Ricardo Elias Ieker Canella

Poéticas de um saber brincar: a vez e a voz do Fandango

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como exigência para obtenção do Título de Doutor, sob orientação do Prof. Dr. Luiz Carvalho de Assunção.

Natal/RN – 2009

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

Catalogação da Publicação na Fonte.

Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Canella, Ricardo Elias Ieker.

Poéticas de um saber brincar : a vez e a voz do fandango / Ricardo Elias Ieker Canella, 2009.

278 f.

Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Natal, 2009.

Orientador: Prof.º Dr. Luiz Carvalho de Assunção.

1. Fandango – Tese. 2. Poética – Tese. 3. Performances. 4. Teatro. 5. Sociabilidade. I. Assunção, Luiz Carvalho de. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BSE-CCHLA CDU 398.8 (813.2)

Ricardo Elias Ieker Canella

Poéticas de um saber brincar: a vez e a voz do Fandango

Aprovado em 05/11/2009

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como exigência para obtenção do Título de Doutor, sob orientação do Prof. Dr. Luiz Carvalho de Assunção.

BANCA EXAMINADORA:

_____

Prof. Dr. Luiz Carvalho de Assunção (UFRN) – Orientador

_____

Profª Dra. Maria Ignez Novaes Ayala (UFPB) – Titular externo

_____

Prof. Dr. Roberto Emerson Câmara Benjamin (UFRPE) – Titular externo

_____

Profª Dra. Lisabete Coradini (UFRN - DAN) – Titular interno

_____

Profª Dra. Teodora Alves (UFRN – DEART) – Titular interno

_____

Prof. Dr. Marcos Ayala (UFPB) – Suplente externo

_____

Prof. Dra. Luciana Chianca – UFRN – DAN – Suplente Interno

DEDICATÓRIA

Aos brincantes do Fandango de Canguaretama:
por seu saber, sua arte, sua poesia.

AGRADECIMENTOS

Ao **Divino** e **Grande Mestre** pela orientação, força e luz.

Ao Professor **Luiz Assunção**, Orientador que mais uma vez pôde me conduzir nos caminhos e saberes que possibilitaram essa tese.

A **Lídice** que tem sido nesses anos de convivência a companheira que incentiva, apóia e traz sábios e bons conselhos para que eu pudesse continuar galgando o caminho do saber.

A **Luana**, filha e amiga, pelo incentivo e força. Que você também possa trilhar e conhecer, cada vez mais a vida e alcançar seus objetivos através dos estudos.

A **Iuri**, **Roberta**, **Luiz Pedro** e **Rafael**, que estiveram bem presentes nessa caminhada.

Aos meus **pais** e **irmãos** que a todo o momento são referência e entusiastas dessa minha empreitada.

A todos os informantes de Canguaretama, Barra de Cunhaú e Vila Flor. Pelo auxílio e disponibilidade em narrar sua história e a do seu grupo, em especial a: **Klebinho**, **Zé de Ná**, **Genival Mangabeira**, **Dona Lenice Andrade**, **Nego de Gino**, **João Neto, Eriberto - Beto, João Maria – Dão** e **Francisco Alves Galvão Neto**; **Seu Valdemir**; **Seu Domingos** e **Seu Juarez.**

Aos professores do **PPGCS-UFRN** pela dedicação ao Programa e pela oportunidade de mais uma vez poder aprofundar meu conhecimento.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – **CAPES**, pelo grande incentivo que é a Bolsa de Apoio a Pesquisa que me possibilitou cruzar, com mais tranqüilidade, essas águas.

Aos M**embros da Base de Pesquisa em Cultura Popular**, pessoas importantes nesse processo.

A **Rita Machado**, **Cleidiane Santos**, **Ianne Maria** e **Mihno Digil** pelo trabalho com o Documentário.

A **Roberto Amorim** pela arte da capa desse trabalho.

Ao músico **João Nicodemos** por elucidar algumas questões musicais do Fandango.

A **Alexandre Milne** pela sua Dissertação de Mestrado e **Tarcísio Almeida** pelos livros de Altimar Pimentel e Adino Bandeira pela câmera.

A **Otânio**, secretário do PPGCS, pela força, sempre que precisei.

Enfim, sou grato a todos aqueles que de uma forma ou outra me apoiaram na realização dessa pesquisa e na consolidação dessa tese, ***Luz, Paz e Amor***.

***Ó MAR SALGADO**, quanto do teu sal*
São lagrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão resaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!

Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Que quere passar além do Bojador.
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abysmo deu,
Mas nelle é que espelhou o céu.

(Fernando Pessoa, Mensagem/ Segunda Parte/ X Mar Portuguez)

Resumo

A presente tese objetiva conhecer e analisar os elementos que compõem a *performance poética* do *Fandango de Canguaretama* confirmando/ratificando um modelo eminentemente teatral. Evidencia-se, ainda, a história de seus produtores, a produção de seu bem e sua inserção em sua comunidade, onde entramos em contato com outros dois tipos de *performances:* a *cotidiana* e a *ritualística.* Essas ações se combinam, ao mesmo tempo em que apresentam significados e objetivos diferentes, proporcionando leituras e experiências distintas. Olhar essas três formas de performances - *poética*, *cotidiana* e *ritual* – permitiu penetrar em aspectos da cultura da comunidade estudada e, assim, conferir o que está em jogo nesses eventos, como eles se coadunam e formam um contexto performancial popular. A pesquisa pôde confirmar a existência de um modelo teatral cujo desempenho através da voz e presença ativa de corpos brincantes, implicou em conhecer a consolidação de um patrimônio cultural que nos fala de um passado, mas, sobretudo, de um presente, da sua gente e de seu lugar.

Palavras-chave: Fandango; Poética; Performances; Teatro; Sociabilidade.

Abstract

The present thesis aims to get to know and to analyze the elements which make up the *poetical performance* of the *Fandango from Canguaretama* confirming/corroborating an eminently theatrical model. It still highlights the producers´ history, its asset production and its insertion in community where we had contact with two other types of *performances:* the *daily* and the *ritualistic*. Such actions both combine and present different meanings and objectives, promoting distinct readings and experiences. Looking at these three ways of performances – *poetic*, *daily*, and *ritual* – enabled to go deeper in cultural aspects of the studied community and, thus, check over what is going on in these events, how they accord with and conceive a popular performance context. The research could substantiate the existence of a theatrical model whose performance by means of the voice and active presence of playful bodies, implied in getting to know the consolidation of a cultural patrimony which reveals us the past, but, especially, the present, its people and its place.

Keywords: Fandango; Poetic; Performances; Theatre; Sociability.

Résumé

Cette thèse a pour objectif de connaître et d'analyser les éléments composant la *performance poétique* du *Fandango de Canguaretama*, en confirmant et en ratifiant son modèle surtout théâtral. L'objectif est également de souligner l'histoire de ses producteurs, la production de son bien et son insertion dans sa communauté, dans laquelle nous avons trouvé deux autres types de *performances*: la *quotidienne* et la *rituelle*. Ces actions se combinent et présentent en même temps des sens et des objectifs différents, tout en procurant des lectures et des expériences distinctes. Observer ces trois types de performances – *poétique*, *quotidienne* et *rituelle* – nous a permis de pénétrer dans certains aspects de la culture de la communauté étudiée et, ainsi, de découvrir ce qui est en jeu dans ces événements, comment ils se combinent et forment un contexte de performance populaire. La recherche a pu confirmer l'existence d'un modèle théâtral dont l'interprétation, à travers la voix et la présence active des participants, a exigé la connaissance de la consolidation d'un patrimoine culturel qui nous parle d'un passé, mais surtout d'un présent, d'un peuple et de son pays.

Mots-clés: Fandango; Poétique; Performances; Théâtre; Sociabilité.

LISTA DE FOTOS[1]

Foto 1: Em 2006, eu e Klebinho em sua casa (B) 22
Foto 2: Canguaretama (B) 23
Foto 3: Vila Flor (B) 23
Foto 4: Barra de Cunhaú (Foto Paulo Francisco) (C) 23
Foto 5: Klebinho – Canguaretama (B) 23
Foto 6: Zé de Ná – Canguaretama (B) 23
Foto 7: Seu Domingos – Vila Flor (B) 23
Foto 8: Seu Valdemir - Barra de Cunhaú (B) 23
Foto 9: Fandango de Canguaretama – "1937 a 1947" (A) 29
Foto 10: Nego de Gino: Pescador (B) 31
Foto 11: Nego de Gino: Ração (B) 31
Foto 12: Genival Mangabeira (B) 32
Foto 13: Seu Kleber com Barca em reparo (B) 33
Foto 14: Imagem da Santa no andor da Barca (B) 34
Foto 15: Rainha Moura da Chegança (B) 36
Foto 16: Marujo(a)s da Chegança (B) 36
Foto 17: Brincantes do Fandango no dia 07/12/2008 (B) 38
Foto 18: Dona Lenice com foto de Antônio Lima (B) 41
Foto 19: Antônio Lima com espada (A) 43
Foto 20: Antônio Lima cantando (A) 44
Foto 21: Geo – 08/12/2008 (B) 44
Foto 22: Apresentação no Teatro Alberto Maranhão – Natal-RN (A) 46
Foto 23: Zé de Ná na Procissão em 08/12/2008 (B) 46
Foto 24: Kleber Pinheiro Machado, Geraldo Costa, Antonio Lima e Antonio Constantino (A) 47
Foto 25: Klebinho na apresentação de 07/12/2008 (B) 49
Foto 26: Beto em 2006 em entrevista a um Canal de TV, antes de uma apresentação no IFRN (B) 55
Foto 27: João Neto com 12 e 14 anos (B) 56
Foto 28: Sebastião Idelfonso – Contra-Mestre (B) 57
Foto 29: Fia, Matoso ou Sabino - Capitão de Fragata (B) 58
Foto 30: Detalhe do desenho de Melo (2004), retratando o Gajeiro em cima do mastro (C) 60
Foto 31: Detalhe da Barca debaixo da mangueira - (B) 74
Foto 32: Brincantes em atividades cotidianas (B) 85
Foto 33: Ensaio em 05/12/2008 (B) 87
Foto 34: Apresentação em 07/12/2008 (B) 87
Foto 35: Ensaio em 05/12/2008 (B) 87
Foto 36: Apresentação em 07/12/2008 (B) 87
Foto 37: Capa do texto do Fandango (A) 92
Foto 38: Dona Ivanise (A) 92
Foto 39: Imagem referente a 5ª Parte do texto do Fandango (A) 93
Foto 40: Apresentação no IFRN 30/08/2006 (B) 129
Foto 41: Festival da FJA, Natal-RN 10/12/1979 (A) 129
Foto 42: Espadas em 10/12/1979 (A) 134
Foto 43: Espadas em 30/08/2006 (B) 134
Foto 44: Divina Providência - 30/08/2006 (B) 135
Foto 45: Gajeiro no chão - 30/08/2006 (B) 135
Foto 46: Gajeiro no mastro – 07/12/2008 (B) 135
Foto 47: Apontar para o alto – 07/12/2008 (B) 135
Foto 48: Tirar quepe – 30/08/2006 (B) 136
Foto 49: Chutes – 07/12/2008 (B) 136
Foto 50: Leve balanço – 07/12/2008 (B) 137

---

[1] As fotos que tiverem a legenda **A** é fonte do acervo de fotografias do Grupo do Fandango que se encontra com Klebinho, com a **B** é do autor desse trabalho e com **C**, outras fontes pesquisadas.

Foto 51: Ênfase na dança - 30/08/2006 (B) 138
Foto 52: Dão tocando, cantando e ensinando música do Fandango – Nov./2008 (B) 142
Foto 53: Calafanges, Dão, Selminho, Luiz Antônio, Tamirez e Antônio Mutum - 30/08/2006 (B) 148
Foto 54: Selminho e Tamirez – Praça de Canguaretama - 07/12/2008 (B) 149
Foto 55: Pachiu, Elias da Silva, Zé Caboré – Festival da FJA – Natal – 1979 (A) 149
Foto 56: Oficiais e Suboficiais (B) 152
Foto 57: Maruja (B) 152
Foto 58: Ração e Vassoura (B) 152
Foto 59: Músicos (B) 153
Foto 60: Espadas dos Oficiais (B) 153
Foto 61: Espadas da Maruja (B) 153
Foto 62: Barca da Chegança (B) 154
Foto 63: Barca da Chegança com Mouros (B) 154
Foto 64: Barca da Chegança estilizada (B) 155
Foto 65: Barca do Fandango com fundo falso ou oca - 1971 (A) 156
Foto 66: Apresentação em 07/12/2008 (B) 158
Foto 67: Barca em 1979 (A) 158
Foto 68: Seu Juarez e seu Domingos (B) 172
Foto 69: João Linheiro – participou da Maruja desde 1938 (A) 173
Foto 70: João Linheiro dançando (B) 173
Foto 71: Imagens de Nossa Senhora da Conceição (B)/(C – domínio público) 184
Foto 72: Procissão de Nossa Senhora da Conceição em 08/12/1971 (A) 185
Foto 73: Homero Homem e Antônio Lima (A) 186
Foto 74: Juarez Rabelo, Roberto Magalhães, Zé de Ná (A) 186
Foto 75: Fiéis com Barca na procissão de 2008 (B) 187
Foto 76: Confraternização na casa de Eron - Década de 80 (A) 192
Foto 77: Após a apresentação de 08/12/2008 na casa de Ana Lúcia Galvão (B) 194
Foto 78: Brincando em frente à casa de Ana Lúcia 194
Foto 79: Ana Lúcia dançando com o grupo (B) 194
Foto 80: A restauração da Barca (B) 197
Foto 81: Jovens no Fandango (B) 199
Foto 82: Ensaio do Fandango em dez/2008 (B) 200
Foto 83: Antes de iniciar a procissão (B) 203
Foto 84: Frente da procissão (B) 203
Foto 85: Padre Flávio (B) 204
Foto 86: Participando da Procissão (B) 207
Foto 87: Zé de Ná (B) 209
Foto 88: *Viva, viva* (B) 209
Foto 89: E um abraço também (B) 248
Foto 90: Puxar ferro (B) 254

SUMÁRIO

1ª JORNADA: ***O Campo Poético***.....**11**

2ª JORNADA: ***A Voz da Comunidade Produtora***.....**27**

Parte 1 – História.....**29**

Parte 2 – Organização.....**53**

3ª JORNADA: ***Elementos Poéticos da Performance***.....**84**

Parte 1 - Poéticas da vocalidade.....**88**

Parte 1.1 - Texto e poesia, escrita e oralidade.....**88**

Parte 1.2 - A movência do texto.....**108**

Parte 1.3 - Gêneros poéticos do Fandango.....**115**

Parte 2 - Poéticas performanciais do gesto e da dança.....**128**

Parte 3 - Poéticas musicais: canto, músicas, tocadores.....**140**

Parte 4 - Poéticas plásticas: indumentária, adereços e cenografia.....**149**

Parte 5 - Aprendizagem das poéticas: memória e tradição.....**165**

4ª JORNADA: ***A voz poética: a festa, a consagração, a performance***.....**181**

Parte 1 - A integração do Fandango na Festa de Nossa Senhora da Conceição: voz memória, voz vivência.....**183**

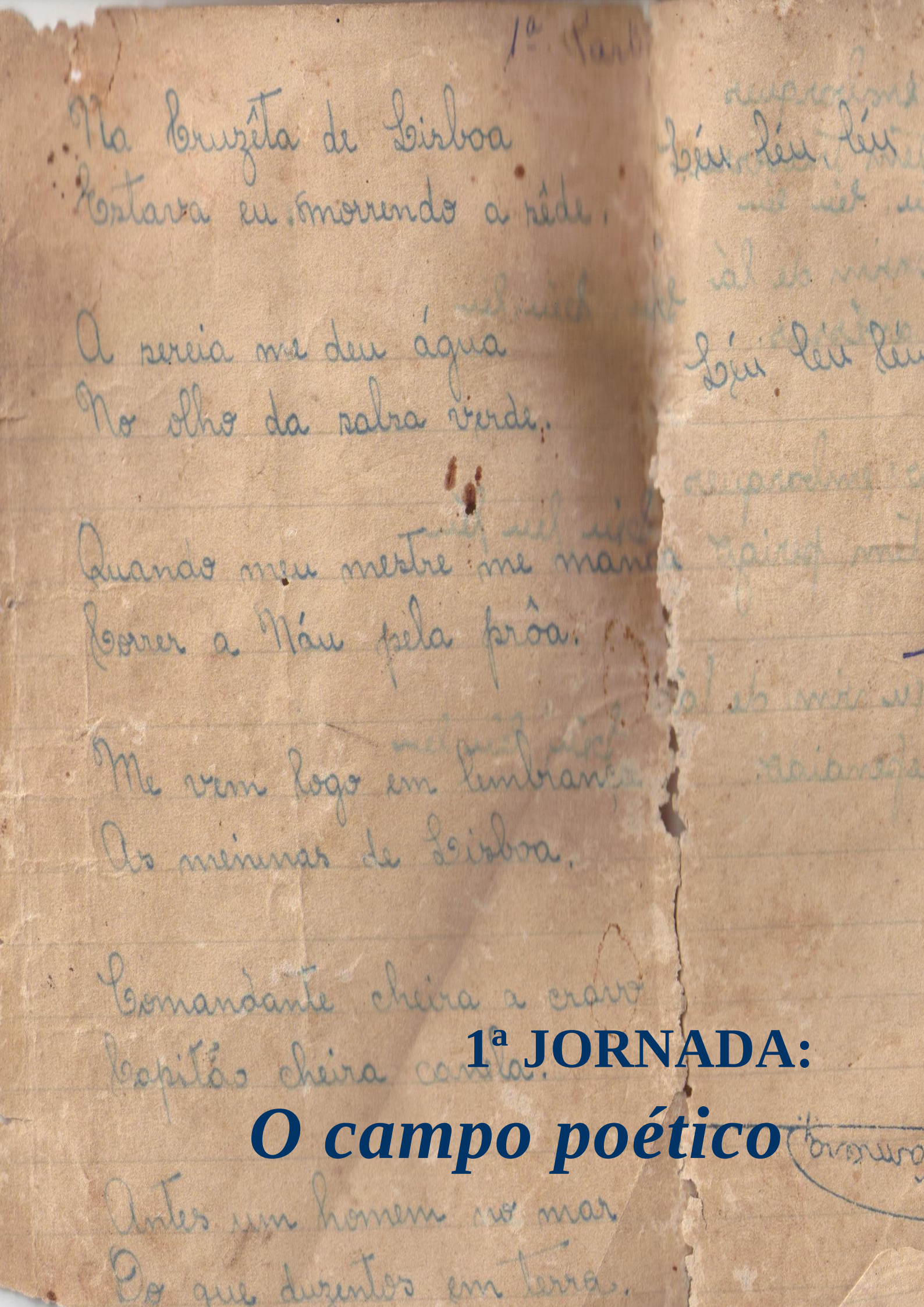
Parte 2 - *Performance ritualística*: a procissão de 2008.....**201**

Parte 3 - *A performance poética* do Fandango de Canguaretama.....**210**

5ª JORNADA: ***Conclusão***.....**256**

6ª JORNADA: ***Bibliografia***.....**263**

7ª JORNADA: ***Anexo*** **275**



1ª JORNADA:

O campo poético

Não sou eu quem me navega/ Quem me navega é o mar/ É ele quem me navega/ Como nem fosse levar[2].

Em 2004, após a defesa de minha Dissertação de Mestrado, o Prof. Luiz Assunção me falou sobre o *Fandango* da cidade de Canguaretama - RN - e apontou para o fato de que ainda não havia uma pesquisa acadêmica mais aprofundada sobre esse assunto. A informação criou expectativas e parti, imediatamente, para conhecer essa brincadeira melhor. Ao entrar em contato com dados dessa cidade da microrregião do leste[3] potiguar, litoral sul do Rio Grande do Norte, comecei a conferir a existência de uma expressão cênica, tradicionalmente ligada ao ciclo das festas natalinas e, também, da padroeira de sua cidade - Nossa Senhora da Conceição. Nesse início, fontes bibliográficas e orais já me informavam que, desde meados do Século XIX (1850), essa manifestação existia naquela cidade. Essas primeiras aproximações, algumas leituras sobre estudos já realizados e o fato de ter presenciado uma apresentação, na cidade de Natal-RN, foram ampliando o meu querer conhecer mais e profundamente essa tradição. Elaborei, então, um projeto de pesquisa para apresentar ao Doutorado do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que foi aceito, permitindo-me, então, iniciar essa viagem de aprofundamento acerca dessa manifestação popular, passando a conhecê-la com mais propriedade, assim como, estabelecer um contato mais próximo com sua comunidade produtora.

No Brasil, o termo Fandango designa alguns folguedos populares. Em alguns Estados do Sul do País, como São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul, remete a um tipo de festa, baile ou dança. Portanto é uma típica dança do sul do país, de grande influência dos portugueses e dos espanhóis. No litoral, esse tipo de bailado é marcado por coreografias, acompanhadas de instrumentos de corda, tais como viola, violão, cavaquinho e rabeca. Homens e mulheres dançam em uma roda ou em fila, de frente uns para os outros, batendo com os pés ou sapateando e valsando. Já na área rural, designa vários tipos de divertimentos ou funções.

Andrade (2002) refere que, no Brasil, a palavra Fandango tem o sentido de baile, com bailados distintos, mas tendeu a nomear danças que se caracterizaram por forte

---

[2] Timoneiro – Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho.

[3] Essa região compreende as cidades de Ares, Baía Formosa, Canguaretama, Espírito Santo, Goianinha, Montanhas, Pedro Velho, Senador Georgino Avelino, Tibau do Sul e Vila Flor.

movimentação com batidas dos pés[4]. Cascudo (1998) também assinala que o termo Fandango, no Sul do nosso país, designa danças regionais, registrando-se cerca de cem acepções nessa região. Portanto, os estudos desses dois pesquisadores mostram que, no Nordeste, não se encontra a dança individual ou de par, como ainda existe em parte da Península Ibérica e como é característico no Sul do Brasil. Nessa região, o Fandango é um "auto popular", chamado também de Bailado dos Marujos ou Marujada e, ainda, Chegança dos Marujos ou Barca.

Como pude constatar, no Estado do Rio Grande do Norte, a presença dessa manifestação é encontrada desde meados do Século XIX, e uma das partes mais evidenciadas é a história sobre certa Nau Catarineta, uma embarcação que ficou à deriva no Oceano Atlântico, por um longo tempo: "passamos mais de ano e dia", diz a letra do Fandango de Canguaretama. Por essa razão, essa manifestação também é conhecida como *Nau Catarineta,* que é uma das Partes, ou seja, uma das histórias mais lembradas e evidenciadas por estudiosos, espectadores e integrantes do Fandango.

Portanto, no Nordeste[5], o Fandango, em específico, na cidade de Canguaretama, designa uma performance cênica, inspirada nas aventuras marítimas que se iniciaram na Península Ibérica, a partir do Século XV, frente aos 'descobrimentos' de novas terras. Aquelas grandes navegações instituíram narrativas, que hoje reverberam nas vozes performadas dos brincantes dessa cidade. Vamos nos encontrar com cerca de quarenta brincantes, em cortejo, ao lado de uma barca, com indumentárias de marinheiros, que representam as seguintes personagens: Oficiais: *Mar e Guerra*; *Capitão de Fragata*, *Piloto;* Suboficiais: *Mestre* e *Contramestre*. Há também o *Gajeiro,* um marinheiro que tem a função de ficar em cima do mastro para avistar terra ou tempestades; o *Calafate,* cuja função é a de calafetar o barco; o *Vassoura,* que é responsável pela limpeza; e o *Ração,* o cozinheiro, além dos *Marujos* ou a *Maruja* - que fazem parte do cordão e formam o coro. Portanto, todos são *marinheiros*, personagens que narram os acontecimentos cantando, dançando, contando, interpretando as peripécias daquelas longas travessias marítimas.

---

[4] Como se poderá ver, na parte III – "3.2 Poéticas performanciais do gesto e da dança", características dessa dança são encontradas no Fandango de Canguaretama.

[5] Já existiu um Fandango na cidade de Natal-RN e, atualmente, há reminiscências dessa manifestação, com esse mesmo nome, na cidade de Areia-PB.

O enredo do Fandango é dividido em dezenove Partes, conhecidas pelo primeiro verso da primeira estrofe. E, para efeito de estudo, essas Partes serão agrupadas em temáticas, designadas aqui como Jornadas[6].

Assim, a *1ª Jornada* introduz a encenação do Fandango de Canguaretama, deixando entrever que os marinheiros estão regressando do mar, dando início à apresentação. Lembram-se, nesse momento, dos conselhos de quando partiram para sua viagem, através do "*Manoel tu não embarque"*/"*Léu, léu"* (1ª Parte). Nesse poema, eles recordam as recomendações feitas pelas mulheres que os esperam em terra a respeito dos perigos do mar. Na perfomance, é quando eles caminham com a Barca, até chegarem ao lugar onde vão fazer sua apresentação. Chegando a "terra", ao "porto" de sua cidade, cantam e dançam: "*Saltamos todos, todos em terra"* (2ª Parte), mostrando a alegria de chegarem vivos, formando uma festa para a Santa Virgem em sinal de agradecimento. Depois, na 3ª Parte - "*Marinheiros são"* - exaltam a condição de marinheiros, de heróis do mar. Em seguida, louvam, rezam e pagam penitência a sua padroeira, a Virgem da Conceição, com seu "*Viva, viva"* (4ª Parte).

Na 2ª *Jornada*, narra-se o que eles passaram durante o tempo em que estiveram no mar. Iniciam contando sua história para a Virgem da Conceição, diante da qual foram formar os festejos. Essa é, pois, a 5ª Parte - "*Aqui viemos Santa Virgem"*. Esse poema faz referência a uma batalha que deixou a Nau com problemas. Ao saírem para o mar, os marinheiros enfrentam dificuldades para navegar. As dificuldades são apresentadas nas outras Partes: 6ª "*Rema que rema"*, que fala das tormentas, das revoltas, das lutas e das insubordinações, dentro da própria nau, até que conseguem contornar a situação da rebelião e da tempestade, quando agradecem aos céus por um momento de tranquilidade. Depois desse episódio, vem a 7ª Parte, "O *Ração e o Vassoura"*, mais leve e cômica. É quando o Ração se encontra bêbado e vai reclamar das agruras que os marujos passam no mar, entre elas, as tempestades, que não os deixam cozinhar ou assar a comida, fazendo a marujada passar dias sem ter o que comer, sentindo solidão e saudade e queixando-se do soldo, que é pouco. Na 8ª Parte - *Bela Nau Catarineta* - é enfatizado que eles estão numa Nau chamada Catarineta. E dão continuidade ao que já vinha sendo descrito a partir da 5ª Parte, com a batalha de Gôa, em que aconteceram as avarias da Nau, as tormentas, entre

[6] A palavra Jornada significa ato; pode ser encontrada com esse mesmo sentido no antigo teatro espanhol e no português. Na presente tese o termo servirá, também, para designar e dividir os Capítulos.

outros. Como consequência, a nau fica à deriva por "ano e dia". Devido a isso, começam a passar fome e tentam comer até sola de sapato. Depois, "tiram a sorte", o que significa sortear um dos tripulantes para servir de alimento. O sorteado é o Capitão de Mar e Guerra, que luta para preservar sua vida. Ele é "salvo" pelo Gajeiro, que avista sinais de terra, mas, nesse momento, o Gajeiro apresenta outra face, mostrando ser "o inimigo infernal" e, em troca do "salvamento", pede a alma do Capitão e de seus companheiros para levar com ele. Até que o Capitão de Mar e Guerra consegue contornar a situação e expulsar o "diabo/Gajeiro" da embarcação.

Após essa Jornada, que contém, segundo os brincantes, as Partes principais, vem a 3ª *Jornada*, em que eles contam as experiências vividas em terra. Depois de terem contado suas proezas da viagem no mar, temos uma Parte mais lírica, com loas de amor e galanteios, assim como cantos de heroísmo e de trabalho e exaltações à Virgem Maria: (9ª Parte) "*Sua alteza a quem Deus guarda"*; (10ª Parte) "*Eu vendi o meu relógio"*; (11ª Parte) "*Passarinho preso canta oh! Minh'alma"*; (12ª Parte) "*Clara estrela brihante"*; (13ª Parte) "*Senhor Arraz"*.

Na *4ª Jornada*, entram as Partes que eles chamam de "despedidas" ou "levantar ferros", que é o momento em que se preparam para ir embora, voltar para o mar. Esse ir embora tanto faz parte da história contada, quanto é uma preparação para o término da apresentação. Despedem-se, nessas Partes, das meninas, exaltam a Maruja e sua condição de marinheiros, guerreiros e trabalhadores do mar, de seus amores - e da plateia que ali está para assistir a eles: (14ª Parte) "*Adeus ó bela menina"*; (15ª Parte) "*Avante oh! Bela Maruja"*; (16ª Parte) "*Marinheiro marcha bonito"*; (17ª Parte) "*Vamos, meus amigos"*; (18ª Parte) "*Puxa ferro, marinheiro"*; (19ª Parte) "*Adeus, meu lindo amor"*.

Assim, os *brincantes* do Fandango de Canguaretama, através de sua *brincadeira*[7], apresentam histórias que falam sobre questões marítimas, poemas que entram em ação, formando uma performance cênica. Mas meu olhar desavisado, ao observar esse campo de expressão, viu o Fandango como um fazer primário, amador, no qual interpretação ou representação, ritmo, utilização do espaço, redundância de gestos e expressão, repetição das músicas, entre outros, estariam destituídos de saber cênico, ou

[7] "Fazer a *brincadeira*" ou '*brincar*" é a forma como os *brincantes* designam o ato de representar/interpretar: no sentido de dizer, fazer, agir, expressar-se; festa, folia, folguedo, passatempo e divertimento ou, também, como aqui será empregado, *performance*.

seja, de conhecimento acerca de um *fazer teatral*. Todavia, no momento em que passei a entender que a prática aqui estudada opera alicerçada em um modo específico de se fazer e pensar *teatro, foi preciso* ir à fonte de poéticas que se instituem a partir de uma oralidade e analisá-las, no sentido de compreender o seu desenvolvimento - sua "movência" e sua constituição em campo, hoje.

Nesse sentido, o conhecimento de Zumthor (1990, 1993, 1997a, 1997b, 2005, 2007) foi essencial para ampliar meu olhar em relação a essa brincadeira e apontar o caminho que deveria percorrer. Assim, pude perceber uma configuração poética que vem se constituindo através do tempo e que pode ser vista e lida em algumas manifestações cênicas populares, entre as quais, destaca-se a brincadeira aqui estudada. A leitura desse teórico, em diálogo com autores das Ciências Sociais e das Artes, como a antropológica e as teatrais e, especialmente, com o próprio campo de pesquisa, permitiu-me pesquisar e analisar os elementos que compõem a obra – Fandango -, apreendendo o que nele é poeticamente comunicado, como: o poema, a dança, o gesto, a música, o canto, o intérprete, a indumentária, os adereços, a cenografia, o tempo, o espaço, o ritmo, a repetição, a rima e o coro, pois é na obra que se manifesta o sentido global do que quero alcançar aqui nesta tese, ressaltando uma narrativa vocalizada e socializada poeticamente, em emanação corporal, em performance.

A proposta inicial da presente tese é de, nesse sentido, conhecer e analisar os elementos que compõem a *performance poética* do Fandango, confirmando/ratificando um modelo eminentemente teatral.

Por conseguinte, ao evidenciar a história de seus produtores e a produção de seu bem e, ainda, a inserção desse bem - *performance poética* - em sua comunidade, entrei em contato com outros dois tipos de *performances:* a *cotidiana* e a *ritual,* que se combinam e, ao mesmo tempo, apresentam significados e objetivos diferentes, proporcionando leituras e experiências distintas.

Sendo assim, o campo exibiu "textos" que foram lidos através de uma *performance poética* - "performance estética", "teatro", "entretenimento". Ainda, "textos" que falaram de uma realidade social específica, através de uma *performance cotidiana* - "drama social", "teatro cotidiano" - "textos" que evidenciaram uma *performance ritual* através de um "rito processional e litúrgico", todos comportando *sociabilidade*.

Olhar esses três aspectos performáticos – o *poético*, o *cotidiano* e *o ritual* – foi poder penetrar na cultura de Canguaretama e, assim, conferir aspectos dessa comunidade, respondendo ao que está em jogo nesses eventos, como se coadunam e formam um contexto performancial popular.

Conhecer o Fandango e sua comunidade produtora, a partir dessas lentes, foi assistir a práticas que demandam comportamentos restaurados, ou seja, procedimentos que têm constância em seus acontecimentos e podem ser vistos na sua arte, no seu dia-a-dia e no seu rito. Para tanto, o conceito de performance foi essencial para empreender esta tese. Esse termo, como se poderá ver, ganhou múltiplas significações e apresenta-se de forma abrangente, designando atuação, desempenho físico, eventos transitórios e, em específico, atividades artísticas, cotidianas e ritualísticas.

Para Schechner (2003, p. 7), algo é performance quando o "contexto histórico-social, as convenções e a tradição dizem que tal coisa é performance". Ele entende que as ações performáticas se relacionam e ocorrem nas mais variadas formas, distintivamente ou conectadas umas com as outras, como podemos ver nas artes; na vida diária, cozinhando, socializando-se, vivendo; nos esportes e em outros entretenimentos populares; nos negócios; na tecnologia; no sexo; nos rituais sagrados e seculares. O autor observa que sabemos, por exemplo, a "diferença entre ir à igreja, ao futebol ou ao teatro", na medida em que essas ações se baseiam "na função, na circunstância do evento inserido na sociedade, no espaço que o abriga e no comportamento esperado de performers e expectadores". Para tanto, é importante, observar os aspectos intrínsecos as performances[8].

Portanto, as experiências humanas podem ser compreendidas através do estudo da performance, pois seus comportamentos, ao serem exercidos duplamente, embasam condutas, enquadram e acentuam algo.

> Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas são todas feitas de comportamentos

[8] Ainda para o autor, o teatro, como uma arte, dá ênfase à narração e à representação; já o esporte ressalta a competição, e o ritual promove participação e um diálogo com o metafísico: "os movimentos dos jogadores de basquete são tão belos quanto os de bailarinos, mas o basquete é esporte, e o *ballet*, arte. Reflita agora sobre patinação e patinação artística, que existem em ambos os universos". Ele ainda observa que, "nos negócios, a boa performance significa exercer sua função com eficiência e máxima produtividade" e, no mundo corporativo, há a exigência de que "pessoas, máquinas, sistemas, departamentos e organizações desempenhem boa performance" (Id., ib., p. 5).

> duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento, e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias. (SCHECHNER, id., p. 2).

Mesmo havendo uma combinação, um *continuum* entre as formas com que as performances se apresentam, é necessário entender a energia, a função e o significado que esses eventos performáticos aqui estudados apresentam.

Quanto à performance do Fandango, aqui designada como *performance poética***,** entendo como Zumthor (1993 e 2007), que a mesma é ato que permite a comunicação e concretiza o momento em que se dá a recepção dos vários elementos que compõem sua obra. No momento em que a brincadeira entra em ação, percebe-se o desenvolvimento de uma poética que enseja voz, canto, dança, gesto, contracenação, a presença de corpos, a busca de uma teatralidade, a inserção a um modelo teatral que representa toda a poesia. Um saber estabelecido e desejável de ação cênica, que procura dar conta da interpretação de um texto, uma "vocalidade", corporeidade, que faz ressurgir, transformar e transmitir a voz que está integrada ao próprio texto, procurando, através das circunstâncias da performance, socializá-lo e, assim, imprimir seu sentido global.

Nessa perspectiva, a ideia de performance, para o autor, tende a garantir, em sua acepção anglo-saxônica, ao menos, uma espécie de teatralidade, um modo vivo e eficaz de comunicação, que aponta para uma noção que é essencial ao estudo da comunicação oral. Performance designa, portanto, a presença de um corpo, pois implica "competência". Isso significa que, para além de um "saber-fazer", é um "saber-ser". É experiência que conduz e presentifica ações através da existência concreta de saberes expressos em corpos vivos, momento em que existe a leitura da obra pelo outro.

A cada momento em que o Fandango se apresenta, ele coloca tudo em causa e oferece, naquele instante, um modo vivo e eficaz de comunicação poética, por meio do qual, brincantes e destinatários podem percebê-lo. Por isso, para se chegar ao conhecimento dessa brincadeira é necessário penetrar nas especificidades dos elementos que a compõem, mesmo sabendo que é o todo que contribui para seu significado. Nesta tese, parto da construção do poema, entendendo que é dele que a voz em performance

extraiu a obra e a partir do qual, em junção com outros elementos poéticos, a obra se configurou.

Para além do literário, de uma voz que não está subordinada à hegemonia da escrita, "poética" apresenta um significado amplo, que abarca as linguagens expressivas, uma oralidade, uma forma que seus produtores têm para pensar, expressar e se relacionar com a realidade, com sua experiência. Essa é uma forma de essa comunidade de brincantes emancipar a linguagem cotidiana, buscando um expressar-se, um interpretar-se, uma teatralidade.

Conhecer a atividade do grupo de brincantes e sua relação com ela é apreciar uma composição própria, através da qual os sujeitos criam significados, fazem sua história e procuram manter e, também, transformar uma realidade. Diante de sua atividade artística, deliberaram acerca das condições concretas para produzir e realizar o Fandango. Sob meu ponto de vista, esse modo reforça uma identidade social, um processo que também indica performatividade. Portanto, o ato de produzir sua brincadeira institui um 'drama social', visto, aqui, como uma *performance cotidiana*, uma luta em que procuram demonstrar, através de seus discursos e atos, sua realidade, algo que alguns veem como permanente, e outros buscam solução. Nessa arena, pessoas desempenham papéis, expressam realidades e completam sua experiência, um teatro que se dá com o outro na vida cotidiana (Cf. SILVA, 2005 e DAWSEY, 2005). Nesse campo de relações sociais, demonstram o que estão realizando, de onde podemos perceber uma "metáfora da vida social", conforme Erving Goffman (1989) e Victor Turner (1988), ou de "ação simbólica", que orienta e redefine os papéis sociais, segundo Geertz (1991). Os membros do grupo, através dessa luta diária, também representam e procuram criar condições para apresentar sua brincadeira.

Há, portanto, uma composição social, que exibe uma relação entre várias instâncias, dentre elas, a brincadeira e seus brincantes, eles e sua comunidade, com suas instituições, entre as quais, a religiosa e as esferas públicas municipais e estaduais, todos se mostrando mutuamente dependentes. Nesse ambiente, os integrantes lidam com momentos aprazíveis, mas também, com contradições, conflitos, crises e problemas não resolvidos, sofrendo, então, com o que "ameaça", sobremaneira, a manutenção da própria brincadeira.

Assim, a organização desse saber demandou tratar de sua *história* e, também, de inquietações e preocupações referentes à sua *organização*. Como se poderá ver, existem fatos que deflagram contextos para produzir e realizar a *performance poética* e que

apontam, também, para o engajamento de alguns integrantes, no sentido de criar as condições para a realização do Fandango e não "deixar morrer", segundo eles, "sua tradição".

Conhecer o universo da produção desse fazer poético é conhecer, também, o ser, o brincante e sua relação com a sua comunidade e com o seu brincar. Portanto o "ser" e o "fazer" se apresentam como faces de uma mesma moeda.

Há, na minha pesquisa, um período específico, quando as performances aqui estudadas foram observadas com mais propriedade. Para além dos discursos e das práticas até então vivenciadas, pude (re) conhecer, num dado espaço de tempo, um amplo jogo que, até então, vinha sendo desenhado por meus informantes em suas falas. Esse momento é o que antecede e em que se realiza, com a presença dos brincantes, a procissão de Nossa Senhora da Conceição, uma *performance ritual*. A vivência desse período contribuiu para que eu presenciasse, com mais afinco, o campo, ocasião em que notei, ainda, que os indivíduos dessa comunidade tendem a estreitar suas relações, num contexto de festa, cujo ápice se dá em procissão.

A inserção dos membros do Fandango, na Procissão, com seus figurinos, 'música' e sua Barca, que serve de andor para a imagem da Santa, e, depois, a apresentação da brincadeira nessa festa e a consonância dos elementos do Fandango com elementos do *rito* católico, como: a liturgia, o sacerdote, as rezas, os pedidos, os coroinhas, as irmandades, os fiéis e os objetos sacros, assim como a participação de autoridades locais, de músicos, cantores, carros de som, fogos, cantos, gestos, iluminação e de fiéis e penitentes, ou seja, pessoas que fazem parte de um *rito de fé* cristão criam um evento na cidade que demanda um grande ato performancial, um movimento *continuum*, que vai do "rito" ao "teatro" e vice-versa (cf. SCHECHENER, 1988).

As informações que vinham sendo repassadas a respeito desse momento, dia 08 de dezembro, dia da padroeira da cidade, e sobre os dias que o antecedem requereram que a pesquisa focasse uma lente especial para compreender esse momento, em que várias instâncias sociais se fazem presentes em um evento performático. Trata-se de uma ocasião de grande importância para os membros do Fandango e para parte da comunidade de Canguaretama, onde se veem, nas ações performanciais, "atividades culturais criativamente reproduzidas ao longo do tempo, num processo que tende a envolver interesses diversos e sugerir pluralidade de significados" (SILVA, 2005, p. 57).

Nessa comunidade, em *performance poética* e nos relatos de suas experiências, *performance cotidiana*, assim como, no evento *performancial ritualístico*, todos demandando *sociabilidade*, a voz tornou importante para compreender que a voz que existe na sabedoria do corpo, que instaura e funda uma comunidade, é a mesma voz que constrói e constitui a brincadeira, revelando poesia, cotidiano, crença e sociabilidade.

Na memória das experiências corporais de vida, fé, sensibilidade e criatividade, é que se procurou compreender a historicidade dessas vozes e seu uso e, assim, observar os aspectos corporais dos elementos que compõem a obra Fandango que, depois de tantas décadas de existência, realça, para nós, memórias que fazem ressoar um saber, uma linguagem, uma expressão, uma autocelebração comunitária do verbo, da voz e do corpo. Essas vozes, em suas performances, permitem, ainda, entender a fundação de uma comunidade viva e que se quer ativa. Isso porque, acima de interferências que procuram dificultar o brincar, está o brincante, que festeja, socializa, produz, sagra e, sobretudo, entra em ação, em situações de performance. Devido a isso, torna-se presente, no instante da apresentação, o que existia em tempos passados na oralidade, em textos e em ações corporais, tudo aquilo que veio sendo repassado por uma tradição, ao mesmo tempo em que é redimensionado pelos brincantes, porque vivo e, como tal, mutável. A *performance poética* de um acontecimento anterior e a ressignificação desse evento, hoje, em seu contexto, tende a ser a base para que a brincadeira se perpetue, porque, na verdade, esses brincantes são porta-vozes de poéticas que se inscrevem em seu universo.

Nesta pesquisa, o caminho navegado foi o de valorizar a experiência dos informantes, observando a relação dialógica entre tempo e espaço, entre passado e presente. Para isso, procurei utilizar uma metodologia que desse conta dos fragmentos que alimentam a memória, observando os ensinamentos e as aproximações entre a história que se conta e a historicidade desses sujeitos, o que eles vivenciam; os fluxos e refluxos de indivíduos e suas histórias singulares; os registros históricos e das próprias narrativas poéticas dos naufrágios e o "naufrágio" de sua barca para brincar a sua brincadeira; a esperança de chegar a um porto seguro e de ver seu brinquedo dar certo; apresentar-se e ter um espaço reconhecido diante das instituições estabelecidas, mas, principalmente, de sua comunidade.

Para tanto, como já foi dito, a partir de 2004, obtive as primeiras informações acerca do Fandango de Canguaretama e, depois, em 2005, através de pesquisas

exploratórias, levantei mais dados sobre a brincadeira e sua comunidade produtora. Já no dia 04 de maio de 2006, depois de ter construído um primeiro olhar teórico da brincadeira e ter cumprido com o período de créditos do Programa do Doutorado, fui a campo dar continuidade a meu trabalho, momento em que iniciei visitas esporádicas à cidade e a alguns brincantes do Fandango.

Todo um percurso de investigação inicial me levou até um dos responsáveis pelo brinquedo, Kleber Pinheiro Machado – Klebinho - que viria se tornar um dos meus principais informantes e a partir de quem tive a oportunidade de ver, inicialmente, antigas fotos, o texto da brincadeira e narrativas de como é realizado o Fandango, sobre a coordenação do grupo e sua relação com as instituições que organizam apresentações. Foi ele quem me indicou, também, pessoas que eu deveria conhecer e entrevistar.

Em *2006*, eu e Klebinho em sua casa (B)

"Fotografias são lembranças que ficam", Klebinho (F).

O campo, portanto, começou a ser construído lentamente, até que, depois de uma apresentação do Fandango e da Chegança, no Instituto Federal do Rio Grande do Norte - IFRN[9], no XII Congresso Brasileiro de Folclore, no dia 30 de agosto de 2006, implementei, com mais assiduidade, visitas à cidade de Canguaretama e ao seu distrito, Barra de Cunhaú, e à cidade de Vila Flor.

[9] Antigo Centro Federal de Educação e Tecnologia - CEFET-RN.

Canguaretama (B)

Vila Flor (B)

Barra de Cunhaú (C)

A partir desse momento, aproximei-me dos vários interlocutores, fazendo contatos, anunciando a pesquisa e me aprofundando no conhecimento desse campo. Nesse ínterim, uma rede de informantes foi se constituindo e, em pouco tempo, conheci diversos brincantes e pessoas da comunidade que têm uma relação com a brincadeira e que me auxiliaram a construir um conhecimento acerca do Fandango.

Klebinho – Canguaretama (B)

Zé de Ná – Canguaretama (B)

Seu Domingos – Vila Flor (B)

Seu Valdemir - Barra de Cunhaú (B)

Do período que vai de 2006 até o final de 2007, continuei a fazer as entrevistas com os brincantes e pessoas da comunidade, com visitas a casas e locais de trabalho. Assim, coletei materiais como fotos e textos da brincadeira, assisti a algumas apresentações e registrei-as com fotografias e filmagens.

Em 2008, tive uma maior presença em Canguaretama, nos locais de trabalho dos informantes, através de conversas nos botequins, de entrevistas, por meio de gravações, ou seja, formas de interagir e realizar as interlocuções e observar uma *performance cotidiana*. Entre os primeiros dias de novembro até o dia 08 de dezembro de 2008, época dos festejos de Nossa Senhora da Conceição, pude realizar uma vivência mais integral - experienciar contextos que, até então, eu vinha conhecendo através de discursos. Dessa forma, observei, convivi e conheci *in loco*, ainda gravando, fotografando e filmando o período que *prenuncia* a brincadeira, o qual é marcado pelo contato para brincar, pela produção e viabilização do ato de brincar; que *antecede* o brincar, quando ocorrem os ensaios, os aquecimentos e o deslocamento para o lugar onde vão realizar a brincadeira; o próprio instante do brincar, a *performance poética* em si e o que *sucede* a *performance poética*, como os lanches, as bebidas, as confraternizações, as conversas, as repercussões na comunidade, entre outros[10], assim como a Procissão da Padroeira da cidade, *performance ritual*.

Para todo esse trabalho, realizei anotações, em uma caderneta de campo, fotografias em máquina digital, gravações em áudio-mp3 e filmagem em mini DV.

Foi, também, a minha presença nessas águas, que me levou a conhecer outras duas manifestações cênicas chamadas *Chegança*, de Barra de Cunhaú - RN[11] - e *O Brincar o Marujo* de Vila Flor - RN, fontes da "mesma" estrutura poética do Fandango e que foram utilizadas para ampliar meu campo de observação, visando subsidiar as questões pesquisadas e dar-lhes aporte.

A *Chegança* se caracteriza pela história peculiar entre mouros e cristãos. Sua performance também se dá através de danças, canções/narrativas e embaixadas, que falam da vida marítima e da luta contra o "infiel", o mouro, que, ao ser vencido, é batizado e torna-se cristão. As jornadas são "unidas" pela questão mourisca e os trabalhos do mar e

---

10 Esse esquema foi pensado a partir de Schechener: 1. Fase preliminar: treinamento, *workshops* (oficinas), ensaios e aquecimentos; 2. Fase liminar: performance propriamente dita, esfriamento; 3. Pós-liminar: desdobramento (in SILVA, 2005, p. 61).

11 Barra de Cunhaú, mesmo sendo um distrito de Canguaretama, será tratada com autonomia. Essa diferença fica bem visível em campo, pela distância entre o centro da cidade e a localidade e, também, pela forma como os próprios moradores tratam essa distância. Assim, tem-se que os moradores da Barra dizem: "Lá na Penha (Canguaretama)", "Quando eu for à cidade (ir a Canguaretama)", "O Fandango de Canguaretama" etc. E os de Canguaretama: "Lá em Barra de Cunhaú". "A chegança de Barra de Cunhaú" etc.

contam, entre outras, a descoberta do contrabando dos guardas-marinha, as lutas e brigas entre oficiais, as tempestades e as canções líricas.

Quanto ao *Brincar o Marujo*, desde o final da década de sessenta, do Século passado, esse grupo de Vila Flor não brinca mais. A morte de dois dos principais integrantes arrefeceu o vigor dos brincantes, e as apresentações deixaram de ser realizadas. Ainda assim, a lembrança textual, as músicas, os ritmos, as danças, ou seja, a vivência da performance que faziam, encontra-se gravada na memória de alguns (ex)-membros do grupo de brincantes daquela cidade. A brincadeira que eles realizavam se aproxima, pelas descrições coletadas, do Fandango de Canguaretama. Evidencia-se, desse modo, *O Brincar o Marujo* pela ausência da *performance poética.* Hoje, ela é uma lembrança, uma memória que se torna presente, através dos informantes, em suas narrativas. Nesses termos, o que se capta não é, exclusivamente, a performance de todos os elementos da brincadeira em si, mas a ausência dela que as narrativas tornam presente através de suas vozes.

O conhecimento da Chegança e do Brincar o Marujo foi importante para a pesquisa sobre o Fandango, pois possibilitou um diálogo entre essas três fontes. O estudo dessas três performances enriqueceu o conhecimento desse campo, permitindo observar não só a forma de brincar, mas, também, como os brincantes se relacionam/relacionavam com sua brincadeira.

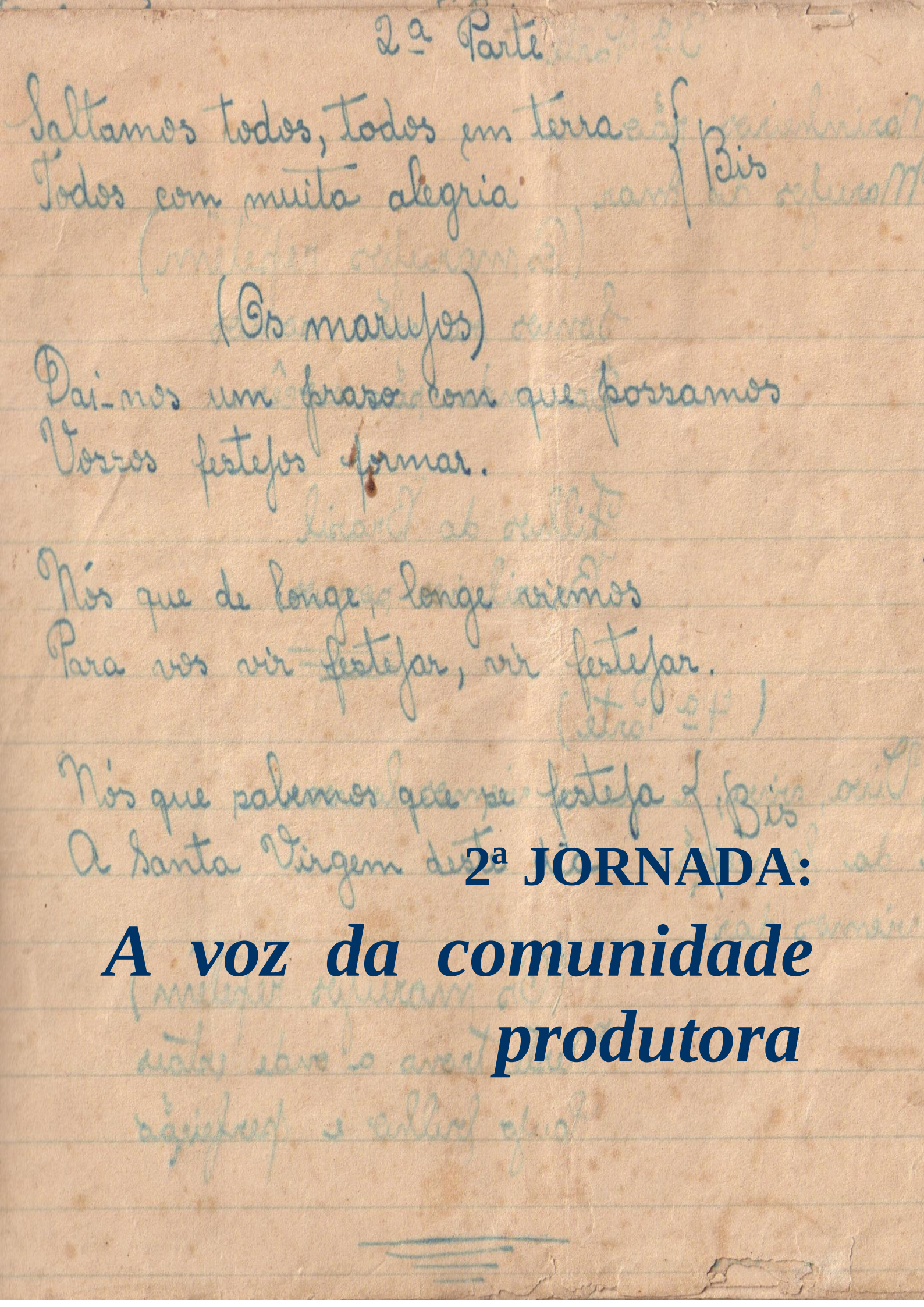
Após essa **1ª JORNADA,** que ***Introduz*** o leitor nas águas que direcionam a presente tese, entra-se em contato com as especificidades dos elementos que se querem abordar aqui.

Através da garganta de todos esses brincantes, pronuncia-se a palavra necessária à manutenção do laço social e de sua brincadeira, e essa questão fica mais evidente na leitura da **2ª JORNADA:** ***A voz produtora***, que traz as vozes da comunidade produtora do Fandango, uma *performance cotidiana*, as quais nos falam acerca de sua história, do jogo inerente às relações sociais, em que podemos conhecer seus agentes em um espaço de sociabilidade, sua organização e os problemas que envolvem o seu fazer, tais como: a) inserir novos brincantes e dar continuidade à brincadeira; b) lidar com os integrantes do grupo e manter uma dada ordem; c) brincar e gerir a brincadeira, conquistar e reafirmar seu espaço; d) entender a questão do tempo na dimensão e na qualidade da brincadeira.

Vê-se, no entanto, que, através das questões elencadas pela própria comunidade de brincantes, acima de todas as mazelas colocadas, está a voz que os integra, através da *performance poética*, que lhes permite estreitar ainda mais os laços de sociabilidade.

Portanto, na **3ª JORNADA,** são descritos os ***Elementos poéticos da performance***, corroborando toda essa ideia de sociabilidade instaurada pela voz poética, pois se vê que a construção da brincadeira se dá pelo viés de uma poética da oralidade, uma vocalidade, que visa à coletividade e se pauta por ela e para ela. Dessa forma, podem-se verificar, nessa poética, o texto e a poesia; a simbiose entre escrita e oralidade e analisar o que existe por trás de cada poética do gesto e da dança, assim como da música, do canto e dos tocadores e, ainda, dos elementos plásticos que compõem o Fandango, como a indumentária, os adereços e a cenografia. Por fim, entender a aprendizagem dessas poéticas, através de uma memória de corpos brincantes, na qual o intérprete está ligado a uma longa tradição performancial.

Após a compreensão da história e da organização, assim como, das poéticas do Fandango de Canguaretama e, a partir delas, na **4ª JORNADA**, descreve-se e analisa-se ***A voz poética: a festa, a performance, a consagração***, a integração do Fandango na Festa de Nossa Senhora da Conceição dentro da procissão de 2008. Neste capítulo entra-se em contato com a *performance ritualística* e toda a *performance poética* do Fandango, momento em que se conjugou um grande ato performático, onde a brincadeira pôde se apresentar, frente ao outro, com quase todos os seus elementos e suas Partes, em seu contexto local, frente a sua comunidade. Nessa ocasião, para além dos discursos, observei, mais atentamente, as fases que *prenunciam*, *antecedem* e *sucedem* a *performance poética* do Fandango, por meio de cuja voz poética, manifestação da alegria, do brincar, da festa, do rito, da vida em arte, podemos ver que eles instauram e consagram um fazer.



2ª JORNADA:

A voz da comunidade produtora

> *A voz humana se constitui em toda cultura um fenômeno central. Colocar-se, por assim dizer, no interior desse fenômeno é ocupar, necessariamente, um ponto privilegiado, a partir do qual as perspectivas contemplam a totalidade do que está na base dessas culturas, na fonte da energia que as anima, irradiando todos os aspectos de sua realidade.* (ZUMTHOR, 2007, p. 10).

Estudar o campo poético do Fandango implica conhecer a existência de uma dinâmica, na qual comunidade e brincantes estabelecem afinidades com esse fazer. Para tanto, é necessário escutar o que essas vozes têm a dizer em relação à história do Fandango e sua organização e, a partir delas, interpretar o que é inerente à construção desse conhecimento, entendendo as relações intrínsecas desse exercício poético com sua comunidade produtora.

A presente Jornada nos coloca frente a alguns aspectos da história do Fandango e de seus produtores. Trata-se do momento em que nos deparamos com a importância e o significado dessa tradição para suas vidas e sua comunidade, numa narrativa que nos leva a notar certo encanto e amor pelo seu fazer poético e uma forte ligação entre vida e arte. As histórias de seus principais membros, porta-vozes de uma herança poética, revelam uma face desse campo, de onde se descortina um ambiente de sua convivência social.

Por outro lado, vê-se também outra face, a respeito das experiências vivenciadas pelos seus brincantes em relação à organização de sua arte. São aspectos que procurei conhecer e problematizar, no sentido de trazer uma luz acerca das dificuldades narradas pelos vários interlocutores para organizarem sua brincadeira.

Apreender as histórias referentes ao Fandango e refletir sobre a vida dos brincantes em relação a ela, à afinidade com a sua obra e aos problemas advindos dela foi o primeiro passo para começar a conhecer o significado de se fazer essa brincadeira para essa comunidade de brincantes e para compreender sua *performance poética*, uma vez que estudar as poéticas que hoje constituem uma realidade que se coloca no dia-a-dia de alguns atores sociais, importa em escutar não só os discursos performados em cena, mas, também, registrar e apreender os bastidores, suas *performances cotidianas*, seu passado e o que *prenuncia* o ato de brincar, como sua organização e produção, ou seja, a viabilização para que o Fandango aconteça. Portanto, conhecer a comunidade produtora é analisar as vozes que se empenham em tornar vivas suas tradições.

PARTE 1 – História

Os estudos empreendidos nesta tese indicam que o Fandango sempre foi e ainda é um evento expressivo e importante para essa comunidade. Uma brincadeira que vem sendo desenvolvida em sua região a partir dos meados do Século XIX. As fontes documentais para confirmar tal fato são escassas, ficando restritas aos relatos orais de seus integrantes mais antigos.

Foto 9: Fandango de Canguaretama – "1931 a 1947"[12] – (A)

Até onde se pôde verificar, a brincadeira teria uma ligação inicial com Vila Flor, sabendo-se de antemão que, até 1858, a região onde hoje fica Canguaretama também pertencia à Vila Flor, ou seja, era uma só unidade político-administrativa[13].

[12] Não se tem precisão da data em que foi feita essa fotografia, sendo mencionado esse período. Nessa foto foi reconhecido, por membros de sua família e Nego de Gino, João Linheiro, que é na primeira fila o 5º *Marujo* contando da direita para a esquerda, ao centro.

Nego de Gino (F, 87[14]) brincou no cordão desde 1938 e, em 1940, com 18 anos já fazia dois anos que brincava o Fandango de Canguaretama, que, segundo ele, veio de Vila Flor: "o Fandango não foi de Canguaretama" e "vem retornando ainda dos Quilombos[15], de quando existiam os cativeiros no país, em vários cantos; surgiu na Vila Flor essa história que veio de Portugal, por alguém que soube da história ou gravou a história, que registrou a história lá e trouxe ao Brasil".

> Na época o folclore chegou até Vila Flor e de lá passou por gente antiga que já morreu há muito tempo até os que retornaram o caderno para Canguaretama. Os primeiros que iniciaram aqui foi Manoel Lima e Chico Lima pai de Manoel Lima. Foi quem trouxe o caderno. Gustavo, Teófilo, esse povo foi quem trouxe o Fandango de Vila Flor para Canguaretama. Manoel Lima, pai de Antônio Lima era rapaz naquele tempo. Eu era menino e ele já era rapaz, seus 20 a 25 anos. Trouxeram o caderno entregue pelas mãos de Zé Moita que era um dos interessados do Folclore em Vila Flor, na época, né? Já morreu há muitos anos. E esse Folclore nasceu de lá, as cópias e foi se fazendo, gravando outros cadernos por aí até hoje. (Id.).

Zé de Ná (F, 59) conta a mesma origem dessa tradição: "(…) aí ficou lá em Vila Flor, o comando daqui era em Vila Flor. De Vila Flor passou para cá: o pai de Antônio Lima, o pai de Genival Mangabeira, o veio João Tranquino, Zé Colasso são o pessoal velho. Eles vieram de lá pra cá. Essa nossa história já veio de Vila Flor pra cá".

---

13 Segundo Galvão Neto (2005), essa cidade foi criada pelo Alvará Régio de 3 de maio de 1755, a partir da expulsão dos jesuítas da colônia. Inicialmente, essa área englobava os atuais municípios de Vila Flor, Canguaretama, Pedro Velho, Montanhas e Baía Formosa. Em 1858, a sede do poder administrativo de Vila Flor foi transferida para o povoado de Uruá, antigo Saco do Uruá. Em 19 de julho, desse mesmo ano, Uruá é elevada à categoria de Vila de Canguaretama, depois, à categoria de cidade, em 16 de abril de 1885, com sua instalação feita em 18 de setembro. A denominação oficial ficou sendo Canguaretama. No entanto, desde seu início, essa cidade tinha três designações para o seu nome. Ainda para Galvão Neto (id., p. 24), "o nome de *Canguaretama* teria sido uma escolha do poderoso Brigadeiro André de Albuquerque Maranhão Arcoverde, mas o Frei Serafim de Catânia, andando em missão pelo *Uruá*, deu à localidade o nome de *Penha*". A Lei Provincial nº. 166, de 27 de março de 1859, confirmou esse nome apenas para a freguesia. Para não haver confusão, foi firmado um pacto, e a nomificação Canguaretama passou a ser utilizado para os atos administrativos e civis, e Penha, para os eclesiásticos. Este último sempre foi o nome corriqueiro da cidade e, ainda hoje, está na boca dos mais antigos.

14 A letra "F" corresponde aos informantes do Fandango; a "C", aos da Chegança, e a "M", aos do Brincar o Marujo. A numeração é relativa à idade da pessoa e entra quando ela é citada pela primeira vez.

15 Um tempo antigo, em que ainda havia quilombos. Convém lembrar que a Lei Áurea foi promulgada em 13 de maio de 1888. Ele afirma, ainda, que "hoje na Vila flor só tem um sinal, que tem um tronco que não pode acabar, é histórico e não pode dar fim, está hoje lá, na prefeitura, mas ali era um Quilombo".

As pesquisas do historiador Galvão Neto (2005, p. 48), também corrobora a informação de que “anteriormente existia um Fandango em Vila Flor, mas esse acabou, surgindo o de Canguaretama”.

Pelas pesquisas realizadas na cidade de Vila Flor, constatei que a brincadeira que existiu lá, até início da década de 1960, segundo os relatos dos ex-integrantes, moradores dessa localidade, era bem parecida, em vários aspectos, como as músicas, a poesia, a barca e mesmo a forma de brincar, como a que é feita hoje em Canguaretama. Eles relatam que Zé Moita era, naquele tempo, a pessoa responsável pelo Brincar o Marujo.

Nego de Gino (F), pescador e que faz o Ração na brincadeira, lembra que, quando iniciou a brincar o Fandango de Canguaretama, os ensaios iniciais aconteciam:

> (...) numa casa fechada para identificar o povo, para estruturar o povo, para iniciar o povo, para quando apresentasse... era um... como se era um desastre... o povo ficou tudo besta sem saber como ser um filho daquele. Seis meses só se treinando, ensaiando, sem ninguém ver. Só ouvia a voz. Enchia a porta do terreiro de gente. Era lá no Abraão onde tem aquela oficina, como quem vai para o Porto. A casa era do pai de Abraão. Lá foi onde Manoel Lima arrendou para botar os primeiros dias do Folclore, as toadas foram cantadas nesse prédio. As primeiras músicas do folclore foram ensaiadas lá em Abraão.

Foto 10: Nego de Gino: Pescador - 2008 (B)

Foto 11: Nego de Gino: Ração - 2008 (B)

Também podemos ter uma noção de desde quando a brincadeira está presente nessa região, com base no que nos fala Genival Mangabeira (F, 80), que é aposentado dos Correios e já fez o Ração.

> Porque os nossos pais diziam que os pais deles brincavam o Fandango. Como o avô de Klebinho que não brincava o Fandango, mas era um admirador desse povo que brincava o Folclore; ele era folclorista só de admiração. Bonifácio Pinheiro da Câmara. Ele era um admirador e também falava que as pessoas na idade de nossos avós brincavam. Então se calcula que foi nos meados do Século XIX que foi introduzido. Se calcula porque o povo daquela época não sabia o valor do folclore, da cultura, não sabia esse valor e não tiveram esse cuidado de deixar uma coisa que comprovasse. Eles diziam que os pais deles, nossos avós, eu já estou com 78 anos, meu avô se estivesse vivo já estaria com 150 anos pra lá. Ora 150, se meu pai fosse vivo estaria com 119. Então meu avô estaria com 150 anos pra lá. Pode ser que meus bisavós também brincaram. No começo do Século XX quem conservou foi o meu pai Genésio Mangabeira, Manoel Lima [Pai de Antônio Lima], conservaram a tradição. Brincaram até 08 de dezembro de 1947, até o dia da Festa da Padroeira. Aí parou definitivo. Ressurgiu depois em 1971 – 24 anos depois – com o pai de Klebinho mais Antônio Lima.

Foto 12: Genival Mangabeira - 2007 (B)

E Klebinho (F, 53) continua assim essa narrativa temporal:

> Quando foi em 1971, papai estava na Prefeitura com Antônio Lima: 'Antônio Lima, será que daria certo criar o Fandango aqui'? – 'Kléber que conversa é essa? Que danado hoje em dia, que esse negócio de Fandango'. – 'Vamos testar, vamos ver se dá certo?' – 'Vamos ensaiar aonde?' – 'Vamos ensaiar no Colégio'. Papai lançou o convite. Deu gente sobrando. Aí fomos ensaiando, ensaiando. Aquela turma nova achou bonito e foi se infiltrando. Papai foi fazendo uma peneira. Tirando aqueles que bagunçavam. Ficou um grupo grande. Mas era um grupo de pessoas que brincavam com gosto.

Segundo o pai de Klebinho, Seu Kleber (F, 81), aposentado, “deu gente demais, dava para fazer mais de três Fandangos. Pra ver se tinha ordem, observava se tinha arma”.

Foto 13: Seu Kleber com Barca em reparo - 2008 (B)

Desse modo, passou-se a brincar[16] o Fandango de 1971 a 1979, em Canguaretama e em outras cidades. Depois, a brincadeira parou, só retomando suas atividades na apresentação de 08/12/1985. Retornou nas festividades de fim de ano, em 1995, 1996, 2000 e de 2003, e, até hoje, apresenta-se em realizações esporádicas. Como constatei, a partir de 2006, foram feitas, até o momento, seis apresentações: no XII Congresso Brasileiro do Folclore, em 30/08/2006, no IFRN; na Semana da Cultura, em Canguaretama, dia 29 de novembro de 2006; na Casa Amarela – Sítio da Cultura - em Recife-PE - no dia 30 de dezembro de 2007; na época dos festejos de Nossa Senhora da Conceição, nos dias 07 e 08 de dezembro de 2008, e, ainda, com a participação na Procissão e em 24 de dezembro de 2008, véspera de Natal[17].

[16] É importante observar que não há muita precisão quanto às datas e quanto ao momento em que eles realmente brincaram. Há, portanto, algumas nuances.

[17] O fato de a brincadeira se apresentar esporadicamente também pode ser visto nos relatos acerca da Chegança e do Brincar o Marujo. Pimentel (2005), falando sobre o Fandango da cidade de Areia-PB, constata, através de seus informantes, que houve brincadeira em 1917, 1963, 1974, retomada em 1998 e que ainda estavam procurando restabelecê-la.

Foto 14: Imagem da Santa no andor da Barca - 2008 (B)

Mesmo que nos dias atuais existam apresentações em outras épocas do ano, a brincadeira, segundo eles, sempre esteve ligada ao ciclo das festas de fim de ano, que se iniciam com a Festa da Padroeira da cidade de Canguaretama, Nossa Senhora da Conceição, em 08 de dezembro, e se estende até à véspera da Festa de Reis, em 05 de janeiro que, de acordo com Nego de Gino, é a primeira festa e apresentação do ano. Para os brincantes e a comunidade, as apresentações da brincadeira sempre foram, principalmente para os mais antigos, um dos pontos altos dessas festividades[18]. Os membros da *Chegança* e do *Brincar o Marujo* também falam das apresentações feitas em festejos natalinos e, também, nas Festas das Padroeiras de sua localidade: em Barra de Cunhaú – em 02 de fevereiro - dia de Nossa Senhora dos Navegantes, e em Vila Flor – 06 de Fevereiro – dia de Nossa Senhora do Desterro.

A aproximação com os brincantes em campo permitiu identificar que, historicamente, os membros de cada grupo mantiveram e mantêm, entre si, uma relação de sociabilidade nas formas de vizinhança, parentesco, amizade e solidariedade. Entre os principais componentes das brincadeiras, escuta-se sempre a alusão a sua comunidade, aos seus amigos e familiares, de quem herdaram o gosto por brincar, como no caso de Zé de Ná (F):

> Meu pai brincou muito o Fandango, José Emanoel, igual ao meu nome. Zé de Ná é apelido porque acabei de ser criado por minha avó. O apelido dela era Ná e até hoje ficou Zé de Ná, aqui em

[18] Esse aspecto será tratado no Capítulo IV.

> Canguaretama qualquer um me conhece. Os familiares de meu pai tudo brincou. Os mais velhos, os mais novos. Só que esses mais novos, tudo desistiu.

Maffesoli (2001, p. 81) entende que, "do mesmo modo que a casa da infância permanece o paradigma de toda raiz ou de toda busca de raízes, o espaço local é aquele que funda o estar-junto de toda comunidade". Essa é uma das estruturas que formam o pensar e o viver do indivíduo. É no entorno, na proximidade, que são integradas as "representações e todas as esperanças." É no espaço familiar, nas coisas "banais" da vida cotidiana, que se produz toda uma riqueza que serve de sustentáculo à perduração do social.

O autor (id., p. 86) acrescenta, ainda, que:

> A espacialidade é o tempo em retardo, é o tempo que tentamos frear, e daí a importância da ritualização na vida cotidiana que, pela repetição, representa ou faz a mímica do imutável. A cidade ou a casa, como sedimentação das histórias passadas, do tempo decorrido, servem então de pólos atrativos, eles são fortalezas sólidas nessa luta permanente que é o afrontamento do destino. É aí que convém buscar o fundamento do apego afetivo ou passional que liga o indivíduo ou o grupo a qualquer que seja o território.

Em termos gerais, para alguns membros da comunidade de Canguaretama e de Barra de Cunhaú e Vila Flor, as brincadeiras têm significativa importância em suas vidas. Para alguns, estão presentes apenas na memória, enquanto outros têm, também, a oportunidade de poder brincar e de vê-las presentes hoje, nas apresentações.

> A praça em frente era pasto. Cada mata pasto desse tamanho. Hoje é que ia ser bom, com a rua calçada. Naquele tempo era de areia, difícil de estar andando e carregando a Barca. Era bonito demais mesmo, o Gajeiro e o Calafate trepado no mastro. (Marinete Matias de Matos, 53 anos - Vila Flor).
>
> Se gosto de brincar? Afi Maria, eu adoro. Isso é tudo na minha vida. Só deixo de brincar quando eu morrer. Enquanto eu tiver viva. É a única brincadeira que eu gosto. Começou porque todo mundo gostou e aí começou a brincar. Porque a gente gostou, aí começou a brincar. (Zefa, 60 anos – Barra de Cunhaú).
>
> Afi Maria! É a única brincadeira no mundo que me domina. Ai, eu tenho loucura, loucura. Eu não perdia nenhum ensaio. Eles tinham um livro, eles sabiam da música... Eram muito inteligentes, gravavam tudo. Faziam reuniões, os ensaios e aí todo mundo ia aprendendo. (Dona Lenice Andrade, 79 anos – Canguaretama).

Destaquei as falas femininas acima, acerca das brincadeiras, para começar a abordar um dos aspectos da brincadeira do Fandango, quanto à questão de gênero. Na

Chegança de Barra de Cunhaú, é possível se ver, hoje, a presença de mulheres na brincadeira. Seu Valdemir (C, 63) diz que os homens não queriam brincar mais, e a solução foi colocar as mulheres, que sempre tiveram uma admiração pela brincadeira. Antes, na Chegança, a personagem feminina, a Rainha Moura, era interpretada por um homem; hoje, por uma mulher. No Brincar o Marujo, a brincadeira foi realizada, segundo os brincantes, só com homens, e no Fandango, ainda hoje é assim.

Foto 15: Rainha Moura-Chegança – 2007 (B)

Foto 16: Marujo(a)s da Chegança - 2007 (B)

Quando perguntado por que só homens brincam no Fandango, Klebinho (F) responde:"Nós mantemos a tradição, e eu vou manter. Não permitimos mulher no Fandango. Em Natal,[19] quiseram infiltrar, eu disse não. Nós brincamos separado, você coloca seu Fandango pra lá, a gente brinca no meio. É tradição. Você não pode mudar uma coisa".

