos de transformação sofridos pelo fandango de Iguape e Cananéia, tendo como “fio condutor” a viola branca. Analisando esse processo, iniciei destacando três iniciativas nessas localidades:

1. Os bailes de viola do grupo Sandália de Prata;
2. As atuações da Associação Jovens da Juréia;
3. O Grupo de Fandango Violas de Ouro, de São Paulo Bagre, Cananéia.

O que se sobressai, nessas três iniciativas, é que, além de serem iniciativas locais, de grupos de moradores dessas comunidades, elas nasceram e existem independentes de qualquer tipo de fomento, citado anteriormente, porém “incrementadas” em certos momentos por alguns.



Os bailes de viola, no salão de D. Maria das Neves denotam as transformações sofridas pelo fandango em Iguape, a começar pela maneira como fandangeiros e freqüentadores do baile se referem ao fandango, ou seja, “baile de viola”. Tomando apenas esse fato, já podemos ressaltar alguns pontos. O termo “fandango”, conforme já mencionado, foi um termo genérico adotado justamente para o baile que ocorria normalmente após os mutirões – mas também em outras ocasiões –, que era constituído por um conjunto de ritmos divididos em dois grandes grupos: os *bailados*, em que os casais dançavam coreografias pré-estabelecidas ou simplesmente juntos, como na valsa, e os *batidos*, em que os homens sapateavam. Conforme capítulos anteriores, os mutirões foram diminuindo e, por vários motivos, o fandango foi perdendo a intensidade e freqüência de sua prática. A modalidade do *bailado* foi a que persistiu, tanto em Iguape quanto em Cananéia, notadamente dois ritmos: a *chamarrita* e o *dondom*. Provavelmente, daí se venha a denominar o *fandango* também de *baile*, e, como já mencionado anteriormente, *baile de viola*, porque ele é caracterizado pela presença (indispensável, diga-se de passagem) da viola branca. Fato curioso, no caso de D. Maria das Neves, é que seu salão se localiza na área urbana de Iguape. Normalmente o fandango está associado a populações de áreas rurais e, de certo modo, era realmente fato mais comum no passado. Quando D. Maria relata sua história, ela menciona a transferência de sua família da área rural para a área urbana. No início, os bailes eram promovidos por seu tio, dentro de sua casa mesmo. Mais tarde, D. Maria assumiu a total responsabilidade pelos bailes, e, devido à grande procura, houve a demanda da construção do salão que funciona nos fundos de sua casa. Essa procura pelo baile se dava – e se dá – em grande parte por egressos dos sítios, mas também por pessoas que buscam apenas lazer, sem ter qualquer vínculo com os mesmos, seja no passado ou atualmente (há que se registrar que a maioria dos freqüentadores são pessoas idosas).

Vale também ressaltar que D. Maria coordena e organiza os bailes de carnaval e a Folia de Reis, conhecida na região pelo nome de Reiada. Nota-se, no caso dos bailes de carnaval, que alguns costumes “tradicionais” são preservados: após os três dias de baile, na quarta-feira de cinzas, as violas são penduradas na parede e, durante toda a quaresma, não há baile. Somente no Sábado de Aleluia as violas são retiradas da parede e retomam-se os bailes.

Os músicos do grupo são pagos, quer dizer, recebem uma espécie de cachê por baile. Esse cachê é pago com o dinheiro arrecadado com a cobrança da entrada no baile e a venda de “comes e bebes” durante o mesmo. Já para a Reiada, além das doações da própria



comunidade, D. Maria consegue “patrocínios” para a confecção das roupas, por exemplo, geralmente junto à prefeitura (entretanto, nem sempre esse patrocínio é conseguido).

Portanto, o grupo Sandália de Prata sobrevive independente de qualquer interferência externa, mostrando-se um importante exemplo dos processos de transformação do fandango de Iguape.

A outra iniciativa citada é a Associação Jovens da Juréia. A associação é formada essencialmente por moradores e ex-moradores da Juréia e foi constituída, em princípio, para reivindicar os direitos dos moradores que foram “expulsos” da Juréia na ocasião da criação da Estação Ecológica Juréia-Itatins. Os Jovens da Juréia também trabalham no resgate de sua cultura (ver entrevista com Dauro do Prado no Anexo 15.2), buscando, junto aos mais antigos, reconstituir vários traços de sua cultura, dentre eles, o fandango.

Pode-se dizer que os Jovens da Juréia, juntamente com outras comunidades da Juréia e arredores (Cachoeira do Guilherme, Vila Nova, etc...), mantêm em atividade a prática musical tradicional caçara, uma vez que ainda são realizadas festas importantes do calendário religioso e também, mais esparsamente, os mutirões. Mas a associação também mantém um grupo formado para apresentações públicas, ou seja, em festas e eventos locais e principalmente fora de Iguape (como o relatado neste trabalho, verificado na cidade de Santos, SP).

Apesar de a associação existir sem necessariamente qualquer financiamento, ao longo de sua história recebeu apoios e patrocínios por meio de vários projetos. Atualmente, conforme Dauro relata, a associação recebeu recursos por meio do projeto Pontos de Cultura, do Ministério da Cultura. Parte dos recursos estão sendo destinados para a reforma e ampliação do galpão onde a associação confecciona artesanato e instrumentos musicais. Será construído, além de salas de aula, também um salão para a realização dos bailes de viola. Outra parte do recurso tem sido utilizada para o aprendizado do fandango junto aos detentores desse conhecimento pelos integrantes do grupo de fandango.





**Foto 4 - Dauro do Prado mostrando o galpão e explicando as reformas que serão efetuadas.**



**Foto 5 - Caxeta utilizada na construção de instrumentos musicais e artesanato pela AJJ.**

Vale lembrar uma ação de vida curta, porém de bastante sucesso enquanto durou: a Escola Caiçara da Juréia. Esse projeto foi levado a cabo com o apoio da Unicamp (Universidade de Campinas, SP) e do Nupaub (Núcleo de Apoio à Pesquisa sobre Populações Humanas e Áreas Úmidas do Brasil), da USP. Por diversos motivos, o projeto teve de ser



interrompido, mas, segundo Dauro, ainda faz parte dos planos da associação, podendo ser re-implantando futuramente, quando houver condições e estrutura para tal.

Em relação ao fandango, destaca-se o interesse desses jovens por valorizar sua cultura e sua “ancestralidade”. O grupo contrasta no cenário por ser formado quase exclusivamente por jovens (a faixa etária varia por volta dos 14 anos aos 40). Vale também ressaltar os construtores de instrumentos musicais pertencentes à associação: Anderson, construtor de rabecas e Cleiton, construtor de violas, ambos muito jovens.

O bairro de São Paulo Bagre, em Cananéia, fica a alguns quilômetros do centro urbano, acessado por uma estrada de terra com saída da estrada de acesso a Cananéia. Talvez por esse motivo, muitos moradores se referem a ele como sítio. Nesse bairro, o grupo Violas de Ouro de São Paulo Bagre preservou não só a prática do fandango, mas também a Romaria (Folia do Divino). Hoje em dia, grande parte dos fandangueros locais reconhecem nesse grupo um símbolo de resistência da cultura caiçara.

Na ocasião da pesquisa anterior, citada na introdução deste trabalho, encontrei o grupo fazendo a Reiada em Iguape. Conforme Ikeda, em citações nas páginas anteriores, a Folia de Reis guarda um cunho religioso; portanto, quando o mestre é chamado para visitar alguma casa, ele se sente “convocado”, uma vez que ele é visto na comunidade também como um líder religioso. Por isso, enfrenta qualquer dificuldade para cumprir sua “missão”, assim como os que o acompanham. Naquela ocasião, o grupo havia sido convidado para fazer a Reiada em Iguape e relataram-me que já não eram convidados com tanta frequência para fazê-la em Cananéia. Seu Leonardo, o “Jacaré”, dizia que praticamente já não se praticava mais o fandango em Cananéia e que, na época, havia apenas algumas casas que pediam a Reiada. Vale lembrar também que a Romaria é uma tradição de Cananéia que também nunca deixou de ser praticada, parte, é bem verdade, graças aos mestres Jacaré e André (mestre Jacaré, já falecido, conforme citado na introdução deste trabalho, sendo mestre André o único que ainda leva adiante a Romaria).

Também é importante citar que, no grupo, está o mestre de Reiada, João Vito, e também um dos mais importantes compositores de modas de Cananéia, Paulinho.

Portanto, são iniciativas que levam por terra a idéia de que uma cultura tradicional pode se acabar à medida que os mais velhos, principalmente os mestres, venham a falecer ou mesmo abandonar (por vários motivos, como, por exemplo, religiosos) essa função. E também são exemplos importantes de como essas comunidades se organizam para “preservar” (ou melhor, “manter”, tendo em vista os processos de hibridação) sua própria cultura.



Durante esta investigação, observou-se um fato curioso que em princípio parecia uma contradição: ao mesmo tempo em que o fandango, nessas localidades, passava por um processo que foi da beira da inatividade à sua reestruturação, a quantidade de violeiros encontrada era significativa; porém, grande parte já não tocava mais a viola. Então, por que o fandango teve que passar por todo esse processo, uma vez que sempre houve uma quantidade expressiva de fandangueiros e principalmente violeiros? De certo modo, isso está relacionado, ao que, como apontado, Ikeda menciona: muitas vezes, para esses “artistas”, o fazer “arte” ou fazer música não é um ato estético em si, mas pertence ao campo das manifestações ancestrais e religiosas, de celebração. Portanto, muitos violeiros deixaram de tocar simplesmente por não haver motivos para tal. Em Cananéia, principalmente, muitos se sentiram motivados a retomar o instrumento e o fandango devido à presença de vários projetos culturais, notadamente a Rede Cananéia e o Museu Vivo do Fandango.

A Rede Cananéia, principalmente por meio das oficinas que realiza (de rabeça e de dança do fandango) e das domingueiras<sup>71</sup>, reativou o interesse de muitos fandangueiros em retomar esta prática, inclusive despertando o dos mais jovens. Já por meio do Museu Vivo do Fandango, houve uma revalorização desta tradição cultural.

Apesar dos resultados, ainda há, em Cananéia, queixa por parte de alguns fandangueiros em relação à falta de valorização do fandango por parte do poder público (principalmente em relação a órgãos da prefeitura municipal) e também em relação aos chamados “atravessadores” (mediadores), pessoas que intermediam o contato entre os grupos e o contratante, mas que acabam não repassando o valor do cachê para o grupo.

O que nos importa aqui é a outra face das transformações sofridas pelo fandango, notadamente em Cananéia. Nesse caso, os fandangueiros assumiram a “identidade caiçara” e o fandango como ícone de sua cultura. Durante conversa com Sr. Armando Teixeira, mais conhecido como Armandinho, ele contava que, antigamente, nos sítios, não havia grupos de fandangos formados, como acontece hoje em dia. Os fandangueiros da comunidade, que já se conheciam, tocavam durante o baile e era comum haver a troca de violeiros (e provavelmente de outros instrumentistas) durante o mesmo. Sr. Armandinho me relatou isso quando lhe perguntei porque ele não tinha parceiro, ou seja, alguém que cantasse junto com ele. Sr.

---

<sup>71</sup> As domingueiras acontecem uma vez por mês na praça que fica na Rua do Artesão, portanto, totalmente aberto ao público. Geralmente começa por volta das 16h00 e se estende pela noite, sem hora determinada para acabar. Vale lembrar, conforme Amir Oliveira relata, que os grupos de fandango não recebem qualquer tipo de cachê.



Armandinho não pertence a nenhum desses novos grupos; esporadicamente, ele é convidado por um ou outro para cantar nas domingueiras.

Portanto, tais projetos motivaram a criação de grupos “fechados” de fandango para apresentações públicas em eventos de diferentes origens. Um dos resultados que vale a pena registrar são os CD’s gravados por alguns deles. Atualmente, em Cananéia, pode-se obter CD do grupo Caiçaras de Cananéia, Família Pereira e também dos alunos do curso de rabeça da Rede Cananéia.

Contudo, observa-se que, por enquanto, de uma forma ou de outra, esses grupos são formados por membros das comunidades caiçaras, detentores de sua “cultura tradicional”. Durante esta investigação, tomou-se conhecimento apenas de um grupo musical não formado por essa população tradicional, o grupo Viola Quebrada, que também utiliza o fandango em seu trabalho. Esse tipo de grupo musical é chamado por alguns pesquisadores de “para-folclóricos”, pois é geralmente formado por músicos e pesquisadores que se utilizam de elementos da cultura popular em seus trabalhos, transformando e re-arranjando as músicas tradicionais e até utilizando-se delas como material de base para composições próprias. Em álbum duplo gravado com a família Pereira – álbum Viola Fandanguera: CD1 Viola Quebrada e CD2 Família Pereira –, o grupo conta com a participação de alguns fandangueiros tradicionais em grande parte das faixas de seu CD. O maior problema, nestes casos, verificados por meio da literatura e também de investigações é quando grupos deste tipo tomam o lugar dos grupos tradicionais na representação da cultura tradicional, interferindo nela e, em alguns casos, descontextualizando-a. No entanto, casos desse tipo não foram verificados durante esta investigação.

Outro ponto importante, verificado no fandango dessas localidades, está relacionado ao anonimato<sup>72</sup>, inerente à cultura de tradição popular. São desconhecidos os autores de grande parte das modas e principalmente os construtores de instrumentos musicais, pois, para essas populações, importa a coletividade. No caso da autoria das modas, torna-se um problema quando estas são gravadas e distribuídas, entrando em questões sobre direitos autorais<sup>73</sup>. No caso dos instrumentos musicais, há uma desvalorização do artesão. Os instrumentos, nessas localidades, não são identificados (por meio de etiquetas, por exemplo, como no caso de violões); portanto, não se conhece o construtor a menos que o instrumento

---

<sup>72</sup> “O outro argumento que opõe a Arte à arte popular diz que os produtores da primeira seriam singulares e solitários enquanto os populares seriam coletivos e anônimos” (GARCÍA CANCLINI, 2003, 243).

<sup>73</sup> Problema parecido foi verificado, durante as investigações, no CD do projeto Viola Peregrina, em que não constam os nomes dos grupos de fandango que executam as modas.



seja comprado diretamente com o mesmo. Nos casos de instrumentos mais antigos, como o de algumas violas encontradas com violeiros durante esta pesquisa, perdeu-se a referência de seu construtor. Um dos problemas verificados, nesses casos, é durante a revenda do instrumento. O construtor sofre algo parecido com aquele por que os grupos passam no que diz respeito aos atravessadores. O preço de uma viola comprada diretamente do construtor pode variar de região para região e de construtor para construtor. Durante esta investigação, foram encontrados valores que variavam de R\$ 80,00 a R\$ 150,00<sup>74</sup>, diretamente com o construtor. Já no comércio, as poucas violas encontradas possuíam preço em torno de R\$ 250,00. No caso de rabecas, a diferença pode ser ainda maior. Portanto, o construtor se transforma em um fantasma dentro deste cenário.

A viola branca é o principal instrumento do fandango. Em todos os grupos observados, a sua presença é indispensável. Não há baile sem viola branca. Outros instrumentos podem faltar ou até mesmo serem substituídos, como a rabeca, por exemplo, que, em alguns casos, é substituída pelo cavaquinho. O violeiro é necessariamente o “cantador”, o que contribui para a importância do instrumento no fandango. Na realidade, o violeiro é a figura central. Por esse motivo, a viola também é o principal instrumento em outras manifestações, como a Rejada e a Romaria, uma vez que o mestre é o violeiro (ou seja, ele tem que tocar a viola, pois, quem toca a rabeca, por exemplo, não canta).

A viola é o instrumento que dá o ritmo de cada marca do fandango. Durante um baile, por exemplo, para se distinguir o dondom da chamarrita, é necessário ouvir as violas (há outras características que distinguem um do outro, como a estrutura das letras e as frases da rabeca, mas a viola é muito importante nessas situações).

Em relação ao uso de técnicas artesanais para a confecção do instrumento – uso de machado para cortar as folhas e partes do instrumento, canivete, etc... –, observou-se que, na maioria dos casos, isso se dá pela falta de condições financeiras do construtor para investir em um equipamento mais adequado. Por um lado, tal fato contribui para a imprecisão na construção do instrumento. Por meio desta investigação, observaram-se dois elementos mais problemáticos no instrumento: o braço e as cravelhas. A imprecisão da construção do braço e instalação dos trastes (pontos) dificulta a execução na viola de outros acordes e outros estilos musicais (como solos) que não aqueles próprios para o fandango. Portanto, nota-se a preocupação do construtor em preparar o instrumento para a execução de raqueados (as

---

<sup>74</sup> Valores correspondentes ao dólar em torno de R\$ 2,15 (por dólar), vigente no período da investigação.



cordas “bem baixinhas”) e dos dois acordes do fandango (ré maior e lá maior com sétima). O sistema de cravelhas influencia a afinação do instrumento, pois dificulta fazer com que a corda alcance a altura adequada, além de não mantê-la durante muito tempo. Provavelmente este seja um dos motivos para que as modas, durante o baile, sejam longas, pois, quando os violeiros param de tocar, gastam muito tempo corrigindo a afinação, gerando, assim, vários intervalos durante o baile.

Por outro lado, alguns elementos da construção artesanal contribuem com o reforço da identidade caiçara, uma vez que faz com que esses elementos sejam “típicos” daquela região. Podem-se citar a utilização da caxeta e da canela como madeiras principais na sua construção, o formato da viola e, sobretudo o trabalho em marchetaria.

Por meio dos experimentos técnico-criativos, observou-se o potencial do instrumento como solista, levando-se em consideração as observações anteriores. É possível a execução de várias técnicas, como arpejos, ligados, rasqueados, comuns no violão e na viola caipira. No entanto, ressalta-se a dificuldade de se manusear o instrumento (principalmente a mão esquerda) e pela imprecisão da afinação, que se dá por motivos já expostos.

A tensão das cordas também influencia a afinação e a execução do instrumento. Seria necessário um profundo estudo junto a um *luthier* (construtor) para encontrar as tensões adequadas para cada corda, o que não foi possível nesse momento. Foram realizadas algumas experiências com cordas de viola caipira e violão, chegando-se a alguns resultados que, entretanto, não são, ainda, os mais adequados.

De qualquer modo, a construção da viola branca é exclusivamente voltada para sua utilização no fandango. Portanto, dentro do que se propõe, sua construção é bastante funcional e eficaz. Entretanto, alguns pontos aqui levantados também afetam a sua execução no fandango, que é caso da afinação (as cravelhas) e a tensão de cordas. Observou-se que alguns violeiros chegam a trocar, por conta própria, o sistema de cravelhas pelo de tarraxas. Já quanto à tensão das cordas, notou-se que eles buscam sempre cordas “fininhas”, ou seja, escolhem de acordo com a espessura.

Nesta investigação, além da análise dos usos da viola branca no fandango de Iguape e Cananéia, pretendeu-se trazer ao meio acadêmico discussões sobre políticas públicas para comunidades detentoras de saberes tradicionais populares, focando essas duas localidades do Vale do Ribeira, no Estado de São Paulo. Na região, além das comunidades caiçaras, há também uma outra comunidade tradicional, a quilombola, a qual vive situações semelhantes



àquela. O tema vem ganhando relevância no cenário político, sendo levado a cabo principalmente por produtores<sup>75</sup> artísticos.