Também perguntei a Dona Lenice (F) o que elas fazem no Fandango. Ela disse que nada. Indaguei: nem costura[20]? Disse que não e complementa: "No Fandango daqui, nunca teve uma tal de Saloia[21], mas no nosso Fandango daqui não tinha nada. Só se era na Chegança ou em outro. É porque não tem nenhum cargo pra ela. Só assistir. É só os homens e os meninos. Sempre dei força, é a minha paixão".

O Fandango de Canguaretama tem, portanto, em sua atividade direta - *performance poética* - um universo predominantemente masculino de brincantes, mas as

---

[19] 1ª Mostra de Cultura Popular na Educação, realizada em novembro de 2003, no Ginásio do Machadinho. Essa mostra tinha como proposta unir grupos da tradição com os grupos folcloristas das escolas.

[20] Vi que a pessoa que realiza a costura, geralmente uma mulher, é contratada para tal ato. Muitas vezes, eles conseguiram partes do fardamento vindo de Natal.

[21] A Saloia (camponesa, pastora) é uma personagem encontrada na Barca da cidade de Cabedelo-PB, no episódio que narra o Rapto da Saloia pela Fortaleza do Diu. Antigamente, como se pode ver em imagens filmográficas da Missão Folclórica de 1938 – Mário de Andrade - era interpretado por um homem. Hoje, por uma mulher. Na Barca Santa Maria de João Pessoa também há essa personagem.

mulheres, além de grandes admiradoras e incentivadoras desse fazer, fazem parte da memória da brincadeira e a integram, como é o caso de Dona Lenice, viúva de Antônio Lima, ex-integrante e responsável pelo Fandango.

É interessante observar esse aspecto do gênero em uma expressão poética. Segundo Zumthor (1997), sempre existiram, em várias sociedades, interdições, em relação à divisão das tarefas poéticas. O que cabe à mulher e ao homem pronunciarem são elementos delimitados, quase sempre, em razão de crenças religiosas ou conveniências sociais e até políticas. Por outro lado, o poema se constituiu como um aspecto do próprio trabalho, sobretudo os feitos em grupo, como canções de semeadura, colheita e, também, em grupos que procuram certo vigor em suas canções, como de soldados e marinheiros. Em torno e por meio da canção, instauram-se ritos de participação. Assim sendo, a especialização de certos gêneros poéticos, segundo os sexos, decorre a partir de um costume profissional, de forma que certos tipos de canto ganham mais sentido e função, quando enunciados por determinado grupo que corresponda, significativamente, ao que está sendo cantado.

O autor (id.) refere, ainda, que, para as mulheres, outros hábitos podem instituir, em certas culturas, um conjunto de poesia oral amorosa, enquanto para os homens, canções heroicas, assim como, para as crianças, a formação de uma tradição poética infantil. Em alguns casos, isso se dá por causa de um costume social aleatório e cita o caso da poesia gaúcha que, no Brasil, na Argentina e no Chile, é exclusivamente masculina e, no Chile, não, e quando o Romance Ibérico entrou no Brasil, como prática de cantoria, costumou-se considerá-lo como uma criação original de homens, ficando as mulheres detentoras de cantigas tradicionais. O autor observa, nesse caso, tratar-se mais de tendências psicossociológicas do que de organização poética e, como podemos ver na seguinte declaração de Prado (1993:451), através de interdições ou normas estabelecidas, peculiaridades que podem ser vistas a respeito de uma apresentação em Cuiabá-MT- em 1790, e que nos dá uma ideia dessas questões:

> O nível social dos atores e cantores improvisados, de acordo com o grupo em que atuavam, compreendia desde negros alforriados e mulatos até estudantes, professores de primeiras letras, funcionário públicos, caixeiros de lojas, modestos negociantes e militares. Entre esses, os soldados reforçavam a música com tambores, clarins e trombetas, ao passo que os oficiais, capitães, majores não se acanhavam em subir ao palco para dançar em vestes femininas. É que as mulheres não participavam desta

> diversão considerada tipicamente masculina. Também aqui o exemplo procedia de Portugal, onde era prática comum, antes mesmo que D. Maria I proibisse o acesso de atrizes ao palco.

Foto 17: Brincantes do Fandango no dia 07/12/ 2008 (B)

Os homens que a realizam objetivam algo que é concretizado numa linguagem poética. Tem-se uma manifestação cênica popular, que busca versar sobre uma realidade ligada a acontecimentos que estabelecem elos com uma herança, com um determinado tempo, rememorando histórias e vivências de antigos marinheiros, ou seja, de "antepassados".

E o passado, mesmo que instituído e engajado em sua *performance poética*, parece se desarticular em alguns discursos e se diluir em seu dia-a-dia, porque, por mais que o Fandango esteja inserido num ciclo festivo de final de ano e, principalmente, nos festejos da padroeira e a ela se reportar nas letras das músicas, a temática central do enredo são as histórias das navegações marítimas. E mesmo que alguns brincantes citem, nas entrevistas, partes das histórias que são contadas no decorrer da brincadeira, o que se analisa é que a maioria deles parece não alcançar, principalmente os integrantes mais novos, em sua totalidade, o significado embrionário da mesma[22]. Pensando de outra forma,

[22] Diferente, por exemplo, de uma festa natalina ou junina, em que a relação com o motivo do festejo ainda é clara para a maioria das pessoas.

podemos ver que eles buscam dar conta das histórias que são narradas na brincadeira, através de uma significativa aproximação discursiva. Percebe-se também uma íntima proximidade com sua expressão poética, num tempo presente, o que cria um ambiente de familiaridade com seu objeto brincante.

Isso se torna mais significante, na medida em que, hoje, parece haver outras coerências pretendidas/estabelecidas para esse fazer, que está além de um rememorar, festejar e contar as conquistas e as agruras dos povos ibéricos.

Mapeando essa questão, podemos ver que, na Chegança, os membros do grupo, assim como Seu Valdemir (C), responsável pela brincadeira, expressam, de forma peculiar, o significado da história e de sua brincadeira: "A Chegança começou..., digamos assim... eram os gringos e os piratas, porque era o tempo dos piratas, né? Então já começou por aí. Porque fala até assim: Inglaterra é... A Chegança veio disso aí, entendeu? Porque eu não sei bem o que é Chegança. Porque eu comecei, peguei as músicas".

Severino, do Brincar o Marujo, também busca expressões para poder dar conta do significado da história e da História de sua brincadeira:

> Era muito bonito... Uma história muito bonita, a história que aconteceu né? Uma história velha, antiga. A história começou por um livro que o velho Zé Moita tinha, foi quando descobriram essa história de um Marujo. Em outras partes por aí o povo não conhece como o Marujo, conhece como Fandango, na parte mais histórica, né, o Fandango. Na parte mais Histórica foi uma História que relataram há muitos anos. Ela conta a História de um naufrágio, que nem tem o Titanic, ela conta quase essa História. É quase a mesma coisa né compadre?

Nas três manifestações aqui estudadas, observei, com base no pensamento de Rabetti (2000) que, para explicar o seu praticado, os brincantes procuram expressões que fazem parte de seu universo, ou que são tomadas de empréstimo de outras áreas, não conseguindo, muitas vezes, expressar inteiramente seu pensamento, o que cria espaços no falar e estabelece vazios no ato de transmitir uma maneira de rememorar, ou de não querer contar, apontando, ao mesmo tempo, que a experiência do fazer está acima de uma problematização.

A fala de Genival Mangabeira, do Fandango, permite-nos, igualmente, escutar esses aportes expressivos:

> A alegria é a saúde do espírito. É preciso trazer os investimentos para fazer a cultura viva das tradições, principalmente quando se

> trata de uma cultura luso-brasileira. Foi de onde nós viemos, onde nasceu o Brasil. Desde o princípio onde se tinha esse costume português. Que na época era uma das civilizações mais avançadas da terra, Portugal. Então a gente tem que manter isso vivo. E também como divertimento. Não é só manter a cultura, o divertimento, é trazer o conhecimento das gerações vindouras. Como foi no passado. A marinha não tinha motor naquela época. Não havia motor. Não havia telégrafo para comunicação. Hoje um navio está em perigo, pede logo SOS.

Dona Lenice Andrade (F), falando de uma Parte da brincadeira, expressa: "Eles viajavam para o alto mar e aí faltou combustível. E eles ficaram um mês e sete, ou cinco dias, no alto mar sem ter nada. Sem ter o que comer nada. Até sola de sapato eles comeram, conta tudinho". Já Nego de Gino (F), que tem um forte e peculiar discurso religioso, descreve que "foi uma história que foi verídica, partindo de uma época anterior, quando houve um Dilúvio, a Nau Catarineta se dava nome a uma Caravela". E Alzair de Souza, de 34 anos, pintor, um dos marujos, fala que a história começa no mar e depois termina na terra: "saí do navio pra terra e fala em alimentos. É uma história do nosso dia-a-dia que a gente vê lá no mangue, lá na Barra de Cunhaú. Os homens chegando do mar, o navio passando. É uma coisa lembrada, e o Fandango faz parte do nosso dia-a-dia".

Rabetti (2000, p. 15) trata assim essa peculiar questão discursiva:

> (...) aliada à preponderância de uma aparência festiva e desordenada *apresentada* expressivamente, como signo artístico, em determinadas manifestações espetaculares de cunho popular – esteja, de fato, a indicar que, seja o autor de depoimentos, seja o artista popular no bojo de sua atuação, deixam de problematizar (desvendando técnicas), não porque incapazes de reflexão, ou porque sua arte se dilui no seio da vida, mas sim porque **no âmbito de sua atuação uma íntima e vital correlação entre vida e arte se requer**. [Grifei].

Essa correlação entre a vida e a arte continua a ser vista em campo em vários depoimentos, por meio dos quais podemos conhecer alguns aspectos do Fandango e de seus integrantes, da sua vida e a relação com sua arte. Dona Lenice Andrade (F), falando do que viu, a partir de 1971, diz que, "para eles, era a coisa mais importante do mundo":

> Eles brincavam assim: eles saiam na rua no dia da Festa da Padroeira. E ficavam assim... os antigos de Canguaretama eram fãs dessa Nau Catarineta. Muito bonita, muito bonita. Aí convidavam para brincar a domicílio. Aí brincavam de tarde em uma casa, em outra, aí era aquele banquete para eles. **Eles tinham aquele desejo, aquela vontade, aquele amor pela brincadeira**. [Grifei].

O que se pode notar, nessas palavras, é um sentimento agradável de pessoas que tinham e ainda têm vitalidade, alegria, contentamento e satisfação no brincar. Esse anseio leva alguém a realizar uma atividade para sentir prazer e transmitir alegria para outras pessoas. Zumthor (1993) afirma que, durante séculos, a poesia teve o sentido de jogo, na sua acepção mais profunda, sendo seu objetivo último proporcionar aos homens o *solatium*. Esse termo, segundo o autor, significa prazer, alívio da alma e do corpo, a expectativa de uma liberdade, uma ação agradável – a Festa[23] - em suma.

Foto 18: Dona Lenice com foto de Antônio Lima - 2007 (B)

Dona Lenice Andrade (F) fala que via esse prazer em Antônio Lima (1931-2003) e que ele começou a brincar aos quatro anos de idade e faleceu aos 72: "O pai dele fardou ele e já saiu brincando. Foi Marujo, Contramestre, Piloto. O pai dele era Capitão de Fragata e, quando morreu, o filho foi ser o Capitão de Fragata". Quando ele morreu, Dona Lenice quis lhe fazer uma homenagem, e a esposa de seu neto escreveu, a seu pedido, uma dedicatória poética, na qual, Antônio Lima passa a Zé de Ná a história/texto do Fandango, permitindo ressaltar e perceber essa fina simbiose entre os campos poéticos da vida e da arte:

[23] Esse aspecto da festa será tratado no capítulo IV.

> Zé Diná, grande Piloto da Nau Catarineta,
>
> Tenho o grande prazer de, em nome de meu esposo querido Antônio de Andrade[24] [in memoriam], dedicar a história da Nau Catarineta para você que tanto tempo contracenou no palco e compartilhou da vida do seu amigo.
>
> Quero, ainda, dizer que nos versos desta Nau estão as lágrimas da grande viagem além-mar que ele fez, deixando a saudade nos corações dos que o amam. Por outro lado, também quero falar que a história representa o testemunho escrito das alegrias que foram transmitidas a todas as pessoas que ouviram os versos rimados sobre o perigoso e misterioso mar.
>
> Não só o mar, mas também a vida é um imenso mistério, na medida em que, à semelhança das ondas, traz e leva aqueles que tanto amamos. Mesmo assim, se me perguntarem se valeu a pena, uso, então, as palavras do grande Fernando Pessoa, poeta português que escreveu sobre o mar: "Tudo vale a pena se a alma não é pequena".
>
> Se hoje sentimos a dor desta onda ter levado essa pessoa simples e tão importante que era e continua sendo Antônio de Andrade, ao menos que nos lembremos dele em vida cantarolando os versos da Nau Catarineta num imenso mar de amor.
>
> Lenice Moreira de Andrade (julho de 2003).

No dia do enterro de Seu Antônio Lima, parte da Maruja estava presente fardada e carregaram o caixão, em cortejo. Ele foi sepultado com a farda, e o quepe foi dado a um de seus netos. Dona Lenice ainda nos diz que quando o conheceu ele já brincava, "na época que tinha Fandango era muito animado, no ano que não tinha…" Sua entonação triste nos dá a dimensão do vazio existente quando a apresentação da brincadeira não acontece. E quanto à brincadeira depois da morte de seu marido, ela continua: "Eles sempre se comunicam comigo, me participam. Quando ele morreu, fizeram uma homenagem muito bonita aí em frente de casa. Uma amiga vizinha [Maria do Desterro] fez uma homenagem muito bonita. Aí todo mundo chorou". Segundo ela, Antônio Lima era muito gordo, e quando dançava, a "mulherada dizia: 'eu venho para o Fandango, eu nem venho ver o Fandango, eu venho ver aquele homem gordo dançar'. Ele era assim, quando dançava" - faz um gesto que dá a entender que ele dançava com destreza e leveza.

---

[24] Seu nome de batismo, mas ele era conhecido, no âmbito da brincadeira e por alguns membros da sua comunidade, como Antônio Lima, em referência ao seu pai, Manoel Lima, que também foi um dos responsáveis pela brincadeira no início do Século XIX até 1947. Há referências a Manoel Lima na pesquisa realizada por Mário de Andrade (2002) no ano de 1918.

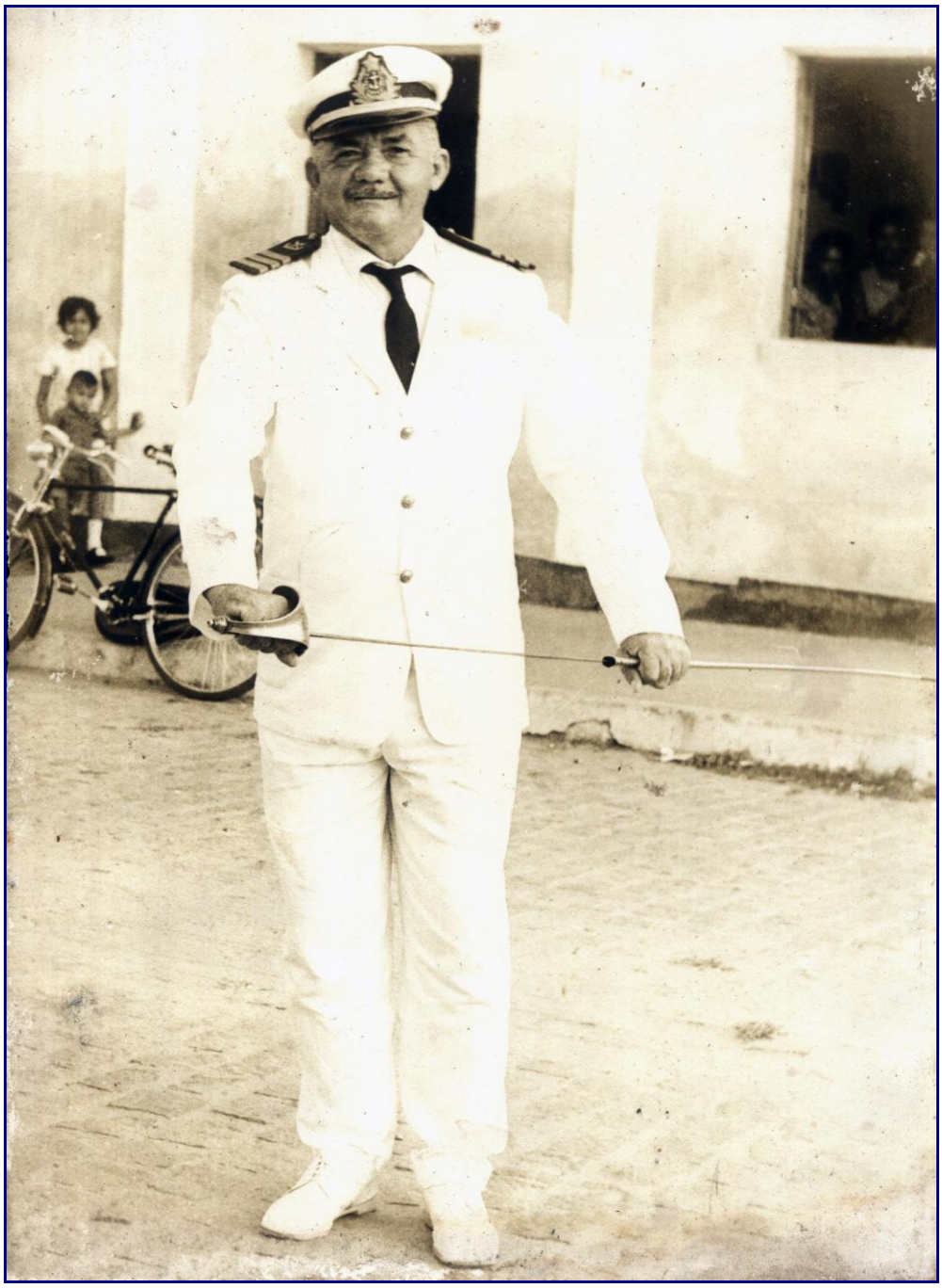


Foto 19: Antônio Lima com espada (A)

Célia (F, 49), filha de Antônio Lima, também reporta esse amor e essa dedicação do pai pelo Fandango, como mostram suas palavras:

> Para o meu pai isso era a paixão da vida dele. Ele já velhinho, sentado com um problema no joelho, doente e ele não estava nem podendo dançar, mas tinha aquele prazer de ir e acompanhar. A maior parte do tempo ele tinha que ficar sentado. Mas ele tinha aquele prazer de ir. Mas ele não tinha condições de dançar. Mas ele ia...

Foto 20: Antônio Lima cantando (A)

Na voz de Geo (F, 50), sapateiro e Mestre na brincadeira, Seu Antônio era o coração do Marujo: "já nas últimas, sem poder dançar, mas a gente exigia que ele fosse. Porque ele era a peça principal". Antes, "dançava, não tinha parelha não. Era ele e acabou-se. Eu tenho uma foto dele, era como se ele estivesse dançando. Era especial pra gente… [chora, silêncio]. As melhores coisas Deus tira da terra… ai, meu Deus do céu, me ajuda meu pai", e complementa:

> Teve muita gente importante que passou por essa Nau Catarineta, principalmente seu Antônio. O pai dele que veio antes e ele continuou. Ele fazia com amor. Ele tirava do bolso dele pra dar para os componentes, ele não queria dinheiro. Ele brincava por amor. E a gente tratava ele bem demais. Sem ele os marujos caiu muito, depois que Deus levou ele. A procissão saia fardada da porta da casa dele. (Geo - F).

Foto 21: Geo – 08/12/2008 (B)

Segundo Célia (F), quando eles foram brincar em São José do Mipibu - RN, o ônibus saiu de frente de sua casa e, como ele já não podia andar nem subir para o ônibus, os brincantes o ajudaram. Ele dizia que não ia, mas as pessoas o incentivavam: "Vamos, senhor Antônio, se o senhor não for, a gente desiste agora".

Dona Lenice Andrade (F) conta que, depois que ele faleceu, quando foram brincar pela primeira vez, perguntaram se ela concordava ou aceitava que a porta de sua casa continuasse sendo um porto da Barca: "… porque disseram que eu não queria mais nada do Fandango na minha porta. Quero, quero que tudo continue saindo da minha porta. Eles saíram tudo daqui", assim como saíram para brincar nos festejos de dezembro de 2008[25].

Antônio Lima era guarda fiscal da Prefeitura de Canguaretama. Na voz de sua filha, Célia, ele tinha tanto amor ao Fandango quanto ao trabalho:

> Ele sempre dizia que até o dia em que morresse ele queria ficar ali, morrer sentado na cadeira [do trabalho] dele. Mas aí, quando Jurandir ganhou para prefeito, aí tirou ele de lá. Ele tinha ido fazer uma cirurgia e quando voltou pra trabalhar recebeu uma carta. Aí quando chegou em casa a gente viu a hora em que ele ia morrer. Porque uma pessoa da idade dele, não gostava de ficar parado. Aí ele ficou doente, pegou uma depressão, dessa depressão ele teve uma doença do coração.
>
> Ele era uma pessoa que tinha pouco estudo, mas era muito inteligente. Gostava de acompanhar o Jornal Nacional, não perdia. Todos os jornais, ele era uma pessoa muito culta. Você conversava com ele e dava para perceber. Ele atendia as pessoas muito bem, era de admirar. Mesmo o jeito como ele era.

E Dona Lenice Andrade (F) faz referência a alguns aspectos de sua vida:

> Tinha o primeiro grau primário. Naquela época os pais pobres não tinham condições de colocar os filhos para estudar não. Muita dificuldade. O pai dele era pobre também. Era da polícia, escrivão da polícia. Mas quando ele chegou na prefeitura, mal ele assinava o nome. Mas ele aprendeu… em matemática ele era uma fera. Era uma fera. Naquela época em que não existia computador ele era uma fera. Chamavam ele o computador da prefeitura. Tudo, tudo era o Andrade, Andrade. O nome dele lá era Andrade. Tudo quem resolvia era ele. Do gari ao prefeito ele resolvia tudo, sabia tudo.

[25] Assim como a porta de sua casa foi um ponto de encontro com vários brincantes para esta pesquisa.

Foto 22: Apresentação no Teatro Alberto Maranhão – Natal-RN (A)

A última apresentação de Antônio foi no Teatro Alberto Maranhão, na cidade de Natal, no ano de 2003. Zé de Ná (F) fala que, nesse dia, ao dar uma entrevista para a TV Cabugi e para outra, de cujo nome ele não se lembra, Antônio Lima estava muito emocionado:

> (...) fizeram uma entrevista com ele e ele sentiu aquela emoção ao ponto de não conseguir falar e ficou com a boca meio torta, assim. E Zeca que está hoje no Coco de Roda insistindo para ele falar, mas ele sem condições: "Zeca ele está sem condições e a Parte mais necessária é a da Nau Catarineta...", que o pessoal lá queria. O tempo era muito pouco, o espaço era pouco. Então os cabeças de lá pediram se nós tínhamos condições de fazer a apresentação lá na frente do Teatro Alberto Maranhão. Aí a gente fez uma belíssima apresentação. Foi a última vez que eu acredito que ele tenha feito. Aí depois ele ficou dizendo quando tinha apresentação: "Eu não vou não. Zé di Ná vai?" Vou eu mais você. Aí ele ia só como companhia.

Foto 23: Zé de Ná 08/12/2008 (B)

Zé de Ná cria gado e vende carne no mercado central da cidade, é marchante. Começou a brincar o Fandango em 1971, com 21 anos, portanto há 38 anos faz parte da brincadeira. Ele lembra que, quando iniciou, o pai de seu Antônio, Manoelino [Manoel Lima], já havia falecido. Mas outros, como Seu Antônio Constantino e Geraldo Costa, que era o Mar e Guerra, "um senhor, que fazia um desempenho muito bom", ainda participavam do Fandango.

> Eu admirava muito. Eu via o pessoal ensaiando no Colégio Zé de Carvalho. Aí eu ficava lá. Eu admirava tanto que eu ia para os ensaios só assistir o pessoal. Em casa eu ficava dançando e cantando sozinho. Quando eu fui para o primeiro ensaio, ensaiar mesmo, aí o pai do Sargento Kleber disse: "você tem que pagar dezessete ensaios que já houve, senão você não tem condição", eu disse: "eu pago até vinte". Aí ele me colocou lá no final da fila, no último da fila. Aí eu cheguei brincando melhor que tudo lá na frente. Aí na mesma hora ele me tirou lá do final da fila e já me colocou lá na frente pra mim ensaiar de mestre, né. Aí comecei como Soldado Raso, Contramestre, aí fui para Mestre. De Mestre eu passei a ensaiar como Piloto junto com seu Antônio Lima. Aí eu disse a seu Antônio: "Dá para fazer?", ele disse: "dá". Como eu sou curioso fui tirando umas dúvidas.

Foto 24: Kleber Pinheiro Machado (Pai de Klebinho), Geraldo Costa (Geraldo Jacaré), Antônio Lima e Antônio Constantino (A)

Depois que começou, contou que brincou todas as vezes em que o Fandango se apresentou. Todas as brincadeiras, até 2003, foram com Seu Antônio Lima: "Eu brincava com ele, ele combinava comigo".

> Então ele acreditava muito, confiava muito em mim. Eu nunca cheguei a fazer a parte do Gajeiro. Mas capitão Mar e Guerra, Mestre e Contramestre, também [fiz]. Ração e Vassoura eu nunca fiz não, mas qualquer uma parte daquela ali na frente eu assumia tudo. Quando eles têm alguma dúvida, eles só vêm a mim, não vai nem em outra pessoa: "Zé de Ná isso é assim, assim, assim?" Brinquei também com Chico Traíra, ele como Capitão e eu como Piloto.

Certa vez, Zé de Ná e Antônio de Lima foram se apresentar no antigo Palácio do Governo, hoje Palácio da Cultura. Uma pessoa de Recife pediu a Antônio de Lima para ir a Recife ministrar umas aulas do Fandango, mas ele chamou Zé de Ná, dizendo:

> Tenho esse amigo aqui, se ele quiser ir. Eu já estou meio enfadado, tô com a voz meio cansada Mas se ele quiser ir, eu confio nele e a gente vai. Me chamou, aí eu disse, marca o dia que a gente vai. Leva mais umas duas pessoas com a gente, levava somente o menino do violão, somente. Com o cavaquinho dá pra gente dar um ensaiozinho. Aí ficou de mandar a gente, mas até hoje, nada.

Gradativamente, Zé de Ná foi se tornando linha de frente do grupo e ganhando respeito. Conta que, se não vai brincar, ninguém vai: "são pessoas humildes e quando tem um convite, pego a bicicleta e vou na casa de um e de outro, saio convidando: Rapaz, você vai? Eu vou. Todas essas apresentações a turma pergunta logo: 'Zé de Ná vem? Zé de Ná vem?'"

> Outro dia eu estava lá no cercado cuidando do gado, aí apareceu o Dr. Deífilo aqui, da Fundação José Augusto. Aí eu chegando em casa rapaz, todo sujo: "Di Ná, Rapa, eu passei o dia à procura de você, felizmente eu encontrei", "Dr. me desculpe eu estou chegando agora". "Você não tem uma roupinha limpa". Aí botei [a roupa] sujo mesmo, cantei umas músicas. Ele saiu satisfeito só que uma beleza e não sabia nem onde botar. Aí no outro dia saiu no jornal[26] com uma foto minha falando na pessoa de Antônio Lima e Zé de Ná. Que Antônio Lima se foi, mas Zé de Ná ficou assumindo a liderança do Fandango de Canguaretama.

Sua ligação e seu amor pelo Fandango tornam-se mais evidentes em sua fala:

> Eu gosto muito do Fandango. Pra mim é uma brincadeira que eu admiro demais. E eu só poderia deixar de brincar o Fandango, Deus me livre, se eu adoecer. Mas eu ainda pinotando, dando para pinotar, eu acompanho. Eu gosto do Fandango. Essa última vez que a gente foi brincar lá no Recife [Dezembro de 2007] fomos muito bem recebidos. Muito aplauso e o povo ficou encantado com aquele movimento. O povo não sabia que o

[26] Ele não dispõe desse jornal nem foi conseguido pela pesquisa.

Fandango era assim.

Foto 25: Klebinho em 07/12/2008

Como se pode ver, com a morte de Antônio Lima, Zé de Ná foi conquistando espaço e confiança entre os brincantes e na comunidade, passando a gerir o grupo. Vê-se, atualmente, que ele é memória ativa da brincadeira, do fazer, do brincar e lembra a importância de todos nessa empreitada: "Só eu e Kléber nós não formamos o Fandango, se não for a turma toda reunida a gente não tem condições de fazer o Fandango". Portanto, a parte mais administrativa encontra-se hoje, a cargo de Klebinho (F), cuja função é a de organizar e administrar o grupo. É ele quem faz os contatos para as apresentações, tira documentos necessários para elaborar "contratos", compra o material que está precisando para consertar a Barca e adereços, auxilia na disciplina, entre outras atividades. Sua função é de Imediato, criada em 1947, para Genésio Mangabeira, pai de Genival Mangabeira (F). Essa função não existia inicialmente.

> Em 1947 meu pai estava trabalhando em Natal e não podia comparecer nos ensaios. Mas ele disse que ia brincar. Ele sabia todas as Partes. Ele preparou uma farda dele. Naquele tempo nós é que comprávamos a farda. Não tem ajuda de ninguém. Aí cada um comprava a farda. Um Oficial da Marinha, ele falando do Fandango, aí o Oficial deu toda a farda a papai, mas não deu para ele comparecer nos ensaios e quando foi no dia das apresentações ele chegou. Aí Manoel Lima [pai de Antônio Lima]: "mas Genésio você não veio", mas em consideração que ele era um folclorista da Nau Catarineta, ficava uma situação difícil, né? Aí meu pai disse: "eu saio de Imediato". "Tá bom, como na marinha tem Imediato vamos deixar Genésio porque ele é um dos nossos". Aí ele se apresentou como Imediato. O Imediato não tem parte cantada nem nada. Ele ficou ali ao lado do Mar e Guerra, um Guarda Costa. (Genival Mangabeira - F).

Esse foi o modo encontrado para integrar a pessoa na brincadeira. Nos dias de hoje, esse arranjo vale também para Klebinho (F) que, para não estar de civil, na brincadeira, tornou-se Imediato.

> Ajeitando uma coisa ou outra fico de Imediato perto do Mar e Guerra, na parte dele para ele não ficar sozinho (...). Hoje eu mantenho o Fandango com o Zé de Ná. Porque se sair um de nós ele se acaba. É preciso ter alguém que administre, organize o trabalho bem de frente. Porque é difícil manter o Fandango hoje. O Imediato é um cargo da pessoa que fica pra organizar.

Kleber Pinheiro Machado, o Klebinho (F), conhece a brincadeira desde 1971, quando tinha 15 anos, e acompanhava o pai. Ele que é Sargento reformado da Polícia Militar do Estado e, por isso, também é visto pelos brincantes como aquele que tem grandes condições de conseguir recursos e auxiliar o brinquedo, por estar aposentado e por causa das amizades que tem. O pai, também de nome Kléber, foi quem, juntamente com Antônio Lima e outros brincantes, retomou as atividades do Fandango, a partir de 1971: "No decorrer do tempo, aí faleceu Jacaré, papai se afastou, ficando só Antônio Lima". E, depois de 2003, foi o próprio Klebinho, juntamente com Zé de Ná, que fez renascer o Fandango, dando continuidade à brincadeira. Klebinho (F) afirma que "Zé começou no cerra fila, lá atrás, sem Zé de Ná na Barca, não sai Fandango. E eu era babão de Fandango. Papai disse: 'Branquinho', ele me chama de branquinho, 'você vai ficar no meu canto'. Eu não tinha calça branca e me deram a calça, e papai me deu o paletó que era do pai dele".

Fandango, para ele, assim como para os outros integrantes do grupo entrevistados, é dedicação, um estado, como podemos ver que leva à prática de atos de abnegação, à consagração, ao devotamento. Eles revelam uma afeição profunda, uma veneração e um amor pelo que fazem: amor e arte entrelaçando-se.

Hoje, Zé de Ná e Klebinho são referências na brincadeira na cidade e, mesmo diante de todas as dificuldades que esses brincantes vivenciam "para levantar a brincadeira", quando renunciam a vários afazeres para devotarem seu tempo, dinheiro, preocupação e um tanto de trabalho, na realização desse acontecimento, fica evidente que o envolvimento com o brincar é um ato de consagrar esse fazer em suas vidas. É por onde celebram em performance, seja ela *cotidiana* ou *poética*, parte de sua história, transmitem saberes, festejam e buscam edificar, conquistar e consolidar um espaço para exercerem suas poéticas.

Pode-se observar, com base nos estudos desenvolvidos, que os brincantes do Fandango realizam uma brincadeira, investindo nela "duas funções que não estão bem separadas: uma relativa à percepção do sagrado, e outra desprovida dessa carga misteriosa, que poderíamos dizer prática" (PIRES, in ZUMTHOR, 1993, p. 293). Mas essas práticas nos revelam "como o poeta reforça a coesão de um grupo social e que sua tarefa consiste em aplicar as regras (…) de uma arte venerável comprometida com os ritos ensinados e aprendidos" (id., ib.).

O sentido de sagrar, aqui, não é o mesmo que se confere a uma manifestação religiosa, algo atribuído a uma divindade. É investimento e respeito que os brincantes têm com o seu fazer, que acontece no jogo do dia-a-dia, materializado nas relações interpessoais, em que inserem sua prática, abarcando todo o seu contexto socioeconômico e cultural. A voz poética, nesse sentido, assume a fundação coesiva e estabilizante desse grupo social, que luta para dar continuidade a sua expressão cênica. Através de seus brincantes, a voz poética se torna presente, paralela às vozes cotidianas, que estão sujeitas a dispersar palavras no tempo; ela tende a conferir alguma extratemporalidade. É através dela que eles procuram se tornar permanentes e justificar sua herança, seja aquela deixada pelos colonizadores seja a que os une a uma lembrança de seus entes queridos e por meio da qual oferece seu passado e seu presente, porque as vozes cotidianas estão sujeitas a fragmentar o real. Através da voz poética, essa comunidade se insere em um instante único – o da *performance poética*– e o que estava apagado volta à tona e acende-se, produz-se, e brilha, dessa forma, uma presença efêmera, mas completa.

> Essa é a função primária da poesia; função que a escritura, por seu excesso de fixidez, mal dá conta. Por isso, os modos de difusão oral conservarão um status privilegiado, para além das grandes rupturas dos Séculos XVI e XVII. A voz poética é, ao mesmo tempo, profecia e memória. (…) A memória, por sua vez, é dupla: coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la. Dessas duas maneiras, a voz poética é memória (ZUMTHOR, 1993, p. 139).

Começar a entender esse universo é compreender que, acima de qualquer interferência, que procura destituir o ato de esses indivíduos brincarem, está a pessoa do brincante, que luta por sua brincadeira, procura produzir, socializar festejar, sagrar e, sobretudo, entrar em jogo, em performance. Dessa maneira, tornam presente um tempo que já passou, que lhe reservou, através da oralidade, textos e ações corporais, uma tradição.

As performances de um acontecimento anterior e a ressignificação desses eventos tendem, hoje, a ser o baluarte no qual a brincadeira se firma para se perpetuar, porque, na verdade, esses brincantes são porta-vozes de um fazer que se inscreve em seu cotidiano. Diante de toda a instabilidade que os envolve, investem na operação pelo lúdico como uma modalidade de integração social, e eles lutam por ela, para se inserir socialmente.

O Fandango, ao se integrar, de uma forma mais eficaz, à Festa da Padroeira[27], permitiu que eles tivessem vez, ou seja, que se inserissem num espaço de visibilidade em sua comunidade, onde podem pronunciar palavras necessárias "à manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário, divulgando e confirmando os mitos, revestida nisso de uma autoridade particular" (ZUMTHOR, 1993, pp. 66 e 67). Por isso se procede a uma abordagem centrada na vez e na voz dessas manifestações e de seus produtores.

Dessa sorte, o intuito de dar voz a esses brincantes é uma possibilidade de dar vez, visibilidade e conhecimento às várias instâncias que possam mediar suas práticas. Nesse sentido, verifica-se que sempre ficou claro que esses informantes sempre sentiram vontade de que se lhes fosse dada uma alternativa de terem voz no caleidoscópio de informações e transformações que vêm vivenciando nesses novos tempos.

Mesmo essa pequena inserção em suas histórias nos permite perceber que, certamente, a voz une e, na afetividade das presenças simultâneas, ou seja, em performance, tem, entre suas funções, a de elevar o sentimento de uma comunidade, seja no consentimento, seja na resistência (ZUMTHOR, 1993).

Observa-se que a construção da brincadeira se dá pelo viés de uma poética da oralidade, uma prática pautada pela e na coletividade[28], e através da festa da padroeira, podemos perceber atos que envolvem a presença concomitante dos atores sociais dessa comunidade[29]. Antes, porém, faz-se necessário entender um pouco mais o que *prenuncia* o momento da brincadeira, apreciando-se outros aspectos, na voz dos próprios brincantes e, por esse viés, entrar em contato com seu forte desejo de afirmar sua tradição, buscar o devido reconhecimento de sua brincadeira diante das instituições, de sua própria

---

[27] Esse assunto será mais desenvolvido Capítulo IV.

[28] Esse aspecto será desenvolvido no Capítulo III.

[29] Essa questão será abordada no Capítulo IV.

comunidade e, inclusive, de outras comunidades. Através de suas vozes, pode-se ouvir e conhecer o que dizem sobre elementos que tendem a dificultar e, mesmo, impossibilitar a existência de sua expressão cênica.

PARTE 2 – Organização

Lidar com o campo organizacional da brincadeira é lidar com dúvidas e incertezas, uma arena de tensão que se apresenta à espera de uma transição entre os problemas que vivenciam e a esperança de dias melhores. Há sempre uma relação com um passado, que se oferece como o momento de boas lembranças, de como quase tudo dava certo e o Fandango acontecia. Já o presente é percebido como a duração de uma permanente crise, uma luta diária dos indivíduos para vencerem as dificuldades da vida e do fazer a brincadeira. Desse modo, o Fandango, na vida dessas pessoas, tornou-se uma luta permanente para não deixar, como eles dizem, "a brincadeira morrer".

As informações obtidas no com-viver com os brincantes foram elementos imprescindíveis para conhecer mais esse universo. Através de suas falas, foi possível ordenar algumas questões vivenciadas por eles frente à realização do brincar. É certo que o que eles vêm como problema pode ser, também, encontrado em outros grupos ou associações de pessoas que se reúnem em torno de um objetivo comum. Questões, portanto, que são inerentes aos que buscam ordenar e querer organizar algo e, assim, ter que vencer as barreiras que porventura atravessam seu caminho. Mas o campo fala e foram muitas a respeito de problemas. Para tratá-los, agrupei-os de forma que pudessem facilitar o entendimento e, assim, analisar o que é colocado por eles como dificuldades para dar continuidade a sua tradição e, dessa forma, entender melhor esse fazer poético hoje, diante das dificuldades que eles encontram para brincar.

a) Inserir novos brincantes e dar continuidade à brincadeira

As ações que os brincantes imprimem ao ato de produzir sua brincadeira instituem questões de insatisfação, desconforto e expectativas. Percepções que vamos tendo ao entrar nesse campo e, assim, apreendendo o modo como eles vêm percebendo e vivenciando o desenvolvimento do seu fazer. Conhecer esse campo é observar que os brincantes procuram discernir suas vivências numa contínua tensão entre conflitos e harmonias. Entendo que a soma de questões, como a falta de apoio, o tempo para fazer a brincadeira e mesmo o tempo em que ficam sem brincar e a preocupação quanto a uma

falta de interesse para brincar, principalmente relativa à entrada de novos integrantes, realmente criam receios e desconfianças em relação à permanência e à continuidade do Fandango.

Um dado que se apresenta inicialmente é quanto ao tempo em que a brincadeira fica sem ser realizada, passando, às vezes, alguns meses e, até mesmo, anos sem que isso aconteça. Por essa razão, sempre vem à tona que a brincadeira acabou ou está acabando e que não vai acontecer mais. Isso pôde ser ouvido tanto de integrantes, principalmente dos mais novos, quanto de pessoas da comunidade e, mesmo, de fora. Os integrantes com mais experiência dão conta de que essa instabilidade e os hiatos no ato de brincar fazem parte da própria dinâmica da brincadeira, como se pode ver nas falas abaixo de Zé de Ná, de Geo e de Dona Lenice e na própria história do Fandango:

> Eu sempre ouvi falar que o Fandango ia se acabar, ia se acabar. E eu sempre brincava com o Fandango desde 1970, 1971 que eu brinco com o Fandango. De vez enquanto chega uma pessoa e diz: o Fandango acabou? Acabou nada. O Fandango está em ordem, está em dia. O Fandango é mais nas festas de final de ano. (Zé de Ná - F).

Dona Lenice Andrade (F) também afirma que eles passaram uma temporada sem brincar e voltaram em 1971, mas não pararam de vez, pois os mais novos deram continuidade. Geo (F) relata que, quando chega o final de ano, é que a brincadeira começa a se manifestar. Porém, depois dessa data, ‘acaba’, ‘morre’, e ninguém lembra mais.

Portanto, o que se verifica, é existe um ciclo do final do ano, ligado ao tempo de brincar, uma dinâmica que ora possibilita a realização da brincadeira, e outro, que é determinado por fatores como a falta de apoio e de organização, razão por que ficam sem brincar.

Outra preocupação que eles colocam é relativa à entrada e à formação de novos brincantes para dar continuidade à brincadeira. Para isso, veem que é necessário ensaiar pessoas mais jovens, que se comprometam com ela.

Beto (F, 36), professor de História, de Religião e de Música, da rede pública de educação, começou no Fandango em 1982, com nove anos de idade, e hoje, na brincadeira, faz o Capitão de Mar e Guerra. Ele lembra que faz o Fandango “por amor ao folclore, à cultura” e, devido à apreensão de que o grupo não acabe, ele também propõe um trabalho com os jovens. Diz que seu filho, João Neto, estudante, fazia o papel do Gajeiro e, hoje,

com 14 anos, sente-se “um peixe fora da água” porque sua voz está engrossando. “Ele cantava com aquela voz de criança, fininho e alto. Aí agora não, está mudando”, contudo, o rapaz não pensa em parar.

Foto 26: Beto em 2006 dando entrevista antes de uma apresentação no IFRN (B)

> Não é porque eu não quero [fazer mais o Gajeiro], é porque no tom que eles cantavam dava para cantar, num tom agudo. Agora se tivesse que fazer um tom grave também não ia ficar legal. Meu pai está vendo se meu irmão quer fazer agora. Eu vou fazer Marujo agora. Mas quero fazer um da frente: Capitão, seguir o meu pai..., Capitão de Mar e Guerra, Piloto. (João Neto – F, 14).

Portanto ele já está querendo estudar, ensaiar, fazer outras partes. Esse interesse informa a importância de se fazer um trabalho de base com os mais jovens. Trazer novas pessoas para o Fandango, sobretudo jovens, tem sido uma tarefa da qual a própria vivência do grupo pode falar. Beto (F) observa que é necessário passar para os filhos o gosto e o interesse pela brincadeira, pois Canguaretama, sendo uma cidade de pequeno porte, tem condições de fazer um trabalho para incentivar e propagar sua cultura com as crianças, desde pequenas, porque, assim, elas começarão a dar valor ao que têm. Para isso, é preciso que os novos brincantes encontrem um sentido na brincadeira, que lhe deem valor e lhe imprimam significados.

Esse trabalho de conhecimento do Fandango pode ser um caminho para integrar novos brincantes, de modo que se possa aproveitar o vigor das crianças, dos adolescentes e dos jovens, para que eles passem a ter o Fandango como algo importante em suas vidas.

Foto 27: João Neto com 12 anos em 2006 e com 14 anos em 2008 (com microfone na mão)[30] (B)

João Neto (F), tal como seu pai, começou a brincar com nove anos. Ele fala que, antes de começar a brincar, cantava na igreja em um coral. Beto dançava o Fandango, e o filho se interessou pela brincadeira e, como eles cantavam na igreja, seu pai o chamou para ensaiar: "Aí chegou lá e ele me deu um folhinha e começou a ensaiar comigo e eu peguei". A primeira música foi o 'Léu-léu', onde o Gajeiro e o Calafate cantam. Depois, ensaiou outras músicas e não parou mais. Quanto ao fato de os mais novos brincarem, ele afirma: "Alguns amigos acham legal, e outros não".

Vemos que a relação de parentesco com um dos integrantes e o desejo de brincar de uma criança tornaram-se elementos facilitadores que possibilitaram a sua inserção nesse universo. Tal aspecto é visível na organização do Fandango, pois pude identificar, na história dos integrantes do grupo, que uma grande parte dos brincantes veio brincar porque um membro da família ou parente próximo brinca ou brincava.

O ato de brincar institui em alguns uma relação com o seu objeto brincante, um jogo de absorção que passa a fazer parte do dia-a-dia dessas pessoas, de sorte que, ao lidar com a sua brincadeira, estabelece-se, também, um compromisso com esse fazer. "Nós brincamos todos os dias, todas as noites. É só chamar. Tudo depende do espírito de vontade. Genival, se tivesse condições físicas, ele era o cabeça do Fandango". E Genival Mangabeira (F) complementa: "Para manter o folclore vivo, a gente se diverte e mantém o

[30] Mesmo com a voz 'mudando' e como ainda não tem um garoto que faça o Gajeiro ele cantou as Partes dessa personagem para as apresentações dos dias 07 e 08 de Dezembro de 2008 e Tomaz apenas 'figurou' em cena, sem cantar. Como João cresceu, sua indumentária ficou pequena, por isso está sem a mesma. Seu irmão está ao lado observando e pode vir a fazer essa personagem no futuro.

Folclore vivo. É como se fosse para um baile se divertir. Se diverte, mantém a cultura viva e diverte muita gente".

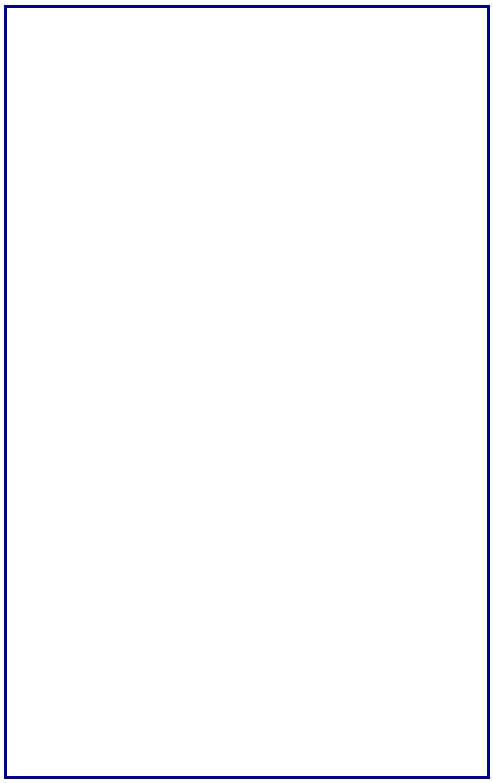


Foto 28: Sebastião Idelfonso - Contra – Mestre – 2008 (B)

A voz de Sebastião Idelfonso (F, 60), pescador e Contramestre do Fandango, também se junta para contar sua entrada pela mão de um compadre:

> Porque eu gosto demais. Desde rapazote eu tinha vontade de brincar. Um compadre meu que brincava a Maruja, compadre Raimundo que morava no Porto. Aí ele disse "compadre vamos brincar?" Aí eu disse "não vou não porque não sei brincar aquilo não", aí ele disse gaguejando "com o tempo você aprende", porque ele gaguejava, né? "Compadre eu não vou não", "Sábado a gente vai". Aí cheguei lá e fiquei acanhado por ali. "Chegue compadre". Aí eu fui e entrei e fiquei. Aí comecei, me atrapalhava, errava, aí chegava em casa à noite, depois que o pessoal tomava banho eu entrava e balançava o pé sozinho, dançando, pulando. Depois com uns dois ou três dias eu aprendi. De lá pra cá eu me acostumei, aí pronto.

Também José Geraldo Veloso Júnior, com 15 anos, estudante, filho de Veloso, falou que começou a brincar porque seus dois tios e seu pai fazem parte e que entrou por causa deles. Quando era menor, seu pai ia se apresentar fora, e ele ficava chorando: "Eu implorava aos pés dele para ele me levar, aí foi quando ele me colocou para dançar".

Já Fia (F, 34), que trabalha no mercado vendendo carne e interpreta, atualmente, o Capitão de Fragata, narra: “Quando era criança, “eu saía da casa do meu pai correndo [atrás da Barca] e ficava pensando em querer entrar – fui crescendo e sempre tive vontade de brincar o Fandango. É um sonho que realizei. Eu, quando era criança, corri tanto para avistar o Fandango e, depois, resolvi brincar o Fandango”.

Foto 29: Fia, Matoso ou Sabino - Capitão de Fragata – 2007 (B)

Logo, o processo de entrada no Fandango pode acontecer de várias formas: por ver a brincadeira na rua e criar uma identificação; por um encantamento provocado pelos elementos poéticos do Fandango e, assim, querer brincar; ou mesmo, por causa de uma amizade, que leva o novo integrante até o grupo. Todavia, os dados apontam que o grau de parentesco com algum dos membros é que tende a ser um dos fatores determinantes para a entrada de um novo brincante. Esse aspecto foi constatado pela história e pelo relato dos integrantes mais antigos. Hoje, ainda se vê um grande número de parentes fazendo parte dessa atividade – avôs e netos, pais e filhos, tios e sobrinhos, irmãos, primos, afilhados e compadres. Constatei que, aproximadamente, 50% dos 40 integrantes[31] têm algum grau de parentesco entre si. No entanto, os mais velhos observam que, hoje, são poucos os que conseguem trazer seus filhos para dentro do Fandango e mantê-los lá.

[31] Esse número varia de ensaio para ensaio e de apresentação para apresentação. Não há um registro dos atuais integrantes do grupo de modo que se possam confirmar esses dados.

Outro tema que permeia as falas dos entrevistados diz respeito ao fato de as pessoas da comunidade gostar ou não do Fandango, entender ou não o que é a brincadeira, a história que é contada, por que é da forma como é, de onde veio e a importância dessa tradição. Isso porque "tem que assistir para começar a gostar", como nos fala Ana Lúcia Galvão, moradora da cidade, admiradora e incentivadora do Fandango. E esse assistir, para ela, é entender as Partes, o contexto da história que está sendo contada. João Neto (F) também realça esse aspecto: "Eu queria dizer pro pessoal que não se interessa que é uma história legal. Se eles pesquisassem a fundo, eles vão gostar da história, porque é legal. Muito legal".

Entretanto, vê-se que essa realidade acerca do conhecimento da história do grupo e do que é narrado na brincadeira ainda está defasada, até mesmo, para os integrantes do grupo. Quando pergunto a João Neto sobre a história do grupo do Fandango, ele responde que "já existe há muito tempo. Tinha o Antônio Lima, que já morreu, e as fotos dele são antigas demais. Eu vi nas fotos – quem carregava [a Barca] mesmo eram os marujos". Portanto a imagem da foto foi um elemento importante para que ele entrasse em contato com parte da história da brincadeira, serviu-lhe de referência para saber que o Fandango é antigo, no entanto, como constatei, as informações que ele tem a respeito do Fandango ou mesmo de alguns aspectos da brincadeira ainda são escassas.

Perguntei-lhe, também, sobre a parte da personagem Gajeiro, que ele interpretava, e o estimulei a pensar sobre ela:

> São um grupo de marinheiro que estão navegando para ver se encontram terra, Portugal. Na "Bela Nau" eles estão no mar. Aí perguntam ao Gajeiro se está vendo terra. Aí diz que está vendo e encontra as meninas... quem encontra é o Gajeiro... Ele é o olho do barco... [o capitão] oferece [para o Gajeiro] dinheiro, a Nau Catarineta e as meninas... ele pede a alma do capitão e dos marujos para navegar... o 'corpo' [alma] é de Deus e a 'alma' [corpo] é do mar [depois João canta uma parte]. (João Neto, F).

Então, mesmo sabendo as Partes e como fazê-las – e ele faz isso bem – percebi que ele não as entende, ou ainda, não conseguiu chegar à compreensão de que a sua personagem é a "Tentação", é o "Diabo". Seu pai, Beto (F), também já interpretou essa personagem, quando era mais novo, e disse que, só recentemente, teve conhecimento do que ele representava e que, se soubesse, acha que não faria. "Eu vim saber disso há pouco tempo, a imagem do Gajeiro é que nem a imagem do Satanás, isso aí eu não sabia". Além

deles, vi que outras pessoas do grupo também não entendem o que representam, o que implica que é preciso se proceder a um estudo mais aprofundado acerca dessa personagem, de sua máscara.

Foto 30: Detalhe do desenho de Mello (2004) retratando o personagem Gajeiro em cima do mastro (C)

Já a voz de Nego de Gino (F), membro mais antigo, fala e canta o que é essa Parte:

> Eu tenho a Parte e sei a parte de quando o capitão de Mar e Guerra discute com o Gajeiro que é como se fosse Satanás com a parte de Deus. O Gajeiro é provador do bicho pra ganhar o Capitão de Mar e Guerra e a alma de todos os componentes que o acompanham naquela Caravela. É a Parte da Nau Catarineta: [Canta] "Bela Nau Catarineta/ Dela vos viemos contar/ Ouvi agora senhores/ Uma história de pasmar/". É aí onde está a parte que conta tudo e várias partes que têm também.

Através de Beto, de João Neto e de conversas com outros membros, percebi que o grupo vem perdendo a prática de contar sua própria história e conversar sobre ela e os elementos que a constituem. Os mais antigos, como Nego de Gino, Genival Mangabeira e Zé de Na, têm mais conhecimento a respeito das especificidades do Fandango, mas parecem não dar, ou ter tido espaço, para dar voz a esse conhecimento, porquanto não o transmitem ou não o têm transmitido aos brincantes mais novos. Desse modo, as falas dos brincantes e o que observei nos ensaios denotam que o fazer vem se restringindo à memorização das letras e à aprendizagem da música, dos gestos e dos passos da dança. Essa prática não permite que todos tenham a dimensão do saber da história que contam e da própria história da brincadeira em Canguaretama.

Os estudos de Náder (2008, p. 132) sobre a Barca Santa Maria de João Pessoa-PB - mostram que, no momento em que os brincantes estavam retomando a brincadeira, no primeiro ensaio, "o mestre explicou a história da Barca, falou das personagens e suas respectivas funções" e enfatizou sobre a necessidade de se conseguirem mais brincantes, pois, "na Barca, tem vinte oito oficiais e vinte oito marinheiros. A história cai em cima dos 28 oficiais. Se eu tiver na média de 30 participantes (…) dá para contar a história (DEDA, 2003)". Depois, ele cantou algumas músicas, com o acompanhamento de um violão, e pediu para que as pessoas acompanhassem seus passos. Em outro momento, além das explicações das Partes, o mestre "comentava características dos personagens: a coragem do rei Dom João diante das tormentas; a astúcia do Ração e do Vassoura ao esconder durante tanto tempo, a filha do mestre no porão, ou a falsidade presente no coração do comandante de Fortaleza ao sequestrar a Saloia e prendê-la em sua Fortaleza" (id.:141). Sucederam-se, depois, outros ensaios, cuja transmissão também ocorreu no ato do fazer, ou seja, em performance.

Além de uma memória musical, de saber a dança, os gestos, o texto, é importante conhecer a história do Fandango, algo que faça com que seus componentes se aproximem, contextualizem e valorizem mais o seu saber. Um caminho necessário e constitutivo nessa tarefa do brincar, pois como nos fala Ana Lúcia Galvão (F), quando começou a assistir ao Fandango, "era uns homens mais maduros. Hoje já tem menino mais novo. É bonito porque chama atenção com aquelas roupas, com aquela barca. E o que eles cantam, o que eles dizem é bonito". Portanto, vê-se que é necessário passar o conhecimento para os mais novos.

Instituir essa prática, dentro do próprio grupo do Fandango, é uma forma de não perder seus referenciais, "pois a construção de um capital cultural requer tempo para ser acumulado" (BOTELHO, 2001, p. 82). Ademais, essa instituição pode durar, segundo a mesma autora, "no espaço de duas ou três gerações".

Consequentemente conhecer o que estão fazendo é tão importante quanto levar o conhecimento do Fandango para sua comunidade, de maneira que esse conhecimento facilite a leitura da própria obra e crie uma maior afinidade entre os integrantes de sua comunidade com essa tradição. Pode, ainda, constituir-se como uma porta de entrada para novos integrantes, pois "o prazer advém da experiência, o gosto pela fruição artística precisa ser estimulado, provocado, vivenciado" (DESGRANGES, 2003, p.29).

Formar espectadores que conheçam uma expressão cultural local pode estimular a própria brincadeira para que ela passe a ser reconhecida de maneira mais substancial. Esse conhecimento pode gerar o interesse de pessoas, entre elas, os tão almejados jovens, de se integrarem à brincadeira, porque "formar espectadores não se restringe a apoiar e estimular a fre-quentação, é preciso capacitar o espectador para um rico e intenso diálogo com a obra, criando, assim, o desejo pela experiência artística" (id., ib.).

Desgranges (ib., p. 30) nos fala de uma pedagogia do espectador, que está alicerçada em procedimentos que criam o gosto pelo "debate estético", uma forma de instigar um olhar aguçado, como no Fandango, através de pesquisas e de vivências que possam apreender a obra, "despertando seu interesse para uma batalha que se trava nos campos da linguagem". Assim:

> (...) se contribui para formar espectadores que estejam aptos a decifrar os signos propostos, a elaborar um percurso próprio no ato de leitura da encenação, pondo em jogo sua subjetividade, seu ponto de vista, partindo de suas experiências, sua posição, do lugar que ocupa na sociedade. A experiência teatral é única e cada espectador descobrirá sua forma de abordar a obra e de estar disponível para o evento.

Essa pedagogia do espectador, tal como proposta pelo autor, precisa de um especialista para conduzir ações que levem a uma ampla abordagem e debate estético, o que pode ser conferido com mais afinco em sua pesquisa. Mas já se veem alguns trabalhos e propostas sendo realizados e pensados, na cidade, no sentido de subsidiar esse espectador, para que ele entenda a história, a linguagem e vivencie essa experiência brincando.

Nessa perspectiva, assistir ao Fandango, dentro da própria comunidade, é importante para os alunos das escolas, porque isso lhes permite vivenciarem a própria cultura, a cultura de sua cidade. Na Semana da Cultura, por exemplo, realizada geralmente no mês de novembro, a Secretaria de Educação do Município promove algumas ações culturais, quando, na maioria das vezes, o Fandango se apresenta.

> Muitas vezes eu vi lá uma apresentação de fora que vieram num certo horário, as pessoas saindo. Mas no Fandango e o Coco de Roda não, as pessoas permaneceram firmes, lá para aplaudir, prestigiar. Às vezes até a gente se sente assim porque tem que apresentar só as Partes menores, as mais curtas... Aquela apresentação que o pessoal já viu e ficam lá como se fosse a primeira vez. (Beto - F).

Em relação a esse aspecto, a voz de Dona Lenice (F) revela uma percepção diferente:

> Aqui quem gosta mais do Fandango é o pessoal mais antigo. A mocidade está querendo uma Banda de Música na rua pra dançar. É tanto que, quando aconteceu uma apresentação ali na quadra, quando foi anunciado, muita gente de retirou, os jovens. Eles foram chamados à atenção por causa disso: que a brincadeira era muito importante, tal e tal, mas não gosta. A mocidade não gosta do Fandango. O povo antigo é que sabe o que é o Fandango, uma brincadeira bonita, uma brincadeira de respeito, uma coisa muito antiga e que não querem que acabe nunca. Klebinho diz que não pode acabar.

Os discursos de alguns membros do Fandango expressam que eles desejam fazer com que os mais jovens apreciem a brincadeira ou participem dela, o que seria, segundo eles, uma solução para permanecerem ali. Lopes (2000, p. 83), em seus estudos sobre a questão cultural, em pequenos municípios, refere que "a aposta na formação dos jovens revela-se crucial, já que, devido ao seu efeito multiplicador, propicia, a médio e longo prazo, em íntima associação com o progresso de níveis de escolaridade, um novo perfil de necessidades, aspirações, atitudes e comportamentos".

Essa ideia de renovação, para alguns integrantes, também passa pela integração dos jovens em um ato positivo, podendo se constituir como uma ação social para a cidade. Ideias como a de fazer um Fandango mirim, para ensaiar e apresentar a brincadeira, e, assim, criar um espaço onde os jovens a conheçam mais e profundamente, engajando-se no ato de brincar, momento em que os responsáveis aproveitariam para dar conselhos e, assim, contribuir com a formação dos jovens da cidade.

Outra ação, como a inserção da brincadeira em atividades escolares, também já foi experienciada, momento em que alunos brincaram partes do Fandango, experimentando seus elementos, como letra, música, dança e indumentária, auxiliados nesse fazer por um membro do grupo. Outro fato que dá ênfase e visibilidade ao Fandango são os trabalhos de pesquisas escolares sobre a brincadeira, por meio dos quais os estudantes procuram membros do Fandango para a coleta de dados. Esse ato promove uma interação entre estudantes e brincantes e possibilita a transmissão de conhecimentos acerca dessa tradição na cidade. Portanto, além de uma manifestação artística, como obra para ser apreciada, ela pode contribuir para processos de educação formal, como nos fala Araújo (2005), pois a compreensão do campo artístico não está dissociada do campo pedagógico.

Aproximar essa obra do espectador juvenil, construindo diálogos, é entender que ensinar e apreender o que é o Fandango são atos de construção de conhecimento. Para tanto, é necessário conhecer o que propõe sua narrativa, a história das grandes navegações, dos marinheiros, das conquistas, as questões religiosas, entre outras, assim como, quanto aos aspectos de sua poesia, dos elementos cênicos que ensinam gestualidades e musicalidades, ou seja, características de sua formulação estética. De outro, há também os aspectos que envolvem a herança desse bem cultural que, para os membros dessa cidade, é entendida como seu folclore, sua cultura, e entender isso é estudar a ação de seus produtores e de suas histórias.

A 'cena ensina' e, por isso, produz conhecimento. Então, contextualizar a brincadeira e apreciá-la, seja em sala de aula ou em outros espaços, é ampliar o conhecimento acerca da mesma, estabelecendo um amplo diálogo que envolva a pesquisa de seus vários aspectos: história, constituição e experimentação de seus elementos poéticos. Portanto é necessário que, para além de uma interação passiva, esse aluno/espectador possa interagir, de forma substancial, com a obra.

> O espectador depende fundamentalmente de sua sensibilidade e inteligência para interagir em maior ou menor grau com a experiência teatral que, por sua vez, não precisa condicionar o corpo do espectador a uma atitude passiva, externa à encenação, pois o espectador, enquanto elemento fruidor da experiência teatral já se encontra num referencial privilegiado, de modo que, quanto mais ampliarmos seu campo de percepção da cena e seus constituintes, mais estaremos disponibilizando possibilidades de fruição bem mais ricas que a mera contemplação. (ARAÚJO, 2005, p. 81).

Assim, percebe-se que, através de uma experiência mais direta com a brincadeira, que passa pela sua experimentação, por todo o corpo, os jovens alunos poderão ter um diálogo mais rico com o Fandango, o que tende a contribuir, sobremaneira, para um melhor conhecimento do mesmo, pois, ao se relacionar de modo mais eficaz "com os significantes presentes numa encenação, o espectador interpreta, traduz, decodifica, simboliza, recria, relembra e recorre, reorientando completamente o sentido intencional dos criadores da cena" (id. ib., p. 81).

Para Nego de Gino (F), essa integração educacional é de suma importância:

> Um folclore que está dentro do nosso Brasil e a cultura é junto da Educação. É um fruto educacional. Que parte dos alunos se distingam o seu campo, o seu folclore em qualquer lugar possível do nosso Brasil. É junto de um educador, de um professor. Chamar um grupo para fazer um folclore, um Pastoril, uma

> Lapinha, uma apresentação de Escola de Samba. Qualquer coisa que seja dentro da Cultura, da Semana da Cultura de nosso país.

Botelho (2001, p. 82) assevera que "o sistema escolar, embora não sendo o único determinante, é a ferramenta mais acessível de construção de um capital cultural, abrindo também a porta de alimentação desse capital". Nesse sentido, é preciso compreender que a escola e o sistema de ensino que ela produz ou pode produzir é uma entre outras ferramentas importantes para fazer interagir e fazer conhecer uma prática cultural. Portanto, é necessário poder entender que ela não se fecha em si mesma e que se relaciona com um complexo sistema, que envolve interesses, nas mais variadas formas, demandando abarcar esses meios e perceber o que eles oferecem para a comunidade de jovens dessa cidade. Pois os adolescentes e os jovens da cidade têm, também, outros e bons afazeres, sejam aqueles ligados às velhas brincadeiras e a jogos, como os de bola, sejam os novos, como os *videogames*, e, ainda, os afazeres ligados aos novos produtos e artefatos culturais que abrem um leque de novas opções em suas atividades diárias.

É comum vê-los nas praças em conversas, dizendo que não há nada para se fazer, cultivando o ócio. Podem, ainda, estar em uma das *lan houses* da cidade, conectados à rede de computadores, jogando ou navegando em *sites* de bate-papo; ouvir músicas da moda; dançar em festas; ficar nas ruas e praças, conversando ou namorando; jogar bola; assistir a filmes, em DVDs, ou a novelas e programas de televisão: são muitas as práticas comuns entre eles.

Veloso Júnior (F) afirma que uns amigos seus, que entraram há pouco tempo, falaram que estão gostando de ficar ensaiando. Para ele, é um prazer muito grande vestir a roupa: "Aquela roupa ali faz parte da minha vida". E observa que existem muitas pessoas que gostam – embora não sejam todas - e, ao seu modo, de ver "o pessoal de Canguaretama não dá muito valor", embora, segundo ele, a brincadeira seja reconhecida no Rio Grande do Norte. E complementa: "se o pessoal começar a gostar mesmo, aí vai".

Nesse sentido, João Neto (F) assim se expressa:

> Eu chamei uns colegas meus para fazer [o Fandango], mas eles têm vergonha de dançar. Mas tem uns que têm vontade. Na época de apresentar tem que ensaiar quase todos os dias, um dia sim o outro não. Aí tem que ensaiar todo final de semana, tem que ter vontade mesmo. Aí eles dizem "eu tenho outra coisa para fazer". O negócio deles é mais videogame, computador. Eu também

> gosto. Gosto de futebol, mas... Eu jogo todo domingo eu fui disputar os Jerns[32] em Nova Cruz. Os mais interessados se interessam pela história. Tem uns que acham chato porque é muito tempo, as músicas são grandes, não têm paciência para assistir tudo, mas passam umas 2, 3 a 4 horas no vídeo game, numa *lan house*. Tem uns que não estudam só para ficar jogando bola. Eu também quase todo dia jogo bola, mas tenho que estudar, se não, não vai para nenhum lugar.

Esses dados mostram que João Neto está inserido na brincadeira e, nem por isso, deixa de participar de outras atividades juvenis, assim como os outros jovens, adolescentes e crianças que participam do Fandango. Por outro lado, entende-se, ao mesmo tempo, que a dinâmica de velhas e de novas estratégias do capital cultural, propagadas para grande parte de seus amigos - e nas quais eles vão se inserindo – ainda falam mais alto do que os estímulos que possa haver na brincadeira. Essa perspectiva nos reporta ao que aponta Lopes (2000, p. 86):

> O grande problema reside, a nosso ver, numa perspectiva que tende a assemelhar a cultura a um conjunto de objetos sacralizados num paradigma fixista de tradição. Trata-se, afinal, da museologização dos usos, artefactos e costumes; trata-se igualmente, em uma concepção de cultura popular baseada na crença de uma "essência", "aura" ou "alma" incorruptíveis, avessa a qualquer processo inovador. As novas configurações urbanas, também patentes, embora com idiossincrasias, nas pequenas cidades, revelam-se necessariamente mais orientadas para um perfil mundano, lúdico, convivial e diversificado, em boa parte devido à visibilidade dos grupos juvenis que, entretanto, beneficiam do alargamento do período de moratória que lhes advém do prolongamento da escolaridade e do adiamento da entrada na vida adulta.

A própria dinâmica cultural mostra que se devem respeitar a necessidade e os desejos dos indivíduos. Por essa razão, é importante o grupo observar a forma como vem trabalhando, se está afastando ou criando um espaço para que pessoas, entre elas, os jovens, que eles tanto almejam, aproximem-se do Fandango. É preciso saber articular, com atenção, essa dinâmica inerente entre tradição e modernidade, partindo do princípio de que elas "são representações do mundo que se encontram em qualquer época e que coexistem em todas as culturas" (MARQUES, 2000). Portanto, criar meios que abarquem essa dinâmica juvenil em favor da própria brincadeira é entender que "tradição e modernidade

[32] Jogos Escolares do Rio Grande do Norte.

são termos que coabitam dialeticamente, em qualquer fenômeno cultural, em permanente tensão, segundo a perspectiva histórico-social adotada" (id.).

Entender o sentido e o valor que essa manifestação teve na cidade, em um dado tempo, e o que ela representa hoje para sua comunidade é importante, pois, como expressa Nego de Gino (F), "a importância para a cidade vem de longo tempo. A comunidade imensa gostava demais. Era fechado para não entrar gente demais, senão a gente não podia nem dançar. Era a manifestação imensa da época. Hoje é mais fraco". Trata-se, então, de uma prática que teve, em um dado momento, seu auge, seu espaço e causava mais impacto, atenção e interesse. Isso não quer dizer que hoje não possa retomar esse espaço e ter mais importância, pois, como constatei, a brincadeira ainda tem força na cidade, causando admiração e simpatia por parte da população. Nego de Gino menciona, ainda, que os mais jovens "não querem saber de história velha, querem saber de história nova, porque hoje a mocidade é diferente do que era antes e isso tudo vem trazendo as consequências, o Fandango pode ficar mais para trás do que era antes". Como exemplo, ele cita "o Boi-Bumbá do Amazonas" e "vários folclores importantes que foram divulgados na época e que estão sendo divulgados hoje, pra toda comunidade do Brasil, não só do Brasil, como do exterior". Portanto, vejo que, para ele, existe uma possibilidade de transformação nesse cenário que ele vivencia, mostrando que, de alguma forma, há, hoje, interesse no "folclore", que vem sendo "divulgado" nos meios de comunicação, e isso pode vir acontecer, também, com o Fandango.

Nessa perspectiva, é necessário manter um padrão e gerar novas possibilidades de interação com o outro. Ou, de outra maneira, dinamizar seu repertório estético e cênico, sem que seja necessário se descaracterizar ou perder sua autenticidade e, assim, procurar um equilíbrio, compreendendo que transformações podem ser instituídas, como pode ser visto na própria brincadeira, e elas são parte de seu processo. Tudo isso importa em trabalhar no sentido de que mudanças, principalmente na forma de gerir o grupo, mesmo que mínimas, podem trazer bons e novos brincantes para a brincadeira.

b) Lidar com os integrantes do grupo e manter uma dada ordem

A questão do jovem, vista anteriormente, perpassa muitas conversas, e outro fator que eles também ressaltam é que, hoje em dia, os jovens não quererem obedecer a ordens. Isso chama a atenção dos antigos brincantes, e algumas experiências mostram essa dificuldade:

> Tenho dois filhos que brincaram. Mas essa turma nova não gosta. Essa turma nova é totalmente diferente, não gosta desse negócio antigo e de ficar obedecendo à ordem ali. Porque eu no comando e seu Antônio, eu combinava com ele em ordem, tudo organizado, ficava na fila na hora em que um queria sair da fila e ir ao banheiro tinha que pedir. Até um Mestre e Contramestre para sair e pedir para ir a um canto tinha que pedir a gente. Então essa turma nova é um pouco meio desobediente e não querem obedecer. Esses que não são obedientes não querem ir mais. Aqui é o seguinte ou você brinca para obedecer à ordem ou não vem mais não. A justiça pra ser boa começa logo de casa. Então de noite não queriam vir na apresentação, se tinha um futebol acolá não queriam fazer a apresentação. Então comigo ou tem ordem ou o Fandango não sai. (Zé de Ná – F).

Constatei, no entanto, que isso ocorre, também, com outros membros mais velhos do grupo, que não se inserem bem na sua forma de trabalho. Lidar com esse aspecto, entre outros, como o problema da bebida alcoólica, também tem sido uma aprendizagem para eles.

Na fala de Zé de Ná (F), "para brincar com gaiatice e vir com a cara cheia de aguardente, me faz um favor, fique em casa e não venha. É melhor do que fazer vergonha. Isso eu aprendi muito com seu Antônio Lima". A esse respeito, Klebinho (F) expressa sua opinião: "Se vamos brincar em Natal, se chega um embriagado, não brinca. Eu mantenho o padrão mais rígido do que papai. Já que estamos usando a farda da marinha, temos que ser marinheiros vinte e quatro horas".

Esse tema da ordem passa pela demanda da própria composição performancial da brincadeira, levando os responsáveis a manterem um comportamento de forma rígida, nos moldes militares. Por outro lado, deve-se entender que eles não são militares, somente fazem parte de uma brincadeira, um ato lúdico, uma *performance poética*. Mas restauram um comportamento, sobretudo, a partir da colocação e do uso de sua indumentária, que é uma referência direta à farda da Marinha, ou seja, representa um uniforme das forças armadas do nosso país. E como essas corporações estão ordenadas a partir de um eixo hierárquico, essa simbologia faz com que os integrantes se comportem, ou busquem se comportar marcialmente, antes, durante e depois da apresentação. É o que se pode ver em algumas ações do grupo.

Inicialmente, pensei que isso se devia ao fato de Klebinho ser um ex-sargento da Polícia Militar, mas, depois, vi que era uma lógica construída e inserida através do tempo,

em suas ações. E o comportamento de alguns brincantes teria contribuído, ainda mais, para que, cada vez mais, esse aspecto fosse ressaltado:

> Não podia ficar ninguém fardado depois que era dispensado. Agora controlar 40 homens. Quem quiser beber deixa a farda em casa. Pode até ficar de calça, mas tem uns mais desobedientes que iam farrear. Tinha pessoa que gostava de ir na brincadeira e fazer mau gosto: brigar. Tinha uns que a gente tinha medo de levar porque faziam desgosto, gostavam de sujeira. Aí era expulso. Eu eliminava. (Klebinho – F).

Contam que, certa vez, depois de uma apresentação, em Barra de Cunhaú, um dos integrantes da Maruja do Fandango ficou bebendo em um bar, fardado e se fazendo de marinheiro, como se, verdadeiramente, fosse um militar, como eles dizem, "botando banca". No final da noite, esse rapaz quase foi linchado pelos demais, sendo salvo por alguns moradores.

Para Da Matta (1990, p. 51), "as fardas remetem a posições centrais da estrutura social, já que são símbolos de poder na ordem nacional" e, ao que parece, essa pessoa "assumiu" essa identidade integralmente, em um espaço descontextualizado da brincadeira, pois "seu uso é coerente com a ordem quotidiana, e seu formalismo é criado pela consciência aguda da ordem. As fardas simbolizam identidades sociais concretas e que operam em todos os níveis da vida social" (id., ib.).

Toda essa simbologia pode ser identificada na voz de Genival Mangabeira (78), quando ele lembra:

> No início tinha aquele cara que tinha um comportamento não recomendado. Aí entrou no Fandango, mas ninguém queria que ele brincasse. Aí chamavam a atenção dele. Aí Antônio Lima disse: "Tonho, olha, estou querendo que você saia, você se garante comportar?" – "Antônio eu garanto ao senhor, o que eu fizer pode me colocar pra fora se eu errar". Foi um dos mais bem comportados dentro do Fandango.

Como pude observar, o fato de vestir uma farda cria nos integrantes certo entusiasmo, pois seu figurino é bonito e lhes dá postura, ou mesmo, status, elevando a autoestima de quem o usa. Usar um fardamento que remete a uma instituição, que se distingue por dada ordem, requer que os integrantes do Fandango retribuam, organizando-se e respeitando as regras, sobretudo as relativas ao uso da indumentária. Para alcançar esse objetivo, os responsáveis procuram disciplinar os integrantes para que eles obedeçam e andem na linha.

Há, portanto, uma demasiada preocupação no sentido de fazer obedecer e manter o grupo em ordem. Vê-se que, diante de fatos reais, foi se constituindo e estabelecendo um padrão de comportamento, que é regido por normas que são vigentes e se perpetuam. Diante de certas atitudes, vistas por eles como negativas, são aplicadas sanções, tais como não deixarem certo membro ensaiar, viajar ou brincar. Isso significa que aqueles que têm alguma dominância e prevalência em relação aos demais determinam, estabelecem e aplicam medidas corretivas, atos que estabelecem uma cadeia hierárquica dentro do grupo. Essa hierarquização não visa à dominação, mas ordenar comportamentos. Ao estabelecerem certas normas, criam uma realidade peculiar em relação à brincadeira e ditam o que não se deve fazer - beber, brigar, ficar com a roupa após a apresentação – e o que se deve fazer - andar em fila, respeitar as ordens, manter uma boa conduta, entre outras.

Portanto, o que chama a atenção, nesse aspecto da ordem no Fandango, são as questões que estão para além do momento de brincar, ou seja, da *performance poética* em si. Ela é perpetuada por uma forma que visa a um comportamento nas fases que *prenunciam* o ato de brincar, gerados pelas recomendações feitas, por exemplo, antes de se deslocarem para uma brincadeira; na fase que *antecede* o ato de brincar, o que gera certa concentração e "aquecimento" ao ato de brincar, como andar em fila, ficar na posição de descansar e, mesmo, ao que *sucede* o ato de brincar, gerados pelas recomendações das condutas após a brincadeira, como não ficar andando com a roupa, não ficar bebendo nem ir a bares fardados.

A hierarquia e as normas procuram resolver ou mesmo evitar conflitos numa associação de pessoas que se reúnem em torno de um interesse comum. E os membros do Fandango, para manter sua coesão, precisam estabelecer regras de conduta e, através delas, manter a harmonia do grupo e determinado status, gerado pela boa conduta.

Conforme suas falas, no que concerne a alguns fatos que estavam ocorrendo, parece que o caminho escolhido foi pautar o comando da brincadeira pela exacerbação da ordem. Isso pode ser visto em alguns relatos, entre eles, o de Klebinho (F), sobre uma apresentação que eles fizeram, no Estádio do Machadinho, em Natal, em 2003, na 1ª. Mostra de Cultura Popular na Educação:

> Quando chegamos a Natal, quando saltamos do ônibus foi todo mundo em fila. O Contramestre com seu cordão e o Mestre com o outro. O Ração e o Vassoura, porque não têm comando, não

> precisam obedecer a fila. Chegamos no túnel no Machadinho e ficamos tudo na ordem. Cada um no seu devido lugar. Mas não tinha como ficar de paletó e gravata, no corredor estreito, o chão cheio d'água, um sapato que não é bom. O sapato ia descolar e não ia ter jeito de brincar. Ficava em fila – na posição de descansar. Se era para beber água iam só dois, era para controlar. O jornal elogiou quando fomos brincar, pelo comportamento, o traje à caráter. Para sair à mesma coisa: dois cordões, a orquestra vinha depois. Manteve o mesmo padrão, até o ônibus chegar. Aí chegou um Oficial da Marinha, um Capitão, um Oficial de Fragata. Aí tava aquele cara seguindo a gente, eu e Zé de Ná. A gente com a espada na mão. Aí aquele seguindo a gente, o que está acontecendo? A gente com medo. A espada normal da Polícia Militar, brilhosa. Aí fomos fazer um lanche e ele disse: "Posso falar com vocês? Eu sou da Marinha, não vou dar nota cem porque não existe. Gostei do comportamento de vocês, fora, dentro e quando saiu. Eu estou aqui para ver o embarque de vocês". Quer dizer um Capitão da Marinha chegar e elogiar a gente num negócio desses.

Como se vê, a brincadeira procura manter a disciplina, uma forma que cria certa atmosfera, permitindo que os brincantes se integrem e contextualizem suas personagens, que são militares, e informa um jeito encontrado para facilitar sua organização. De outra, esse aspecto de a organização e a ordem, ser reconhecido e comentado pelas pessoas traz satisfação para seus responsáveis e demais brincantes.

Nota-se que, ao reforçar a ordem, os brincantes procuram trazer à tona uma hierarquia que é própria da estrutura do Fandango e, assim, formalizam um tipo de relação, uma maneira que os responsáveis encontraram para obter respeito. No Brincar o Marujo, identifiquei a mesma questão: Severino (M) observa que, "naquele tempo, o povo se comportava melhor. O João Bosco era o comandante da gente, passava pra gente muito respeito, que é pra gente poder respeitar ele também".

Note-se, no entanto, que a "aparente desordem, corrigindo, matizando aquilo que uma ordem simples tem de altamente constrangedor, leva a uma ordem mais complexa" (MAFFESOLI, 2001b, p.131). E Zé de Ná (F), com o passar dos anos, vem percebendo que, atualmente, eles não podem mais agir do mesmo jeito, porque isso está afastando brincantes e, por conseguinte, tornando difícil a entrada de novos.

> Kléber é meio durão, meio grosseiro e tem razão porque não pode abrir muito a mão porque senão fica bagunça. A brincadeira tem que manter a ordem. Desde os primeiros anos que eu brinquei a gente já mantinha a ordem. No tempo de Antônio Lima, de Geraldo Costa, de Kléber, pai do Sargento Kléber. Então era um negócio bem organizado. Olha, na hora em que

> quer organizar um cara olha pra um e para o outro e tá rindo. Aí eu olho com a cara meio amarrada, meio ligeiro e vou até lá perto dele e chamo a atenção, mas que ele não fique com raiva. Hoje em dia essa turma nova na hora que a gente for levar a sério mesmo abandona a brincadeira. A gente fica falando só.
>
> Então a gente tem que ter carinho com esse povo. "Olha rapaziada nós vamos fazer a brincadeira e depois da brincadeira o vinhozinho é por minha conta. Então antes não pode beber não". Aí a turma, "tá certo". Quando termina aquela brincadeira eu chamo para um canto, ou quando chega aqui mesmo, vamos procurar um negócio aí. E a turma comigo não sabe aonde me botar. Nenhum tem alguma coisa a dizer. Nem do menor da fila até o Capitão de Mar e Guerra. Nenhum tem o que dizer de mim porque eu falo com todo mundo direitinho. Agora tem hora que tem que manter aquela ordem. É porque se fica bagunçado vira aquela bagunça.
>
> É bem organizado, às vezes Kléber quer esquentar a cabeça. Felizmente isso não é o Quartel da Marinha e nem da Polícia. Dizem que eu nunca fui militar, mas quando a corneta toca... o cara é pra ter ordem. Tem hora que Kléber quer manter isso e esquentar a cabeça com a turma, mas não pode. Aí eu digo, não rapaz, tenha calma Klebinho, vamos maneirar mais o negócio. Porque o Klebinho quer levar o negócio na cara de pau. Aí eu digo, rapaz vamos fazer o seguinte, deixa o Kléber comigo. Eu chamo ele para o canto e a gente conversa, aí ele diz: "vai e resolve com o pessoal lá, fica a seu critério e eu resolvo outras coisas e isso fica a seu critério". Aí eu chamo a turma direitinho, aí a turma vai e me obedece.

Segundo Balandier (1997), em todas as sociedades, há um lugar para a desordem. Ela é temerosa, mas eliminá-la tenderia a matar o próprio movimento, que é inerente à vida social. Para tanto, como o próprio Zé de Ná observa, é preciso maneirar e, assim, de alguma forma, compor-se com ela.

> Na medida em que permanece viva e ativa, a tradição consegue nutrir-se do imprevisto e da novidade; [que] de certa forma [a] compõe (...). Na medida em que é praticada, descobre seus limites: sua ordem não mantém tudo, nada pode ser mantido por puro imobilismo; seu próprio dinamismo é alimentado pelo movimento e pela desordem (...). (id., p. 94).

No entanto, como alguns membros do grupo vêm observando, tratar os integrantes com respeito é um caminho que tem que ser praticado dentro do Fandango e, dessa forma, trazer os mais novos para conhecer e praticar com disciplina, disposição e alegria a brincadeira.

c) Brincar e gerir a brincadeira, conquistar e reafirmar seu espaço

> O Negócio é esse, é força de vontade. Só existe com força de vontade. (Klebinho – F)

Durante a pesquisa, percebi que a dificuldade dos brincantes em gerir sua brincadeira vem acontecendo há algum tempo, de onde se observa um conflito constante entre a instância que produz a brincadeira e a que pode fomentá-la. Esse fato criou uma quantidade de discursos que procura enfatizar veementemente essa questão, em prol de recursos que valorizem sua brincadeira e seus brincantes. Essa exposição dos problemas revela, sobretudo, a necessidade de se ter na cidade um trabalho de gestão cultural.

> Porque, sair para uma cidade, tem muito convite que a gente vai. Sai daqui meio-dia, sem almoçar, vamos chegar lá no local do evento, não somos recebidos; os encarregados do evento não procuram a gente. Aí fica sem saber o local de se apresentar, o local de se fazer uma necessidade, fica jogado no meio de uma rua. Aí quem chega de uma viagem quer tomar um copo d'água. Quer usar um sanitário, não tem como, aí fica procurando uma casa de uma pessoa... Antigamente não. Quando a Fundação José Augusto [FJA] vinha para cá contratar a gente aí tinha hotel pra jantar, pra tomar banho e trocar de roupa. Já para a apresentação e depois ia lanchar e depois que terminava o evento dava o cachê. Terminava o evento e o cachê estava na mão. Nunca houve desavença entre as pessoas que contratavam a gente. Nunca a gente estipulou valores. Olha a gente vai brincar por x, não. A gente brinca a qualquer dia, a qualquer hora da noite, é só chamar aonde quaisquer que nós vamos brincar. É aqui, em Recife, em João Pessoa, em qualquer canto (Klebinho – F).

Zé de Ná (F) conta que:

> Na gestão de 1985, com Juarez Rabelo, foi o único prefeito que dava cobertura ao Fandango. Era Juarez Rabelo[33]. Ele deixava a filha Socorro determinada a critério do Fandango, dava o que Fandango estava precisando. O que o Fandango estava precisando ela ficava ali com a mão aberta. Mas de uns tempos para cá não tivemos o apoio de ninguém. O pouco apoio que seu Juarez deu foi como prefeito, mas foi o único. De lá pra cá não tivemos o apoio de qualidade nenhuma. Até fica uma coisa desorganizada com sapato de uma cor e de outra fica feio pra danar.

[33] Todos falam do ex-prefeito Juarez Rabelo. Ele, antes mesmo de governar a cidade, entre os anos de 1985 e 1989, já auxiliava os brincantes. Era dono de Salinas e emprestava um armazém, que tinha no Porto de Canguaretama, para guardar a Barca do Fandango. Naquele tempo, ela vivia "bem guardadinha, direitinho, sem que ninguém mexesse, ela não vivia exposta ao sol". Mas, depois, ele vendeu o armazém e não teve mais lugar onde colocar a barca, ao abrigo das intempéries. Até o momento, esse ex-prefeito aparece como um marco, para os brincantes, pelo auxílio que deu à brincadeira.

Segundo Geo (F), “hoje a barca do Marujo se encontra no relento, abandonada, toda rasgada”. Ele informa, ainda, que, depois de ficar no galpão do porto, a Barca passou um tempo num galpão da prefeitura, mas o vice-prefeito mandou tirá-la de lá. “Ele pronunciou uma palavra que não devia ter dito aquilo. Mandou tirar a “merda” da barca de dentro do galpão dele. E hoje ela se encontra debaixo de uma mangueira, levando sol, chuva e sereno”.

Foto 31: Barca debaixo da mangueira – 2006 (B)

> Seu Juarez foi quem ajudou mais a Nau Catarineta. Ele sempre teve muita condição. Quando ele era prefeito mandava o material da Nau Catarineta, ele dava a madeira esses negócios... ele tinha um armazém que guardava a Barca. Depois acabou tudo. Afi Maria, seu Juarez Rabelo era um braço fortíssimo da Nau Catarineta, gostava demais, foi o prefeito que mais colaborou, foi o prefeito que mais ajudou. (Lenice Andrade - F).

Hoje em dia, a aproximação com o Governo Municipal é feita através de Hortência Freire, Secretaria de Educação e Cultura, que tem procurado, dentro de suas condições, concretizar algumas ações, como expressam suas falas:

> Se eu tivesse um salão eu brincava todo dia. Falei com o Prefeito Edmilson para todo domingo ter uma apresentação: Banda, Pastoril, Fandango. Colocar refletor na praça para poder filmar. Se todo domingo tivesse, eu brincava. Mas só que tira o estímulo. Só tem uma pessoa aqui que dá estímulo ao Fandango: Hortência. É porque ela não tem condições de bancar tudo. O que ela disse comigo: quanto é que você precisa para brincar o Fandango em Natal hoje: “vai se apresentar em Natal, não tem um sapato para brincar, quanto vai precisar?”- “Nós precisamos de R$ 514,00” - “R$ 600,00 dá?” Ela correu e deu para mim R$ 600,00. Comprei quarenta e seis pares de sapato, quarenta e um preto e cinco brancos. Eu modifiquei alguns brancos para dar destaque. Foram seis gravatas, aquelas com fleche, seis meias, cinco dúzias de botão prateado, doze pares de âncoras para os oficiais, comprei sobrando. As plaquetas dos oficiais tudo isso eu fiz em casa. No padrão da marinha. Hortência tem uma

> competência grande. Mas o governo do Estado não cumpriu com a parte deles. Prometeram uma Barca nova, de fazer uma Barca nova. Não adianta esses encarregados de setores de Educação e Cultura quererem subir, criar nome nas costas dos outros. (Klebinho – F).

Segundo Zé de Ná (F), se dependesse de Hortência Freire, o Fandango de Canguaretama "era uma beleza", pois ela é a única pessoa, no governo atual, que se mostra interessada. Uma vez ele pediu ajuda a um Deputado, mas ele argumentou que não podia porque já havia ajudado o Coco-de-Roda. O dinheiro destinava-se à compra de sapatos para os brincantes e, como não conseguiu uma doação, Zé de Ná comprou com seu próprio recurso.

Através da fala de Seu Valdemir da Chegança, escutam-se os mesmos desabafos de outros membros do Fandango. Além dessas observações, ele expressa:

> Às vezes eu já pensei em acabar com a Chegança. Muitas roupas eu tirei o dinheiro do meu bolso pra fazer. Todas as despesas eu tenho. O negócio é que hoje ninguém tem condição pra fazer nada não. O Marujo hoje só tem os barcos do Marujo porque Juarez Rabelo foi o único prefeito dentro de Canguaretama que olhou para os marujos. Porque ele gostava de nós. E mais ninguém. Os marujos hoje estão que nem... O Zé de Ná disse pra mim. Quando chamam pra brincar querem dar R$ 300,00, pra quê?, não dá nem pra comprar sapato. Dá não. É tipo assim, vamos levar para Natal. Levaram para Natal. Até hoje ninguém recebeu. Nunca recebi. Quer dizer. Aí vem roupas, vem costura para pagar. Que nem Bastião. Tem uma costura de Dalva e o veiaco estava sendo eu. Paguei R$ 62,00 de costura. Já veio sapato para um e faltava o outro. Já me prometeram sapato e até hoje... Aquela reunião que nós fomos para lá. Tem os números do sapato. Essas tábuas aqui. Isso aqui não foi a prefeitura quem deu não.

Em relação a esse aspecto, Beto, do Fandango, tende a resumir o que a maioria pensa hoje: "O que precisa mesmo é o apoio do poder público. É importante esse apoio porque está muito abandonado".

Como podemos observar, o problema parece estar no outro, no gestor municipal, que não consegue fazer algo para auxiliar os grupos, dependendo do interesse dos mesmos para que algo seja realizado em prol das brincadeiras. Por outro lado, a própria história do Fandango mostra que, no início, eles brincavam às próprias custas, mas "hoje não, a mocidade brinca a dinheiro, mas eles não brincavam por dinheiro. Eles nunca exigiam nada. Naquela época, o pessoal brincava por amor, porque gostava da brincadeira. Pessoal

tão pobre, mas trabalhava para comprar as suas roupas, tudo direitinho. E não tinha ajuda de ninguém não (…)" (Lenice Andrade – F).

Antigamente eles também não dispunham de recursos financeiros, mas, mesmo assim, criavam – e, como se poderá ver, ainda criam – condições para brincar. Ao que tudo indica, foi a partir de um dado momento que começou essa "dependência" dos brincantes para com o poder público, pois foi "depois que começou essa história do folclore assistir e gostar e foi evoluindo" (Dona Lenice - F).

Nesse sentido, existe uma percepção de que, quando houve o interesse do "folclore em assistir e gostar" é que se começou a amparar a brincadeira, procurando subsidiá-la. Esse acontecimento ocorreu por volta da década de 1970, com a visita do folclorista Deífilo Gurgel[34]:

> Ele fez muitas perguntas e gravou muita coisa. Tanto daqui quanto de Barra de Cunhaú (...). Aí ele fazia esses convites para levar o pessoal para Natal. Foi assim que o pessoal mais novo começou a se animar e a crescer e achar que aquilo ia ser muito bom para eles e que eles iam ganhar dinheiro. Porque eles davam aquela gratificação. Eles assumiam as responsabilidades, as despesas e gratificavam. Então essas gratificações, sempre Antônio, meu esposo, com Zé de Ná, que eram os cabeças, dividiam mais com a Maruja que eram os mais pobres, né? Eles dividiam pra eles, mas não era nada tão importante. Mas antigamente ensaio, nada disso tinha dinheiro. Eles não recebiam nada. Brincavam só por amor. Trabalhavam, tudo era pobre, o salário era pequeno, mas compravam as roupas, sempre o prefeito só assumia mais a Barca. (Dona Lenice - F).

A fala de dona Lenice e a de outros brincantes, como Klebinho, Genival Mangabeira e Zé de Ná, expressam a percepção da ocorrência desse momento em que inicia o ato de auxiliar o brincante e a brincadeira, com a ajuda de roupas e pagamento de

---

34 Deífilo (08/2007) expressa: "Até 1970 eu nem pensava em estudar, pesquisar e divulgar o folclore. Mas, em 1970, eu fui trabalhar na Secretaria de Educação da prefeitura, a convite do professor João Faustino. O governador era Cortez Pereira, e a esposa dele, Aída, resolveu fazer um Natal muito grande. Eu, na condição de diretor cultural da Secretaria, sugeri que a gente fizesse aquelas apresentações de grupos folclóricos que Djalma Maranhão fazia nas administrações dele. A idéia foi aprovada, e eu, como diretor de cultura, fiquei encarregado de reunir os grupos para as apresentações. (…) Quando eu fui atrás desses grupos para o Natal (na década de 70), eles estavam em situação difícil. Tinha deles que não se apresentavam há 10, 20 anos porque não tinham roupa. Eu, imediatamente, procurei sanar essa situação. Valério Mesquita, que era presidente da Emproturn, conseguiu recursos para a gente preparar os grupos. Imediatamente ele me deu esse dinheiro. Valério sempre prestigiou o folclore daqui, foi uma das pessoas que ajudou muito o folclore do Rio Grande do Norte". [Entrevista concedida a Hayssa Pacheco, da equipe do O Poti, em agosto de 2007, in http://www.joaquimtur.com/entrevista/entrevista08.html, retirado em 22 de novembro de 2008].

cachês pelas apresentações. A exposição desse bem, para além de sua cidade[35], exigiu deles mais organização para realizarem os contatos e contratos com instituições de outras cidades e, assim, a viabilização de transporte, alimentação, cachês e a confecção ou compra de figurinos, para poderem se apresentar 'melhor'. Ações e investimentos aos quais o grupo vem se ajustando até hoje.

A ação desse agente, o folclorista, ao mesmo tempo em que incentivou dando roupas, pagando cachês e levando-os para se apresentarem em outras cidades e em datas diferentes daquelas em que vinham brincando, demandou, por outro lado, que eles se adequassem a uma nova realidade. E os brincantes começaram a ter que contar e/ou depender do auxílio da Prefeitura, do prefeito e do órgão gestor do Estado, para se inserirem nesses novos espaços.

Isso, todavia, criou expectativas nos brincantes, como a de serem remunerados pelo seu fazer ou de verem sua brincadeira ser reconhecida, para adquirir prestígio e notoriedade. Mas o que se pode notar é que isso incutiu nos membros uma nova forma de olhar a própria brincadeira.

Genival Mangabeira (F) observa que os componentes que brincaram o Fandango, antes de 1970, não tinham a ideia de que sua brincadeira tinha valor como um folclore, por isso não se esforçaram para conservá-la. Para ele, eles brincavam e mantiveram o Fandango pela noção de divertimento, mas não, pela conservação da cultura, do folclore[36]. Ter o Fandango como divertimento, como disse Genival, dá-nos a ideia de um fazer descompromissado, como um passatempo ou distração, que não objetiva algo além do fato de brincar. Mas o grupo de hoje já teria uma noção da importância do seu valor, pois lhes fora difundido que o Fandango é um bem cultural para o seu município e estado. E a relação dos brincantes com essas categorias que lhes foram postas, assim como

---

[35] Além das cidades de Canguaretama e Barra de Cunhaú, eles já fizeram apresentações nas cidades de São José, Cuité, Nísia Floresta, Monte Alegre, Touros, Baía Formosa, em Natal, no IFRN, no Teatro Alberto Maranhão, no Palácio da Cultura, no Estádio do Machadinho e fora do RN, em Recife-PE.

[36] Segundo Genival Mangabeira (F) "a gente antes contribuía, não esperava a contribuição, cada um pagava uma taxa" porque "sempre que a gente toma conta dessas coisas a gente gasta". Nego de Gino (F) complementa, dizendo que "naquele tempo a ajuda era da gente. Começava no mês da Festa, terminava, aí começava de novo a botar dinheiro dentro de uma caixa, de nosso punho. Prefeito, autoridade nenhuma tomava iniciativa do caso, era nós mesmos (…). Naqueles tempos os empregos eram ineficientes, os dinheiros eram deficientes. Depois houve o interesse dos prefeitos".

alguns auxílios que tiveram a partir de então, instituíram uma nova forma de se relacionarem com a sua brincadeira.

Portanto, como pode ser visto em outros contextos semelhantes, ser colocado diante das categorias cultura e folclore foi um aspecto que contribuiu para imprimir um novo olhar e uma nova relação entre os brincantes com os contratantes. Alcure (2007) constatou, em sua pesquisa acerca do Mamulengo[37], da Zona da Mata de Pernambuco, que os brincantes têm consciência dessas categorias que lhes são dadas e por eles assimiladas[38] e se beneficiam delas. E os brincantes de Canguaretama começaram a perceber que a brincadeira tem alguma importância, para além de sua comunidade. Por isso é preciso uma organização que mantenha e subsidie sua tradição. Saber negociar seu bem e querer receber pelo ato de brincar seria, para eles, uma solução para seus problemas, e o cachê, a principal fonte de renda para o grupo.

Mas o que é um desejo: ser pago pelas apresentações que fazem e com isso ter um ganho, uma forma de sustentar os membros e o próprio grupo, ainda é apenas um sonho, pois as apresentações são feitas de forma incipiente, durante todo o ano e, assim mesmo, nem sempre recebem por elas, e quando ganham, é apenas uma gratificação momentânea.

Uma das justificativas para receberem pelas apresentações é de que, para alguns brincantes, um dia sem trabalhar é um dia sem ganhar seu dinheiro, logo, ficam "sem ter o que comer e o dar de comer em casa", pois a maioria deles não tem emprego e salários fixos, pois são pescadores, feirantes, ambulantes, ou seja, 'autônomos'.

O fato de sua brincadeira ser ou não remunerada traz, para os membros do grupo, incertezas e inconstâncias diante das promessas de pagamento que não são concretizadas. E isso coloca os responsáveis em uma situação desagradável perante o grupo porque os contratantes prometem que eles vão receber por uma apresentação, mas, na maioria das vezes, não recebem ou demoram a receber. Vê-se, então, que o cachê tem gerado mais problemas e preocupações do que solução, posto que gera desconfiança e inconformismo entre os próprios membros e dos mesmos com as instituições que

---

[37] Teatro de bonecos.

[38] A autora afirma, ainda, que não será estranho, daqui a um tempo, ver os brincantes incorporando a palavra Patrimônio.

promovem os eventos. Esses dados indicam que é preciso administrar melhor o grupo e mostram que, ainda hoje, as instituições oficiais são incapazes de administrar a real dimensão das ações populares.

Para solucionar esse problema, os responsáveis admitem que a saída é que as partes assinem um contrato, com cláusulas que garantiriam pagamento do cachê, alimentação e transporte. Além disso, deve-se registrar o grupo em cartório, com pessoa jurídica, com o objetivo de se conseguir ajuda das instituições que apoiam ou patrocinam grupos como o do Fandango.

O grupo vem observando – e concluindo – que, para ter vez e voz, é preciso segurar seu próprio leme, rumo a uma nova relação com as instituições, principalmente, aquelas para as quais eles costumam se apresentar. Fazer o registro civil e o Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica (CNPJ) é uma solução, mas o que se vê é uma letargia ou a falta de conhecimento para a elaboração de projetos, preenchimento de fichas *on line* ou em formulários de papel e lidar com a burocracia, pois sempre dependem de outra pessoa para auxiliar nessa tarefa[39].

Para realizar uma ação mais eficaz na cidade, é preciso reunir as instâncias governamentais, e a Munícipe é a esfera privilegiada para realizar essa tarefa, agindo com os brincantes e sua manifestação. Lopes (2000) observa que, na maioria das vezes, a política cultural é um reflexo do gosto do responsável pelo órgão gestor[40]. Geralmente, ele pauta e exerce influência sobre o que se deve apoiar. Mas o apoio que o município dá ao Fandango não pode se restringir à compra de roupas, de sapatos, ao conserto da barca e à promessa de um cachê. Isso é muito importante, entretanto, é preciso fomentar e subsidiar

---

[39] Há, hoje, Leis de Incentivo Cultural, que podem contribuir até mesmo para a manutenção do grupo. Portanto a captação desses recursos depende de uma estruturação do Fandango. Para pleitear, nos organismos competentes, verbas que deem algum tipo de apoio as suas atividades, é preciso ter a pessoa jurídica formalizada. De outra forma, uma boa notícia que nos chega ao fechamento dessa Tese é que o Fandango de Canguaretama, assim como, a Chegança da Barra de Cunhaú, foram uns dos primeiros grupos a serem selecionados, no final de agosto de 2009, para receberem mensalmente, através da FJA uma verba mensal de R$ 1.500,00, através da Lei do "Registro do Patrimônio Vivo do Estado do Rio Grande do Norte", Lei n. 9.032 aprovada em 20/08/2008 pela Assembléia Legislativa do Estado que objetiva valorizar os mestres da cultura popular e estimular a difusão da cultura potiguar.

[40] A Política Cultural do Estado do RN, para as cidades do interior, tem sido pautada na construção e na instituição de "Casas de Cultura". Geralmente há um prédio que tem visibilidade arquitetônica e importância histórica para o município, onde são aplicados recursos para a restauração e a adaptação do imóvel para abrigar apresentações, exposições e cursos, nas diversas áreas artísticas e no desenvolvimento de outras atividades culturais e a gestão e manutenção da mesma através de um Agente Cultural. A ideia difundida pelo Governo do Estado é de que esses espaços têm a finalidade de resgatar a identidade cultural local.

o grupo, não só com recursos materiais ou provendo apresentações, mas, sobretudo, com conhecimento de gestão, com os próprios membros ou pessoas de fora, que possam ter condições de gerir a brincadeira, com um objetivo claro de ação e de gestão cultural.

Para criar uma política cultural local, que atenda verdadeiramente à demanda desses brincantes e sua expressão artística, é necessário um poder de atuação que tenha capacidade de transformar e criar uma nova prática por aqueles que estão envolvidos no processo de produção e de circulação desse bem.

É forçoso tomar iniciativas, sair da letargia dos discursos e partir para ações práticas e efetivas, sobretudo, no âmbito do conhecimento de administração para permitir a adoção de uma nova forma de gerir a brincadeira, pois o Fandango é uma expressão performática, um bem cultural local e de nosso país, com condição de receber apoio que possa subsidiá-lo. Isso requer que o município possa gerir e ensinar a gerir, mostrar como se dá esse processo, fazer circular esse bem, criando condições para que os brincantes tenham conhecimento de como se formam parcerias, criam-se projetos, para manter e poder fazer a sua brincadeira, conquistar e reafirmar, cada vez mais, seu espaço.

d) Entender a questão do tempo na dimensão e na qualidade da brincadeira

Além das brincadeiras esporádicas durante o ano, o Fandango sempre ocorre em sua cidade, quando não há empecilhos, no ciclo das festas de final de ano. Com esse objetivo, geralmente os ensaios começam no mês de outubro e se prolongam até novembro e dezembro. As apresentações são realizadas nos dias que antecedem 08 de dezembro e nesse próprio dia, quando se festeja a padroeira da cidade - Nossa Senhora da Conceição; no dia 24 de dezembro - véspera de Natal; em 31 de dezembro – véspera de ano novo, e em 05 de janeiro - véspera de Dia de Reis. Os membros da Chegança e do Brincar o Marujo também falam das apresentações feitas nessa mesma época, contando, é claro, com a especificidade do dia da padroeira de sua localidade.

Como vimos, depois de meados da década de 70, houve incentivo para que o Fandango e a Chegança se apresentassem fora da cidade e em outras datas. Ainda naquela época, os membros do grupo dizem que eles faziam quase todas as Partes, ou seja, “do início ao fim”. No Fandango, colocavam as 19 Partes, de modo que a brincadeira durava por volta de três horas contando com intervalos e paradas. Já na Chegança, composta de, aproximadamente, 70 Partes, a brincadeira durava de quatro a sete horas.

Brincar em outras datas e fora de sua cidade, em eventos folcloristas, além de criar expectativas, quanto a um calendário anual de apresentações, começou a gerar um problema relativo ao próprio ato de brincar, porque sua inclusão nesses eventos sempre importou em apresentações com outros grupos e de outras manifestações artísticas. Desse modo, a apresentação não podia mais ser completa. Assim, o tempo para realizar a brincadeira foi encurtando e hoje não é mais possível brincar, para que as pessoas conheçam verdadeiramente o que é a sua brincadeira. E essa diminuição do tempo para brincar tornou-se, hoje, uma realidade, até mesmo nas apresentações em sua cidade, Canguaretama e Barra de Cunhaú.

> O Fandango de Canguaretama não tem hoje como mostrar a arte dele. Aí vão para Natal aí canta "Marujos do mar", "Viva, Viva", são muito pequenas. Não tem como você mostrar qual é a Cultura daquilo ali. Eu acho que todo evento de folclore deveria ser convocado dois grupos por noite. Aí coloca dez grupos, com cinco minutos cada, pra cantar o quê, vai mostrar o quê? O Fandango está se desgastando perante os estudantes, porque sai na rua para ver o Fandango dez minutos, você vê o quê? Nada. (Klebinho – F)[41].

O tempo de brincar passou a ser determinado pelos organizadores dos eventos. Quando o grupo chega ao local da apresentação, vai pensando nas Partes que podem ser apresentadas naquele espaço e no tempo que fora determinado. Algumas vezes ensaiam previamente e, em outras, as Partes são decididas pelos próprios brincantes, no decorrer da brincadeira, ou, muitas vezes, é um organizador ou espectador quem pede uma determinada Parte, geralmente a Bela Nau Catarineta. Assim, eles a apresentam. Outras vezes, pedem uma Parte que não foi ensaiada ou aquela cujo intérprete não está presente, e eles não podem fazê-lo.

Segundo Dona Lenice (F), "a história do Fandango é todinha ela, se tirar duas Partes do meio vai entender que ficou um vazio". Ela diz que na letra, na música, é cantada/contada toda a história da Nau, e a brincadeira, em si, geralmente, era assim: vinham em cortejo, pela rua, cantando o "Léu, léu", até chegarem ao local da apresentação e encostar a barca num canto. "No percurso, é o 'Léu-léu', quando para, é o 'Saltamos todos', depois, os 'Marinheiros são', aí continuava a sequência".

---

[41] Seu Valdemir, da Chegança, também relata a mesma experiência.

Esse componente, referente ao tempo, ressaltado pela comunidade de brincantes, mostra que, hoje, o tempo de duração da brincadeira é determinado por fatores exteriores à própria vontade do grupo. Eles 'não' têm domínio sobre esse tempo, pois as apresentações sempre estão integradas a um evento que lhes é superior e que geralmente se pauta pela quantidade de apresentações pré-organizadas, utilizando-se um tempo muito reduzido, de sorte que a apresentação não se dá como eles gostariam que fosse ou porque, hoje, as pessoas não estão mais acostumadas a assistir a uma apresentação mais longa. Esse ponto se configura, nos dias atuais, como uma realidade entre as manifestações artísticas populares.

Os estudos evidenciam que o ritmo e o tempo da execução da brincadeira do Fandango foram construídos e determinados por um tempo performancial específico. Através do tempo rítmico, podemos entrar em contato com a especificidade dessa obra e proceder a uma leitura dela, influenciada por esse aspecto que a ordena. Esse tempo cria significados, uma leitura em que se percebe um tempo cênico, focado em um tipo de narrativa poética específica, que visa ao entendimento e à leitura, por outro, algo que foi determinado em um dado momento, ditado por um contexto social que vivenciava, em seu espaço, o tempo de uma forma diferente, quando as pessoas se colocavam no lugar de poder parar, ver e escutar a encenação de longas histórias.

Nesse sentido, é necessário dar atenção às mudanças que vêm afetando as categorias de espaço e de tempo através das quais os homens se relacionam com sua realidade. Entender o mundo em que vivemos é ter clareza de que as sociedades atuais procuram o prazer imediato e caminham cada vez mais para a individualidade, parecendo ter perdido o hábito das "Grandes Narrativas", conforme Benjamin (1993), que permitem certa coesão nas sociedades tradicionais.

Augé (1994) apresenta-nos uma significativa contribuição para a compreensão desse tempo, particularmente aqui, quanto à necessidade de se discutir esse tempo em relação aos novos espaços em que se insere a produção desses brincantes, ou seja, cumpre compreender as mudanças que vêm ocorrendo nesse campo, quanto à questão do tempo, e como esses sujeitos vêm se inserindo nesse assunto e lidando com ele, pois se vê que essa categoria interfere diretamente em suas histórias individuais e nas referências das suas identificações coletivas, de suas vidas, de sua brincadeira e do mundo que os cerca.

Nesse sentido, é preciso reaprender a pensar o tempo na atualidade, pois ele já não se mostra feito à exata medida daquele em que até um presente remoto era tomado como referência em sua comunidade. A dinâmica social impõe transformações, delegando novas experiências aos indivíduos, e conhecer a realidade que nos é colocada por esses brincantes, em relação a sua brincadeira, é compreender um tempo próprio em que sua brincadeira foi tecida.

Abreu (2007:264) assevera que, "nas sociedades chamadas tradicionais, o tempo é representado como o resultado de uma espessura e de uma densidade espaciais, um tempo de eterno retorno, ou tempo cíclico (…) de modo que se privilegiam fases sucessivas e regulares". E uma das características que predominam nessas sociedades são as narrativas orais, em que a memória social é "construída por meio de festas, narrativas míticas, cerimônias e rituais" (id., ib.)[42]. É assim que, através de sua brincadeira, procuram trazer à tona suas memórias e lembrar ao grupo a existência de suas tradições.

O que se procura entender é que a produção do Fandango foi ditada por dado tempo, e requerer esse tempo, hoje, para mostrar seu trabalho, parece ser uma luta em vão, até porque o espaço para que esse tempo aconteça, principalmente, em grandes eventos, parece não existir mais. Outro fator é que, cada vez mais, os indivíduos estão se condicionando a apreciar o imediato, o que pode ser visto pela demanda dos novos produtos artísticos[43].

Para Velho (1994), na modernidade, assim como no passado, os indivíduos nascem e vivem dentro de culturas e de tradições particulares. Todavia, o que existe hoje é uma exposição do sujeito a sistemas de valores diferenciados e heterogêneos. Há, nesse contexto, uma grande mobilidade material e simbólica sem precedentes em sua escala e extensão e, ao que parece, o Fandango não foge à regra. A aceleração que se impõe hoje, sobretudo pelos meios de comunicação, opera de forma a criar uma realidade efêmera em nossos sentidos, que se reflete no tempo e no espaço.

Isso não significa que não seja possível realizar a brincadeira ou que essa atividade cultural desapareça ou exclua outros aspectos da sociedade local porque, acima

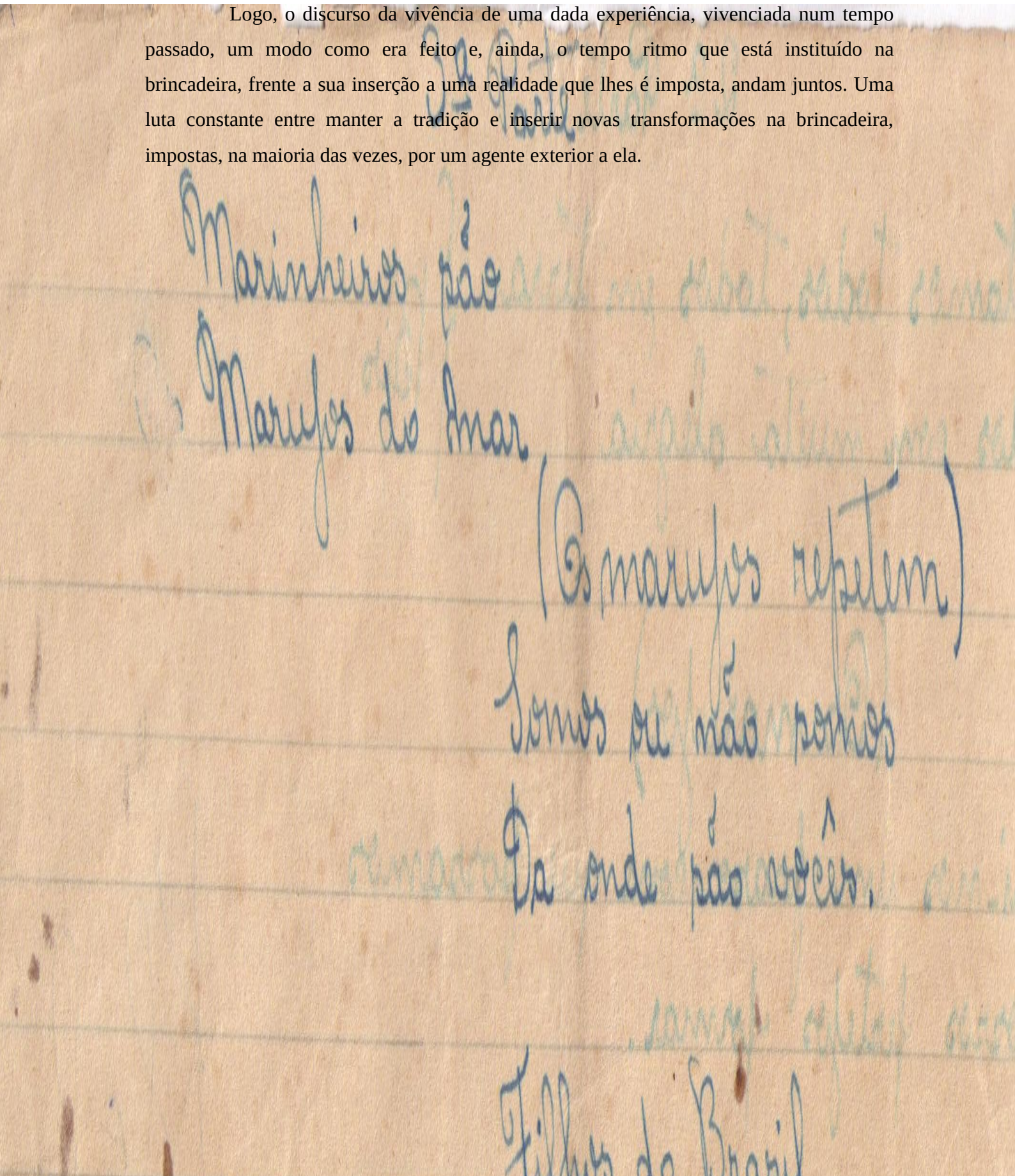
---

[42] A dimensão do outro tempo se dá pela linearidade, ligada à noção de história, tendo como ideia central um fluxo contínuo e progressivo. A autora lembra que ambos, mesmo que diferentes, não são excludentes e se intercambiam, um absorvendo o outro.

[43] Isso vem ocorrendo em todas as áreas, como cinema, teatro, música, videoclips etc.

das redes de influências que eles vêm vivenciando e se relacionando, há uma forte relação entre os membros do grupo, e elas continuam sendo estabelecidas e fortalecidas localmente e eles veem, de alguma forma, se adaptando a essas questões.

Logo, o discurso da vivência de uma dada experiência, vivenciada num tempo passado, um modo como era feito e, ainda, o tempo ritmo que está instituído na brincadeira, frente a sua inserção a uma realidade que lhes é imposta, andam juntos. Uma luta constante entre manter a tradição e inserir novas transformações na brincadeira, impostas, na maioria das vezes, por um agente exterior a ela.



3ª JORNADA:
Elementos poéticos da performance

> *(...) é justamente aí que se insere na matéria social o jogo poético que eu evoco sob a denominação teatralidade, termo que se refere de modo preciso a nosso teatro e à prática implicada por este*. (ZUMTHOR, 1993, p. 257).

Ao almejar conhecer as poéticas que fazem parte da performance do grupo do Fandango, nos dias atuais, foi necessário apreender o sentido dessa prática para esses brincantes, observando a vida deles em relação a sua brincadeira. Assim, ao escutar, analisar e conhecer essas vozes, comecei a compreender ainda mais os significados inerentes ao fazer poético em suas vidas, pois brincar é um momento em que esses sujeitos tendem a ultrapassar uma dimensão cotidiana que não deve ser entendida como "um campo de rotinas desprovido de saber" (ALVES, 2006b, p.53), mas como um lugar rico, variado, pulsante e criador.

Nesse ínterim, as ações que os brincantes estabelecem em relação ao trabalho que realizam, ao lazer, à religião e à vida amorosa comportam desempenhos específicos, voltados para *performances cotidianas*, que falam de sua vivência social como grupo ou como indivíduos que fazem parte de uma comunidade.

Foto 32: Brincantes em atividades cotidianas

Assim, carregar carrinhos com caixas na feira, dirigir ônibus, pescar, pegar caranguejo no mangue, talhar carne, vender, brincar de bola e de videogame, ministrar aulas, fazer policiamento, cantar na igreja, trabalhar no roçado, pintar e construir casas, são comportamentos diários dessas pessoas. E são esses mesmos corpos que, em um dado momento, colocam-se em uma situação de desempenho, cujos movimentos, falas e expressões demandam um "novo" sentido para o uso de seu corpo e de sua voz. Mesmo que as marcas do cotidiano estejam fortemente impressas em seus corpos, o seu uso no ato da brincadeira difere do uso da vida habitual, pois entram em estado de representação.

> A presença do homem no mundo se dá através do corpo. É nele, como espaço primeiro de comunicação, que são inscritas as vivências de cada um. São corpos que existem e se comunicam, criam histórias na vida e a história da vida de cada um. Portanto, é a partir de sua existência corpórea que o ser humano percebe e é percebido, que age e interage com a realidade existencial. Entender essa condição de corpo no mundo pode nos levar a perceber que somos sujeitos encarnados e, portanto, incorporamos tudo aquilo que vivemos. Construímos nossa história de vida em um tempo cronológico – passado, presente, futuro, - e principalmente em um tempo vivenciado – tempo da existencialidade. É na existencialidade, no viver e conviver que vamos incorporando diferentes aspectos organizacionais, afetivos e emocionais de nossas sociedades. (Id., 2006ª, p.52).

E as necessidades básicas humanas de sua relação com o outro e com os objetos que o afetam demandam certos tipos de movimentos, falas e expressões. Ao mesmo tempo, observa-se que, mesmo que esses movimentos, falas e expressões possam se apresentar iguais, em um contexto de representação poética, ganham significados diferentes. Mas o corpo do intérprete não se anula totalmente, pois as marcas cotidianas são visíveis nele e estão presentes em sua apresentação. Apesar disso, são corpos que adquirem suscetíveis e perceptíveis transformações. Só o fato de vestir um figurino, que é a representação de uma farda, impõe uma nova postura. Há, portanto, um desempenho, que leva a uma "nova" leitura corporal. Portanto, as características dos corpos notadas na brincadeira são diferentes do dia-a-dia, sobretudo, porque o universo da brincadeira induz a uma gama de posturas ordenadas que são diametralmente opostas à quase totalidade das tarefas cotidianas dos brincantes.

Quando brincam, desenvolvem ações por meio das quais tornam presentes, num certo espaço e tempo, através do corpo, conceitos ou ideias previamente apreendidos e ensaiados. Isso permite gerar potências percebidas em um processo estético, frente a Outro.

E é nesse ato de apresentar novamente, ou seja, de trazer para o presente algo que estava em estado latente - em processo de vir a ser cênico - que esses brincantes manifestam sua arte, sua *performance poética*.

Foto 33: Ensaio em 05/12/08 (B)

Foto 34: Apresentação em 07/12/08 (B)

Foto 35: Ensaio em 05/12/08 (B)

Foto 36: Apresentação em 07/12/08 (B)

Para entender esse universo, nos quais pessoas de uma comunidade se reúnem em um dado momento de suas vidas para contar uma história que lhes foi passada e, além disso, avaliar como eles desenvolvem esse ato -, foi necessário verificar os vários elementos que compõem a brincadeira e, assim, conhecê-la mais e profundamente. Por isso, nesta Jornada, passo a descrever os elementos poéticos que compõem a performance do Fandango de Canguaretama, como o texto e a poesia, a escrita e a oralidade; a movência do texto; os gêneros poéticos do Fandango, as poéticas performanciais do gesto e da dança e as poéticas performanciais musicais, como o canto, as músicas, os tocadores, e, ainda, as poéticas plásticas que compõem a brincadeira, entre elas, a indumentária, os adereços e a cenografia. E, por fim, como se dá a aprendizagem dessas poéticas, observando sua memória e tradição.

Minha proposta, portanto, é de compreender o Fandango, estudando seus princípios poéticos, o que, através de seus elementos constitutivos, permite que esses brincantes apresentem sua obra, a sua brincadeira, sua *performance poética*, o que encerra nela uma teatralidade, observando que a construção da brincadeira se dá pelo viés de uma poética da oralidade, uma prática pautada pela e na coletividade.

Parte 1 - Poética da vocalidade

Parte 1.1. Texto e poesia: escrita e oralidade

> *É cultura e é folclore e é baseado em uma lenda portuguesa de quem nós descendemos porque nós começamos com Portugal, falando de Espanha e Portugal que nós temos dentro de nós, porque foram eles que construíram o Brasil. Eu tenho como uma diversão muito boa e eu acho mais interessante que todos os outros folclores*. (Genival Mangabeira – F).

Verificar as circunstâncias que situam o texto/poema do Fandango, no espaço e no tempo, é conhecer o que lhe confere como um dado concreto e o que o determina em sua totalidade. São essas situações que procuram modalizar e localizar o poema, dando-lhe colorido e veracidade e o que, até certo ponto, o produz, de onde emana sua importância para as pessoas receberem a obra e perceberem o que ela suscita.

Segundo Zumthor (1993), a existência do texto no tempo ocorre pela duração da performance de duas formas: pelo tempo integrado e pelo próprio momento em que ela se integra na duração social. O tempo integrado é entendido como a duração textual, determinada pela forma como os brincantes a desempenham, observando-se, sobretudo: ritmo, aceleração, pausa, silêncios, adição ou subtração de fonemas. Isso significa que, dentro da brincadeira se realiza a partir do tempo do intérprete e tem que ser percebido no momento em que se dá a performance.

No Fandango, além desses aspectos, um fato que influencia esse tempo integrado é determinado pela ocasião em que se vai brincar, o que depende, principalmente, como vimos na 2ª. Jornada, da disponibilidade de tempo na programação do evento em que a brincadeira está inserida.

O tempo de integração, por sua vez, exprime o que há de subjacente na performance e é organizado, sobretudo, pela duração sócio-histórica e cultural. Representa o elo que liga a história do Fandango ao que está inserido no poema e que tende a escapar a nossa percepção. Sua existência, ao integrar-se à performance, contribui para a sua leitura.

Essa integração se situa num ponto que pode ser determinado por um ciclo cósmico, como as canções de primavera; por um ciclo da existência humana, ligado, por exemplo, à morte de um membro do grupo; de um ciclo ritual, como a poesia litúrgica; por um ciclo de duração social, medindo acontecimentos, públicos ou privados, recorrentes,

mas de frequências imprevisíveis, entre os quais se situam os encontros amorosos, os combates, as vitórias ou, mais especificamente, determinada festa, determinado acontecimento político.

Na especificidade do caso aqui estudado, quanto ao tempo de integração, verifica-se que o texto da brincadeira está ligado a um Ciclo Ritual, ao se inserir na Procissão de Nossa Senhora da Conceição; e de Duração Social Festivo, na Festa da Padroeira e do período natalino. Além desses, inserem-se nos acontecimentos de frequências imprevisíveis, em que a temática da brincadeira enfoca, através das histórias marítimas, os mais variados relatos: *tempestades*; *privações*; *combates*; *paz*; *bebedeira a bordo das naus*; *motins*; *tentação diabólica*; *calmarias e a alegria ao chegar a salvo em terra*; *encontros, partidas e lembranças amorosas*.

Vejo que para entender ainda mais esse tempo de integração é interessante observar que os membros do Fandango aludem à sua brincadeira descrevendo-a como uma lenda[44], alternando imaginação com fatos verídicos. E a 8ª Parte, "Bela Nau Catarineta", é a Parte em que os brincantes sempre mencionam ao fato dela ter um forte caráter lendário.

Assim, para Zé de Ná (F), "o Fandango é uma lenda portuguesa. Isso veio a critério dos portugueses. Foi quando eles trouxeram. E entre eles tem que ficar um curioso para tirar esse livro e espalhar aqui no Brasil. A história é a mesma, mas nos cantos que dança é tudo diferente". Dona Lenice Andrade (F) também fala que "a história, na letra você assistindo bem direitinho entende. Todas as músicas contam a história do Fandango. É uma lenda portuguesa. Ele [Antônio Lima] falava que era uma lenda portuguesa".

Genival Mangabeira (F) afirma que:

> O Fandango é uma tradição luso-brasileira. Referente a uma viagem que fizeram e sofreram a tentação. Passaram mais de sete anos e um dia no mar à deriva. O barco ficou a deriva. Quebrou o leme ou alguma coisa e eles acham uma tentação diabólica. Na lenda que baseou o Fandango eles têm como uma tentação diabólica, até que ao chegar em terra houve muita confusão, revolta, comeram cetáceos, qualquer coisa que aparecia no mar, sola de sapato. Eles não tinham apetrechos de pesca para pescar, até que romperam sete anos e um dia. Na lenda diz sete anos e

[44] Lenda, do latim *legenda*, significa "o que deve ser lido". É uma narrativa de cunho popular, de caráter maravilhoso, na qual, pela transmissão, normalmente de forma oral, fatos históricos e cotidianos são relatados de forma alterada pela imaginação popular ou imaginação poética. E o caráter fantástico permite, então, que se combinem fatos reais e históricos com fatos irreais oriundos do imaginário individual ou coletivo. Sobre o conceito, ver Cascudo (2006) e Weitzel (1995).

> um dia [Klebinho (F) completa "que é para não dar conta de mentiroso]". É mais no nordeste que na Paraíba que tem a Nau Catarineta, a Barca, a Chegança. Que é o mesmo motivo. Baseado na mesma Lenda. É um folclore baseado numa lenda. Eu acredito que isso não foi verdade. Porque um barco a vela ficando a deriva em sete anos e um dia[45] teria morrido toda a tripulação. Porque não dava, não tinha condição de alimento e água. Eles não tinham água. Não tinham aparelho para dessalinizar a água. Não tinham apetrechos de pesca.

Segundo, ainda, o mesmo brincante, a história teve alguns retoques:

> O catolicismo predominava Portugal. Essa lenda é luso-brasileira, mas também introduzida com Espanha que eram as duas maiores potências da terra na época era Espanha e Portugal, um dominava o outro, aquele jogo. Não tinha um domínio separado, aquela guerra de domínio. Há também um que diz que avistou terra de Espanha e de Portugal. Há retoques também nessa história devido à fé religiosa, que isso foi à tentação de demônio, aí eles introduziram que o demônio tinha se manifestado no Gajeiro. Aí tem uma parte que o Gajeiro declara que é o demônio e pede a alma do Mar e Guerra que é o Comandante Geral do navio e ele diz que não pode dar porque sua alma é de Deus, é um religioso. Então eu acho que isso foi uma introdução porque o demônio não ia dominar um barco sete anos e um dia, mas a fé da religião introduziu isso. Não foi tudo baseado num fato real, houve retoque, história há retoque, um a mais, outro a menos[46].

Já Nego de Gino (F) vê que a história contada no Fandango foi verídica: "o folclore veio de uma história muito longa, longa e bonita e verídica. Não foi história que eu ouvi dizer, nem foi ler, nem inventada" que partiu de uma era antecedente, "quando houve um dilúvio" e a "Nau Catarineta se dava nome a uma Caravela".

---

[45] Genival refere-se à parte da "Bela Nau Catarineta" onde se faz menção de que essa nau teria ficado à deriva sete anos e um dia no mar. O Fandango de Canguaretama, hoje, remete a essa parte assim: "Passamos mais de ano e dia/ Que íamos na vasta do mar". Já para os brincantes da Nau Catarineta de Sergipe, "faz vinte e um anos e um dia/ que andamos n'ondas domar (…)"; na versão da cidade de Areia-PB, "Vem a nau Catarineta,/ Já farta de navegar:/ Sete anos e mais um dia/ andou nas ondas do mar. Em uma versão cantada por Dona Militana (2002), tem-se: "Há mais de um ano e um dia/ Que navegam pelo mar (…)". Segundo Cascudo (2006:257), " diz-se que o herói andou um ano, e um dia, sete anos e um dia, fórmula comum no Romanceiro, sete semanas, sete dias com sete noites, um ano inteiro, dia a dia, hora a hora, reunindo à ideia da distância à ininterruptibilidade da marcha". Ele diz ainda que o número sete é o favorito absoluto nos cancioneiros portugueses e castelhanos.

[46] Segundo Chain (2003, p. 17) "no Século XVI, acreditava-se que, dentre os maiores perigos enfrentados por um ser humano durante sua passagem pela terra, nada seria comparado aos suplícios vividos no mar. Os oceanos bravios evocavam imagens diabólicas e monstruosas no imaginário renascentista, em que o ricochetear das ondas era associado à dança ou à fúria de um número incontável de diabos e de monstros marinhos. Assim, até se solidificarem as vitórias das técnicas modernas de navegação, o mar era associado às piores imagens de aflição, à morte, à noite, ao abismo sem fim".

No entanto, além do lendário: "(Gajeiro – 8ª Parte) – *capitão, quero sua alma/ Para comigo levar/ E a de teus companheiros Oh! Tão linda/ Para me acompanhar",* o Fandango também revela informações reais e históricas: "(Coro - 5ª Parte) - *A vinte e cinco de março/ Saímos nós de Lisboa/ Veio o Corsário da Índia/ Que nos levou para Gôa*" e, também, de vivências cotidianas – "(Piloto – 7ª. Parte) – "*Triste vida da Maruja/ De todas a mais cansada/ Que pela triste soldada/ Passa tormenta*". Portanto, fala-nos como um documento vivo, dando uma ideia de hábitos, pensamentos, decisões e, na justaposição entre o histórico e o poético, pode-se ver a fantasia, o imaginário, isto é, arte/poesia.

Quanto às *modalidades espaciais* da apresentação do Fandango, elas interferem nas do tempo, porque o lugar impõe circunstâncias alheias à intenção poética, que podem ser desenvolvidas em espaços públicos, no adro das igrejas, nas ruas, praças, em espaços privados como quadras, estádios, colégios, teatros e outros, no chão, em um tablado e em um palco. Um espaço é sempre uma construção sociocultural, e a natureza e a significação do lugar performancial interferem na leitura da obra. O espaço no Fandango é determinado pelo local, e a apresentação varia de acordo com o espaço/tempo. Assim, o lugar e o tempo integrado são determinados pela ocasião social em que se dá a performance.

Em determinados espaços e tempo, acontecimentos foram sendo armazenados; a vida, suas histórias e a manutenção delas foram sendo retratadas em sínteses poéticas. Vozes que hoje perpetuam e continuam a contar, em um dado momento e ambiente, a história do Fandango.

A oralidade presente nos textos do Fandango converge para o que Zumthor (1993) chama de oralidade mista, em que há uma clara coexistência com a escritura. Mesmo que, segundo o autor, essa escrita permaneça externa, parcial e de certa forma atrasada, a influência da escrita está presente. Para ele, em todas as épocas, coexistiram e colaboraram homens da oralidade e homens da escrita, portanto, "é inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. Oralidade não significa analfabetismo o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como lacuna" (ZUMTHOR, 1997, p. 27).

Na brincadeira, observa-se um desejo de armazenar e conservar o texto em sua integridade, para manter, segundo os brincantes, a tradição. Genival Mangabeira (F) diz que o texto "veio de boca em boca, mas os mais inteligentes passavam pro manuscrito, como aqui Manoel Lima [pai de Antônio Lima] passou, mas como ele não tinha bom

português...". Klebinho (F) recorda que sua tia, Ivanise Pinheiro da Câmara, gostava muito de copiar coisas, tudo o que via e ouvia.

> Ela tinha esse costume. Tudo o que ela via ela anotava. Ela era crente, ela ia assistir de longe, como era irmã de papai ela ficava ouvindo e copiando. Nesse tempo não era caneta, era a pena. Era um tinteiro, melava a caneta num pedaço de pau... ela melava aquilo, tinha que sacudir para não melar, borrar. Aí demorava. Muita coisa fugia da mente dela. Desse caderno foi que papai mandou fazer várias cópias [em 1971 na retomada do Fandango].

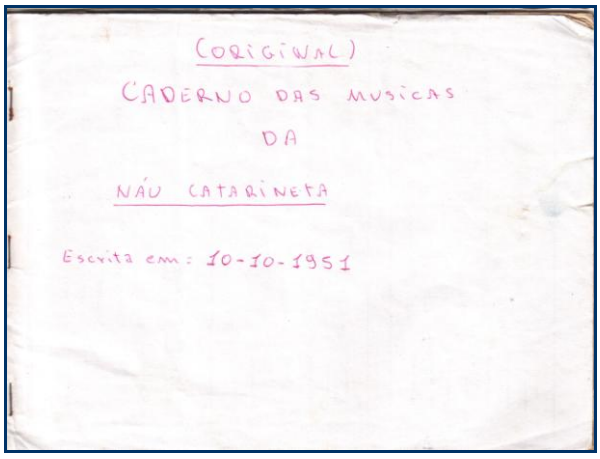


Foto 37: Capa do texto do Fandango (A)

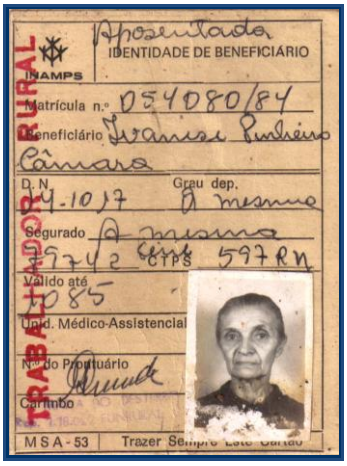
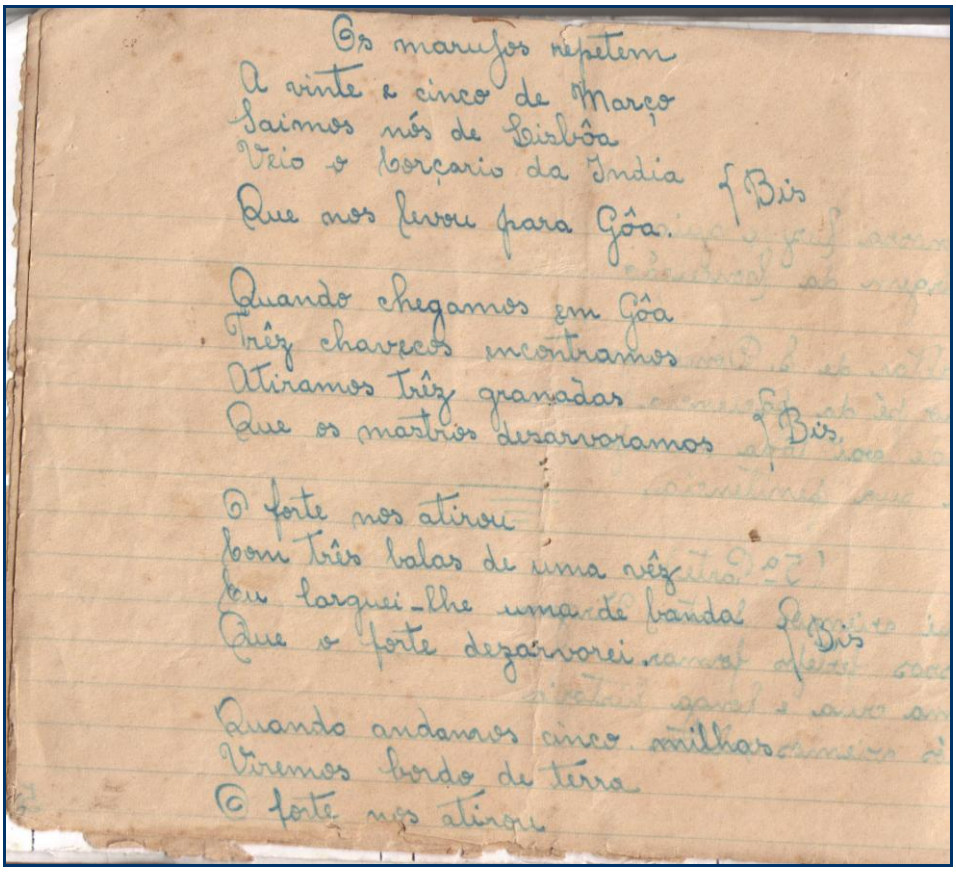


Foto 38: D. Ivanise (A)

Na foto anterior, podemos ver uma carteira do antigo Instituto Nacional de Previdência Social - INAMPS, com a foto de Dona Ivanise e a capa do "livro" ou "caderno" que ela escreveu contendo as letras das músicas/poemas do Fandango. Quanto à data que está no caderno, 1951, podemos levantar algumas hipóteses quanto a sua veracidade: uma é de que realmente o texto foi escrito ou transcrito nessa data, pois, como eles falam, o Fandango brincou até 1947, voltando a brincar em 1971; a outra é de que eles brincaram nesse período, no ano de 1951, porque, como nos disse Klebinho, "ela ficava ouvindo e copiando".


Os marujos repetem
A vinte e cinco de Março
Saimos nós de Lisbôa
Veio o borçario da Índia
Que nos livrou para Gôa. } Bis

Quando chegamos em Gôa
Três chavecos encontramos
Atiramos três granadas
Que os mastros desarvoramos } Bis

O forte nos atirou
Com três balas de uma vêz
Eu larguei-lhe uma de banda } Bis
Que o forte desarvorei.

Quando andamos cinco milhas
Viremos bordo de terra
O forte nos atirou

Foto 93: Imagem referente à 5ª. Parte do texto do Fandango (A)

A fala de Nego de Gino (F) denota que houve um caderno que veio de Vila Flor para Canguaretama. E os integrantes dos outros dois grupos, Chegança e Brincar o Marujo, também falam de um livro que existiu e que se perdeu ao ser emprestado ou levado por alguém para outra cidade. Ayala (2004), em pesquisa acerca da Nau Catarineta de Cabedelo-PB, também encontra e edita uma versão manuscrita por Hermes da Fonseca, datada de 1910-1952.

Em campo, percebe-se que o texto escrito é mais um elemento presente nesse universo de oralidade. Segundo Andrade (2002:73), a partir do Século XVIII, "criou-se o costume dos folhetos, do 'foiête', como me falavam os meus colaboradores populares do Nordeste. E esses foiêtes, em cópias múltiplas, se espalharam, e as danças dramáticas se normalizaram em sua forma atual". Cascudo (2006:22) acrescenta que, seja "com ou sem fixação tipográfica, essa matéria pertence à literatura oral". Ele refere que a mesma é mantida para ser cantada, declamada, para a leitura em voz alta e, assim, elas tendem a ser absorvidas pela improvisação popular e fogem, muitas vezes, do que está estabelecido.

No Fandango, circula o texto escrito, e o que se observa é que os brincantes se valem dele para desenvolver o seu trabalho, seja no momento em que uma pessoa entra para aprender a brincar, ou quando passa a fazer um novo personagem ou uma nova Parte e quando vai fazer uma apresentação. O texto escrito serve como fonte de memória e de rememoração. "Tem umas Partes que eu não lembro mais, só olhando a letra" (Beto, F), mas as Partes que ele canta, como "*Marinheiros são, Bela Nau* já fica mais fácil de guardar".

A escritura serve a uma percepção solitária, enquanto a oralidade se oferece a uma audição pública, por meio da ação do discurso. A performance é, por excelência, a mediação privilegiada, eficaz e viva dessa comunicação poética, pois o Fandango é um saber que se oferece em performance. O texto poético se empenha através do corpo do brincante, por meio da voz que o transmite, num processo de comunicação e de recepção - sua leitura.

O estudo do texto e sua evocação em atuação mostram essa marca da oralidade. Também é significativo observar os índices de oralidade na própria leitura silenciosa do texto e o que ele nos informa sobre a intervenção da voz humana, como por exemplo: "Ouvi agora meus senhores…", "Uma crua e longa história/ Nós viemos relatar", "Adeus minha gente toda oh! Minh'alma", "Canta ó bela Maruja", "Vamos meus amigos". Segundo os estudos de Zumthor (1993, 1997), quando o texto apresenta um pedido ao espectador, uma ordem ou um apelo à ação, a fórmula oral está mais presente em sua energia fática.

Outro dado que se pode ler, em todo o texto do grupo, são as várias partes com diálogos - a invocação da presença de outro. De outra forma, essa marca da oralidade pode ser vista em todas as Partes, quando o próprio texto sugere, em sua escritura, a repetição/o refrão: "os marujos repetem", "bis", "os marujos respondem". Na própria performance, pode-se observar que isso é ressaltado no cantar em uníssono (coro), no uso sistemático de refrões e de rimas e na recorrência de repetição dos versos e das estrofes. "O importante é que as pessoas entendam o que está cantando" (Klebinho - F).

O uso do refrão e do coro, por exemplo, interfere, diretamente, na produção do sentido da obra e favorece os jogos intertextuais, uma forma comum encontrada em tradições poéticas nas quais o canto e a dança sistematizam e se movimentam em prol da própria obra. Consequentemente, as formas poéticas escritas que adotam essa peculiaridade

tomaram-na de empréstimo de alguma tradição oral. Esses dados que visam à participação coletiva auxiliam a fundamentar socialmente a poesia oral e sinalizam para uma construção poética pela e na oralidade. Vozes que pretendem se tornarem vivas e entendidas, presentes e atuantes, vozes que se movem frente ao espectador.

Essa configuração, baseada no coro, pode ser vista desde tempos remotos, como, por exemplo, no teatro grego clássico. O coro traz consigo essa marca da coletividade e a configuração embrionária do que se pode ver em várias tradições performáticas, que têm em si um forte acervo memorial[47]. Essa composição coral tem como característica principal a dança, o canto e a narração de forma coletiva, e isso pode ser prontamente identificado nessa brincadeira.

Os participantes do coro/Maruja, no Fandango, são espectadores privilegiados, porquanto, na maioria das vezes, os que fazem parte dele são os que estão iniciando e têm as primeiras experiências e contato com a brincadeira. Dessa sorte, eles podem assistir às ações dos protagonistas e colaborar com ações, interferindo, atuando, aprendendo, participando e conhecendo a obra.

Na brincadeira, o cantar dos vários brincantes se dá, quase sempre, a uma só voz, embora de modos distintos: um personagem canta, e outros repetem a mesma parte cantada; ou se faz de forma a responder o que foi cantado pela personagem que está em foco; também pode se apresentar na forma de completar a frase, mas sempre há um sentido de dialogar.

A voz poética que culmina no canto é uma das evidências da poesia oral em nossos dias. O que se nota é que quase todo povo tem alguma forma de representação, que, frequentemente, manifesta-se como um tipo de dança acompanhada de cânticos e que são convertidas em coro. No teatro grego, por exemplo, o coro se distinguia por um grupo de dançarinos, cantores e narradores que agiam coletivamente. No momento em que a ação passa a predominar, o coro começa a ter a função de comentar o ato. Nas primeiras tragédias, o coro sempre intervinha, e um de seus membros, o corifeu, um corista principal, respondia aos demais coristas.

---

[47] Além da própria instituição Teatro, em outras manifestações cênicas populares, vê-se a presença forte do coro: narrar, cantar, dançar, responder e perguntar juntos estão presentes no Boi de Reis; Congos; Pastoril etc.

Aos poucos, instituiu-se a forma dialogal, e atores passam a falar e a responder. Inicialmente, um único ator, o protagonista[48], dialogava com o coro. Depois, insere-se um segundo ator, o deuteragonista. Com o surgimento de um terceiro ator, fixou-se um teto para as cenas, embora entrassem figurantes durante o ato, mas sem falas. Para Aristóteles (2005:39), "o coro também deve ser contado como uma das personagens, integradas no conjunto e participando da ação", o que, na brincadeira, é o caso da Maruja.

Pavis (1999, p. 73) relata que:

> A origem do teatro grego – e com ele, da tradição do teatro ocidental – confunde-se com as celebrações ritualísticas de um grupo no qual dançarinos e cantores formam, ao mesmo tempo, público e cerimônia. A forma dramática mais antiga seria a recitação do corista principal interrompida pelo coro. A partir do momento em que as respostas ao coro passam a ser dadas por um, depois por vários protagonistas, a forma (dramática) passa a ser a norma, e o coro não é mais senão uma instância que comenta (advertências, conselhos e súplica).

Após a entrada dos protagonistas, o coro que, inicialmente, recitava e dizia a ação, em vez de "encarná-la", foi perdendo a sua função e passou, na maior parte das obras, a comentar a cena. No período medieval, o coro desempenhava funções didáticas e pessoais e teve a função de separar atos e orientar epicamente os acontecimentos.

No Século XVIII, Schiller (in GUINSBURG, 2006, p. 99) escreve:

> (...) o coro não é ele mesmo um indivíduo, mas um conceito universal, mas esse conceito se representa por uma poderosa massa sensível, que se impõe aos sentidos pelo preenchimento que sua presença provoca. O coro abandona o círculo estreito da ação para se estender sobre o passado e futuro, sobre épocas e povos distantes, sobre o humano em geral, para extrair os grandes resultados da vida e transmitir lições de sabedoria[49].

Como podemos ver aqui, neste estudo, o tipo de construção poética oral do Fandango enseja um laço de sociabilidade, uma construção performática, que se dá no conjunto de ações dos elementos que o compõem e que necessita de vários integrantes para

---

[48] Até o tempo de Ésquilo (dramaturgo grego, 525 a 456 a.C.). Depois, ele introduz o segundo e atribuiu ao diálogo a primazia e Sófocles (dramaturgo grego - 495 a 405 a.C.), um terceiro ator.

[49] Já no Século XX, associa-se o coro à função de distanciamento que ele produz à cena, ao qual possibilita despsicologizar, artificializar e fazer estranhar a discussão dramática entre personagens, ou seja, epicizar a cena.

participar e compor a cena. Portanto, seja na forma escrita ou oral, a marca da oralidade está estabelecida, até mesmo porque a obra se dá em ato.

Para Zumthor (1997), a poesia oral comporta regras complexas e se constitui em arte elaborada. Para tanto, é preciso entender a obra como sendo tudo o que é comunicado poeticamente no momento em que é performada: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais. O poema é, em si, o texto, a melodia da obra, e o texto é a linguagem percebida auditivamente.

Recorrendo às estruturas memoriais que comportam o texto, verifica-se que há nele uma construção que passa por um *estilo formular* - estratégia discursiva e intertextual. Esse estilo tende a se atrelar aos discursos, criando uma maneira de falar e de escrever que vão tomando de empréstimo, de outros enunciados já existentes, seus elementos rítmicos e linguísticos. É dessa forma que o artista tende a gerar textos familiares aos ouvintes.