Buscou-se o olhar etnomusicográfico, guiado pelo instrumento musical, o qual exige um exercício constante de aproximação e afastamento do objeto, além do conhecimento de “ferramentas” extra-musicais (principalmente conhecimentos antropológicos e sociológicos). Sem dúvida, muitas questões ainda ficaram em aberto e novas surgiram, como já mencionado na introdução deste trabalho. Portanto uma de suas principais contribuições foi ter aberto novas trilhas sobre um tema tão pouco explorado. Entretanto, alguns objetivos fundamentais foram alcançados, como a exploração técnica do instrumento, reconhecendo todo seu potencial e suas peculiaridades de execução, a princípio, aparentemente singelas, mas, na realidade, bastante complexas, gerando, assim, um material áudio-bibliográfico, que pode servir como fonte para futuras investigações e também como material didático para cursos sobre o instrumento<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> Produtores no sentido conhecido no mercado cultural, ou seja, aquele que “agencia” grupos artísticos e não produtores no sentido daqueles que confeccionam a arte.

<sup>76</sup> Quando me refiro a cursos quero dizer cursos como aqueles promovidos pela Rede Cananéia e pelo Projeto Guri, por exemplo.



### 13. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Editora Globo, 1960.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional: Dança, recreação e música*. V2, 2ªed. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

ARRIAGA, Gerardo. La guitarra renacentista. *La Guitarra Española*. Madri: Opera Tres Ediciones Musicales, 1993. pp.63-67.

AZEVEDO, Fernando Corrêa de. *Fandango do Paraná*. Rio de Janeiro: MEC e FUNARTE, 1978.

BARACHO, Maria Amarante Pastos; FÉLIX, Luiz Fernando Fortes. *Marketing Cultural e Responsabilidade Social*. Cadernos do CEHC, Série Cultura, vol. 8. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 2002. Disponível em:

<[www.cultura.mg.gov.br/arquivos/AcaoCultural/File/responsabilidade-social-marketing.pdf](http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/AcaoCultural/File/responsabilidade-social-marketing.pdf)>. Acessado em: 01 jul. 2006.

BARROS, Adil Jesus da Silveira; LEHFELD, Neide Aparecida de Souza. *Fundamentos de Metodologia Científica: um guia para iniciação científica*. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2000. pp.101-115.

BITTAR, Nazir. A Pluralidade do Fandango: Dança, Teatro e Baile. In: BRITO, Maria de Lourdes da Silva (org) et al. *Fandango de Mutirão*. Curitiba: Editora Gráfica Meleart, 2003. pp.15-19.

BORDAS, Cristina; ARRIAGA, Gerardo. La guitarra desde el barroco hasta ca. 1950. *La Guitarra Española*. Madri: Opera Tres Ediciones Musicales, 1993. pp.69-94.

BOTERF, Guy Le. Pesquisa participante: Propostas e reflexões metodológicas. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org). *Repensando a pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense, 1999. pp. 51-81.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Participar-pesquisar. BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org). *Repensando a pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense, 1999. pp.7-14.

BRITO, Maria de Lourdes da Silva (org) et al. *Fandango de Mutirão*. Curitiba: Editora Gráfica Meleart, 2003.

BUDASZ, Rogério. *Cifras de música para saltério/ Antonio Vieira dos Santos; estudo e transcrições musicais*: Rogério Budasz; ed. fac-similar. Curitiba: Ed. da UFPR, 2002.

CÂNDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 3ªed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.



CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. In: *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*/ Instituto Nacional do Folclore, Coordenadoria de Estudos e Pesquisa. Rio de Janeiro: IBAC, 1992. p.23-38.

CAVALCANTI, Maria Laura de Castro. Culturas populares: múltiplas leituras. In: *Anais do Seminário Nacional de Políticas Públicas para Culturas Populares*, Brasília, 23 a 26 de fevereiro de 2005. São Paulo: Instituto Polis; Brasília: Ministério da Cultura, 2005.

CORRÊA, Roberto Nunes. *A arte de pontear viola*. Brasília/ Curitiba: Ed. do Autor, 2000.

\_\_\_\_\_. Funções Populares. In: MARCHI, Lia, SAENGER, Juliana, CORRÊA, Roberto. *Tocadores: homem, terra, música e cordas*. Curitiba: Palloti, 2002. pp.104-111.

\_\_\_\_\_. *Viola Caipira*. Brasília: Viola Corrêa Produções Artísticas, 1989.

CRUCES, Francisco. Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos. In: *Revista de Pensamiento antropológico y estudios etnográficos*. Março/1999, nº15 e 16. Espanha, Madri: Grupo Antropologia, 1999.

DEMO, Pedro. Elementos Metodológicos da Pesquisa Participante. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org). *Repensando a pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense, 1999. pp.104-130.

DIEGUES, Antonio Carlos Sant'Anna. *O mito moderno da natureza intocada*. 4ª ed. São Paulo: Hucitec; Nupaub; Usp, 2004a.

\_\_\_\_\_. A mudança como modelo cultural: o caso da cultura caiçara e a urbanização. In: *Enciclopédia Caiçara v. I*. Antonio Carlos Sant'Anna Diegues (org.). São Paulo: HUCITEC/ NUPAUB/ CEC-USP, 2004b. pp. 21- 48.

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. Tradução Sandra Castello Branco; revisão técnica Cezar Mortari. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

FINNEGAN, Ruth. *Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo*. In: *Revista de Pensamiento antropológico y estudios etnográficos*. Março/1999, nº15 e 16. Espanha, Madri: Grupo Antropologia, 1999.



FORTES FILHO, Paulo. *Enciclopédia Caiçara Vol.2*. Antonio Carlos Sant'Anna Diegues (org.). São Paulo: Hucitec/ Nupaub/ CEC/USP, 2005.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4ªed. São Paulo: Edusp, 2003.

GIFFONI, Maria Amália C. *Danças Miúdas do Folclore Paulista*. 2ªed. São Paulo: Nobel, 1980.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. *Metodologias Qualitativas na Sociologia*. 10ªed. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

IKEDA, Alberto T. Música na terra paulista: da viola caipira à guitarra elétrica. In: SETUBAL, Maria Alice (coord.). *Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo*. Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária, São Paulo: CENPEC, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. Manifestações tradicionais: rituais, artes, ancestralidades... *Prêmio Cultura Viva: um prêmio à cidadania*. Coordenação Ana Regina Carrara; organização Mariana Garcia (vários colaboradores). São Paulo: CENPEC, 2007. pp.50-54.

INÁCIO FILHO, Geraldo. *A monografia na universidade*. Campinas, SP: Papirus Editora, 1995. pp. 49-77.

LIMA, Rossini Tavares de. *Folguedos Populares do Brasil*. São Paulo: Ricordi, 1962.

\_\_\_\_\_. Estudo sobre a viola. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/ Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, nº8/10, janeiro/dezembro de 1964.

MACHADO NETO, Manoel Marcondes. *Marketing Cultural: das práticas à teoria*. 2ªed. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2005.

MEIRA, Renata Bittencourt. *O ciclo das festas: uma leitura cênica da dança do fandango e das festas populares de Cananéia, litoral sul do Estado de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Dança) – Instituto de Artes da Unicamp. Campinas, 1997.

MELO, Teresa Mary Pires de Castro. *A floresta, a mesa e as leis: espaços, comunicação e mudança cultural em comunidade tradicional da Estação Ecológica Juréia-Itatins*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Departamento de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000. 156p.

MELO, Teresa Mary Pires de Castro. Espaço, comunicação e cultura: breve relato de observações sobre a comunidade de Cachoeira do Guilherme. In: *Enciclopédia Caiçara v.1*. Antonio Carlos Sant'Anna Diegues (org.). São Paulo: HUCITEC/ NUPAUB/ CEC-USP, 2004. pp. 321 – 340.



MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. EUA: University Press, 1964.

MERRIAM, Alan P. Ethnomusicology, Discussion and Definition of the Field. *Ethnomusicology* 4:3 (1960), p.107-114. In: *Ethnomusicology: History, Definitions, and Scope*. A core collection of scholarly articles. Edited by Kay Kaufman Shlemay Wesleyan University. Nova York/ London: Garland Publish, Inc., 1992. p.63-70.

NUNES, Márcia. *Do passado ao futuro dos moradores tradicionais da estação Ecológica Juréia-Itatins/SP*. Dissertação (Mestrado em Geografia Física) – Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2003. 168p.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. *Som e música. Questões de uma antropologia sonora*. *Rev. Antropol.* [online]. 2001, vol.44, nº1 [citado 03 Abril 2005], p.222-286. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77012001000100007&Ing=pt&nrm=isso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007&Ing=pt&nrm=isso)

PIMENTEL, Alexandre, GRAMANI, Daniella, CORRÊA, Joana (organizadores). *Museu Vivo do Fandango*. Rio de Janeiro: Associação Caburé, 2006.

RANDO, José Augusto Gemba. Fandango: Contextualização Histórica. In: BRITO, Maria de Lourdes da Silva (org) et al. *Fandango de Mutirão*. Curitiba: Editora Gráfica Meleart, 2003. P. 11-13.

ROMANELLI, Guilherme G. B. A rabeca do fandango paranaense: a busca de uma origem utilizando o violino como parâmetro. *Anais do Simpósio de Pesquisa em Música 2005*. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2005. pp.50-59.

ROUÉ, Marie. Novas perspectivas em Etnoecologia: “Saberes Tradicionais” e Gestão dos Recursos Naturais. In: DIEGUES, Antonio Carlos (org.). *Etnoconservação – Novos rumos para a conservação da natureza*. São Paulo: HUCITEC/ NUPAUB-USP, 2000.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. In: Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. *Sinais Diacr#ticos: música, sons e significados*. São Paulo: SOMA, 2004.

SETTI, Kilza . *Ubatuba: Nos cantos das praias - Estudo do Caiçara Paulista e de sua Produção Musical*. São Paulo: Ática, 1985.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. *A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea*. In: Revista Brasileira de Educação. nº 20. mai./jun./jul./ago.



2002. Disponível em: << <http://www.anped.org.br/rbe20/anped-20-04.pdf>>> Acesso em: 15 jan. 2007

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 20ªed. São Paulo: Cortez, 1996.

THIOLLENT, Michel. Notas para o debate sobre pesquisa-ação. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org). *Repensando a pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense, 1999. pp.82-103.

WARNIER, Jean-Pierre. *A Mundialização da Cultura*. Tradução Viviane Ribeiro. 2ªed. Bauru, SP: Edusc, 2003.

#### SITES CONSULTADOS

<<http://attambur.com/ExemplosMusicais/emviolabeiroa.htm>>. Acessado em: 08 dez. 2005

<[http://www.brasilfesteiro.com.br/coluna/coluna\\_degghi.html](http://www.brasilfesteiro.com.br/coluna/coluna_degghi.html)>. Acessado em: 08 dez. 2005

<<http://www.mongue.org.br/violaperegrina>>. Acessado em: 30 abr. 2006

<<http://alfarrabio.di.uminho.pt/arqevo/textospa/html/vbeiroa/violabei.htm>>. Acessado em 04 jun. 2006

<<http://www.arlivre.com/Audio/RecolhasDMPDF/BEIROA.PDF>>. Acessado em 04 jun 2006

<<http://www.avina.net>>. Acessado em 21 março 2007

<<http://www.museuvivodofandango.com.br>>. Acessado em 22 jan 2007

#### GRAVAÇÕES UTILIZADAS

Autor desconhecido. Chamarrita (Moreninha). Intérpretes: Leonildo Pereira e Nilo Pereira. In: *Viola Quebrada e Família Pereira. Viola Fandangueira*. Curitiba, PR: Solo Studio, 2001. 2CD. CD2, faixa 1, de 00min54seg a 02min16seg.

Autor desconhecido. Chamarrita (Adeus Morena). Intérpretes: Leonildo Pereira e Nilo Pereira. In: *Viola Quebrada e Família Pereira. Viola Fandangueira*. Curitiba, PR: Solo Studio, 2001. 2CD. CD2, faixa 14, de 03min12seg a 04min05seg.

Autor desconhecido. Chamarrita (Adeus Morena). Intérpretes: Família Pereira. In: *Fandango de Mutirão*. Curitiba, PR: Estúdio Trilhas Urbanas, 2003. Faixa 16, de 00min00seg a 00min37seg.

Autor desconhecido. Dondom (Fandanguinho). Intérpretes: Mestre Eugênio, Margareth Makiolke e Oswaldo Rios. In: *Viola Quebrada e Família Pereira. Viola Fandangueira*. Curitiba, PR: Solo Studio, 2001. 2CD. CD1, faixa 8, de 00min55seg a 02min25seg.



Autor desconhecido. Dondom (Avião no Estrangeiro). Intérpretes: Leonildo Pereira e José Pereira. In: *Viola Quebrada e Família Pereira. Viola Fandangueira*. Curitiba, PR: Solo Studio, 2001. 2CD. CD2, faixa 3, de 00min00seg a 01min22seg.

Autor desconhecido. Remando contra maré. Intérpretes: desconhecidos. In: *Viola Peregrina*. Faixa 2, de 00min00seg a 00min22seg.

CORDEIRO, Valdemir Antônio (“Vadico”). Pobre Pescador. Intérprete: Jovens Fandangueiros de Itacuruçá. In: *Museu Vivo do Fandango*. Curitiba, PR: Solo Studio, 2005. 2CD. CD1, faixa 22, de 00min00seg a 01min00seg.

PEREIRA, Paulinho. Política. Intérprete: Grupo de Fandango Caiçaras de Cananéia. In: *Ajuntório*. Cananéia, SP: Hipnotik Studio, 2005. Faixa 10, de 04min50seg a 05min37seg.

RAMOS, Ângelo. Barra do Jardim. Intérprete: Caiçaras do Acaraú. In: *Museu Vivo do Fandango*. Curitiba, PR: Solo Studio, 2005. 2CD. CD1, faixa 14, de 01min18seg a 02min16seg.

TEIXEIRA, Armando. O que Cananéia tem. In: *Museu Vivo do Fandango*. Curitiba, PR: Solo Studio, 2005. 2CD. CD1, faixa 15, de 00min00seg a 00min33seg.



## 14. BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 2ªed, 1942

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

\_\_\_\_\_. *Pequena História da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1980.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

BANGEL, Tasso. *O Estilo Gaúcho na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1989.

BARROS, Aidil Jesus da Silveira, LEHFELD, Neide Aparecida de Souza. *Fundamentos de Metodologia Científica: um guia para iniciação científica*. 2ªed. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2000.

\_\_\_\_\_. *Projeto de Pesquisa: propostas metodológicas*. 14ªed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1990.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* EUA: University of Washington Press, 1974.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.

DÍAZ, Pompeyo Pérez. *Dionísio Aguado y la guitarra clásico-romántica*. Madrid: Gráficas Arabí, 2003.

DIEGUES, Antonio Carlos Sant'Anna (org.). *Etnoconservação: Novos Rumos para a Conservação da Natureza*. São Paulo: HUCITEC/ NUPAUB-USP, 2000.

\_\_\_\_\_. (org.). *Enciclopédia Caiçara v.1: O olhar do pesquisador*. São Paulo: HUCITEC/ NUPAUB-USP, 2004.

\_\_\_\_\_. (org.). *Enciclopédia Caiçara v.2: O olhar estrangeiro*. São Paulo: HUCITEC/ NUPAUB-USP, 2005.

\_\_\_\_\_. (org.). *Enciclopédia Caiçara v.5: Festas, lendas e mitos caiçaras*. São Paulo: HUCITEC/ NUPAUB/ CEC-USP, 2006.



EAGLETON, Terry. *Depois da Teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Tradução Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4ªed. São Paulo: Atlas, 2002.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

MARCHI, Lia, SAENGER, Juliana, CORRÊA, Roberto. *Tocadores: homem, terra, música e cordas*. Curitiba: Palloti, 2002.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MEDEROS, Alicia. *El flamenco: la historia y la geografía; lo andaluz y lo gitano; los cantes; las familias; el nuevo flamenco; los nombre propios; la ruta del duende; discografía flamenca*. Madrid: Acento Editorial, 1996.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

RODERJAN, Roselys Vellozo. *Folclore Brasileiro: Paraná*. Rio de Janeiro: MEC-SEC-FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore, 1981.

SCHAFFER, Murray. *O ouvido pensante*. Tradução: Marisa T. de Oliveira Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. São Paulo: Instituto Polis, 2005.

THE METROPOLITAN MUSEUM, MUSEO MUNICIPAL DE MADRID. *La Guitarra Española (The Spanish Guitar)*. Madrid: Opera Tres, 1993.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular – os sons que vem da rua*. Rio de Janeiro: autor, 1976.

## ARTIGOS

DIAS, Susana. *Escola da Juréia propõe convivência entre a mata e a comunidade local*. *Cienc. Cult.* [online]. Julio/Set. 2003, vol.55, no.3 [citado 04 Abril 2005], p.12-13. Fonte: <[http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0009-67252003000300008&lng=en&nrm=iso](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252003000300008&lng=en&nrm=iso)>. ISSN 0009-6725.

MACEDO, Toninho. *Um Mundo de Violas e Rabecas*. Boletim da Comissão Estadual de Folclore – Governo do Estado de São Paulo, nº1 – Outubro de 1997, em “*Cultura Caiçara*”.



SUCURSAL. *Plano de manejo da Estação Juréia-Itatins sairá este ano. A Tribuna*, Santos, 20 de fevereiro de 2005. Caderno Cidades, A11.



## **15. ANEXOS**

## 15.1. ENTREVISTA COM AMIR OLIVEIRA

Transcrição da entrevista com Amir Oliveira, presidente da Rede Cananéia.

Gravada em MD, em Cananéia, 16 de junho de 2006, em sua barraca de artesanatos localizada na Rua do Artesão.

Cintia (C) – Qual a sua função na Rede Cananéia? Você disse pra mim que é o diretor da Rede.

Amir (A) – Não. Meu nome é Amir Oliveira, eu sou o presidente da Associação Rede Cananéia, tô no meu segundo mandato de presidente. A eleição que acontece na Rede Cananéia, na última eleição que teve em dezembro nossa chapa ganhou de novo para presidente.

(C) – Ah...existe uma eleição?

(A) – Existe uma eleição. Disputei com o Marcelo, a chapa do Marcelo e a nossa chapa foi eleita.

C – Quem vota nessa eleição?

A – São os conselheiros da Rede, né, que a gente chama de pessoas ilustres da cidade, e os membros da Rede, que somos em treze, treze associações legalizadas que... é uma rede das associações e o trabalho da...

C – As associações seria tipo essa associação aqui da Rua do Artesão...

A- É, a do Mandira, a Rema, a Associação do Marujá, um dos bairros, do Acaraú...

C – Então todas as associações votam?

A – Formalizadas, formalizadas, que tenha uma cadeira dentro da Rede.

C – Aí eles votam...

A – Reserva extrativista do Mandira, a Colônia dos Pescadores, Associação dos Artesãos, Coletores de (?), a associação são trezentas e poucas pessoas, tem uma representando, é... são várias, agora não lembro...tem a Gaya Ambiental.

C – E qualquer um dos membros das Associações eles podem formar uma chapa também ou não?

A – Geralmente é feito isso, você disputa... é uma eleição normal.

C – Normal.

A – É, normal, geralmente como em todo lugar, você tem seus amigos, assim, você “vamo fazê uma chapinha?”, aí a gente pega e acontece isso.



C – Então este ano, por exemplo, teve a sua chapa e qual foi a outra?

A – A chapa do... a gente chama a chapa do Marcelo, né, o Marcelo que era o presidente, o Marcelo da Gaya Ambiental, que é hoje o diretor do Departamento de Meio Ambiente.

C – Da Agaia?

A – Gaya, Gaya Ambiental.

C – Tá certo.