Conforme Andrade (2002) e Cascudo (2006), os estudos sobre o Fandango apontam que, em certo momento, foram unidos[50] poemas esparsos de uma mesma temática, para elaborar a brincadeira. A criação poética emanada pelas viagens, de princípio oratório e dialogal, tais como os *cantares paralelísticos* (poesias que têm a característica de repetir ideias de estrofe a estrofe); *serranilha* (canção pastoril dos antigos trovadores portugueses); *lais* (pequeno poema narrativo ou lírico, em versos octossílabos, que os jograis da Idade Média cantavam, com acompanhamento de harpa); *rimances* e *xácaras* (narrativas populares em versos); *baladas* (canções para dançar); *canções* (composições escritas para se musicar um poema ou trecho literário em prosa, destinada ao canto); *vilhancicos religiosos* (composições poéticas curtas); *quadras soltas*, *trovas* e *romances tradicionais*, especificamente, os de temáticas marítimas, e a convergência de cantigas já brasileiras, dispersas em memórias, em algum momento, foram reunidas e deram material para subsidiar o que viria se constituir o Fandango, também a Chegança e o Brincar o Marujo.

Inicialmente, isso fica evidente na leitura de todo o texto coletado no grupo do Fandango de Canguaretama, onde um olhar desavisado pode não ver lógica entre as Partes, tendo a temática marítima como único elemento aglutinante da história. Contudo, no

---

[50] Segundo Schechner (2003, p. 6), grande parte das performances tem mais de um autor, pois "rituais, jogos e performances da vida diária são escritos por um ente coletivo anônimo ou pela tradição".

momento em que se começa a depurar esse texto, vê-se que, mesmo havendo partes constituídas através da colagem de textos, alguém buscou costurá-las de forma que se pudesse contar uma história.

As fórmulas que trafegam entre os diversos gêneros encontrados no texto do Fandango auxiliam nessa empreitada, constituindo "um esquema textual indefinitivamente reutilizável", e "toda prática cultural pode ser formularizada: a fórmula constitui uma *Kulturgestalt*, dinamismo formalizador, propriedade coletiva do grupo humano" (ZUMTHOR, 1997, p. 122). Elas existem em uma tradição, associam-se e trafegam dentro da mesma e estão disponíveis para serem reutilizáveis[51]. Podem ser coletivas ou pertencer a um poeta particular que as recebeu de seu mestre.

> (...) a arte do poeta consiste não somente em puxar o fio da narrativa sem rompê-lo, mas também em adaptar a matéria e as nuances à expectativa fugidia, instável, sempre distraída, do auditório; em manter o interesse ao tempo em que alivia o esforço físico que a duração da performance exige dos participantes. Daí as acumulações, as digressões, os deslocamentos associativos, as passagens ao gnômico, ao lírico, uma técnica ora refinada ora negligente, de fuga. O narrador, a cada momento da performance, se concentra no episódio em curso e perde mais ou menos de vista o conjunto: daí sua indiferença à cronologia e, em geral, sua dificuldade em concluir. (id., p. 120).

O formulismo fixa e mantém a história, manifesta-se na métrica, nas expressões, na imitação ou adaptação, no truque estilístico, isto é, nas estruturas que permitem ao poeta criar a partir do que lhe é dado, seja oralmente ou por escritura.

Tudo isso facilita tecer textos resistentes e ágeis, cheios de sentido para a sua comunidade, o que pode ser visto, ainda, na trova e no romanceiro ibérico.

Um forte aspecto formular que vamos encontrar no Fandango diz respeito às chamadas trovas, cuja origem nos remete à Península Ibérica, ao tempo dos jograis, do trovador, recitador, declamador, do intérprete de poemas e de canções de caráter épico,

---

51 Temos também, como outros exemplos, as cantorias, os desafios e repentes do nordeste brasileiro, com versos em galope, redondilha, sextilha, mourões, martelo etc. Nesse sentido, o estilo de samba "Partido Alto" tem também uma fórmula que se assemelha ao repente nordestino: improvisação a partir de um refrão, 'improviso' que exige um raciocínio ágil e rápido. Hoje se pode ver, no movimento *hip hop*, uma estrutura parecida nos *raps*.

lírico ou "dramático" no período da Idade Média[52]. Estudos vêm mostrando que a trova é uma forma literária de popularidade constante e de forte presença em nossas tradições.

> De fato, essa curta composição de quatro versos setissilábicos, rimando o segundo com o quarto (ABCB), é uma das mais comuns e mais antigas formas de nossa poesia folclórica, onipresente nas manifestações orais populares, muitas delas fragmentos de modinhas, de desafios, de abecês e outros cantares, que enriquecem o nosso populário. (WEITZEL, 1995, p. 95).

No Fandango, todavia, nem todos os versos são de sete sílabas. Alguns apresentam maior número, outros, menor, o que pode ser devido à própria constituição dos poemas ou dado pela movência nos textos. Aqui estou mantendo a forma como foi grafada pelos membros do grupo do Fandango.

Quanto às rimas, nas trovas mais antigas, como se pode ler no próprio Fandango, elas podem variar até dentro de um mesmo poema. Assim se podem ver, por exemplo, rimas do 1° verso com o 4° e do 2º com o 3º (ABBA); do 1º com o 2º e do 3º com o 4º (AABB); e do 1º com o 3º (ABAC), entre outras. Dessa maneira é que analiso algumas estrofes do poema do Fandango, segundo a classificação de Weitzel (1995, p. 96 a 100), sabendo, de antemão, que nem todo texto se enquadra nessas regras, posto que há variações em sua estrutura.

Como podemos ver, nas páginas seguintes, existem vários aspectos nas trovas do Fandango:

---

[52] Para Borges (1989), trovador é um vocábulo derivado do latim *trobaire* (poeta), que provém do verbo *trobar*, no sentido de inventar, achar. A trova hoje tem uma forma já estabelecida; é um poema de quatro versos com sete sílabas, rima e sentido completo. Mas o autor diz que, quando ela surgiu, não tinha essa formatação. Ela está ligada, originalmente, à poesia da Idade Média, quando a trova designava o poema e a letra da música, e a temática trovadoresca refletia seu tempo: cruzadas; luta entre mouros e cristãos; sistema feudal; o poder do clero e de reis. Soler (1995, p. 57), por outro lado, entende que "pesquisas (…) vêm afirmando que a palavra 'trovador' não deriva do verbo **trouver** (achar, em francês), como se acreditava antigamente, nem de **troppare**, mas da raiz arábica *TRP*, que significa 'tocador de alaúde'". Portanto, a palavra trovador seria mais um empréstimo feito aos mulçumanos. Eis que foram eles, ao conviverem com outros povos, que difundiram essa tradição poética. Relatos mostram que a arte da poesia, para esse povo, era um sinal de boas maneiras, sendo, até mesmo, encontrada em obras científicas, em documentos oficiais e em passaportes. Dos desertos e das tribos dos beduínos, veio, então, uma produção originalíssima, atingindo suprema qualidade. Borges (1989) indica que a palavra árabe significa "aquele que fala claramente". Para os árabes, proibidos de representar imagens gráficas, as louvações poéticas correspondem a retratos de sua vida cotidiana, social, emocional. Ainda para Soler (1995, p. 35), (…) a civilização arábico-ibérica possuiu uma tradição poética que permite supor que, no espaço de oito séculos, teve tempo suficiente para marcar os hábitos, o sangue, o gosto e- usando um termo em moda, criado por Jung – o inconsciente coletivo dos povos ibéricos. Povos que iriam, na mesma hora em que se descolonizavam dos árabes, colonizar as Américas.

A) quanto à forma:

1. Quanto às sílabas (verso setissilábico):

Ex: Ma/no/el/ tu/ não/ em/bar/(que)*. [Verso 1 da 1ª Parte]

* O "*que*" de embarque não é computado como sílaba poética.

2. Quanto aos versos: quatro versos, no que é igual à quadra:

Ex: Manoel tu não embarque
Que eu te quero sustentar,
Na ponta de uma agulha
E no fundo de um dedal [Estrofe 1 da 1ª Parte]

3. Quanto à rima:

a) Em branco (ABCD): arrímica;

Ex: Caio na água vou a terra
Cheguei agora, não venho bom
Isto é Calafate, Gajeiro, Piloto e marinheiros
Só comem se eu quiser [Estrofe 4 da 7ª Parte]

b) Toante (identidade de sons apenas a partir da tônica);

Ex: O Ração e o Vassourão
Chega fogo as caldeiras
As caldeiras vão a lume
Nós andamos na carreira [Estrofe 1 da 7ª. parte]

c) Consoantes (identidade perfeita de consoantes e vogais, a contar da última tônica). As rimas, nesse sentido, serão:

c1) Populares (ABCB);

Ex: Aqui viemos Santa Virgem
Vossos festejos formar
Uma crua e longa história
Nós viemos relatar [Estrofe da 5ª Parte]

c2) Alternadas (ABAB);

Ex: Meu passarinho dão dão
Caiu no laço meu bem
Dai-me um beijo dão dão
E um abraço também [Estrofe 3 da 11ª Parte]

c3) Opostas (ABBA ou ABCA);

Ex: Esse tipo de rima não foi encontrado.

c4) Emparelhadas (AABB);

Ex: Queiram jantar, mesa bem feita
Que isto de coisa nada se enjeita
Um marinheiro por não gostar
A seu Contramestre se fora queixar [Estrofe 10 da 7ª Parte]

c5) Fechadas (ABBC);

Ex: A grande necessidade
Nos obriga a navegar
Passando tempo no mar
Mil aguaceiros [Estrofe 18 da 7ª Parte]

c6) Monorrímicas (AAAA).

Ex: Adeus palácio da Majestade
Que eu me aparto é com saudade
Adeus cadeia de piedade
Que até seus presos de mim têm saudade [Estrofe 2 da 13ª Parte]

B) quanto ao fundo:

1) Sentido independente;

Ex.: Caio na água vou a terra
Cheguei agora não venho bom
Isto é, Calafate, Gajeiro, Piloto e Marinheiros
Só comem se eu quiser [7ª Parte]

2) Sentido dependente:

Ex.: Nossa Senhora da Guia
Nos prometeu dar um dote
Se não me deres na vida
Dai-nos senhora na morte [Estrofe 5 da 12ª Parte]

C) quanto à estrutura:

1) Pensamento único (distribuído em duas, três ou mais orações);

Ex.: (…)
Daqui vejo três meninas Oh! Tão linda
Debaixo de um laranjal
Uma sentada a cozer Oh! Tão linda

Outra na roca a fiar
A mais formosa de todas Oh! Tão linda
Está no meio a chorar
(…)
Todas três são minhas filhas
Ai que me dera abraçar
A mais formosa de todas Oh! Tão linda
Para contigo casar
(…)

2) Pensamentos desconexos (um não tem nada a ver com o outro);

Ex.: Caio na água vou a terra
Cheguei agora não venho bom
Isto é, Calafate, Gajeiro, Piloto e Marinheiros
Só comem se eu quiser [7ª Parte]

3) *Enjambement* ou cavalgamento (o sentido de um verso continua no seguinte);

Ex.: Dom João aparelhou-se
Em uma fragata muito bela
Assim que deu meia noite Tidoré... doré... dorou
Abriu a primeira vela (3ª Estrofe da 9ª Parte)
Mandou chamar gente em terra [4ª Estrofe da 9ª Parte]

D) quanto ao conteúdo:

1) Líricas;

Ex.: "Meu passarinho dão dão
Caiu no laço meu bem
Dai-me um beijo dão dão
E um abraço também" [Estrofe 2 da 11ª Parte]

2) Humorísticas (compreendendo as jocosas e as satíricas);

Ex.: Tudo, tudo me chamam
Porém não sou carvão
Se me falta lenha a bordo

Vou com Vassoura*[53] ao fogão [Estrofe 8 da 7ª Parte]

3) Filosóficas ou conceituais (incluindo-se as religiosas ou místicas);

Ex.: Estava certa noite
Na cama deitado
Veio-me na memória
Jesus crucificado
E levado nele
Fui adormecendo
De ver a seu lado
O seu bento sangue correndo

O seu bento sangue correndo
Por nós derramado
Que morreu na cruz
Para nos salvar [Estrofe 43 da 7ª Parte]

4) Didáticas ou pedagógicas (para o ensino das ciências, do civismo etc.).

Ex.: Eu vendi meu relógio
Empenhei meu correntão
Para pagar o imposto
De indústria e profissão [Estrofe 6 da 10ª Parte]

Observam-se, ainda, na brincadeira, a translação e a junção de assuntos que trafegam de um texto para outro. Isso pode ser notado na 8ª Parte do poema da brincadeira Bela Nau Catarineta[54], a Parte mais conhecida e referenciada do Fandango.

A história fala sobre certa Nau chamada Catarineta, uma embarcação que teria ficado à deriva no Oceano Atlântico por um longo tempo, e pelo que está registrado na canção do Fandango, "mais de ano e dia". Constitui-se como um dos núcleos centrais da brincadeira.

---

[53] *Vassoura* é um personagem e quem diz essa "trova" é o Ração.

[54] Além dessa, no Fandango, tem o "Romance do Corsário da Índia" [5ª Parte] e o "O Romance do Conde da Armada" [9ª Parte].

Essa narrativa, ainda hoje, pode ser encontrada em Portugal[55]. Crê-se que é o romance tradicional mais conhecido pelos portugueses, talvez por ser de matéria épico-maravilhosa que, de alguma forma, coaduna-se com a relação mitificada que o povo português tem com o seu passado de expansão ultramarina.

Segundo Pires (2008), quanto ao imaginário dos portugueses, preservou-se uma dimensão da História de Portugal, a partir do mar e de suas viagens marítimas. Ela afirma que, na literatura erudita, essa memória se dá através de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões (Séc. XVI), uma exaltação a essa fase da história portuguesa.

Estrofe 3, Canto I

Cessem do sábio grego e do troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de Alexandro e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito ilustre lusitano,
A quem Netuno e Marte obedeceram.
Cesse tudo o que a Musa antiga canta
Que outro valor mais alto se alevanta.

Ainda de acordo com Pires (2008), o texto de referência, como epopeia glorificadora que é, na tradição oral, seria o romance tradicional *A Nau Catarineta*.

A Nau Catrineta [Estrofes 1 e 2, coletado por Almeida Garrett (1843-1851)]:

Lá vem a nau Catarineta
Que tem muito que contar!
Ouvide, agora, senhores,
Uma história de pasmar.

Que iam na volta do mar,
Já não tinham que comer,
Já não tinham que manjar
Deitaram sola de molho
Para o outro dia jantar;
Mas a sola era tão rija,

[55] Roger Mello (2004), que lançou um livro de ilustrações a partir da história da "Nau Catarineta", recebeu a carta de uma senhora que comprou dois exemplares e lhe escreveu: "Sr. Roger, talvez nunca nos vejamos pela vida afora, mas estou levando comigo o seu livro "Nau Catarineta", que me foi contada pela minha mãe de 98 anos e que lhe foi contada pela avó; e que eu contei para o meu filho que, por sua vez, contou para a minha neta. Esses versos navegam pela minha família desde o Século 19. Obrigado por eu poder levar minha memória para casa. Maria Isabel Alves Tremura". Essa senhora mora em Barreiros (BA) e nasceu na Ilha da Madeira, Portugal. "Isso é o maior prêmio que podíamos receber", disse o autor. (6º. Salão FNLIJ do Livro para Crianças e Jovens). Também uma busca em *sites* da *internet*, sobretudo nos de Portugal, permite ver as várias menções à Nau Catarineta em canções, poemas e textos literários.

Que a não puderam tragar.

A autora (id., p. 3) acrescenta que "essa dimensão da História de Portugal poderá mesmo ser encarada como um dos mitos fundadores da nossa cultura, no sentido que Lucien Boia (1999) lhe atribui, fazendo a distinção entre 'mythes d'origine' e 'mythes de fondation', visto que os primeiros são 'cósmicos' e os segundos são 'históricos'".

Esse motivo acerca dos episódios de calmaria, de fome, de desespero e de solidão oceânica também aparece na literatura oral de vários povos navegadores, tanto em Portugal quanto na França, na Inglaterra e na Espanha.

Constata-se que tanto a origem do nome da Nau quanto do romance apresenta-se controversa: a) Fala-se que o nome procederia do apelido de certa embarcação francesa ou portuguesa; de um romance espanhol, chamado Santa Catarina; b) Diz-se, ainda, que, em Portugal, na linguagem popular de várias regiões do país, *Catrina* significa, também, seio de mulher: as formas arredondadas e graciosas da nau, assim como a harmonia de suas linhas teriam levado o povo a compará-la a um seio de mulher. Era frequente, naquela época, o batismo de naus, por parte da população, com nomes, a seu jeito, e a seu gosto, cujos significados só podem ser entendidos como adequados àquela época; c) Uns afirmam que se refere à viagem da Nau Santo Antônio que, em 1565, transportara Jorge de Albuquerque Coelho, de Olinda para Lisboa; ou que voltava da Índia para Portugal, e o historiador Galvão Neto (F) também diz que "a história pode ser uma lembrança do Navio Santo Antônio que levou as famílias dos donatários de Pernambuco para Lisboa, e eles foram atacados por corsários franceses que roubaram os mantimentos, inclusive, o leme do barco, que ficou à deriva e milagrosamente conseguiram chegar à Portugal"; e) Lê-se, também, em documento de 1666, que os capuchinhos Michael Ângelo de Gattina e Denis Carli de Piacenza, indo do Brasil para Portugal, encontraram calmarias no Equador e recordaram a tragédia de uma infeliz embarcação chamada Catarineta.

Mas houve, realmente, uma Nau Catarineta que sofreu dolorosa jornada para Portugal? A hipótese mais provável é de que determinadas narrativas deram uma natural projeção sobre o assunto, influenciando sobremaneira na memória coletiva dos indivíduos. Almeida Garret lembra que a identificação do barco e da época do sinistro apaixonava os pesquisadores e tinha uma grande entrada no aparato erudito. Em seu Romanceiro e Cancioneiro Geral, de 1843, na XXVI Parte, aparece uma "*Nau Catarineta"*. Cascudo

(2006) afirma também que muitos dos elementos sobrenaturais dessa xácara aparecem nos romances *El Marinero* e *Santa Catalina*, divulgadíssimos, segundo ele, na Península Ibérica e na América espanhola, tendo como motivos centrais o confronto entre a sedução demoníaca e a bondade divina. Podem-se verificar, nessas versões, situações que se assemelham:

Tabela 1 – Semelhanças entre elementos da Nau Catarineta e dos romances *El Marinero* e *Santa Catalina*

Romance de Santa Catalina **Versão de Burgos** Espanha	**El Marinero** **Versão de Buenos Aires** Argentina	**8ª Parte** **"Nau Catarineta"** Canguaretama
Yo te doy mis tres navios Cargados de oro y de plata. - Yo no quiero tus navios, Ni tu oro ni tu plata; Quiero que, cuando mueras, A mi me entregues el alma. - Minha alma la entrego a Dios. _	Te doy todos mis navios Cargados de oro y plata. _ Yo no quiero tus navios, Ni tu oro, ni tu plata. Yo quiero que cuando mueras A mi me entregues el alma. Yo el alma la entrego a Dios.	(Gajeiro) Não quero a Nau Catarineta Oh! Tão linda Que a não sei governar (Mariguerra) O que queres tu meu Gajeiro Oh! Tão linda Alvíssaras te hei de dar (Gajeiro) capitão quero sua alma Para comigo levar E a de teus companheiros Oh! Tão linda Para me acompanhar (Mariguerra) Saí-te daqui inimigo Meu inimigo infernal Que a minha alma é só de Deus Oh! Tão linda O corpo já dei ao mar E a de meus companheiros Oh! Tão linda A ti não às posso dar

Outro componente encontrado na 8ª Parte da Nau Catarineta é o presentear ou dar as filhas em casamento. Esse elemento pode ser encontrado no romance *Bella Infanta*, também estudado por Cascudo (2006):

Tabela 2 – Semelhanças entre elementos da Nau Catarineta e do romance Bella Infanta

Bella Infanta	**8ª Parte "Nau Catarineta" Fandango de Canguaretama**
	(Gajeiro) (…)
De três filhas que eu tenho,	Daqui vejo três meninas Oh! Tão linda
Todas três te dera a ti;	Debaixo de um laranjal
Uma para te calçar,	Uma sentada a cozer Oh! Tão linda
Outra para te vestir,	Outra na roca afiar
A mais formosa de todas	A mais formosa de todas Oh! Tão linda
Para contigo dormir.	Essa no meio a chorar
……	(Mariguerra)
Três filhas que Deus me deu	Todas três são minhas filhas
Todas três eu dera a ti,	Ai quem me dera abraçar
...……	A mais formosa de todas Oh! Tão linda
Uma para te vestir,	Para contigo casar
Outra para te calçar,	
E a mais bonita delas	
Para contigo casar	

Para Carreiro (2007), o romance tradicional sempre ocorre através do encontro de várias versões e ocorrências. Por isso, é uma narrativa aberta, que está sujeita à transformação de expressões e de conteúdos, um processo que depende da memorização e de sua transmissão. Esse estilo foi influenciado pela quadra (trova), o que tende a auxiliar sua fixação pelo intérprete. O romanceiro, no medievo, caracterizou-se por sua balada narrativa, uma poesia de cunho narrativo, épico. É um prolongamento e uma evolução do cantar de gesta, canções que celebravam grandes feitos e, geralmente, caracterizam-se por: a) serem cantados - o seu canto geralmente monótono, distingue-se pela singeleza da frase e por um sentimento de melancolia; b) comumente de pequena extensão, maior que uma quadra e menor que um conto, mas a versão de um romance pode ganhar os mais variados tamanhos; c) pela economia de sentido - não há esclarecimentos, comentários narrativos e

descrições amplas; d) apresentar-se como uma narrativa em versos, com predomínio da rima toante (identidade de sons a partir da tônica) em versos monorrimos (versos que têm todos a mesma rima) ou polirrímicos (versos que têm diversidade na rima); e) seus elementos discursivos predominantes são a narração e o diálogo, o que lhe dá um caráter teatral.

Parte 1.3 - A movência do texto

A história de um texto poético comporta a sua formação, transmissão, recepção, conservação e reiteração (recepções em número indefinido). Isso se dá tanto através da escrita quanto da emissão da palavra, razão por que, em expressões culturais, como a aqui estudada, percebe-se a existência da movência no corpo dos textos, mesmo que ela se dê lentamente.

Dessa sorte, além do que é guardado, entendido, esquecido e relembrado, tem-se que, da palavra ao escrito, ou do escrito à palavra, impõem-se descontinuidades. O texto oral é vivo e vai se construindo, reitera sua essência, por isso se percebe que o artista, através do tempo, faz colagens com os versos, substitui expressões por algo mais usual e familiar e constrói uma nova forma a partir da sua compreensão, objetivando atingir seu público ouvinte.

> Os componentes, os admiradores desse folclore no passado não deixaram nada escrito. Mas isso veio passando de boca em boca, porque muitas palavras nós chegamos a corrigir hoje. Não tinha sentido, por exemplo, uma palavra que até foi corrigida por mim: "o cara revoltou-se contra o seu superior e disse: Cale-se seu abjurado. Ele dizia ABGERALDA[56]. Aí eu disse, não, não pode ser. Aí eu fui procurando. Deve ser ABJURADO[57] que é rebelde, desobediente, que desobedeceu ao superior, aí é um abjurado né? (Genival Mangabeira, F).

Outro exemplo dado pelo brincante é do verso "A sola era mungida". Mungir significa ordenhar, espremer, explorar – leite mungido, daí porque a palavra mungida foi trocada por rígida, "A sola era rígida". Essas imprecisões, segundo Genival Mangabeira (F), ocorrem porque "a palavra não era escrita, passou de boca a boca e aí sofreu

[56] Pode-se constatar que a palavra que mais se aproxima pela grafia e pela sonoridade de Ab(i)geralda é Abigeato, que é aquele que furta o gado, descabendo, portanto, ao sentido do texto.

[57] Abjurar tem o significado de renunciar solenemente à religião ou crença, opinião ou doutrina etc.; desligar-se ou retratar-se de uma opinião; desertar da religião que antes professava. Portanto cabe ao sentido do texto.

alteração". Nego de Gino (F) fala que "as histórias vem se revelando cada vez mais e crescendo em torno daquele que divulga a história":

> Com mais ainda do que era naquele tempo. Porque muitas coisas daí não tinha e eu botei da minha parte devido a curiosidade de como se faz a panelada, como se forma a panelada, de como é os termos de pergunta e resposta. Tudo tem que ser divulgado, bem explicado. "Pergunto muito bem", foi colocado para ficar mais bem amarrado o folclore, com mais continuação: "o que foi que compraste?" "Pergunta muito bem, eu fui comprar uma panelada", isso não existia na época, não existia no folclore. Então isso daí já foi feito por eu, só essa palavra, aí eu divulguei aquilo tudo. Isso daí parte da curiosidade daquele que está fazendo a parte.

Como se pode ver na nova escritura do texto do grupo do Fandango de Canguaretama e de quando eles apresentam, há um diálogo entre o Ração que Nego de Gino e o Piloto feito por Zé de Ná que foi acrescentado. Esse trecho, que está inserido na 7ª Parte, não está grafado no novo texto do grupo. Há apenas no texto grafado por Ivanise, um primeiro momento que pode ser lido abaixo em negrito, o que vem depois foi sendo acrescentado, segundo os brincantes, durante o decorrer da brincadeira, por alguns membros que fizeram a Parte do Ração.

Segundo Nego de Gino (F), o diálogo se dá da seguinte forma:

Piloto – Vem bêbado Ração?

Ração – Não senhor.

Piloto – De onde tu vem assim?

Ração - Venho do Alto do Machado.

Piloto – E o que foste ver no Alto do Machado?

Ração – Pergunta muito bem senhor Piloto, fui comprar uma panelada.

Piloto – E o que compraste nessa panelada?

Ração – Dois vinténs desses beiços.

Piloto – Do meu beiço Ração?

Ração – Não senhor, é do beiço do boi. Dois vinténs dessa tripa.

Piloto – Das minhas tripas?

Ração – Não, das tripas do boi. Dois vinténs desse bucho?

Piloto – Do meu bucho, Ração?

Ração – Não, do bucho do boi. Dois vinténs do mocotó.

Piloto – Do meu mocotó?

Ração – Não, do mocotó do boi. (Ai formou a panelada). E sobrou-me quatro vinténs, dois vinténs eu comprei de carbulaburato.

Piloto – E o que diabo é carbulaburato?

Ração – É aquela corda grossa que se amarra nesses pés.

Piloto – Nos meus pés?

Ração – Nos seus pés não. É nos pés do mastro da balsa. E os outros dois vinténs eu comprei de parati.

Piloto – E o que é parati?

Ração – É pra nós todos, a comida de todos.

Piloto – É pra você só. E eles já comeram?

Ração – Já sim senhor!

Piloto – (Pergunta aos marujos) Já comeram?

Maruja – Não senhor

Piloto – Já beberam?

Maruja – Não senhor!

Piloto – Querem comer?

Maruja – Queremos!

Piloto – Querem beber?

Maruja – Queremos!

> (O Piloto manda a Maruja se ajoelhar, aí eu vou dar comida do Alto, é lá do alto onde nós estamos, que eu vou dar de comer tudinho, com pesqueira, do alto da pesqueira lá do mar. Toda qualidade de peixe que quiserem comer eu dou à eles é o cação, é a sardinha, espada, comida do mar, entendeu. Lá quando eles, nessa parte, é como se estivessem dando a comida: tainha, camorim, espada, cação, camurupim. É como se fosse a comida pescada lá no mar.).

Depois o Piloto pergunta:

Piloto – (*Pergunta aos Marujos*) Já comeram?

Maruja – Já sim senhor!

Piloto – Já beberam?

Maruja – Já sim senhor!

Piloto – Agora vamos rezar...

Almeida Garrett, Câmara Cascudo, Domingos Abreu e, ainda, Altimar Pimentel, Cleide Rocha e Carlos Anísio, no Fandango de Areia coletaram, em momentos diferentes, algumas modificações em versos do próprio Romance da Nau Catarineta.

Tabela 3 - Modificações ocorridas em versos da Nau Catarineta

Fandango de Canguaretama RN [58] (2003)	**Almeida Garrett[59] (1843/1851)**	**Câmara Cascudo[60] (1952)**	**Domingos Abreu[61] (1971)**	**Fandango de Areia[62] (2005)**
Lançamos sorte aventura **Desenganado de terra** **A espera de morte** **Oh! Tão linda** **Ao capitão de Mariguerra** **Que ainda neste perigo** **Oh! Tão linda** **Corajosos em nossa terra**	Deitaram sortes ã ventura Qual se havia de matar; Logo foi cair a sorte No capitão general.	Botamos as sete sortes. Visto que não achamos terra; As sete sortes caíram, ó tão linda! Em o nosso Mar-e-Guerra!	Logo deitaram as sortes para ver que haverão de matar, logo foi cair a sorte no capitão-maioral.	Botamos as sete sortes Para ver a quem matar As sete sorte caíram, Otolinda! No capitão General.

Andrade (2002) compôs, no início do Século XX, um texto da *Chegança de Marujos*, a partir da coleta de vários informantes e de grupos como os do Fandango da Cidade de Natal - RN; Fandango da Penha, hoje Canguaretama - RN; Barca da Paraíba – Capital, hoje, João Pessoa[63]; e de um conhecedor de Fandangos de Recife - PE. Segundo

[58] Texto retirado do livro do grupo do Fandango de Canguaretama de outubro de 2003. Versão que eles procuram utilizar, hoje, na brincadeira.

[59] Almeida Garrett (*Romanceiro*, 1843-1851) parte II – XXVI – A Nau Catrineta. Versão em PDF a partir de José Maria de Aguiar Carreiro in "Folha de Poesia" http://folhadepoesia.com.sapo.pt e a página da "Lusofonia" http://lusofonia.com.sapo.pt", retirado em 01 de maio de 2008. Garret também já observava em seu texto, variações existentes nos textos da Nau, de um grupo ou de uma cidade ou localidade para outra.

[60] Cascudo (2006: 441 a 444).

[61] "Recitado por Domingos Abreu, de 76 anos de idade (natural da Ponta do Sol, Madeira), no dia 12 de Setembro de 1971, em Hayward (EUA – Califórnia) (in Costa Fontes 983 a: v. 9)". Por José Maria de Aguiar Carreiro in "Folha de Poesia" http://folhadepoesia.com.sapo.pt e a página da "Lusofonia" http://lusofonia.com.sapo.pt", retirado em 01 de maio de 2008.

[62] A partir de versão coletada em 2005 por Altimar Pimentel, Cleide Rocha e Carlos Anísio na cidade de Areia-PB. Informante Seu Eduardo Silvestre. In Pimentel (2005: 57 a 62).

[63] Não há menção em seu trabalho quando ele fez esse recolhimento. Mas o nome da Capital do Estado da Paraíba, Parahyba, foi modificado em 1930, para João Pessoa. Portanto esse recolhimento aconteceu na sua primeira viagem ao nordeste no final da década de vinte.

esse autor, algumas partes foram recolhidas "no engenho Bom-Passar, dos colaboradores não-alfabetizados Manuel Lima [que é pai de Antônio Lima] e Antônio Tavares, respectivamente Capitão e Piloto dum Fandango, em Penha, Rio Grande do Norte" (id., ib., p. 187).

Tabela 4 – Semelhanças entre elementos do Fandango de 2003 e o coletado na década de 20

Fandango de Canguaretama 2003	**Manuel Lima e Antônio Tavares (década de 1928/29)**
1ª. Parte	**III - Primeira Barcarola (p. 190, 191)**
Manoel tu não embarque Que eu quero te sustentar, léu, léu, léu. Na ponta de uma agulha E no fundo de um dedal, léu, léu, léu.	- Manué, tu não t'imbarques, Qu'eu te quero sustentá! **Coro**: - Tiruléu-léu-léu Qu'eu te quero sustentá! Com a ponta de minha agulha, Com o fundo de meu didá
3ª. Parte	**I - Somos Marinheiros (p. 188,189)**
Marinheiros são marujos do mar (marujos repetem) Somos ou não somos marujos do mar De onde são vocês marujos do mar Filhos do Brasil marujos do mar Brasileiros somos marujos do mar	**Solo**: _ Os marujos' do má! **Coro**: - Marinhêro samos! - Quem são vocêis? - Marinhêro somos! - Samos de Lisboa? - Marinhêro somos! - Os maruj' do má! (etc.)
9ª. Parte	**XII O Romance do Conde da Armada (p. 208)**
Sua alteza a quem Deus guarda O aviso mandou do mar Que se aparilhou-se o conde Tidoré, doré, dorou Para de manhã largar	Su'alteza, a quem Deus guarde. Aviso mandou ao má, Que se aparelhasse "o conde" - Tindorê-dorê-dorô - Para de manhã larga!
7ª. Parte	**II - Fome a Bordo (p. 225)**
Capitão e Piloto cantam: Queiram jantar, mesa bem feita	Capitão e Piloto: Queiram janta

Que isto de coisa nada se enjeita	Mesa bem feita,
Um marinheiro por não gostar	Que isto de coisa,
A seu Contramestre se fora queixar	Nada singeita!

Continuação

Fandango de Canguaretama 2003	**Manuel Lima e Antônio Tavares (década de 1928/29)**
7ª. Parte	**V - Canção do Marinheiro (p. 230)**
Triste vida da Maruja De todas a mais cansada Que pela triste soldada Passa tormenta (bis)	Triste vida dos Marujo, De todas a mais cansada, Que pela triste soldada Passa turmentu! - Dão, dão!
10ª. Parte	**VI - Honra e Mulatas (p. 232)**
Eu vendi o meu relógio Empenhei meus espadim Para salvar minha honra E ninguém sorri de mim	Mestre: _ Eu vendi o meu relogio. Impenhei meu ispadim: Para salva minha honra E ninguém sorri de mim! (O Coro repete as estrofes)
11ª. Parte	**I - Matando a solidão (pp. 239, 240, 241)**
Passarinho preso canta Oh! Minh'alma Preso teve de cantar dão dão (bis) meu bem Como foi preso sem culpa oh! Minh'alma Canta para aliviar dão dão (bis) meu bem	Passarinho preso canta, - Ôh minha alma! - Prêso deve cantá; - Dão, dão! Prêso deve cantá; - Meu bem! Como foi preso sem culpa, - Ôh minha alma! – Canta para aliviá. - Dão, dão! Canta para aliviá. - Meu bem! –
Meu passarinho dão dão Caiu no laço meu bem Dai-me um beijo dão dão E um abraço também	**Coro**: - Meu passarinho, - Dão, dão! Caiu no laço: - Meu bem! – Dai-me um beijo, - Dão, dão!

Eu abraço!
- Meu bem!

Obs. Os refrões continuam os mesmos salvo indicação

Continuação	
Fandango de Canguaretama 2003	**Manuel Lima e Antônio Tavares (década de 1928/29)**
8ª Parte Bela Nau Catarineta Dela vos venho contar Ouvi agora senhores Oh! Tão linda Uma história de pasmar (marujos repetem) - Uma história de pasma!	**IX Romance da Nau Catarineta (p.252)** Bela anau Catarineta, Dela vos venho contá: Oví agora, sinhores, Ôh tão linda! –
19ª Parte Adeus meu lindo amor Eu vou embarcar Até segunda-feira Terça e quarta-feira É o mais tardar	**I Matando a Solidão (p. 266)** Adeus, meu lindo amô Eu vô imbarcar! Até sigunda-fêra Terç'e quart'ô mais tarda!
14ª. Parte Adeus ó bela menina Que da marinha cheguei Tu pensavas que eu não vinha Para nunca mais te ver	**I Matando a Solidão (p. 266)** Adeus, belas minina, Que da marinha'eu cheguei, Tu pensavas qu'eu num vinha Para nunca mais te vê!

Como se pode ver, mesmo depois de oito décadas, houve pequenas mudanças entre um texto e outro, muitas vezes, na forma grafada, em que se procura retratar a pronúncia das palavras, através do plural, da supressão ou do acréscimo de um artigo, da troca de uma expressão ou palavra por outra mais atual. Mas esses dados não influenciam diretamente no sentido dos poemas verificados. E a alteração, às vezes percebida e entendida como algo negativo, na verdade, dá vida à poesia oral. É um ato de sua própria dinâmica, em que se permitem incessantes variações recriadoras, mobilidade e vitalidade. Por isso é que, por muito tempo, principalmente até o advento do Renascentismo e do Iluminismo, não existia a ideia de autoria. A criação do poema se dava por meio da coletividade, assim como o direito de representá-lo. Por outro lado, a escritura de um texto

de uma tradição oral não põe fim a ele, pois o oral também se escreve, e o que se quer escrito é uma imagem do oral, de modo que se faz referência à autoridade de uma voz (ZUMTHOR, 1993).

Nesse universo, é preciso apreender, como nos diz Cândido (1966, pp. 48 e 49), que:

> (...) os contos populares, as modas de viola, as advinhas, [o Fandango] (...) não podem ser entendidas mediante a aplicação pura e simples dos métodos (...) que supõem na obra uma relativa autonomia, pois, mesmo quando transcritos, não são textos decifráveis diretamente. Não podem ser desligados do contexto, - isto é, da pessoa que as interpreta, do ato de interpretar e, sobretudo, da situação de vida e de convivência, em função das quais foram elaboradas e são executadas.

Lima (1984, p. 45) observa que o lugar do poeta, nesse tipo de conhecimento, "deve ser compreendido para além de uma figura personalizada de autor, apresentando-se este, antes, como intérprete fiel a uma tradição e aos seus valores e, por isto, responsável perante um público de cujo universo compartilha". Portanto, a "formação" do texto no Fandango se operou e ainda se opera pela escrita e pela voz, seja pela "transmissão oral" ou pelo "livro", seja por um personagem utilizando sua voz, ainda que necessariamente ligado ao canto e ao gesto. A "recepção" vai se fazer pela leitura ou audição, acompanhada da vista, a segunda tendo por objeto o discurso performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, co-presença, gerando prazer. Esse ato único é a performance. Quanto à "conservação", ela está armazenada no livro e, em situação de oralidade pura, é entregue à memória. Então, mesmo com a inscrição dos poemas, essa memória implica a "reiteração", incessantes variações recriadoras, ou seja, movência (ZUMTHOR, 2007).

A poesia do Fandango, ao ser performatizada pelos seus brincantes, permite a sua leitura pública e, assim, reencontra a essência de sua vocalidade.

Parte 1.2 – Gêneros poéticos do Fandango

As formas poéticas variam, não são fixas, comportam mobilidades, dadas pela própria dinâmica em que o artista se expressa. Quando Mário de Andrade (2002), no início

da década do Século XX, propõe designar o Fandango e outras[64] manifestações populares por *Dança Dramática*, entendo que foi com o intuito de categorizar, naquele momento, tipos de expressões que têm especificidades inerentes entre si, como: o tipo de texto/poema, a configuração de cortejos, a dança, o canto e, em destaque, uma parte que podemos entender, inicialmente, como eminentemente "dramática", realizada num espaço fixo.

Ele, igualmente, poderia ter optado por "canto dramático" ou por "poesia dramatizada", ou outro nome que permitisse identificar essas manifestações a partir da acepção drama, pois a palavra drama, em seu sentido original, vem da palavra grega *drama*, ação, ou *drao*, que significa *fazer* e lutar: 'eu faço, eu luto*'*. Portanto o jogo dramático requer ação e o fazer, assim como o poético tem o sentido de produzir, realizar, praticar, criar, que está ligado também, em sua essência, ao fazer teatro, que traz "a ideia de jogo regulado: *ordo, ludus, jeu, play, spel"* (ZUMTHOR, 1993, p. 260).

A *dramatização* é a representação de um texto, sua colocação em cena, seja ele épico, dramático, trágico ou cômico; quanto a *drama*, em si, Szondi (2001, p. 27) refere que designa uma determinada forma de poesia teatral:

> Nem as peças religiosas da Idade Média nem as peças históricas de Shakespeare fazem parte dela. A perspectiva histórica requer abstração também da tragédia grega, já que sua essência só poderia ser reconhecida em outro horizonte. O adjetivo "dramático" não expressa, no que segue, nenhuma qualidade (...), mas significa simplesmente "pertencente ao drama" ("diálogo dramático" = diálogo no drama). Em oposição a "drama" e "dramático", o termo "dramática" ou "dramaturgia" é usado também no sentido mais amplo, designando tudo o que está escrito para o palco.

Pasta Júnior (2007, pp. 13, 14, in SZONDI) assegura que autor identifica, na tradição, o momento em que se constitui a *forma* do drama propriamente dito:

> Para ele, o drama da época moderna surgiu no Renascimento – quando a forma dramática, após a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, concentrou-se exclusivamente na reprodução das

---

[64] Segundo Andrade (2002: p. 57, 58): Pastoris, Reisados, Cordões de Bichos, Congos, Congada, Moçambique, Quilombo, Cucumbis, Taieiras, Maracatu, Caboclinhos, Tapuias, Caiapós, auto do Pajé, Dança dos Meninos índios, Caboclos de Itaparica, Cana Verde, Dança do Velhos. "Essas são as que conheço, ou de que tenho notícia. Alías o número delas a que cheguei cumpre notar, indica mais nomes diversos que bailados diferentes. As menos dramáticas como entrecho, se confundem, derivam umas das outras ou se influenciam mutuamente".

> relações inter-humanas, ou seja, encontrou no diálogo sua mediação universal. O drama que surge daí é "absoluto", no sentido de que só se representa a si mesmo – estando fora dele, enquanto realidade que não conhece nada além de si, tanto o autor quanto o espectador, o passado enquanto tal ou a própria convinhança dos espaços. Tornando inteiramente *presença* e *presente*, e animado por uma dinâmica interna de que o diálogo é o motor exclusivo, o drama constitui-se como forma fechada e completa em si mesma – ele se absolutiza.

Na obra aqui estudada, podemos entender por dramático, os elementos que entram em ação para compor a brincadeira, através dos movimentos de corpos que presentificam o discurso de um poema, revestidos de uma poesia que também tem partes dialogais, mas com pouca geração de conflitos. Portanto é possível pensar que, para além do dramático, há também o lírico e, sobretudo, uma dimensão épica em toda a obra do Fandango, porque o épico "designa um traço estrutural comum da epopéia, do conto, do romance e de outros gêneros, ou seja, a presença do que se tem denominado o 'sujeito da forma épica' ou o 'eu-épico'" (SZONDI, 2001, p. 27).

Vê-se que a "dança" e o "dramático" são elementos centrais na performance dos grupos aqui estudados na medida em que o movimento/ação que existe nas brincadeiras se aproxima da raiz da palavra drama = ação. Para Esslin (1978, p. 16), "o que faz com que o drama seja drama é precisamente o elemento que reside fora e além das palavras e que tem ser visto como ação". É o drama que "permite perceber o homem em uma de suas peculiaridades: a simulação e, em suma, a capacidade de representar" (TONEZZI, 2007, p. 81)[65]. O drama se torna, nesse sentido, um pressuposto básico para a realização cênica e poética do Fandango.

Observa-se, portanto, na estrutura do Fandango, uma maneira que dá forma a sua poética estabelecida a partir da junção de vários poemas, cantos, romances que constituem suas Partes. E todo esse conjunto textual e os elementos que compõem a encenação desse texto em performance podem ser mais bem compreendidos através de uma leitura épica.

A obra Fandango, ao narrar histórias de personagens que estão envolvidas em acontecimentos e situações diversas, principalmente no mar, tem a força do gênero épico,

---

[65] Ainda para o autor (id., ib.), "vivemos cercados pela comunicação dramática, hoje ampliada em sua expressão pelos meios mecânicos e tecnológicos de reprodução, como o cinema, a televisão, o rádio e o computador, uma vez que todos eles se guiam pelos mesmos princípios da psicologia da percepção e da compreensão que originam todas as técnicas de comunicação dramática".

uma narrativa que assume a forma de uma epopeia marítima. O que se pode notar, ainda, de particular, na maior parte da estrutura narrativa do texto encenado, é que a valorização histórica suplanta um só herói e dá ênfase a uma coletividade: os navegadores, sua pátria e suas naus.

Entende-se que o teatro épico é caracterizado por uma narrativa, o contar o que se passou, enquanto que o dramático distingue-se por ter uma ação presente. Há, no entanto, no enredo do Fandango, essas duas perspectivas, pois as histórias encenadas pelo grupo falam de um tempo que determina um vínculo com a historicidade. O que se observa é que "toda obra dramática, intitule-se ou não peça histórica, faz intervir uma temporalidade e representa assim um momento histórico da evolução social: a relação do teatro com a história é, nesse sentido, elemento constante e constitutivo de toda dramaturgia" (PAVIS, 1999, p. 194).

Pavis concebe que o dramaturgo que se predispõe a falar da história enfrenta duas objetividades: a do historiador e a do escritor. O primeiro julga os discursos acerca dos acontecimentos e toma parte na explicação deles; o segundo seleciona e dispõe os materiais na forma de fábula. Nesse sentido, o dramaturgo busca, com seu texto, restituir e dar coerência à história.

Cascudo (1998, p. 919) identifica que, no gênero narrativo popular, existem três espécies: o romance, a xácara e o solau:

> (...) no *romance* predomina a forma épica, conta e canta principalmente o poeta; na *xácara* prevalece a forma dramática, diz o poeta pouco, às vezes nada – falam os seus personagens muito; o *solau* é mais plangente e mais lírico, lamenta mais do que reconta o fato, tem menos diálogo e mais carpir.

Segundo Rosenfeld (2002), na literatura, não existe pureza, principalmente a de gêneros, em sentido absoluto, mas a classificação se torna indispensável pela necessidade de introduzir cientificamente certa ordem na multiplicidade dos fenômenos, havendo, portanto:

> (...) razões mais profundas para a adoção do sistema de gêneros. A maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo ou, contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar. Nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e atitudes em face do mundo. (Id., ib., pp.16, 17).

Esse autor divide os gêneros: em lírico, dramático e épico, sendo que, para ele, pertence à *Lírica* todo poema com uma extensão menor, na forma em que nele não se delineiem personagens nítidos, mas que, ao contrário, uma voz centralize e evidencie um "Eu", que exprima seu próprio estado d'alma.

Veja-se o exemplo a seguir:

[14ª Parte]

Adeus ó bela menina
Que da marinha cheguei
Tu pensavas que eu não vinha
Para mais nunca te ver

Quando eu aqui cheguei
Logo por ti perguntei
Me disseram que era morta
De vergonha não chorei

Adeus oh! Bela menina
Que as costas eu te vou dar
O traquete vai a mura
A mura vai se amurando

Adeus oh! Bela menina
Que as costas vou te dando
O traquete vai a mura
A mura vai se amurando

O gênero *dramático* apresenta a forma dialogada feita com o objetivo de estarem atuando as próprias personagens sem a mediação de um narrador.

[Versos da 6ª Parte]

(O Ração logo em seguida chama o Piloto três vezes, dizendo)

Oh! Senhor Piloto - Oh! Senhor Piloto - Oh! Senhor Piloto!

***(Piloto responde)** - Que queres tu!*

***(Ração responde) -** Tormenta. É uma nuvem negra que vem de soltar vento do mar para a terra.*

***(O Piloto diz)** - Senhor capitão tormenta?*

***(Exclamam todos dizendo)** - Ai Jesus, Ai Jesus, grande tormenta que lá vêm. (bis)*

***(Calafate vem à frente) -** Senhor Piloto nosso leme está quebrado/ A proa da Nau está toda arrebentada (...).*

Faz parte do gênero *épico* toda obra – sendo um poema ou não – de grande ou pequena extensão[66], em que um narrador apresente personagens que estejam envolvidos em acontecimentos e situações diversas.

[Verso da 5ª. Parte]

Aqui viemos Santa Virgem
Vossos festejos formar
Uma crua e longa história (bis)
Nós viemos relatar

A vinte e cinco de março
Saímos nós de Lisboa
Veio o Corsário da Índia (bis)
Que nos levou para Gôa

Quando chegamos em Gôa
Três chavescos encontramos (bis)
Atiramos três granadas
Que os mastros desarvoramos

O forte nos atirou
Com três balas de uma vez (bis)
Eu larguei-lhe uma de banda
Que o forte desarvorei

Quando andamos cinco milhas
Viremos borde de terra
O forte nos atirou (bis)
Içamos bandeira de guerra

Entrei pela barra
Fui ao porto ancorar
E sem mais perigo alguma
Fiz toda gente saltar (bis)

Ai estivemos dez dias
Nossa Nau se consertando
E depois nós embarcamos (bis)
E saímos navegando

(Mar e Guerra canta)

A Nau que não [quis] dar pelo leme
Sem orçar nem arribar (bis)
Ò Senhor mestre Piloto
Olha que havemos de topar

---

[66] "Infelizmente, preso aos pressupostos herdados do Romantismo, as teorias genéricas embaraçavam e restringiam sua perspectiva que era limitada por um concepção rígida do "heróico": eliminando os poemas não expressamente guerreiros ou demasiadamente curtos (…)". (ZUMTHOR, 1997, p. 108).

Nesse sentido, o poema lírico é evidenciado por um eu poético ritmado, como, por exemplo, o canto, o hino, a elegia. Quando o texto se constitui em forma dialogada e é destinado a ser levado por pessoas com o intuito de representarem e vivenciarem o que está sendo dito, temos o gênero dramático, como a tragédia, a comédia, a farsa, o drama e a tragicomédia. E quando nos é contada uma história (em verso ou prosa), o gênero narrativo é o épico, que pode assumir a forma de uma epopeia, de um romance, novela ou conto. Há, portanto, certos aspectos que se intercambiam entre um gênero e outro, como um conto, por exemplo, em que são usados diálogos.

Para Cidade (1968), o processo de criação épica mantém-se, fundamentalmente, o mesmo, desde os tempos da R*amayana* ou *Chanson de Roland*, em que se principia um acontecimento singularmente emocionante de toda uma coletividade e, no fim, uma voz harmoniosa dá o relevo poético à façanha e um renome glorificador ao herói. Portanto, o que se pode notar de particular na estrutura da narrativa estudada é que o texto do Fandango se fez a partir da junção de vários poemas com a mesma temática. Esse todo, em junção com os outros elementos, é que permite, a meu ver, a construção de uma obra épica. Podemos entender, ainda, que o vocábulo épico ou *epopeia*, segundo Zumthor (1997), é fundado sobre o termo grego *epos*, que invoca a palavra transportada pela voz.

> Assim estreitamente implicado no que constitui a estabilidade a continuidade do grupo, a epopéia não deixa de ser alegria de contar e de ouvir contar. Se ela instrui e conforta, é por essa alegria. A epopéia nega o trágico. As catástrofes são tão somente ocasião de honra. Ainda que o herói seja esmagado, o povo arrasado, por sua infelicidade, o discurso épico transcende a morte, individual e coletiva. Ele estabelece um modelo de ação, designa a origem e o fim de uma ética, dá a uma Ordem a forma dos ritmos. (Id., ib., p. 114).

Nesse sentido o autor ainda nos explica que o épico tende ao heróico e procura elevar o sentimento comunitário; canta e narra a luta e o domínio do Outro, o hostil, o diferente. Atua por colagem de indícios afetivos e metáforas alusivas, comporta traços universais e tem como características comuns a alteração de prosa e verso; o canto; o acompanhamento por instrumentos; a intervenção de um coro cantando na narrativa; tende a um tom grave, mesmo com humor ou lirismo; integra monólogos e diálogos, mas o discurso geralmente é impessoal, características do *estilo formular*, seja ela numa epopeia breve ou longa.

Nota-se que, em si, a poesia e a performance do Fandango "não exprimem os próprios estados de alma, mas narram os de outros seres", mesmo que às vezes participe, "em maior ou menor grau, dos seus destinos e está sempre presente através do ato de narrar" (ROSENFELD, 2002, p. 24). Isso significa que a todo instante se está narrando a história dos navegantes, mas os brincantes não se transformam totalmente num deles, não fingem se identificar ou fundir em outra *persona*. Eles conservam certa distância das personagens, mesmo que, durante a narração, possamos ver ações, expressões e inserções de certas inflexões e nuanças nas vozes. Mas o caráter narrativo de se mostrar e/ou ilustrar como essas personagens se comportaram, em dada situação, permanece, sem que os intérpretes passem a transformar-se totalmente num deles. Há recitação/canto, dança e narrativa em vez de uma ação, em que o brincante encarna e se transfigura através de uma personagem.

Segundo Pavis (1999, p. 195):

> No romance histórico, como mostrou G. LUCKÁCS (1956), a precisão épica se aplica aos objetos descritos que são acumulados pela descrição do narrador numa "totalidade de objetos". No drama, o essencial é dar a ilusão de movimento ("totalidade do movimento"): concentrar os conflitos nos ombros das personagens típicas que representam "indivíduos mundialmente históricos [...] cujos próprios fins particulares abraçam o substancial, que é a vontade do espírito do mundo" (Hegel, citando Lukács, 1956, p.131).

O drama explora a personagem objetivando sua individualidade e interiorização, o que nos remete a uma visão clara de seus problemas, vivências e sentimentos. Mas o que se vê, na performance da brincadeira, é que não há como distinguir, num primeiro olhar, a leitura das personagens apresentadas por esses aspectos, mas por fatores exógenos a ela, tais como: a indumentária; o número de falas/cantos que lhe dá certa importância; a sua colocação em cena; e sua identificação social e militar. Sem esses elementos pouco as distinguiria.

Portanto as personagens não se evidenciam por um conflito interior construído para sua formação ou através de uma tipificação mais elaborada, dado que fica um pouco mais evidente com as personagens Ração e Vassoura, no momento em que realizam sua Parte. Mas não há, na brincadeira, o desenvolvimento de personagens autônomas, com vida própria, e não se vê um brincante/personagem carregando uma carga dramática ou mesmo cômica em seus ombros. Os brincantes dizem que há uma emoção ao fazer, "o importante

na brincadeira é a emoção que você sente". Todavia, verifica-se que essa emoção, no mais das vezes, não é um sentimento específico da personagem, mas sim, do próprio brincante no ato de fazer. Não quero dizer, com isso, que o épico, ou o teatro épico, está destituído de emoção. Há de se ver, também, que, conforme Pavis (1999), da mesma forma que se pode dizer que não existe um teatro puramente dramático e emocional, não há também teatro puramente épico. Bertold Brecht vai falar em teatro dialético para poder administrar a contradição existente entre o ato de interpretar - mostrar - e o de vivenciar - identificar-se, o que nos dá uma dimensão do que pode ser visto na cena do Fandango.

Brecht (2005) procurou se opor a um tipo de teatro "que se faz por aí habitualmente", um teatro pautado no drama burguês, que procura levar o espectador a vivenciar uma personagem e se identificar com ela que, a seu ver, aliena por ser destituída de caráter libertador. O autor verificou esse fato a partir do Século XIX e foi buscar na fonte esse conhecimento épico que, para ele, no que concerne ao caráter artístico, é aparentado ao *asiático* e às tendências que já se encontravam nos *mistérios medievais*, no *drama clássico espanhol* e no *teatro jesuíta*, sobretudo quanto às questões didáticas[67].

Para Magaldi (2001, p. 72):

> Não será arbitrário afirmar (...) que todos os anseios de desobstruir o palco do jugo aristotélico se inspiraram, direta ou indiretamente, na duração narrativa do mistério, que acompanha um homem historicizado e não escolhe o absoluto de um único dia. Nesse sentido é lícito aproximar a concepção épica de Brecht do procedimento medieval, embora ela aproveite muito, também, as liberdades orientais.

É importante entender que a ideia grega de composição que, em nossos dias, por meio dos princípios aristotélicos, influenciou o drama moderno, foi modificada, negada, ou mesmo não foi conhecida e aplicada durante o período medieval. A inteiração dramática no medievo cristão fixava grande número de situações, e não, um instante privilegiado, um recorte, um momento a ser aprofundado. Isso mexe com o conceito de unidades de espaço, tempo e verossimilhança. Por isso é que o teatro medieval se espalhava por cenários

---

[67] Uma das funções do teatro épico é instruir. Isso nos leva a outro termo utilizado pelo autor: "O teatro didático". Em sua proposta, deve ser levado em conta o que a cena ensina a respeito do desvelar das engrenagens do teatro, em toda a sua plenitude Assim como, informar acerca dos acontecimentos sociais, tudo de forma a provocar no espectador uma reflexão crítica. "O teatro não deixa de ser teatro, mesmo quando é didático; e, desde que seja bom teatro, diverte" (id., p. 69).

incontáveis, procurando dar conta do homem, desde o seu nascimento até a morte[68]. Há, portanto, uma *estrutura processional*, fonte de uma composição baseada nas procissões e nas liturgias, com cenas que se assemelham, com uma unidade rítmica linear sem grandes tensões dramáticas, cujo texto é mais recitado ou cantado, e cujas ações corporais tendem mais à dança do que a movimentos baseados em ações naturais. Segundo Muniz (2003, p. 70), esse recurso tende a ser "relativamente simples, proveniente de uma tradição dentro da qual o teatro limitava-se mais ao espetáculo, à representação visual do que à encenação de uma intriga, à inquirição filosófica e/ou psicológica". E essa *estrutura processional* serviu, também, para a composição de *Autos*[69] como os de Gil Vicente[70] e marcou o início de um estilo cênico português. Para Nunes (1998, p. 15), a composição *processional* era comum em alguns autos desse autor, e esse dado a faz refletir "sobre a existência de um gênero dramático frequente no final da Idade Média denominado BARCA". A autora acrescenta que, "com esse nome, são ainda prática no nordeste do Brasil representações populares (…)". Isso a faz pensar na hipótese da existência de "um gênero teatral mais ou menos em voga na época" de Gil Vicente (1465 – 1536).

Para nós, que somos instituídos dentro de uma tradição dramática, às vezes é um tanto distinto assistir a esse tipo de teatro, entendê-lo, assimilá-lo e gostar dele, relegando-o, muitas vezes, a um mero objeto folclórico, pois, como nos fala Magaldi (2001:72), "o público moderno, formado na tradição do psicologismo, só aceita as proporções do mistério como fenômeno cultural":

> O drama religioso da Idade Média marcou o primeiro afastamento importante dos padrões greco-latinos, abrindo para o palco as mais amplas perspectivas. Não será exagero afirmar, até, que todas as rebeliões estéticas contra as regras aristotélicas, incluindo a teoria brechtiana, apresentam aspectos substanciais em comum com o barroco da cena medieval. Se a observância das unidades pode conduzir ao empobrecimento e ao convencionalismo, a largueza da história bíblica e da hagiografia equivale à dimensão da epopéia. O processo narrativo, numa

---

[68] Isso pode ser entendido a partir do que ficou designado como teatro de mansões, cuja ideia pode ser vista, ainda hoje, em algumas encenações tradicionais da Paixão de Cristo, em que se tem uma multiplicidade de cenários em que os espectadores transitam frente aos mesmos para assistir às cenas que são apresentadas.

[69] "Denominação popular genérica dada às representações teatrais na Península Ibérica desde o Século XIII" (GUINSBURG, 2006, p. 47).

[70] As encenações visuais e espetaculares, com Barcas, muito em voga na época dos descobrimentos, influenciaram Gil Vicente, considerado um dos primeiros e mais importantes dramaturgos portugueses. A palavra Barca pode ser vista em vários títulos de suas obras como: Auto da Barca: do Inferno, do Purgatório, da Glória e Auto da Nau de Amores. Esse dado será melhor delineado no item 3.4.

> postura estática, diferente do princípio ativo da concepção grega, fez que Gustave Cohen, por exemplo, considerasse o mistério um "conto dramático ilustrado por cenários e personagens". A garra teatral fica diluída, nessa quase incolor sucessão de episódios, não concentrados em intensidade expressiva (id., ib., p.71) [71].

Para compor o que se vem observando nesta tese, com base nos estudos de uma poética estabelecida a partir do medievo, vê-se que, sob a teoria do épico, Brecht procurou recriar e estabelecer em seu teatro o efeito do distanciamento[72]. Ele observa que, através desse recurso, a plateia tende a não se identificar com as personagens e vivenciar, irracional e emocionalmente, o que elas vivem. É preciso, segundo ele, que o espectador passe a refletir o que se passa em cena. A cena deve, portanto, apresentar situações que proporcionem ao espectador o estranhamento da situação.

> Brecht opõe a *forma dramática* legada pelo aristotelismo à *forma épica* por ele preconizada. A primeira é uma forma fechada. Repousa em uma ação desencadeada por uma ou vários conflitos entre os protagonistas. Desemboca em um desenlace que é a instauração ou restauração de uma harmonia social, de uma ordem política. Proclama portanto uma verdade à qual o espectador só pode aderir através da participação e da identificação. Tal teatro afirma o primado do indivíduo. A ação nasce do conflito que opõe um herói solitário (...) à sociedade.

---

[71] Nesse sentido e, a partir do entendimento do que é o drama moderno, podemos entender as análises feitas por Prado (1993) quanto aos espetáculos desenvolvidos no Brasil Colonial que, segundo ele, apresentavam-se com falta de coerência e homogeneidade. E, por outro lado, a respeito do próprio Teatro Jesuítico, introduzido por José de Anchieta, a partir da metade do Século XVI, o autor fala que "a unidade dramática é das mais precárias" e sobre o texto *Na Festa de São Lourenço*, de Anchieta, ele diz que "a peça, como todo bom ajuste de contas, não que outra coisa senão reviver no presente, em tom triunfalista, batalhas ganhas ou perdidas no passado pela Igreja" (id., ib., p. 423). Ele afirma também que ela não tem atrito e não comporta opositor, e "a ação dramática, definida como o caminhar constante (por mais voltas que dê) para um fim determinado, apresenta-se descentralizada, não privada de um eixo único, quanto o tempo e o espaço. A peça compõe-se de partes, que não chamaríamos de atos, embora o texto faça por uma vez, porque não têm o sentido que a dramaturgia clássica lhes conferiu, de unidades de extensão relativamente idêntica, com certa autonomia própria, porém fortemente ligadas entre si e subordinadas ao todo" (id., ib., p. 424). Esses dados que o autor observa podem ser lidos no Fandango.

[72] Distanciar, para Brecht, é historicizar, representar as situações como sendo históricas, um tipo de teatro que, segundo ele, pode ser compreendido pelas grandes massas populares. Por outro lado, como observei, a produção do Fandango, nos dias atuais, visto por algumas pessoas inseridas em uma "tradição do psicologismo", causa um estranhamento sim, mas entendido como algo chato, enfadonho, repetitivo, sem muita ação ou emoção. Ainda quanto ao estranhamento, Alves (2006, p. 39) diz que, "embora saibamos que o 'estranhamento' faz parte de um processo reflexivo de um teatro épico, prioritariamente envolvido com questões políticas e sociais, é preciso ressaltar que, não necessariamente, apenas nos momentos específicos de reflexões, os quais teoricamente possam parecer mais racionais, o sujeito desenvolva uma visão crítica do contexto. Priorizar, por um lado, a razão como a única fonte de percepção e de conscientização, em detrimento de um envolvimento mais emocional, leva-nos a negar toda a intencionalidade e a inteligibilidade de um corpo que é, ao mesmo tempo, razão e emoção.

> Para um conflito desse tipo só há duas saídas possíveis: ou a sociedade elimina o herói para assegurar sua perenidade (...), ou o herói triunfa sobre ela. (ROUBINE, 2003, p. 151).

Para tanto, Brecht (2005) recomenda outra forma de se mostrar o real, esfacelando as aparências, mobilizando o senso crítico dos espectadores. O espectador não deve viver o que vivem os personagens e, quanto ao enredo, ele não deve ser levado a trilhar o caminho da empatia. O ator deve narrar mais ao espectador sobre a personagem a ser representada do que estar dentro de seu papel.

Portanto:

> O narrador, no teatro, isto é, o ator, terá de empregar uma técnica que lhe possibilite reproduzir a entoação da personagem por si descrita com uma determinada reserva, com certa distância (...) em suma, o ator não deve jamais abandonar a atitude de narrador; tem que de nos apresentar a pessoa que estiver descrevendo como alguém que lhe é estranho; no seu desempenho não deverá nunca faltar a sugestão de uma terceira pessoa (...). Não deve transformar-se completamente (Id., ib., pp. 96, 97).

A ideia indicada por ele não se dá somente em sua estrutura literária e na atuação, pois, segundo o autor, toda a encenação assume o caráter narrativo: palco, cenário, iluminação, figurino, ou seja, os elementos cênicos, assim como a própria interpretação dos atores são colocados à mostra, evitando o ilusionismo e assumindo a teatralidade da encenação. As engrenagens teatrais e sociais são assumidas por aqueles que fazem esse tipo de teatro e são colocadas frente aos espectadores, como as cenas a que pude assistir em campo. "Ao contrário da obra dramática, uma obra épica se deixa recortar, como por uma tesoura, em partes capazes de continuar uma vida própria (BRECHT, 1973, p. 258)". Isso também pôde ser verificado na própria estrutura dos textos estudados, notadamente no Fandango, cujas Partes podem ser entendidas ou utilizadas aleatoriamente. Cada cena/parte tem uma função em si mesma.

Outro aspecto a se ressaltar no Fandango é que o texto/poema é quase todo cantado. Excetuando-se poucas partes dialogais que eles utilizam na forma de "fala", todos cantam. Brecht (2005, p. 42), ao tratar especificamente do canto em cena, afirma que "importa, especialmente, que, ao cantar, o ator *mostre que está mostrando algo*". E tudo tem que estar à mostra, instrumentos, músicos, atores. Sob seu ponto de vista, "nada mais abominável que um ator que simula não notar que abandonou o plano do discurso prosaico

e está cantando" (id., p. 41)[73]. E é assim no Fandango, pois, quando uma personagem fica em evidência, ela se movimenta e se posiciona de frente para os demais brincantes. Esse movimento determina uma mudança de função: a personagem não canta apenas, ela também mostra que está cantando. Observa-se que o canto está presente em toda a Obra do Fandango. Para Brecht, seriam os momentos entre representar e cantar que dariam esse tom épico, embora, em sua dramaturgia, exista um grande número de canções e baladas, o que vem se firmar teoricamente como *songs*. A estrutura das músicas do Fandango evidencia um caráter épico, e sua função é narrar. Situa-se dentro de um ritmo lento e uniforme, sem explorar tensões que despertem maiores sentimentos. Quase todos os gestos, no Fandango, são uniformes e coletivos, predicam um *status*, uma maneira corporal de se apresentar, uma atitude que identifica as personagens, dentro de uma determinada práxis social, caracteristicamente militar. Brecht, a partir da noção de *gestus***,** evidencia o jogo físico do ator, uma maneira de dizer o texto, uma atitude corporal que pode ser vista tanto no gesto, em si, quanto numa inflexão de voz, na música e nos outros elementos que compõem a cena.

Esses aspectos são significativos porque essa teoria permite que se leiam as manifestações em estudo de uma forma diferente daquela possível pela teoria do drama. O gênero épico é, dessa sorte, inerente ao desenvolvimento dessas brincadeiras e, no caso do Fandango, outros elementos identificadores podem ser assinalados, a saber:

a) O espaço aberto da rua onde a brincadeira acontece, ou em um palco ou quadra, não cria ilusões;

b) No desenvolvimento da brincadeira, a todo instante, os brincantes estão se autodirigindo, relacionando-se para saber, por exemplo, a próxima cena a ser realizada, a música a ser cantada, corrigir um passo, uma música, um ritmo, tudo à mostra, às claras;

c) A interferência com os espectadores, para pedir água, comer bombons, contar alguma coisa em segredo (isso foi notado, especialmente, na Chegança);

d) A orquestra e o microfone à vista;

d) O canto, que é evidenciado em todas as Partes;

---

[73] Essa ideia de sair de um tom prosaico não pôde ser totalmente evidenciada na brincadeira, pois eles sempre estão cantando, e a forma, na maior parte, é versificada.

e) A ênfase na narrativa, sem haver uma alteração entre o brincante e a personagem.

Pensar o Fandango observando os pontos de contato preconizados pelo autor e que a brincadeira propõe é refletir a partir do exemplo de um teatro vivo em nossas terras, que tem suas raízes ligadas ao período Medieval, em que Brecht foi buscar modelos para criar a teoria de um teatro épico, a qual aponta para alguns aspectos poéticos dessa brincadeira. Desenvolver e analisar essas questões, à luz do teórico alemão, é uma forma de se ir além de um olhar reducionista, pois, conforme nos fala Fernando Peixoto (1987, p. 232):

> É uma falsa questão tentar discutir sobre se as propostas de Brecht vieram ao Brasil como algo que vem de fora, e entram como se fossem pára-quedas, como se fossem doutrinas exóticas dentro do processo cultural brasileiro. Na realidade, a gente encontra em exemplos mais simples a prova absoluta de que no cotidiano popular, em algumas manifestações espontâneas da arte popular brasileira, estão seus germens primitivos ainda que não elaborados. Manifestações muito claras, que no fundo são uma versão simplificada e embrionária de toda uma teoria de estética e de toda uma postura, de visão de mundo, de toda uma possibilidade de utilizar a representação, no caso teatro, mas também o processo cultural como um todo, como um instrumento popular, um instrumento de diálogo, de reflexão crítica, de participação da nossa sociedade.

Parte 2 - Poéticas performanciais do gesto e da dança

> *A oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar. Falando, (...) de "estruturação vocal", pretendia acentuar o que há de mais específico na poesia oral. Mas talvez fosse melhor ter escolhido a expressão "estruturação corporal". Gesto e olhar, com efeito, são igualmente concernentes. (...) eu os assumo simultaneamente sob as designações de* gesto *e* gestualidade. (ZUMTHOR, 1997, p. 203).

Como foi descrito na introdução, a nomenclatura Fandango tendeu a designar uma dança que usa batida com os pés, vinda da Península Ibérica[74], e que remete a alguns passos vistos na dança da brincadeira. Também, o fato da palavra indicar ato de

[74] Ainda hoje, em muitas regiões da Península, a dança fandango é executada.

desentendimento ou briga reforça a ideia de guerra e de combate e remete ao que é narrado em algumas Partes. A dança Fandango, segundo alguns brincantes, em um dado momento, teria passado a nomear a brincadeira dos Marujos.

Foto 40: Apresentação no IFRN – 30/08/2006 (B)

Quanto à Chegança, Andrade (2002), Pimentel (2004) e Cascudo (2006) observam que essa foi a denominação, em Portugal, de uma dança erótica do Séc. XVIII, proibida pelo Marquês de Pombal, em 1745, por ser considerada uma dança lascívia, que atentava aos bons costumes. Era um tipo de dança feita em par solto, em que se encostavam anca contra anca, coxas contra as coxas e com fortes remelexos. Essa referência descritiva, todavia, não condiz, inicialmente, com o que se observa, hoje, em campo. Pode-se entrever que ela tenha se transformando até chegar aos passos que vemos na cena dessa brincadeira. Andrade (2002) também aponta que as cheganças portuguesas podem ter sido formas musicais ou danças difíceis de serem executadas, pois exigiam muita movimentação de pés e de corpo. Esses autores acrescentam que o nome Chegança também poderia estar ligado ao ato de chegar do mar ou de chegar para brincar.

Foto 41: Festival da FJA – Natal-RN - 10/12/1979 (A)

De todo modo, a dança é um dos dados presentes nessas performances, e seus movimentos e gestos permitem ao grupo interagir com os demais elementos, dentre eles, o texto poético, uma vez que, "na poesia oral, (…) cabe ao corpo modalizar o discurso, explicitar seu intento. O gesto gera no espaço a forma externa do poema. Ele funda sua unidade temporal, escandindo-a de suas recorrências" (ZUMTHOR, 1997, p. 207). Percebe-se, historicamente,[75] que "salvo exceções raríssimas, a voz humana, a transmissão da poesia (…) exigiu o gesto humano; e, além disso, enquanto a voz poética tendia ao canto, o gesto poético tendia à dança, sua última realização" (ZUMTHOR, 1993, p. 249). Voz e gesto estão ligados com uma finalidade comum.

A dança pode ser compreendida como a arte que se utiliza dos movimentos corporais, em uma ação poética e dinâmica desenvolvida no espaço e no tempo, através do uso de ações ritmadas. Diz-se, também, ser a arte do corpo por excelência, pois, através dele, o dançarino expressa ideias, emoções, história, hábitos, psiquê - um universo socioeconômico e cultural.

Enquanto ato ritualístico, cultural e diversional, a dança está no cotidiano das pessoas, que se utilizam, na maioria das vezes, de sons, nas mais variadas formas rítmicas, para implementar o ato de dançar. É uma ação milenar e, ao que tudo indica, está ligada à própria manifestação humana, por sua natureza expressiva e adoração à Natureza, entendida como divina. Assim, manifesta-se no ato de adorar e consagrar a vida, na busca de dar-lhe um sentido, no interagir com o Outro.

> (…) do Século IX ao XV, a documentação de que dispomos atesta uma difusão contínua das práticas coreográficas, sua diversificação, a invasão de toda existência pública e privada pela dança. Não há festa sem dança; e esta, em cada localidade, tem seu lugar próprio: a praça, (…) um prado (…), uma sala reservada para esse fim (…), no mais das vezes, a igreja, único edifício bastante vasto e seguro (ZUMTHOR, 1993, p. 247).

No passar do tempo, o desenvolvimento da habilidade de dançar também se institucionaliza como uma manifestação artística que permite uma relação estética com o outro, o espectador. Esse ato se dá através da dedicação e é adquirido com o estudo das formas que permitem ao corpo codificar-se e, assim, tornar-se leitura poética. Portanto, a dança é a poesia das ações corporais no espaço. É um código corporal que se utiliza de

[75] Segundo o autor, entre os Séculos X e XIV.

tempo, duração e ritmo, incorporando um tempo musical que possibilite uma ação extracotidiana. É a emanação de uma energia que extrapola e ressignifica ações corporais cotidianas e corporifica e possibilita a criação de novas ações.

Dançar é uma manifestação corpórea e é através do corpo que se presentifica esse conhecimento. É pelo corpo, onde está escrita nossa história pessoal, que podemos manifestar a dança que há em nós e ir além, pois o corpo também é um vir-a-ser, um complexo de possibilidades a serem trabalhadas, um caminho de vivências a serem experienciadas já que, como "mecanismo" físico, psíquico e cultural, está aberto à multiplicidade e à diversidade.

Zumthor (1997, p. 210) concebe que "todas as culturas humanas parecem colaborar com algum vasto teatro do corpo, de manifestações infinitamente variadas, com técnicas tão diversificadas quanto nossos gestos cotidianos, em cuja cena a poesia oral aparece frequentemente, como uma das ações que ali se representam". No seio de uma interpretação gestual, chega-se à dança. Nesse sentido, no Fandango e na Chegança, a dança e os gestos estão presentes em todas as partes da brincadeira.[76].

As apresentações dos grupos aqui estudados sempre começam com uma forma de cortejo que, também, pode ser entendido como uma procissão ou desfile. Seja a apresentação feita na rua, onde fica mais visível essa peculiaridade, seja feita num palco, ou em outro espaço, pátio de uma igreja, tablado, praça ou quadra de esporte, o cortejo é a forma como se inicia a manifestação.

No Brincar o Marujo, seu Severino relata: "quando era dia de festa e a gente queria brincar, a gente colocava ela todinha. Ia andando por essa rua [apontando para a rua em frente], quando chegava perto do palco saía de dentro do barco. Aí cantava outra música. Aí ia brincar mesmo. Aí tinha a dança. Subia no palco aí a gente ia brincar *Saltamos Todos*".

Em Canguaretama, na festa da Padroeira da cidade, quando a imagem é levada na Barca do Fandango, os brincantes, vestidos a caráter, vão à frente e ao lado dela, enquanto os moradores da cidade vão seguindo em procissão, caminhando ao lado, na frente e atrás da Barca, pelas ruas da cidade, até o momento em que eles param e depois

---

[76] Infere, também, nos relatos do Brincar o Marujo, quando a rememoração da brincadeira é invadida por passos e gestos do brincar.

realizam as Partes da brincadeira[77]. Verifica-se a recorrência ao cortejo, como forma de chamar pessoas para assistirem a uma brincadeira ou fazerem parte da própria brincadeira. "Caminhar" pelas ruas e praças da cidade, para chegar ao local em que há a apresentação propriamente dita[78].

Para Andrade (2002, p. 37):

> Esse cortejo, quer pela sua organização quer pelas danças e cantorias que são exclusivas dele, já constitui um elemento especificamente espetacular. Já é teatro. Fazem parte dele as cantigas religiosas, os dobrados de marcha, as despedidas, os cantos de trabalho alusivos e danças puras: por vezes atingindo um desenvolvimento tão desmedido que podem dar ao cortejo uma importância prática bem maior que a da representação propriamente dita.

Na Grécia, também há registros dessa forma de procissão:

> O ritual da dança coral e do teatro era precedido por uma procissão solene, que vinha da cidade, e terminava na orquestra, dentro do recinto sagrado de Dioniso. O clímax dessa procissão era o carro festivo do deus puxado por dois sátiros, uma espécie de barca sobre rodas (carrus navalis), que carregava a imagem do deus ou, em seu lugar um ator coroado de folhas de videira. O carro-barca recorda as aventuras marítimas, do Deus, pois, de acordo com o mito, Dioniso, quando criança, fora depositado na praia pelas ondas do mar, dentro de uma arca. Enquanto elemento procriador que abriga o mistério primordial da vida, a água sempre foi um ingrediente importante dos cultos de qualquer povo; são testemunhos disso o culto de Osíris do antigo Egito, o Moisés bíblico e o pescador divino da dança Kagura japonesa. (Berthold, 2004, p. 105).

Consta que a Igreja Católica se apropriou de festejos populares como as Janeiras e as Maias[79], dando-lhes um caráter restrito a sua doutrina. Assim surgiram as "Festas de Santa

---

[77] É interessante constatar em fragmentos de cerâmica de 1200 a.C. da antiga civilização egípcia uma barca sendo carregada num cortejo por sacerdotes e dentro da barca 'Osíris' ou 'Amon', navegando em seu navio. Ao que tudo indica a barca está sendo carregada por terra e os guerreiros marcham ao lado dela (in BERTHOLD, 2004).

[78] Esse momento remete também ao momento em que os navegadores portugueses iam sair para o mar navegar. Acontecimento que se dava em forma de cortejo, quando as famílias e a assistência vinha toda até o local da saída no navio, no porto.

[79] Leite de Vasconcelos refere-se ao costume português das Maias como sendo a mais antiga menção dessa festa popular, "festa evidentemente naturalística, posto mais ou menos desviada da sua significação primitiva, já pelo próprio Paganismo, já pelo Cristianismo, creio que se acha nestas linhas da Postura da câmara de Lisboa de 1385: 'Outrossim, estabelecemos que, daqui em diante, em essa Cidade e em seu termo não se cantem as Janeiras nem Maias, nem outro nenhum mês do ano'. Esses rituais pagãos eram ligados ao rito da fertilidade. Festejavam um novo ciclo da natureza, à celebração da primavera ou ao início de um novo ano agrícola". [In FERNANDES, 2007].

Cruz", do "Corpo de Deus", "São João", o "Dia de Todos os Santos" etc., uma forma hábil de se servir de uma tradição de cortejos e de cerimônias pagãs, convertendo-os em elementos do próprio Cristianismo.

Segundo Andrade (2002), esses tipos de festejos chegaram ao Brasil com os jesuítas, no período colonial com o objetivo de catequizar os índios. Esses padres se aproveitaram desse conhecimento para implementar a partir das tradições indígenas seus objetivos. Dessa forma, nesse período, chegaram a ter procissões semanais com princípios de cortejos-baile, que podem ser vistos, ainda, hoje, nas manifestações aqui estudadas.

Portanto, para esse autor, as danças dramáticas brasileiras derivariam, dentre outras tradições, dos cortejos, com seus cantos e coreografias vindos de tradições pagãs, posteriormente sacralizadas pela Igreja Católica. Zumthor (1993) fala, também, que existiu, no período medieval, uma prática de procissões dançadas que ainda podiam ser vistas até por volta do Século XV, quando se apresentavam dois tipos coreográficos[80]:

> (...) o do sabor das circunstâncias, algumas, de longínqua origem pagã, inicialmente ligadas a cultos agrários... outras, saídas dessa talvez mas repensada segundo um modelo inspirado nos salmos, desde a alta Idade Média foram integradas pela liturgia católica, enquanto manifestação da alegria espiritual; outras enfim, a partir do Século XII elaboração cortês das primeiras ou das segundas (ou mesmo importadas do mundo islâmico), espalharam-se no meio nobre, a título de recreação mundana. (id., p. 246).

Os três grupos de brincantes, aqui estudados, relatam que o ato de visitar casas era comum antigamente. Eles vinham cantando pelas ruas, em forma de cortejo, e eram recebidos por alguns moradores, geralmente, aqueles que tinham melhores condições financeiras. Após as loas em referência aos donos da casa e à realização de partes da brincadeira, eram ofertadas alimentação e bebidas aos brincantes, algumas vezes, dinheiro.

De todo modo, esse aspecto do Cortejo está presente na própria forma de movimentação das brincadeiras, ressaltado, quando não se dá no espaço da rua, através da coreografia e formação dos cordões. No Fandango, que é o nosso foco, a Maruja é formada em duas filas. Paralelamente, eles vêm em dois cordões, e no centro, ficam os Oficiais.

---

[80] O autor diz ainda que (1993, p. 248) "a dança acompanhou e sustentou muitas formas de poesia: *condutos* e canções pias, impostas nas procissões dançadas durante as festas litúrgicas, litanias das Rogações, preces e fórmulas mágicas das danças dos "*brandons*" ou da de São João; as natalinas mais antigas poderiam remontar a canções de dança hibernal".

Pode-se ver que essa forma-cortejo sempre está presente, seja no início ou em outros momentos da apresentação. Através da música, do canto/texto, da dança e dos deslocamentos, pode-se visualizar essa intenção.

Em uma das apresentações no IFRN, os brincantes entraram, carregando, à frente do cortejo, duas bandeiras, uma do Brasil e outra de Portugal. Logo atrás, os dois cordões de marujos e, ao centro, os oficiais. Quando brincam com a Barca, os cordões vêm ao lado dela, e os oficiais, à frente[81].

É assim que o Cortejo, chegando ao "espaço de apresentação" em si, começa a desenvolver as Partes que são, em maior ou menor número, conforme o tempo disponível para apresentar a brincadeira. Em geral, o canto é acompanhado por pequenas gestualidades que lembram movimentos militares de "ordem unida", como: levantar de espadas; bater continências; fazer sentido; posição das mãos em descanso e o ato de descansar; uma mão na cintura e a outra nas costas na altura da cintura; retirada dos quepes e das boinas; apontar para uma das personagens ou para o alto. Portanto, ações que dão vida e acompanham o que está sendo dito no texto e que explicita certa redundância e estilização.

As gestualidades reforçam a atitude das personagens que são marinheiros, e esses atos falam, segundo Da Matta (1990), de certo respeito, principalmente aos símbolos nacionais, como a bandeira e as próprias armas da República e, aqui, no caso, à marinha.

Na brincadeira do Fandango, há uma total uniformização dos gestos, como podemos observar na 8ª Parte, e suas gestualidades:

1. "*Desembainhamos as espadas*": sacam as espadas e cruzam no ar formando um "túnel";

Foto 40: Espadas em 10/12/1979 (A)

Foto 42: Espadas em 30/08/2006 (B)

[81] Na Chegança, além dos cordões de marujos e dos oficiais, existe o cordão dos Mouros, sendo que esses é que carregam a Barca.

2. "*A divina providência*": retiram os quepes e as boinas no sentido de respeito a Deus;

Foto 44: Divina providência - 30/08/2006 (B)

3. "*Corre acima Gajeiro*": o menino que faz essa personagem sai da fila e se coloca à frente de toda a Maruja. Se tiver a Barca, ele vai para cima do mastro;

Foto 45: Gajeiro no chão - 30/08/2006 (B)

Foto 46: Gajeiro no mastro- 07/12/2008 (B)

4. "*Olha para a estrela do Norte*": apontam para o alto;

Foto 47: Apontar para o alto - 07/12/2008 (B)

5. "*Graças vos rendo, oh! meu Deus/ De todo meu coração*". - tiram o quepe e a boina, levam para o alto e, depois, até o coração;

Foto 48: Tirar quepe - 30/08/2006

6. "*Vem aos meus braços, Gajeiro…*": nesse momento, o Gajeiro vai até o Mar e Guerra e o abraça. Mas é um abraçar estilizado, não há uma ação completa, uma entrega, ou seja, é apenas uma demonstração do ato de abraçar.

São feitos, também, movimentos com os membros inferiores. As pernas e os pés, geralmente, acompanham o ritmo da música, com pequenas batidas dos pés; batidas trançando os pés; caminhadas; recuos; passos saltitantes, com chutes no ar, com cada uma das pernas, para ambos os lados, e quando param, juntam os dois pés no chão; tem também uma ação constante de ficar tirando os pés levemente do chão, o que permite o balanço de todo o corpo. O outro aspecto, por fim, é a própria marcha.

Foto 49: Chutes - 07/12/2008

Foto 50: Leve balanço - 07/12/2009

Quando a música está mais lenta, o tronco acompanha o seu ritmo, num leve balançar, reproduzindo um movimento que pode ser lido como o do balanço do mar; há também movimentos de inclinação do corpo para frente e para trás.

Nos momentos em que a canção está sendo realizada somente por uma das personagens, tudo se direciona para o que está sendo dito. Só essa personagem central é que faz a gestualidade referente ao que é cantado, e o restante da Maruja acompanha apenas com leve movimento de dança, balanço ou bailados, portanto uma atenção voltada para o texto, um foco para as palavras que estão sendo pronunciadas no canto. No momento em que a Maruja responde ou canta a tirada da personagem principal, em uníssono, ou mesmo quando todos cantam o refrão e ampliam o volume das vozes, os gestos e os movimentos tendem a se dilatar.

> A expressão corporal corrente encadeia séries contínuas de gestos de todas as espécies. Um movimento do corpo inteiro se faz acompanhar, em geral, de uma gesticulação dos braços e da cabeça, além de uma mímica e de um olhar particular. A performance poética pode suspender intencionalmente esse encadeamento, e admitir como pertinente apenas o gesto do rosto, ou do braço, ou alguma dança não expressiva. A vocalização poética (...), às vezes confere uma função ao silêncio: assim, a gestualidade pode integrar, de maneira significativa (...). (ZUMTHOR, 1997, p. 207).

O certo é que, no momento em que há uma pausa, um silêncio no canto, a dança entra com mais ênfase e, assim, vê-se uma maior movimentação, os gestos ampliam, os

instrumentos tocam mais alto, o ritmo acelera e dança-se estilizadamente o que estava sendo cantado: combates, ações coletivas, e as "pisadas" e o bater dos pés tendem a ser mais fortes e acelerados, conforme o ritmo, auxiliado pelas próprias sonoridades dos pés. Nesse jogo de intervalos entre a canção e a dança, a narrativa vai progredindo, e os diferentes ritmos das músicas influenciam na execução dos gestos e das danças.

Foto 51: Ênfase na dança - 30/08/2006 (B)

Podemos, ainda, verificar e analisar os movimentos básicos da 2ª Parte do Fandango, "Saltamos todos", quando a dança e os gestos são realizados através de um ritmo de marcha - ritmo binário e ralentado, com um grande sentido de ordem e de respeito, onde os brincantes ficam, na maior parte dessa dança, com os braços no plano médio, uma mão na cintura e a outra cruzando nas costas. Os Oficiais vão ao centro e, entre eles, o capitão, que canta as estrofes. A Maruja, em dois cordões, um de cada lado, vai repetindo os versos cantados. Inicialmente 'caminham' ao ritmo da música, com passos largos e ritmados, em fila, em direções que vão para trás e para a frente. Dão um passo com a perna direita e depois juntam a esquerda, com uma leve acentuação/pausa; em seguida, fazem o mesmo com a outra perna. Quando param a caminhada, fazem um balanço, levam uma perna de cada vez para um dos lados e voltam a mesma ao centro, marcando essa volta com uma batida ou acento. Esses movimentos são encadeados sucessivamente durante a música até o instante em que cantam "Nós que sabemos que se festeja a Santa Virgem neste dia", momento em que tiram a cobertura/quepe, elevando-a com um movimento no plano alto, 'em direção ao céu'. Quando param de cantar e fica somente a melodia tocada pelos instrumentos, há uma maior acentuação das batidas dos pés com o movimento do balanço.

Ainda quanto às danças, ou bailados, como dizem alguns, segundo Genival Mangabeira (F), "tem umas que são em passos de Valsa. Tem umas que são *foxtrote*, passo

de raposa". Klebinho (F) diz que é "porque cada aventura é uma música". Beto (F) fala que, no Fandango, não há um nome específico para os bailados, os passos realizados estão ligados à música ou à letra da Parte que está sendo executada: "Na primeira Parte, a Barca, no início, se destaca de um lugar. É como se tivesse remando, empurrando a Barca, marchando, arrastando os pés". Nesse momento, eles estão cantando o *Léu, léu*. "Na segunda Parte, sai do Barco - é um ritmo o de chegar e atracar a Barca, aí tem a Marcha Frevo". Nesse momento, estão cantando *Saltamos todos.* E os ritmos, ainda para ele, são de "Balada, Marcha Rancho e de Baião no *Marinheiros Somos*". Em algumas, "o ritmo continua o mesmo, mas muda os passos, como no *Viva Viva Bela Menina* [14ª Parte *Adeus oh! bela menina*]. E, assim, há dança em forma de "Zigue-zag" e "dança como se tivesse galopando".

Em outra brincadeira do mesmo gênero, Barca de Cabedelo-PB, eles nomeiam alguns movimentos realizados da seguinte forma: "(…) *movimentos do* ***tombo****, que reproduz o mar em calmaria,* segundo explicam. *É o movimento do corpo (inclinação lateral), sem sair do lugar.*"; "*A partir da posição inicial, o grupo dança a* ***voga*** *– movimento (...) com avanços e recuos*"; "*A* ***contravoga*** *corresponde à posição tomada pelo grupo voltando-se para a direita ou para a esquerda (...)*" (PIMENTEL, 2004, pp. 103, 108.). Esses movimentos descritos também parecem com alguns passos realizados pelos brincantes de Canguaretama.

Náder (2008) observa que a dança é a responsável, nesse tipo de brincadeira, pela manutenção da pulsação coletiva, havendo uma relação rítmica entre a coordenação dos pés, a melodia cantada e o acompanhamento dos instrumentos. Nesse sentido, ele observa que cantar e dançar são ações que estão intimamente ligadas.

Klebinho (F) diz que o banjo foi introduzido no Fandango para ritmar o passo. Antes não havia microfone sem fio, e isso dificultava cantar. Segundo o brincante, eles não tinham como se locomover com o microfone com fio, por causa da rapidez das danças, e quando ficava longe dos músicos, o som ficava distorcido, chegava atrasado. Para ele, "tudo que venha beneficiar a dança, melhora, nunca vai piorar. Aí introduzimos o contrabaixo, aí vimos que o erro diminuiu quase 90%, porque fica fazendo a marcação. Não tem como errar. Mas o povo diz: mas antigamente não tinha! Nós vamos aperfeiçoando a maneira de brincar".

Em relação a esse aspecto, ele acrescenta: “em Natal queriam usar uma orquestra[82]. Aí eu chamei o encarregado do evento, conversei com ele e disse que não tinha como dançar com a guitarra. Porque o ritmo do violão é diferente pra quem ensaia com o violão. Não existe isso no Fandango. O ritmo é na base do cavaquinho com o banjo”. Como podemos perceber, são os integrantes do grupo que determinam as transformações que precisam ser feitas, escolhendo o que tirar ou acrescentar em sua brincadeira.

Parte 3 - Poéticas musicais: canto, músicas, tocadores

“Cada aventura é uma música” (Klebinho - F).

O músico João Nicodemos (2009), em entrevista com base no estudo das músicas do Fandango de Canguaretama, fala que, de um modo geral, a música, nos folguedos populares, seja ela produzida em comunidades rurais ou periféricas, tem uma estrutura melódico-harmônica simples, em que se utilizam de poucos elementos para serem produzidas através de “um motivo rítmico-melódico que se repete indefinidamente, sob acompanhamento harmônico de estrutura igualmente simples onde predominam cadências de acordes do Iº, IVº e Vº graus” que correspondem “no tom de Dó ao Dó, Fá e Sol” e, assim, respectivamente.

No entanto, para ele:

> Pensar que essa simplicidade seja sinônimo de falta de conhecimento ou elaboração é um engano que muitos cometem por desconhecerem que na simplicidade, muitas vezes, encontramos a síntese de uma gama enorme de conhecimentos e possibilidades. Nesta categoria de música podemos incluir as cantigas de roda, das brincadeiras infantis, cantigas de ninar, e tantas outras que fazem parte da cultura popular, como as músicas de antigos carnavais, as músicas de capoeira, músicas do bumba meu boi, maracatus, sambas-de-roda etc.

Nicodemos se pergunta: “Por que essas músicas agradam a tão grande número de ouvintes e passam de uma geração para outra com tanta facilidade?” E responde no sentido de expor ideias que possam conduzir o pensamento e oferecer “algumas possibilidades de interpretação deste fenômeno”. Dessa forma, ele considera que, como uma atividade humana, a arte é movida e gerada pelo princípio do prazer, em que os indivíduos cantam

[82] Com outros instrumentos que não são utilizados pelos brincantes de Canguaretama, como guitarra elétrica, bateria, sopro etc.

em busca de um sentimento agradável mesmo que, às vezes, a inspiração possa partir de um sofrimento, mas o resultado é a alegria, ainda que pela catarse, por um alívio ou purgação de um sentimento. A música é uma arte do movimento, cujos elementos principais - ritmo, melodia e harmonia - também se deslocam no tempo, produzindo essa noção que está expressa nas condições de "antes" e "depois", por meio das repetições de frases rítmicas, melódicas e harmônicas. Dessa forma, pode-se perceber, por exemplo, o ritmo da natureza através da repetição de eventos, num determinado tempo, em intervalos constantes, assim como se pode entender o movimento, observando seus momentos mais importantes e denominá-los: tensão e relaxamento, como uma bola que é arremessada para o alto (tensão) e se desloca até um ponto e retorna (relaxamento), ou uma pergunta que é feita (tensão), ao encontrar sua resposta (relaxamento); também podemos pensar em polos magnéticos, "dor e prazer, yin e yang e muito mais, sempre encontramos esses dois momentos: tensão e relaxamento". Esses momentos são opostos e complementares, um "relativizando" o outro.

E essa dinâmica pode ser percebida na música do Fandango, que tem um princípio de prazer, movimento, repetição e uma relação dialógica entre tensão e relaxamento, entre pergunta e resposta, entre alternação do canto de um solista e o coro, fazendo a conexão com essas peculiaridades:

> Nessa categoria de músicas, os acordes de Iº IVº e Vº graus (Tônica, Subdominante e Dominante, respectivamente) têm uma função harmônica, segundo a sensação que provocam (repouso, tensão ou relaxamento) nos ouvintes e nos executantes. A Tônica provoca uma sensação de repouso, a Subdominante, provoca uma sensação de movimento (pouca tensão) e a Dominante, a sensação de tensão, que deve ser resolvida com o retorno à Tônica. Essa é uma regra básica de harmonia funcional. (id., ib.).

O músico nos diz que esse tipo de regra, nesse tipo de música, não existe por acaso, pois responde a necessidades orgânicas do ser humano, como o prazer e o relaxamento, ou a uma sensação de segurança, como o conforto de "voltar pra casa", ou seja, um acorde

inicial e o retorno à tônica[83]. "Creio que o que possibilita uma grande identificação com a música 'simples' é essa condição de síntese que ela contém, em que com poucos elementos provoca o movimento entre a tensão e o relaxamento, de forma direta e até previsível".

João Maria da Silva, o Dão (F, 37), relata que as músicas executadas no Fandango são marcadas por andamentos lentos e pausados, e caracterizadas por ritmos que ele chama de Bolero, encontrado em oito músicas, e de Valsa, em uma. Já as que têm andamentos mais rápidos, ligeiros e fortes são explicitadas nas Partes em que se escuta o ritmo da Marcha em três musicas, baião ou xaxado em uma, e do vanerão ou forró em seis. É importante observar que os nomes dos ritmos nem sempre são idênticos em todas as regiões do país e, como nos fala Nicodemos (2009), muda-se sua designação assim como mudam os nomes de pássaros, plantas, árvores e bichos, "uma dinâmica própria da cultura popular, cuja forma de transmissão do conhecimento é a oralidade".

Foto 52: Dão tocando, cantando e ensinando a música do Fandango Nov./2008 (B)

Pode-se entrever que o ritmo que Dão (F) aponta como sendo de um *bolero* teria sua origem nas *baladas* ibéricas encontradas nas xácaras, nos solaus e nos romances dos cancioneiros, canções de cunho narrativo e/ou de ritmo lento. Essa forma já era uma marca do romanceiro, um gênero poético de origem medieval, cuja poesia narrativa, épica, pode ser observada nas canções das seguintes Partes: 1ª Parte – "Léu-léu"; 2ª Parte – "Saltamos todos"; 5ª Parte – "Aqui viemos, Santa Virgem"; 8ª Parte – "Bela Nau"; 9ª Parte – "Sua

[83] João Nicodemos conta uma pequena história para ilustrar e esclarecer essa questão: "existe uma história bem interessante, que ilustra com clareza o que foi dito. Conta-se que o filho de um grande mestre da música estava estudando ao piano, durante a noite, quando, após tocar um acorde de Vº grau (dominante, acorde de tensão), parou e foi dormir. Seu pai, que o escutava de seu quarto, ficou insone e só conseguiu "relaxar" depois de descer de seus aposentos e tocar o acorde que "resolvia" aquela tensão harmônica e orgânica".

alteza a quem Deus guarda"; 11ª Parte – "Passarinho preso canta oh! minh'alma"; 12ª Parte – "Clara estrela brilhante" e; 18ª Parte – "Puxa o ferro marinheiro". O *Bolero* tem influências afro-espanholas e se distingue por ser uma melodia uniforme e repetitiva em um compasso quaternário.

Já a *Valsa*[84], palavra cujo sentido é o de "dar voltas", tem sua origem nas danças populares campesinas, sobretudo do sul da Alemanha e da Áustria, tendo se desenvolvido e disseminado por todo o mundo nos salões aristocráticos. Música de compasso ternário e cujo andamento lento pode ser visto na 13ª Parte – "Senhor Arraz".

A *Marcha* é um ritmo utilizado, comumente, durante um desfile militar ou deslocamento de soldados, tem um compasso binário e é desenvolvida nas seguintes Partes do Fandango: 4ª Parte – "Viva, viva"; 14ª Parte – "Adeus, oh! bela menina"; 19ª Parte – "Adeus, meu lindo amor".

Dão (F) observa também que as músicas da 6ª Parte – "Rema que rema"; da 7ª Parte – "O Ração e o Vassoura"; da 10ª Parte – "Eu vendi o meu relógio"; da 15ª Parte – "Avante oh! bela Maruja"; 16ª Parte – "Marinheiro marcha bonito"; 17ª Parte – "Vamos meus amigos", podem ser entendidas como um *forró* ou mesmo um *vanerão*. E na 3ª Parte – "Marinheiros são" como sendo um *Baião* ou *Xaxado*.

> Podemos entender que o termo "forró" seja um nome genérico dado ao tipo de festa onde se toca e dança uma série de ritmos nordestinos, tais como, o xaxado, o baião, o xote, dentre outros. E o "vanerão", ritmo e dança que pertence à cultura popular do Rio Grande do Sul, chegou ao Ceará e teve seu elemento rítmico incorporado ao baião, produzindo uma variação deste. (NICODEMOS, 2009).

Por outro lado, Dão (F) diz que, ao realizar algumas pesquisas, observou que essas músicas do Fandango também se aproximam do ritmo do vanerão do Sul do Brasil. Música de andamento rápido e teria sua origem no ritmo caribenho *habanera,* que foi amplamente difundido na Espanha, no período em que esse país colonizava essa região e que, depois, chegou aqui, principalmente ao Sul de nosso país. A coreografia que

---

[84] In Dicionário Cravo Albin da Música popular Brasileira, http://www.dicionariompb.com.br/, retirado em janeiro de 2009.

acompanha essa música, ainda hoje, nos Estados do Paraná, Rio Grande do Sul, Sul de São Paulo, é de dois passos para a esquerda e um passo para a direita. Esses passos lembram alguns movimentos do Fandango de Canguaretama. Esse ritmo e essa dança são características do sul do Brasil, visto como *Fandango bailado* ou *Fandango batido*, este último marcado por um sapatear.

O andamento lento, que lembra uma cantilena - uma melodia monótona, principalmente nas Partes centrais e maiores da brincadeira - demonstra, a meu ver, a ênfase que se quer dar à questão do texto poético, para que o mesmo seja compreendido. Como venho procurando demonstrar, esse fato necessita de conhecimento para engendrar e unir a unidade textual aos outros elementos, como a música, o canto e a coreografia.

Zumthor (1997, p. 217) vai falar da existência das "canções dançadas" ou "canções de dança", que seriam um fenômeno primeiro de toda poesia, em que "gesto e voz, regulados um pelo outro, consolidam a unidade do jogo, reveladora de um desenho comum". Ele aponta que esse efeito coesivo do ritmo tende a ser acrescido pelo uso de outros procedimentos que elevam ou modulam o ritmo nos versos. Já a parte cantada, acompanhada ou não, geralmente é sustentada por um solista ou por um coro, sendo que os dançarinos retomam o eco ou respondem por um estribilho. "Era assim, provavelmente, com a maior parte das danças medievais, das quais, ao que parece, origina-se a técnica moderna das canções com refrão" (id., p. 212) e, também, nas "brincadeiras infantis, onde a música é acompanhada de gestos e movimentos redundantes, reforçando a expressão do texto" (NICODEMOS, 2009).

Os variados ritmos encontrados na brincadeira também compartilham a ideia de junção, quer dizer, a bricolagem de materiais musicais oferecidos culturalmente para compor uma obra artística e que, em certo momento, fora reunido por um ou mais artistas.

A música do Fandango, ao ser construída e compartilhada, apresenta características culturais diversas do meio em que foi produzida. Como os brincantes dizem, as músicas "já vêm de longe" e, como expresso em CDs, como os da Missão Folclórica de 1938[85], da Barca e do Fandango da Paraíba[86] e, ainda, ouvindo os brincantes de Vila Flor e

[85] In Missão de Pesquisa Folclórica (2006).

da Chegança, percebe-se que as melodias e o ritmo, apesar de suas especificidades, são parecidos ou foram acoplados, substituídos ou suas partes suprimidas.

Segundo Netti (in NÁDER, 2008, p. 127):

> (...) uma das coisas que determina o curso da história em uma cultura musical é o método de transmissão. Em muitas sociedades, a música vive na tradição oral (ou melhor, aural); isto é, ela é passada pela palavra que sai da boca e aprendida prestando atenção à performance ao vivo. Geralmente é assumido que tal forma de transmissão inevitavelmente gera mudanças nas músicas, já que cada pessoa que aprende desenvolver sua própria variante, ausente de um controle pela notação variante.

Nesse tipo de brincadeira, há grande influência de uma música difundida na Península Ibérica. Isso pode ser visto nos instrumentos de corda que são utilizados no Fandango, como o cavaquinho, o violão, o banjo, além das sonoridades características e da quadratura estrófica, assim como a organização da melodia por número, par de frases, em que quase todas tendem a ser de um mesmo tamanho e onde existe uma adequação do texto poético ao ritmo das melodias, atrelando sua métrica aos acentos rítmicos, da prática narrativa da baladas heroicas, das gestas, dos romanceiros entre outros.

> A aprendizagem de música não implica apenas tornar-se tecnicamente competente, mas interiorizar representações sociais que lhe dão sentido, como cultura. As organizações sonoras não são neutras, mas investidas de redes de significados (...). Esses significados dão sentido ao fazer musical e parece constituírem-se no estímulo básico para a própria aprendizagem. (ARROYO, in NÁDER, 2008, p. 127).

Não podemos perder de vista que o poema, ao ser expresso através da união de sons, ritmos e harmonias, está intimamente ligado à musicalidade. Ele sempre foi desenvolvido, tanto na Grécia antiga, através dos *aedos*, quanto pelos *trovadores medievais*, buscando essa união entre a letra do poema e o som. Com o passar dos anos, esses elementos intrínsecos - música e poesia - foram sendo pensados e articulados separadamente, de forma que a música passou a ser escrita em pautas, e a poesia, mesmo preservando a rítmica natural, passou a ser construída e conhecida apenas por meios gramaticais, ganhando, posteriormente, fundamentos e regras próprias.

---

86 In Pimentel (2004 e 2005).

A linguagem se constitui um instrumento de interação básica na sociedade. Falar e cantar são princípios importantes para o desenvolvimento cognitivo e expressivo, um ato que requer aprendizagem. Falar é um exercício do cotidiano, enquanto cantar, para muitos, tornou-se um ato esporádico. Para se expressar através da canção, é necessário o próprio corpo em essência, nada mais do que a sonoridade proporcionada pelo nosso instrumento corporal: canto, fala, sons de palmas, batida dos pés, estalos de dedos e percussão corporal auxiliam e dinamizam as sonoridades de nosso corpo. Sendo que, da fala ao canto, algo é alterado em sua natureza e pelo canto, busca-se a expansão da voz, mesmo que se percebam nessa dinâmica, na brincadeira, perdas do sentido do poema.

Segundo Andrade (1967, p. 20), a "expansividade impulsiva e instintiva do movimento sonoro procede de uma determinação intrinsecamente inconsciente, derivada apenas das exigências e leis fisiológicas... É o corpo que se bota a cantar e se expande em voz. Numa voz qualquer, puro movimento vital".

Os integrantes do grupo do Fandango sempre mencionam Beto (F) como uma pessoa que canta bem. Genival Mangabeira (F) diz que, quando ele era menino, tinha uma voz muito boa. E hoje também os integrantes falam da voz de seu filho, João Neto (F): "Êta menino pra saber cantar".

> Quando ele foi ensaiar com a gente ninguém dizia que ele cantava não. E Beto disse: não, o Gajeiro já está pronto..., em dois dias eu faço ele. Meu amigo quando ele vai cantar a Bela Nau ele se empolga tanto que você sente nele, ele jogando pra fora, porque é difícil cantar. A parte do Gajeiro é difícil de cantar porque tem um tom muito alto. Ou você vai lá em cima do tom ou se perde no caminho. Que tem parte no *Rema que rema* que é muito rápido e ele faz a parte do Gajeiro e do Calafate. O *Rema que rema* é a melhor Parte do Fandango porque envolve todos os componentes. Na hora a emoção fala mais alto. Tem que ter muito cuidado na hora em que vai pronunciar alguma coisa. Tem uma palavra que ele sempre vai pronunciar que eu corrijo que ele troca. Ele diz... 'valsa' em vez de 'vasta' do mar [*Bela Nau*]. Não tem quem no mundo que faz ele dizer 'vasta'. Mas quem está lá fora sem o caderno na mão não vai ver o erro. (Klebinho – F).

Como visto, Beto, que também é músico, e seu filho, que também já cantava na igreja com ele, têm uma história musical antes de entrar no grupo, o que facilita o desenvolvimento desse aspecto artístico.

> Cantar é mais difícil que dançar. Por exemplo, na hora que eu canto sozinho, é só eu. Aí dá nervoso para não errar. E errar eu

> já errei uma ruma de vezes. Quando fazia tempo que eu não cantava aí quando eu ia cantar errava a letra. Mas o pessoal que estava na frente Zé de Ná, meu pai, me ajudavam. (João Neto - F).

No Fandango, o canto acontece com o acompanhamento instrumental, através de solistas e de um coro, uma forma de canto alternado que acontece da seguinte forma:

1. Cantam em uníssono, num mesmo tom e em forma coral;
2. Um canta, e os demais respondem;
3. Dois ou mais brincantes alternam o canto em forma de diálogo, e os demais componentes respondem em coro, repetindo o verso ou a estrofe cantada.

Quando os versos da história são cantados, fazem-se gestos, como foi visto acima, que correspondem ao trecho que está sendo verbalizado. Muitas vezes, no momento de uma entrevista, quando vão falar uma parte do texto, eles também o fazem cantando. A poesia se quer cantada. A palavra poética é voz, é melodia, é o texto em sua energia sonora, que se ativa em performance.

O grupo aposta na voz de seus cantores, mas Dão (F) diz que isso, hoje em dia, está um pouco difícil, por causa da constante saída e entrada de algumas pessoas que não cantam bem:

> Na hora de cantar se não desenvolve o canto não vai (...) porque senão fica horrível. Num ambiente aonde tem pessoas que têm noção do que é música, por exemplo, como no dia em que Antônio Nóbrega[87] assistiu em frente ao Palácio da Cultura em Natal. Ele viu logo que pessoal entrou fora. Eu também percebi na hora. Parei e procurei o tom e ele fez um sinal positivo para mim.

No entanto, quem canta as partes do solo precisa ter uma boa voz, que seja audível, e ser afinado. E o uso do microfone auxilia nesse processo de expandir a voz, de ser ouvido. É uma mediação mecânica, como refere Zumthor (1997), que aumenta o espaço vocal e reduz as distâncias auditivas, tornando a palavra e a música públicas e possibilitando que a brincadeira se dirija a um número maior de espectadores.

O uso do microfone auxilia na projeção da voz. Hoje "o texto não é somente um objeto de um tratamento pelo corpo do ator, mas também pelos meios da eletrônica

[87] Artista pernambucano.

sonora" (PAVIS, 2003, p. 207). Para Gayotto (1997, p. 25), é falando no palco que o ator assume outra postura, "tomada por uma energia intensificada, diferente da vida cotidiana, passando a outro "estado". Revela, aí, o que já era *a priori* visível – seu corpo e sua voz -, mas que, pela acentuação de diversas dinâmicas, é (re)conhecido em sua nova disposição cênica".

Para Barba (*in* GAYOTTO, 1997, p. 25), a voz se apresenta como:

> (...) um verdadeiro ato que põe em movimento, dirige, dá forma, pára. Na verdade, pode-se falar em ações sonoras que provocam uma reação imediata naquele que é atingido. Como uma mão invisível, a voz parte do nosso corpo e age, e todo o nosso corpo vive e participa desta ação. O corpo é a parte visível da voz (...). A voz é o corpo invisível que opera no espaço. Não existem dualidades, subdivisões: voz e corpo. Existem apenas ações e reações que envolvem o nosso organismo em sua totalidade.

Foto 53: Calafanges, Dão, Selminho, Luiz Antônio, Tamirez e Antônio Mutum - IFRN - em 2006 (B)

Quanto aos integrantes da orquestra - os tocadores - eles se integram ao grupo nessa função por já deterem uma habilidade prévia, uma formação musical que já vem de casa, como nos fala Tamirez (F), que aprendeu a tocar violão com sua mãe, uma violonista da cidade. Ele relata que seu irmão chegou a tocar na Banda do RN, onde seu pai tocava trombone: "minha família era de músicos, meu tio tocava violão, era seresteiro da cidade", portanto, "faz parte de uma cultura musical". Assim, a pedido de sua mãe, desde 1985, ano do Centenário da Matriz, começou a tocar no Fandango, onde, há mais de setenta anos, seu tio Ivan e Fernando brincaram: "é uma coisa que faz parte da minha vida" e diz amar o que faz e, como alguns brincantes, não quer largar, nunca.

Foto 54: Selminho e Tamires - Praça de Canguaretama dez./2008

Os integrantes da orquestra hoje são: Dão e Tamirez (violão), Selminho e Antônio da Silva (cavaquinho), mas eles sempre lembram de antigos membros, como Zé Caboré (cavaquinho), mestre Elias (violão) e Pachiú (banjo).

Foto 55: Pachiu, Elias da Silva, Zé Caboré - Festival da FJA – Natal – 1979 (A)

Parte 4 - Poéticas plásticas: indumentária, adereços, cenografia

A rua é o lugar, por excelência, onde, tradicionalmente, são realizadas as apresentações do Fandango e da Chegança e onde se realizava o Brincar o Marujo, uma arena comum a esses brinquedos, que estabelece um laço com a sua comunidade. É o espaço que sempre permitiu os brinquedos desenvolverem seus elementos e onde o espectador e a obra entram em relação e possibilitam todo o ato da performance.

Esse espaço, a meu ver, é o que permite fazer uma leitura privilegiada dessas performances, pois, no contexto da comunidade, com todos os seus aspectos socioeconômicos e culturais, é que o ato performático se complementa, ganha clareza e abarca sua totalidade.

Como já antecipei, atualmente, as apresentações ocorrem não só em suas cidades e nesses espaços abertos, como ruas e praças. Há também os lugares fechados, como quadras de esporte, ginásios, colégios e teatros. E todos esses ambientes, com seus vários elementos, interferem na leitura da obra. Desde as construções arquitetônicas, que estão à volta e que permitem a realização da brincadeira, até o tipo de piso, bancos, cadeiras, iluminação, árvores, plantas, a acústica e as várias sonoridades, são os componentes da paisagem cênica e a construção da leitura.

A presença desses "ruídos", ocasionados pelas circunstâncias, pode interferir no entendimento do texto e está prevista numa situação de oralidade. Originariamente, eles não usavam aparelhos que pudessem mediar o que estava sendo cantado/falado. Por isso as técnicas de repetição, o uso de refrões e o canto em uníssono que, além de integrar os vários brincantes, são imprescindíveis para ressoar o que está sendo cantado. Em situação de oralidade, esse aspecto sempre foi vital para o entendimento da brincadeira.

Em alguns desses espaços, hoje, existe o tablado ou um palco com mais infraestrutura. Quando uma apresentação é feita em um teatro com caixa cênica e iluminação, existem, também, outras informações, nesse espaço cênico, que interferem na leitura da cena. Entre elas, destacam-se a distância entre palco e platéia e a frontalidade entre o espectador e a performance. Isso significa que o espaço sempre intervém na leitura. Entretanto, outros elementos, além dos próprios brincantes, interferem nesse espaço para que a obra possa ser lida como uma ação performativa. É assim que a indumentária, os adereços e a cenografia auxiliam a leitura. Esses dados permitem que o espectador perceba o propósito de uma teatralização. Os brincantes, ao estarem acompanhados desses materiais, como farda, espadas, quepes, boinas e barca, estabelecem um espaço de representação e indicam a intenção de que algo vai acontecer.

O figurino e os adereços sempre estiveram ligados a uma forma de caracterizar a personagem, dando-lhe um feitio, atribuindo-lhe uma leitura que remeta aos aspectos da sua personalidade, da sua condição social, econômica e cultural. Ele serve como uma

segunda pele para o ator. No Fandango, o figurino auxilia na leitura da obra: trabalha a serviço da proposta cênica.

Nesse sentido, Pavis (2003, p. 163) afirma que

> Não é tão fácil dizer onde começa a roupa, e tampouco é simples distinguir o figurino de conjuntos mais localizados como as máscaras, as perucas, os postiços, as jóias, os acessórios ou a maquiagem. É uma operação delicada extrair o figurino do conjunto do ator em seu meio (...). Na medida em que o figurino constitui muitas vezes o primeiro contato, e a primeira impressão, do espectador do ator e sua personagem, é por ele que poderíamos começar a descrição.

Conforme os brincantes do Fandango, os 'uniformes' utilizados na brincadeira sempre foram iguais aos da Marinha. Só o Ração e o Vassoura é que eram diferentes, "o resto todinho era igual ao da marinha da época". Genival Mangabeira (F) conta que, uma vez, seu pai fez o Ração no lugar de:

> João de Francolina ... João François ... João Francisco era um Ração de primeira categoria. Ele tinha comido uma comida qualquer que ofendeu e quando foi na hora da apresentação ele não aguentou. Deu uma cólica nele, com uma desinteria. Ele não pôde ir. Ficar na frente da igreja numa situação dessa. Aí meu pai que estava de Imediato, tirou o Quepe de Oficial e botou o chapéu de palha enfeitado de fita colorida e fez a parte do Ração que ele fazia muito bem.

Depois, ele mesmo (Genival Mangabeira - F) fez o Ração, personagem cômica da brincadeira: "Eu vinha caminhando, cambaleando com uma cesta e camisa estampada".

Ainda a respeito desse figurino, Kléber (F) explica:

> Hoje a gente mudou a cor da camisa. Porque Genival trouxe a tradição de palhaço. Era mais real. Mas só que a gente vendo, como a gente quer puxar mais para a parte da marinha para acompanhar o padrão, aí teve a ideia de mudar o uniforme e em 1995 a gente mudou para uma camisa cor azul com branco. Aí agora em 2004, eu combinando com Zé de Ná e Genival também – porque todo o negócio com o Fandango eu gosto de combinar com os mais antigos, para manter a tradição. No caso Genival brincou em 1971 com o uniforme estampado, colorido.

Sobre esse aspecto, Genival Mangabeira (F) complementa: "Olha, na marinha, não tem essa farda, então vamos fazer um traje que se coadune com a marinha. Aí camisa de meia, porque a marinha usa essa camisa hoje e um caxangá (tipo de chapéu). O

marinheiro usa boina e os sargentos e oficiais usam quepe. Então o Ração e o Vassoura usam caxangá.”

Segundo os brincantes, a indumentária sugerida para a brincadeira é a que pode ser lida na descrição abaixo, embora, como mostram as fotos, alguns membros não estejam com todos os elementos, como manda o figurino.

Foto 56: *Oficiais e Sub-oficiais* (B): sapato branco; calça e camisa branca; quepe branco; gravata preta; e insígnias correspondentes a sua patente;

Foto 57: *Maruja* (B): sapato ou tênis preto; calça e camisa branca; cinto preto; lenço ou gola de “marinheiro”, com duas âncoras nas pontas; e boina branca;

Foto 58: *Ração e Vassoura* (B): sapato preto; calça branca; cinto preto; camisa azul ou de malha azul “escuro”; e caxangá branco. O Ração carrega um cesto de vime enfeitado com fitas e papel crepom coloridos e o Vassoura carrega uma vassoura.

Foto 59: *Músicos* (B): sapato preto; calça branca; camisa cinza com insígnias; e quepe.

Quanto aos adereços, além do cesto do Ração e a vassoura do Vassoura, a Maruja carrega uma espada de madeira. Já os oficiais utilizam uma de metal trabalhado. Segundo Klebinho (F), essas "espadas são [eram] emprestadas. São [eram] quatro espadas de guerra. Já tinha uns 100 anos. Coisa histórica. Era de Manoel Gomes. Iara ainda tem. Hoje, para brincar, a gente pede da Polícia Militar. Mas eles não querem mais emprestar. "Eu fiz umas seis de aço...", mas ele diz que não ficou boa e, dessa forma, "compromete o Fandango, se apresentar com elas".

Foto 60: Espadas dos Oficias (B)

Foto 61: Espada da Maruja (B)

A busca da qualidade desses materiais e a dificuldade de obtê-los, muitas vezes, ultrapassam até mesmo o ato de fazer, o brincar. Para eles, o ato de brincar o Fandango está atrelado a todos esses elementos.

Já a cenografia pode ser compreendida como o espaço em que se dá a atuação. Para Pavis (1999, p. 45), "é a ciência e a arte da organização do palco e do espaço teatral (…). A cenografia marca bem seu desejo de ser uma escritura no espaço tridimensional".

Nesse sentido, Ratto (1999, p. 119) observa:

> (...) o teatro já contém a cenografia em si mesmo, ele a cria a partir do momento em que o espetáculo está sendo realizado pelos atores, pela magia das palavras, pela riqueza dos pensamentos expressados, pela atmosfera poética, pelos climas dramáticos, pela integração palco-platéia, pela realidade fictícia que duas comunidades em plena comunhão estão vivendo, graças à ausência de tudo o que é supérfluo.

Diante do exposto, vê-se que os elementos do Fandango sintetizam, constroem e compõem um ambiente de representação. Pode-se entender que, dentre os elementos da brincadeira, um se destaca como componente cenográfico central, que é a embarcação utilizada em cena. Segundo os brincantes dos três grupos, ela é essencial e indispensável para que haja uma boa apresentação. Portanto, brincar sem a Barca seria uma apresentação incompleta.

A Barca se constitui, então, na maioria das vezes, um problema a ser solucionado, tanto no que diz respeito à arrecadação de dinheiro para a construção de uma barca condizente com o brinquedo, quanto para o seu deslocamento para as apresentações.

Na *Chegança*, eles utilizam essa pequena embarcação, conforme foto abaixo, que é carregada por quatro brincantes que fazem o papel de mouros. Ao carregarem essa pequena embarcação, na qual vem escrito *Nau Catarineta*, conseguem solucionar um problema enfrentado pelo grupo do Fandango, e ela se torna um tanto poética. Essa informação é importante para o espetáculo e, ao que tudo parece, essencial, pois o desejo é ter uma embarcação maior, sobre a qual possam realizar a apresentação. Além dessa pequena embarcação que eles carregam, eles fazem um tablado fixo na forma de um barco. Antigamente, tinham uma embarcação feita de cimento e preenchida de areia, com mastro e bandeirolas, que ficava em frente à praia central de Barra de Cunhaú, local onde realizavam as apresentações. Todavia essa Barca foi 'retirada' para dar lugar a um bar.

Foto 62: Barca da Chegança (B)

Foto 63: Barca com Mouros (B)

Para algumas apresentações, pagaram a algumas pessoas para tirarem madeira do mangue e, com algumas tábuas, conseguidas através de doação, faziam o chão. Mas, ainda, como diz o Sr. Valdemir, "tem que comprar o pano, morim. O negócio que está pegando é o pano para rodear a barca. Um bocado de metro".

Outra solução encontrada pelo grupo foi vista na apresentação do 3º. Festival de Cultura – Casa de Eduardo Freire – em Barra de Cunhaú. Em um espaço relativamente pequeno e plano, onde se encontrava a plateia, eles colocaram duas madeiras (foto abaixo), dando a ideia de que eram mastros, parecida com a barca que eles tinham na praia. Essas eram ligadas por cordas e bandeirinhas, formando uma embarcação estilizada. Dentro desse espaço, entre os mastros e debaixo das bandeirinhas, procederam à apresentação.

Foto 64: Barca da Chegança Estilizada (B)

Em Vila Flor, a Barca do *Brincar o Marujo* era grande, segundo Dona Creusa, e para caber a marujada toda, ela era oca embaixo. Para construir, "a gente comprava o material e tirava o pau da mata. O rapaz vinha da Barra[88] pra fazer a barca aqui. Fazia embaixo daquela mangueira" (Seu Domingos). Essa barca, pelo que eles dizem, era bem interessante de ser usada em cena:

> Quanto à turma da frente suspendia a turma de trás abaixava, pra dar aquele jogo da proa e poupa. Nós íamos cantando. O Gajeiro e o Calafate eram dois meninos. Tinham dois mastros. Era mais maneiro. Se fosse um homem, Ave Maria. (...) Na parte do Gajeiro e do Calafate a gente saia na rua todinha. (Seu Severino).

[88] Barra de Cunhaú, onde há mar e barqueiros.

Além da Barca, existia o palco. Seu Juarez confirma essa informação e deixa mais claro como era esse barco:

> (...) fizemos um barco bem feito de madeira. A gente colocava aquelas costelas. A gente não, o mestre. Vinha mestre diretamente de Barra de Cunhaú. A gente juntava dinheiro. Naquele tempo a gente fazia. Hoje a gente já não pode mais fazer. Porque era muita gente. Aí fazia aquele barco bem feito. Aí era tudo pra dentro, pisando no chão. Lá ficava aquele pau, bem em cima com o Gajeiro e o Calafate. Aí levantavam e ficavam os dois lá em cima, fazia aquela volta. E ia fazendo aquele movimento [faz com o corpo]. [Eu mostro para ele também e ele diz]: era desse jeitinho, foi o Domingos que te disse, né?

Ao que tudo indica, a embarcação era bem construída, e os brincantes a carregavam de dentro dela mesma e podiam levar dois meninos no mastro, o Gajeiro e o Calafate. Por ser oca, eles entravam nela, seguravam o barco pelas costelas, estrutura da armação que fica na vertical, e faziam um movimento parecido com um barco na maré. No momento em que os que seguravam na frente abaixavam a parte da frente do barco, os de trás suspendiam e vice-versa, num movimento sucessivo. Assim conseguiam o efeito do balanço do mar. Esse tipo de embarcação também foi utilizado pelo grupo do Fandango.

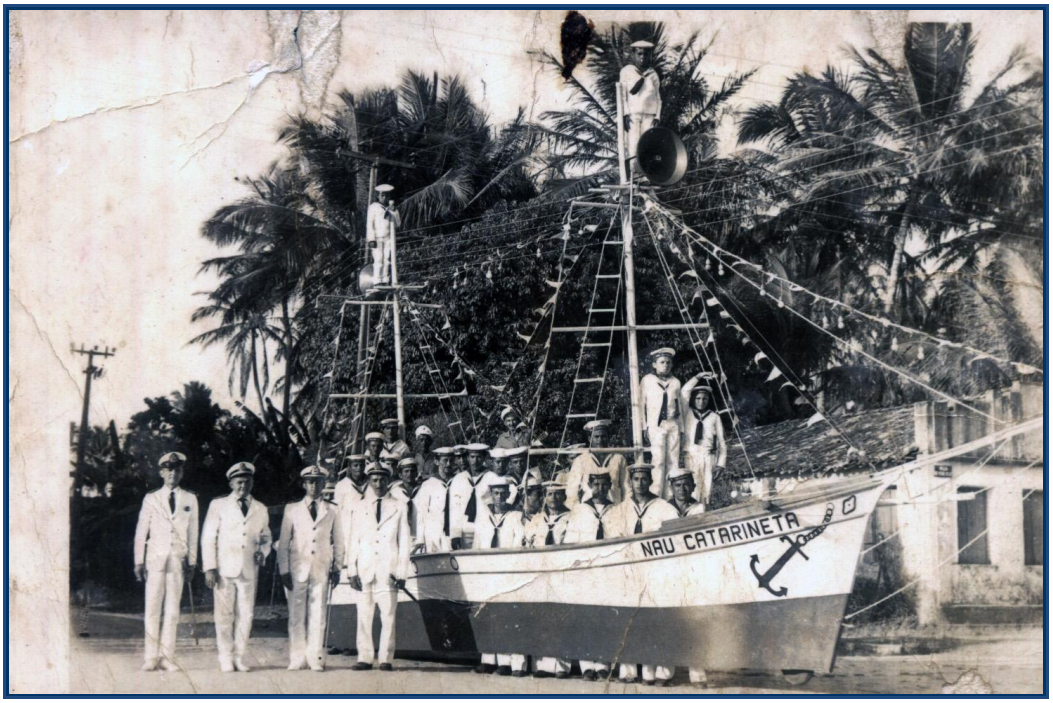


Foto 65: Barca do Fandango com fundo falso ou oca – observar o detalhe dos pés – 1971 (A)

Nego de Gino (F) expressa que, quando ele começou a brincar, a Barca era feita de bambu e causava um grande impacto:

> Era tanta gente que vinha de Catu, de Nova Cruz, de Montanhas de Goianinha. Tudo vinha olhar a Barca. O navio no seco. O navio no chão da estrada. Como se fosse um navio de guerra, um iate da estrada. Era tudo na areia, era no peito, quando fazia o percurso numa avenida dessas já estava cansado, já estava pedindo a Deus para parar, quando ia já estava preto de suor. Não era tão pesado não, mas quando andava alguma coisa já ficava tão pesado. E o Gajeiro e o Calafate lá em cima. Aquilo era de Bambu, mas como era muita coisa ficava pesado.

Depois, ainda brincavam:

> Na hora parava. Descia o Gajeiro e na hora de fazer a parte dele ele subia novamente. Ele brigava como o Capitão de Mar e Guerra e respondia lá de cima do mastro. Era muita gente demais, acabava a festa. Tá vendo aquele povo que estava ali à noite, tudinho ia pra lá. A missa ficava só. O povo ficava pedindo que terminasse a missa para ir lá pra ver os meninos brincar, saltar. Naquela época eu tinha 16 anos.

Essas são soluções cenotécnicas[89], que mostram um saber apurado, não só de construção, mas também de formulação estética. Segundo Kléber Pinheiro da Câmara (F), pai de Klebinho, a Barca "era feita de Bambu", depois, já na década de 1970, foi ele quem fez de madeira e colocou as rodas, "era uma caminhonete de Juarez Rabelo e era pintado com cal, depois colocou tinta".

A Barca que o grupo do Fandango tem hoje mede sete metros. Aproxima-se dos carros alegóricos vistos em desfiles de Escola de Samba. Ela é montada sobre um eixo de automóvel, que ainda é o mesmo dado por Juarez Rabelo, tem um volante para poder guiá-la, e quando têm condição, colocam uma bateria para acender as luzes que ficam nos mastros e para a caixa de som. Ela é empurrada pela Maruja.

No cortejo, os brincantes vão empurrando a barca; o Gajeiro e o Calafate, dois meninos, também vão em cima da mesma, e um dos Marujos vai dirigindo. Nela também se pode ver o nome *Nau Catarineta*; é pintada de azul e branco, com uma marca d'água em preto. Pode-se ver, ainda, o desenho de uma âncora azul e o nome da cidade – Canguaretama - na mesma cor. Quando chegam ao lugar da apresentação, geralmente no chão ou em um palco, param a Barca e desenvolvem toda a brincadeira.

---

[89] Técnica de desenvolvimento da cenografia.

Foto 66: Apresentação em 07/12/2008 (B)

Klebinho (F), ao discorrer sobre as apresentações de seu grupo, fala do tamanho da Barca que tinham antes - onze metros. A que tem hoje é menor, pois a outra dava muito trabalho para transportar e percorrer as ruas. Relata que, quando saem às ruas, a repercussão e o impacto são grandes. Um momento desse impacto, gravado em sua memória, foi a ida para participar do Festival promovido pela Fundação José Augusto, na cidade de Natal-RN, no dia 10 de dezembro de 1979, com a barca anterior (foto abaixo). Quando chegaram às proximidades do Machadão[90] à noite, pararam e acenderam as luzes que enfeitavam a Barca. Disse que o trânsito na cidade parou. E no dia da apresentação, quase não conseguiam se mover para o local, devido ao aglomerado da população.

Foto 67: Barca em 1979 (A)

[90] Estádio de Futebol da cidade de Natal.

Os três grupos mostram que têm capacidade para confeccionar esse adereço. No *Fandango,* encontramos o que podemos comparar ao que é hoje a estrutura de um carro alegórico; já na *Chegança*, uma licença poética para solucionar o que se tornou um problema; no *Brincar o Marujo* e também no que já foi no *Fandango,* um uso bem teatral na utilização do objeto cenográfico. É importante observar a diversidade desse aspecto nesses grupos.

Vê-se, então, que a "Barca" é um componente importante para os grupos e para o contexto da história a ser narrada. Trata-se de um elemento que, quando é utilizado no Fandango, como mostram os relatos dos brincantes e como pude observar em campo, permite desenvolver uma leitura mais interessada da brincadeira pelos espectadores, compondo, como os demais elementos, a grandiosidade dessa expressão cênica e causando um bom impacto.

Trabalhar e evidenciar as poéticas do Fandango é observar, compreender e conhecer as fontes que a animam. Nesse sentido, o estudo dos elementos cenotécnicos informa, também, parte da estrutura em estudo. E a Barca é um artefato que permite fazer conexões com tradições cênicas ligadas diretamente às vivências do mar e que marcou fortemente várias gerações cênicas antes mesmo de chegar ao Brasil.

Podemos observar que, no Egito Antigo e na Grécia, os barcos já eram utilizados, alguns séculos antes de Cristo, em procissões que tinham um cunho espetacular. Em Roma[91], existiu um espetáculo chamado *Naumachiae*, que consistia em grandes batalhas navais. Na Idade Média, também se encontra o carro-palco, que mantém essas características, onde "carros" formavam diversos cenários que iam parando um depois do outro, em determinados pontos, para que fosse apresentada uma das cenas da peça. Esse princípio de procissão em sequência foi marcante no final da Idade Média. Espectadores, enfileirados ao lado de ruas e praças, viam a passagem desse cortejo cenotécnico e 'dramático'.

---

91 "Os dois traços característicos do Império Romano, tanto em questões de arte quanto de organização, eram a síntese e o exagero, que podem também ser encontrados nas formas específicas do teatro romano. O drama sozinho não oferecia campo suficiente para a exibição do poder e do esplendor. O teatro da Roma imperial queria impressionar. Na verdade, ele precisava impressionar num império que abrangia desde o extremo norte da Germânia até as costas da África e a Ásia Menor. Onde quer que as legiões romanas pisassem, eram seguidas por "jogos" que forneciam diversões e sensações de todo tipo, para manter o moral nas fileiras romanas e entre os povos conquistados". (BERTHOLD, 2004, p. 155)

As origens do carro-palco remontam a 1264, quando o papa Urbano IV instituiu a festa de Corpus Christi, que foi depois celebrada com procissões solenes por toda a Europa Ocidental.

Numa época em que também era dispendiosa e estratégica a propaganda pessoal para a manutenção de poder político, os festivais da corte restituíram a ideia da triunfal procissão romana, o que ficou conhecido como o esplendor reluzente dos *Trionfi* da Renascença.

Em Portugal, por volta do Século XV, o Triunfo era o nome dado a grandes espetáculos cujo objetivo era de celebrar um fato político relevante. A expansão marítima, ao ser assumida pelo Estado, concentrou ainda mais o poder nas mãos do rei. Investir na promoção de si, como monarca, símbolo da grandeza de um reinado, assegurava, de certa forma, a autoridade e, para isso, era feito um grande investimento na imagem da Corte.

Nas grandes comemorações, as cidades eram transformadas em um grande palco, para um conjunto de festejos. Um espaço artístico, um local tanto de exteriorização da vida individual quanto de festas coletivas, em que se podia assistir a procissões anuais e celebrações pátrias. Lisboa, apesar da expansão ultramarina, ainda era uma cidade tipicamente medieval, que vivenciava suas manifestações na forma de espetáculos como a oração, a missa, o cortejo, o casamento, o funeral (ARAÚJO,[92] in FONSECA, 2005, p. 5).

Numa Lisboa quinhentista, realizavam-se anualmente:

> (...) pelo menos vinte e oito procissões, entre festas de santos e santas, Natal e Corpo de Deus, e festejos nacionais como as celebrações de Aljubarrota e da tomada de Lisboa. (...) No início do Século de ouro, Lisboa é espaço de uma série de festas reais em que a organização dos cortejos já não é confiada somente à tradição. A cidade deixa de ser apenas vivida nos aspectos exteriores do seu quotidiano e torna-se objecto de encenação. O hábito medieval de unir numa só imagem as coisas materiais e as coisas do espírito vai tomar Lisboa como símbolo da grandeza do reino, tornando-a, tanto na personagem principal no drama da expansão como no palco privilegiado dos seus festejos. Se às procissões de data fixa (média de três por Mês) juntarmos celebrações eventuais como baptismos, casamentos e funerais, entradas e passeios régios, veremos uma cidade que se mostra e se oferece em constante espetáculo. (FONSECA, 2005, p. 6).

[92] ARAÚJO, Renata. Lisboa, a cidade e o espetáculo na época dos descobrimentos. Lisboa: Livros Horizonte, 1990.

Dentre os festejos, as *Entradas* também se constituíam em um grande espetáculo, cuja realização mobilizava toda a cidade. Nessas apresentações, o uso de embarcações era frequente. Em 1490, na cidade de Évora - Portugal, grandiosos festejos foram realizados por D. João II para comemorar o casamento de seu filho, o príncipe Afonso, com a princesa Isabel de Castela. Como não havia espaço suficiente para realizar as apresentações, o rei mandou construir um grande salão, que media cerca de 100 metros de comprimento, 24,75 m de largura e 23,76 de altura. Nessa construção, foi empregada a técnica naval, com "grandes mastros como esteios e, na cobertura, tabuado trincado, calafetado e breado como nau de madeira" (MOURA, 2000, p. 15).

Depois de dias de preparativos, foram feitas as apresentações com grandes encenações, realizadas com momos reais e entremeses, cenografia que simulava o mar, grandes batéis, naus a vela, bandeiras, mestres, contramestres e marinheiros, toldos, velas douradas acesas, estrondo da artilharia, toque de trombetas, atabaques e outros instrumentos e apitos dos mestres. Esses foram acontecimentos que ficaram marcados na memória e que nos dão subsídios para pensar e analisar a manifestação aqui estudada. Memórias de poéticas encontradas na brincadeira em campo.

Como visto, Portugal quinhentista era um país espetacular. E essa tradição de colocar naus em espetáculos teatrais e parateatrais, documentada em Portugal desde o Século XV, migrou para o Brasil com os colonizadores.

No Brasil, uma das primeiras informações que se tem acerca dessa tradição data de maio de 1583, por ocasião da entrega de uma relíquia[93], quando um "Padre visitador levou, sob grande pompa, à Bahia de Todos os Santos, uma nova cabeça de uma das Onze Mil Virgens[94]" (HESSEL e RAEDERS, 1972, p. 27) e, assim, teve uma brilhante manifestação teatral.

> Depois da missa, conta-se numa *Carta Ânua* escrita em latim,

---

93 Parte do corpo de um santo ou de qualquer objeto que a ele pertenceu ou que tenha tocado em seu cadáver. Nessas ocasiões, segundo Hessel (1972), assistia-se a bons diálogos ilustrados.

94 "Trata-se das supostas relíquias de uma ou outra das **Onze mil virgens**, cuja autenticidade já de muito foi recusada, como também a própria existência de todas essas santas. Segundo o Dicionário Católico Alemão da Editora Herder, a cifra de 11.000 talvez não passe de uma falsa interpretação de onze apenas. Eram frequentes as hipérboles numéricas em textos medievais, tanto sagrados quanto profanos. No Século XVI, entretanto, ainda se acreditava piamente nessa tradição, e o assunto estava largamente disseminado. No Brasil, foram criadas diversas confrarias de estudantes, em honra a essas santas, a partir de 15 de janeiro de 1579, com a autorização do Padre Geral". (HESSEL, 1972, p. 26).

> "oficiada com boa capela de índios, com suas frautas e de alguns cantores da Sé, com órgãos e cravos descantes", organiza-se uma procissão de estudantes que seguem os conselheiros municipais (vereadores) e os sobrinhos do governador. Os estudantes levam sob um pálio três cabeças das Onze Mil Virgens, e o cortejo admite até um navio sobre rodas, como se vê em préstios caranvalescos: "a vela por terra mui formosa, toda embeldeirada, cheia de estandartes". Neste navio iam as Onze Mil virgens "ricamente vestidas", representadas, como é de supor-se, por uma delegação dentre elas. À sua passagem, a Cidade, o Colégio personificados como no teatro europeu medieval, e anjos, "ricamente vestidos" dirigiam-se à multidão, desde as janelas. Estouravam então no navio algumas rajadas de tiros de arcabuzes. À tarde do mesmo dia celebrou-se o martírio das virgens sobre o referido navio; descia do céu uma nuvem e os anjos que pela manhã haviam representado no préstio, fingiram enterrar as mártires. Os espectadores ficaram tão comoviso que coravam junto com os atores *aut nec spectadores cohibere possente lacrymas nec actores*. (id.:27-28).

A festa das Onze Mil Virgens também era comemorada em alto-mar pelos viajantes portugueses [95][96].

Em 1794, o cronista Sequeira, em seu *Compendio Historico Chronologico das Noticias do Cuyabá,* afirma que comerciantes ofereceram um festejo público em comemoração ao nascimento da Senhora princesa da Beira. Mandaram fabricar "dois navios de madeira pintados e bem armados, dentro dos quais se fariam conduzir algumas danças, e fariam mais representar duas óperas no teatro que o senado mandava erigir"[97] (MOURA, 2000, p. 21).

---

[95] É atribuído a José de Anchieta o auto denominado *Quando no Espírito Santo se recebeu uma relíquia das onze mil virgens* de 1584. Também era conhecido como *Auto da Santa Úrusula* ou *Auto das onze mil Virgens*. "Esse auto, escreve Claude-Henri Frèches, destina-se a exaltar o poder de uma dessas virgens, cujo martírio vem relatado na *Legenda Áurea*. Com efeito, o imperador da Áustria, Maximiliano, oferecera outrora à velha rainha de Portugal, D. Leonor, os restos mortais de Santa Auta [que] lhe dedicou uma capela (…). O corpo de Santa Auta chegara a Lisboa pelo Tejo, a 12 de setembro de 1517, e foi conduzido à igreja sob grande pompa.

[96] Na região do Estado e da cidade de São Paulo, o povo em geral e, sobretudo, os estudantes festejavam As onze mil virgens. Na Bahia, em 1584, a nau entrou em cena, como figurante da procissão, e, ao mesmo tempo, o auto das Onze mil virgens foi representado a bordo da embarcação. Em 1584, no Rio de Janeiro, jesuítas celebraram a festa de São Sebastião, padroeiro da cidade. O Padre Visitador traz uma relíquia do Santo e, assim, desenvolve-se um grande festejo, uma grande celebração. Depois há o desembarque, uma procissão até a Misericórdia, que está junto da praia, com a relíquia debaixo do pálio e começa uma representação.

[97] Não conseguiram aprontar os dois navios. Em substituição, fizeram uma fortaleza.

Portanto, na Vila Real do Senhor Bom Jesus do Cuiabá - Mato Grosso - a 3600 quilômetros do mar, há a menção de um navio participando de festejos e representações que têm danças, marujos, tiros de artilharia e combates.

No nordeste brasileiro, em 1815, o viajante Henry Koster faz o registro de uma manifestação com enredo semelhante ao da Chegança de Barra de Cunhaú:

> Fomos à praia do mar para assistir ao batismo do Rei dos Mouros. Nesse dia todas as jangadas e canoas foram requisitadas, e seus proprietários, assim como os moradores das redondezas, são divididos em dois grupos: Cristãos e Mouros. Um tablado fora construído sobre altas estacas, na linha da maré baixa, representando uma Fortaleza Moura, e a hora da festa fora calculada para quando a maré estivesse bem alta, no começo dos folguedo, ficando o palco rodeado pela água. Na praia erguiam-se dois tronos, com seus baldaquinos, numa distância de trezentas jardas um do outro, e logo acima da pancada do mar. O Rei dos Cristãos ocupou um trono e o Rei dos Mouros o outro, ambos com vestidos e mantos. O ato começou pelo primeiro enviara ao último um dos seus oficiais a cavalo, exigindo que, sem demora, recebesse o batismo, o que foi recusado. Vários outros correios passaram, para lá e para cá, todos montados e fantasticamente vestidos. A guerra estava declarada. Numerosas jangadas e canoas de cada facção movimentaram-se para a Fortaleza do meio d'água, mas umas para atacá-la e outras para defendê-la. As pessoas que estavam na Fortaleza prepararam-se para a defesa. Houve muita descarga e por fim, com luta terrível de parte a parte, a fortaleza foi tomada pelos Cristãos. Os barcos mouriscos que escaparam fizeram desembarque de sua tripulação, enquanto os adversários faziam o mesmo. Os dois exércitos se encontraram na praia e se bateram, de corpo a corpo, longamente, mas para terminar, o Rei dos Mouros foi feito prisioneiro, arrancado de seu trono e batizado a força.
>
> Essa festa é verdadeiramente brilhante, e a praia estava repleta de povo, com suas melhores roupas. (in PIMENTEL, 2004, p. 19).

Como podemos constatar, aspectos dessa trajetória poética e espetacular, presente em Portugal, desde o Século XV, chega ao Brasil através da memória dos colonizadores. Diante da vivência e da presença daqueles aparatos cênicos encontrados em sua terra natal, deram continuidade às mesmas, já em terras brasileiras. E o Fandango se constitui, através de suas poéticas, em uma memória viva, daquelas expressões cênicas.

Sônia Othon (2006), em seus estudos sobre a *Vida teatral e educativa da cidade dos Reis Magos – Natal, 1727 a 1913*, dá-nos uma ideia desse início colonial em terras

potiguares. Diz que existem registros, a partir do Século XVIII[98], de festividades públicas com comemorações régias ou religiosas, que contavam com apresentações cênicas, de proporções mais modestas.

> Supomos que as condições materiais da acanhada capital da Província norte-rio-grandense impossibilitavam tanta exuberância. O certo é que houve, naquele dezembro de 1727, a encenação de comédias – indubitavelmente gênero teatral – paralelamente à realização de festas de cavalo, que vem a ser o mesmo que cavalhada ou cavalaria, além de outras celebrações. (id., ib., p. 21).

Dessa forma, os moradores da cidade mantinham-se inseridos dentro de uma tradição ibérica de cultura oral[99]e se aproveitavam do calendário da corte e, sobretudo, do religioso, devido à constância das festividades religiosas, para desenvolverem aspectos de sua arte dramática.

> Poderíamos dizer que as manifestações litúrgicas populares e públicas dos natalenses começam a esboçar uma teatralização, ainda que singela, visível na atitude de encenar coletiva e sequencialmente um enredo preestabelecido, com falas e cantos, adotando inclusive gesticulações, instrumentos e vestes próprias aos atores teatrais. Percebe-se que o latente espírito teatral da humanidade aflorava aqui e alhures, com maior ou menor intensidade, encenando-se ainda outras cerimônias rituais de caráter secular, referentes a uma tradição cultural, ibérica no nosso caso, calcadas em narrativas populares ou mesmo em histórias contadas em voz alta, com gestos e pausas dramáticas, vindas de antigos ancestrais, com o intuito pedagógico de mantê-las vivas na memória coletiva. São uma evidência disso a diversidade de manifestações ligadas ao ciclo da festa natalina, com seus autos populares e danças dramáticas, a exemplo do **Fandango**, do bumba-meu-boi, das lapinhas e dos congos. (id., ib., p. 30). (Grifei).

Ainda no início Século XIX, Natal era fortemente identificada com as formas populares de uma cultura comunitária festiva e oral. Em uma Lei, taxando algumas formas

---

98 "Sem dúvida alguma, para uma historiadora do teatro natalense, o Setecentos representa um passado silencioso, guardando um extenso hiato de registros sobre o objeto no período em foco" (id., ib., p. 24).

99 A autora observa que "a cultura escrita demorou a ser ensinada em maior escala por aqui, de modo que, por todo o Século XVIII, a cidade de Natal apenas conheceu duas escolas oficiais: uma escola de Latim, criada em 21 de julho de 1731, e outra, de primeiras letras, estabelecida em 18 de março de 1793. Essa ausência reforçava, cada vez mais, a manutenção da cultura oral e popular". Assim sendo, é no final do Século XIX que há o desenvolvimento de uma cultura escrita, no Brasil e, com isso, a propagação de práticas culturais dominantes. Mas, como ressalta a autora, em províncias distantes como a do RN, "tudo continuava seguindo em monótona cadência de ritornelo (…) predominava na sociedade e na família a maneira de "ser colono", atestando a resistência daquele espírito setecentista Século dezenove adentro" (id., ib., pp. 35 e 36).

espetaculares públicas, podemos ver algumas formas de lazer dos cidadãos natalenses e de outros povoados, entre eles, o Fandango:

> A Câmara Municipal faz saber aos habitantes de seu Município que havendo disposto a Lei de 1º. de outubro de 1828, art. 66, 12, que a Câmara possa autorizar espetáculos públicos no seu Município mediante módica contribuição, para as rendas e despesas da mesma Câmara, sendo só as que aqui possam apresentar máscaras, comédias, danças de corda, painéis circulados de fogo artificial, cavalhadas, contradanças, bailes, presépios e **Fandangos**, tanto nesta Cidade como em qualquer dos povoados do Município dela: determina por Postura o seguinte:
>
> 1º - (...)
>
> 2º - Que igualmente seja proibido poder apresentar contradanças, bailes, presépios, **Fandangos**, sem preceder a dita licença, pagando-se cada um dos ditos espetáculos marcados neste artigo a quantia de trezentos e vinte réis.
>
> 3º - Que o autor de cada um dos espetáculos sem preceder a licença seja condenado em dois mil-réis, ou um dia de cadeia, e o duplo na reincidência que seja contada da terceira em diante. Cascudo (1980: 293 e 294). (Grifei).

Como se pode ler nos relatos anteriores, o Fandango é, também, fonte de uma memória cenotécnica e que procura manter, através do que lhe foi dado e do que lhe é economicamente viável, sua forma e tradição.