A – Ele é o representante da Gaya.

C – E ele foi o antigo presidente da Rede Cananéia?

A – Não. Eu tô desde o início, desde a fundação da Associação.

C – Quando foi fundada a Associação?

A – Foi fundada no ano de 2002.

C – 2002?

A – É.

C – Quatro anos já?

A – É.

C – Nossa, bastante, pensei que tivesse dois anos só.

A – Não, não. E dentro da sede ali nós estamos há dois anos.

C – Ah, a sede existe há dois anos.

A – É, ali na sede, ali. Tem, nós estamos há dois anos, tem o patrocínio, que nosso financiador é uma fundação, uma fundação da Suíça.

C – Avina, né?

A – Avina, Fundação Avina, é nossa financiadora por três anos. Estamos no segundo ano do recurso, tem mais o ano que vem, um recurso de R\$ 468.000,00 (quatrocentos e sessenta e oito mil reais). Primeiro ano R\$ 180.000,00 (cento e oitenta mil reais), segundo ano, nós estamos administrando agora R\$ 157.000 (cento e cinquenta e sete mil) e o terceiro ano R\$ 130.000,00 (cento e trinta mil reais).

C – Num total de R\$ 480.000,00. (obs: Houve um erro em minha pergunta, pois a informação anterior é de R\$ 468.000,00. De qualquer maneira, somando os valores obtém-se um total de R\$467.000,00).

A – É, quatrocentos e oitenta...

C – Por três anos, já tem um contrato fechado por três anos.

A – Por três anos, um projeto, né, o projeto três anos e você vai, a cada seis meses passa por uma sabatina, né, se passo você recebe o recurso de novo. Daí é assim que tá funcionando.

C – Tem que fazer um relatório apresentando planilha de gastos...

A – Eles cobra a alma da gente...

C – Mas tá certo, né, se estão financiando?



A – É.

C – E o que eu queria saber da Rede também, assim, qual é a estrutura de funcionamento, quantos funcionários...como é que ela funciona?

A – Nós trabalhamos com, só temos um funcionário, que é a Fabiane, que é nossa secretária...

C – Uma só?

A – Só a Fabiane. Daí a gente trabalha com os projetos, né. Dentro do projeto Resgatando a Cultura Caiçara a gente paga uma diária, R\$ 10,00 (dez reais) a hora/aula, professor João Firmino...

C – Dez reais a hora/aula?

A – Dez reais a hora/aula, professor João Firmino e R\$10,00 (dez reais) a hora/aula para a professora Márcia, que é a professora de...

C – Dança, né?

A – É. E agora, recentemente, contratamo, dentro do projeto, é... a professora Creuzinha, que vai dar aula de fandango de dança de adultos.

C – Ah tá, a professora Márcia do quê que é?

A – De... dos caiçarinhas.

C – Ah, das crianças.

A – É, a gente trabalha com...No primeiro ano nós trabalhamos com 47 (quarenta e sete) crianças. Neste ano nós diminuimos, estamos com 20 (vinte) casais, com 10 (dez) casais, com 20 (vinte) crianças.

C – E como são essas aulas? Você disse que tem a duração de uma hora.

A – Duas horas.

C – Duas horas?

A – Duas horas. Que nem, a da rabeça também, duas horas.

C – Cada aula tem a duração de duas horas?

A – É, o professor só pode fazer quatro horas por semana.

C – Então, uma vez por semana é a aula de rabeça, né?

A – Duas vezes por semana, na terça-feira e na quinta-feira.

C – Ah, tem na terça também? Pensei que fosse só de quinta.

A – Terça e quinta.

C – Terça e quinta.

A – Terça e quinta. Era sexta, daí eu não tava podendo ficar na sexta-feira aqui na cidade, que eu tô indo pra Iguape né...

C – Ah, você tá indo pra Iguape?

A – Tô indo, toda sexta-feira vou pra Iguape...



C – Trabalhar lá.

A – É. Eu trabalho com, eu tenho um projeto chamado Dançando Fandango. Eu trabalho com o resgate do fandango em Iguape, mas só com os professores da rede primária, da rede municipal. Só com professores que dão aula no primário. Daí eu dou introdução do fandango pra elas, como chegar...até os alunos, né, como introdução da dança...

C – Mas isso é via Rede Cananéia?

A – Não. É via Secretaria de Educação e Cultura.

C – De Iguape?

A – Via Secretaria de Cultura do Estado de SP. Um projeto da Secretaria de Cultura do Estado.

C – Ah, é um projeto da Secretaria de Cultura?

A – É, do Estado, é.

C – Como é que chama o projeto?

A – É...chama Dançando Fandango.

C – Dançando Fandango?

A – Dançando Fandango.

C – Ah, eu não ouvi falar desse projeto.

A – É, mas esse projeto tá funcionando tem pouco tempo. Ele é funcionado com...esses projetos funcionam com 36 horas. Eu dou 36 horas/curso e...

C – Só para os professores da rede pública de ensino?

A – É. Eu dou na sexta-feira lá e segunda-feira em Ilha Comprida, mesma coisa também. E tô trazendo o curso pra Cananéia, que é a professora Creuza também, a professora Creuza...

C – De que bairro mesmo que é a professora Creuza, que você falou pra mim ontem?

A – Lá do Ariri.

C – Do Ariri.

A – Comunidade do Ariri.

C – Você falou pra mim que está tendo festa lá, e por isso que ela não veio.

A – É, ela é festeira, que a gente chama.

C – E quais são os dias? Porque terça e sexta é a rabeca, né, e a dança...?

A – Dos adultos, terça e sexta e o das crianças, dos caçarinhãs, segunda e terça.

C – Segunda e terça. Mas o horário é diferente?

A – Das quatro às dezoito horas, das crianças, de segunda e terça.

C – Segunda e terça.

A – É. Das 14...



C – Das duas às quatro?

A – Não, não. Quatro horas da tarde às seis horas.

C – Às seis horas...pra dar um intervalo e começar a aula de rabeça na terça, né?

A – Não, daí termina às seis horas e quase não interfiro, quase não...a Márcia fica só com ela mesmo, eu só vou assistir, converso com as crianças, é isso aí.

C – E a aula de dança que horário que é?

A – De adulto?

C – De adulto.

A – Acontece junto com as aulas de rabeça.

C – Ah, é junto com a aula de rabeça.

A – É oficina que a gente chama, quando tem...

C – Oficina.

A – Uma oficina, quando tem essas aulas de dança com a professora, com a Creuzinha, com o professor João Firmino, que dá aula de dança, e a de percussão, todos os músicos que estão ali dão um toque, vai dando um toque e...e daí a gente não paga o professor de percussão, daí vai tendo isso.

C – Ah, então não tem um professor fixo de percussão.

A – Não tem um professor, não tem. Daí vai, “não é assim que bate...tá batento errado, bate desse jeito”...

C – Os próprios músicos que ajudam.

A – Que estão lá, é. Daí, nessas oficinas é um encontro, né. Todos os músicos sabem, os fandanguero que a gente chama, né, então, que tem ou não tem nada pra fazer, ou tá disponível e vem...

C – Vai e ali é um ponto de referência.

A – É um ponto que...e tem funciona bem, tá tendo cada vez mais gente.

C – Quantos alunos fixos vocês têm?

A – Hoje nós estamos com oito alunos, e...

C – De rabeça.

A – De rabeça. É o Rodolfo, o Rodolfo... Adriano, o Adriano que é formado lá na escola em Tatuí, ele é maestro em Tatuí, ele tem batuta e tudo. Adriano, Joaquim que é maestro aqui da banda municipal, Celsinho, que é do Grupo de Fandango Tradição do Carijo...

C – Que eu conheci.

A – Tradição do Carijo, é...Rudinei, é um menino da comunidade aqui mesmo, Rudinei, é...uma menina chama Maíra, a Maíra, é...acho que sou eu né, não falei meu nome, eu e um fandanguero chamado, como que é o nome dele...agora não recordo ele, que é do, que toca no



Acaraú, que é do, que toca no Carijo também. Chama...Gico. É o Gico. O Gico é quase ausente. E tem os que entra e sai o tempo todo...

C – Como aconteceu ontem.

A – É. Esses são os constantes, que tá e sempre mostra a cara lá. Os outros não, vai lá, vê como é que é, aparece e volta...e tem instrumento para todos, né, você viu. Tem as rabecas, foi adquirida as rabecas...e no meu caso, eu, o Joaquim, a maioria dos fandangueiros, os aluno, tem o próprio instrumento.

C – E se a pessoa não tem o instrumento é só chegar lá e pegar um.

A – Pega o instrumento, a gente só não deixa tá levando pra casa, só, mas pra tocar lá

C – E as crianças, quantas crianças são no grupo infantil?

A – São dez casais, num total de vinte.

C – E essas crianças são filhos dos...

A – Tudo de Cananéia. A única exigência aqui da gente é que seja aluno da... que seja bom aluno e...que seja o futuro cidadão, o futuro fandangueiro da cidade, responsável pelos seus afazeres.

C – Então, nem sempre essas crianças são filhos, por exemplo, dos músicos...

A – Por acaso, é uma coisa que acontece, a maioria são.

C – A maioria são filhos?

A – São filhos de fandangueiro...

C – Então já são influenciados (risos).

A – É, não, não são influenciados, é...acho que de ouvi o fandango na sua própria casa e a maioria são. Não vou falar que todos, né, mas uma grande quantidade é neto, é sobrinho, e acaba o pai gostando de fandango e as coisa vai acontecendo, né.

C – E aula de rabeca ou outros instrumentos para criança não tem?

A – Não.

C – Elas não tocam.

A – Não dá ainda, não dá, porque...quem sabe uma hora, né. É, mas um dia se eles se interessar...

C – Aí tem como incluir no projeto?

A – É, a gente é meio com um pé atrás com criança, viu, sinceramente. Porque eles num...é...é mais é pra adulto mesmo, a gente quer trabalhar com resgate é com adulto. As crianças a gente tá trabalhando ainda, tá introduzindo, vendo como que é com dança, eles vão crescendo, quem sabe eles...

C – Futuramente eles se decidirem.

A – É, eles se decidirem ser um fandangueiro...

C – E não tem aula de viola?



A – Então, aula de viola...então, agora a primeira coisa nessa associação que nós montamos agora, a Associação, AFACAN que a gente chama, a Associação dos Fandangueiros de Cananéia, é uma das primeiras coisas que a gente vai fazer é isso, é...é aula de viola.

C – Por que que não tem pela Rede?

A – É, não tem pela Rede porque...uma discussão assim, quando a gente começou o projeto, assim, uma das grandes carências assim mesmo do...dos próprios grupos de fandango é...os rabequeiros é tudo senhores. Tudo senhores assim nos 70 anos, dos 70 em diante, que tocava rabeça, daí foi em discussão em reunião aí a gente com o recurso o que pode fazer pra resgatar? É a rabeça, né. Quem tocava a rabeça na época era o João Firmino, Seu Ângelo Tambor e Seu André. Hoje em dia não, hoje em dia apareceu mais rabequeiro, tá saindo rabequeiro e...é uma coisa assim

C – Mas por outro lado, em se tratando de viola, você tem um problema também dos mestres, né, que são poucos. Os mestres mesmo, foliões...

A – É um trabalho de formiguinha. Mas chega uma hora que vai ter que ser a viola. Por enquanto agora, o ponto chave mesmo é a rabeça.

C – Então, a pretensão de vocês é que quando tiver...

A – Três anos de curso de rabeça.

C – E quando tiver fundado a associação dos fandangueiros...

A – Já existe essa associação formalizada, já.

C – Ah, já tá formalizada?

A – Já tem diretoria, já tá... já tá toda formalizada. O Paulinho do São Paulo Bagre é o presidente, o vice-presidente é Seu Joaquim do Acaraú...

C – AFACAN, você falou?

A – É, Associação dos Fandangueiros de Cananéia.

C – Então, como é a estrutura dessa associação? Você disse que você é o tesoureiro, né...

A – Eu trabalho...eu sou o tesoureiro dessa diretoria.

C – Que mais que tem?

A – Daí são três conselheiros: o Seu André, a Creuzinha, nossa professora de dança...

C – Seu André é o mestre que eu conheci?

A – É o mestre da bandeira. Seu André...são três conselheiros: Seu André, Beto Galã e Creuzinha. Daí a diretoria é formada pelo...pelo...um presidente, que é o Paulinho, um vice-presidente que é Seu Joaquim, um secretário que é o Carlinhos Sales e um tesoureiro.

C – Que é você.

A – Isto.

C – Ah, então ela já existe. Desde quando?

A – Ela foi fundada...engraçado, no dia 13...não, no dia 16 do seis de 2006. Dia da fundação.



C – Foi agora?

A – É, foi dia 16 do 06... Não, 06/06 de 2006. Não foi 16, foi 06/06.

C – Um bom dia, né? (risos)

A – É, um bom dia (risos)...o número da besta (risos). A gente ficou brincando “ô dia que nós fomos fundar uma associação”... 06/06/2006.

C – Dizem que um bom violeiro faz pacto com o diabo para ser bom violeiro, tem as lendas dos violeiros...

A – A gente brinca aqui em Cananéia de botar a mão no formigueiro. Você pega a formiga lava-pé, vai, e cutuca ela bastante né, enfia a mão e conta até 50 bem devagarinho, um, dois...

C – Aí fica agüentando lá...aí vira bom violeiro.

A – É, aí fica rápido com os dedos (risos).

C – Tem que ficar, né (risos).

A – Ou incha os dedos de uma vez...

C – E nem consegue tocar...

C – Ah, então ela já existe. O que mais vocês pretendem? Vocês pretendem conseguir uma sede...quais são as pretensões?

A – Uma das pretensões é dia 29 agora, dia 29 de junho agora, a gente encaminhou esse projeto no ano passado para Fundação Cultural da Petrobrás, dia 26 tem um resultado desse projeto, Resgatando o Fandango Caiçara pela Petrobrás Cultural e uma das, dentro do projeto é tá pagando melhor os professores, que dentro do projeto acontece as domingueiras de fandango, né, então a gente tá pagando os músicos quando tá tocando a domingueira e R\$ 100.000,00 (cem mil reais) pra gente tá comprando uma sede. Comprar uma casa no centro histórico, já tem uma casa em vista, uma casa que a senhora quer R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais) e a gente pediu cem...

C – Porque provavelmente tem que reformar.

A – Totalmente, a casa tá toda acaba, a gente quer com cinquenta mil reais construir...

C – E essa sede, o que vai ter, além de funcionar a parte burocrática, as aulas vão ser lá...?

A – Tudo vai passar pra lá. Tudo pra lá. Daí...

C – Sai da Rede Cananéia e vai pra lá?

A – Daí, vai, é...a Rede Cananéia...

C – Continua funcionando?

A – A Rede Cananéia continua, continua...tando...é uma parceira, né. É uma parceira e...vai continuar sendo sempre uma parceira dos fandagueiros.

C – E vocês pensam em fazer um local nessa sede ou em outro lugar que tenha fandango, bailes com frequência?

A – Então, a principal falta aqui pra gente mesmo é um local pro baile, né.

C – Fora as domingueiras, né, que já existem.

A – É, fora as domingueiras. As domingueiras acontecem todo primeiro domingo do mês, já estamos na nona domingueira, depois que começou o projeto, acontecia de dois em dois meses e...desse ano pra cá começamos a fazer cada primeiro domingo do mês. Vai acontecer no próximo dia 4 agora, você tá sendo convidada.



C – Então a partir de julho, todo primeiro domingo do mês?

A – Não, já vem acontecendo desde dois meses atrás. Todo primeiro domingo do mês, domingueira do fandango. A gente faz um convite, a gente tem uma associação que chama Associação Cultural Caiçara que vem desde Parati e vem o pessoal todinho, todos os caiçaras até... a gente só conversa por e-mail. Daí a gente faz o convite “tal domingo, domingueira, algum grupo quiser participar da domingueira”. Tipo agora, ontem mesmo já fiz, eu já mandei um e-mail pra todos os membros... Daí eles falam “ô, a gente tem interesse”. Daí a gente pega... a gente dá alimentação, só não tem condições de pagar um transporte ida e volta, mas já pagamos também, o pessoal do Mandiquiera quando veio a gente pagou transporte, passou três dias com a gente, eles vieram com cinquenta e poucas pessoas também, trouxeram um grupo de teatro, foi muito bacana. Daí a gente tava usando esse recurso pra gastar, né, daí a gente gastou todo esse recurso na vinda deles, agora não, agora a gente só tem o recurso da alimentação. Se algum grupo lá de Peruibe quer vir tocar aqui a gente tem alimentação pra eles. No último caso, se eles quiserem chegar um dia antes, dormir também, a gente paga hospedagem pra eles, é isso que a gente pode fazer.

C – É isso que vai facilitar quando tiver...

A – A sede. É, eles dormem na própria sede, as coisas vão acontecendo.

C – E sendo aprovado também o projeto pela Petrobrás, aí vocês podem também pagar...porque, pelo o que entendi, os grupo não são remunerados. Quem toca na domingueira não recebe.

A – Não, não recebe, é um pacto...

C – Só o lanche, essas coisas.

A – É, é o pacto que a gente tem com os músicos. É um resgate mesmo deles. Essa domingueira era uma coisa que já acontecia no tempo dos antigos, né. Nos mutirões, ao invés de fazer dia de semana... geralmente deixava pra fazer no domingo, após o almoço tinha um...o...o dono do mutirão, faz de conta, a construção de uma casa, a colheita do arroz, do feijão, da plantação ou...vários exemplos assim...desmata uma área pra plantar. Faz um mutirão toda a comunidade, né, os músicos...fazia a domingueira de fandango. Daí era o fandango de mutirão que era chamado, a domingueira. Daí é um resgate isso aí, daí um pacto que a gente tem com eles pra tá começando mesmo não tem recurso pra pagar eles. Daí, graças a Deus...

C – E a domingueira o que que é, ela acontece à tarde toda, ou é à noite?

A – Começa às 14h00, a última domingueira nós terminamos à meia noite.

C – Nossa, começou às duas da tarde e foi até meia noite?!

A – É, até meia noite.

C – O pessoal é animado!

A – Meu! Tem grupo que você tem que falar “ó, é a saideira, é a saideira”...

C – Fica umas vinte saideiras e nunca sai ninguém.

A – É, “é a saideira”, daí eu chamo e falo do projeto, o que tá acontecendo, aí convido o pessoal a estarem participando das aulas de fandango, de dança, faz um convite, agradece o grupo que participou, apresenta todo o grupo no palco.

C – Mas é um único grupo que fica esse tempo todo tocando?

A – Não, tipo, a gente faz uma escala, tem uma escala, daí “vocês vão tocar de tal hora a tal hora”, então “cinco músicas”. Depende da quantidade de músicas, entendeu, se tem oito grupos pra tocar, cada um toca cinco músicas, seis...



C – É pra um grupo só é muito pesado né, muito tempo.

A – Não, não agüenta.

(Neste momento chega o Sr. Beto, que me apresenta S. Armandinho, outro violeiro. Depois ele se vai e seguimos com a entrevista)

C – Ainda em relação às aulas, tem uma coisa que esqueci de te perguntar. As aulas são gratuitas, né? Pra quem vai assistir, não paga?

A – Não, não é pago, quem recebe só é o professor só.

C – Ah, com recurso do projeto, né?

A – É, com recurso do projeto.

C – E as aulas num tem...as aulas de rabeça, do fandango, não tem uma duração fixa, né? Elas vão acontecendo no decorrer desses três anos, ou tem uma duração, tantos meses...