Parte 5 - Aprendizagem das poéticas: memória e tradição

> *A palavra quando fugir a gente tem que procurar o raciocínio da palavra. Com a cópia na mão tudo bom, mas quando não tem escoa pelo olho e a gente tem que raciocinar como vem a palavra, de onde vem a palavra ... fugiu na hora da mente, fugiu, então que explorar...* (Nego de Gino – F).
>
> *... muita gente diz por que esse homem tem uma mente dessa e não tem uma cópia? Um caderno para que ele leia para repassar para uma pessoa que nem eu ou muito pior...* (Nego de Gino – F).
>
> *...um dicionário diz tudo, ele conta tudo. Então eu não li o dicionário e nem nada. Mas se a mente desenvolve muito mais do que muita gente imagina.* (Nego de Gino – F).
>
> *Vocês escutam para responder direitinho pra gente não sofrer de tradição.* (Zé de Ná – F).

É preciso conjeturar que a memória humana é um elo importante nas culturas orais para o armazenamento e a transmissão do conhecimento às futuras gerações. Os mais velhos são reconhecidos como os mais sábios, já que detêm o conhecimento acumulado. A figura do mestre, aquele que transmite seu ofício através de seu corpo, das palavras proferidas, de seus versos, do cantar, exerce um papel fundamental nessas comunidades. Ele é porta-voz, presença e saber.

Nas brincadeiras pesquisadas, não há a denominação mestre, para aquele que detém o saber e é o seu principal transmissor, como é comumente conhecido em algumas tradições populares. No Fandango de Canguaretama, eles são conhecidos como os responsáveis pelo brinquedo. E os brincantes, que exercem essa função, estão ligados à maior "patente" - posto ou grau militar - que é, na verdade, uma das personagens principais do enredo. São eles que organizam a brincadeira, conhecem todas as Partes, dirigem a apresentação, ensinam, puxam as músicas e as danças, fazem o contato para as apresentações e negociam cachês.

É importante observar que, para se alçar o "posto" de "mestre", é preciso ir galgando os degraus, as patentes, passando pelas várias personagens até chegar à função de ser um dos "comandantes" da brincadeira.

Esse dado pôde ser visto na trajetória de seu Antônio Lima, que foi Marujo, Contramestre, Piloto, Capitão de Fragata e Capitão de Mar e Guerra. Zé de Ná (F) começou ensaiando: "Soldado raso, Contramestre, aí fui para Mestre. De Mestre eu passei a ensaiar como Piloto junto com seu Antônio Lima".

Em cada uma das brincadeiras pesquisadas, há uma denominação diferente para o brincante que é o responsável por elas.

No Fandango, essa função de responsável sempre foi do Mar e Guerra. Hoje esse posto seria desempenhado por Zé de Ná, mas que pode, segundo a necessidade, ser executada, cumprida por outro:

> O Mar e Guerra é o que geralmente canta melhor. O que desempenha melhor a função. Tem mais físico. Sabe usar uma espada. É importante o detalhe de pegar uma espada. Tem que saber gesticular. O importante no Fandango é o destaque de cada um (...). Pinto Sabino que é quase analfabeto sabe todas as partes e faz três funções, ele fez Capitão, Mar e Guerra, faz Piloto. O bom do Fandango é isso, quando um não vai, o outro assume. Ninguém percebe. (Klebinho – F).

Zé de Ná hoje faz a função do Piloto, que também é quem tem um tanto de partes cantadas. O fato é que o Mar e Guerra é feito por Lucas Freire, que está nessa função por ter, como eles dizem, um grande porte, um tipo elegante e já ter sido marinheiro. Mas, como ele não sabe as Partes, nem cantar e dançar, quem desempenha essa função é Beto, e Lucas Freire fica como um figurante.

Além do desempenho, de saber cantar as Partes, dançar, gesticular, ser o "mestre" do Fandango significa também – e principalmente – tomar conta, para dar continuidade à brincadeira. Nessa função, o responsável pode necessitar de um auxílio, no Fandango é o caso do próprio Klebinho, que "não" brinca diretamente, mas está na função de Imediato. Assim, ele desempenha várias tarefas concernentes ao objetivo de "não deixar o Fandango cair", pois "é preciso interesse, espírito".

Quanto ao ensino, ele explica:

> Temos os cabeças. Já tem uma equipe já antiga no Fandango. Convoca para o ensaio, vai olhando aqueles que têm o interesse em aprender. Eu vejo pessoas antigas já querendo relaxar, aí já vou queimando eles. Eu olho muito o comportamento de cada um no cordão. O posicionamento das mãos etc. Você está dançando bem, está querendo aprender, mas quando olha para os outros erra o passo. Você tem que estar com a mente ligada no ritmo da música. Você ouvindo, dançando, não erra. Tirar a visão para olhar de lado você vai errar o passo. Você pode olhar para a fotografia. A maioria está com o pé levantado. Tem uns que mesmo com muito tempo perdem o estímulo da brincadeira. Aí tem que chegar e falar com a pessoa. (Klebinho - F).

Zé de Ná (F) fala que é pela força do interesse que ele ensina, e as pessoas aprendem, pois "se interessar, olhando a dança, escutando a música, mesmo quem não sabe ler, só de ouvido, grava tudinho". E dá como exemplo Chico Caeiro que, para escrever seu nome, "tinha que ser com o dedo" e faz um gesto com o seu dedo polegar, como se fosse imprimir o dedo em um papel, e complementa: "mas entrou tudo, era um computador que era uma beleza, a cabeça, se interessar, aprende logo". Para ele, dependendo do comportamento, também não é tão difícil ensinar "é fácil demais, é só ter o interesse da turma". Diz que, no tempo de Seu Kleber, "era quando tinha mais ordem, ele era rígido, durão, dizia 'não adianta tirar com caderno na mão o tempo todo não, porque na hora de brincar você não vai ficar com ele na mão, bota a cuca para funcionar', aí tomou o meu caderno da minha mão, 'vai fazer a parte agora'. Aí abandonei o caderno prá lá e eu fiz". E narra como é o seu modo de instruir os brincantes, hoje:

> O pessoal a gente coloca nos cordões, na posição e manda ele se ligar e ir cantando. Uns decoram logo, outros demoram. Outros demoram mais a dar aqueles pulozinhos, que são variados, mas outros num instante aprendem. Tem uma turma nova que a gente pegou aí, tem uns oito a dez camaradas que não deu trabalho não. Às vezes eu deixava o Beto lá na frente e eu saia de lá para prestar a atenção em quem estava errado. Aí dizia pára e vamos começar de novo. Se tinha dúvidas em alguma parte, vamos parar e começar de novo.

Ele informa, também, que usa de estratégias para incentivar o grupo:

> Nós vamos fazer uma apresentação lá e esse pessoal todo conhece a história do Fandango do primeiro ao último verso, da primeira a última Parte. Então nós temos que prestar a atenção na hora que a gente cantar. Vocês escutam para responder direitinho pra gente não sofrer de tradição. Porque essa estória de Fandango é única história velha da vida do Fandango do Brasil. É o único de Canguaretama. Tem que fazer bonito. Tem que se apresentar com elegância pra que a gente seja bem recebido e aplaudido, criar nome. A gente não cria nome só aqui na cidade não. Porque aonde a gente chega a gente tem apoio e cria nome. Rapaz até que a turma vai por mim mesmo.

Na fala, "vocês escutam para responder direitinho" é importante observar que ele afirma ser importante os brincantes estarem em alerta para responder "as falas" de modo correto e, assim, não passarem por situações desagradáveis e, dessa forma, não traírem o conhecimento, a verdade, a originalidade do Fandango, ou seja, "sofrer de tradição".

Nego de Gino (F), que tem 87 anos e 'não sabe ler', relata como foi seu processo de aprendizagem das partes do Ração e o seu compromisso com a verdade das palavras que estão no poema:

> (...) é muita coisa para o camarada gravar, sem ler e gravar. Porque se eu lesse, eu gravava mais. Eu gravei ela todinha. Meu filho foi lendo e eu gravando. Eu tenho até filho formado, mas como naquele tempo eu não tive condição. Eles foram lendo e eu gravando. Antônio Lima que era naquela época era o Capitão de Mar e Guerra disse: "você é quem vai ser o Ração". Eu disse "não tenho condição, eu não sei ler a Parte". "Mas vai gravar!". Me deu o caderno eu mandei os meninos ler e eu gravei a Parte todinha, de verso por verso e quanto mais tempo se passa eu estou alegrando e não me esqueço nunca. Porque pode ser no meio da gente ou sozinho, ou conversando com você. Lá no meio do povo aí é que eu sei dizer bonito. Porque com a idade que eu tenho, tava sujeito enrolar a palavra. Eu vou honrar porque eu nunca vou errar. Na hora de uma apresentação (...) se o camarada disser uma parte que estiver errada e o caderno não registra. E pra quem está com o caderno na mão diz: "é mentira deles, tá

> errado". É por isso que é preciso o camarada entender, não só ler, como decorar. Porque vale muito mais decorar do que ler. Porque nem toda hora o camarada pode ler, como eu naquela que estou bêbado, como é que eu vou ler?[100]

O que geralmente se observa e é destacado pela comunidade é a capacidade cognitiva dos brincantes que servem de referência para os demais. Esses, comumente, têm a facilidade de memorizar, conhecer e são os que se inteiram mais da brincadeira. São os que alcançam as patentes mais altas, como vimos nos relatos de Dona Lenice Andrade e sua filha Célia a respeito de Antônio Lima que, segundo elas, só tinha o "1º grau primário". Também para Zé de Ná, "Antônio Lima era o cabeça da história e quem sabia contar da Primeira a Décima Nona Parte sem pegar no caderno".

Na Chegança, Seu Valdemir, que tem 62 anos de idade, é a pessoa que tem o saber da brincadeira, todavia não é chamado de mestre. É a patente que o distingue: "Eu sou o Almirante. Mas estou servindo de Mestre Patrão". "Mestre Patrão" é uma das funções de grande importância na Chegança: "eu tiro e eles respondem", diz ele. Mas o Almirante, maior patente, é que seria, no caso, o lugar do Mestre.

Para Deífilo Gurgel (08/ 2007):

> O povo que faz folclore no estado é muito tradicionalista. O Fandango que se dança hoje em Canguaretama tem a mesma estrutura que se dançou aqui na capital em 1912. Eles são arraigados, o amor deles é arraigado. A Chegança de Barra do Cunhaú, de Valdemir, é uma beleza, talvez seja o grupo folclórico mais bonito do Rio Grande do Norte. Eles têm uma cantiga belíssima e Valdemir é um camarada que se interessa e sabe todo o repertório, que dura três horas de cantigas. Mas eu fico pensando no dia que Valdemir falecer, como vai ser? Eu tenho isso tudo gravado, mas acho que dentro do grupo não tem quem saiba tudo. Acho até que pode ser vaidade de Valdemir para se destacar mais. Ele é muito bom, mas a gente vê que ele se sente vaidoso em saber aquele repertório todo. Mas a turma jovem não se interessa por isso, talvez por causa da situação dos brincantes mais velhos que vivem numa situação de pobreza.

---

[100] Em outro momento, ele complementa essa história, dizendo: "Foi depois que uma comadre minha, Lenice, esposa de Antônio Lima, quem disse: "Antônio, quem pode ser o Ração dessa brincadeira é compadre Nego. Porque ele tem uma vocação, uma decoração muito grande, você, passando o caderno pra ele, ele vai ser o Ração. É ele quem pode continuar com o folclore, compadre Nego é quem vai ser o Ração". Antônio Lima insistiu, e eu disse: "Não posso não, eu só podia ser o Ração se você me desse a página e eu pudesse ler a página". "Mas você não tem em casa quem sabe ler?" "Tenho." "Então você leva a página" e até minha nora Silvana, que trabalha para um Juiz aí, leu pra mim. Eu mandava ela lê, ela lia, eu decorei a parte todinha. Aí de lá pra cá morreu Antônio Lima há muitos anos".

No Brincar o Marujo, Domingos, de 66 anos de idade, fala que brincou de Mestre, Contramestre e de Piloto. Quem comandava, antes, o Brincar o Marujo era José Moita, que fazia o Capitão, e João Lúcio, o Piloto. Eles também tinham a função de Mestre e de Contramestre. "Eles cantavam e a Marujada respondia". Diz que, depois, "quando Zé da Moita perdeu a fala (…) aí me colocaram pra brincar de Piloto".

Essas pessoas são referências para os brincantes e assumem grande importância em seu contexto social. Para a comunidade, eles corporificam e detêm o saber brincar. E esses "responsáveis" pela brincadeira recebem esses textos, suas danças, músicas e gestos poéticos na dinâmica de sua aprendizagem, podendo ter tido ou não contato com o texto escrito, vão brincando e assim os repassam.

A oralidade que se dá em performance permite uma interiorização através da memória; da mesma forma, ela a espacializa através de uma voz. Numa situação em que há uma potente presença da oralidade, mantém-se uma forte unidade da ordem da percepção. Todos os sentidos estão presentes no ato, assim como, a intelecção e a emoção. O jogo é estabelecido na ação, de onde se vê a presença do emissor da voz e do receptor auditivo, um momento único.

Mesmo com a influência da escrita na transmissão dos saberes, no Fandango, vê-se que a oralidade é um canal de informação importante para a afirmação da memória[101] desses textos, e ela tem que ser entendida em sua totalidade.

> Esse menino que está brincando hoje o Capitão de Fragata, Fia. A gente sempre engole um verso. Aí está naquela atividade, sempre acontece essas coisas. Muitas vezes brincando a gente já fala com o outro ou olha pro outro entrar na hora certa. Tem que estar ligado já. Faz uma apresentação do "Rema que rema" aí eu tenho que ficar lá com ele para ele não errar. Às vezes ele tá voando assim aí eu chego e tomo conta. (Zé de Ná – F).

---

[101] Para Benjamim (1993, p. 21), a memória é "a mais épica de todas as faculdades", e os choques do cotidiano, os riscos eminentes das cidades vêm consumindo as experiências possíveis, condenando o indivíduo a uma vivência repetitiva e desmemoriada. E dentro desse contexto, o homem moderno estaria se acostumando a uma linguagem jornalística, com informações imediatistas, pelo que é conciso, distanciando-se da arte de narrar que, segundo o autor, tal qual a conhecemos, encontra-se em vias de extinção. Benjamim (id., p. 203) acrescenta que, a "cada manhã, recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras, quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações (…), o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele está livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação."

O grupo do Fandango distingue-se dos demais grupos aqui pesquisados, por ter uma maior simbiose entre o texto escrito e a palavra oralizada: “tudo na minha memória passo o visto. A gente vai fazer uma apresentação amanhã! Aí eu pego o caderno ou amanhã na hora de sair passo só um visto. Mas muitas e muitas vezes a gente engole um verso” (Zé de Ná - F). Enquanto que na Chegança e no Brincar o Marujo, ainda que os integrantes relatem sobre um “livro”, hoje, em campo, a oralidade é primária e imediata e não tem nenhuma influência direta da escritura.

Seu Geraldo, da Chegança, ao ser perguntado como guarda na memória as letras das músicas, responde que “ele [apontando para Seu Valdemir] canta e eu respondo, eu não me lembro mais”. Dona Zefa, também, diz que “ele [Seu Valdemir] canta eu vou respondendo. Quando ele fala, nós lembramos” e Seu Valdemir complementa rindo: “errando um, erra tudo”. Sebastião Idelfondo (F) também fala que não sabe muito, “só quando repete. Quando eles cantam aí é quando eu fico memorando, aí a resposta é essa”. Ele afirma, ainda: “eu fico lembrando e sei umas músicas também. A gente vive nessa luta, se a gente vivesse sem preocupação, aí ficava ali todo dia. Aí chega da maré, cansado, aí vai dormir. Aí vai para a maré de novo. É luta… mas é uma brincadeira que eu adoro. É a melhor brincadeira que existe aqui foi essa, pra mim é”.

Como se observa, essa memória se dá, também, na coletividade. É uma brincadeira em grupo, que depende do Outro, que traz consigo essa herança. É como se, a todo instante, eles dissessem “eu me complemento com o outro”. Assim, podemos ver como o outro afeta a construção dessa memória, como eles mesmos falam: “é bom quando está todo mundo”, pois, dessa forma, podem cantar e narrar todas as partes da história, e cada um tende a ser um elemento importante na construção do arcabouço. Portanto não podemos olhar o texto desconectado de sua ação.

Nessa perspectiva, nota-se que:

> A sede desta memória é o corpo dos brincantes e particularmente, dos mestres. São os mestres e só eles detêm a memória do conjunto da sua brincadeira. Ele é quem dá forma ao desenrolar geral do folguedo. Funciona como um encenador, ou diretor teatral, mas como um encenador em cena. Sua atuação assemelha-se à de um treinador de futebol que fosse ao mesmo tempo um juiz, porque atua dentro da função, conduzindo seu desenrolar. De outra perspectiva, ele é como um capitão do time, ou como um armador, que distribui a bola e orienta os companheiros dentro do campo. (BARROSO, 2004, p. 86).

Esses elementos apontados pelo autor foram percebidos nas apresentações do Fandango e da Chegança. A todo instante, os responsáveis estão dirigindo os brincantes, fazendo observações quanto aos passos das danças, ao ritmo, à música. Tudo no ato, de dentro da cena. É apresentação e, ao mesmo tempo, ensaio e aprendizagem.

Outra questão pode ser constatada numa entrevista com o Seu Valdemir, ao falar das Partes da Chegança: "(…) depois é a Parte da Chegança mesmo. E por último a Parte de Guerra. Depois a Canção de Desembarque é a derradeira. A Parte que Guerreia é puxada. Aquela é grande. Ela é assim... Começa assim... [fica pensando, não consegue lembrar]. Vamos colocar... Na hora que eu estou brincando, lembro tudo".

Como nos falou Barroso (2004), para esses grupos, a memória "total" da brincadeira se dá no momento da sua realização, quando se tem o corpo inteiro agindo, através dos movimentos e das danças. A indumentária, a música, os passos, as sequências das Partes e os outros brincantes são elementos que auxiliam a expressividade e desencadeiam na memória a lembrança, o conhecimento, que facilitam o registro das informações da brincadeira.

Foto 68: Seu Juarez e Seu Domingos (B)

Podemos ver esse aspecto também nas entrevistas com Seu Domingos (67) e Seu Juarez (74), ambos agricultores e participantes do *Brincar o Marujo*. Ao contarem as Partes que lembram, mexem o corpo, levantam e dançam para mostrar os passos ligados às letras - texto - das músicas, ou como os textos eram ligados às danças e às músicas. Isso mostra que a memória, mesmo a textual, é vivência corpórea, é total e está impregnada "de forma virtual no próprio corpo-memória. Então, não devemos entender memória e vivência como experiências mentais meramente imagéticas, localizadas em um ponto específico chamado cérebro" (FERRACINI, s.d.b). "Ora, não somente o conhecimento se faz pelo corpo, mas ele é, em seu princípio, conhecimento do corpo" (ZUMTHOR, 2007, p. 78).

Foto 69: João Linheiro – participou da Maruja desde 1938 (B)

Assim também foi com João Linheiro (F, 87), apesar de não brincar mais por problemas de saúde, de coordenação motora e de audição, a todo instante, ao "falar" das partes do Fandango, cantava e dançava, mostrando como essa memória ainda está viva em seu corpo. Seu filho, Dão, diz que, em casa, ele dança de vez em quando, e essa é a ginástica que ele faz para se manter ativo. E quando Dão, músico do Fandango, cantava e passava algumas músicas para mim, seu pai o acompanhava cantando e dançando, mostrando os passos relacionados a elas. E se passávamos adiante, sem cantar toda a música, ele apontava que havíamos errado. A memória é a totalidade. Pensar em memória, nesse sentido, é pensar *in memoriam*, ou melhor, que lembranças moram nesses corpos brincantes.

Foto 70: João Linheiro dançando (B)

A ideia de performance demanda esse engajamento do corpo, e a voz é uma emanação dele e o representa de forma plena, sonoramente. Pelo corpo, podemos perceber a natureza do poético, já que "o corpo é, ao mesmo tempo, o ponto de partida, o ponto de

origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo; (…) é por isto que o texto poético significa o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido" (ZUMTHOR, 2007, pp. 77, 78).

> (…) é ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele quem vibra em mim, uma presença que chega à opressão. Meu corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena provindas de uma difusa representação de si próprio. (id., ib., PP. 23 e 24).

Ler um texto poético é escutar uma voz que ali está. Escrever, ler, oralizar é uma operação construída e emanada do corpo, portanto é preciso observar o texto não só como uma estrutura literária, o escrito, mas observá-lo, principalmente, aqui no presente estudo, compondo os vários elementos que permitem a leitura da obra e que fazem parte de um conhecimento que ocorre através de corpos brincantes.

Conforme Aleixo (2004, p. 01), pode-se entender o Fandango como uma arte do encontro:

> (…) da presença, do contato e da cumplicidade [que] evidencia o corpo como memória, como emoção, como invenção, como símbolo e poesia. A presença corpórea do ator por meio do movimento, da voz e da ação é a materialidade da cena que cria e instaura relações intercorpóreas e sinestésicas.

A partir do que nos fala o autor (id., ib.), pode-se dizer que é nessa extensão que a voz do brincante existe na sabedoria do corpo. "É o corpo que sabe o caminho da produção vocal, do movimento e da sua expressão". A voz do intérprete é um saber concreto (in)-carnado, "pois a voz é uma manifestação corpórea" e se aperfeiçoa através de um processo sensível de aprendizagem. "A voz, como emanação do corpo, assume diferentes qualidades, revela o conteúdo orgânico das emoções e das experiências que

habitam os compartimentos do corpo-memória". A voz "revela, instaura e funda" e é nessa memória das experiências corporais que, com sensibilidade e criatividade, podem-se desenvolver possibilidades vocais. Essa memória, quando em estado de sensação atual, é capaz de provocar movimento e, assim, produzir novas sonoridades. "É neste processo de materialização da lembrança, ou seja, quando ela deixa de ser uma "lembrança pura" e passa ao estado de coisa presente, atualmente vivida, que a memória passa a ocupar (…) porções determinadas da superfície do corpo como sensações atuais" (id., ib.).

Como se pode ver, a ação memorial faz parte do jogo do intérprete e é o canal que permite ao espectador entrar em contato com a obra, o que revela um processo de apreensão, interiorização e transmissão. Observar e estudar a performance dessas manifestações em campo é entrar em contato com o jogo poético dos intérpretes, eis que, em suas comunidades, eles são os porta-vozes, são os indivíduos que intermedeiam a transmissão desses saberes.

> A relação que o intérprete estabelece com o poema que ele transmite manifesta-se, diversamente, segundo a forma de dramatização vocal e gestual. A leitura pública é sua forma elementar. Nós a praticamos geralmente sobre um estrado, diante de um microfone, ou sob os refletores, meios de denunciar o artifício. Outras culturas a distanciam menos do corpo. Mas sempre o papel da memória é aqui acessório. A voz pronuncia uma escrita e o que faz é projetar nela um reflexo de suas próprias virtudes. Todas as outras técnicas de performance se fundamentam, em princípio, na operação da memória, no sentido amplo que davam os retóricos de outrora. (ZUMTHOR, 1997, p. 237).

E, no jogo da cena, observa-se que os brincantes interpretam em grupo. Uma forma dialogal em que um canta/puxa uma letra ou gesto, e o restante do grupo responde em forma de um canto coral e gestual. Há, portanto, uma forte integração nesse interpretar em conjunto, ou seja, uma homogeneidade na interpretação, mais um dado da forte função social do fazer, em que essa poética unifica e cria uma via de interpretação pautada na sociabilidade, e a presença existe e se faz em grupo. A memória dessa brincadeira, ao ser constituída por longas durações, constitui-se uma tradição.

> A tradição é a série aberta indefinidamente estendida, no tempo e no espaço, das manifestações variáveis de um arquétipo. Numa arte tradicional, a criação ocorre em performance; é fruto da enunciação – e da recepção que ela se assegura veiculadas oralmente, as tradições possuem, por isso mesmo, uma energia particular – origem de sua variações. Duas leituras públicas não podem ser vocalmente idênticas nem, portanto, ser portadoras do

> mesmo sentido, mesmo que partam de igual tradição. Suas variantes são às vezes pouco perceptíveis, e seus efeitos sobre a estabilidade do arquétipo, mal observáveis nas durações curtas; elas literalmente não têm testemunhas. Donde a teoria dos "estados latentes", formulada há meio Século por Menéndez Pidal a propósito da epopéia espanhola antiga: o "texto" existe de modo latente; a voz do recitante o atualiza por um momento; depois ele retorna a seu estado, até que outro recitante dele se aproprie. (ZUMTHOR, 1993, pp.143, 144).

Nesse contexto, o esquecimento também se apresenta como parte inerente ao brincar. Ele pode ser considerado como um elemento de renascimento, algo que se apresenta como novo e que nada mais é do que a retomada de um dado antigo. Observa-se socialmente que algo que permaneceu oculto, por muito tempo, pode despertar e ser revivido e com uma grande intensidade. Para Zumthor (1997b, p. 17), "uma tradição poética só existe durável e fecunda, se mantida pela reminiscência, pelo costume e pelo esquecimento" e, "memória e esquecimento são instrumentos conjuntos e indissociáveis de toda ação" (id., p. 20).

Ferreira e Fenerich (1997b, p. 7), no prefácio da obra de Zumthor, afirmam que o autor constata que

> (...) a vontade de esquecimento se identifica com uma realização frágil da experiência pessoal, a fim de que renasça, no seio da linguagem, uma vida mais assegurada. Lapso, hiato, fratura – formam uma espécie de morte momentânea, ritualizada, que daria lugar ao fluxo da vida.

E é justamente usando de artifícios, como o da recordação, da repetição e do esquecimento, que o indivíduo permanece histórico, sempre. E essa permanência é o que o mantém na tradição, e lembranças e esquecimento fazem parte das vivências desses grupos. É claro que em medidas diferentes, e isso pode ser notado nos atos e nas falas dos brincantes.

Seu Juarez, integrante do Brincar o Marujo, diz: "O melhor que tem aqui sou eu e ele [Seu Domingos]. Em Piau[102] me mandaram chamar [para ensinar a brincadeira]. Mas eu não fui porque estava doente. Veja que estou velho e faz muitos anos e eu ainda me lembro de muita coisa", ou "eu guardei na cabeça, é porque a gente se esquece, né? Na

[102] Lugarejo próximo a Tibau do Sul/RN.

época eu sabia tudo. Eram 25 Partes[103]. Tinha um livro, mas ele saiu daqui e foi pro Piau. Chegou no Piau emprestavam pro outro. Quando nós procuramos pelo livro, rasgaram, acabaram. Quem era o chefe era o... e vivia lá guardado. Tem muita coisa ainda, tem muita música". A sua atual companheira diz que ele sabe muita música dessa brincadeira - "ele cantava muita música bonita" - e que, antes de dormir, ele ficava deitado na rede/cama cantando.

Dona Creusa (M), esposa de Seu Domingos, depois de falar um pouco como era a brincadeira e de cantar algumas Partes, acrescenta:

> O povo daqui não se importaram mais de inventar o Marujo. Mas todo ano tinha. Era animado era bonito. Todo ano na festa tinha. Festa de N. Senhora do Desterro. Aí andava essa rua por lá. Eu não me lembro das outras, mas tem muita Parte bonita. A Parte do Gajeiro que é muito bonita. Do Calafate, do Ração e do Vassoura. Do Mar e Guerra. Eu não me lembro bem direitinho antes eu vivia cantando, mas agora... Meu marido sabe mais fácil.

Quando Seu Domingos (M) chega para a conversa, fala: "Eu me lembro de umas cinco Partes, mas era vinte e cinco". Depois de um tempo, vai avivando sua memória e chega a lembrar e cantar oito Partes e diz: "às vezes eu vou ali pro cercado e vou firmar uma vara e me esqueço. Mas essas músicas eu sempre me lembro".

Observo que é preciso um estímulo para desencadear as lembranças e acessar o conhecimento que estava "esquecido" acerca da brincadeira. Pouco a pouco, o que era esquecimento passa a ser memória viva nas vozes, nos corpos, é como diz Nego de Gino (F): "é bom a gente entrevistar assim, conversar, bater um papo. A gente vai chegando cada vez mais…".

Geraldo, que interpreta o cozinheiro na Chegança, tenta contar uma tirada que é feita entre ele e o Ração, na hora em que eles vão dar a comida a marujada e não conseguem: "mas só tem eu e o Mané Bozó que é meu cunhado. Eu só me lembro quando está junto [a respeito das tiradas]. Porque é puxado".

Se observarmos, esquecimento, lapso, hiato se constituem num *continuum*, um movimento *sine qua non* no processamento da memória. Isso pode ser visto, também, no

---

[103] Alguns membros do Fandango, como Genival Mangabeira, mencionaram algumas vezes que o Fandango continha 25 Partes. Hoje eles encenam e têm a memória de 19 Partes.

próprio ato de brincar; quando há um esquecimento e, assim, que há "falta de memória" ou mesmo que "deu um branco", o que, na verdade, é mais um fato criador do que um acidente de percurso. Não há como brincar sem a presença de uma ação memorial. É ela que permite que o dado virtual[104] se apresente e se atualize. Isso também é percebido, muitas vezes, como um improviso, como algo aleatório, mas é o que instaura a novidade, algo que está sendo estabelecido naquele momento; re-elaboração de um saber que se renova e está sob o domínio de regras, de um repertório próprio, de um referencial da própria experiência.

> (...) as culturas tradicionais, inventando o "estilo formular", tinham integrado essas incertezas da memória viva à sua arte poética (...). Essas maneiras de dizer, em que o próprio é fazer predominar no intérprete a memorização e, sobre a memorização, o que eu chamaria a relembrança: em oposição ao apelo puro e simples do já sabido, a re-criação de um saber, a todo instante questionado em seu detalhe, e onde cada performance instaura uma nova integridade (ZUMTHOR, 1997, p. 238).

Para Klebinho (F):

> Muitos dos erros dentro do Fandango só quem sabe o que é profundamente é quem vê os erros. Se errar uma estrofe ou alguém pular. Ninguém de fora a não ser um bom conhecedor. Muita gente se liga na dança e não liga na letra da música. É muita coisa que precisa decorar. Nas Partes pequenas não. Mas no "Rema que rema" e na "Bela Nau" você engole palavras. Porque você se emociona. O importante na Parte é a emoção que você sente. Aí foge a letra porque é muita coisa.

Genival Mangabeira (F) relata um momento engraçado, um deslize que aconteceu com o seu pai:

> Há muitos anos eu era muito criança. Papai uma vez saiu de Ração. Essa poesia cantada do Ração é ele reclamando da vida, bêbado. O cara tem que ter um gabarito bom para declamar e também uma voz que é para o povo ouvir bem a letra, como é uma lamentação para o povo. É uma lamentação e o cara tinha

---

[104] O virtual "é aquilo que existe em potência e não em ato, o campo de forças e de problemas que tende a resolver-se em uma atualização. O virtual encontra-se antes da realização efetiva ou formal (a árvore está virtualmente presente no grão). O virtual não se opõe ao real, mas sim, ao atual: virtualidade e atualidade são apenas dois modos diferentes da realidade. (...) Acrescentemos que as atualizações de uma mesma entidade virtual podem ser bastante diferentes umas das outras e que o atual nunca é completamente predeterminado pelo virtual. Assim, de um ponto de vista acústico e também semântico, nenhuma atualização da palavra se parece exatamente com nenhuma outra, e há pronúncias (nascimento de novas vozes) ou sentidos (invenção de novas frases) imprevisíveis que, no entanto, podem sempre aparecer. O virtual é uma fonte indefinida de atualizações" (LÉVY, 1997, p. 49).

> que ter uma voz um pouco estridente. E o palco sempre foi a calçada da igreja. Não tinha calçamento e a calçada se tornava muito alta. Ele se fazendo de bêbado e também tinha tomado umas [risos]. Ele também estava bem quentão. Não estava bêbado como ele estava fazendo, cambaleando. Aí ele descuidou-se quando foi caiu lá no gramado. Despencou e caiu no gramado. Ele era um cara pesado, com uns 80 quilos. Quedão. Lá foi a marujada tirar ele, pensaram que ele estava bêbado mesmo. Ele descuidou-se, aí não perdeu tempo. Quando levantou pulou e continuou, remendou.

E esses dados do esquecimento se dão de forma e em graus diferentes tanto no que concerne ao ato dessas atualizações quanto no tempo em que elas deixam de ser atualizadas. E isso pode ser visto no momento em que se deixou de fazer a brincadeira em Vila Flor. Mas ela está lá em potência na memória de alguns integrantes, pronta para ser rememorada e brincada. Isso acontece em outra medida, na própria história do Fandango, onde se vê a brincadeira deixar de acontecer e, de tempo em tempo, ser retomada.

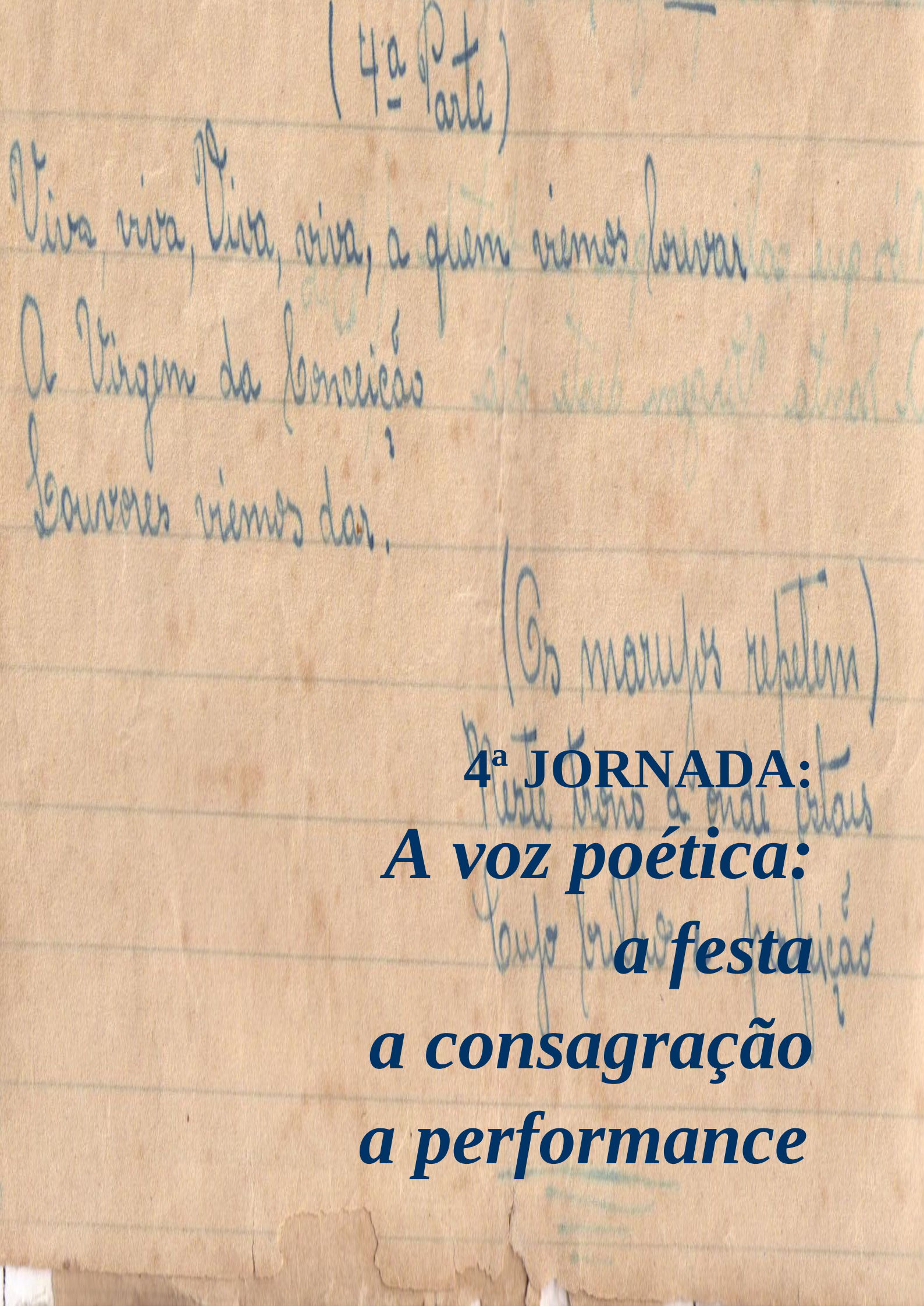
Dentro dessa perspectiva é que a riqueza do conhecimento do Fandango, da Chegança e do Brincar o Marujo vem se constituindo de geração a geração, por meio de certa mobilidade que parece ser própria de sua natureza. Essa dinâmica permite sua existência, sendo que, quando está em ato, perpetua-se através de uma vivência do que é escutado, observado, imitado, repetido e reiterado.

As descrições de manifestações cênicas estudadas para esta tese deixam nítido que grandes partes dessas memórias embarcaram na Península Ibérica, mais especificamente, em Portugal, na época da colonização, e chegaram com os colonizadores que aqui aportaram. Nas próprias naus, em viagem para o Brasil, brincadeiras eram feitas para passar o tempo das longas travessias, como nos relata Moura (2000) em seu estudo sobre o "Teatro a bordo de naus portuguesas nos Séculos XV, XVI, XVII e XVIII".

Os acervos daquelas manifestações artísticas populares, vindas de Portugal, foram elementos que formaram as matrizes que nos instituíram culturalmente e que permitiram construir essas *performances poéticas,* vistas hoje em campo.

Assim, tem-se que, a partir do Século XVI, período em que se deu a Era das Grandes Navegações, Portugal, ao se lançar ao mar, contribuiu para que membros da cultura portuguesa focassem sua inteligência, vontade e imaginação em temáticas marítimas. A criação poética, suscitada pela emoção coletiva desse acontecimento, narrou feitos excepcionalmente heroicos, dando-lhes um caráter mítico-histórico. Isso foi decisivo

para que houvesse um grande legado memorial e emocional, tanto da coletividade lusitana quanto da brasileira, pois a herança daquelas histórias, derivada daquelas travessias, constituiu-se, posteriormente, em tradições artísticas populares, no Brasil.



4ª JORNADA:

A voz poética:

a festa

a consagração

a performance

Viva, viva, viva, viva
A quem viemos louvar
A Virgem da Conceição
Louvores viemos dar
[Fandango – 4ª Parte]

Após a descrição e a análise dos dados de campo em relação aos aspectos que envolvem a comunidade produtora e o ato de produzir a brincadeira, assim como os estudos que ampliaram meu olhar em relação aos elementos relativos às poéticas do Fandango de Canguaretama e, a partir desse conhecimento, procuro apreender, nessa Jornada, um contexto poético de festa, consagração e performance. Nesse contexto, vários elementos observados durante a pesquisa entram em consonância, de forma que podemos compreender e analisar questões que vinham sendo enunciadas até então pelo campo.

Para tanto, começo descrevendo, nessa Jornada, como se dava e ainda se dá a integração do Fandango na festa de Nossa Senhora da Conceição e a relação que eles estabeleciam e estabelecem com sua comunidade no momento da festa. Também observo e descrevo as fases que *prenunciam*, *antecedem* e *sucedem* a *performance poética* do Fandango e as que *prenunciam*, *antecedem* e *sucedem* a participação do grupo em uma *performance ritualística*.

Depois podemos conhecer como se dá a participação dos integrantes do Fandango nessa *performance ritualística*, um rito processional e litúrgico, com sua comunidade, na procissão dos festejos da sua Padroeira em 2008. E para concluir, podemos conhecer, com mais afinco, a *performance poética* do Fandango nesse contexto de festa.

Portanto, a descrição pormenorizada desse momento é necessária, porquanto foi nesse momento em que se deu a conjunção da Obra Fandango, com todas as suas Partes. Nesse período, pude desvendar um campo em performance onde se analisa, sobretudo, o jogo entre o fazer e a recepção. Foi a ocasião em que os brincantes participaram novamente da Procissão e, depois, com ‘quase’ todos os seus elementos e Partes, realizar sua brincadeira, frente ao outro, em seu contexto local, sua comunidade.

Essa ocasião também foi importante porque, para além dos discursos e das informações que eu vinha recebendo, conheci, com mais propriedade, os vários aspectos do campo, momento em que, para além de uma análise das práticas discursivas vistas em algumas falas nos capítulos II e III, podemos ver a experiência real observada.

Foi possível, ainda, entender um campo em jogo, com interesses e significados, onde vários elementos performáticos e sociais se fazem presentes num evento que demanda performances, momento, como se poderá ver, e que é de grande importância para os membros do Fandango e da comunidade de Canguaretama.

*Parte 1 – **A integração do Fandango na Festa de Nossa Senhora da Conceição: "voz- memória", "voz-vivência"***

Vê-se que uma das funções da voz poética para essa comunidade é contribuir para a manutenção e a coesão de um grupo social, sua experiência, sua tradição, unindo sujeitos e permitindo, assim, sociabilidade. É um fazer no qual se revela uma relação entre a vida e a sua expressão artística, ligando o jogo, o brincar a um momento festivo.

Para Da Matta (1990, p. 39), os eventos, ao contrário de um acontecimento que é marcado pela imprevisibilidade, são previsíveis e se "constituem no que pode ser chamado de extraordinário construído pela e para a sociedade". Aqui, o evento se destaca daqueles que fazem parte da rotina do dia-a-dia e tem a particularidade de ocorrer numa ocasião específica, como são essas festas que têm um "caráter aglutinador de pessoas, grupos e categorias sociais" e "escapam da vida diária".

> As festas, então, são momentos extraordinários marcados pela alegria e por valores que são considerados altamente positivos. A rotina da vida diária é, ao contrário, vista como negativa. Daí o quotidiano ser designado pela expressão dia-a-dia ou, mais significativamente, vida ou dura realidade da vida. (id., ib, p. 43).

O ciclo de festividades favorece um tempo de retorno, um encontro marcado no calendário anual, momento em que se retoma uma atividade que tende a estabelecer um significado especial para os membros dessa comunidade e, em específico, para os brincantes do Fandango.

É interessante observar essa questão do tempo de retorno, ou de rememoração dentro do grupo do Fandango, pois o tempo em que um integrante passa a fazer parte da brincadeira, ou quando a própria brincadeira foi integrada em um evento específico, marca a memória dos componentes, e essa data passa a fazer parte de um novo ciclo, de uma nova fase para esse integrante.

Assim, podemos ver que não há um consenso de datas quanto à integração da brincadeira do Fandango nos Festejos da Festa da Padroeira, sobretudo no momento em começaram a carregar a Santa na Barca, ou se sempre foi assim. Com base nos relatos, entende-se que o que importa é a experiência que marca e funda, para cada brincante, sua relação com o que sente, com o que vê e com o que lembra, em relação à brincadeira.

Foto 71: Imagens de Nossa Senhora da Conceição (B)/(C)

Genival Mangabeira (F) comenta que o Fandango já estava inserido na festa de Nossa Senhora da Conceição antes de 1971. Segundo a informação de Nego de Gino (F), quando ele entrou para brincar, ficaram ensaiando seis meses em 1938 e, "no fim do ano, na festa da Conceição, como agora é, abriu a porta, a Barca já estava feita" e, assim, brincaram. Não ficou claro nem foi confirmado, através das informações, se realmente eles já carregavam a imagem da Santa antes de 1971. Mas, segundo alguns brincantes, foi a partir de 1971 que a brincadeira parece ter ganhado uma nova dimensão ao se integrar, de forma mais substancial, aos festejos da padroeira, pois "foi a coisa mais linda", segundo Dona Lenice Andrade (F), a partir de 1971 e 1972, quando a Barca começou a servir de andor para a Santa. Mas, como vimos, também foi a época em que foi restabelecida a brincadeira. Outros já relataram que esse momento de carregar a Santa começou a partir de 1985.

Foto 72: Procissão de Nossa Senhora da Conceição em 08/12/1971 (A)

Mas a foto (acima), com a Barca com fundo oco, carregando a imagem, na procissão de 1971, pode confirmar que foi desde essa data que eles se inseriram nesse festejo. Mesmo assim, como mostra a fala de Zé de Ná (F), que já brinca desde essa época, parece haver um momento, ou momentos que marcam esses sujeitos em relação a essa integração com a procissão:

> Antes quando começou, toda festa a gente fazia uma apresentação. Inicialmente tinha pouca importância. Aí depois começou aquele incentivo. Quando o Fandango ia, ia aquela multidão de gente. Acompanhado a Barca, o povo empurrando a Barca, o povo fazia questão. Aí, a partir do momento que começou o pessoal da Igreja botar a Santa dentro da Barca, aí foi que deu mais vida ao Fandango, cresceu muito o Fandango. A gente vinha empurrando com o andor, a Santa e um tanto de anjinhos dentro da Barca e a marujada toda empurrando. Uns dentro da Barca e outros de fora. Tudo ligado à Festa de Nossa Senhora da Conceição. Ave Maria, a multidão partia pra cima da Barca. E muita gente dentro da Barca. Dava um incentivo maior do mundo. Mas depois chegou um Padre e disse que o pessoal queria pegar no andor: "vamos dar esse prazer ao povo daqui para pegar no Andor da Santa". Aí passou esses anos com a procissão sem a Santa na Barca. E agora vamos pedir a Deus que dê tudo certo [em 2008]. Vamos voltar ao que era porque é tudo na minha vida. Eu estar ali olhando aquela imagem tão bonita no meio de uma multidão de gente daquela, para mim é tudo na minha vida.

Em um dado momento, ele e Lucas Nascimento (F, 51) falam que foi no ano de 1985, na Festa do Centenário da Matriz[105], que houve o melhor Fandango que já brincaram,

[105] Observando os dados, vi que esse festejo não foi do Centenário da Matriz, como dizem os informantes. Na verdade, conversando com o historiador Galvão Neto, ele afirmou que esse festejo "foi uma jogada política de Juarez Rabelo, que foi prefeito entre 1983 e 1988", o que, na verdade, aconteceu foi que, "em 1985,

e quando começou essa relação com a igreja e a carregar a Santa. Vê-se que esse foi um momento marcante, uma festa de "centenário", com a presença de pessoas ilustres que foram para ver e prestigiar sua brincadeira:

> Coisa linda! Muito bem organizado. Até o Governador do Recife, Roberto Magalhães, esteve aqui. Ele nasceu em Canguaretama e Homero Homem que também foi daqui, um grande escritor que mora lá no Rio de Janeiro. Um dos poucos que teve um grande incentivo. Sempre quando tem um incentivo o Fandango anda mais um pouco[106].

Foto 73: Homero Homem e Antônio Lima (A)

Foto 74: Juarez Rabelo, Roberto Magalhães e Zé de Ná (A)

Klebinho (F) também lembra que sempre deu mais gente na procissão, na Festa da Padroeira, quando se utilizou a Barca como um andor. Uma tradição, segundo ele:

> Hoje tem até lugar de colocação da Santa. Antes era amarrado. Pra não dificultar nem para tirar, nem para colocar. Fiz os encaixes, tirei a medida. Pode balançar que ela não cai. Nesse dia vão os dois cordões empurrando a Barca. A Maruja não canta para não interromper os cantos/hinos da Igreja. Marca só a presença, vai tudo calado, cortejando a Santa. Quando tira o andor a Barca sai da frente da Igreja. Vai ter a missa. Mas a

---

completou 100 anos que Canguaretama ganhou o título de cidade" e, para marcar seu mandato, "ele fez uma grandiosa festa, como se o município estivesse completando 100 anos". Ele ainda explica que, "até a primeira metade do Século XX, havia dois tipos de municípios: as vilas, que eram os municípios menores, e as cidades, os maiores, e Canguaretama foi Vila entre 1858 e 1885. Entretanto já existia como município autônomo desde 19 de julho de 1858". Portanto, em 1985, Canguaretama teria 127 anos.

[106] Estavam presentes também nessa festa o Governador do Estado do RN, José Agripino, e o Prefeito da cidade, Juarez Rabelo.

> barca permanece ali. Depois da Procissão e da Missa, aí Brinca. É assim de gente na praça. Não sai ninguém enquanto a gente não se apresenta.

Foto 75: Fiéis na procissão de 2008 (B)

Contudo, como mostra as fotos (acima), da Procissão de 2008, com os fiéis e a Barca do Fandango, todos os preparativos que eles fazem para participar e sua relativa importância, para o "sucesso" da procissão, eles não estiveram presentes na festa da padroeira regularmente, e isso eu pude constatar nos anos de 2005, 2006 e 2007. Galvão Neto (F) diz que já viu muitas procissões sem a barca e que, em alguns momentos, ela chegava de última hora, mas era sempre bem vinda, "na verdade não era constante, mas quando se apresentavam, era um diferencial".

Em vários momentos da brincadeira, menciona-se Nossa Senhora da Conceição, e participar efetivamente desse festejo parece dar um ânimo ao grupo e à própria festa.

> Viva, viva, viva, viva a quem viemos louvar/ A Virgem da Conceição/ Louvores viemos dar// Neste trono aonde estais/ Cujo brilho e perfeição/ Seja nossa luz e guia/ A Virgem da Conceição// (1ª. e 2ª. Estrofe da 4ª. Parte do Fandango).

Em outras Partes, também se observa constantemente a recorrência à Virgem, em momentos de louvação, arrependimento, medos e orações: na 2ª, temos: "Nós que sabemos que se festeja/ A santa Virgem neste dia (bis) neste dia..."; Na 5ª, 1ª. Estrofe: Aqui viemos Santa Virgem/ vossos festejos formar/ Uma crua e longa história/ Nós viemos relatar". Na 6ª: "Hoje neste dia/ Louvemos a Deus/ E a Virgem Maria"; Na 8ª, "Olha para estrela do norte/ Que ela há de guiar/ A excelsa padroeira Oh! Tão linda/ Clemente há de mostrar/ Um ponto de terra firme Oh! Tão linda/ Aonde possamos saltar". Ainda, na 12ª Parte: "Clara estrela brilhante (bis)/ Que nos deu a Virgem Maria (bis)/ Que para nossa viagem (bis)/ Ela seja nossa Guia (bis)". E assim seguem as estrofes, versando a Virgem Maria.

Já no Brincar o Marujo, louva-se a Santa Padroeira de Vila Flor, Nossa Senhora do Desterro. Segundo Seu Domingos (M), o Padre nunca chamava, era a comunidade que fazia a brincadeira por conta própria. Uma vez, "nós erramos a hora e saímos [mais cedo]. O Padre celebrando a novena. O povo deixou a igreja e veio para a rua. O padre pediu pra gente parar. Aí paramos e ficou só pra depois da Novena" (Seu Juarez).

> Era animado era bonito. Todo ano na festa tinha. Festa de N. Senhora do Desterro. Aí andava essa rua por lá. Eu não me lembro bem direitinho antes eu vivia cantando, mas agora... Era de modo a festejar a festa da Padroeira. Muita gente não sabia que era aquilo e vinha espiar. (Seu Domingos – M).

Dona Creusa (M) também lembra que os Marujos "brincavam na porta da igreja, na festa. Aí ensaiava, quando estava se aproximando da festa, ensaiava. Tinha a Barca que andava na rua. De tarde passava o pano ao redor dela". Seu Juarez (M) também fala que "era na Festa da Padroeira Nossa Senhora do Desterro" e ainda recorda "uma parte que fala nela":

> Nossa Senhora do Desterro/ O tendo lê, o lo, o lo (ou tindo lê, lê roô)/ Tu és feliz ao povo/ São José é o capitão e São João é o Piloto/ São José é o capitão e São João é o Piloto/ Nossa Senhora do Desterro/ O tindo lé, o lero, loro/ Tu és feliz ao povo/ (Aí termina) ô ô.

Na Chegança, os louvores são a Nossa Senhora dos Navegantes. No dia a ela devotado, eles também fazem a brincadeira: "Entramos nesta nobre barca, nesta nobre barca/ Com toda artilharia / Louvores, viemos dar, viemos dar/ A Santa Virgem Maria, a Santa Virgem Maria".

Vejo que o fato de essas pessoas se reunirem, num determinado momento do ano, para realizar uma atividade lúdica, propicia uma oportunidade maior de estreitar os laços de afetividade, de fortalecer as relações e se reconhecerem como sujeitos produtores de um evento.

E os relatos evidenciam, também, que a festa de 08 de dezembro, em Canguaretama, é um momento marcante para o grupo do Fandango, de sorte que fazer parte dela, através dos elementos de sua brincadeira, permite uma integração de forma mais efetiva à própria Festa da Igreja Católica que tem, na cidade, seu lugar e sua importância. Dessa maneira, a brincadeira ganha outro *status*, não só para sua a comunidade, mas, principalmente, para os próprios integrantes do grupo.

Essa data festiva tende a ser um espaço privilegiado de memória, tanto a que privilegia a história contada no Fandango, quanto a história, que afirma a identidade do grupo através da festa. Isso fica bem evidente, quando dizem que não deixaram colocar a Santa em cima da Barca, nos anos de 2005, 2006 e 2007 e em outros momentos. Então, o Fandango não participou – "aí não é animado como antes. Ficava mais animado quando tinha o Fandango. O povo se anima muito. Era uma noite de Festa muito animada, era gente. Sem Fandango não tem graça" (Lenice Andrade - F). Nesse sentido, Geo (F) relata: "Era a Santa na Barca e os anjos dentro da Barca e a gente guiando. Mas teve uma controvérsia. Opinaram não botar a Santa na Barca (…) e com isso muito marinheiro ficou chocado, chateado". Tonho (F), que faz o Vassoura, relembra: "Quando eu era criança e meus pais traziam para ver e eu gostei. É bonita a história. Quando não tem a Maruja no fim do ano fica tudo parado. Se tirar o Fandango, fica tudo parado. Brinca por anos, mas tem outros que só se tiver dinheiro". Também para Ana Lúcia Galvão, moradora e incentivadora do Fandango na cidade, "a Barca não participou porque faltou apoio, pois são pessoas pobres, que não têm condições de arrumar a Barca, a farda (…). Com o Fandango, fica mais animado, parece que dá mais gente. Eles que trazem a Santa e fica mais bonito. Eles vêm e já chamam a família e o povo fica mais eufórico para vir".

Em 2008, eles "trabalharam" para participar novamente dos festejos, e o Padre Flávio, que é atual responsável pela Matriz, já sinalizava que ia querer a Barca e o Fandango conduzindo a procissão e depois brincando para a população nesse ano.

Como se viu, na maioria das vezes, as apresentações que eles fizeram estavam inseridas em um ciclo festivo, o que marca efetivamente a vida desses brincantes, pois permite um retorno a uma atividade que lhes dá prazer e os integra socialmente. Esse é um momento em que procuram tecer e fortalecer seus laços com a comunidade e celebrar a própria brincadeira. Esse dado é significativo, quando os ouvimos cantando um verso da 2ª Parte: "Saltamos todos". Esses versos estão grafados no texto assim: "Para vos vir festejar". Mas quando cantam dizem assim: "Para **nos** vir festejar".

> Saltamos todos, todos em terra/ Todos com muita alegria (bis) à... à... alegria/ Dai-nos um prazo com que possamos, possamos/ Vossos festejos formar (bis)/ Nós que de longe, longe viemos/ Para **NOS VIR FESTEJAR**, vir festejar (bis) festejar/ Nós que sabemos que se festeja/ A Santa Virgem neste dia (bis) neste dia...//

Zumthor (1997) diz que a performance, em si, é festa. Nesse momento oportuno, vê-se que alguns membros da comunidade celebram comunitariamente, através de um corpo, de uma voz, uma narrativa que os funda socialmente, e o Fandango, ao buscar engajar-se nesses ciclos festivos, integra-se, então, em uma ação comunitária. O jogo que praticam emana seriedade e esforço, pois há uma força exemplar que se desenvolve a partir dessas vozes, presença que manifesta uma comunhão vivida. E é nas formas, abertamente coletivas, como nos diz Zumthor (id.), que a performance demanda, com mais brilho, a passagem a uma ação engajada. Nesse sentido, é através da voz poética que eles procuram engrandecer um passado comum, com o peso da própria presença da brincadeira, que faz evocações de um passado difícil, mas glorioso. Ao mesmo tempo, a poética serve como elemento de vivência, do aqui, do momento presente da própria festa. Esse espaço de manifestação expressiva permite ao grupo afirmar-se, fazer ressoar com mais força a sua "voz-memória" e "sua voz-vivência". A brincadeira que se impõe na performance permite a fundação de uma comunidade viva e ativa, "de comunicação de vida, sem reserva. Preenche para o grupo a função que tem o sonho para o indivíduo: liberação imaginária, realização lúdica de um desejo" (ZUMTHOR, 1997, p. 260).

A permanência de esse fazer constitui ciclos que, mesmos com as transformações que lhe são inerentes, permitem veicular, através do tempo, as marcas de acontecimentos socializadores.

No Fandango, "sempre quando a gente terminava a apresentação e tirava o andor, tinha [e tem] uma senhora, Dona Lúcia, irmã do professor Francisco Alves, que (…) dizia: 'Diga a Zé de Ná que traga a turma todinha pra cá'" (Zé de Ná - F), convidando os brincantes para sua casa.

> Eles se apresentavam com a barca na Festa de Nossa Senhora da Conceição e na Noite de Natal. Depois da procissão da padroeira passavam na casa de meu pai para lanchar. Na noite de Natal eles se apresentavam na praça e também comiam lá em casa. A maioria era de conhecidos nossos. Eles se orgulhavam em fazer aquilo, mas não eram valorizados. Nós queríamos levantar a alta estima deles, não deixar que a brincadeira acabasse. (Galvão Neto - F).

Ana Lúcia Galvão (F), que parece ter herdado essa peculiaridade de seu pai e hoje é quem organiza com a sua família a alimentação para os brincantes, dá este depoimento:

> Eles têm um respeito por mim. Os homens que dançam são meus amigos. Desde que eu nasci é que eu os conheço dentro de Canguaretama. Meu pai era um homem analfabeto, mas era um homem muito popular, era um homem que gostava de fazer amizades. Ele procurava saber quem era a pessoa, de onde veio quem era amigo dele. Ele sabia tudo, em detalhe. Eu moro em frente à igreja, em frente à praça. Ele vivia com essa casa cheia de gente. Quando tinha festa ele dizia: olha minha filha eu vou dormir, mas abras as portas. Se alguém vier pedir um copo de água você pega para dar, se quiser usar o banheiro você deixa. Quem vai ajudar essas pessoas. Eu também gosto de ajudar. Eu nasci nessa casa e daqui não tenho vontade de sair. Quando termina a procissão eles vêm lanchar com a gente aqui, aí eles dançam aqui em frente de casa. Eles entram e cantam as cantigas.

Klebinho (F), por seu turno, expressa:

> (...) em 1971 eram pessoas que tinham um renome na cidade. Aí as pessoas da mais alta sociedade convidavam o Fandango para a casa de cada um. De 1971 a 1979 existia uma consideração desse povo mais rico. Convidavam o Fandango para brincar na casa deles. Eram banquetes até o raiar do dia.

Nesse sentido, Dona Lenice Andrade (F) lembra um acontecimento:

> Seu Juarez a mãe dele era bem velhinha, 85 anos. E ele procurou em Natal e não encontrou um presente para ela. E ela era descendente de português. Aí ele lembrou-se que o maior presente para ela seria o Fandango. Aí ele mandou abrir assim debaixo das mangueiras e fez um palanque embaixo bem grande e fez uma senhora festa. Todas as Partes foram cantadas e a velha sentada ali. Depois um senhor banquete que ele deu. Mas foi um senhor banquete. A velha ficou encantadíssima com isso.

Klebinho (F) conta que a mãe de Juarez Rabelo:

> (...) era portuguesa e queria um presente de aniversário: "Mamãe eu vou lhe dar um presente que jamais a senhora vai esquecer". Aí ele fez uma surpresa, fez um banquete, 40 homens comendo e bebendo até amanhecer o dia. A mãe dele sentou-se numa cadeira lá, ficou sentada assistindo. As lágrimas dela corriam nos olhos. Ela era de origem portuguesa. Ela disse que o presente maior na minha vida foi esse.

Célia Andrade (F) descreve que, no dia cinco de Janeiro, véspera de Reis, depois da apresentação na rua, eles iam brincar na casa de Eron, que era um grande amigo de seu pai e tinha uma grande admiração pelo Fandango. "Ele morava próximo à Capela e todos os anos ele convidava".

Foto 76: Confraternização na casa de Eron (ao centro de branco e bigode) com membros do Fandango Década de 80 (A)

Zé de Ná (F) tem estes momentos em sua memória:

> Fazíamos a apresentação na Festa de Nossa Senhora da Conceição. Aí saíamos no outro dia empurrando a Barca para onde tinha tido aqueles convites. Fazia a apresentação, depois tinha um vinho, um pastel, um bolo, uma coisa assim. Lanchava aí partia para outro convite. Festa de Reis também. Às vezes quando vínhamos de lá pra cá já estava amanhecendo, empurrando a Barca. Passava à noite, cantava três ou quatro Partes, depois era comida. Aí avisava, daqui a 15 minutos prestem atenção no apito, depois vocês vêm. Tinha cabra que já vinha meio zoado por ter tomado umas. Mas ficava dando uma de durão, aí eu dizia, segura a peteca, senão é capaz de mandarem vocês embora. Teve um tempo em que ninguém bebia. Quem abriu mão foi seu Antônio que dizia que é bom para os nervos, limpa a garganta. Ele também gostava de tomar uma de conhaque. Aí o negócio ia e andava.

No decorrer da pesquisa, ouvi de seu Kléber (F) outra forma de realização dos convites. Além de serem chamados, também havia o envio de ofícios. Zé de Ná (F) diz que Seu Kléber entregava para algumas pessoas envelopes com convites: "a gente saía para as casas, às vezes com cachezinho, tinha comida e bebida. Depois da apresentação, tinha gente que gostava muito da Nau Catarineta e pegava carona na Barca". E Klebinho (F) complementa:

> Papai fazia uns ofícios e mandava para Dona Iara Gomes, Calafange, João Alves, Beto Gomes. Mandava uns ofícios e quando eles aceitavam mandavam de volta e já saiam com aqueles compromissos agendados. [A barca tinha] bateria de carro com amplificadores, corneta de som em cima, a orquestra ia dentro da Barca e saía o cortejo, né. Primeiro convite, parava na porta e o pessoal descia, saia o cordão, formava em frente. Muitas vezes eram as músicas que eles pediam para cantar,

> cantava geralmente as menores, ou Partes maiores, aí ia à casa de outro, João Alves, pai de Ana Lúcia, depois Roberto Gomes, aí depois guardava a Barca. No outro dia era do mesmo jeito, dia de Reis ia para [o bairro] Lagoa de São João. Casa de Zé de Juca, depois ancorava na casa de Eron, até pouco tempo nós fomos brincar lá.

O que se pode constatar, hoje, é que essa integração, através dos convites levados às casas das pessoas, foi acabando, ao olhar de Klebinho (F), por causa da displicência e da falta de obediência de alguns integrantes do grupo. Ele comenta que, depois da morte de Jacaré e do afastamento de seu pai, Kleber, ficou só Antônio Lima, que era um dos mais antigos, e não tiveram mais como dominar alguns integrantes:

> Aí começou a população daqui a se distanciar do grupo porque tinha pessoas que não sabiam se comportar: comiam sem moderação, desmaiavam na mesa de tanto beber, escondiam bebidas e tira-gosto dentro do paletó. Isso aí foi apagando um pouco a imagem do Fandango. Quer dizer, não foi o Fandango, foi alguém deles. E observando isso aí, quando eu fui renovar o Fandango com Zé de Ná agora, eu na reunião fui dizer: a partir de hoje vamos criar o grupo de Fandango na seguinte situação, aquele que não quiser obedecer ao que eu vou dizer, por favor, saia agora antes de passar uma vergonha.

Por outro lado, a família de Galvão Neto (F) é, como pude constatar, a única que ainda acolhe, atualmente, os brincantes nesse período:

> Eu acho que a Nau Catarineta é o símbolo da cultura da cidade e da região. Há uma arte refinada na dança e na música, algo único, não se encontra em outros lugares, não é vulgar. Mas só sabe disso quem escuta e interpreta. A Nau Catarineta dá um ar de grandeza à procissão do dia 8 de Dezembro e sabor especial à noite de Natal. Para nós, como família, é importante, pois mostra uma afirmação como um "mecenato" ou algo parecido. Não é fácil explicar isso, mas acredito que também dá um pouco de projeção na sociedade. Meu pai nunca dançou, não bebia, nem era dado às festas; não sei direito por que se envolvia nesse momento. Ele não assistia a apresentação. Talvez aquilo lhe trouxesse lembranças de amigos, especialmente ligados à política.

Pude observar esse momento no dia 08 de dezembro de 2008. Depois da procissão e da apresentação na praça, em frente à matriz, fomos recebidos pela família, dentro de sua casa, com alimentação e bebidas.

Foto 77: Confraternização na casa de Ana Lúcia Galvão (a esquerda), após a apresentação de 08/12/2008 (B)

Depois, em frente a casa, o grupo dançou e cantou. Nós também dançamos e cantamos algumas Partes com o grupo. Esse foi um momento de grande felicidade e alegria para todos. Ao final, Ana Lúcia Galvão propôs que fizéssemos uma roda e rezássemos. Assim rezamos um Pai Nosso e uma Ave Maria e, depois, foram ditas algumas palavras de incentivo ao Fandango: "Viva a Nau Catarineta", "Viva o Fandango!" entre outras.

Foto 78: Brincando em frente à casa de Ana Lúcia (B) **Foto 79: Ana Lúcia dançando com o grupo (B)**

As informações que obtive a respeito desse momento de sociabilidade mostram que esse período de apresentações nas Festas Natalinas e na Festa da Padroeira e as visitas as casas proporcionaram, no passado, momentos significativos aos membros do Fandango e dessa comunidade. Isso permitia uma maior interação entre essas pessoas, a maioria das quais de níveis socioeconômicos diferentes, que se integravam em um momento de festa. Restituir esse espaço, como presenciei, em uma casa, é uma questão que depende dos integrantes do grupo e, também, das pessoas dessa comunidade.

Portanto é importante entender que a própria dinâmica dessas festas dita as suas modificações que ora excluem ou incluem o Fandango em sua programação: "na sua

origem, era assim, e era festejada de uma maneira, depois foi se modificando e mais tarde modificou-se novamente" (GADAMER, 1997, p. 180). Observa-se, no entanto, que, para os brincantes, a existência da festa, ou a importância dela se dá no momento em que eles fazem parte dela, na medida em que a celebram conjuntamente com os demais em procissão e, depois, apresentam sua brincadeira para esse outro que assiste e também participa, pois, como nos fala Gadamer (id., ib.), "o ato de ser espectador é, pois, uma forma de participação verdadeira".

Mas o que *prenuncia* e *antecede* o ato de brincar e de participar dessa festa?

Como vimos, na época em que vão chegando os três últimos meses do ano, é que os brincantes do Fandango vão começando a se organizar, a pensar na brincadeira: ver o material que está faltando, fazer os contatos com os brincantes para realizar os ensaios; conversar a respeito dos problemas que cercam esse fazer; saber do Padre se ele vai querer a Barca; saber da prefeitura como será o apoio que ela pode dar, sobretudo, para a compra de material para consertar a Barca, roupas, sapatos entre outros.

Portanto, observando e esperando que o grupo se movimentasse para realizar sua apresentação nos festejos de dezembro, e vendo que isso não iria acontecer novamente, no decurso de minha pesquisa, pois já era final de outubro de 2008 e eu não via nenhum movimento em prol desse acontecimento, apenas clamores relativos ao assunto, empreendi, com a anuência dos responsáveis pelo grupo, algumas ações, no sentido de incentivar e viabilizar a apresentação do Fandango com a Barca e todos os elementos e, ainda, a participação dos brincantes com sua Barca no Cortejo de Nossa Senhora da Conceição. Dessa forma, teria como concluir a minha pesquisa, vendo o Fandango completo e inserido nos festejos de fim de ano, algo que só tinha visto por fotografias e ouvido através das falas.

Minha atitude foi, sobretudo, uma maneira de incentivar e estimular o grupo, que se encontrava dentro de um processo retórico sem conseguir, naquele momento, viabilizar ações a favor da apresentação de sua brincadeira. Além disso, pude experienciar e observar a importância de um "agente cultural" num processo de viabilização de ações culturais na cidade. Nesse ínterim, realizei a filmagem de todo o processo de ensaios, organização, reforma da barca e apresentação do grupo, durante esse período que *antecede* a apresentação do dia oito de dezembro, o que viabilizou um material significativo para fazer o documentário que já estava pretendendo fazer acerca do Fandango.

Também foi importante me conscientizar de que, diante desse "novo" processo na pesquisa, a leitura que teria que empreender em campo incluiria essa minha participação e que os dados teriam que levar isso em consideração.

Sabendo, de antemão, que eu era uma pessoa de fora, respaldado por uma pesquisa de uma Universidade, algumas portas poderiam se abrir de uma forma diferente e, de modo algum, poderia me colocar como se fosse um deles. Mesmo assim, percebi que há certa dificuldade para fazer as coisas acontecerem na cidade, por não haver ali circulação de 'muito' dinheiro; pelo período em que terminava um mandato municipal; e outro por causa do pouco tempo que havia para realizar as coisas[107].

Kleber ficou responsável por consertar a Barca e pintar as espadas, e Zé de Ná por fazer os contatos com os brincantes e os ensaios.

Como constatei, grande parte do trabalho para reformar a Barca foi realizado por Klebinho e um auxílio que ele recebeu do carpinteiro da prefeitura e de seu filho Klemerson de 12 anos. Quanto aos outros membros do Fandango, foram poucos os que compareceram, durante um período de 15 dias, para ver a execução das tarefas e prestar pequenos serviços. Até porque a Barca estava "ancorada" distante do centro da cidade. Pode ser que, se estivesse um lugar próximo, outros brincantes poderiam colaborar um pouco mais. Apesar dessas dificuldades, com o esforço e a determinação de Klebinho, que trabalhava do amanhecer do dia até o anoitecer, a Barca foi sendo consertada.

> Trabalho árduo, precisa ter coragem, porque tem momento que você quer desistir e eu até não tiro o mérito de muito Marujo não querer colaborar. Você sabe que eu reclamo muito porque todos têm sua obrigação. O trabalho na Barca sempre eu fiz só. Pego o meu filho e levo prá lá. Sempre era o mais velho, mas como ele está empregado eu peguei aquele pequenininho. Aí eu vou trabalhando com eles. Tamirez apareceu, Tonho e Tiquinho também. (Klebinho – F).

---

[107] Fiz um contato com a Secretária de Cultura, que nos disponibilizou alguns serviços em prol dessa produção pela prefeitura, a saber: um carpinteiro da própria prefeitura para auxiliar no conserto da Barca, que estava parada debaixo da mangueira precisando ser reerguida, e da qual só se aproveitavam parte da estrutura e o chassi; lanche para os brincantes consumirem depois da brincadeira do dia 07/12, pois a do 08/12 já estava por conta de Ana Lúcia Galvão; o som para as apresentações, hospedagem e alimentação para quatro pessoas – eu, durante sete dias, e mais três pessoas, durante três dias, as quais pertenciam à Fotograma *Cultura e Mídia*: Rita Machado, Cleidiane Santos e Ianne Maria, que foram me auxiliar com equipamentos e ideias para realizar entrevistas e gravações dos ensaios, procissão e apresentações para o documentário. Quanto ao material para o conserto da Barca, conseguimos descontos em lojas de material de construção e em madeireiras. Como já havia recebido a informação de que o Padre Flávio estava querendo a Barca para levar a Santa, fiz um contato com ele, que me recebeu bem e confirmou a informação.

E assim, Klebinho iniciou o conserto da barca no dia 24 de novembro de 2008:

A Barca antes do conserto

Com alguns consertos **Klebinho e o carpinteiro** **Klebinho e seu filho**

Consertando

Ficando Pronta **Viajando pelas ruas da cidade**

Chegando a um bom Porto no dia 06 – 12 – 08 na em frente a casa de Dona Lenice

Foto 80: A restauração da Barca (B)

No período em que a Barca estava sendo restaurada, foram sendo feitos os contatos com os brincantes e os ensaios marcados a partir do dia 02 de dezembro, terça-feira, no Centro Comunitário da cidade, que fica por trás da Matriz. Nos dois primeiros dias, não houve ensaio, visto que não apareceu um número suficiente de brincantes. Isso foi criando, ainda mais, certa desconfiança entre os membros de se, realmente, a apresentação iria acontecer sem ensaio, pois já estavam sem brincar desde 30 de dezembro de 2007, e alguns brincantes me afirmaram que antes ensaiavam três vezes mais, antes de uma apresentação. Zé de Ná e outros integrantes iam fazendo um trabalho de chamar as pessoas e, durante o dia, eu mesmo encontrei com algumas, no mercado, próximo ao trabalho de Zé de Ná, para reforçar o convite. Percebi que a minha presença também auxiliou nessa tarefa. Portanto o ensaio que estava sendo marcado para as dezenove horas aconteceu na quinta-feira, dia 04.

Enquanto os brincantes iam chegando para o ensaio, aproveitei para conversar com eles e entrevistá-los ou pegar dados que estavam faltando. E quando o ensaio iniciou, por volta das vinte horas, já estava presente uma boa parte dos brincantes. Depois, foram chegando outros que tinham compromisso, como aulas, atividades na igreja entre outros. Nos dias 05 e 06, houve ensaio novamente, todos com uma média de 30 brincantes e que duraram em média duas horas.

Os ensaios aconteceram da seguinte forma:

Depois que Tamirez ou Beto afinavam o violão, e Selminho, o cavaquinho, e de conversas entre alguns integrantes mais antigos das Partes que iriam passar, Zé de Ná apitava chamando os brincantes que estavam conversando para se organizarem nos cordões.

Nesses dias de ensaio, alguns rapazes foram pela primeira vez. Uns já entraram para brincar, outros ficaram observando, desconfiados e, mesmo sendo estimulados pelos outros, não quiseram participar. Uns eram primos e sobrinhos de alguns integrantes; outros, amigos.

Foto 81: Jovens no Fandango (B)

Como já havia percebido em algumas apresentações, ficou confirmado que grande parte dos brincantes é jovem - mais de 50% dos integrantes têm menos de 21 anos - e os que tinham ido pela primeira vez – cinco - também eram dessa faixa etária. Isso mostra que, apesar de haver uma desconfiança quanto à permanência e à entrada de jovens integrantes, pelo menos nesse dia, a realidade posta por alguns membros mais antigos não se confirmou.

Ao ouvir o apito, eles começaram a passar as Partes. Como já foi observado, o ensaio, mesmo com a presença de alguns novatos, restringiu-se a passar as músicas e os passos de dança referentes à mesma, fazendo-se algumas paradas para corrigir e ajeitar gestos e passos ou acertar o ritmo das músicas com a afinação das vozes. Também vi que a questão do tempo para ensaiar e apresentar estava um tanto exíguo, o que talvez, não deu para falar algo a mais sobre o Fandango e sua história.