A – Não, não tem. A gente não tem nem férias, né, a gente trabalha direto.

C – Direto.

A – Direto. Porque...por causa da dança dos caiçarinhas, das crianças, né, a gente usa mais pra apresentação, a gente não cobra apresentação, tem ido viajar bastante, quase semanal. Terça-feira, por exemplo, nós estamos indo pra Registro dentro do evento da Secretaria de Educação. Daí vai ter um encontro lá dos professores, dentro do Vale do Ribeira, e eles vão fazer uma apresentação lá do fandango.

C – E vocês não recebem por essas apresentações?

A – Não, e... me dá um trabalho isso. Onde os caiçarinhas vão eu tô indo junto e não ganho nada pra fazer isso, eu falo do projeto, primeiro dou uma introdução do fandango, geralmente o pessoal não sabe, geralmente você chega nesses lugares e o pessoal não sabe nem o que é fandango, você dá uma introdução do que é o fandango, como o fandango chegou até os caiçaras... Daí você fala um pouco do projeto, depois começa a falar de cada apresentação deles e...pega e fala o que tá acontecendo e, o trabalho da professora, e assim...

C – Então quando uma secretaria de Educação, ou uma secretaria de Cultura, qualquer outra instituição chama vocês, eles não pagam?

A – Domingo passado...domingo retrasado nós fomos num evento do aniversário da SOS Mata Atlântica, a gente foi lá no Ibirapuera. A gente teve o domingo todo lá, a gente não cobrou a apresentação. A única coisa que a gente exige é o transporte, né, pra levar e trazer, e alimentação das crianças.

C – Só transporte e alimentação?

A – Só isso.

C – Mas, e mesmo com os adultos é assim que funciona? Com os grupos de fandango.

A – Não, os grupos de fandango é remunerado.

C – Ah, tá.

A – É, aí cobra apresentação.

C – Quanto eles vão, vocês têm um valor fixo ou depende da proposta?

A – Tem muitas vezes tem valor fixo. Tem um valor fixo e muito também a gente não fala preço assim, daí no último caso geralmente eles querem levar e não... geralmente fazem um convite né, daí a gente pega e fala “não, os músicos geralmente são extrativistas, são pescadores, né, e dependem do dia-a-dia também, se puder também tá dando uma ajuda pra cada músico”, assim a gente pede...

C – Um cachê.



A – É, é uma caxinha, né, daí a gente tá cobrando, a gente pede R\$100,00 (cem reais) por músico, daí faz o repasse pra eles...

C – Fora o transporte e alimentação, né?

A – Daí é isso. E muitas vezes a gente tá usando pra levar os músicos é o recurso da Rede Cananéia. Que a pessoa quando vai pagar os músicos geralmente não quer pagar o transporte, né. A gente acaba gastando o recurso do projeto.

C – Desse dinheiro que você falou pra mim, que a Avina manda, que vocês fecharam com o patrocínio, desse montante todo, quanto é destinado para os projetos culturais?

A – Dentro da Rede Cananéia não um recurso...tanto pra esse projeto, tanto pra esse outro projeto. Eu trabalho com a parte cultural dentro da Rede Cananéia, né. Daí a gente trabalha com demandas. Daí eu tenho que ter a demanda, agora eu tô com a demanda de tá trocando a roupa dos caçarinhos, né, das crianças. Daí eu vou, faço um...vou na loja, levo... vê quanto custa...daí geralmente quem é parceira dos caçarinhos é a prefeitura, AFUSEC. É parceira no...pra confeccionar roupa. Daí é, é parceira. Daí elas têm costureira na, que trabalha no Fundo Social de Solidariedade, daí a gente compra o pano, compra tudo o que for necessário a gente leva pra elas, daí elas pega e constrói, é, confecciona, né, a roupa. Daí a gente na Rede Cananéia, a gente trabalha com demanda. A última viagem do Beto, a gente pega, precisa de tanto de gasolina, mais diária do motorista, daí a prefeitura dá uma porcentagem, né, com o transporte dá o carro, né, a gente pega entra com a demanda, eu entro com a demanda, um tanto de recurso pra botar a gasolina. A gente trabalha com demanda.

C – Então vocês não têm, é...é um valor total e conforme vai aparecendo vocês...

A – O recurso tá ali na Rede e dentro da Assembléia, tudo é discutido em Assembléia, a gente faz uma assembléia toda primeira segunda-feira do mês a gente tem uma assembléia da Rede, daí a gente vê a demanda...cada entidade chega com a sua demanda, daí passa num consenso, aprovado ou não aprovado, e pronto. Se aprovado na hora já sai com o cheque na mão.

C – Eu vi que além da Rede Cananéia...é...Qual o envolvimento de vocês com o Ponto de Cultura Caiçara? Eu vi na internet “lançamento do Ponto de Cultura Caiçara”, eu não entendi se a Rede Cananéia estava envolvida com isso ou não.

A – Então, vou falar uma coisa para você, nem eu sei.

C – Ah, você não tá sabendo.

A – Não tô.

C – Porque é do Ipec, né?

A – É, é de uma instituição que...a proposta deles é trabalhar com os botos aqui, né. Daí, a gente não sabe como que eles conseguiram esse recurso dentro do... a gente disputou com eles, nós mandamos também o projeto pro Ponto de Cultura.

C – Ah, então vocês também mandaram.

A – É, só que...dentro do...dentro do Ministério da Cultura é funcionado muito lobby, né, a gente não tem esse lobby. É, sabe como que é um lobby.

C – Porque eles são patrocinados pelo Ministério da Cultura.

A – É. E é lobista, né, é lobista que consegue o recurso. E eles têm um lobista muito bom, esse Ipec, e a gente não tem esse lobby ainda, um lobista que faz...Aí eles conseguiram esse recurso. A gente mandou esse projeto.

C – Vocês também pediram, então?

A – Pedimos.

C – Que tem lá em Iguape também, né, inclusive eu vou...



- A – Não é em Iguape.
- C – Mas em Iguape também tem, tem o Dauro.
- A – Não, mas não é em Iguape, é na Juréia.
- C – Na Juréia, é.
- A – É, que a Juréia não é Iguape. A Juréia é um parque lá, um...é outra coisa. Iguape é um município. É tipo Ilha do Cardoso e Cananéia.
- C – Entendi. Então, lá na Juréia eles também têm o Ponto de Cultura.
- A – É, quem conseguiu esse projeto, esse ponto de cultura foi a.... a Associação...
- C – Jovens da Juréia, né?
- A – Viola Peregrina.
- C – Ah, o do Viola Peregrina.
- A – Foi, o pessoal do Viola Peregrina. Foi o Plínio. O Plínio tem uma associação, chamado...
- C – É uma Ong, né?
- A – É, é uma Ong...
- C – Mõngue, né?
- A – Mõngue. Isso, a Mõngue que...
- C – Que conseguiu.
- A – Que conseguiu.
- C – Depois daqui de Cananéia eu tô indo pra lá.
- A – Desculpe, não foi a Mõngue, lembrei agora, não foi a Mõngue. Foi a.... Caburé.
- C – Ah, foi a Caburé, lá do Rio de Janeiro?
- A – Foi a Caburé. Mõngue é outra coisa, Mõngue é um projeto da Petrobrás, é outra coisa. É outro projeto, chamado Viola Peregrina, da Mõngue.
- C – Que a gente já conversou ontem, que eu já vi...
- A – É, Viola Peregrina, Mõngue. E quem conseguiu o Ponto de Cultura foi a Caburé, a Joana e o Alexandre.
- C – Entendi.
- A – E aqui em Cananéia...
- C – Aqui em Cananéia vocês perderam para o Ipec.
- A – Isso.
- C – Bom, mas de qualquer forma é mais uma coisa, né?
- A – É, mais uma coisa.
- C – É bom porque aí fica...vão ser três projetos, praticamente aqui em Cananéia, né?
- A – Três projetos.
- C – A Rede Cananéia, a Associação dos Fandagueiros e esse Ponto de Cultura, né?
- A – É, esse Ponto de Cultura é...a gente que é aqui do fandango, a gente ficou meio pé atrás assim com eles, porque falta esclarecimento, não é.
- C – Vocês ainda não entenderam como funciona.
- A – É, não, eles não fazem muita questão, não passou um informe pra gente, a gente pede esclarecimento e eles, não sei...até agora, ninguém entende. É meu ponto de vista, assim...
- C – Porque é recente, eu vi na internet, teve uma programação de lançamento, né, teve apresentação, foi isso que aconteceu?
- A – Apresentação foi...é, mais...
- C – Foi lá dentro mesmo.
- A – É, aí...a gente tá...
- C – Só isso, não teve mais nenhum esclarecimento.
- A – Na época que teve esse negócio eu não tava na cidade. Foi um coquetel, teve uma apresentação do pessoal de São Paulo. Eu tava na...eu fui...foi numa sexta-feira, quando eu fui dar aula em Iguape.Eu fui trabalhar em Iguape daí aconteceu isso. Chegou o convite pra



gente, daí eu não pude ir, né. Mas daqui da Rede Cananéia foi o Marcos, foi a Fabiane...teve um pessoal, mas, tá meio quadrado a coisa assim, ainda não tá...ninguém conseguiu ainda...

C – Vocês pretendem conversar pra entender como é que vai funcionar pra somar as forças, né?

A – É, a gente tá, é...com recurso, o recurso que eles estão trabalhando é um recurso do Ministério, né, é um recurso público, né, eu acho que tem que partir deles, mais deles pra esclarecimento pra comunidade do que interesse da gente mesmo tá procurando, né.

C – Amir, deixa eu te perguntar uma coisa, diz pra mim direitinho: quais são os grupos de fandango que existem hoje, os nomes, e quais...você disse pra mim que tem alguns em formação.

A – Tá, vou começar os que estão em formação. O grupo que...tem dois grupos que tá em formação: um é lá do Marujá, que não tem nem nome ainda, são famílias assim e o grupo daqui do Carijo, que é onde o Celsinho toca, chama Tradição, Grupo de Fandango Tradição. Tá em formação também, ele...

C – É grupo de fandango Tradição? Não é Tradição do Carijo?

A – Grupo de Fandango Tradição do Carijo. E os grupos que tá tocando hoje em dia, primeiro que a gente fala que, é o primeiro grupo que tá tocando a mais tempo, que é o Viola de Ouro, do São Paulo Bagre, depois o Caiçaras de Cananéia...

C – Que é o do Seu Beto, né?

A – O do Seu Beto, depois o do Seu Ângelo, Seu Ângelo Tambô, que é aquele que é o rabequista...é Grupo de Fandango Caiçaras do Acaraú, daí o Grupo de Fandango Jovens do Itacuruçá e agora recentemente assim, tá vindo pra Cananéia também são os Imãos Pereira que é o Seu Zé Pereira, Leonildo e o irmão deles, o Seu Armando.

C – O Seu Armando eu não conheci, eu conheci o Seu Leonildo...

A – O mais velho.

C – E o Seu Zé.

A – É, são os três irmãos.

C – Que estão morando aqui no Ariri, né?

A – Eles estão morando no Ariri.

C – Por que a família Pereira tem por tudo quanto é lugar.

A – É, eles eram bastante, esses ficaram pra cá e o reto foram tudo pro Paraná, lá pra Valadres, tudo divido, em bastante lugares, eles são bastante.

C – Então são...quantos grupos que você me falou?

A – O Viola de Ouro, Caiçaras de Cananéia, o Acaraú, os irmãos Pereira, os Jovens do Itacuruçá e em formação o Tradição.

C – Seis.

A – Seis grupos.

C – Seis em atividade? E mais dois...o Tradição do Carijo você disse...

A – Não... e tem o nosso grupo lá da Rede Cananéia que a gente tá sempre, a gente tá tentando montar um grupinho da gente, tá tentando...

C – Desses grupos, muitos deles têm construtores, né? Além de serem tocadores eles também constroem.

A – É, ah, e eu tô esquecendo também do Seu Armandinho Teixeira.

C – Ah, o Seu Armandinho que veio falar com a gente.



A – É, o Seu Armandinho a gente geralmente...eu toco caixa de folia pra ele, um ajuda ele cantá...

C – Porque ele não tem parceiro.

A – Não, o Seu Armandinho toca mais com o pessoal lá do Itacuruçá, daí a gente pega...tocam junto com ele. Daí, outro grupo é o do Seu Armandinho.

C – Porque os grupos dependem muito da dupla de violeiros, né?

A – De cantar, né?

C – Ou não, estou errada?

A – Eu acho que você tá certa e no meu ponto, eu acho que não tem necessidade.

C – Pra você não teria necessidade?

A – Não teria necessidade.

C – Eu pergunto isso porque eu vi que lá em Iguape tinha muitos violeiros, aí eu falei “porque tem tanto violeiro e não toca mais” e eles falam “não, eu não toco mais” e eu perguntava “mas se o senhor sabe tocar por que não toca mais?”. Aí muitos me respondiam “ah, é porque meu parceiro morreu” ou “mudou de religião e não toca mais”. Então eu tive a impressão de que a coisas estavam muito atreladas a coisa do parceiro.

A – É...eu acho que pro futuro, assim, isso vai diminuindo cada vez mais, viu.

C – Você tem essa impressão?

A – Eu tenho essa impressão que...não tem essa necessidade.

C – Você acha que um violeiro dá conta.

A – Dá tranquilo. Um grupo com cinco seguram uma demanda de uma apresentação tranquilo. É, porque uma apresentação demora uma hora, uma hora e pouco e isso é tranquilo e quem segura mais...são versos, né, você fica falando versos o tempo todo e quem segura mais tempo são os instrumentos, os músicos, né. E daí e eu acho que é uma coisa que pro futuro vai cada vez mais diminuindo.

C – Vai sendo cada vez menos necessário.

A – Menos necessário.

C – Então o Seu Armandinho deve torcer para que isso aconteça.

A – É.

C – Uma coisa que eu queria te perguntar, já que você está aqui em Cananéia há algum tempo...você é do Mato Grosso, né?

A – Sou Mato Grossense.

C – Você nasceu lá no Mato Grosso mas está há quantos anos aqui?

A – Eu tô...eu cheguei aqui em 96.

C – Dez anos?

A – Dez anos.

C – Então, você conhece bem a região. Tem alguma outra manifestação musical fora o fandango? Por que eu lembro também de ter visto, acho que no site da Rede, ou do Ipec, eu não lembro muito bem, tem hip-hop, coisa desse tipo...existe alguma outra manifestação?

A – Hip-hop é uma coisa assim...modismo, né? É uma coisa assim...que eu sei é só o fandango mesmo e a parte religiosa: a bandeira, a Folia de Reis...

C – São as únicas manifestações culturais?

A – Manifestação Cultural Caiçara que eu conheço são essas. Nem música sertaneja, isso aí nada.

C – Não tem.

A – Não tem.



C – E uma coisa que eu estava te perguntando ontem, que eu tinha muita curiosidade em saber, é...não tem loja de música. Se vocês precisam, por exemplo, de corda pra viola ou pra rabeca como é que se faz pra comprar?

A – A gente compra em Registro.

C – Tem que ir pra Registro. Aqui não tem nada?

A – Ah, tem o Djalma que vende, mas é umas cordas assim mais de cavaquinho que ele vende. Se você quiser comprar uma coisa melhor...

C – Tem que ir pra Registro.

A – Tem que ir pra Registro.

C – Djalma...onde que fica?

A – Djalma Xavier, fica bem assim aqui do lado.

C – É uma loja de quê?

A – Vende de tudo.

C – De tudo o que você precisar tem lá.

A – Eu sempre brinco com ele “Djalma, vou colocar você no Guines, vou inscrever você no Guines” o que você procura de carrinho de mão a...

C – Fica onde, aqui na Beira Mar?

A – Não, aqui na Tristão Lobo.

C – Então ele vende...

A – De carrinho a peça de avião (risos).

C – Então se precisa de corda, qualquer coisa tem que ir pra lá.

A – Ou se você quer alguma de viola, alguma coisa tem que ir pra Registro, o preço é melhor, né, de qualidade...

C – Então os construtores têm que comprar material pra construir os instrumentos lá em Registro? Que nem, os pontos da viola, por exemplo.

A – Eu vou falar pra você, é tudo artesanal, até os pontos. Você pega no Djalma um fio de cobre, lamina ele...vê o machetinho que eu fiz ali, é tudo assim.

C – É fio de cobre?

A – É fio de cobre laminado, né. Você pega um martelo com outro martelo e lamina ele.

C – Ah é? Eu pensei que fosse traste mesmo.

A – Não é, é laminado. Fio de cobre, cortada a caxeta...esse aqui é o machete, ó. Fio de cobre!

C – É complicado, né?

A – É...e é bom que o cara é habilidoso pra fazer um instrumento ou não é. Se você não tem habilidade...

C – Tem que se virar.

A – Se você não tem habilidade de laminar um arame vai ficando pra trás.

C – E curso, fora os cursos que tem na Rede, tem algum outro curso de música pela prefeitura, uma aula de violão, um coral...você falou que tem um maestro, então deve ter uma banda aqui.

A – Tem banda. É banda marcial que a gente chama, né.

C – Banda marcial.

A – É. Tem os instrumentos e toca as músicas de bandinha mesmo.

C – E aí tem aula de música.

A – Tem aula. É financiado pelo Fundo Social de Solidariedade, chama AFUSEC, da primeira-dama, né.

C – Mas esse maestro dá aula de tudo?



A – É o maestro, ele que coordena o grupo. Eu já fui lá assistir aula lá e é ele que coordena o grupo, dá nota, as partituras e tudo...

C – Ensina notas.

A – É, ele é maestro mesmo, tem batuta e tudo. Ele é formado lá em Tatuí.

C - E só tem isso, ou tem algum outro tipo de curso? A prefeitura promove alguma coisa...

A – Daí tem uns cursinhos assim da AFUSEC, pintura de tecido...

C – Mas de música, mais nada?

A – Não tem.

C – De qualquer forma é sempre o Fundo de Solidariedade, a Secretaria de Cultura não promove nada?

A – Aqui não tem Secretaria de Cultura, aqui é um Departamento de Educação e Cultura que...o recurso que tem é tudo usado na educação. Acho que não tem recurso pra cultura, não tem. Eu falo sempre com a diretora do departamento que é a Ione, muito amiga minha. Nunca tem recurso, a gente chega assim “Ione, tem que viajar, a gente tem que escrever, tem que mandar officio pra...” a gente que é responsável por tudo aqui em Cananéia, porque o Revelando quem faz a inscrição somos nós, desde o começo, e praticamente eles...assim vai acontecendo, né. Tem ninguém pra fazer eles tiram o peso deles. A gente usa o nome deles, que tem que usar mesmo, a gente tá sempre usando o nome deles, o nome da Ione já sei de cor, a gente chega “Ione Barbieri” (risos), eu boto o nome dela e...

C – Pra conseguir as coisas.

A – É. Que é parceira, né, tem que botar isso pra aparecer.



## 15.2. ENTREVISTA COM DAURO DO PRADO

Transcrição da entrevista com Dauro do Prado, ex-presidente da Associação Jovens da Juréia e membro da Comissão de Desenvolvimento Sustentável de Povos e Comunidades Tradicionais. Esta entrevista foi realizada em sua residência, na Barra do Ribeira/ Iguape, no dia 05 de fevereiro de 2007 pela manhã.

Cintia (C): Qual a sua função na AJJ?

Dauro (D): Buscar projetos, buscar financiamentos,...porque a cada 2 anos muda o presidente.

C: A cada dois anos?

D: A cada 2 anos.

C: Agora é a Marli?