Algumas observações quanto à ordem e à postura também foram feitas, pois uns continuavam mascando chiclete, com as mãos nos bolsos, e outros paravam para conversar. Mas nada que denotasse certa rigidez, tudo, a meu ver, com tranquilidade. Quiçá o fato de uma pessoa de fora estar ali observando possa ter influenciado em algumas ações.

Já a forma de aprender é fazendo, em performance, e os que estão iniciando seguem os outros que estão a sua frente, na fila. Quanto à dificuldade em aprender, um dos rapazes que estava olhando, do lado de fora, e que nunca havia brincado, disse que era fácil, mas quando entrou, ficou um pouco perdido e, aos poucos, é que começou a “pegar algum jeito”.

Foto 82: Ensaio do Fandango dez./2008 (B)

Todavia, existem alguns que, mesmo estando há algum tempo, ainda não sabem direito as músicas e as letras: "só quando canta e a gente repete". Assim como titubeiam em alguns passos e gestos, só os realizando quando os mais experientes o fazem, e eles repetem.

Um dado interessante, nesses ensaios, é que pude ver Partes que eu não assisti nas apresentações como a 9ª, 11ª, 13ª e 18ª. Vi que eles não a faziam e, não a ensaiavam, fazia tempo, momento em que precisaram rememorar e acertar detalhes da música, do canto, da dança e dos movimentos. Observei que Zé de Ná procurou fazer essas Partes em função da minha pesquisa.

Foi interessante ter o privilégio de ver essas Partes sendo ensaidas, porque, mesmo que sejam pequenas, em relação as que eles habitualmente colocam, têm ritmo diferente e são bem animadas e utilizam passos e gestualidades bem distintas das que eu assisti nas apresentações. Essas Partes são, do pondo de vista cênico, são bem alegres e dinâmicas e menos redundantes, destoando, de boa parte das que são comumente apresentadas.

Um exemplo que pude perceber é que, geralmente, quando eles vão brincar, sempre colocam a *Bela Nau Catarineta*, que é grande e repetitiva. É a que a maioria das pessoas, que conhece o Fandango, pede para colocar. Mas há outras que são mais dinâmicas e demandam um desempenho com mais vigor, ânimo, ação, que a maioria das pessoas gosta e se anima ao assistir. Em relação a esse aspecto, Dona Dora, uma moradora da cidade, de 75 anos, expressou: "É bonito, mas é muito repetido". Isso pode ser atraente no sentido de que têm um bom repertório e que podem variar, mas sempre estão passando as mesmas, tanto porque são as que estão mais ensaiadas, quanto porque como eles dizem, 'resumem e contam', ou seja, focam mais a respeito da história do Fandango. Outra

questão é relativa ao tempo que têm para brincar e que não dá para fazer outras, por isso realizam as mesmas.

Outras informações foram dadas, durante o ensaio: a respeito de se cuidar das roupas - lavar e passar - para que elas estivessem limpas no dia da apresentação, o horário em que deveriam chegar para as apresentações e não ficarem em bares, depois do espetáculo, com a farda. Alguns membros mais novos também aproveitaram para falar que estavam sem roupa para brincar, porque tinham crescido, e a camisa, a calça e o sapato ficaram pequenos. Por isso, alguns, mesmo ensaiando, não brincaram, mas passaram a farda para outros que eram menores. Outros que estavam iniciando, não puderam se apresentar porque não dispunham da farda.

Ao término dos ensaios, foram beber água, comer biscoitos e conversar, até se dispersarem em grupo ou sozinhos e irem para casa, ou ir para a festa da padroeira.

Parte 2 - Performance ritualística*: a Procissão de 08 de dezembro de 2008*

> É uma fé que o povo tem que o povo acredita em Nossa Senhora em Nosso Senhor Jesus Cristo. É como se quisesse mostrar, como se tivesse conseguido alguma coisa boa, é uma tradição da religião católica, a procissão em si. O povo vem porque acredita que ela obra milagres, tem muita gente que vem para pagar promessas, que vem descalço, vem com túnica azul, vem com tijolo na cabeça, vem pagar promessas por graças alcançadas por Nossa Senhora da Conceição. Com a Barca e com os Marinheiros é que as pessoas ficam mais empolgadas. Vem gente das cidades vizinhas. (Ana Lúcia Galvão).

A festa da Padroeira começou no dia 29 de novembro, com peregrinações, novenas, caminhadas penitenciais, missas, casamentos comunitários, primeira eucaristia, confissões, noite à italiana e noite canguaretamense, bingo, festa baile, feijoada, leilão, parque de diversão e animação musical. Mas seu ápice segundo pude constatar, foi a Procissão.

Durante os dias que a precederam, padre Flávio havia me comunicado que queria ver a Barca para saber onde a Imagem iria ser fixada. No dia 04/12, fomos no carro dele, com mais duas paroquianas, até o cercado para ver a reforma da Barca e se o andor estava de acordo – seguro - para levar a imagem da Santa. Ele ainda não tinha visto como era. Como Klebinho já havia falado, a construção do andor na Barca fora feita de acordo

com as medidas do andor da própria igreja. O padre aprovou e viu que a Santa não ficaria em lugar tão alto, como ele pensava, e os fiéis poderiam vê-la bem.

A Barca ficou pronta no dia 07 de dezembro e foi deslocada na frente da casa de Dona Lenice, próximo à Matriz. E no dia 08, ela já estava à disposição dos paroquianos para ser adornada. Depois da missa das dez horas da manhã, que terminou por volta do meio dia, ela foi colocada em frente ao salão paroquial, que também fica perto da igreja, para ser arrumada. Depois de colocada no andor da Barca, a Santa foi enfeitada com um arco de flores pelos paroquianos. Foram colocados, também, dois faróis de carro, ligados a uma bateria, para iluminar a imagem à noite.

Por volta das dezesseis horas, a Barca já estava enfeitada. Dois carros de som, tipo trio elétrico, emprestados por comerciantes locais, começaram a testar o som. Em um deles, havia músicos com teclados, um em cada carro, e uma guitarra, assim como um diácono, freiras e leigos, que puxavam os cânticos, as rezas, faziam pedidos e diziam palavras de incentivo durante a Procissão. Eles também ficaram a postos em cima dos caminhões. Beto, membro do Fandango e da Paróquia, ficou em um desses carros para cantar e tocar um dos teclados.

Durante esse período, foram chegando os membros da Maruja e Oficiais, com suas indumentárias, junto da Barca. Depois começaram o trabalho de tirá-la da rua, onde estava sendo arrumada, para levá-la até a rua principal, ao lado da igreja e da praça, onde se encontrava uma grande quantidade de fiéis que esperavam o início da procissão. Padre Flávio, com dois microfones sem fio, cada qual ligado a um carro de som, no meio da rua, deu as últimas orientações para que se iniciasse a procissão. Como eram dois carros, um foi mais à frente, e o outro, do meio para trás. Naquele momento, o sol ainda estava no céu, acima, também, uma lua crescente. Um final de tarde em que se via um cenário de luz e de sombras, além do forte calor que fazia durante os dias de festa.

A Barca, com a Santa, foi tomando a sua posição, empurrada pelos brincantes. Fiéis começaram a se aproximar para tocar nela, entre eles, uma senhora de azul, com os pés descalços e ar compenetrado, que dava a dimensão sagrada daquele momento. O azul usado na solenidade da Imaculada Conceição representa o manto azul de Nossa Senhora.

Como se pôde ver, conforme Eliade (1992), a Barca, objeto lúdico e profano, com a Imagem da Santa, ganhou outra dimensão e construiu, junto com os brincantes e os fiéis, um espaço para manifestar o sagrado. Ao carregar um objeto, cujo significado é o

sagrado, a Barca fez com que as pessoas passassem a reverenciá-la com esse sentido. Nesse momento, outros paramentos litúrgicos se coadunaram e criaram a atmosfera de uma *performance ritual*. Os sinos tocaram, fogos estouraram no ar, saudações vindas do carro do som anunciavam a chegada da Barca/Andor com a Imagem, pedindo palmas para Nossa Senhora: "*Viva Nossa Senhora, a Padroeira da nossa cidade!*" Os fiéis aplaudiam e gritavam "*Viva*!" Nesse momento, sinto lágrimas em meus olhos e vejo lágrimas nos olhos das pessoas que ali se encontravam; um grande arrepio correu em meu corpo, uma profusão de alegria, emoção, entusiasmo e fé foram enunciados a minha frente. Dos carros do som, começou a vir o canto do "Hino da Padroeira da cidade. E os fiéis começaram a louvar e festejar sua Santa, sua Padroeira, sua cidade.

Foto 83: Antes de iniciar a procissão (B)

Glória, glória, Virgem pura/ Salve a luz da claridade/ Glória mãe de toda ternura/ Padroeira da cidade/ Nossa Senhora, manhã sagrada/ Que nos estende para Jesus/ A nossa vida, grande Senhora.

Foto 84: Frente da procissão (B)

À frente da procissão, em forma de cortejo e, ordenadamente, em quatro filas, iam os coroinhas com suas vestimentas de cor vermelha/vinho e branca; depois, um grupo de meninos e meninas, com calça branca e camisa da primeira eucaristia; dois grupos de oração, com senhoras que levavam, penduradas no pescoço, uma fita amarela e uma medalha de Nossa Senhora; outro grupo usava fita vermelha[108] e a mesma medalha. Havia, também, um grupo de mulheres vestidas de branco e um grupo de oração composto por homens, com uma camisa em que havia escrito "Terço dos homens". Ao centro, uma jovem carregava uma *cruz processional*, com um cabo grande, para ser utilizada em procissões, e outras duas mulheres, uma de cada lado, seguravam uma bandeira. Havia, ainda, também um grupo de escoteiros, que se ocupavam de organizar, junto com a Polícia Militar, o trânsito. Atrás, vinha outro grupo de fiéis mais aglomerados e próximos à Barca.

Foto 85: Padre Flávio (B)

Padre Flávio estava vestido com uma túnica branca, com mangas bordadas de amarelo-ouro e com uma estola de cor branca, em que havia uma imagem de Nossa Senhora de cada lado. O Diácono também estava com uma túnica branca e mangas bordadas em amarelo-ouro. O branco é utilizado nas Festas de Nossa Senhora e simboliza alegria, vitória e pureza. É usado também em missas festivas.

Durante a caminhada, do carro de som foram proferidas palavras de estímulo, cânticos e orações: "*Vamos caminhando, com palmas*"; "*Derrama oh! Imaculada Conceição, suas bênçãos sobre nós. A nossa verdadeira devoção à Virgem Maria. Que sejamos verdadeiros discípulos de Cristo, alcançando graças e louvores. Graça e consolo,*

[108] Segundo os católicos, a cor vermelha representa o sangue, a vida e a doação plena de Jesus Cristo. A medalha tem o Sagrado Coração de Jesus, de um lado, e, do outro, o Coração de Maria, uma forma de lembrar que "temos pai e mãe que nos abençoa".

nossa mãe sempre será". As palavras proferidas pelas pessoas que estavam nos carros de som emanavam esperança, perseverança, fé, consolo e incentivo para todos os fiéis, dando-lhes esperança de dias melhores em sua comunidade e força para seguirem a procissão. As pessoas começavam, cada vez mais, a se aproximar da Barca e acenar para a imagem da Padroeira.

Acompanhava, a procissão crianças, jovens, adultos e idosos, mulheres e homens. E eles seguiam participando, uns mais, outros menos, cantando, rezando e ouvindo as músicas, e palavras continuavam a vir do carro de som: "*Eu quero a Graça que eu mais necessito. Com um das mãos para o alto eu peço*…"; "*Ave Maria, mãe do Senhor*…", "*Maria que eu quero o bem/ Maria do puro amor/ Igual a você ninguém/ Mãe do nosso Senhor…*"; "*Que possamos ultrapassar no nosso dia-a-dia as fofocas, as mentiras, dúvidas, incertezas. Que ela possa providenciar emprego, nos dar saúde…*"; "*Quando Maria passar, quero estar no meu lugar*"; "*Cristo tem poder…"; "… Não dá, sem Jesus não dá para viver*". "*Eu preciso desta benção, dessa graça, nesta tarde, me abençoa com a sua benção de Deus*".

O sol ia se pondo no horizonte e, a minha frente, outras cenas iam se descortinando: uma mulher, com um paralelepípedo na cabeça e descalça, caminhava próximo à Barca; havia outras mulheres descalças, caminhando juntas, assim como várias famílias caminhavam unidas, de mãos dadas, homens, mulheres e crianças; em outros momentos, as pessoas rezavam e cantavam de mãos dadas. O azul de Nossa Senhora predominava nas roupas e nos lenços nas cabeças, e crianças, até mesmo, bebês, usavam lenço branco na cabeça e túnica azul.

Várias pessoas usavam uma camisa comemorativa que estava sendo vendida a quinze reais na paróquia, com a imagem da Santa e com os seguintes dizeres, que orientavam a festa: "*Com Maria, discípula e missionária, escolhemos a vida*". Uma alusão ao tema da Campanha da Fraternidade[109] de 2008 - "*Fraternidade e defesa da vida*" - e cujo lema foi "*Escolhe, pois, a vida*". E a vida daquelas pessoas da comunidade em caminhada, com sua Santa Padroeira, ia revelando fé e sociabilidade.

---

[109] Campanha organizada pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB, em todo o território brasileiro.

Como alude Medeiros (2008, p. 3), “o deslocamento processional vai incorporando diversos tipos de experiências humanas ao ritual, a partir dos sentimentos de solidariedade e de compaixão, entre os participantes”, uma forma de os indivíduos se sentirem ligados ao seu grupo. O autor acrescenta que as procissões não são atos sacrificiais, nelas predominam o lúdico, o que difere de uma romaria ou peregrinação, em que é recorrente o aspecto penitencial, fato que está ligado, segundo ele, à raiz do nosso catolicismo colonial. Embora se pudessem ver pequenos atos que nos levam a refletir sobre uma penitência, como andar descalços e carregar pedra na cabeça, o que predominava, na procissão, eram ações de louvor à Santa Padroeira da cidade. Podíamos ver e conversar com pessoas que estavam imbuídas de agradecimentos, pois “a graça alcançada se dá no dia-a-dia, mas o agradecimento se dá num contexto não-cotidiano, num contexto dominado pelo sagrado, traduzido numa mudança de comportamento” (id., ib., p. 4). E ao expressarem sua fé, através de atos e palavras para algo que lhes é divino e, assim, para sua comunidade, mostravam uma mudança em sua conduta e uma tênue “fronteira, entre o tempo sagrado e o tempo profano”.

Vejo que aquele espaço da rua, onde os fiéis caminham todos os dias para trabalhar, fazer compras no mercado, estudar, brincar e se divertir, ganha uma nova dimensão no momento da procissão: é espaço de vivenciar, reverenciar e, também, mostrar para o outro sua devoção. Além disso, é um espaço em que a Igreja aglomera uma grande quantidade de pessoas em torno de um bem comum, mostrando sua força, quando reúne um tanto de fiéis - praticantes ou não - em um espaço que é compartilhado por todos, mostrando, de certa forma, que todos aqueles que estavam ali comungam de uma mesma fé.

Muitos acompanhavam o cortejo de bicicleta, moto e carro. Em menos de meia hora de procissão, as ruas já estavam tomadas, e enquanto passavam em frente às casas, seus moradores, de suas portas, janelas ou calçadas, acenavam, rezavam e cantavam juntos. Uma festa que também é feita para se ver e ser visto, e isso ficava bem explícito nas trocas de acenos e nos cumprimentos entre as pessoas, entre elas e o novo prefeito que acompanhava a procissão, com gestos e acenos para seus “eleitores”. Entre o Padre Flávio, que também se colocava em lugares estratégicos durante a passagem da procissão, de modo que pudesse ver e ser visto por seus paroquianos que acompanhavam ou que estavam apenas olhando a procissão passar.

"*Maria, mãe de Jesus Cristo, mãe do filho de Deus*"; "'*Cristo tem poder, Jesus Cristo tem poder', batendo palmas. Uma salva de palmas para o Senhor do céu e da terra*"; "*Sem Jesus não dá para viver*"; "*A Graça que eu mais preciso, apresento nossa necessidade com as mãos ao alto*"; "*Quem ama a Jesus ama Nossa Senhora*". Rezavam o "*Pai Nosso*", rezavam uma "*Ave Maria*" e cantavam novamente o "*Hino a Nossa Senhora*". "*Cadê o braço? Braços para cima*". E, assim, a maioria dos fiéis erguia os braços, cantava e procurava fazer o que estava sendo pedido pelos que estavam no carro de som. É certo que havia aqueles com mais entusiasmo e fé, e outros que só acompanhavam e pareciam estar alheios a todas aquelas palavras e orientações enunciadas.

No cortejo, os Marujos continuavam a empurrar a Barca pelas ruas, e os Oficiais, assim como o Ração, iam à frente dela. Em cima, além da imagem, estava Klebinho, que é o Imediato, organizando e dando as diretrizes do percurso da Barca; Tiquinho, que representava o Marujo, foi quem "dirigiu" a Barca, e Tonho Fotógrafo, que é o Vassoura, aproveitou para tirar algumas fotos de cima da mesma.

Foto 86: Participando na Procissão (B)

Durante a procissão, os brincantes do Fandango iam se integrando, cada vez mais. Dessa forma, mantinham sua postura de marinheiros, cumprindo com a missão de empurrar e escoltar a Barca/Andor, mas também gesticulavam, cantavam, rezavam e reverenciavam a imagem que estavam carregando. Certamente, muitos deles não estariam nessa festa se não fosse através da sua participação no Fandango, pois a sua inserção se dá através da Barca, como Andor, e das apresentações que realizam.

A festa é uma realização católica, e Dão, músico do Fandango, por exemplo, é evangélico e não participa desse momento, pois sua crença e de outros membros de igrejas evangélicas é o de não cultuar Nossa Senhora e, muito menos, imagens. Mas ele respeita essa manifestação e seu pai, Joã Linheiro, estava lá, na rua, com seus olhos brilhantes, vendo a passagem da Barca e dos membros brincantes do Fandango.

A noite chegou, acendeu-se a iluminação da Barca, para clarear a Imagem de Nossa Senhora, momento em que eles já caminhavam de volta para a Matriz. E por volta das dezenove horas, os sinos tocaram, os fogos queimaram iluminando o ar, e a barca iluminada chegava, com vivas, palmas, flashes das máquinas fotográficas, cânticos e saudações em frente à igreja, para o momento final da procissão e dos nove dias de festaa Nossa Senhora: "*Ela quem trouxe Jesus para toda a humanidade*"! E rezaram mais uma "*Ave Maria*". Enquanto a imagem chegava à Barca/Andor, as pessoas que estavam na frente da procissão, já esperavam em frente à Matriz.

E quando a Barca/Andor chegou em frente à Matriz, iniciou a parte final daquele rito processional. Em frente à porta central da igreja matriz, foi colocada uma mesa, coberta com uma toalha branca, um altar, sobre a qual havia dois castiçais com velas acesas, de onde o Padre Flávio começou a desenvolver a parte final da cerimônia, com um culto a Nossa Senhora. Liturgia é celebração, algo que se dá em público e, através das repetições das palavras, dos gestos e dos cantos proferidos pelo sacerdote, os fiéis iam dialogando e comungando da mesma fé. Dessa maneira, a poética se presentificava em todas as ações, enfatizando e tornando eficaz a presença de Nossa Senhora, nessa comunidade.

Para além de toda uma gestualidade, podemos ver, como Austin (1980), que as emissões de palavras devem ser vistas, também, como ações, como atos praticados. Nessa perspectiva, há um fazer e um agir, reforçando um contexto onde se fazem coisas com as palavras, onde a linguagem está em ação, pois há enunciados que apenas "descrevem e afirmam" um estado de coisas, e outros que "produzem" um estado de coisas no momento em que são proferidos, desde que sejam enunciados em contextos apropriados. Dessa forma, frases e cânticos proferidos durante todo o ato processional e litúrgico e repetido por todos contribuíam para a construção de um ato performático, em que o dizer é um fazer, e as palavras e os gestos consagravam, efetivamente, aquele momento.

Aquela Imagem, que tem seu espaço sagrado, atravessou a porta da igreja, foi retirada de seu lugar costumeiro e "caminhou" pela cidade, próxima a seus fiéis, que procuraram participar e revelar com mais ênfase sua fé. Depois, atravessou a porta da igreja de volta, um limiar entre o sagrado, uma forma idealizada do mundo, e o profano, a vida real daquelas pessoas e, "no interior do recinto sagrado, o mundo profano é transcendido (…) o templo constitui, por assim dizer, uma 'abertura' para o alto e assegura comunicação com o mundo dos deuses" (ELIADE, 1992, p. 25). Observa-se aí um evento especial e peculiar para os membros dessa comunidade. Um rito, por meio do qual pessoas, em um determinado tempo e espaço, em sua cidade, movimentam-se, cantam, "dançam", rezam e professam sua fé, para além dos acontecimentos cotidianos.

Assim, no momento de finalizar o rito, o Padre chamou o então Prefeito, Edmilson Faustino, para hastear a bandeira do município de Canguaretam e, depois, o candidato eleito para o próximo mandato de prefeito da cidade, Wellinson Ribeiro, para hastear a bandeira da Paróquia, e Zé de Ná, membro do grupo do Fandango, a bandeira do Vaticano.

Foto 87: Zé de Ná (B)

Foto 88: *Viva, viva* (B)

Nesse momento, todos cantam o Hino de Nossa Senhora, enquanto as bandeiras vão subindo o mastro. Ao término, uma salva de fogos das mais variadas formas e cores, e a Imagem é retirada da Barca pela Maruja. Beto, que está em um dos carros, começa a tocar e cantar o "*Viva, viva*" do Fandango e Fia, com outro microfone, no chão, também acompanha cantando, assim como toda a Maruja. Outros integrantes da paróquia também auxiliam a carregar a Imagem para junto do altar da igreja. Nesse momento, os sinos

repicaram com mais força, os fogos continuaram a queimar no céu, e uma grande quantidade de fiéis acompanhou a entrada da Imagem para dentro da igreja.

> *"Viva, viva, viva, viva/ A quem viemos louvar/ A Virgem da Conceição/ Louvores viemos dar// Neste trono onde estais/ Cujo brilho e perfeição/ Seja nossa luz e guia/ A Virgem da Conceição// No altar de São Domingos/ Lá no pé da paciência/ Onde vai toda Maruja/ Fazer sua penitência".* [4ª. Parte].

Vi que todo esse rito processional e litúrgico de 2008 foi de grande importância para os membros do grupo e sua comunidade, porque, além de o Fandango participar novamente da procissão, teve um ato de coroamento desse momento, quando Zé de Ná foi chamado para hastear a bandeira do Vaticano, juntamente com dois representantes da esfera municipal em frente a sua comunidade, algo que ainda não tinha acontecido. Nesse ato simbólico, vejo um ato social e cultural de grande relevância para a tradição dessa manifestação e sua cidade, confirmando a importância do Fandango em seu contexto comunitário, o que deve marcar a memória de seus integrantes. Constatei também a habilidade do Padre Flávio para dar visibilidade e colocar no mesmo patamar, por alguns instantes, pessoas que, de alguma forma, têm grande importância na cidade.

No andamento de todo o rito, os membros do Fandango interagiam e se integravam à festa da Padroeira. Comecei, então, a perceber que a tradição dessa brincadeira se completava, pois, ao se integrar à festa, de forma mais eficaz, a comunidade ganha outra dimensão, importância e consideração.

Ao se coadunar com o Cortejo Processional, parte de um mesmo princípio performancial existente na brincadeira, a *performance poética* do Fandango se concretiza e reitera seu ciclo. Dessa forma, essa *performance ritualística*, na vivência do grupo, é como se a Obra Fandango se completasse, posto que ela também possa ser considerada uma de suas Partes, o que justifica, a meu ver, uma das importâncias e prazer de seus membros em participar dela. Nesse ínterim, é como se algo findasse ou desse início, ao mesmo tempo, a um novo ciclo e se completou, abrindo a porta para uma nova fase.

Logo após o término do rito, os membros do Fandango e os fiéis foram se deslocando para o largo da praça em frente à matriz onde iria acontecer a apresentação.

Parte 3 - A performance poética *do Fandango de Canguaretama*

Nesta parte, descrevo a sequência performática do Fandango, englobando todas as jornadas, com suas Partes, analisando os seus elementos constitutivos.

Como vimos no Capítulo III – sobre a questão dos gêneros – a estrutura dos elementos do Fandango de Canguaretama, a das personagens, por exemplo, está ligada a um saber mais épico do que dramático. E como se pode ler, na brincadeira, não há, explicitamente, a figura de um narrador, mas, como já foi dito, o texto em si narra poeticamente acontecimentos das navegações através dos elementos performanciais da canção, da música, dos instrumentos, da dança, dos gestos e dos diálogos que são expressos por personagens que são marinheiros[110], como especifico a seguir:

Capitão de Mar e Guerra, ou simplesmente, *Mar e Guerra* é a patente mais alta na hierarquia dos Oficiais e, também, na brincadeira. Segundo os brincantes, é ele quem comanda. Geralmente é feito por um brincante que seja corpulento, grande e forte[111]. É interessante porque quem faz essa parte é Beto, que tem um biotipo pequeno, mas canta bem e tem bom conhecimento das partes dessa personagem. Mas eles dizem que a representação desse personagem, no Fandango, é feita por Lucas Freire, que já foi marinheiro e fica durante a brincadeira apenas figurando, com seu corpanzil, entre os demais brincantes.

Capitão de fragata é a designação do segundo posto de Oficial superior nas forças navais de vários países. Na brincadeira, quem faz esse papel é Fia/Matoso, que também conduz os cantos, faz a maioria dos solos.

Já o **Piloto,** na Marinha, é quem tem a função de conduzir uma embarcação a um bom porto. É um oficial que conhece náutica e faz uso do leme, calculando, sondando, ou

---

[110] Nos períodos Colonial e Imperial, a Marinha ou Armada portuguesa era composta pela seguinte hierarquia, de onde procedem as personagens do Fandango: capitão *General da Armada* Real (depois Almirante General); Almirante de Portugal; Tenente General (depois Vice-almirante); Chefe de Esquadra; Coronel de Esquadra; Coronel do Mar (depois Chefe de Divisão); *capitão de Mar e Guerra*; *capitão de fragata*; capitão Tenente; Tenente do Mar (Primeiro Tenente); Segundo Tenente; Guarda-marinha; Voluntário; Sargento de Mar e Guerra; *Mestre* (depois Primeiro Sargento); *Contramestre* (depois Segundo Sargento); Guardião; Cabo de Marinheiros; *Marinheiros*; Grumetes. Os termos que estão em itálico podem ser encontrados na brincadeira.

[111] Aqui a ideia de *physique de rôle*, expressão francesa usada para designar uma pessoa que serve fisicamente ao papel/personagem.

seja, pilotando o navio e determinando, a toda a hora, o ponto onde ele está. Na brincadeira, é uma das personagens centrais. É quem tem boa parte das falas/cantos. Geralmente é interpretado pela pessoa responsável/mestre pelo Fandango, nesse caso, Zé de Ná.

Mestre e Contramestre designam o que é hoje um Sargento. É interessante observar que a palavra *Sargento* vem do latim *sevientes*, que significa servir ou auxiliar, termo utilizado desde a Idade Média para indicar os guerreiros profissionais que não tinham estatuto de cavaleiro. Hoje em dia, eles são, geralmente, responsáveis por comandar um grupo de soldados ou desempenham funções de comando e instrução. Na brincadeira, o Mestre e o Contramestre dividem a responsabilidade de auxiliar a conduzir cada um dos cordões, ou seja, eles ficam encabeçando cada fila. Como são os primeiros da fila, eles orientam e são copiados pelos demais em seus gestos, movimentos, passos e danças. Ajudam a manter a ordem e ensinam os demais brincantes durante os ensaios e as apresentações. Dividem-se nessas personagens de mestre e Contramestre Geo, Sebastião Idelfonso e Lucas (Luiz Antônio Nascimento).

O **Gajeiro** é o marinheiro, cujo cargo é o de cuidar do mastro. Recebe sempre a ordem dos oficiais. É quem vigia e tem a função, em uma nau, de avistar terra, anunciar tempestades ou outros perigos que a embarcação está sujeita passar. Devido à habilidade para subir nos mastros, quem desenvolvia essa função, nas Naus portuguesas, eram garotos. No Fandango, esse personagem sempre é interpretado por um menino, que inicia a brincadeira, no cortejo, em cima de um mastro e, em algumas partes, canta de cima dele. Mas, como fica explícito na história, o Gajeiro é a tentação ou se transforma no mesmo ou seu corpo é "tomado" para tal fim, incorporando, no final da 8ª. Parte, tal personalidade. O desempenho desse papel é feito por João Neto e, também, por Mateus Augusto.

O **Calafate** é um carpinteiro, quem tem o objetivo de calafetar os barcos, as naus, tapar seus buracos feitos por uma tempestade ou por ataques de inimigos. Na brincadeira, ele também é feito por um menino, que vem em cima do mastro, como o Gajeiro. Quem está nesse papel atualmente é José Tomaz.

O **Ração** é o cozinheiro de uma embarcação. Diz-se que, na época das naus, era comum dar Ração/biscoitos para a tripulação se alimentar. Na brincadeira, ele também é o responsável pela comida e, junto com o Vassoura, formam as personagens cômicas no

brinquedo. Anda sempre com um cesto de vime enfeitado com fitas coloridas. Nego de Gino é quem faz esse personagem.

O **Vassoura** é o responsável pela limpeza. Na brincadeira, forma, com o Ração, a parte cômica. Vem sempre com seu adereço, uma Vassoura, e Tonho Fotógrafo é quem tem desempenhado esse papel.

As personagens vão sendo explicitadas, sobretudo, através das indumentárias e de algumas nuanças corporais/vocais e no uso de determinados elementos. Como já foi visto, os brincantes vão passando pelas personagens de modo que os que a desempenham hoje já podem ter passado por outros papéis ou podem estar interpretando outro amanhã. E se, em uma brincadeira, um deles falta, pode ser substituído por outro que saiba a devida parte da personagem.

Como já referi, o texto/enredo/poema do Fandango é conhecido pelo primeiro verso da primeira estrofe e pode ser entendido por suas Partes que, agrupadas, formam Jornadas. Durante as apresentações do Fandango, percebe-se um conjunto de ações comuns, em todas as 19 Partes encenadas e, para efeito de exposição e facilitação do entendimento das mesmas, faço uma descrição das cenas, utilizando uma perspectiva de frontalidade empregada na forma de um *Palco Italiano*. Descrevo, portanto, a partir de quem está de frente para uma cena, como se estivesse em frente a um "palco" onde está sendo realizada a apresentação, até porque os brincantes utilizam essa forma ao se apresentarem. Assim, podemos visualizar um palco quadrado, dividido em três áreas: 1) *frente* do palco; 2) o *meio* do palco e; 3) o *fun*do do palco e, em todas essas áreas, há o lado esquerdo, o lado direito e o centro.

Portanto, a concepção básica das cenas do Fandango é a seguinte:

a) Quando estão com a Barca, na rua, os Marujos vêm andando lentamente, cantando, ao lado dela, empurrando-a, com os Mestres e Contramestres encabeçando-os, em ambos os lados. Em cima da Barca, vai um dos Marinheiros dirigindo, em um dos mastros, o Gajeiro e, no outro, o Calafate. À frente, os Oficiais, o Ração e o Vassoura.

b) Quando estão sem a Barca, a formação para brincar é feita em duas filas. Também andam lentamente, no ritmo da música. Cada um dos cordões tem um Mestre e um Contramestre na frente, e os marujos, atrás. Em uma das filas, fica o Gajeiro, e na

outra, o Calafate. À frente e no centro, vêm o Piloto e o Capitão de Fragata e, no fundo, o Capitão de Mar e Guerra e o Imediato, mais o Ração e o Vassoura.

c) Chegando ao espaço onde vão brincar, com ou sem a Barca, mantêm a mesma formação. O número de brincantes, principalmente de Marujos, variou em cada brincadeira a que assisti, mas, devido a aspectos inerentes aos atos que *prenunciam* a brincadeira, segundo eles, esse número pode ser de até quinze em cada cordão. Os músicos já ficam esperando a chegada dos mesmos no espaço onde é realizada a brincadeira, ou, como já os ouvi descrevendo, podem estar em cima da Barca, quando têm equipamento para realizar dessa forma.

d) Antes de iniciar as Partes, o Piloto, que é Zé de Ná, apita duas vezes para chamar a atenção dos brincantes, avisando que a brincadeira ou uma nova Parte vai iniciar. É quando os membros, tanto a Maruja quanto Oficiais e Músicos voltam sua atenção do que estão fazendo[112] para iniciar a apresentação. Depois que estão a postos, o Piloto dá um silvo prolongado, e eles fazem um movimento com o braço que está voltado para dentro do cordão. O gesto sai com o braço da cintura para trás, e o tronco o acompanha, e quando fazem o gesto, vocalizam o seguinte som: "Ohooo!". Depois, iniciam o canto, a dança e os diálogos. Quando terminam as Partes, há novamente um apito longo, repetindo o mesmo movimento e o som.

Em todas as cenas, os Oficiais seguram com uma das mãos uma espada grande, próximo à cintura. A outra mão fica livre, mas quem canta fica com o microfone em uma das mãos e com a espada na outra. Muitas vezes, a pessoa que canta o solo não pode fazer certos gestos ou movimentos que caracterizam o que está cantando, e quem o faz é a pessoa que está ao seu lado. Os Marujos têm espadas menores que ficam presas na cintura.

Em algumas Partes, o canto/solo é feito somente por uma das personagens, em outros momentos, por dois. Mas, como geralmente, há somente um microfone para quem está fazendo o solo, e a evidência da voz fica com um deles, mesmo que o outro esteja do lado cantando. Outro microfone fica com quem vai puxar o refrão e/ou auxiliar na repetição dos versos cantados junto com o coro.

---

[112] Conversando sobre a próxima Parte que vão fazer ou conversando entre si ou com alguém de fora; afinando os instrumentos ou pegando o tom da próxima música.

Como já foi dito, a ênfase das danças está nas pernas, na parte inferior dos membros, e os gestos procuram descrever o que está sendo cantado.

Ainda como forma de auxiliar na descrição da *performance poética* do Fandango, em cada uma de suas Partes, coloco o tempo em que as mesmas duraram nas apresentações que assisti. Como pude constatar o tempo de cada Parte pode variar de uma apresentação para outra, devido, principalmente, aos acordes iniciais e finais dos instrumentos, sem a canção. Mas pelo que pesquisei, não fogem a média do que está registrado aqui. E pelo que constatei, sem contar com as que não foram cronemetradas 10ª., 11ª., 12ª. e 13ª. Partes, a duração das Partes que foram registradas deu um total de 01h29min. Sem contar, também, com as paradas que existem entre uma Parte e outra.

Também há o nome da música, o seu ritmo, a data e local onde foi apresentada e que serviu de base para a descrição aqui feita. Há também o nome do brincante que fez o solo daquela Parte e um glossário para clarear o significado de algumas palavras.

A descrição dos textos corresponde ao que eles cantaram nas apresentações, tendo como base o texto que fora grafado e produzido pelo próprio grupo. As descrições trazem uma análise da história que está sendo narrada e de toda a performance. Em algumas Partes, descrevo e analiso antes e depois do texto e, em outras Partes maiores, entre as estrofes. A seguir, a descrição e a análise performancial das 19 Partes do Fandango:

1ª Parte - "Léu, léu" ou "Manoel tu não embarques" – 05'15"
Ritmo – "Bolero"

Descrição feita a partir da apresentação no IFRN, no dia 08/08/06, e na praça de Canguaretama, no dia 07/08/08

Solo: Gajeiro e Calafate, predominância da voz de João Neto

1ª - *Manoel tu não embarque/ Que eu quero te sustentar, léu, léu, léu./*
Na ponta de uma agulha/ E no fundo de um dedal.
(Em todas as estrofes, canta o solista, depois o coro repete).
2ª - *Manoel tu não embarque/ Olha que o mar tem travessa, léu, léu, léu, léu./*
Ainda ontem eu vim de lá/ Deixei o mar às avessas, léu, léu, léu.

3ª - *Manoel tu não embarque/ Olha que o mar corre perigo, léu, léu, léu./*
Ainda ontem eu vim de lá/ Chorando de arrependido, léu, léu, léu.

4ª - *Na cruzeta de Lisboa/ Estava eu morrendo de sede, léu, léu, léu.*
A sereia me deu água no olho/ No olho da salsa verde, léu, léu, léu.

5ª - *Quando meu mestre me manda/ Correr a Nau pela proa, léu, léu, léu./*
Me vem logo na lembrança/ As meninas de Lisboa, léu, léu, léu.

6ª - *Comandante cheira cravo/ capitão cheira canela, léu, léu, léu/*
Antes um homem no mar/ Do que duzentos em terra, léu, léu, léu.

Salsa verde – planta que nasce na areia da praia, também conhecida como salsa de areia;
Proa – parte frontal de uma embarcação

Nessa 1ª Parte, assim como em outras, percebe-se a objetividade da narrativa no poema, através de um sujeito oculto, o narrador. Como vimos, na brincadeira do Fandango, não existem personagens femininas, e as mulheres não brincam. Mas fica explícito, na 1ª, 2ª e 3ª estrofes dessa Parte, que há um 'eu' lírico feminino nos falando, que pode ser uma namorada, noiva, mãe ou esposa, sobre seu trabalho e os perigos que o mar representa. Ela recomenda a Manoel, nome comum em Portugal, que pode ser seu namorado, noivo, filho ou esposo, sobre as experiências vividas no mar. A recorrência a 'Léu', em todas as estrofes, leva-nos a pensar, através de sua sonoridade, que se trata de uma forma carinhosa e diminutiva de chamar Man*oel*, que também pode ser *Léo, Léo, Léo*, ou estar "*ao léu*", em um espaço aberto ao céu. No entanto, as ações e a encenação não conduzem a essa interpretação. Eles apenas narram sem que se possa ver algo que denote uma feminilidade.

A partir da 4ª estrofe, já se vê uma presença masculina, a dos próprios marinheiros, falando de sereias. Na 5ª estrofe, tem-se: "Quando meu mestre me manda/ Correr a Nau pela proa, léu, léu, léu/ Me vem logo na lembrança/ As meninas de Lisboa, léu, léu, léu". Aqui podemos inferir sobre a forma da Nau que, na parte da proa, frente da embarcação, remeteria, como vimos em relação à Nau Catarineta, à lembrança dos seios de uma mulher. Mas pode ser apenas o lugar onde quem narra se lembra das mulheres. Na 6ª estrofe, lê-se: "Comandante cheira cravo/ capitão cheira canela, léu, léu, léu...", fazendo-nos lembrar as famosas viagens às 'Índias' para a compra de especiarias. Essa Parte é a que dá início à brincadeira, em que eles vêm cantando em cortejo.

Quando estão com a Barca, na rua, os marujos vêm andando lentamente, ao lado dela, empurrando-a e com o Mestre e o Contramestre, que a vão encabeçando. Em cima, vai um dos marinheiros "dirigindo" a Barca e, em cima dos mastros, o Gajeiro e o Calafate. Na frente da Barca, vão os Oficiais, o Ração e o Vassoura.

Na apresentação na praça de Canguaretama, foi utilizado um microfone sem fio, carregado por Fia, Capitão de Fragata, para puxar o refrão. O deslocamento foi feito em frente à praça, e como estava perto, dava para escutar os instrumentos. Como nessa Parte o solo é feito pelo Gajeiro e o Calafate, mas quem estava cantando era João Neto, sem a farda e próximo aos músicos. Os meninos que estavam nos mastros só figuraram. Vi em um vídeo que eles já realizaram essa parte com o Gajeiro cantando, com um microfone, de cima do mastro.

Na apresentação na quadra do IFRN, os Marujos caminharam em duas filas/cordões, com o Mestre e o Contramestre na frente de cada uma. Também, lentamente, no ritmo da música. À frente, vinham três marinheiros, meninos, cada um com uma bandeira: a do Brasil, a de Portugal e da cidade de Canguaretama. Na apresentação dos dias 07 e 08 de dezembro, com a Barca, não carregaram as bandeiras. O Gajeiro, João Neto, cantava o solo de cima do palco onde estavam os tocadores; e ao seu lado cantando, mas sem o microfone, o Calafate.

Quando chegam ao lugar onde seria a apresentação, pararam e mantiveram a mesma formação[113]. Sem se deslocar, ficam cantando a música, fazendo um leve balanço com o corpo de um lado para o outro. Também tiram um pé de cada vez, levando-o para fora e, depois, voltando-o ao centro, até concluírem a música.

2ª Parte - "Saltamos todos"– 4'38"

Ritmo – "Marcha"

Descrição da apresentação feita na Praça de Canguaretama no dia 08/12/08

Solo: Beto, Capitão de Mar e Guerra

[113] Na apresentação com a Barca e na praça, os músicos ficaram esperando o apito para iniciar a música. Assim, Fia perguntou por que os músicos não tocavam, e eles responderam que estavam esperando o sinal do apito. Depois que vieram caminhando e chegaram ao espaço, não sabiam como iam se colocar. Mas, aos poucos, foram se ordenando até chegar à formação ideal. Como estávamos filmando, pedimos que eles ficassem de costas para a Matriz para a termos posicionada ao fundo. Porém, como eles sempre fazem a apresentação de frente para a Matriz, acho que isso interferiu um pouco nessa arrumação.

1ª. - *Saltamos todos, todos em terra, em terra/*
Todos com muita a… a... legria, a… a... legria/ (bis)
(O bis é sempre no segundo verso e depois todos repetem a estrofe)

2ª. - *Dai-nos um prazo com que possamos, possamos/*
Vossos festejos formar, festejos formar (bis)

3ª. - *Nós que de longe, longe viemos, viemos/*
Para nos virmos festejar, nos festejar (bis)

4ª. - *Nós que sabemos que se festeja, festeja/*
A Santa Virgem nesse dia, nesse dia (bis)

Depois de caminharem/navegarem com a Barca, chegam "à terra firme" com alegria. Nesse momento, começam a formar os festejos, pois festejam a Santa Virgem e a si mesmos, marinheiros, nesse dia de sua chegada. Aqui vemos a relação que eles fazem com a Festa da Padroeira de sua cidade. Mas a alegria representada na dança e na música não é uma alegria extremada, ou seja, não denota euforia, pois o andamento da música é lento, e os movimentos não exultam esse sentimento, eles são para baixo, arrastados. A dança e os gestos são realizados a partir de um ritmo de marcha - ritmo binário e ralentado. Mas se nota um sentido de ordem e de respeito, em que os brincantes ficam, na maior parte dessa dança, com os braços no plano médio, uma mão na cintura e a outra cruzando as costas. Os Oficiais vão ao centro e, entre eles, o Capitão de Mar e Guerra que canta as estrofes. A Maruja, em dois cordões, um de cada lado, vai repetindo os versos cantados.

Inicialmente, 'caminham' em fila e, no ritmo da música, com passos largos e ritmados, vão para o fundo e depois voltam para a parte da frente do "palco", dão um passo com a perna direita e juntam com a esquerda, fazendo uma leve acentuação/pausa com os pés. Em seguida, fazem o mesmo com a outra perna e o pé. Quando param a caminhada, fazem um balanço, levam uma perna de cada vez para um dos lados e voltam à mesma, ao centro, marcando essa volta com uma pequena batida ou acento com o pé. Esses movimentos são encadeados sucessivamente durante a música até o momento em que cantam "Nós que sabemos que se festeja a Santa Virgem neste dia", momento em que tiram a cobertura/quepe, elevando-a com um movimento no plano alto, 'em direção ao

céu'. Quando param de cantar e fica somente a melodia tocada pelos instrumentos, há uma maior acentuação das batidas dos pés com o movimento do balanço.

3ª. Parte - "Marinheiros são" – 1'04"

Ritmo – "Baião ou Xaxado"

Descrição da apresentação feita na Praça de Canguaretama no dia 07/08/2008

Solo – Fia, Capitão de Fragata

Marinheiros somos **(Solista canta)**
Marujos do mar **(os marujos repetem essa parte)**
Somos ou não somos – *marujos do mar*
De onde são vocês - *marujos do mar*
Filhos do Brasil – *marujos do mar*
Brasileiros somos - *marujos do mar*
(*Essa música é repetida 4 vezes*)

Algumas Partes deixam entrever que essas experiências foram vivenciadas por portugueses, mas, ao mesmo tempo, observa-se a apropriação dos versos sendo ressignificados ou apropriados para um tempo presente, mostrando que esses marinheiros são "Filhos do Brasil/ Brasileiros somos". O canto é de trabalho de exaltação de sua condição de marinheiros, de homens do mar.

Na dança, os braços ficam soltos ao longo do corpo. As pernas mexem sem sair muito do chão, para a esquerda e para a direita, de forma que as duas filas sincronizam os movimentos de modo que desenvolvem juntos os movimentos de levar os pés para fora e para dentro dos cordões.

O movimento é curto, o pé sai pouco do chão, desloca-se para o lado, tocando duas vezes no chão e depois volta ao centro. Da mesma forma é feito para o outro lado. Quando cessam de cantar, vão fazendo esse movimento de costas, rapidamente para o fundo, até que os primeiros chegam ao meio e depois retornam, de frente, até o centro da cena.

4ª Parte -"Viva, viva" – 3'34"

Ritmo – "Marcha"

Descrição da apresentação feita na Praça de Canguaretama no dia 07/08/2008

Solo – Fia, Capitão de Fragata (predominância da voz) e Piloto, Zé de Ná

1ª. - *Viva, viva, viva, viva/ A quem viemos louvar/*

A Virgem da Conceição/ Louvores viemos dar.
(**Em todas as estrofes, canta o solista e depois o coro a repete**)

2ª. - *Neste trono aonde estais/ Cujo brilho e perfeição/*
Seja nossa luz e guia/ A Virgem da Conceição.

3ª. - *No altar de São Domingos/ Lá no pé da paciência/*
Onde vai toda Maruja/ Fazer sua penitência.

Pé da paciência – Menciona-se, na história de São Domingos, a sua paciência e o fato de, em um dado momento, ele ter ferido seus pés até sangrar.

Essa música é uma louvação à Virgem da Conceição. Os marinheiros que chegaram do mar vão até o altar de São Domingos, que parece se referir a um espaço, ou seja, um lugar sagrado, o altar de uma igreja. E os versos mostram que existe essa busca da intervenção divina, demonstrando a devoção, a influência da religiosidade na vida dos marinheiros, que buscam esse lugar para fazer sua penitência, isto é, expor sua aflição, sua vida e tormentas, a fim de que possam, também, mostrar seu arrependimento e, assim, expiar seus pecados.

A dança, o ritmo e a música expressam a alegria de estarem vivos, de terem chegado são e salvos a um porto seguro. Dessa forma, louvam e exaltam a Virgem Maria, a quem têm devoção, e os "vivas" já trazem essa energia de claridade e de animação.

Quando o solista canta a estrofe, todos caminham, com passos curtos e ritmados, de costas para o fundo. Nesse momento, também fazem um leve balanço lateral do tronco, até que os da frente chegam ao meio. Quando a estrofe é repetida, todos se lançam para a frente, balançando, alternadamente, uma das pernas, que está suspensa no ar, "chutando-a" para um lado e, depois, para o outro. As duas colunas de marujos chutam para o centro e para fora unidamente e, depois, batem firme, com o pé que estava suspenso, no chão, procurando extrair uma sonoridade nessa marca. E assim vão alternando as pernas até concluir a repetição da estrofe. Quando iniciam a outra estrofe, repetem a mesma sequência de movimentos. E quando falam da "Virgem da Conceição" retiram o quepe e o elevam ao alto/céu.

Essa parte dura três minutos e trinta e quatros segundos, sendo que eles cantam e dançam um minuto e trinta segundos e, depois, ficam bailando, ao som dos instrumentos, sem cantar, dois minutos e quatro segundos. Nesse momento em que somente dançam, vão com os movimentos dos chutes se deslocando em fila e de frente, para o fundo e depois retornando, da mesma forma, para a frente. Seguem fazendo essa sequência, agora com batidas mais fortes no chão, até concluir o tempo ressaltado acima

5ª Parte - "Aqui viemos Santa Virgem"– 7' 20"

Ritmo – "Bolero"

Descrição da apresentação feita na Praça de Canguaretama no dia 07/08/2008

Solo – Fia, Capitão de Fragata (nesse dia, Beto, Mar e Guerra não estava presente)

1ª. - Aqui viemos Santa Virgem/ Vossos festejos formar/
Uma crua e longa história/ Nós viemos relatar. (bis)
(**O *bis* corresponde ao 3º e ao 4º versos**)
(Em todas as estrofes, canta o Mar e Guerra e depois o coro a repete)

2ª. - *A vinte e cinco de março/ Saímos nós de Lisboa/*
Veio o Corsário da Índia/ Que nos levou para Gôa. (bis)

3ª. - *Quando chegamos em Gôa/ Três chavecos encontramos/*
Atiramos três granadas/ Que os mastros desarvoramos. (bis)

4ª. - *O forte nos atirou/ Com três balas de uma vez/*
Eu larguei-lhe uma de banda/ Que o forte desarvorei. (bis)

5ª. – *Quando andamos cinco milhas/ Viramos bordo de terra/*
O forte nos atirou/ Içamos bandeira de guerra. (bis)

6ª. – *Entrei pela barra/ Fui ao porto ancorar/*
E sem mais perigo algum/ Fiz de toda gente saltar. (bis)

7ª. - *Aí estivemos dez dias/ Nossa Nau se consertando/*
E depois nós embarcamos/ E saímos navegando. (bis)

8ª. – *O anau que não dar pelo leme/ Sem orçar e sem arribar/*
Ó senhor mestre Piloto/ Olhe o que havemos de topar. (bis)

Viremos bordo de terra - manobra para receber o vento, voltar para o lado oposto;
Orçar – calcular, estimar;
Arribar – Regressar ao porto; alterar a rota; seguir determinada direção; subir;
O anau – A Nau

Essa Parte dá início à Parte central da brincadeira, quando eles começam a narrar histórias de guerras, tempestades, privações, e onde os brincantes dizem que está o cerne da história do Fandango. A narrativa, inicialmente, começa a ser feita para Nossa Senhora. Como eles foram a uma igreja na 4ª Parte, "*Viva, viva*" e, diante da imagem, depois de formar "um festejo", que parece indicar a própria Festa da Santa, iniciam a contar, para ela, um longo relato que vai se estender até a 9ª Parte.

O início da história contextualiza a capital portuguesa, Lisboa, de onde partem para navegar, quando são levados por um corsário, um barco pirata ou nau, que atacava barcos mercantes para Gôa[114], Índia. Lá eles travam uma forte batalha que força a Nau a ficar dez dias parada, para fazer reparos. Quando a mesma sai para o mar, ainda apresenta problemas, e o 4º verso, da 8ª estrofe, diz: "Olhe o que havemos de topar", momento, em que vamos ver, nas próximas Partes, o desenrolar dessa história.

Quando as estrofes são cantadas pelo solista, Capitão de Fragata, todos se mantêm no mesmo lugar, com os braços estendidos e soltos ao lado do tronco com um leve balanço do corpo. Elevam um pé de cada vez, deslocando-o do centro para a lateral, e depois o retornando ao centro. Enquanto a coluna da direita leva o pé direito para fora, a da esquerda leva o pé esquerdo, e o dois cordões voltam o pé, ao centro, juntamente, marcando-o e pontuando-o levemente com o calcanhar no chão. Os que estão no centro também acompanham esse mesmo movimento. É um passo em que os pés quase se arrastam pelo chão, são retirados levemente acompanhando o ritmo arrastado da música.

Quando o coro - os Marujos - repete a canção, começa a caminhar. Um dos braços cruza nas costas, e o outro fica na cintura. Os cordões vão se deslocando em fila, de frente, em direção ao fundo, levando um pé de cada vez, à frente. Depois puxam o de trás, juntado ao outro e pontuando ao centro com uma leve batida e parada. Vão até o fundo e voltam até a frente, deslocando-se da mesma forma até concluir a estrofe.

---

114 "Estado" que teve forte colonização portuguesa.

Repetem essa mesma forma até chegar na 7ª estrofe, quando o Piloto apita, e os dois cordões viram para o centro e ficam de frente um para o outro. Quando o coro repete, só o Capitão de Fragata é que vai andando, da mesma forma que o outro deslocamento, até o fundo, e quando retorna para a frente, volta cantando a 8ª estrofe, e no momento em que canta *Ó senhor mestre Piloto/ Olhe que havemos de topar*, aponta com sua espada para ele. Quando o coro repete essa estrofe, ficam bailando no mesmo lugar sem se locomover, até terminar.

6ª Parte – "Rema que rema" - (11'40")

Nesse dia, só foi apresentado e, portanto, cronometrado, a partir do 20º verso.

Predominância do ritmo: "Bolero"

Descrição da apresentação feita no IFRN no dia 08/08/2006

Solistas: Capitão de Fragata (Fia), Piloto (Zé de Ná), Mar e Guerra (Beto), Mestre (Geo) e Contramestre (Lucas [Luiz Antônio]), Gajeiro (João Neto), Ração (Nego de Gino); Calafate (Mateus Augusto), mas quem canta a sua parte é João Neto.

Como foi dito, na Parte anterior, é dada uma deixa para essa Parte: "olha o que havemos de topar". Eles narram as dificuldades que passam pelo fato de sua nau estar avariada, "sem poder orçar nem arribar", quando passam por grandes tormentas, revoltas, lutas e insubordinações, tudo dentro da nau, até que conseguem contornar a situação da rebelião e das tempestades e agradecem aos céus pelo fim da tempestade.

Nessa Parte, os movimentos dos pés e das pernas são rápidos. O passo é como se fosse um "chute", ou seja, o pé que vai para a frente abre para o lado, e quando volta, toca no chão, pontuando. Na sequência, toca novamente o chão e marca com o outro, que sai rapidamente do chão com o mesmo movimento do "chute" para a frente e abrindo para o lado; quando volta, toca o chão novamente, pontuando, e assim sucessivamente. Alguns dos brincantes estão com os braços soltos ao longo do corpo e outros com as mãos na forma de descanso, cruzando nas costas.

Esse movimento é a base para o "Rema que rema", em que eles passam a maior parte do tempo no mesmo lugar, fazendo esse movimento com as pernas. Como nessa parte há diálogos falados entre vários personagens, quando vão dizer/cantar o texto/música, eles vão para a frente da cena e lá permanecem até acabar sua parte, momento em que retornam para seu lugar na fila. Portanto, na frente da cena/"palco", ficam as personagens que vão dialogar.

Capitão de fragata e Piloto:

1ª - *Rema que rema que eu nãos sei remar/ Rema de terra que eu remo do mar/ (bis)*

Marujos:

2ª - *Rema que rema senhor Mar e Guerra/ Rema de Mar que eu remo de terra/ (bis)*

Mar e Guerra:

3ª - *Rema que rema senhor capitão/ Quem não rema não ganha tostão/ (bis)*

Capitão de fragata:

4ª - *Rema que rema senhor Piloto/ Quem não rema na ganha biscoito/ (bis)*

Piloto:

5ª - *Rema que rema senhor mestre e Contramestre/ Quem não rema na ganha semestre (bis)*

Mestre e Contramestre:

6ª - *Rema que rema bravos marinheiros/ Quem não rema não ganha dinheiro/ (bis)*

Capitão de fragata e Piloto:

7ª - *Rema que rema da real fragata/ Remo de ouro forgueta de prata/ (bis)*

(todos repetem a estofe)

Ração:

8ª - *Rema que rema lá do alto mar/ Quem não rema não deve ganhar/ (bis)*

9ª - *Rema que rema o salta fragaliza/ Pra ver se ganha outra camisa/ (bis)*

Vassoura:

10ª - *Rema que rema que eu remo também/ Quem não rema não ganha vintém (bis)*

11ª - *Sou filho de bordo d'água/ Nascido em Santarém (bis)*

12ª - *Meu pai eu nãos sei quem era/ Minha mãe eu não sei quem/ (bis)*

Ração para o Piloto:

13ª - *Oh Senhor Piloto!/ Oh Senhor Piloto!/ Oh Senhor Piloto!/*

Piloto:

14ª - *Que queres tu?/*

Ração:

15ª - *Tormenta. É uma nuvem negra que vem de soltar vento de mar para terra/*

Marujos:

16ª - *Aí Jesus, aí Jesus, grande tormenta que lá vem./ (bis)*

Calafate:

17ª - *Senhor Piloto nosso leme está quebrado/ A proa da nau está toda arrebentada/ (bis)*

Gajeiro:

18ª - *Senhor Piloto mande ferra todos os panos/*

E depois não me diga que se perde por engano/ (bis)

Mestre:

19ª - *Senhor Piloto mande ferra todos os panos (bis)/*

Que por sua causa estamos todos chorando (bis)

Capitão de fragata:

20ª - *Veja lá senhor mestre e Contramestre/ (bis)*

Bem que estou vendo que esse é o vento leste/ (bis)

Contramestre:

21ª - *Senhor Piloto mande ferra todos os panos/ (bis)*

Que a tormenta é tanta que a nau está sobrando/ (bis)

Capitão de fragata:

22ª - *Senhor Piloto onde estais com o sentido/ (bis)*

Que por sua causa estamos todos perdidos/ (bis)

Piloto:

23ª - *Seu capitão não me venha indignar/ (bis)*

Que eu bem estou vendo agulha de marear/ (bis)

Capitão de fragata:

24ª - *Senhor Piloto eu não quero saber disso/ (bis)*

Que pela proa estou vendo os arrecifes/ (bis)

Piloto:

25ª - *Seu capitão eu não quero mais beber/ (bis)*

Gente não me faça aqui já esmorecer/ (bis)

Mar e Guerra:

26ª - *Senhor Piloto não esmoreça essa campanha (bis)/*

Que maior perigo passei eu no mar da Espanha (bis)

Calafate:

28ª - *Olhe meu mestre e Contramestre por essa nau não comandar,*

Por essa nau não comandar /(bis)

Mestre e Contramestre:

29ª - *Sai-te daqui Calafatinho não me venha atentar, não me vens atentar/ (bis)*

Olha que com essa espada te havemos de matar, te havemos de matar/ (bis)

(O mestre e o Contramestre cruzam a espada no alto, bem na frente da cena e cantam em frente ao Calafate, que está de costas para o público. Começa um diálogo cantado entre os três. Obs.: quem canta a parte do Calafate também é João Neto)

Calafate:

30ª - *Se quiser matar, me mate que Deus há de me livrar, que Deus há de me livrar/ (bis)*

Olha que eu tenho meu Piloto para me desafrontar, para me desafrontar/ (bis)

Piloto:

31ª - *Que tens tu Calafatinho/ Que te ouço resingar/ (bis)*

Calafate:

34ª - *É meu mestre e Contramestre/ Que em mim quer vingar/ (bis)*

Piloto:

35ª - *Senhor mestre e Contra mestre/ Aqui não venha mofar/ Aqui não venha mofar/ (bis)*

Que vocês são do Mar da Índia/ E eu sou lá de Portugal/ E eu sou lá de Portugal/ (bis)

Capitão de Fragata:

36ª - *Cale seu abjurado/ Não me venha indignar/ Não me venha indignar/ (bis)*

Olhe com essa espada/ Um por um hei de cortar/ Um por um hei de cortar/ (bis)

(O mestre e o Contramestre nesse momento voltam para a fila. Nesse momento o Capitão de Fragata e o Piloto cruzam a espada no alto, batendo uma na outra, simulando uma luta, e os dois cordões de marujos vão passando por baixo dessas espadas, vão até o fundo e depois voltam por fora e entram no centro novamente, passando por baixo das espadas. Nesse momento em que estão passando, eles andam bem rápidos e ritmados, e esse movimento vai terminar na 39ª estrofe com a fala do Mar e Guerra.)

Capitão de Fragata:

37ª - *Arreda, arreda, arreda tudo/ Que eu me vou desafrontar/ Que eu me vou desafrontar/ (bis)*

Calafate e Gajeiro:

38ª - *Meu capitão e meu Piloto/ Hoje aqui tudo vai morto/ Hoje aqui tudo vai morto/ (bis)*

(Cessa a música e começa um diálogo com falas. As falas são pronunciadas rapidamente)

Mar e Guerra falando:

39ª - *Prometem-me obedecer?*

Marujos:

40ª - *Sim senhor, seu Mar e Guerra/ Prometemos obedecer*

Mar e Guerra:

41ª - *Estão prontos para pelejar e navegar sobre as ondas do mar?*

Marujos:

42ª - *Estamos prontos para pelejar e navegar sobre as ondas do mar/*

Mar e Guerra:

43ª - *Sou eu General da armada/ Que ganho vitórias inteiras/*

Da marinha os marinheiros/ Arrebento de pancadas/

Já desembainho a espada/ Para exemplar o que é torto/

Em porão mandei buscar/ Ferro para castigar/ mestre, Contra mestre, capitão e Piloto/

Agora saberás ó tu, mestre, Contra mestre, capitão e Piloto, Calafate, Gajeiro, Ração e Vassoura/ Formem lá suas resingas.

(Aqui entra uma música e canto, só que com o ritmo diferente e mais lento. Começa um bailado, ou balanço, um pé, de cada vez, para cada lado e os braços cruzam nas costas).

Capitão e Piloto:

44ª - *Oh! tu Gajeiro, corre acima/ (apontam para o Gajeiro)*

Ferra, ferra, ferra/ Ferra os panos/

Por causa da tormenta/ Piedade, misericórdia.

Gajeiro:

45ª - *Alerta, alerta que o vento, que o vento cresce*

Marujos:

Alerta, alerta que o vento cresce,

Alerta, alerta que o vento cresce/ (bis)

46ª - É uma nuvem negra, nuvem negra, que nos aparece, que nos aparece/ (bis)

Gajeiro:

47ª - *Ô lá da proa/ (bis)* (apontam para o Piloto)

Marujos:

49ª - *Senhor mestre Piloto (bis)*

Gajeiro:

47ª - *Ô lá da proa/ (bis)*

Marujos:

49ª - *Senhor mestre Piloto (bis)*

Piloto:

50ª - *O que queres tu?*

Gajeiro:

51ª - *Grande tormenta/ Que o vento é tanto, que nos atormenta.*

Capitão de fragata e Piloto:

52ª - *Quem nos mandou/ Nós embarcar/ (bis)*

Para tanta tormenta/ Eu vir agora passar (bis)

53ª - *Aquela derrota/ Hoje neste dia/ (bis)*

Louvemos a Deus e a Virgem Maria/ (bis)

Gajeiro:

54ª - *Ô lá da proa/ (bis)*

Marujos:

55ª - *Senhor mestre Piloto (bis)*

Piloto:

56ª - *O que queres tu?*

Gajeiro:

57ª - *Viva, viva/ Que já Deus já teve/*

De nós piedade, misericórdia/

Graças ao céu/ que já, que já, não venta/

Marujos:

58ª - *Graças ao céu/ que já não venta/ (bis)*

Que já estamos livres dessa/ Dessa tormenta/ (bis)

Tostão – Antiga moeda de níquel, do Brasil e de Portugal, equivalente a 100 réis;

Tormenta – Temporal violento;

Bordo d'água – Sobrenome de uma família. Bordo também tem o sentido de enfeitar, bordar; ou parte de uma embarcação.

Santarém – Cidade portuguesa, Capital do Distrito de Santarém;

Agulha de marear – Bússola que orienta a navegação;

Desafrontar – Vingar;

Resingar – Passar a resina; ou *resignar* – submissão, resmungar;

Abjurado – Renúncia, perjurar, jurar falso;

Arreda – Afastar;

Desafrontar- Vingança, satisfação que tira de uma afronta;

Pelejar – Lutar;

Resingas – Resignar = submissão, renúncia;

7ª Parte - "O Ração e o Vassoura" – 17'20"

Predominância do ritmo: "baião ou xaxado"

Descrição da apresentação feita na Praça de Canguaretama no dia 08/08/2008

Solos: Ração - Nego de Gia; Vassoura – Tonho Fotógrafo; Piloto – Zé de Ná; Capitão de Fragata – Fia

Essa Parte, como eles dizem, é para ser o momento engraçado da brincadeira, mais alegre, solta. Analisando, vemos que ela tem tudo para se desenvolver dessa forma, mas as marcas, o ficar preso ao microfone, o ritmo e o falar rápido fazendo com que não se entendam direito as “piadas” propostas, não permitem que haja um desenvolvimento mais cômico. Mesmo assim, houve risos, principalmente dos brincantes e dos espectadores que a compreendem. Portanto, o Ração e o Vassoura, embora tenham mais liberdade de movimentos e ações, também estão ligados a uma estrutura mais narrativa e também ficam presos ao texto e às marcas já criadas. Não vão além do que já está estabelecido, diferente, por exemplo, de um ‘Mateus’ de alguns Bois de Reis a que já assisti, que têm mais liberdade de criação.

A ênfase nesse momento recai, principalmente, no Ração, que está bêbado e ainda não deu de comer aos tripulantes e vai falar das agruras que os marujos passam no mar, entre elas, as tempestades, que não o deixam cozinhar ou assar a comida, deixando a Maruja passar dias sem ter o que comer; a solidão, a saudade e o soldo, que é pouco.

Portanto quando um dos solistas canta, vão dobrando os joelhos e as pernas e começam a se deslocar de costas, para o fundo. Levantam e batem um pé de cada vez, no chão, indo para trás. Os braços ficam levemente soltos ao longo do tronco, acompanhando o movimento das pernas - o movimento que eles fazem articula ombros e cotovelos, um balanço solto, como mola, para cima e para baixo. O tronco e a cintura também acompanham esses balanços, o que dá um leve molejo no sentido vertical, para cima e para baixo.

Quando cantam juntos, em coro, disparam de frente e para a frente, saltitando/galopando, com um uma perna de cada vez, como se fossem caminhando com passos largos, alegremente, para a frente e, depois, indo para o fundo, sempre em fila e de frente e com o molejo no tronco e nas pernas, descrito anteriormente. Os que estão na fila direita ficam com os braços direito para trás e, a mão esquerda na cintura. Os da fila da esquerda ficam com a mão direita na cintura e o braço esquerdo para trás.

Quando voltam, para a frente do “palco" e ainda não terminou a repetição da estrofe, ficam com os braços soltos, marcando os passos, levantando pernas e joelhos, no mesmo lugar.

Quando iniciam a outra estrofe, vão novamente de costas, para trás, da mesma forma descrita anteriormente; quando chegam a certa marca, param e ficam marcando os

passos até iniciar a repetição da estrofe e começam o deslocamento saltitante de frente e para a frente.

Piloto canta:

1ª - *O Ração e o Vassoura/ chega fogo as caldeiras/*
As caldeiras vão a lume/Nós andamos nas carreiras

Os marujos respondem cantando:

2ª - *O Ração e o Vassoura/ chega fogo as caldeiras/*
Para dar essa Maruja/ Que ainda hoje não comera

3ª - *Vamos minha gente toda/ vamos todos embarcar/*
A catraia essa no porto/ A maré está preamar

Ração falando:

4ª - *Caio na água vou a terra/ Cheguei agora, não venho bom*
Isto é Calafate, Gajeiro, Piloto e marinheiros/ Só comem se eu quiser

(Todos param de dançar. O Ração e o Ração ficam na parte da frente da cena junto com o Piloto dialogando.)

Piloto falando:

5ª. - *Que dizes Ração?*

Ração falando:

6ª - *Venho buscar minha soldada/ Que a tempo não tenho dinheiro/*
Quando chega o pagamento/ Sempre sou dos derradeiros

Piloto falando:

7ª - *Que dizes Ração?*

Ração falando:

8ª - *Tudo, tudo me chamam/ Porém não sou carvão/*
Se me falta lenha a bordo/ vou com o Vassoura ao fogão

Vassoura falando:

9ª - V*ô-te diabo, comigo não/ Falta gás para os candeeiros*

Ração falando:

10ª - *Esse magro ainda me fala/ Que falta gás para os candeeiros/*

Vassoura pega dinheiro/ Vai comprar diz que não acha/

Bebe todo de cachaça/ E não diz nada a ninguém/

No convés te encontro bêbado/ No bolso nenhum vintém/ Queiram jantar.

Capitão de fragata e Piloto cantam:

11ª - *Queiram jantar, mesa bem feita/ Que isto de coisa nada se enjeita/ (bis)*

Um marinheiro por não gostar/ a seu Contramestre se fora queixar (bis)

(Nesse momento todos começam a fazer o passo do balanço. Predominância da voz do capitão)

Capitão de fragata e Piloto cantam:

12ª - *O Contramestre ele responde/ O Contramestre ele responde/ (bis)*

Quem quiser comer,/ coma do que é seu (bis)

Capitão de fragata e Piloto cantam:

13ª - *Todos se queixam é com razão/ Que o senhor meu amo ele é um ladrão (bis)*

(Apontam um para o outro. Quando a Maruja responde fazem o mesmo gesto)

Piloto falando:

14ª - *O que devo aqui assim?*

(Sem dançar)

Marujos falando:

15ª - *Nossa Ração.*

Piloto falando:

16ª - *Já comeram?*

Marujos falando:

17ª - *Não senhor.*

Piloto:

18ª - *Já beberam?*

Marujos:

19ª - *Não Senhor.*

Piloto falando:

20ª - Querem comer?

Marujos falando:

21ª - Queremos.

Piloto falando:

22ª - Querem beber?

Marujos falando:

23ª- Queremos.

Piloto falando um pouco entoado:

24ª- Ô Ração, Ô Ração, Ô Ração,

Ração falando/declamando:

25ª - *Triste vida da Maruja/ De todas a mais cansada/*

Que pela triste soldada/ Passa tormenta

(Bis só no último verso que é mais entoado deixando uma deixa para os marujos responderem com a mesma melodia).

Marujos:

26ª - Ô Ração

(Respondem com a mesma melodia que é entoado o último verso de cada fala do Ração.)

(Durante as falas do Ração a Maruja fica parada em fila olhando o Ração e o Vassoura cambaleando e se entrecruzando, no centro, indo para frente e para trás, de um lado para outro.)

Ração falando/declamando:

27ª - *Exposto a fúria do vento/ Quer no verão, quer no inverno/*

Só me parece o inferno/ a tempestade/ (bis)

Marujos:

28ª - Ô Ração

(Como se tivessem chamando a atenção do Ração)

Ração falando/declamando:

29ª - *A grande necessidade/ Nos obriga a navegar/*
Passando tempo no mar/ Mil aguaceiros/ (bis)

Marujos:

30ª - Ô Ração

Ração falando/declamando:

31ª - *Levando dias inteiros/ Sem poder cozinhar/*
Nem tampouco de assar/ Nossa comida/ (bis)

Marujos:

32ª - *Ô Ração*

Ração falando/declamando:

33ª - *E eu te arrenego oh! vida/ Que não dá tanta canseira/*
Pois sem a bebedeira/ Nós não passamos/ (bis)

Marujos:

34ª - *Ô Ração*

Ração falando/declamando:

35ª - *Quando desenganados/descansados estamos/ No rancho ouço tocar/*
*Cada qual em seu lugar/ Salto arriba (*bis)*

Marujos:

36ª - Ô Ração

Ração falando/declamando:

37ª - *O mestre logo se estriba/ dizendo desta maneira/*
*Vão içá a cavadeira/ E o joanete (*bis)*

Marujos:
38ª - Ô Ração

Ração falando/declamando:
39ª - *E também dizes faceta/ Por não poder trabalhar*
*Cada qual em seu lugar até ver isto (*bis)*

Marujos:
41ª - *Ô Ração*

Ração falando/declamando:
42ª - *Antes queria ser visto/ Nas portas de um botequim/*
*Do que agora ver o fim da minha vida (*bis)*

Marujos:
43ª - Ô Ração

Ração falando/declamando:
44ª - *Pensando sem comprida/ À noite para descansar*
*É quando ouço tocar/ Certas matracas (*bis)*

Marujos:
45ª - Ô Ração
Ração falando/declamando:
46ª - *O sono se me aplaca/ Sinto que meu coração treme/*
*Vendo que vou para o leme/ Às duas horas (*bis)*

Marujos:
47ª - Ô Ração

Ração falando/declamando:

48ª - *Lembro-me de certas senhoras/ A quem deixei lá em terra*
*Que faz cruel guerra/ Todos os dias (*bis)*

Marujos:

49ª - Ô Ração

Ração falando/declamando:

50ª - *Já não vejo as ardentias/ Nem Nau nos abrigar/*
*Nossa Senhora da Guia/ Ela nos queira ajudar (*bis)*

Marujos:

51ª - Ô Ração

(O Ração começa um novo diálogo, falado, com o Piloto:

Ração falando/declamando:

52ª - *O vento não venta/ O mar não urra/*
O que diabo é isto/ Que tanto me empurra

Piloto:

53ª - *Vem bêbado o Ração?*

Ração:

54ª - *Não Senhor*.

Piloto:

55ª - *De onde tu vens assim?*

Ração:

56ª - *Venho do Alto do Machado.*

Piloto:

57ª - *E o que foste ver no Alto do Machado?*

Ração:

58ª - *Pergunta muito bem senhor Piloto, fui comprar uma panelada*.

Piloto:

59ª - *E o que compraste nessa panelada?*

Ração:

60ª - *Dois vinténs desses beiços.*

(Em cada uma dessas partes do "corpo do boi" que o Ração fala ele toca no corpo do Piloto fazendo uma referência ao órgão falado).

Piloto:

61ª - *Do meu beiço Ração?*

Ração:

62ª - *Não senhor, é do beiço do boi. Dois vinténs dessa tripa.*

Piloto:

63ª - *Das minhas tripas?*

Ração:

64ª - *Não, das tripas do boi. Dois vinténs desse bucho?*

Piloto:

65ª - *Do meu bucho, Ração?*

Ração:

66ª - *Não, do bucho do boi. Dois vinténs do mocotó.*

Piloto:

67ª - *Do meu mocotó?*

Ração:

68ª - *Não, do mocotó do boi. E sobrou-me quatro vinténs, dois vinténs eu comprei de carbulaburato.*

Piloto:

69ª - *E o que diabo é carbulaburato?*

Ração:

70ª - *É aquela corda grossa que se amarra nesses pés.*

Piloto:

71ª - *Nos meus pés?*

Ração:

72ª - *Nos seus pés não. É nos pés do mastro da balsa. E os outros dois vinténs eu comprei de parati.*

Piloto:

73ª - *E o que é parati?*

Ração:

74ª - *É pra nós todos, a comida de todos.*

Piloto:

75ª - *É pra você só. E eles já comeram?*

Ração:

76ª - *Já sim senhor!*

Piloto aos Marujos:

77ª - *Já comeram?*

Maruja:

78ª - *Não senhor*

Piloto:

79ª - *Já beberam?*

Maruja:

80ª - *Não senhor!*

Piloto:

81ª - *Querem comer?*

Maruja:

82ª - *Queremos!*

Piloto:

83ª - *Querem beber?*

Maruja:

84ª - *Queremos*!