D: A Marli... a diretoria é o seguinte: tem um presidente, um vice-presidente, um secretário, um tesoureiro e 3 conselho fiscal. Isso faz parte da diretoria da associação, e a cada 2 anos muda o presidente. Então, eu faço questão assim, que as pessoas...cada 2 anos tenha um presidente....um sócio que vire presidente, pra ele sentir um pouco disso, como é que funciona, né? Só que eu nunca consegui largar na mão deles, entendeu?

C: Entendi.

D: Porque às vezes eles não correm atrás e eu que tenho que fazer e ir atrás...Então tem que estar sempre com eles, não dá pra largar muito. E aí vou buscar projeto, vou buscar onde tem madeira pra comprar, essas coisas...outras pessoas me ligam, encomendam cursos e essas coisas eu vou sempre organizando. Tem encontros de fandango, eu que organizo, chamo o pessoal e tal. Mas, o presidente é outro, essa questão da diretoria são outras pessoas que cuidam.

C: Vamos dizer que formalmente funciona dessa maneira também pra que eles possam aprender...

D: Sim.

C: Um dia se você não estiver mais aqui, tiver que se mudar pra que não morra.

D: Pra que não morra, exatamente, pra ter continuidade, por isso é importante que eles fiquem.

C: Desde quando existe a associação, quando foi fundada?

D: A associação foi fundada em 93 e foi legalizada assim, com estatuto e tudo em 98.

C: A associação nasceu por conta da história da Juréia?

D: Da Juréia, da Juréia.

C: Foi por causa disso que vocês fundaram...

D: Exatamente.

C: Por causa das questões ambientais?



D: Por causa das questões ambientais, por causa da questão...porque...a comunidade caiçara, ela se organiza de uma outra forma, né, em forma de mutirão, de apoiar as pessoas, de ajudar na questão da roça, né, cada atividade que tem na comunidade tem o fandango, né, tem o mutirão, então eles chamam de mutirão. Vai fazer uma roça? Então chama todo mundo da comunidade e faz a roça pra tal pessoa e à noite de contrapartida tem o que? O fandango, as comidas e tal...então ele tem uma outra forma de se organizar, né. É... depois que criaram a Estação Ecológica da Juréia, aí começaram a perder esses costumes, porque não podia mais fazer a roça, não podia mais fazer a trilha, não podia mais reformar a sua casa...foram perdendo isso e eu sempre vivi isso, né. Indo de comunidade em comunidade, fazendo mutirão e tal. Aí eu achei a necessidade daqui, que agente se organizasse de uma outra forma, lógico que sem perder isso...primeiro criou a União dos Moradores da Juréia, que foi uma entidade que congrega todas as comunidades da Juréia e começamos a fazer várias reuniões nas comunidades, reunião fora, na Assembléia Legislativa, no salão paroquial, na Câmara, na prefeitura, na... em vários lugares que tinha...questionamos a questão da legislação que vem com uma lei que proíbe todas as atividades dessas comunidades. Elas acabam perdendo seus costumes, seus direitos, seu modo de vida que de uma certa forma é bom para o meio ambiente,o modo de vida, a forma com que eles usam a floresta, a forma como eles usam a pesca, a forma como eles usam os recursos é bom pra natureza, não é uma forma de extrapolar o limite e destruir tudo. Então, ele tem um modo de vida que eles conseguem equilibrar esse... a natureza e o homem. E quando se tira isso da mão dessas comunidades, o que eles vão fazer? Eles vão pras cidades, eles vão pra favela, vão se prostituir, vão entrar no mundo das drogas, vão fazer um monte de coisa que eles podiam ficar lá, no seu lugar de origem, no seu ambiente, cuidando da floresta, porque eles são os verdadeiros fiscais disso, né...e dando continuidade ao seu conhecimento, sua cultura, com seus filhos e tudo mais. Muita pessoa que saiu da Juréia, muitas delas morreram por traficante, entendeu? Tem muita gente preso...hoje se você for na delegacia de Miracatu, delegacia de Juquiá, tem muita gente preso, pessoal que saiu da Juréia, veio pra cá, foi pra cidade, começou a vender droga, começou a usar, então...

C: Eles foram pra várias cidades, não só aqui Iguape...

D: Iguape e Peruíbe foi a maior concentração. Mas tem...foram pra Itanhaém, tem outro que foi pra Mongaguá, tem outro que veio pra Miracatu, então, espalharam-se da Juréia. Mas a maior concentração está em Iguape e Peruíbe, né. Então, eles acabaram, assim...é... com a cultura desse povo, né. A legislação, da forma como ela foi implantada, da forma que ela vem implantada hoje, acabou com a cultura desse povo. E não conserva o meio ambiente. Por que que não conserva? Porque o governo me proíbe, mas não fiscaliza, entendeu, não fiscaliza. Então na Juréia hoje, por acaso, a gente tem um sítio que chama-se Sítio Brasília, um sítio grande, tinha muito palmito, muita árvore, tinha muita caça, de um tudo. Começaram a tirar nosso palmito. E a gente denuncia isso pro governo, o cara não tem aí. E a porta de saída desse palmito é exatamente aonde eles tomam conta, que é em Peruíbe. Sai embarcado de palmito, a gente já saiu correndo atrás de palmitero no mato e não consegui pegar, avisou eles e eles não vão, não tomam conta. Então...é oca, a Juréia tá assim, os caras...você que vê de fora, vê bonito a floresta, mas por dentro tá oca porque os caras de fora vem, tira nossos recursos e leva embora. E a gente pede isso pro governo, fala: gente, precisa mudar essa lei, precisa autorizar a gente a fazer o manejo desse recurso, a gente vai plantar o recurso, a gente vai cuidar..."Não, não pode, a legislação não deixa". Eu falei: bom, a lei não deixa, então porque vocês deixam os clandestinos ir lá, entrar lá e tirar os nossos recursos? "É, a gente não pode, não tem recursos humanos pra isso..." e tal. Mas, bom, eles fazem isso porque se eles querem... se eles quiserem cuidar eles cuidam sim.



C: É, porque certamente esses clandestinos que você diz, eles pagam algum por fora...

D: Sim, o polícia florestal é comprado, a polícia rodoviária é comprada, os guarda-parque são comprados, o próprio diretor é comprado...porque isso passa lá, na cara...não tem como não pegar, entendeu. Se os caras quiserem pegar os palmiteros é só parar o carro que passa ali na estrada, é a única saída que tem. Pro mar não sai, sai por ali, entendeu.

C: Em que pé está hoje em dia essa questão da... porque eu soube...lá em Santos, você contou....

D: Ah, então...a gente foi pra...a gente entrou...a nossa luta, pela união dos moradores foi sempre essa questão da permanência das comunidades, né. E...tanto da união dos moradores, a gente criou a Associação Jovens da Juréia, por quê? Pra que os jovens participem dessa luta, desse direito de reivindicar as suas terras e pelo conhecimento, pelo direito à cultura, pelo direito a essas coisas, né. Então a gente criou a Associação Jovens da Juréia pra resgatar um pouco desse fandango, da música, da dança que tava se perdendo. E se não tiver jovem aprendendo isso, isso vai acabar, né, como muitas coisas já perdeu, né, muita...

C: Por exemplo?

D: Por exemplo, as danças. Têm muitas danças que tinham, a gente perdeu.

C: Já não tem mais como resgatar.

D: Já não tem mais quem ensine pra gente isso. Agora, com esse projeto que a gente tem do Ministério da Cultura a gente tá começando a pegar algumas pessoas que ainda sabem os passos e tá passando pra gente, né. Então, precisa um pouco disso, dessa questão de ter recursos pra gente contratar esses professores que são moradores, né, que são caiçaras, e precisa de organizar essas comunidades, é...não adianta... tem muita gente fazendo projeto do resgate de fandango, né, do resgate não sei do quê, etc...mas, pra mim, o que precisa ser feito é manter a comunidade no local de origem. Manter a comunidade na Juréia, é manter as comunidades de Cananéia que moram no sítio, no sítio, agora pra manter lá o que tem que dar? Tem que dar é alternativas, né. Tem que melhorar a questão da venda deles, do mercado dos produtos, tem que autorizar eles fazerem a roça, tem que autorizar eles fazerem o manejo de palmito, tem que autorizar eles a fazer o manejo da caxeta, ajudar que essas comunidades permaneçam lá, que permanecendo no seu lugar de origem eles continuam o fandango, continua a música, continua tudo...

C: Continuará tudo, tem razão.

D: É. O que não pode é deixar que essas comunidades venham pra cidade e depois querer que eles voltem, resgatem a sua cultura, aí não dá. Eles se iludem com esse mundo que nós temos, com essa ilusão da cidade, aí não quer saber de dançar fandango, vai querer dançar forró, vai querer dançar outras coisas, né, entendeu?

C: É.

D: Lógico que tem pessoas que permanecem, por acaso, o Sandália de Prata; é uma coisa legal, mas se você entra lá você vê que é só velhinho.

C: É, tem um público...é.

D: É.

C: São pessoas de mais idade.

D: São pessoas de mais idade, não tem jovem.

C: É só um baile...apesar de que me chamou a atenção que vem gente de outras cidades aqui próximas.

D: Exatamente, vem.



C: O pessoal vem de longe.

D: Eu já vi gente de Campinas ali, de São Paulo, vários lugares do...dançando lá, fotografando e tal, né. E vem de Cananéia pra dançar ali, vem de Pariqüera...

C: Porque é uma forma de buscar e eles buscam e parece que é o único...mas é o que você tá falando, se houvesse também um resgate das comunidades, com certeza é...teria público pro Sandália de Prata mas também a pessoa não teria que vir de tão longe pra vir dançar no Sandália de Prata...

D: Exato. Porque têm os caras que saíram do sítio por sua livre e espontânea vontade e foram pra cidade, entendeu? Que já tinha lá a sua casa e acharam melhor...então vai, isso é importante. E já tem esse público lá, né. Mas foi um povo que foi por opção dele mesmo, entendeu? Então não é uma coisa que é...agora, a maioria das pessoas foram expulso, entendeu? Tiraram da sua casa, das suas terras e mandaram pra cidade, né. Não é que eles pegaram, mandaram e tocaram, mas eles é...proibiram de tal forma, restringiram de tal forma a vida deles que eles foram obrigados a ir embora, né. Tiraram a escola dele, tiraram, não deixaram mais ele limpar a trilha pra ele caminhar não tinha mais a canoa, como chama, eles faziam a canoa que é o veículo de transporte dele, é...tiraram a comida da boca dele, o que ele vai fazer lá? Ele vai pra cidade. Vai lá pra cidade...

C: É, precisa buscar um meio de sobrevivência.

D: Buscar um meio de sobrevivência, senão ele vai morrer de fome, né.

C: E eu lembro até de ter lido...não lembro se a gente conversou sobre a escola da Juréia. Eu lembro de ter lido a respeito disso e acho que a gente conversou e você me disse que não tinha mais.

D: Exato.

C: Como é que foi esse processo da escola.

D: A escola caiçara é uma...foi um meio que a gente achou de manter a comunidade na Juréia. E aí então em 2002...em 2000 a gente começou a se organizar pra fazer a escola caiçara lá., né. Aí fomos atrás de recursos, fomos atrás de pessoas pra ajudar a gente a fazer, e tal, e conseguimos alguma coisa. Por acaso, o NUPAUB deu um apoio bastante grande, o professor Diegues, né.

C: Pra escola?

D: Na questão da escola, conseguiu recursos pra gente (neste momento houve uma interrupção na entrevista).

C: Você estava dizendo então da escola, né?

D: Isso, então...

C: O pessoal do NUPAUB ajudou...

D: Ajudou, a Unicamp ajudou, né, é...

C: Ah, tinha o pessoal da Unicamp também?

D: Tinha. Que ajudaram com material escolar, né. Aí o pessoal do Instituto Elos ajudaram a desenhar o projeto, a fazer o projeto arquitetônico.

C: Instituto?

D: Instituto Elos, de Santos.

C: Ah, aquele lá, você falou pra mim.

D: É, eles restauraram um museu lá, o de Pesca.

C: Foi, você contou pra mim lá em Santos.



D: Muito legal. Então, tinha vários parceiros: o NUPAUB, a Usp lá, o...como é, o Esau<sup>77</sup> também tava lá apoiando, então tinha uma porção de gente, né. Tinha a (?), tinha a Luíza Alonso, que é uma pedagoga muito legal, então a gente começou...o que que faltou? A gente criou a escola em 2002 e foi até 2004 funcionando. Faltou apoio do poder público, do governo, onde tinha que pagar o professor pra continuar com o ensino médio, entendeu?

C: Certo.

D: Só que eles exigiam 50 alunos e na Juréia não tem 50 alunos, entendeu? A proposta da gente era começar com pouco aluno e mostrar uma proposta interessante pra comunidade, né, uma alternativa pra que outras comunidades viessem se agregando a essa escola e viesse mais gente, isso era a idéia, né. Mas, chegou num ponto que o poder público não quis ajudar mais e a gente não tinha pernas pra ir atrás buscar recursos, aí parou em 2004. Tá lá a sede, tá lá todo implantado, tem energia solar, material e a gente teve que parar.

C: Faltou recursos.

D: Faltou recursos. Faltou apoio do poder público, do Governo do Estado de São Paulo.

C: Que coisa!

D: E então parou.

C: E como funcionava essa escola? Eu lembro de ter lido que não era uma escola comum, assim, como uma escola de cidade.

D: Não. Ela tinha as atividades de sala de aula, que é a teórica, mas tinha atividade prática, que é a questão da horta, a questão da pesca, é...da roça, né, implantava o sistema eco-florestais...tinha a caminhada pela floresta com os alunos, é...tinha várias coisas, né, e tinha mais coisas a serem feitas, né, se por acaso a gente conseguisse que ela fosse implantada no seu projeto total, ia ter muita coisa. Ia ter natação, ia ter, tinha aula de fandango, tinha aula de folia, tinha aula de dança, tinha aula de um monte de coisa, né.

C: Certo.

D: Tinha mutirão na escola, todo mês a gente tinha uma reunião com as comunidades e alunos pra saber como é que foi o mês da escola pra planejar o mês seguinte, então era bem legal, né, bem legal mesmo.

C: Funcionou bem durante quanto tempo?

D: Funcionou bem de 2000 até 2004, né, comecinho de 2004. Três anos, eu acho, né?

C: Funcionava bem?

D: Bem.

C: Tinha público...então só acabou mesmo por causa da verba.

D: Por causa de não ter o professor de ensino médio, né. Porque os caras fizeram de quinta a oitava daí, você tem, pra passar pro ensino médio que não tinha professor qualificado pra isso, aí parou.

C: E agora, essa professora aí que a gente encontrou aí no caminho é da escola...

D: É da escola Sebastiana aqui.

C: Ah tá.

D: Daqui da Barra. Então ela dá aula aqui na Barra do Ribeira.

C: Essa escola da Juréia é lá dentro da Juréia mesmo.

D: Dentro da Juréia, dentro da Juréia. Tem que pegar uma trilha aqui de 2 horas de caminhada, depois pegar mais um barco e descer até...muito legal.

C: Se fosse ter um professor teria que morar lá dentro.

<sup>77</sup> Não pedi a ele para que repetisse e soletrasse a sigla, portanto, pode ser que eu tenha me equivocado na transcrição.



D: Teria que morar lá dentro.

C: Pra funcionar melhor, né?

D: Exato, é. Depois, eu tenho umas fotos aí e vou te mostrar onde que é, pra você ter uma idéia mais ou menos, que é bem legal. Se um dia puder ir e conhecer até. É...e aí, a luta dos moradores da Juréia o que que era? O direito de permanência em sua terra, né. Aí em 2004 entramos com um projeto de lei lá na Assembléia Legislativa...é onde gerou uma grande discussão, e tal...Porque a primeira proposta que a gente fez era que todas as comunidades virassem reserva de desenvolvimento sustentável, vamos dizer, cada área dessa população tivesse uma unidade de conservação de uso sustentável.

C: Certo.

D: E aí, entrou vários ambientalistas na discussão, Ibama, governo, todo mundo na discussão dizendo...porque, se você for fazer em cada comunidade um RDS – Reserva de Desenvolvimento Sustentável – é...eles alegaram que ia ser, são vinte e três comunidades ia ser muita unidade de conservação e cada unidade de conservação ia ter que ter um administrador. Então ia onerar o governo, não sei que. Lógico que não precisava. De repente podia ter um...

C: Um administrador.

D: E junto com os conselheiros dessas... com as comunidades dava pra gente ir tranquilamente. Mas são...Como o governo é burocrático e é uma máquina enferrujada que não gosta de trabalhar, se trabalha devagar, é...então falaram que não dava. Então, a gente fez um outro desenho incluindo todas as comunidades da Juréia numa RDS, em duas RDS: uma do Rio Comprido e outra do Rio das Pedras, né. E o restante da Estação Ecológica, uma parte maior ficava como Estação Ecológica, do Maciço da Juréia até a Serra do Itatins. Aí o Instituto Florestal também não quis, diz que era muito grande a área, porque ia pegar toda a baixada...Aí o governo entrou em discussão, o Zé Pedro, nomeado pelo secretário do Meio Ambiente...e aí criamos o quê? Duas reservas sustentável: uma na Barra do Uma e uma no Despraiado. São merreca, são pequeninhas...

C: Mas isso fica pro lado de Peruíbe, né?

D: Isso. Uma pro lado de Peruíbe, que é Barra do Uma e outra do lado de Iguape, que é Despraiado, que fica aqui em frente, aqui mais pra frente, mais pro fundão. Então o resto da comunidade ainda continua dentro da Estação Ecológica né. Só que a gente não parou aqui com a luta, a gente...esse ano a gente vai entrar com um novo projeto de lei de novo pra mudar as outras categorias.

C: Então vocês conseguiram até o momento essas duas.

D: Duas.

C: Mudaram já.

D: O que foi um grande avanço porque, vinte anos de luta, entendeu. E falar da Juréia pra esse pessoal é falar...é mexer no vespeiro, entendeu? Ninguém queria falar da Juréia. Então, mudar isso já foi um grande avanço. Então a gente espera que agora com essas duas unidades a gente consiga trabalhar ela bem legal e a gente possa também mudar outras comunidades pra que permaneçam lá.

C: Se elas funcionarem bem...é, é verdade. Aí você acha que dessa maneira, essa população que saiu, pode ser que eles voltem ou você acha que não?

D: Então, isso é uma discussão que a gente tem que fazer mais pra frente, né.

C: Porque queira ou não se passaram anos, não é?

D: Se passaram vinte anos, né? E vinte anos não é pouco, é bastante. Então têm pessoas que se estabilizou na cidade, que tá bem, eu acho que tem que ficar na cidade. Se tá bem lá, se ela se estabilizou, tal, a família tá estudando, eles tão bem, então eu acho que não precisa tomar o espaço do outro lá no sítio, né. Agora, as pessoas que tão lá, passando dificuldade, né, no



meio do lixão, essas pessoas eu acho que tem que voltar pra sua terra, entendeu? E tem que...a gente tem que arrumar um meio de eles viverem lá, trazer escola, trazer tudo isso pra cá, porque são seres humanos e precisam viver bem, né. Então, isso é a nossa luta hoje pela Juréia é mudar a lei, pra que essas comunidades permaneçam, pra que continuem com sua cultura, com a roça, com tudo aquilo que eles faziam antes. Que hoje a gente tem até forma de melhorar aquela forma de vida que eles viviam antigamente, né. Tem técnica que traz a melhoria da qualidade...

C: Lógico, tem como melhorar...

D: ...o sistema que eles usavam, entendeu?

C: E...bom, a associação, ela sempre foi mantida com recursos financeiros próprios, né?

D: Isso. A gente começou em 93, quando a gente fundou ela, depois em 98 a gente legalizou, que tem o estatuto e tudo mais, é...tinha alguma entidade que veio pra cá, que nem o Proter e a Rebrafe<sup>78</sup>, né, que uma era do Rio de Janeiro e outra era de São Paulo. Então, vieram fazer um trabalho no Vale, conheceram a gente e começaram a apoiar, né, foi até uma das entidades que alugou o espaço que a gente tem hoje, até que a gente não tinha o estatuto nem nada, então não podia. Então eles alugaram pra gente ficar lá. É...num primeiro momento a gente conseguiu uma grana do (?), que foi R\$1.400,00 (hum mil e quatrocentos reais) pra comprar...pra fazer o primeiro curso de capacitação em criação de apicultura, depois a gente teve uma outra grana do consulado alemão pra...do consulado alemão e da GTZ, que é uma fundação alemã também, pra fazer...cobrir o espaço, pra fazer o cimentado, pra colocar energia, pra comprar algumas máquinas pra gente começar a trabalhar com artesanato, né.

C: Certo. Vocês tem máquinas lá e tudo...

D: Tem. E a partir do momento que a gente conseguiu isso, a gente começou é...trabalhar. Fez um curso de capacitação, né, na questão da pintura, porque esculpir e entalhar todo mundo já sabia, né, porque eles vem trazendo isso dos avós, dos pais deles. Agora a pintura é uma coisa mais difícil. Então, tiramo apoio da Sotaco, onde fez um curso de pintura e aí eles aprenderam a pintar, algumas pessoas...

C: Sotaco?

D: Sutaco. É. É Superintendência do Trabalho Artesanal nas Comunidades Paulistas, uma coisa assim. E aí a gente começou a produzir artesanato e vender, né. E aí com esse recurso, a gente...uma parte tirava da venda pra manter associação, pra pagar a energia, pra comprar uma ferramenta pra máquina, pra comprar uma madeira e tal, é o que a gente vem se mantendo até hoje.

C: Com a venda mesmo do que vocês produzem.

D: Isso. E a gente não faz só a questão do artesanato. Tem a dança, né, a música, a gente criou um grupo de fandango pra apresentar em vários lugares aí do Estado de São Paulo...

C: Que eu vi lá em Santos, né?

D: Isso. A gente apresenta em Campinas, apresenta em São Paulo, apresenta em Curitiba, em tudo esses lugares a gente apresenta. Incentivando que os jovens aprendam pra não perder, né, a questão da música, da dança, aprender a tocar viola, aprender a tocar rabeca, aprender a fazer rabeca, aprender a fazer viola. E, agora por último, em 2004, né, teve um edital do Ministério da Cultura, foi onde a gente fez o projeto junto com a Associação Cultural Caburé, que é do Rio de Janeiro, que apoiou a gente, e a gente foi contemplado com essa verba. Então,

---

<sup>78</sup> Uma vez mais não estou certa sobre a precisão na transcrição das siglas.



aí deu mais uma qualidade pro pessoal porque a gente tá trazendo professor que sabe pra quê? Pra fazer o sapateado, ensinar pra gente porque a gente já não sabia mais.

C: Mesmo os tamancos, vocês usavam?

D: Não, tinha um pessoal que usava tamanco mas a gente nunca usou, né, a gente nunca usou. Mas, o meu bisavô usava. Só que meu pai hoje não sabe passar pra gente como é que fazia.

C: Entendi.

D: Então a gente vai trazer o pessoal do Paraná que sabe fazer pra vim dar um curso aqui.

C: Entendi.

D: Entendeu?

C: Mas, de qualquer forma está acontecendo mais uma reciclagem, na verdade, né? Porque, como você diz que o pessoal daqui mesmo você disse que já não lembra, o teu pai mesmo você disse que já não sabia, mas...porque o fandango do Sul, do Paraná, ele tem um pouco...é um pouco diferente do fandango daqui de São Paulo...

D: Sim, sem dúvida, sem dúvida, é...

C: Tem suas peculiaridades. Eu percebo assim, agora estudando, porque...eu digo como musicista, né, batendo o olho ou escutando uma gravação a um primeiro momento você fala “ah, é tudo igual”, a batida da viola não é tão complicado. Mas agora, nessa fase da pesquisa em que eu estou aprofundando os toques da viola, mesmo...e eu só estou trabalhando a chamarrita e o dondom, eu tô percebendo que têm muitas peculiaridades...

D: Tem.

C: De um grupo pro outro é diferente. O que dirá...só de Iguape pra Cananéia então já é um abismo.

D: Exatamente, muita coisa é diferente. A viola é diferente, a confecção é diferente, tem uma que tem a periquita, tem outra que não tem a periquita, tem outra que tem seis cordas, tem outra que tem quatro cordas.

C: Vocês aqui também cantam mais...vocês usam a viola menor, né, a...

D: É, a viola...

C: Não é a meia viola?

D: A meia viola.

C: A meia viola, né, que é mais agudinha...

D: Isso.

C: E vocês cantam já mais alto.

D: Exatamente, exatamente, então...

C: Então mesmo você trazendo o pessoal do Sul, então vai ter uma mistura aí né?

D: Vai ter uma troca, vai ter uma troca de experiência, né. Tanto eles como eles vão aprender com a gente como a gente vai aprender com eles, né. E eu acredito que o tamanco deles era diferente do nosso.

C: Provavelmente.

D: Então, eu acho que quando a gente trouxer o pessoal pra cá pra fazer e o pessoal daqui, o mais velho ver, ele vai dizer se é igual ou não.

C: Ah, daí ele vai lembrar.

D: Ele vai dizer “ah, é esse que o meu pai usava, que legal!” Então ele vai usar. Vai lembrar e vai dizer pra ele se era igual ou não era.

C: Certo.

D: Então, se ele falar que não for igual, vai falar “como é que era, então e mais ou menos assim? Vamos fazer. A gente quer fazer igual como era antigamente aqui”, né. E tem muita gente daqui que foi para o Paraná, né.

C: Também tem isso, né?



D: Que levou o fandango daqui pra lá, entendeu? Então (risos)...

C: Sempre houve essa troca, né, é difícil...

D: Tem muita troca. Uma vez, quando eu cheguei no Paraná, me falaram “ah, eu morei em Ilha Comprida, porque eu conheci a Juréia, porque nós tocava lá mutirão...”, eu falei “é mesmo?”. Então tem muita gente daqui que foi pra lá, né.

C: Eu lembro ali, conversando com o Sr. Nelson, lá no sítio, lá dele, e aí ele me mostrou. Ele conhece vários toques. Aí ele mostrou um toque lá, de dondom, por exemplo, e ele falou “esse aqui toca assim lá em Iguape”. Porque, justamente isso. Acho que eles freqüentavam antigamente outros sítios e tudo mais, né.

D: Sim, sem dúvida. Tinha um pessoal daqui que ia dançar lá em Guaraqueçaba, o carnaval passava lá em Guaraqueçaba. Tinha um pessoal de Guaraqueçaba que vinha pra Juréia, pra passar o carnaval aqui, entendeu. Então...

C: Então sempre houve essa troca.

D: Sempre houve essa troca.

C: Poxa, que legal. Chama Centro de Cultura Caiçara, o projeto?

D: O projeto é Ponto de Cultura, que é do Ministério, Ponto de Cultura, Centro de Cultura Caiçara da Barra do Ribeira.

C: Entendi. Dentro do projeto Ponto de Cultura.

D: Isso, exatamente.

C: E o pessoal da Associação Caburé que te ajudou, então.

D: Que me apoiou a fazer o projeto e sempre apóia, sempre que precisa de alguma coisa eu ligo, ou eles liga pra mim, a gente vai...a prestação de contas, eles estão ajudando a gente a fazer, que é muita burocracia nesses projetos, né, então é difícil...

C: Você sabe que existem cursos em São Paulo, só pra...curso de como preencher o formulário desses projetos.

D: É verdade. E a gente tem dificuldade, né. Então a gente tá...por acaso hoje eu faço parte da Comissão de Desenvolvimento Sustentável de Povos e Comunidades Tradicionais, né.

C: Certo.

D: Que é...que são de várias comunidades, né: quilombolas, indígenas, pomeranos, ciganos, fundo de pasto, ribeirinha, tem uma...são dezesseis do Governo e dezesseis das comunidades. Eu faço parte representando as comunidades caiçaras. E uma de nossas lutas nessa...nessa reunião que a gente tá fazendo é criar políticas públicas para essas comunidades, né. E o número assim, o item que é mais discutido é a questão do território. Todas essas comunidades estão perdidas, porque não tem território. Ou a especulação imobiliária pegou a terra dele, ou os fazendeiros, os grandes latifundiários, ou criaram unidades de conservação de proteção integral, entendeu? Então, onde tem gente, onde tem comunidade que preserva esse meio ambiente, os caras vão lá e criam parques em cima deles, ou uma estação ecológica ou uma reserva biológica. O tempo de criar uma unidade de conservação de uso sustentável, onde é compatível com a presença humana, e eles ajudarem essas comunidades a conservar esse meio ambiente, né, e melhorar a qualidade de vida desse povo, não. Eles vão lá, criam a unidade de conservação de proteção integral e arrancam esse povo e jogam pra favela, né. Então, é muito...

C: Mas será que hoje em dia isso não tá mudando? Eu digo, as unidades novas, que estão sendo criadas, já não se criam dentro de um conceito novo, esse conceito de integrar a população, ou não, você acha que não.

D: Eu acho que poderia ser assim, entendeu? No discurso, eu acho que ainda no discurso, assim, o discurso hoje tá dessa forma, né.

C: Tá mudando.



D: É, tá bem bonito, já os caras falando...

C: Agora na prática...

D: Na prática ainda falta mudar muita coisa.

C: Entendi.

D: Entendeu? Porque tem gente encastelado no governo e tem essa política antiga e quer levar isso pra frente.

C: Entendi.

D: Entendeu? Então, tem que mudar? Tem que mudar. Eu acho que tem que mudar as pessoas também. Se não mudar essas pessoas que têm essa mentalidade radical, sabe? Fechada, sabe, achando que a floresta tem que ser um museu, entendeu, isso não vai adiantar. Esses caras têm que sair do governo, tem que dar o lugar, a vaga para outras pessoas que tem a mente aberta e que consegue conciliar o homem e o meio ambiente, entendeu. Porque não dá pra viver uma coisa separada da outra, não dá pra você deixar a mata e o homem pra cá, não tem como, entendeu? De um jeito ou do outro você depende daquele meio, entendeu. O que tem que ter é uma conscientização, uma educação pra que todos vivam em paz, né, em harmonia. Porque não adianta nada querer preservar só a Juréia se os outros lugares do mundo está sendo destruído. Não, a gente tem que preservar o mundo como um todo, o planeta como um todo, não ficar jogando lixo na água, não ficar poluindo o Rio Tietê, não ficar poluindo o Rio Ribeira, não ficar poluindo o Rio Paraná, não, eu acho que temo que...

C: Tem que ter harmonia.

D: Tem que ter harmonia universal, entendeu. Aí sim você vai conseguir conservar o meio ambiente, vai conseguir ter a comunidade é...em paz com a vida, vai ter, sabe, vai ter uma vida melhor, você não vai ter tanta violência no mundo, eu acho que é isso que tem que fazer. Tem que unir as duas coisas: o homem e a natureza. Não dá pra separar.

C: É bom ouvir de você, porque é o que falei contigo, não é minha área essas questões ambientais, não é minha área direta, então a informação que eu tenho é o que leio, óbvio, o jornal e tudo, e televisão. E é o que você falou; pelo o que eu leio e o que eu vejo, como você diz, no discurso me dava a impressão de que tava mudando. Então, agora você me dizendo que na prática ainda não é bem assim, já me faz ver a coisa diferente, porque tem outros lugares do Brasil que vivem um problema muito parecido com o que vocês vivem aqui.

D: Sem dúvida.

C: E tem unidades novas sendo criadas, né?

D: Exato. E pode ser criada, assim ó...porque uma reserva de desenvolvimento sustentável é uma unidade de conservação, entendeu. E é de conservação do meio ambiente, não é de destruição, entendeu.

C: Óbvio.

D: É terra pública, o governo dá uma condição real de uso para essas comunidades, tem todo um critério a ser cumprido, né. Tem um conselho deliberativo que é o governo e a comunidade fazendo a co-gestão daquele espaço...Então, não tem como dar errado. É só que o governo queira fazer. Se alguém sair fora dali, você chama pra lá e diz: “ó, ‘bicho’, você vai sair. Se você sair fora desse critério você vai sair de tudo, porque você tá procurando a corda pra se enforçar”, entendeu? (a conversa foi interrompida novamente).

C: Dauro, deixa eu te perguntar uma coisa. Você trabalhou no projeto do Museu Vivo do Fandango, né? Qual foi tua parte no projeto? Porque, você não é da Associação Caburé?

D: Não, eu não sou. Eu fui contratado por eles.

C: Ah, tá.

D: Tinha uma grana que eles me deram pra eu ajudar a visitar as comunidades.



C: Ah, tá bom. Você foi contratado.

D: Isso. Pra visitar as comunidades, a...

C: Porque eu vi teu nome no final do livro e eu disse “olha! O Dauro!” Então...

D: É, então. Na parte...foi contratado...foi dois coordenadores: da parte de São Paulo fui eu que coordenei e parte do Paraná foi a Daniele Gramani que coordenou, entendeu? Então a gente fazia essa parte...(mais uma vez a entrevista foi interrompida).

C: Então, você foi contratado por eles como uma espécie de um coordenador daqui de São Paulo.

D: Isso, exatamente. Eu conheci eles em 2000, também, em 2001.

C: Em que ocasião foi. Eles já estavam atrás do projeto?

D: Eles já estavam visitando a região, tanto do Paraná como da Juréia, aí conheceram o Zê Malho que é da Associação de Monitores e falaram meu nome “ah, tem o Dauro, que trabalha com a cultura caiçara e tal”; aí, numa outra viagem eles vieram e me encontraram, né, a gente conversou um pouco, eles falaram do projeto e me mandaram uma cópia, eu dei uma olhada, eu falei “ah, legal!” e tal e...numa outra viagem que eles vieram, nós fomos pra Cachoeira do Guilherme, conheceram a Escola Caiçara e vendo tudo isso...aí voltaram depois me ligaram e falaram que já tinham, que já tavam mandando o projeto pra Petrobrás. Então de 2000 veio ser aprovado em 2004, só, o projeto. Aí eles me contrataram pra...

C: Pra fazer o contato.

D: Pra fazer o contato nas comunidades, fazer entrevista, essas coisas todas.

C: Entendi. E o quê que você achou desse projeto? Como que foi pra você, como sendo da comunidade e também tendo trabalhado nele, o que você acha? Foi uma coisa que beneficiou...

D: Pra mim foi uma experiência bastante grande assim, né, porque eu conheci outras comunidades, né, outras pessoas, conheci outro Estado que nem o do Paraná, né...com o mesmo fandango mas com diversidade diferente, com outra diversidade, né, e...ele trouxe um ânimo pra essas comunidades, né. Criou-se outros grupos de fandango, entendeu?

C: A partir do projeto.

D: A partir do projeto, porque...nós chegamos na Barra do Ararapira, lá no Paraná, né, ali no...aí começamos a falar do fandango e tal...e um velhinho catava lá a viola e tocava “como é que você afina?”...”afina assim”...aí outro trazia a rabeca e formava um grupo e já fazia o fandango ali, entendeu. E falou: “ô...e quanto tempo a gente já não dançava mais...” e de repente fazia um fandango e...Então, isso foi muito legal, assim, né. Então, eu acho que além de eu aprender bastante com isso, pra mim foi uma coisa nova, né, eu conheci outras comunidades, ele trouxe também pras comunidades é...uma auto-estima, assim, uma valorização do que é deles, né. Então, valorizou bastante; por acaso, no Prelado já formou um grupo de fandagueiros, que não tinha, é...eu acho que em vários...em Cananéia formaram outros grupos de fandango que não tinha...(neste momento o telefone toca e mais uma vez a entrevista foi interrompida).

C: Então você acha que o projeto, então, deu essa revigorada, deu uma valorizada...

D: Deu uma valorizada, o encontro que teve em Guaraqueçaba<sup>79</sup> foi muito bom.

C: Foi bom, né?

D: Foi muito bom, tinha um monte de fandagueiro...

C: Nossa! O pessoal lá em Cananéia até hoje eles falam.

<sup>79</sup> Dauro se refere ao encontro de lançamento do material do Museu Vivo do Fandango: o livro, o CD e o site.



D: É, então, foi muito legal. E foi um pessoal que tem consciência das coisas, sabe? Não é uma associação que vem de fora, faz o projeto só pra mascarar o negócio e vai embora. Não, ele trouxe, mostrou...lógico que eles ganham o dinheiro deles mas todo mundo ganhou com isso.

C: Todo mundo ganhou.

D: É, a comunidade participou, receberam quando tocaram, receberam quando apresentaram, é...teve, sabe, alimentação pra todo mundo, lugar pra ficar pra todo mundo, então ninguém ficou lá jogado às traças e, sabe, só pra usarem a comunidade. Não, eles fizeram bem feito o negócio é...são pessoas que realmente a gente precisa pra essas comunidades. Pessoas assim que tem que vim pra apoiar. Porque tem vindo muita gente pra cá e faz um projetão pra Petrobrás enorme é...faz uma gravação mixuruca, o resto da grana ele põe no bolso, vai embora, vasou e até hoje e os caras “mas, cadê aquele ‘Fulano de Tal’ que fez aquela gravação? Você não viu o CD, não viu a foto, não me mandou nada?” Sabe? O cara some com todo o material que ele produziu, não dá pra ninguém e vai embora. Então...

C: E me diz uma coisa, é...conversando com o pessoal, principalmente em Cananéia é...eles disseram que, como você também falou, que eles receberam. Então, o pessoal foi gravar, pagou acho que R\$100,00 (cem reais) pra cada músico, eles me contaram isso.

D: Isso.

C: E eu ouvi por parte dos fandangueiros algumas queixas, no sentido assim “poxa, veio aqui, me deu R\$100,00 (cem reais), gravou minha música, levou e agora tá vendendo CD e eu não tenho retorno disso”. Você escutou esse tipo de queixa, isso é verdade ou não, o pessoal reclama demais, como é que é?

D: Não, até hoje eu ainda não ouvi esse tipo de reclamação. E todo mundo que gravou o CD e que recebeu R\$100,00 (cem reais) pra cada vez que ele tocou, além disso ele recebeu três livros daquele ali, ó, e sete CD, cada um.

C: Certo. Pra fazer o que ele quiser? Se quer vender...

D: Se quiser vender venda, se quiser dar, dá e tal, mas todo mundo que gravou recebeu.

C: Entendi.

D: Entendeu?

C: Então o projeto foi extremamente correto comparando com os outros.

D: Foi correto, corretíssimo. Eu acho que fez com todo mundo. Eu acho que se tem alguém pra trás que a gente esqueceu, se existiu isso, acho que ele deve procurar as pessoas, procurar a gente e dizer “ó, eu não recebi, eu queria um livro, eu queria um CD”...a gente vai atrás e busca e dá pra ele.

C: Entendi. E você acha, assim, o que você espera como retorno desse projeto? O que você acha que pode vir agora, daqui pra frente? Agora que lançou o livro, que tem o site, até visitei o site essa semana.

D: Tem duas coisas. Primeiro a comunidade vai ter uma visão diferente, e vai querer criar mais grupos, de repente estimular isso, e vai mostrar pra mais gente que tem várias comunidades por aqui, né, é...precisando de apoio, precisando de incentivo...Aí, isso é uma faca de dois gumes. Tem gente que vai vir e vai se aproveitar disso, né (risos), porque tá divulgando o negócio, e tem outros que vem pra apoiar de repente mais essas comunidades, né. Eu acho que isso que são as...é a divulgação. A divulgação é que vai fazer...acho que isso vai ser um avanço, a questão da divulgação dessas comunidades caiçaras, da necessidade deles permanecerem na terra, da sua cultura, do seus direitos, dessas coisas.

C: Você acha que vai beneficiar então essas questões culturais.

D: Vai.

(mais uma vez a entrevista foi interrompida)



C: Você não acha, Dauro, que pode correr um risco, por exemplo, como você disse, né, deu uma valorizada, alguns grupos até se animaram e falaram “ah, vamos criar um grupinho de fandango aqui...”. Você não acha que pode correr o risco, mesmo dos próprios, assim, o...a comunidade mesmo falar “vamos criar um grupo aqui pra aproveitar e tirar dinheiro também disso daqui. Vamos vender show ou coisa assim”. Você acha que pode correr esse risco? E se deturpar o fandango?

D: Pode, mas você ganhar dinheiro com o fandango hoje é uma coisa difícil. Não vai ter esse problema. Pode ter a expectativa, vamos criar um grupo de fandango pra sair apresentando show.

C: É, às vezes a pessoa acha, né, “ah, isso daqui dá dinheiro” e começa a querer profissionalizar.

D: Exato. Mas acho que não é uma coisa fácil assim, sabe, de profissionalizar esse negócio, entendeu?

C: Se acontecer a pessoa não vai ter muito sucesso.

D: Não vai ter muito sucesso, a gente vai tá por perto, vai tá vendo, vai ter que estar divulgando também isso, né...”ah, o cara virou um grupo de fandango agora pra ganhar dinheiro, pra acabar com os outros grupos”, entendeu?

C: É, eu pergunto porque vejo assim, o pessoal gravando CD, né...que nem esse que eu falei que comprei lá com Sr. Beto, o Caiçaras de Cananéia. Então, será que o pessoal não vai se empolgar e falar “ah, eu também quero gravar o meu CD, vou fazer um showzinho só de uma hora...”, como funciona, assim, o mercado musical. Você acha que não corre esse risco?

D: Acho que não corre esse risco. E se correr, por um outro lado é até legal, vai ter mais gente, sabe, estimulando isso, de repente, né. Quando você, é...quando isso dá uma arrancada, os outros que sabem tocar e que estão lá quietinhos vão falar “ah, vamos lá tocar também”, então vai...

C: Seria bom.

D: Seria até bom, né, por outro lado. O que não pode é perder a sua identidade, a raiz, o negócio não pode perder e isso a gente não vai deixar perder, né. Agora, acho que dificilmente vai acontecer isso e se acontecer não vai trazer nenhum problema não.

C: Certo. Deixa eu te perguntar uma curiosidade, agora, assim mais técnica. Eu escuto por aí...é uma coisa, uma pulguinha que está atrás da orelha nesses dias. O pessoal costuma chamar...eu sempre me refiro ao fandango como “o fandango”, mas o pessoal aqui costuma falar “baile” mesmo, né?

D: Baile.

C: É isso daí?

D: É, o pessoal aqui tem uns que chama de baile e tem outros que chama de fandango, né. O fandango...

C: Eu escutei lá em Cananéia “fórró”, o pessoal chamando o fandango de fórró.

D: Não, fórró não existe não.

C: Aqui não tem.

D: Não, não tem. Pode ser que um ou outro use esse termo: “vamos fazer um fórró”, mas não, é “fandango” e “baile” são iguais. “Baile” porque é valsado e “fandango” porque às vezes tem muita música que você não dança grudado, né. Então...mas o fandango é um conjunto de música e dança, né, que as comunidades fazem.

C: Vocês costumam se referir: “ah, vamos fazer um fandango”?

D: Isso, exatamente.



C: E não “vamos fazer um baile”.

D: É, fandango.

C: Também é o costume. Eu tive a impressão de que se referiam mais à fandango como uma forma de... de repente se comunicar com o pesquisador, com a pessoa de fora.

D: Sei.

C: Porque, eu, por exemplo, quando cheguei aqui, como só li, então eu é que cheguei falando “tem fandango?” De repente eu estou perguntando, usando uma expressão que não é usual daqui. Às vezes a comunidade se refere a “baile” ou “baile de fandango” e não “fandango”.

D: Tem um pessoal que chama muito de “baile” mesmo, “baile de fandango”, tem um pessoal que chama mesmo.

C: Porque tem esse interferência também do cara de fora.

D: Tem.

C: Às vezes o cara vem de fora falando...

D: É...fandango, fandango, fandango...

C: Aí vocês é que absorvem ao invés de corrigir a gente.

D: Exatamente, pode ser, que nem na questão “caiçara, caiçara, caiçara”...ninguém se chamava de caiçara aqui até 88. De repente, depois que veio “caiçara, vocês são caiçaras”... “mas o que que é caiçara?” “caiçara, é caiçara”...aí ficou caiçara, né.

C: Então, vocês também não se identificavam.

D: Não, a gente...essa denominação caiçara não é a gente que criou, foi o cara de fora que trouxe, entendeu.

C: E vocês absorveram.

D: É, absorvemos.

C: É, por isso que eu estou te perguntando. Como eu vou colocar no trabalho, eu quero colocar a coisa bem dita, né.

D: Certo, certo.

C: Porque uma das coisas que eu quero citar no trabalho é essa interferência...

D: Você pode colocar também que o pessoal chama de baile porque o pessoal chama de baile.

C: Baile, o mais comum é o baile.

D: É.

C: Você vai encontrar a população daqui chamando mesmo de baile, né.

D: É.

C: É o que eu te disse, que lá em Cananéia quando o rabequista, o seu Zé Firmino falou “fórró, fórró” me chamou muito a atenção. Aí tava um grupo de turistas “ah, tem fórró?” e daí ele falou “mas o nosso fórró é diferente” e isso me chamou a atenção. Eu falei “então eles também chamam de ‘fórró’!”.

D: É, mas dificilmente. Talvez porque...envergonhado por causa do fandango, sei lá.

C: Entendi.

D: Então falavam “fórró” porque é mais popular.

C: Porque é mais popular.

D: É.

C: É, porque é o que eu te falei, talvez pela questão da comunicação.

D: Pode ser.

C: A pessoa vem de fora, né.

D: É.

C: A gente tava falando dos projetos, outro projeto que eu queria te perguntar é o do Viola Peregrina, que você também participou, né, ou não?



D: Não, não participei. Eu questionei bastante. No começo, eu quis participar, é...inclusive chamei o cara pra gente fazer juntos, ele falou que não ia fazer.

C: Eles têm uma Ong, não é?

D: É uma Ong, chama-se Mongüe.

C: Aqui de Peruíbe?

D: De Peruíbe, que é...o objetivo da Ong dele é conservação do sistema costeiro.

C: Certo.

D: Não tem nada haver com fandango.

C: Com música, com nada.

D: Com música, nem viola, nem nada.

C: Também é questão ambiental.

D: Exatamente. O cara veio pra cá, conheceu um morador da Juréia que mora no Guaraú e começou a ir pra Juréia com ele.

C: Certo.

D: Deu pra entrar na Juréia. Hoje você entra muito com morador.

C: Tá.

D: Esse cara aproveitou a oportunidade, é jornalista e tal e começou a entrar na Juréia.

C: Ah, eu lembro, você falou pra mim que ele é jornalista.

D: Entrou na Juréia...e tira foto..."Ciro, que música é essa?"... "é música tal"... "Que árvore é aquela?"... "é a árvore tal"... "Pra que que serve?"... "é pra isso"... "E aquela lá?"... "é pra isso"... Então foi aprendendo um monte de coisa, né. E toda a festa que a gente fazia lá na Cachoeira do Guilherme ele ia e fotografava e tal...

C: Porque tem freqüentemente, vocês fazem bastante festa lá?

D: Sim, quase todo o ano...o ano inteiro a gente faz festa, né. Assim...tem 29 de setembro, tem 25 de março, tem em junho, tem folia de Reis, tem, sabe? Sempre tem festa. E esse cara sempre foi. Ele começou a ir assim uns três anos direto, direto e...o quê que ele viu? Ele viu a facilidade que ele tinha de captar recursos da Petrobrás em cima da viola...do fandango. Então rapidinho foi lá, escreveu, a mulher dele é da Usp também, "pá pá pá", ajudaram, "pá pá pá" e fizeram um projeto de R\$500.000,00 (quinhentos mil reais), né, que era, chama-se Viola Peregrina. Ele só falou pra gente depois que tinha feito o projeto, o projeto já tava com o dinheiro na conta e tudo mais, né, ele falou que ia fazer...aí, o que que ele falou que ia fazer? Todas as festas que tivesse na Juréia ele ia filmar. Gravar e filmar.

C: Essa era a proposta.

D: Isso é a proposta. Então ia rodar a Juréia toda e não sei quê. Aí eu falei: "Que legal!", né, "aí agora você pode se integrar com outros projetos que já tem, com outros esforços de outras entidades que nem a União dos Moradores, que nem a Associação de Monitores Ambientais, a Associação dos Jovens da Juréia, tem o GREG lá do Guaraú que é o Grupo Ecológico Guaraú, que trabalha com o pessoal da Juréia, que são monitores ambientais também, então com esse projeto dá pra gente fazer um monte de coisa, né". Aí, o quê que ele fez? Ignorou simplesmente a gente e começou a ir sozinho. Como ele tinha acesso que era o Ciro, que levava ele pra Cachoeira do Guilherme, ele contratou um outro cara que tinha acesso também à Praia do Una. Daí começou a ir pra Praia do Una e Cachoeira do Guilherme. Só que o que ele queria fazer de gravar essas festas nas comunidades, ele não foi, porque, assim, as comunidades perceberam que ele tava fazendo... a comunidade começou a questionar, porque ele entrava na casa da pessoa e começava a fotografar dentro de casa, querer entrevistar...sem pedir permissão nem nada, então, começou a questionar esse negócio e quando tinha a festa os caras não foram. O quê que ele fez? Ele teve que pagar um a um pra ir tocar pra eles lá e pra poder fazer o projeto. Se ele tivesse feito, integrado com a gente, em harmonia com todo mundo, com todas as associações, o projeto ia ser maravilhoso, acho que ia dar pra fazer um



documentário bem legal, né, ia apoiar. Agora não, ele se engrandeceu com o dinheiro que ele tinha, levou a Globo, levou a Globo do...sabe a Ação?

C: Eu vi, eu assisti.

D: O do Serginho Groosman. Então levou, antes de ele levar eu mandei uma carta pra eles não ir mostrar somente a cultura caiçara, mas mostrar a Escola Caiçara, mostrar por quê que essas comunidades estão passando dificuldade, falar da Estação Ecológica, falar da dificuldade que eles estão, entendeu...porque a gente tava no processo de mudança da lei também, da Juréia, a discussão. Então é importante que mostrasse na Globo não só a cultura caiçara que é belíssima, mas a dificuldade que tem por trás disso. Por quê que eles estão sofrendo com essa... com a questão da repressão da legislação ambiental e tudo mais. Ele simplesmente ignorou, ainda falou pros companheiros dele, né, que ele contratou e que são parente meu, que eu não queria deixar que ele entrasse na Juréia mais, né. Aí eu peguei a carta e mandei pra cada um deles e falei: “não, olha a carta que eu mandei...que não basta mostrar só a cultura caiçara, tinha que mostrar a dificuldade que esse pessoal tão passando, ‘pá pá pá’... e vamos fazer isso juntos”. Então o projeto dele que podia ser 90% bem feito, fez 50%... tinha outras propostas de ele construir uma escola é...de fabricação, Escola Caiçara de Fabricação de Instrumentos Musicais que ele não fez...

C: Isso fazia parte do projeto.

D: Fazia parte do projeto e não fez. Tinha outras coisas, todos os caras que trabalhou com ele, hoje tão ficando... chegaram na metade...ficaram “puto da vida” com ele, né, não querem nem ver ele na frente dele, e tá aí o cara.

C: Que coisa, hein? Acabou “se queimando todo”!

D: É.

C: Mas foi aí que...como é o nome do teu sobrinho?

D: Cleiton.

C: O Cleiton e tem o Anderson. O Anderson é o que constrói a rabeça.

D: Isso, e o Cleiton...

C: Mas o Cleiton...foi aí que ele começou... porque foi ele quem fez a viola que deu o mote do projeto.

D: Isso, isso...não, ele não começou aí. Ele já fazia viola...

C: Ah, ele já fazia?

D: Já fazia viola, já fazia fandango, já apresentava com a gente em outros lugares e tudo mais. Ele morava aqui, inclusive, na Barra do Ribeira. Aí ele mudou pra Peruíbe, aí o cara deu novecentos paus pra ele, na mão dele, você acha que ele não ia pegar?

C: Lógico, é trabalho, né?

D: É (risos)... R\$900,00 (novecentos reais) por mês, o cara falou “ó, maravilha!” E aí foi com o cara, fez a viola peregrina, que já construía viola aqui, né.

C: E aí, ele sim trabalhou pro Viola Peregrina.

D: Ele trabalhou pro Viola Peregrina.

C: Mas, ele também, inclusive, saiu do projeto?

D: Saiu do projeto, já tá fora...e reclamando da vida.

C: (risos).

C: E comparando...você, comparando esses dois, o quê que você acha de um e de outro. Porque o resultado do Viola Peregrina acabou sendo bem diferente do Museu, né?

D: Sem dúvida. A Viola Peregrina...



C: Eles fizeram aquele DVD, né, que eu não sei qual foi a repercussão, se vocês tiveram acesso...

D: Eu não tive acesso. Eu não...

C: E o CD, que o CD eu posso dizer que a gravação é bastante precária, porque eu tenho, eu escutei.

D: É, ficou bem feio. Eu vi um pedacinho do DVD. Tem algumas coisas interessantes no DVD, algum depoimento interessante, né, que acho que é aquilo que eu disse pra você, se fosse bem feito, aproveitado, seria, teria uma repercussão bem legal, né, e...os dois projetos iam trazer bastante respostas pra essas comunidades.

C: Um podia complementar o outro.

D: Podia complementar o outro, exatamente. Mas, a Viola Peregrina trouxe o que? Conflito pra comunidade. Por que conflito? O Plínio, que é o diretor da Mõngue, que é o cara do projeto, ele começou a querer competir com as lideranças das comunidades. Ele não é liderança, ele tem que, entendeu, ele começou a competir. Inclusive, ele falava pra comunidade que eu tava com R\$ 150.000,00 (cento e cinquenta mil reais) aqui, que eu tinha pego do Ministério e que eu ia gastar tudo e que a comunidade não ia ver nada, entendeu? E... que eu era contra o projeto da Viola Peregrina e que eu tava comprando as pessoas pra não ir no fandango dele, entendeu. Seu eu tivesse dinheiro pra comprar as pessoas pra não ir no fandango dele eu tinha feito um projeto muito maior, entendeu. Se eu tivesse dinheiro pra comprar pessoas, eu comprava a pessoa pra trabalhar num projeto da comunidade, entendeu. E... ele fez um monte de coisa. Mandava vários e-mails pra internet, entendeu, dizendo que a AJJ não fazia nada, “pá pá pá”, um monte de coisa ele fez. Então, o tempo dele vim e colaborar com as pessoas, a apoiar, ele vem querer destruir o que as comunidades estão fazendo de base, sabe? Então, projetos como esse não precisa vir pra cá, de jeito nenhum, é bom que fique por lá mesmo.

C: Não beneficia em nada.

D: É, é, em nada. Só vem trazer...veio trazer muito conflito, por acaso, a Cachoeira do Guilherme acabou por causa disso, não vai mais ninguém. Não tem mais reza, não tem mais festa por causa disso.

C: Por causa disso?

D: Exatamente.

C: Eu percebo uma coisa e você também já tinha me dito. A população aqui, né, eles são muito sensíveis, né?

D: São, bastante.

C: Ao mesmo passo que eles são muito abertos, como você falou, ele chegou, conversou com um e já foi entrando...

D: Exato.

C: E realmente é fácil a aproximação com vocês. Eu digo por experiência própria, vocês são muito abertos. Por um lado é bom pra um pesquisador, por outro é ruim porque a pessoa acaba se influenciando...

D: Exatamente.

C: Então pra gerar conflitos acaba sendo...

D: Fácil.

C: Muito fácil, né.

D: A comunidade caiçara, ela é...o povo caiçara são muito abertos mesmo. Se você chegar no meu portão ali e bater palma e vem aqui “ah, eu quero água”, eu te dou água, te dou café, lugar pra dormir...é assim, todos eles são assim, né.

C: É uma característica.



D: É uma característica de acolher as pessoas, de fazer isso. O meu pai, eu lembro que ele fazia compra na cidade, entendeu, e guardava bolacha, pão, essas coisas assim que não estragava pra quando chegasse visita, ele poder servir um bom café, poder, sabe? A gente não comia pra ele poder servir um bom café pro seu amigo, pra alguém que chegasse lá.

C: Entendi.

D: Então isso, essa educação todo mundo tem, né. Que é diferente das pessoas de fora, né. Não é em qualquer lugar que você bate palma e pede um copo d'água que os caras te servem, né. Às vezes já liga pra polícia ou solta os cachorros...

C: É verdade (risos).

D: Então, por um lado, com você disse, pro pesquisador é bom porque ele tem toda a confiança do pesquisador...se ele confia em você ele vai abrir o jogo, ele vai falar “não, isso é assim mesmo, ‘pá pá pá’, não sei quê”... então você vai tirar dele um monte de informação, né, e... pelo outro lado também é fácil você gerar um conflito com ele, não é, né, assim, dele desconfiar de você, né, e de gerar um conflito com um outro companheiro e daí virar uma coisa bem ruim, assim.

C: Entendi. Mas, eu digo assim, de criar conflito, como você falou, que agora não tem mais nem a reza... ou seja, por causa de uma confusão que o cara criou, né...

D: Sim, e aí os caras não vão porque...Isso que eu falei, no tempo de trazer melhoria trouxe problema pra essas comunidades.

C: Isso que é complicado, né.

D: É. E ele continua na mesma linha de ação, que é assim...quando a gente tava discutindo o projeto de lei ele era totalmente contra. Pegava qualquer matéria que saia no jornal e jogava no site dele pra todo mundo, assim “a Juréia pode ser estraçalhada, a Juréia pode ser não sei o quê”...

C: Porque ele tem uma sede dentro da Juréia, né?

D: E a casa dele.

C: Eu visitei o site.

D: É a casa dele, aonde ele chama pesquisador. Fala que é de pesquisa...

C: Então, eu achei estranho, porque eu visitei...eu soube, eu não sei como é que eu soube, porque antes de começar eu xeretei muito a internet, acho que eu cheguei...eu vi o programa Ação. Aí eu anotei o site e falei “deixa eu olhar isso daqui”. Eu olhei na internet e tem lá a sede, o que você tá falando pra mim, pra... montado pra pesquisadores e tem foto, né. Eu falei “poxa, maravilha, pra eu começar, eu vou começar por aqui”. Eu mandei um e-mail e aí eu não lembro se ele respondeu ou se não respondeu, mas assim, acho que ele nem chegou a responder, porque não tinha, não existia na verdade essa estrutura para pesquisador.

D: Não, não tem. É só pra mostrar na internet que é bonitinho, que é o cara que apóia e tal.

C: Ah, então essa sede não é sede, é a casa dele?

D: É a casa dele. É a casa dele, tem um barco grande, motor de... acho que é dois motores de 90hp, uma coisa assim.

C: Ah, então aquelas fotos que têm na verdade são de coisas dele.

D: É lá no Guaraú, é. E ele tem uma relação boa com o administrador da Juréia, então...

C: Tá, porque se ele tá envolvido...ele tem a Ong e tudo mais.

D: É, exatamente. E aí ele começou a meter o pau no projeto, meter o pau no projeto, só que a gente conseguiu ultrapassar tudo isso, aprovou o projeto, foi sancionado e tal. Assim que sancionou, ele já foi buscar recursos pra fazer um seminário de reserva de desenvolvimento sustentável na Barra do Una sem convidar a gente, sem convidar ninguém, assim, que tava envolvido no projeto. Ele foi lá e fez e tal. Daí fez o seminário lá.

C: Ele fez, então?



D: Fez. Pra quê eu não sei, né, mas... a gente não teve o resultado até hoje.

C: E a comunidade daquele lado de lá vai?

D: A comunidade do lado de lá foi, foi com ele, porque ele ofereceu dinheiro também pra reformar uma igreja não sei das quantas, deu bicicleta...

C: Bom, então vai à base disso, né?

D: Isso. Deu ventilador... ventilador não, liquidificador industrial pra escola, foi umas coisas assim que ele fez.

C: De uma certa forma, ele compra, entre aspas, oferecendo essas coisas e em troca, a comunidade, como forma de agradecer acaba participando.

D: Exatamente. Assim pegou... ele fez o seminário dele exatamente na época de uma festa que chama-se “festa caiçara da Barra do Una” e sem a associação da Barra do Una saber. Depois ficaram putos e tal, e falei “bicho, vocês são... os cara te enrola todo dia e vocês não aprenderam ainda?” Aí eu levei o e-mail pra eles e falei “ó o e-mail que ele mandou pra todo mundo. Que vocês tavam apoiando a Viola Peregrina a Mongüe pra fazer o seminário de RDS”... “mas nós não fizemos isso”.... eu falei “mas tá aqui escrito. Então, fale com ele, com o cara”.

C: Complicado, né. E eu lembro quando ele terminou, quando teve aquela história lá, e eu já vou entrar também no assunto do Sesc lá, o Bertioiga, que ele tava na reunião, eu lembro que depois, mais tarde, comentando com o Prof. Diegues, o professor comentou comigo que parece que ele quer fazer um outro projeto.

D: Sei.

C: Que era, se chamava...

D: Olhares caiçaras?

C: Isso. E aí, foi ou não foi esse projeto?

D: O Diegues que quer fazer ou o Plínio quer fazer?

C: O Plínio.

D: Então, tavam fazendo acho que junto com o Diegues.

C: Então tá rolando esse projeto.

D: Eu acho que tá rolando. O Diegues... a minha dúvida com o Diegues é isso, entendeu. Ele, ao tempo de apoiar as comunidades ele apóia quem tem poder, né. Eu até discuti com ele uma vez, batemos boca por causa dessa relação. Depois desse negócio do Sesc... que a gente foi convidado pelo Sesc pra apresentar lá.

C: É, você conta pra mim porque essa história do Sesc eu achei estranhíssima.

D: Ai de repente era pra gente apresentar no Sesc e tal, o negócio e tal. A gente fez uma proposta e mandou pro Sesc.

C: Que eu mandei também, lembra que eu te falei.

D: Sim. Eu mandei pra você a minha proposta ou não mandei?

C: A gente... eu preciso me acertar contigo com o e-mail porque eu não consigo. Acho que você precisa me autorizar, porque o teu é UOL, né?

D: É.

C: Acho que você tem que me autorizar. Eu não consigo mandar e-mail pra você.

D: Ah, tá. A gente fez uma proposta bem legal e mandamos: confecção de rede, tarrafa, canoa, a gente fez um monte, comida típica, exposição de foto, artesanato, tudo a gente fez. Mandamos. Aí passou, passou, passou, passou, passou e não me responderam. De repente a Márcia me ligou, né, falando pra mim que tavam fazendo... eles tavam organizando essa parte da cultura caiçara no Sesc, o Nupaub estava organizando isso. E eu falei “ó, Márcia, eu também fiz uma proposta pro Sesc. Eles não me responderam ainda”... “Ah, você precisa ver e tal... a gente tá junto com o Plínio...” e não sei o que, e eu falei “junto com o Plínio? Então tá bom. Se vocês estão junto com o Plínio, então fiquem com o Plínio, passe bem, obrigado”...



“mas por quê? Ele tem uma proposta pra gente...” “Então fique com a proposta dele”, entendeu? “Fique com a proposta dele, que o Diegues...” E aí ficou com a proposta. Aí ficou assim. Depois ela me ligou de novo e disse “não, Dauro, porque deu uma confusão, porque o Plínio tá fazendo um negócio e colocando a carroça na frente dos bois...” não sei quê. Aí eu falei “ó, fique com a proposta do Plínio”, eu falei de novo pra ela, “eu não quero saber”, entendeu, não quero. “Quando vocês quiserem trabalhar com a gente, a gente tá aqui disposto pra trabalhar com vocês. Agora, enquanto tiver o Plínio com vocês no meio dessa história, eu tô fora, tô fora”, entendeu. E aí parece que eles mudaram o negócio. Aí eu não trabalhei com eles, eu fui lá implantar um negócio no Sesc, mas foi fazer uma casa caiçara, construí uma casa de farinha, você viu lá?

C: Não. Eu vi só na reunião, tinha alguma coisa, eu lembro que naquela reunião eles disseram que uma das idéias era reformar o que já tinha. Tinha uma coisa lá meio precária, meio abandonada.

D: Então, a gente reformou a casa caiçara e construiu uma casa de farinha.

C: Então vocês foram lá fazer.

D: É. Fizemos uma canoa, uma canoa enorme, levamos madeira daqui, levamos tudo, construímos tudo, ficou bem legal.

C: Certo. Porque isso vai ficar lá pro Sesc.

D: É, exato, é. E... isso que a gente fez, né. Depois disso o Diegues me ligou: “Então, não estou mais com o Plínio...” eu falei “o senhor é quem sabe. Pra mim, eu tô de boa, só que eu não vou com a cara desse cara que é gigolô de caiçara, é um sangue-suga, tá só aproveitando, enquanto o senhor estiver com ele o senhor tá com ele”. Aí ele me ligou: “Não, não tô mais, não quero saber...” Eu falei: “Então tá bom, então esteja com a gente”.

C: Entendi.

D: Aí, esse projeto Olhares Caiçaras tava rolando. Eu não sei se eles conseguiram recursos ou não...

C: É, eu lembro que ia mandar pra Petrobrás.

D: É, que depois... iam pegar lá em Paranaguá e ia até o litoral Norte, esse projeto era grande, entendeu?

C: Ah, eu pensei que era só aqui na Juréia.

D: Não. Depois já eu soube, foi uma pessoa que me falou que o projeto não ia ser mais do Paraná até aqui, ia começar... ia ser só no litoral Norte, entendeu? Mas, se ele vai fazer isso ele já tem um pouco de material. O Plínio já fez isso. Quando ele fez o Viola Peregrina, ele já pegou a câmera dele e já, a câmera que era comprada com o projeto, ele já deixava na mão das pessoas.

C: Entendi. Então material já tem.

D: É, já tem. Porque, a proposta o quê que é? É você comprar a câmera e deixar com as pessoas nas comunidades.

C: Entendi.

D: As pessoas vão gravando o que eles querem, cachoeira, a hora do jantar, a hora do almoço, não sei que... e vão gravando tudo. Depois ele recolhe esse material e faz um vídeo.

C: Entendi.

D: Entendeu? Com olhares caiçaras. Então, o caiçara que tá filmando isso.

C: Entendi.

D: Mas um pouco disso ele já fez na época, quando tava fazendo a gravação, entendeu.

C: O cara é esperto, né.

D: É.



C: Sobre o projeto de vocês, o Centro de Cultura Caiçara. Qual a verba que foi destinada pra isso? Você falou pra mim que são dois anos, né?

D: Dois anos. O total da verba é R\$150.000,00 (cento e cinquenta mil reais).

C: R\$ 150.000,00 geral?

D: É, geral.

C: Você recebe de uma vez essa grana e vai administrando.

D: Não, recebe em três parcelas.

C: Três parcelas.

D: Isso. Tem as contrapartida que é da associação, que tem o galpão, que tem essas coisas, e além dos cursos, além da reforma que a gente vai fazer lá do espaço, aí vai ter curso de confecção de rabeça, de viola, de música, de dança...

C: Uma parte da verba foi pra reformar o espaço?

D: Uma parte, pouquíssimo, assim, foi R\$ 16.000,00 (dezesesseis mil reais) pra reformar.

C: Nossa! Porque esse projeto, você já fez um orçamento dele inteiro?

D: Não. A gente fez um projeto agora de R\$ 250.000,00 (duzentos e cinquenta mil reais). A gente mandou pra Votorantim, pode ser que aprove pode ser que não.

C: Não, desculpe, eu digo o da construção.

D: O orçamento total não.

C: O da construção você não orçou ainda.

D: Não.

C: Não tem idéia.

D: Não.

C: Bom, então, pras obras, de momento, foram destinados esses R\$ 14.000,00 (quatorze mil reais).

D: Isso. Aí o resto é pra visita nas comunidades, trazer fandangueiro pra cá, trazer outros grupos pra cá...

C: Os cursos...

D: Os cursos, é...

C: O Dauro, você já pensou em mandar o pessoal pra fazer curso? Por exemplo, uma coisa que eu fiquei pensando, já desde a outra vez tô matutando, de repente mandar os construtores aqui de vocês, que seja, fazer curso de construção pelo menos de viola caipira, pra ver como é que é a técnica. Você pensou já nisso?

D: Mandar daqui pra outros lugares, você diz.

C: É. Por exemplo, em Minas, eu recebi, por exemplo propaganda de um curso com o Virgílio Lima, que é um construtor de viola caipira muito famoso.

D: Tá. Eu nunca pensei.

C: Vocês nunca pensaram? Só pra aprender pra poder aprimorar a de vocês.

D: Tá certo. Nunca pensei.

C: Você quer que eu te mande?

D: É legal.

(neste momento a gravação é interrompida mais uma vez. Na pergunta a seguir, eu questiona sobre as práticas musicais e o interesse da comunidades por outras manifestações além do fandango, citando, como exemplo, o funk e outros ritmos em evidência na mídia, atualmente).

C: Fora o fandango, o pessoal se junta pra fazer outra coisa?

D: Não junta, é difícil. Mas o funk é uma coisa que o pessoal pega muito, entendeu.

C: É?



D: É.

C: Já tem a moçadinha que já...

D: Já tem a moçadinha que já tira o CD do fandango e já bota o CD de funk.

C: Mas, tocar, assim, banda, por exemplo, uma coisa que é comum em cidade, ter banda de...

D: Não tem. Aqui na Barra até começou um pessoal do... chama-se, como é, do forró de praia, entendeu, tem um grupinho de forró...

C: Entendi.

D: Tocando essas coisas. Caiçara que veio de lá e formou um grupinho de forró.

C: Entendi. Mas, a manifestação que tem, musical, é mais o fandango mesmo.

D: Mais o fandango.

C: E...

D: Aí junta folia de Bandeira, folia de Reis, né, que faz parte do fandango.

C: Essas coisas... entendi, da tradição caiçara.

D: É.

C: E... curso assim de música, fora o que vocês estão fazendo aqui e fora o que tem aí do Projeto Guri na Ilha Cumprida, tanto Iguape, aqui nos bairros, tem algum curso assim, da prefeitura...

D: Não.

C: Não tem nada de música?

D: Não tem.

C: Tem uma banda em Iguape, não tem uma banda municipal?

D: Tem uma banda municipal, mas lá na cidade, no centro, ali.

C: Mas lá não tem aula de música, só...

D: Eu acho que pode até ter, eu não sei te dizer direito, mas pode até ter.

C: E quando o pessoal aqui precisa comprar material pro instrumento, corda, essas coisas...

D: Compra na cidade.

C: Em Iguape mesmo.

D: Na loja de... têm umas lojas que vende violão, que vende roupa, que vende tudo, então vende corda.

C: Vende corda, essas coisas. Não tem uma loja específica de música.

D: Não tem, não tem.

C: Tá. Então é isso. Muito obrigada, Dauro.



### 15.3. RELAÇÃO DO CD 2

1. Fandanguinho (dondom) .....1'32"  
Exemplo da utilização do fandango pelo grupo Viola Quebrada, formado essencialmente por músicos profissionais e pesquisadores. No arranjo, a participação de Mestre Eugênio. Observa-se no início (que seria o refrão) a voz solo do mestre. Em seguida, na estrofe, outros dois integrantes do grupo – Oswaldo Rios e Margareth Makiolke – entram cantando. Mais adiante, no retorno ao refrão, os três entram cantando.  
Fonte: Autor desconhecido. Dondom (Fandanguinho). Intérpretes: Mestre Eugênio, Margareth Makiolke e Oswaldo Rios. In: *Viola Quebrada e Família Pereira. Viola Fandangueira*. Curitiba, PR: Solo Studio, 2001. 2CD. CD1, faixa 8, de 00min55seg a 02min25seg.
2. Toque da chamarrita pelo “Sandália de Prata” .....0'15"  
Executado por Adail, 2ª voz no grupo Sandália de Prata, antes do início do baile do dia 17 de dezembro de 2005.  
Fonte: gravação durante pesquisa de campo em MD.
3. Toque do dondom pelo “Sandália de Prata” .....0'10"  
Executado por Adail, 2ª voz no grupo Sandália de Prata, antes do início do baile do dia 17 de dezembro de 2005.  
Fonte: gravação durante pesquisa de campo em MD.
4. Toque do bailado pelo “Sandália de Prata” .....0'15"  
Executado por Adail, 2ª voz no grupo Sandália de Prata, antes do início do baile do dia 17 de dezembro de 2005. Apesar da semelhança com a chamarrita, Sr. Adail exemplifica este toque com o nome de bailado.  
Fonte: gravação durante pesquisa de campo em MD.
5. Toque da chamarrita “à moda de Iguape” .....0'55"  
Executado por Nelson “Pica Pau”, construtor de instrumentos musicais de Cananéia, no dia 17 de janeiro de 2006.  
Fonte: gravação durante pesquisa de campo em MD.
6. Toque da chamarrita “à moda de Cananéia” .....0'30"  
Executado por Nelson “Pica Pau”, construtor de instrumentos musicais de Cananéia, no dia 17 de janeiro de 2006.  
Fonte: gravação durante pesquisa de campo em MD.
7. Toque do bailado de Cananéia .....0'39"  
Executado por Nelson “Pica Pau”, construtor de instrumentos musicais de Cananéia, no dia 17 de janeiro de 2006.  
Fonte: gravação durante pesquisa de campo em MD.
8. Toque do dondom de Cananéia .....0'56"  
Executado por Nelson “Pica Pau”, construtor de instrumentos musicais de Cananéia, no dia 17 de janeiro de 2006.  
Fonte: gravação durante pesquisa de campo em MD.



9. Toque do dondom corrido de Cananéia .....0'19"  
 Executado por Nelson "Pica Pau", construtor de instrumentos musicais de Cananéia, no dia 17 de janeiro de 2006.  
 Fonte: gravação durante pesquisa de campo em MD.
10. Moreninha (chamarrita) .....1'24"  
 Família Pereira.  
 Fonte: Autor desconhecido. Chamarrita (Moreninha). Intérpretes: Leonildo Pereira e Nilo Pereira. In: *Viola Quebrada e Família Pereira. Viola Fandangueira*. Curitiba, PR: Solo Studio, 2001. 2CD. CD2, faixa 1, de 00min54seg a 02min16seg.
11. O que Cananéia tem (dondom) .....0'35"  
 Armandinho.  
 Fonte: TEIXEIRA, Armando. O que Cananéia tem. In: *Museu Vivo do Fandango*. Curitiba, PR: Solo Studio, 2005. 2CD. CD1, faixa 15, de 00min00seg a 00min33seg.
12. Pobre Pescador (dondom) .....1'00"  
 Jovens Fandangueiros de Itacuruçá.  
 Fonte: CORDEIRO, Valdemir Antônio ("Vadico"). Pobre Pescador. Intérprete: Jovens Fandangueiros de Itacuruçá. In: *Museu Vivo do Fandango*. Curitiba, PR: Solo Studio, 2005. 2CD. CD1, faixa 22, de 00min00seg a 01min00seg.
13. Avião no Estrangeiro (dondom) .....1'17"  
 Família Pereira.  
 Fonte: Autor desconhecido. Dondom (Avião no Estrangeiro). Intérpretes: Leonildo Pereira e José Pereira. In: *Viola Quebrada e Família Pereira. Viola Fandangueira*. Curitiba, PR: Solo Studio, 2001. 2CD. CD2, faixa 3, de 00min00seg a 01min22seg.
14. Barra do jardim (chamarrita) .....1'10"  
 Caiçaras do Acaraú. Exemplo da habilidade que o responsável pela segunda voz deve ter. Observa-se neste exemplo que, em alguns momentos, ele não sabe qual letra o responsável pela primeira voz irá cantar, mas fica atento para não se perder na melodia e principalmente nas finalizações.  
 Fonte: RAMOS, Ângelo. Barra do Jardim. Intérprete: Caiçaras do Acaraú. In: *Museu Vivo do Fandango*. Curitiba, PR: Solo Studio, 2005. 2CD. CD1, faixa 14, de 01min18seg a 02min16seg.
15. Adeus Morena (chamarrita) .....0'54"  
 Família Pereira. Exemplo de finalização.  
 Fonte: Autor desconhecido. Chamarrita (Adeus Morena). Intérpretes: Leonildo Pereira e Nilo Pereira. In: *Viola Quebrada e Família Pereira. Viola Fandangueira*. Curitiba, PR: Solo Studio, 2001. 2CD. CD2, faixa 14, de 03min12seg a 04min05seg.



16. Política (chamarrita) .....0'49"  
Caiçaras de Cananéia. Exemplo de finalização.  
Fonte: PEREIRA, Paulinho. Política. Intérprete: Grupo de Fandango Caiçaras de Cananéia. In: Ajuntório. Cananéia, SP: Hipnotik Studio, 2005. Faixa 10, de 04min50seg a 05min37seg.
17. Adeus Morena (chamarrita) .....0'39"  
Família Pereira.  
Fonte: Autor desconhecido. Chamarrita (Adeus Morena). Intérpretes: Família Pereira. In: *Fandango de Mutirão*. Curitiba, PR: Estúdio Trilhas Urbanas, 2003. Faixa 16, de 00min00seg a 00min37seg.
18. Remando contra a maré (chamarrita) .....0'24"  
Grupo desconhecido de Iguape.  
Fonte: Autor desconhecido. Remando contra maré. Intérpretes: desconhecidos. In: *Viola Peregrina*. Faixa 2, de 00min00seg a 00min22seg.
19. Dondom executado durante o baile do “Sandália de Prata” .....1'39"  
Baile do dia 17 de dezembro de 2005.  
Fonte: gravação durante pesquisa de campo em MD.
20. Detalhe do arrastar dos pés durante o baile do “Sandália de Prata” .....1'20"  
Baile do dia 17 de dezembro de 2005.  
Fonte: gravação durante pesquisa de campo em MD.



# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)