Piloto aos Marujos:

85ª - *Já comeram?*

Maruja:

86ª - *Já sim senhor!*

Piloto:

87ª - *Já beberam?*

Maruja:

88ª - *Já sim senhor!*

(Nesse momento, o Piloto manda a Maruja se ajoelhar (eles se abaixam e ficam com um joelho dobrado e outro encostado no chão). O Ração, nesse momento, vai dar o de comer, ou seja, peixe para cada Marujo. Dessa forma ele vai passando em frente aos mesmos, que estão ajoelhados e em fila, falando o nome de um peixe e tocando na cabeça: cação, sardinha, espada, badejo, tainha, camorim, camurupim etc. É como se estivesse dando a comida, pescada no mar, para os marinheiros. Depois de "comer," continuam de joelhos, e o Piloto os chama para rezar).

Piloto:

89ª - Agora vamos rezar, todos de joelhos

Piloto e Capitão de fragata cantam:

90ª - Estava certa noite/ Na cama deitado/ (bis)

Veio-me na memória/ Jesus crucificado/ (bis)

(O ritmo dessa música é cadenciado, lento/ Depois todos repetem a estrofe)

(Durante toda a música, eles ficam ajoelhados da mesma forma que a anterior sendo que os oficiais também. Como as espadas dos oficiais são maiores, eles a colocam no chão de forma que se apoiam na mesma e botam o quepe sobre a espada.)

Piloto e Capitão de fragata cantam:

91ª -E levado nele/ Fui adormecendo/ (bis)

De ver a seu lado/ O seu bento sangue correndo/ (bis)

92ª - O seu bento sangue/ Por nós derramado/ (bis)

Que morreu na cruz/ Para nos, para nos salvar/ (bis)

93ª -Sua mãe lhe pede/ Por nós toda vida/ (bis)

Que não se comova/ Em ver ovelhas perdidas/ (bis)

Ração e Vassoura cantam:

94ª - Oh! Louvor, louvor lhe louvar/ Louvar nossa menina minha sinhá/

Louva nosso patrão que sabe iniciar/ Oh! louvor em terra ou louvor no mar

(Repetem)

(Essa parte da música é mais alegre, um vaneirão, quando ela começa o Ração e o Vassoura vêm do fundo, cada um de um lado da fila, tocando na cabeça dos marujos e oficiais que estão ajoelhados. Em cada toque, os brincantes vão se levantando e começam a dançar no mesmo lugar, abrindo um pé de cada vez para fora e, depois, voltando, tocando-o duas vezes no chão, abrindo o outro novamente e fazendo o mesmo passo com o outro pé. Obs.: quem canta com o microfone é Fia)

Vô-te, Vôte – Repugnância, repulsa;

Vintém – Antiga moeda de cobre de Portugal e do Brasil equivalente a vinte réis; a expressão não ter um vintém é igual a não ter onde cair morto;

Joanete - Cada um dos mastros: joanete de proa, grande e sobregata;

Botequim – Diminutivo de botica, farmácia; ou bar onde se vendem bebidas;

Matracas – Instrumento de percussão;

Ardentias – Bioluminescência marítima, luz;

8ª Parte -"Bela Nau Catarineta" – 20'00"

Ritmo: "Bolero"

Descrição da apresentação feita na

Praça de Canguaretama no dia 08/08/2008

Solistas: Fia – Capitão de Fragata; Beto – Mar e Guerra; João Neto - Gajeiro

Essa parte, como já foi descrito no Capítulo III, fala sobre a Nau Catarineta, que é como podemos constatar, a própria embarcação da brincadeira e, segundo os brincantes, uma de suas Partes principais.

Essa Parte inicia sendo cantada/narrada pelo Capitão de Fragata, que já está na frente e no centro da cena com o Piloto do lado. No fundo, estão o Vassoura, o Capitão de Mar e Guerra e o Ração e o Gajeiro está em uma das filas e Maruja nos cordões. Todos ficam marcando os passos ou bailando, no mesmo lugar. Levam um pé para um lado e voltam com o mesmo ao centro. Depois fazem o mesmo com o outro. Assim, vão alternando um de cada vez. A Maruja, uma mão cruzando as costas, como na posição de descansar, e a outra na cintura. Os Oficiais seguram, com uma das mãos, a espada, próxima à cintura, e a outra mão fica solta. Quando todos cantam juntos, vão se deslocando de frente e em fila para o fundo. Dão um passo com uma perna para a frente e juntam a de trás, dando uma pequena pausa, pontuando, ou seja, batendo um dos pés, levemente, de cada vez. Quando chegam ao fundo, retornam até a frente.

Capitão de Fragata:

1ª - Bela Nau Catarineta/ Dela vos venho contar
Ouvi agora senhores oh! tão linda/ Uma história de pasmar (bis)
(Todos repetem em todas as estrofes)

2ª - Passamos mais de ano e dia/ Que íamos nas valsas do mar/
Já não tinha o que comer oh! tão linda/ Já não tinha o que manjar/
Se não sola de sapato oh! tão linda/ Para a vida sustentar (bis)

3ª - Deitamos sola de molho/ Para no outro dia jantar/
A sola era tão rija oh! tão linda/ Que não podemos tragar (bis)

4ª - Lançamos sorte aventura/ Desenganado de terra/
A espera de morte oh! tão linda/ Ao capitão de Mar e Guerra/

Que ainda neste perigo oh! tão linda/ Corajoso em nossa terra (bis)

(Na 4ª estrofe, 6º verso, quando cantam, "Corajoso em nossa terra", o Piloto apita. Eles abrem, viram para dentro e ficam de frente uns para os outros, com um espaço no centro, ou seja, fica um do lado do outro, voltado para dentro. Continuam a bailar, fazendo o balanço de um lado para o outro. No final da repetição da 4ª estrofe, aproximam-se, ficando um de cada fila, frente ao da outra fila.)

5ª - Desembainhamos as espadas/ Para a morte executar

Ele puxou pela sua oh! tão linda/ Em sinal de esperar (bis)

(*Na 5ª estrofe, quando cantam o 1º verso, "Desembainhamos as espadas", o Capitão de Fragata, que está cantando, e o Piloto retiram a sua espada e a colocam no alto, cruzando-a na horizontal, e quando cantam o 3º verso dessa mesma estrofe, "Ele puxou pela sua", o Mar e Guerra, que está no fundo e de frente, puxa pela sua, mas fica sozinho com ela, suspensa no alto e na vertical. Na repetição da estrofe, pela Maruja, quando cantam "Desembainhamos as espadas", também tiram a sua, na mesma posição do Capitão de Fragata e Piloto, formando um "túnel" de espadas.*

Mar e Guerra

6ª - Tenham mãos meus marinheiros/ Já não me queiram matar

Antes quero que comam oh! tão linda/ Cetáceos monstros do mar

Do que meus caros patrícios Oh! Tão linda/ Irmãos que devo estimar

A divina providência oh! tão linda/ Resta-me agora apelar (bis)

(Nessa 6ª estrofe, 1º. Verso, "Tenham mãos meus marinheiros", o capitão de Mar e Guerra começa a se deslocar do fundo em direção à frente da cena, batendo a sua espada, de baixo para cima, nas outras, de forma que vai desfazendo as espadas que estão cruzadas no ar, que formavam o "túnel". Quando bate, faz um som. Quando chega na frente e termina essa ação, os dois cordões vão se afastando, de costas, para o lado esquerdo e o outro para o lado direito. E quando ele canta o 7º verso, "A divina providência" retira o quepe em direção ao alto/céu. Na repetição os marujos cantam, ainda de frente uns para os outros, afastando-se e, quando chegam no 7º verso, repetem o mesmo gesto de tirar a cobertura e levá-la ao alto.)

Mar e Guerra

7ª - Corre acima Gajeiro/ Acima ao topo real

Vê se descobres Espanha oh! tão linda/ Ou costas em Portugal (bis)

(No 1º verso, "Corre acima Gajeiro", o Gajeiro, que está no final da fila, no fundo, vem caminhando para a frente em direção à, Barca que está parada na rua,

em frente onde eles estão fazendo a apresentação. O Gajeiro sobe, para o "topo real", ou seja, para a o mastro, como eles dizem. Nessa apresentação, quem canta a parte do Gajeiro é João Neto, que está por trás dos músicos, sentado e sem o figurino. Ele canta em um microfone, e José Tomaz, neto de Zé de Ná, faz apenas as ações, ele figura, mas não canta essa parte. Enquanto o Gajeiro e o Mar e Guerra cantam/dialogam, os Marujos continuam na mesma posição que a anterior, bailando de frente uns para os outros e os oficiais ao centro de frente para a Barca, mantendo uma relação de gestos com o Gajeiro que está em cima da mesma.)

Gajeiro

8ª - Não vejo terra nenhuma/ Nem costas em Portugal

Só vejo mar borrascoso oh! tão linda/ Tudo vos agrura mal

Mais além torrentes fortes oh! tão linda/ Para ameaçam tragar. (bis)

(O Gajeiro faz um gesto de olhar para o além, ou seja, coloca a mão na testa e fica olhando para longe).

Mar e Guerra

9ª - Olha para a estrela do norte/ Que ela há de te guiar

Que a excelsa padroeira Oh! Tão linda/ Clemente há de mostrar

Um ponto de terra firme oh! tão linda/ Aonde possamos saltar. (bis)

(Na estrofe "Olha para a estrela do norte", o Mar e Guerra aponta para o alto e, depois, na repetição, os marujos também apontam para o alto. No verso "Que a excelsa padroeira", eles apontam para trás, em direção a Igreja Matriz, que tem uma Imagem de Nossa Senhora no seu fronte. Quando cantam "Ponta de terra firme", também fazem um gesto de apontar).

Gajeiro

10ª - Alvíssaras meu comandante/ capitão de Mar e Guerra

A *noroeste* de proa oh! tão linda/ Descubro *sinal* de terra (bis)

(Mar e Guerra apontam para o capitão; "A noroeste da Proa" apontam).

Mar e Guerra

11ª - Graças vos rendo oh! meu Deus/ De todo meu coração

Bendigo vossa Clemência oh! tão linda/ Nessa dura aprovação

Quando passar o perigo oh! tão linda/ Nos mostrai a salvação (bis)

("Graças vos rendo OH! meu Deus/ De todo meu coração", o Mar e Guerra faz a ação de tirar o quepe e levar para o alto e depois até o coração, na repetição os marujos fazem o mesmo.)

Gajeiro

12ª - É terra é terra resotamos/ Decifrou-se o temporal

Daqui eu vejo três meninas oh! tão linda/ Debaixo de um laranjal

Uma sentada a cozer oh! tão linda/ Outra na roca a fiar

A mais formosa de todas oh! tão linda/ Essa no meio a chorar (bis)

Mar e Guerra

13ª - *Todas três são minhas filhas/ Ai quem me dera abraçar*

A mais formosa de todas oh! tão linda/ Para contigo casar

Vem aos meus braços Gajeiro oh! tão linda/ Neles eu te quero apertar (bis)

("Vem aos meus braços Gajeiro…": nesse momento o Gajeiro já desceu do mastro e está e fica próximo ao Mar e Guerra que coloca as mãos em seu ombro, mas não abraça, não há uma ação completa, uma entrega, ou seja, é apenas um toque no outro sem o ato de abraçar.)

Gajeiro

14ª - Não quero a vossas filhas/ Que te custou educar

Mar e Guerra

15ª - Dar-te-ei tanto dinheiro Oh! Tão linda/ Que tu não saibas contar (bis)

Gajeiro

16ª - Guarda lá o teu dinheiro/ Que eu não quero ganhar

Mar e Guerra

17ª - Dou-te a Nau Catarineta oh! tão linda/ Para nela navegar (bis)

("Dou-te a Nau", aponta para a Nau Catarineta. Nesse momento o Ração que está no fundo, passa sua cesta para o Vassoura e vem para frente.)

Gajeiro

18ª - *Não quero a Nau Catarineta / Que eu não sei governar*

Mar e Guerra

19ª - O que queres tu meu Gajeiro Oh! Tão linda/ Alviçaras te hei de dar (bis)

Mar e Guerra

20ª - Capitão quero sua alma/ Para comigo levar

E a de teus companheiros oh! tão linda/ Para me acompanhar (bis)

("E a de teus companheiros" eles apontam um para os outros)

Mar e Guerra

21ª - Saí-te daqui inimigo/ Meu inimigo infernal/

Que a minha alma é só de Deus oh! tão linda/ O corpo já dei ao mar/

E a de meus companheiros oh! tão linda/ Essa não te posso dar (bis)

("Sai-te daqui inimigo" O Ração pega o Gajeiro no colo, e vai levando para o fundo e o coloca no final da fila. O Mar e Guerra tira a espada e com ela vai cantando, apontando a mesma para o Gajeiro e seus companheiros.)

Gajeiro

22ª - Olha o bem que te fiz/ O mal que tu me fizeste

De te livrar do perigo oh! tão linda/ Olha o pago que me deste (bis)

Valsas do mar – Segundo Kléber é vastas do mar, ou seja, algo amplo e vasto;

Cetáceo – Mamífero aquático;

Borrascoso – Tempestade no mar, vento forte e súbito com chuva;

Agrura – Presságio de coisa má;

Alvíssaras – Anúncio de boas novas;

Gajeiro – Marinheiro que tem a seu cargo um dos mastros coma função de avistar terra; que tem agilidade para subir ou trepar;

9ª Parte - "Sua Alteza" –6'00"

Ritmo: "Bolero"

Descrição a partir do ensaio realizado no Centro Comunitário no dia 05/08/2008

Solo: Piloto – Zé de Ná

Piloto:

1ª - *Sua alteza a quem Deus guarda/ O aviso mandou do mar/ (bis)*

Que se aparelha o Conde Tidoré, doré, dorou/ Para de manhã largar (bis)

(Todos repetem cada estrofe)

Piloto:

2ª - *Dom João aparelhou-se/ em uma fragata muito bela/ (bis)*
Assim que deu meia noite Tidoré, doré, dorou/ Abriu a primeira vela/ (bis)

Piloto:

3ª - Mandou chamar gente em terra/ Que a Nau já quer largar/ (bis)
E agente com saudade Tidoré, doré, dorou/ Não se queria apartar (bis)

Piloto:

4ª - Uns embarcados na lancha/ Outros em terra a chorar/ (bis)
Adeus ó bela menina Tidoré, doré, dorou/ Que eu já sigo para o mar (bis)

Aparelhar – Aprontar para partir; ou se arrumar
Tidore – Ilha do arquipélago das Moluscas, Indonésia, que foi ocupado por Portugal entre 1578 e 1605.

Pelo que consta, essa Parte é um fragmento de um romance[115] do Século XVI, que tem origem na Batalha de Lepanto (atual Golfo de Corinto, Grécia). Essa batalha ocorreu em 7 de outubro de 1571, quando a esquadra católica, comandada por D. João d' Áustria (irmão de Felipe II da Espanha), composta de aproximadamente 200 galeras, concentrou-se no Golfo de Lepanto e, mesmo em desvantagem, venceu os mouros. Soube-se depois que, no calor da batalha, os soldados mouros tinham avistado, acima dos mais altos mastros da esquadra católica, uma Senhora (Nossa Senhora do Rosário), que os atemorizava com seu aspecto majestoso e ameaçador.

Eles iniciam fazendo o passo do balanço, com corpo balançando de um lado para o outro, e levam um pé de cada vez para o lado e, depois, voltam-no para o centro, pontuando com um leve toque no chão. Quando se deslocam, caminham em fila e de frente em direção ao fundo e, em seguida, para a frente do "palco", levando um pé de cada vez à

[115] "Sua Alteza, a quem Deus guarde,/ Aviso mandou do mar,/ Que se aparelhasse o conde/ Para de manhã largar./ D. João se aparelhou/ Numa fragata mui bela/ Para em pinos do meio dia/ Pegar e largar à vela//". (A partir de canção de Luis Cilia http://www.luiscilia.com/index_ficheiros/djoaodaarmada.mp3).

frente e pontuando-o, quando junta com o outro, no centro. Nos versos “que eu já sigo para o mar”, fazem um gesto com o braço e as mãos, mostrando a “amplitude” do mar. No final, quando ficam só os instrumentos, sem cantar, há uma pisada mais forte, que provoca um som mais alto com os pés.

10ª Parte – “Eu vendi o meu relógio

(Durante a pesquisa não foi feita essa Parte)

Ritmo: “baião ou xaxado”

Eu vendi o meu relógio/ Empenhei meu espadim/
Para salvar minha honra/ E ninguém sorri de mim/

Eu vendi o meu relógio/ Empenhei meu trancelim/
Para mim tirar as mágoas/ De quem sorri de mim/

Quantos dias, quantas noites/ Passeava em meu jardim/
Hoje distante da pátria/ Tudo acabou para mim/

Eu vendi o meu relógio/ Empenhei minha cadeira/
Para pagar a quem fala/ Constante da vida alheia/

Canta ó bela Maruja/ Canta e dança hoje assim/
Melhor me será morrer/ Do que viver assim/

Ração canta:

Eu vendi o meu relógio/ Empenhei meu correntão/
Para pagar o imposto/ De indústria e profissão

Vassoura canta:

Eu vendi o meu relógio/ Empenhei meu cabedal/
Para pagar o imposto/ Do tiro comercial

Espadim - Espada pequena; antiga moeda portuguesa;
Trancelim – Galão ou trança fina de seda feita de ouro ou prata; cordão de ouro;
Cabedal – Bens materiais e intelectuais; couro para calçados, sola.

Segundo os dados de Andrade (2002:282), essa cantiga pode ser um canto de trabalho.

11ª Parte - "Passarinho preso canta"

(Assisti um pequeno ensaio dessa Parte, com muitas paradas.

Não deu para registrar o tempo e fazer uma análise mais pormenorizada)

Ritmo: "Bolero"

Descrição a partir do ensaio realizado no Centro Comunitário no dia 05/08/2008

Solo: Piloto – Zé de Ná

1ª - Passarinho preso canta oh minh'alma/
Preso teve de cantar dão dão (bis) meu bem

2ª - Como foi preso sem culpa oh minh'alma/
Canta para aliviar dão dão (bis) meu bem/

Refrão - *Meu passarinho dão dão/ Caiu no laço meu bem/*
Dai-me um beijo dão dão/ E um abraço também/

3ª - Quem prendeu meu passarinho oh minh'alma/
Foi judeu não foi cristão dão dão (bis) meu bem/

4ª - Um passarinho tão manso oh minh'alma/
Que já cantava na mão dão dão (bis) meu bem/

5ª - Sou soldado e sirvo ao rei oh minh'alma/
Também sirvo a rainha dão dão (bis) meu bem/

6ª - Também faço sentinela oh minh'alma/
Nas portas da mulatinha dão dão (bis) meu bem/

7ª - Adeus minha gente toda oh minh'alma/
Que estou breve a embarcar dão dão (bis) meu bem/

8ª - Não sei como possa oh minh'alma/
De vós já me separar dão dão (bis) meu bem/

9ª - Adeus minha gente toda oh minh'alma
Que vou sulcares em vossos mares dão dão (bis) meu bem/

10ª - Entro do meu coração oh minh'alma/
Não levo se não pesares dão dão (bis) meu bem/

Ração canta:

11ª - Em cima do espinheiro/ Sentou-se um beija flor/
Levantou-se e foi dizendo oh minh'alma/ Acabou-se o nosso amor dão dão (bis) meu bem/

12ª - Sou carpinteiro dão dão/ Faço compasso meu bem/
Dai-me um beijo dão dão/ e um abraço também

Sulcar – Cortar as águas de; navegar por.

Nessa Parte enquanto o Piloto canta as estrofes eles vão caminhando de costas para o fundo lentamente. Quando entra o *refrão* todos cantam juntos partindo para frente, num ritmo mais forte, com as pernas 'balançando' de um lado para o outro com o movimento do chute. Ainda nesse momento os dois cordões vão fechando no centro e quando cantam "E um abraço também" um membro de cada cordão abraça o do outro fechando ao centro.

Foto 89: E um abraço também (B)

Esse movimento acontece sempre que o refrão é cantado. No final entra o Vassoura pelo meio e canta a 11ª. estrofe e na 12ª. estrofe e eles terminam essa Parte abraçados, rindo muito e de certa forma um pouco constrangidos em se abraçar e ficar

abraçados. Notei, durante essa Parte, que o ato de abraçar outro homem é um tanto embaraçoso para os brincantes.

12ª Parte - "Clara estrela brilhante"

(Durante a pesquisa não foi feita essa Parte)

Ritmo: "bolero"

Descrição a partir do ensaio realizado no Centro Comunitário no dia 06/08/2008

Clara estrela brilhante (bis) – Oi, oi/ Que nos deu a Virgem Maria (bis) – oi, oi
Que para nossa viagem (bis) – oi, oi/ Elas seja nossa guia (bis) – Oi, oi/
(em todos os versos, o Ração responde: Oi, oi)

Nossa Senhora da Guia (bis) – Oi, oi/ Tem os cabelos de ouro (bis) – Oi, oi/
Mal empregado essa Santa (bis) – Oi, oi/ Morar em terra de Mouro (bis) – Oi, oi/

Nossa Senhora da Guia (bis) – Oi, oi/ Tens a porta para o mar (bis) – Oi, oi/
Para ver seu bento filho (bis) – Oi, oi/ Quando vem de Portugal (bis) – Oi, oi/

Nossa Senhora da Guia (bis) – Oi, oi/ Apareceu ao sol posto (bis) – Oi, oi/
Com a estrela na testa (bis) – Oi, oi/ Outra na maçã do rosto (bis) – Oi, oi/

Nossa Senhora da Guia (bis) – Oi, oi/ Nos prometeu dar um dote (bis) – Oi, oi/
Se não me deres na vida (bis) – Oi, oi/ Dai-nos na morte (bis) – Oi, oi/

Nós que viemos do sul (bis) – Oi, oi/ Saltamos lá para o leste (bis) – Oi, oi/
Só para vermos a cara (bis) – Oi, oi/ Do meu mestre e Contramestre (bis) – Oi, oi/

Perdigão perdeu as pernas (bis) – Oi, oi/ No lugar onde nasceu (bis) – Oi, oi/
Não perdi as esperanças (bis) – Oi, oi/ De gozar do que era meu (bis) – Oi, oi/

Perdigão – ave, macho da perdiz;

13ª Parte - "Senhor Arraz"

(Assisti um pequeno ensaio dessa Parte. Não deu para registrar o tempo)

Ritmo: "valsa"

Descrição a partir do ensaio realizado no Centro Comunitário no dia 05/08/2008

Senhora Arraz vá à ribeira/ Traga a bandeira cá para o cais/
Ande depressa não se demore/ Olha que eu morro e não vejo mais

Adeus palácio da majestade/ Que eu me aparto é com saudade/
Adeus cadeia de piedade/ Que até seus presos de mim tem saudade

Nessa Parte eles vão se deslocando num ritmo bem lento, com os membros do corpo de forma tensa, ou seja, o corpo fica rígido e eles se movem sem articular os joelhos, lembra o movimento de seres autômatos ou bonecos. Os Marujos vão nesse movimento se deslocando em fila de frente para o fundo e depois voltando da mesma forma para a frente.

14ª Parte - "Adeus ó bela menina"– 03'03"

Ritmo: "marcha"

Descrição da apresentação feita na Praça de Canguaretama no dia 07/08/2008

Adeus ó bela menina/ Que da marinha cheguei/
Tu pensavas que eu não vinha/ Para mais nunca te ver

Quando eu aqui cheguei/ Logo por ti perguntei/
Me disseram que eras morta/ De vergonha não chorei

Adeus ó bela menina/ Que as costas eu te vou dar/
O traquete vai a mura/ a mura vai se amurando

Adeus ó bela menina/ Que as costa vou te dando
O traquete vai a mura/ A mura vai amurando

Traquete – Vela redonda que enverga até a verga mais baixa;

(A)mura – Cabo com que se puxa para vante (metade dianteira da embarcação) o punho de barlavento (direção de onde sopra o vento) de uma vela redonda, de modo que ela receba bem o vento. Ou cabo com que se prende ao mastro, ou na direção da proa, o punho da amura de uma vela latina.

Essa Parte é parecida com a 4ª. "Viva, viva". Quando o solista canta a estrofe todos vão caminhando, com passos curtos e ritmados, de costas, para o fundo. Nesse

momento também fazem um leve balanço lateral do tronco, até que os da frente chegam até o meio. Quando há a repetição da estrofe todos se lançam para frente, balançando alternadamente, uma das pernas, que está suspensa no ar, ou seja, "chutando-a" para um lado e, depois, para o outro. As duas colunas de marujos chutam para o centro e para fora unidamente e, depois, batem firme, com o pé que estava suspenso, no chão, procurando extrair uma sonoridade nessa marca. E assim vão alternando as pernas até concluir a repetição da estrofe. Quando vai caminhando para o final ficam bailando, ao som dos instrumentos, sem cantar. Nesse momento em que somente dançam, vão com os movimentos dos chutes se deslocando em fila e de frente, para o fundo e depois retornando, da mesma forma, para frente. Seguem fazendo essa seqüência com batidas mais fortes no chão, até concluir essa Parte.

A **15ª, a 16ª e a 17ª** Partes serão analisadas juntas.

15ª Parte – "Avante oh! Bela Maruja" - 1'29"

Ritmo: "Forró ou Vanerão"

Descrição da apresentação feita na Praça de Canguaretama no dia 06/08/2008

Solo: Capitão de Mar e Guerra

1ª. - Avante oh! Bela Maruja/ Para beber e folgar
Quem passa nos trilos dos portos/ Sobre o sorriso do mar (bis)
(Todos repetem cada estrofe)
2ª. – A Barca é nova e ligeira/ Anda em sopro do vento/
A paz, a paz ventureira/ Vento solto e salvamento (bis)

Trilos – Silvo de apito

18ª Parte - "Marinheiro marca bonito"– 1'04"

Ritmo: "forró ou vanerão"

Descrição da apresentação feita na Praça de Canguaretama no dia 06/08/2008

1ª. – Marinheiro marca bonito/ Passo certo passo estendido/
Passo certo marinheiro/ Qual de nós chegaremos primeiro (bis)
(Todos repetem cada estrofe)

2ª. – Marinheiro marcha bonito/ Passos certo passo estendido/
Passo certo Batalhão/ Uma em cheia outra em vão (bis)

Batalhão – Unidade tática; grande número de pessoas
"Uma em cheia outra em vão" – Forma de dar nós para fazer um tipo de rede

17ª Parte - "Marinheiro marca bonito"– 1'29"

Ritmo: "forró ou vanerão"

Descrição da apresentação feita na Praça de Canguaretama no dia 06/08/2008

1ª - Vamos meus amigos/ Vamos guerriar/ Espada na mão/ Sempre há de cortar/ Fogo na trincheira/ Fogo no mar/ Contra os inimigos/ Vamos guerriar/ Fogo na trincheira/ Fogo no mar.

(Todos repetem a estrofe)

Essas três partes, mais a 18ª e a 19ª, formam as Partes que eles chamam de despedidas ou levantar ferros, momento em que se preparam para ir embora, voltar para o mar. Esse ir embora é da história contada e da preparação para o término da apresentação.

Os passos da dança, assim como a música, são os mesmos, nessas três partes. Quando o solista canta, eles vão dobrando os joelhos e as pernas, momento em que se deslocam, de costas, para o fundo. Dessa forma, levantam e batem um pé de cada vez, no chão.

Os braços ficam levemente soltos ao longo do tronco, acompanhando o movimento das pernas, ou seja, esse movimento articula ombros e cotovelos, num movimento solto, como mola, para cima e para baixo. O tronco e a cintura também acompanham esses balanços, o que dá um leve molejo no sentido horizontal, para cima e para baixo.

O Vassoura, que está no centro e atrás dos oficiais (nessa apresentação, o Ração não está presente), também se desloca, e quando chega à frente, fica marcando passos ao centro até todo o cordão da Maruja ir à frente e fazer a volta, da mesma forma quando vão ao fundo, tempo em que os oficiais fazem a volta.

Quando cantam juntos, disparam de frente, saltitando/galopando, com uma perna de cada vez, como se fossem caminhando com passos largos, alegremente, para a frente e, depois, indo para o fundo, sempre em fila e de frente, e com o molejo no tronco e nas pernas, descrito anteriormente. Nesse momento, os braços e as mãos, dos que estão na fila direita ficam com o braço direito para trás e, a mão esquerda na cintura. Os da fila da esquerda ficam com a mão direita na cintura e o braço esquerdo para trás.

Quando voltam, para a parte da frente e ainda não terminou a repetição da estrofe, ficam, com os braços soltos, marcando os passos/levantando pernas e joelhos, no mesmo lugar.

Quando iniciam a outra estrofe vão novamente de costas, para trás, da mesma forma descrita anteriormente, quando chegam a certa marca, param e ficam marcando os passos até iniciar a repetição da estrofe e começam o deslocamento saltitante de frente e para a frente.

Na 18ª Parte, como só há uma estrofe, eles a cantam uma vez, e na repetição, há o deslocamento da mesma forma que as outras, até que a letra da música termina e ficam só os acordes instrumentais finais. Assim, eles ficam marcando os passos, com todo o corpo em movimento.

18ª Parte – "Adeus meu lindo amor" - 2'03" / 2'24''

Ritmo: "marcha"

Descrição a partir do ensaio realizado no Centro Comunitário no dia 06/08/2008

Solo: Piloto Zé de Ná

1ª - Puxa ferro marinheiro./ **(Marujos respondem)** *Brandiou/*
Que esse ferro está pegado./ Brandiou/
É em lama ou em pedra./ Brandiou/
Que esse ferro é muito brado./ Brandiou/

2ª - Eu sou João Francisco de Londres/
Lê, lê, lê, João Françuá

3ª – Vamos minha gente/ Vamos embarcar/ Vou embora para o mar/
Adeus povo todo/ Vou embora para o mar/

Adeus minha gente/ Vou embarcar/ Vou embora para o mar/

Brandear – Folgar um cabo ou amarra; ou tornar brando, mole, afável

Na 1ª. Estrofe eles formam uma "corrente" no sentido de puxar o ferro, ou seja, a âncora. O Piloto 'fala' o verso fortemente dando ordem e os marujos respondem juntos *Brandiou*. No momento em que há a resposta todos movem todo o corpo, conforme as fotos (abaixo) para o mesmo lado e, assim, vão de para um lado e depois para o outro.

Foto 90: Puxar ferro (B)

Na 2ª. Estrofe eles voltam para os cordões lentamente num leve balanço. Na 3ª Estrofe fazem um aceno de "Adeus" com as coberturas.

19ª Parte – 2'24''

"Adeus meu lindo amor"

Ritmo: "marcha"

Descrição da apresentação feita na Praça de Canguaretama no dia 07/08/2008

Solo: Beto - Mar e Guerra

1ª - Adeus meu lindo amor/ Eu vou embarcar/ (solista)
Até segunda-feira/ Terça e quarta / É o mais tardar. (solista)
Eu vou embarcar/ Eu vou embarcar/ (todos cantam juntos)

2ª - Quem se embarca/ Quem fica quem vem (bis)
Já é hora de embarcar/ Já é hora de embarcar (bis)
(Canta o solista e depois todos repetem as estrofes (2ª., 3ª., 4ª. e 5ª.)

3ª - A catraia essa no porto (bis)
A maré está preamar (bis)

4ª - Já me vou já me despeço (bis)

Já saltei velas ao vento (bis)

5ª - Nunca achei quem me dissesse (bis)
Deus te leve a salvamento (bis)

A primeira estrofe é cantada pelo solista, sem a intervenção da melodia pelos instrumentos, que só pontuam, ou seja, dão o tom e marcam com uma leve batida. Quando repetem "Eu vou embarcar", todos cantam juntos, com a melodia dos instrumentos fazendo um gesto que sai da cintura para trás, como na hora do apito, duas vezes.

Depois da segunda estrofe até o final, canta o solista e repetem os demais. As mãos ficam soltas, eles fazem um movimento com os pés, com chutes alternados, para a frente e sem parar. Quando fica só o instrumento, vão para o fundo, de costas e, depois, voltam para a parte da frente, de frente, com o mesmo movimento dos pés.

Não há uma marcação específica no momento em que eles terminam a apresentação. Quando tocam os últimos acordes, vão se dispersando e começam a conversar; depois, alguns membros agradecem ao público, conforme mostram as falas abaixo:

Beto: *Eu quero agradecer a todos, por essa apresentação. Para nós, é muito importante fazer uma apresentação para o nosso público, que a todo mundo que nos prestigia, o que está aqui nos assistindo, abrilhantando a festa de Nossa Senhora da Conceição. Então a gente deixa aqui o nosso abraço a todos vocês e um carinho bem especial. Lembrando que amanhã, nós vamos estar juntos na Procissão, aonde o andor com a Imagem de Nossa Senhora da Conceição será conduzida na Nau Catarineta. E ao final da procissão, vamos estar nos apresentando, se Deus quiser*.

Nego de Gino: *Eu também, como um dos componentes da Nau Catarineta, peço um muito obrigado a todos vocês, pela presença de vocês...*

(5ª Parte)

Aqui viemos Santa Virgem
Vossos feitos formar
Uma cruz e longa história
Nós viemos relatar.

5ª JORNADA:
Conclusão

Quem se embarca
Quem fica, quem vem
Já são horas de embarcar
A catraia está no porto, a maré está preamar
Já me vou, já me despeço
Nunca achei quem me dissesse
Deus te leve a salvamento
A catraia está no porto, a maré está preamar
[Fandango, 19ª Parte]

Percorrer as águas do Fandango da cidade de Canguaretama permitiu-me conhecer um campo em performance, onde pessoas interagem, interpretam, cultuam e, assim, externam e dão sentido a experiências concretas, e entrar em contato com um modelo teatral, cujo desempenho, através da voz, presença ativa de corpos brincantes, implicou conhecer a consolidação de um patrimônio cultural, que nos fala de um passado, mas, sobretudo, de um presente, da sua gente e de seu lugar.

Ao tomar ciência acerca dessa manifestação, forma cênica instituída através de uma tradição poética, ultrapassei um olhar reducionista que relega, muitas vezes, esse tipo de tradição a um lugar comum, distanciado de conhecimento, colocado à margem dos saberes ditos artísticos. Através de seu ato cênico, da presença do conjunto de seus elementos - poema, intérpretes, voz, gesto, canto, música, indumentária, adereços e cenografia – apresenta-se, diante de nosso olhar, uma brincadeira que funcionaliza seu discurso e, assim, promove um ato pleno de leitura.

Seu poema nos revela um estilo formular, que contextualiza vivências reais, históricas e lendárias, poéticas que falam da experiência de marinheiros que, no mar ou em terra, narram suas agruras e seus medos, sua fé e religiosidade, seus trabalhos e amores. Foram textos agrupados e fixados, em um dado momento, em Partes, e ordenados em Jornadas, por meio de uma memória oral. Compreende-se, dessa forma, a mobilidade de uma poesia, viva em sua emanação corporal, mesmo que mediada pela escrita.

Brincar é a ocasião em que os brincantes do Fandango tendem a ultrapassar sua dimensão cotidiana e, quando interpretam, entram em estado de representação e desenvolvem ações pelas quais tornam presentes, num certo espaço e tempo, através do corpo, ideias ou conceitos previamente apreendidos e ensaiados. Isso permite gerar potências percebidas, em um processo estético, frente ao espectador. Nesse ato de apresentar novamente, ou seja, de trazer para o presente algo que estava em estado latente -

em processo de vir a ser cênico -, é que esses brincantes manifestam sua arte, sua *performance poética*. Essa poética está ligada a uma prática teatral que vem se desenvolvendo desde um período compreendido como Medievo, de onde se entrevê a predominância do épico, de um jogo coletivo e aberto, que procura historicizar seus elementos.

Nesse jogo, vemos os intérpretes, porta-vozes de um saber. Brincantes que mantêm, mas que, também, dinamizam uma estrutura que lhes foi dada, através de uma tradição, pois, mesmo dentro de um esquema próprio, há uma dinâmica que remodela, incorpora e ressignifica atos e objetos, uma movência, mesmo que lenta, de seus elementos.

Há, portanto, uma aprendizagem que é repassada na prática, por uma memória corporal que se dá em performance através dos brincantes mais velhos, responsáveis pelo Fandango, e que são referência para os demais. São eles que detêm o saber do brincar e transmitem seu conhecimento coletivamente, posto que a brincadeira necessita do Outro e se complementa com ele.

Assim, são dadas e apreendidas gestualidades que permitem uma leitura sociocorporal marcial e processional, que incorporam e uniformizam gestos que referenciam, descrevem e, dessa forma, modalizam um discurso; danças que são evidenciadas pelas batidas dos pés; cantos e músicas marcados por ritmos como bolero, valsa, marcha, baião, xaxado, vanerão e forró. Um conjunto de ações e ritmos que objetivam dar ênfase ao que está sendo cantando, ao que é dito, caracterizado, também, pela repetição das estrofes. São aprendizagens que procuram reelaborar realisticamente indumentárias e objetos cenotécnicos.

Apreender essa voz, que se mani-festa em *performance poética,* é entender um jogo onde o brincar está ligado a um ato de festejar um passado e um presente comum, significando compreender que existem pessoas que buscam ter seu espaço de expressão e, assim, criam, de alguma forma, condições para manterem sua poesia viva e ativa. Indivíduos que buscam se integrar a uma vida comunitária, uma vida que procura, através de sua arte, instituir e consagrar seu fazer, sua tradição.

Veem-se, então, narrativas *poéticas* e *cotidianas*, que falam de atos lúdicos e da realidade que os cerca; de uma vivência poética que realça elementos estéticos que ordenam gestos/movimentos, palavras/canto, objetos e, nessa dinâmica, integram um modelo de organização que visa manter um status que mostre, sobretudo, uma leitura

positiva do Fandango. A vivência com esses brincantes nos revela, além do cotidiano do seu sustento e das relações casuais, experiências acerca das dificuldades que enfrentam para manter e realizar sua arte, corroborando, de certa forma, uma leitura *poético-cotidiana*.

Conhecer a história desses sujeitos é entender a instauração de um brincar que visa, em todos os seus elementos constitutivos, à coletividade, que pode ser vista tanto na própria obra, quando a mesma requer vários brincantes para compor a brincadeira, quanto numa poética que aponta para o outro e que se completa no momento em que o grupo a socializa.

Interagir com a comunidade produtora foi reconhecer as vozes que se empenham em tornar viva sua tradição. Ver que a importância e a significância dessa tradição para a vida de indivíduos envolvidos diretamente com a brincadeira e parte de sua comunidade está no encanto e no amor pelo que fazem, percebendo-se, dessa maneira, uma forte ligação entre vida e arte.

Analisar o sentido do fazer para esse grupo de brincantes, diante das dificuldades que interpõem o seu brincar, foi entender que esse ato vai além de rememorar o que se extrai da história, isto é, o que contam sobre as peripécias das grandes navegações. Os dados informam que a voz poética e as vozes que fazem acontecer o Fandango procuram manter uma memória, sobretudo, a de seu grupo produtor, da herança que lhes é passada por aqueles que fizeram e ainda fazem parte de sua brincadeira, como seus parentes e amigos. Através de sua arte, podem firmar seus laços de sociabilidade, algo que os liga a um passado comum e que os integra no presente e, assim, constituem alguma coisa que lhes dá sentido e satisfação, que lhes pertence e os une em festa, em ação.

Pude constatar que, mesmo diante de seus problemas, ainda conseguem, de alguma forma, produzir, organizar e manter o grupo e seu fazer poético. Também se verificou, através dos vários discursos dos brincantes, por meio de sua experiência objetiva, que há modos diferentes de perceber a vivência em relação ao Fandango. E isso gera dúvidas, incertezas e tensões na busca de soluções para os problemas que os afligem. A experiência mostra a existência de um tempo de brincar e de um tempo de ficar sem brincar, dinâmica empreendida pelas circunstâncias que *prenunciam* as apresentações em seu calendário festivo ou diante dos novos contatos e contratos para realizarem a brincadeira.

Assim, nesse navegar, passado e presente se configuram, de modo que percebem que, no passado, as coisas aconteciam, mesmo com as dificuldades que lhes foram inerentes, e no presente, as coisas estão por acontecer. E, desse modo, vão navegando, sendo que a percepção desse tempo que era bom pode vir a ser, amanhã, o hoje. Sob meu ponto de vista e os de alguns brincantes e membros da comunidade, foi bonita, empolgante e marcante sua brincadeira na festa de 2008.

Ampliar um conhecimento em torno dessas vivências é buscar entender que as questões que os angustiam são processos a que estão sujeitos os grupos que objetivam a organização e a produção de algo. No entanto, para que eles possam gerir a brincadeira da forma como anseiam, é necessário integrar ao seu fazer um tipo de organização que se alie a novas demandas. Procurar uma maneira que permita uma ação mais eficaz, partindo de sua cidade, pois, como vimos, a instância munícipe é a esfera que pode criar condições favoráveis no sentido de promover sua manifestação. Para isso, é preciso especializar membros do grupo ou se inteirar com um agente que possa lidar com formas complexas de gerir um grupo. Pessoas que tenham capacidade de atender verdadeiramente à demanda desses brincantes e de sua brincadeira, que sejam capazes de criar uma nova relação entre as instâncias envolvidas no processo de produção e circulação desse bem cultural.

Além disso, para dar continuidade aos seus objetivos e manter a tão almejada ordem, é preciso, também, promover mudanças que incorporem pessoas que deem continuidade ao trabalho que realizam. A conquista de novos integrantes já acontece, como se notou, mas, como eles almejam dinamizar esse fazer, é necessário interagir ainda mais com os jovens para que eles passem a fazer parte do grupo. As experiências mostram que um dos caminhos para alcançar esse objetivo é a Escola, em seu processo educacional e atividades afins. Assim sendo, é necessário, além de manter um padrão existente, gerar novas possibilidades de interação com o outro. Ou, de outra maneira, dinamizar seu repertório estético e cênico, sem que se descaracterize ou perca sua "autenticidade", e procurar um equilíbrio, compreendendo que transformações podem ser instituídas, como pode ser visto na própria brincadeira, e elas são partes de seu processo. Tudo isso importa em trabalhar no sentido de que mudanças, principalmente na forma de gerir o grupo, mesmo que mínimas, podem trazer bons e novos brincantes para a brincadeira.

Essa interação com os membros do Fandango e da comunidade, sobretudo no período que *prenunciou*, *antecedeu* e *sucedeu* a *performance poética* do Fandango e sua

participação na Festa de Nossa Senhora da Conceição, em 2008, possibilitou ainda mais a compreensão desse campo, pois, naquele momento de uma *performance ritualística*, um rito processional e litúrgico que professa fé e performance permitiu que se visse um maior estreitamento do grupo com sua comunidade, onde há um campo em jogo, que coaduna elementos performáticos e sociais. Um evento que demanda performances e que é de grande importância para os membros do Fandango e da comunidade de Canguaretama.

Durante esse processo, vi que a importância da participação do grupo nesse festejo está na conjunção da Obra Fandango, pois sua inserção na procissão acontece porque ela é parte constituinte dessa performance. No andamento de todo o rito, vi os membros do Fandango interagindo e, dessa forma, integrando-se à festa da padroeira, quando a tradição da brincadeira se completa, pois, ao se agregar, de uma forma mais eficaz à festa, à sua comunidade, a brincadeira ganha outra dimensão, importância e status. Além disso, o Cortejo Processional, sendo parte de um mesmo princípio performancial, existente na própria brincadeira, permite que os brincantes integrem uma de suas Partes, que só pode ser realizada com a anuência dos paroquianos da cidade. É o instante em que, a meu ver, a *performance poética* do Fandango se concretiza em sua totalidade e reitera seu ciclo, porquanto, logo após o término do rito, os fiéis e os membros do Fandango se deslocam para o largo da praça, em frente à matriz, onde as outras Partes da brincadeira continuam.

Portanto, vejo que essa *performance ritualística*, na vivência do grupo, é a integração da Obra Fandango, sendo uma de suas Partes, daí emergem, também, a alegria e o prazer de seus membros em participarem dela. É como se algo findasse ou desse início, ao mesmo tempo, a um novo ciclo. Algo se completa, marca e, simultaneamente, funda uma nova fase.

Vê-se, nessa experiência, que uma das funções da voz poética para essa comunidade é contribuir para a manutenção e a coesão de um grupo social, sua tradição, unindo sujeitos e permitindo sociabilidade. É um fazer no qual se revela uma relação entre a vida e a sua expressão artística, ligando o brincar a um momento festivo. E o período dessa festa contribui para ser uma das tribunas que vem afirmando a importância do Fandango em seu contexto comunitário, marcando a memória de seus integrantes e de membros da comunidade.

Ao ancorar a um bom porto, vejo que o Teatro aqui estudado é de suma importância para gerações de brincantes e para a comunidade onde eles estão inseridos. Trata-se de um

saber que se instituiu e se presentifica em corpos brincantes. Artistas que requerem seu espaço para mani-festar suas vozes que narram sua existência, crenças e arte em ações cotidianas, rituais e poéticas. Um campo que conjuga performances, onde se pode ver e ouvir, perceber e analisar a eficácia de poéticas que ultrapassam tempo e espaço e se colocam como uma realidade objetiva, prenhe de significados.

(6ª Parte)

(Capitão e Piloto canta)

Rema que rema que eu não sei remar
Rema de terra que eu remo de mar } Bis

(Os marujos repetem)

Rema que rema Senhor Mariguerra
Rema de mar que eu remo de terra. } Bis

(Mariguerra canta)

Rema que rema Senhor Capitão
Quem não rema não ganha tostão. } Bis

(Capitão canta só)

Rema que rema Senhor [illegible]
Quem não rema não ganha [illegible] } Bis

6ª JORNADA:
Bibliografia

ABREU, Regina. **Patrimônio Cultural**: tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva. Em: ABA. LIMA, Manuel Ferreira & ECKERT, Cornelia & BELTRÃO, Jane (orgs.). *Antropologia e Patrimônio Cultural: Diálogos e Desafios Contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007.

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. 2ª ed. Revista e Ampliada. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

ALCURE, Adriana Schneider. **A zona da mata é rica de cana e brincadeira**: uma etnografia do mamulengo. Tese de Doutorado em Ciências Humanas. UFRJ/IFCS/Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, sob a orientação de Maria de Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro, 2007.

ALEIXO, Fernando. **A voz (do) corpo**: memória e sensibilidade. Urdimento - Revista de Estudos Pós-Graduados em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós- Graduação em Teatro. - Vol 1, n.6 (Dez. 2004). Florianópolis - UDESC / CEART, 2004.

ALVARENGA, Oneyda. Notas. In ANDRADE, Mario de. **Danças dramáticas do Brasil**. Edição organizada por Oneyda Alvarenga. 2ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. **Música Popular Brasileira**. 2ª. Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ALVES, Teodora de Araújo. **Herdanças de corpos brincantes**: os saberes da corporeidade em danças afro-brasileiras. Natal, RN: EDURFRN, 2006a.

_____. **O corpo no contexto cênico**: algumas percepções. In NÓBREGA, Terezinha Petrúcia (org). **Revista do Paidéia**: revista brasileira de ensino de arte e educação física. Natal: UFRN/PAIDEIA/MEC, 2006b.

ANDRADE, Mario de. **A Nau Catarineta**. Revista do Arquivo Municipal de São Paulo. V. 73, JAN, 1941.

_____. **Danças dramáticas do Brasil**. Edição organizada por Oneyda Alvarenga. 2ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. **Pequena História da Música**. 6a. ed. São Paulo: Martins, 1967.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore nacional I**: Festas, bailados, mitos e lendas. 5ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ARAÚJO, Renata. Lisboa, a cidade e o espetáculo na época dos descobrimentos. Lisboa: Livros Horizonte, 1990. Apud FONSECA, Antunes. Entrada dos reis. In **Vicente** – Colecção dirigida por Osório Mateus. E-book, 2005. Lisboa: Quimera, 1992.

ARAÚJO, Sávio. **A cena ensina**: uma proposta pedagógica para formação de professores de teatro. Tese apresentada ao PPGE - CCSA- UFRN, sob a orientação da Profª Drª Marta Maria C. A. Pernambuco. Natal, 2005.

ARISTÓTELES, 384-322 A.C. **A poética clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino; introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. – 12ª. ed. – São Paulo: Cultrix: 2005.

_____. **Arte retórica e arte poética.** Antônio Pinto de Carvalho (Trad.). Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **A política cultural**: regulação estatal e mecenato privado. Tempo social. Sciello Brasil, retirado em 15 de julho de 2008.

ASSUNÇÃO, Luiz Carvalho de (org.). **Cultura popular**. Revista Vivência, n. 27. Natal: EDUFRN, 2004.

AUGE, Marc. **Não Lugares**: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Lisboa: Bertrand, 1994.

AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1980.

AYALA, Maria Ignez Novais. **Nau Catarineta de Cabedelo**: 1910/1952. In NASCIMENTO, Hermes. **Nau Catarineta de Cabedelo**: 1910/1952. Edição facsimilar org. por Maria Ignez Novais Ayala et. alii. Campina Grande: Bagagem, 2004.

BAKHTIN, M. V. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec/Brasília/EdUNB, 1999.

BALANDIER, Georges. **A desordem: elogio do movimento**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1997.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas Hucitec, 1995.

BARBOSA, Marialva. **Memória e tempo**: arcabouço do sentido da contemporaneidade. In Ciberlegenda, n. 1, 1998. Retirado da Internet http://www.uff.br/mestcii/marial2.htm, em junho de 2005.

BARROSO, Oswald. A performance no teatro popular tradicional. *In* **Performance, Cultura e Espetacularidade**. João Gabriel L. C. Teixeira e Rita Gusmão (org.). Brasília: Ed.UNB, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BIÃO, Armindo. Estética performática e cotidiano. *In* TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (org.). **Performáticos, performance e sociedade**. Brasília: UNB, 1996.

BORBA FILHO, Hermilo. **Espetáculos Populares do Nordeste**. São Paulo: São Paulo, 1966.

BORGES, Célio. **O trovismo capixaba**: história e documentário. Rio de Janeiro:CODPOE, 1989.

BORHEIN, Gerd A. **A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992

_____. **O conceito de tradição**. In Cultura Brasileira: tradição-contradição. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BORIER, Monique et. al. **Estética teatral**: textos de Platão a Brecht. 2ª. ed. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BOTELHO, Isaura. **Dimensões da cultura e políticas públicas**. São Paulo em perspectiva. Sciello Brasil, São Paulo em Perspectiva, 2001, vol.15, n. 2, ISSN 0102-8839, retirado em 15 de julho de 2008.

BOXER, C. R. **O império marítimo português 1415-1825**. Lisboa: Ed. 70, s.d.

BRAGA, Teófilo. **História do teatro português**. Porto,: Imprensa portuguesa, 1870.

_____. **O povo português nos seus costumes, crenças e tradições**. V. II. Lisboa: D. Quixote, 1986.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1990.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro.** Tradução de Fiama Pais Brandão: [textos coletados por Siegfried Unseld]. 2ª. Ed. Apresentação de Aderbal Freire-Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____ et. alii. **Teatro e vanguarda**. Lisboa: Presença, 1970.

_____. ***Diário de trabajo***. Tomo 1 e 2. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.

BRITO, Bernardo Gomes de. **História Trágico-marítima**. Lisboa: Afrodite, 1972.

BRUNA, Jaime. **Teatro grego**. Seleção, introdução, notas e tradução direta do grego por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, s.d.

BUENO, Eduardo. **A viagem do descobrimento**: a verdadeira história da expedição de Cabral. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

_____. **Náufragos, traficantes e degredados**: as primeiras expedições ao Brasil, 1500-1531. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

BURKE, Peter. A nova história, seu passado e seu futuro. In **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992.

_____. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CAFEZEIRO, Edwaldo e Gadelha, Carmen. **História do teatro brasileiro – um percurso de Anchieta a Nélson Rodrigues**. Rio de Janeiro: UFRJ/EDUERJ, 1996.

CHAIN, Iza. **O diabo nos porões das caravelas**: mentalidades, colonialismo e reflexos na constituição da religiosidade brasileira nos séculos XVI e XVII. Juiz de Fora: Ed. UFJF, Campinas: Pontes Editores, 2003.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. **Entre a etnocenologia e os *performance studies***: relativizações epistemológicas. GT 16 Performance, drama, sociedade. Trabalho apresentado no 30º Encontro Anual da ANPOCS, Caxambu, Minas Gerais, 24 a 28 de outubro de 2006.

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da moderidade. Tradução de Ana R. Lessa e Heoíza P. Cintrão. 4ª. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1966.

CANELLA, Ricardo Elias Ieker. **A construção da personagem no João Redondo de Chico Daniel**. Dissertação apresentada ao PPGCS – CCHLA - UFRN para obtenção do título de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz de Carvalho Assunção. Natal, 2004.

_____e SALES, Jonas. Pesquisa: ato inerente ao processo de ensino aprendizagem na construção do saber teatro. In PONTES, Gilvânia Maurício dias de (org.). **Coleção Cotidiano Escolar**: o ensino de arte de 5ª. a 8ª. séries. Natal: UFRN/PAIDÉIA/MEC, 2006.

CARNEIRO, Edison. **Folguedos tradicionais**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1982.

CARREIRO, José Maria de Aguiar. **Para uma situação e caracterização do romanceiro tradicional português**. Folha de poesias, arte, idéias e o sentimento de si. In http://sol.sapo.pt/blogs/josecarreiro/archive/2007/04/01/romanceiro.aspx, 2007, retirado em janeiro de 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Civilização e Cultura**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

_____. **Dicionário do folclore brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

_____. **História da cidade do Natal**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília:INL; Natal:EDUFRN, 1980.

_____. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2006.

CASTRO, Manuel Antônio de. **Poética e *poiesis*: a questão da interpretação**. Concurso para titular de poética do Departamento de Ciência da Literatura – Faculdade de Letras da UFRJ, junho de 1998, texto reprográfico.

CAVALCANTI, Claúdia. **A revolução permanente de Brecht**. In Cult: revista brasileira de literatura, n. 7, fevereiro de 1998.

CHARTIER, Roger. **História cultural**: entre prática e representação. Lisboa/Rio: Bertrande Brasil, 1987.

CIDADE, Hernani. **Luís de Camões**: o épico. 3ª. Edição corrigida e atualizada, II volume. Lisboa: Bertrand, 1968.

CÔRTEZ, Gustavo Pereira. **Dança Brasil**: festas e danças populares. Belo Horizonte: Leitura, 2000.

CRISTÓVÃO, Fernando. **Brasil**: do "descobrimento" à "construção". Conferência proferida no Congresso Luso-Brasileiro "Portugal-Brasil: Memórias e Imaginários", Lisboa. In Camões Revista de Letras e Culturas Lusófonas do Instituto Camões de Portugal. Número 8 Janeiro-Março de 2000. http://www.instituto-camoes.pt/revista/descbrconstr.htm, retirado em 15 de março de 2006.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

DAWSEY, Jhon C. **O teatro em Aparecida**: a santa e o lobisomem. Mana, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, Apr. 2006, acesso em 10 de fevereiro de 2009.

DAWSEY, Jhon C**. Turner, Benjamin e antropologia da performance:** o lugar olhado (e ouvido) das coisas. Parte do artigo apresentado na mesa-redonda "Do Ritual à Performance: Abordagens teóricas num campo emergente no Brasil", coordenada por Esther Jean Langdon na 25ª Reunião Brasileira de Antropologia (Goiânia, 13/06/2006).

_____. **O teatro dos "bóias-frias"**: repensando a antropologia da performance. Horizontes antropológicos, Porto Alegre, v. 11, n. 24, Dec. 2005, acesso em 10 de fevereiro de 2009.

DE CERTEAU, M. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Universitária, 1982.

DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

DOMINGUES, Francisco Contente. Viagens e viajantes no atlântico quinhentista, horizontes mentais dos homens do mar no século XVI. In **A arte náutica portuguesa e a ciência moderna**. Lisboa: Colibri, 1996.

DURAND, José Carlos. **Cultura como objeto de política pública**. São Paulo em perspectiva. Sciello Brasil, Apr./June 2001, vol.15, no.2, p.66-72. ISSN 0102-8839, retirado em 15 de julho de 2008.

ESSLIN, Martin. **Brecht**: dos males, o menor. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. **Uma anatomia do drama**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. **O boi de máscaras**: festa, trabalho e memória popular do Boi Tinga de São Caetano de Odivelas, Pará. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2004.

FERNANDES, Sandra. **Entre a Estória e a História**. http://entreaestoriaeahistoria.blogspot.com/, retirado em 20 de setembro de 2007.

FERREIRA e FENERICH. Prefácio. In ZUMTHOR, Paul. **Tradição e esquecimento**. São Paulo: Hucitec, 1997b.

FREITAS, Eduardo Luiz Viveiros de. **Brecht, teatro, estética e política**. In Dossiê Brecht. Revista da Associação dos Professores da PUC –SP – APROPUC. Edição n. 01 de 1 setembro de 2005. http://www.apropucsp.org.br/revista/rcc01_r09.htm, retirado em 07 de setembro de 2007.

GADAMER, Hans George. **Verdade e método**. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, Bragança Paulista, SP: EDUSF, 1997.

_____. **A atualidade do Belo: a arte como jogo, símbolo e festa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GALVÃO NETO, Francisco Alves. **Elementos da história, geografia e cultura do município de Canguaretama**. Natal: Servgráfica, 2005.

GANEBIN, Jeanne-Marie. **História e narração em W. Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, Zahar, 1997.

GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas**: o antropólogo como autor. Rio de Janeiro: EDUFRJ, 2002.

_____. **O Estado-teatro de Bali no século XIX**. Lisboa: Difel, 1991.

GOFFMAN, Erving. **A representação de eu na vida cotidiana**. Rio de Janeiro: vozes, 1989.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 13ª. ed. São Paulo: Ática, 2003.

GUINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição; Tradução de Betania Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras 19787.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, A de. **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva : SESC-SP, 2006.

GURGEL, Deífilo. **Danças folclóricas do Rio Grande do Norte**. 4ª. ed. Natal: EDUFRN – FUNPEC, 1990.

_____. **Do fandango ao araruna**: notícia do folclore natalense. Natal: Revista Odisséia/UFRN, CCHLA. – vol. 5. n. 7, 1999.

_____. **Espaço e tempo do folclore potiguar**: folclore geral, folclore brasileiro. Natal: FUNCART, 1999.

GURGEL, Tarcísio et. al. **Introdução a cultura do Rio Grande do Norte**. João Pessoa: Grafset, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 9ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

HESSEL, Lothar Francisco e RAEDERS, Georges. **O teatro jesuítico no Brasil**. Porto Alegre: UFRGS, 1972.

HOLANDA, Aurélio Buarque. **Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.0.** O Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa corresponde à 3ª edição, 1ª impressão da Editora Positivo, revista e atualizada do Aurélio Século XXI, O Dicionário da Língua Portuguesa, contendo 435 mil verbetes, locuções e definições, 2004.

HUIZINGA, Johann. **Homo Ludens**. Perspectiva: São Paulo, 1999.

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JAMESON, Frederic. **O método Brecht**. Tradução de Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999.

LANCIANI, Giulia. **Sucessos e naufrágios das naus portuguesas**. Editorial Caminho AS, s.l., 1997.

LANGDOM, E. Jean. Performance e preocupações pós-modernas na antropologia. In TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (org.). Performáticos, performance e sociedade. Brasília: UNB, 1996.

LE GOFF, Jacques**. História e Memória**. IIº Vol. Memória. Lisboa: Edições 70, 1982.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

_____. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

LIGIERO, Zeca. A performance afo-ameríndia: tradição e transformação. In TEIXEIRA, João Gabriel L. C. et. al. (org.). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS-UnB, 2004

LIMA, Fernando de Castro Pires. **A nau catrineta**. Lisboa: Portucalense, 1954.

LIMA, Francisco Assis de Sousa. **Conto popular e comunidade narrativa**. 2ª. ed. São Paulo/Recife: Terceira Margem/ Massangana, 1984.

LOPES, João Teixeira. **Em busca de um lugar no mapa**: reflexões sobre políticas culturais em cidades de pequena dimensão. *Sociologia*, dez. 2000, no. 34, p.81-91. ISSN 0873-6529, retirado em 15 de julho de 2008.

LUKÁCS, G. Narrar ou descrever? In **Ensaios sobre literatura**. Rio de Janeiro: s.d.b., 1945.

LYRA, Pedro. **Conceito de Poesia**. São Paulo: Ática, 1986.

MAFFESOLI, Michel. **A conquista do presente**. Natal: Argos, 2001.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 2000.

_____. **O texto no teatro**. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MANSINI, André Carlos Salzano. **O papel e a importância da métrica regular na poesia**: a tradução da poesia metrificada. Palestra proferida na Casa da Palavra de Santo André-SP em 27/06/2002, http://www.casadacultura.org/html, retirado em fevereiro de 2008.

MASSA, Clóvis Dias. Presença do ator: presentificação e emacipação da performance. In: **O paradoxo da criação do ator na encenação teatral**. Dissertação de Mestrado, USP, 1997.

MEDEIROS, Bartolomeu Tito Figueirôa de. **Deslocamentos em dois cortejos processionais católicos**. *Relig. soc.* [online]. 2008, vol.28, n.1, pp. 125-145. ISSN 0100-8587.

MELLO, Evaldo Cabral de. Uma nova lusitânia. In MOTA, Carlos Guilherme (org). **Viagem incompleta. A experiência brasileira (1500-2000). Formação: histórias**. Trad. de Adriana Lopez. São Paulo: SENAC-SP, 2000.

MELLO, Roger. **Nau Catarineta**. Ilustrações sobre os versos populares da Nau Catarineta. Rio de Janeiro: Mannati, 2004.

MEYER, Marlyse. **De Carlos Magno e outras histórias**: cristão e mouros no Brasil. Natal: EDUFRN, 1995.

MICELI, Paulo. **O ponto onde estamos**: viagens e viajantes na história da expansão e da conquista (Portugal, séculos XV e XVI). 3ª. ed. – Coleção Viagens da Voz- Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1998.

MORAES, Antonieta Dias de. **O tesouro da Nau Catarineta**. São Paulo: Letras & Letras, 1991.

MOURA, Carlos Francisco. **Teatro a bordo de naus portuguesas nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII**. Rio de Janeiro: Liceu Literário Português, 2000.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. **A estrutura processional e o teatro de Gil Vicente.** In Revista Camoniana, São Paulo, v. 13, p. 65-76, 2003.

NÁDER, Alexandre Milne-Jones. **Performance e transmissão musical na Barca Santa Maria**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração em Etnomusicologia sob a orientação do Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz. João Pessoa-PB, abril de 2008.

NASCIMENTO, Bráulio do. **Conto Popular e teatro**. In O PERCEVEJO. Revista de Teatro, Crítica e Estética do DTT/PPGT-UNIRIO – Ano 8 – N. 8- 2000.

NASCIMENTO, Hermes. **Nau Catarineta de Cabedelo**: 1910/1952. Edição facsimilar org. por Maria Ignez Novais Ayala et. alii. Campina Grande: Bagagem, 2004.

NAU CATARINETA DE CANGUARETAMA. Texto reprográfico do Grupo do Fandango de Canguaretama-RN, 2003.

NEVES, Leonor Curado. Inverno e verão. In **Vicente** – Colecção dirigida por Osório Mateus. E-book, 2005. Lisboa: Quimera, 1991.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia e VIANA, Raimundo Nonato Assunção. **Espaço e tempo das danças populares**: uma abordagem coreológica. In NÓBREGA, Terezinha Petrúcia (org). **Revista do Paidéia**: revista brasileira de ensino de arte e educação física. Natal: UFRN/PAIDEIA/MEC, 2006.

_____. **Corporeidade e educação física**: do corpo-objeto ao corpo sujeito. 2ª. ed. Natal: EDUFRN, 2005.

NUNES, Teresa Castro. Nau. In **Vicente** – Colecção dirigida por Osório Mateus. E-book, 2005. Lisboa: Quimera, 1998.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo**. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: UNESP, 2000.

OLIVIERI, Antonio Carlos e VILLA, Marco Antonio. **Cronistas do descobrimento**. Série Bom Livro. São Paulo: Ática, 2006.

OTHON, Sônia. **Vida teatral e educativa da cidade dos Reis Magos**: Natal, 1727 a 1913. Natal: EDUFRN, 2006.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: construção da personagem. São Paulo: Àtica, 1989.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIRANO, Mariza. **Rituais. Ontem e Hoje**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2003

PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: uma introdução ao teatro dialético. Paz e Terra, 1980.

_____. **Brecht**: vida e obra. Paz e Terra, 1974.

_____. O papel de Brecht no Brasil (III). In WOLFGANG, Baden. **Brecht no Brasil**: experiências e influências.– RJ Paz e Terra, 1987.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Volume único. Organização, introdução e Notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1990

PIMENTEL, Altimar de Alencar. **Barca**. João Pessoa: FIC – Governo da Paraíba, 2004.

_____. **Fandango**. João Pessoa: FIC – Governo da Paraíba, 2005.

_____. **Teatro de raízes populares I**. João Pessoa: Edição do autor, 2003.

PIRES, Maria da Natividade Pires. **Aventuras marítimas*:* identidade cultural e construção do imaginário infantil.** http://www.alonsoquijano.org/.pdf, retirado em janeiro de 2008.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. In **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: Edições Vértice, vol. 2, n.3, 1989.

PRADO, Décio de Almeida. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. **História concisa do teatro brasileiro**: 1570-1908. São Paulo: EDUSP, 1999.

_____. O teatro no Brasil colonial. Teatro profano e religioso. In PIZARRO, Ana. **América Latina, palavra, literatura e cultura**. Volume I "A situação Colonial". Memorial da América Latina; Campinas: EDUC, 1993.

PRATT, Oscar de. **Gil Vicente**: notas e comentários. 2ª. Ed. Lisboa: Clássica, s.d.b.

PRINS, Guryn. História oral. In BURKE, Peter (org). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista, 1992.

QUIVY, Raymond & CAMPENHOUDT, Luc Van. **Manual de Investigação em Ciências Sociais**. Portugal: Gradiva, 1992.

RABETTI, Maria de Lourdes. **Memória e cultura do "popular" no teatro**: o típico e as técnicas. *In* O PERCEVEJO. Revista de Teatro, Crítica e Estética do DTT/PPGT-UNIRIO – Ano 8 – N. 8- 2000.

RAMOS, José de Carvalho. **Barca Santa Maria**: versos e memória da brincadeira da Nau Catarineta. Org. José Ramos, Marcos Ayala, Diógenes Maciel, Maria Ignez Ayala, Lygia fontes. Campina Grande: Bagagem, 2005.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Ed. SENAC-SP, 1999.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomos I, II e III. Papirus: São Paulo, 1994.

RODRIGUES, Maria idalina Resina. **De Gil Vicente a Lope de Veja**: vozes cruzadas no teatro ibérico. Lisboa: Teorema, 1999.

ROMERO, Sílvio. **Cantos populares do Brasil**. Folclore brasileiro 1, Tomo I, Coleção Documentos Brasileiros dirigida por Octávio Tarquinio de Sousa. Edição anotada por Luís da Câmara Cascudo e ilustrada por Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

ROSENFELD, Anatol. **História da Literatura e do teatro alemães**. S.d.b.

_____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROUBINE, Jean-Jaques. **A linguagem da encenação teatral**. 2ª. ed. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ROUBINE, Jean-Jaques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SAHLINS, Marshall David. **Ilhas de história**. Tradução, Barbara Sette; revisão técnica, Márcia Bandeira de Mello leite. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SARAIVA, José Antônio (org.). **Os Lusíadas**: Luís de Camões. Porto: Figueirinhas; Rio de Janeiro: Padrão, 1978.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance**. Tradução de Dandara. In: O Percevejo. Revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: UNIRIO, Ano 11, n.12, 2003, In: http://hemi.nyu.edu/course-rio/perfconq04/materials/text/OqueePerformance_Schechner.htm, retirado em 15 de fevereiro de 2009.

SCHECHNER, Richard. Restauração do comportamento. In BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. Campinas Hucitec, 1995.

SCWARTZ, Stuart B. "Gente da terra braziliense da nasção". Pensando o Brasil: a construção de um povo. In MOTA, Carlos Guilherme (org). **Viagem incompleta. A experiência brasileira (1500-2000). Formação: histórias**. Trad. de Adriana Lopez. São Paulo: SENAC-SP, 2000.

SILVA, Fátima Antunes da. **A imagem poética do *nuevo* teatro latino-americano:** o caso do TEC e La Candelária. Tese apresentada ao Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como exigência para a obtenção do Título de Doutor em Sociologia, orientada pelo Prof. Dr. Sedi Hirano – São Paulo, 2007.

SILVA, Rubens Alves da. **Entre "artes" e "ciências**": a noção de performance e drama no campo das ciências sociais. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 35-65. jul./dez. 2005.

SOLER, Luis. **Origens árabes no folclore do sertão brasileiro**. Florianópolis: EDUFSC, 1995.

STAM, Robert. **Baktin**: da teoria literária a cultura de massa. São Paulo: Ática.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Recife: EDUFPE, 1996.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. et. al. (org.). **Performáticos, performance e sociedade**. Brasília: EDUNB, 1996 – 2000.

THOMSON, Alistar. **Recompondo a memória**: questões sobre a relação entre a história oral e as memórias. In: Ética e História oral. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, vol. 15, 1997.

TONEZZI, José. **Distúrbios de linguagem e teatro**: o afásico em cena. São Paulo: Plexus, 2007.

TURNER, Victor. **The antropology of performance**. New York: PJA Publications, 1988.

VALVERDE, Paulo. **Máscara, mato e morte em São Tomé**: textos para uma etnografia em São Tomé. Compilação e prefácio de João de Pina Cabral. Oeiras: Celta Editora, 2000.

VELHO, Gilberto. **Projeto e Metamorfoses**: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

WEITZEL, Antônio Henrique. **Folclore literário e lingüístico**: pesquisa de literatura oral e linguagem popular. 2ª. ed. – revista e ampliada. Juiz de Fora: EDUFJF, 1995.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Escritura e nomadismo:** entrevistas e ensaios. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997a.

_____. **Leitura e performance**. Quebec, Le preambule, 1990.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Tradição e esquecimento**. São Paulo: Hucitec, 1997b.

OUTRAS FONTES

BOX "**Missão de Pesquisas Folclóricas**" sobre Mário de Andrade. SESC – SP, 2006.

CD. Músicas da Barca de Cabedelo-PB. In PIMENTEL, Altimar de Alencar. **Barca**. João Pessoa: FIC – Governo da Paraíba, 2004.

CD. Músicas do Fandango de Areia-PB. In PIMENTEL, Altimar de Alencar. **Fandango**. João Pessoa: FIC – Governo da Paraíba, 2005.

CD. Quinteto Armorial, 1978.

DVD. NÓBREGA, Antônio. "Romance da Nau Catarineta" – Lunário Perpétuo.

MILITANA, Dona. **Cantares**. Natal, Projeto Nação Potiguar: 2004.

Terra Brasilis (Grupo musical). **A música dos primeiros 300 anos**. Rio de Janeiro, 2002.

Vídeo da STV. **Mário e a Missão**. STV, Série sobre Mário de Andrade, 2002.

O Mariguerra

Capitão e Pitoto 7ª Parte

7ª Parte

O Ração e o Vassoura
Chegue fogo nas cardeiras
As cardeiras vão ao lume
Nós andamos nas carreiras.

(marujos)

O Ração e o Vassoura
Chegue fogo as cardeiras
Para dar esta maruja
Que ainda hoje não comeram.

Vamos minha gente toda
Vamos todos embarcar
A catraia está no pôrto
A maré está preia mar.

7ª JORNADA:

(Ração diz)

Anexo

Caia nagua vou a terra
Cheguei agora, não venho bom

Anexo I:

Nome de brincantes que fizeram e que fazem parte do Fandango

Brincantes	Personagem
Manoel Francisco de Andrade, Manoel Lima	Capitão de Fragata
Antônio Tavarez	Piloto
Antônio Félix	Ração
Genésio Mangabeira	Ração
João Gomes de Torres	Piloto
João Tranquilino	Ração
José Colaço	Mestre
Lourival José do Nascimento	Mestre
Ivan (Tio de Tamirez)	?
Fernando (Tio de Tamirez)	?
Luiz, Luiz Gajeiro	Gajeiro
José Dantas Pereira	Vassoura
Francisco Manoel do Nascimento, Chico Caeira	Mestre
Geraldo Costa, Geraldo Jacaré	Mar e Guerra
Antônio de Andrade, Antônio Lima	Mar e Guerra
Antônio Constantino Lima	Piloto
João Linheiro	Marujo
Luiz de Dora	Marujo
Antônio Manoel do Nascimento, Antônio Bidium	Marujo
Mozart Calafange Filho	Marujo
Elias Bezerra da Silva, Elias Pitoco	Violão
Francisco Salvador de Melo, Pachiu	Banjo
Zé Caboré	Cavaquinho
Epitácio Afonso	Violão
João da Silva, João Linheiro	Marujo
Genival Mangabeira	Ração
Kléber Pinheiro da Câmara	Imediato
Nego de Gino	Ração

Chico Traíra	Capitão de Fragata
José Emanuel, Zé de Ná	Piloto
Kléber Pinheiro Machado, Klebinho	Imediato
Eriberto Bezerra da Silva, Beto	Capitão de Mar e Guerra
Luis Antônio do Nascimento, Lucas	Mar e Guerra/ Figurante
Edvaldo Sabino da Silva, Fia/Matoso/Sabino	Capitão de Fragata
Geo	Mestre
Lucas	Mestre
José Sebastião Idelfonso, Sebastião	Contra-Mestre
José Baptista Idelfonso, João Bia	Contra-Mestre
João Batista da Silva Neto, João Neto	Gajeiro
Mateus Augusto Olinto	Calafate
José Tomaz Manoel do Nascimento Neto	Calafate
Antônio José de Andrade, Tonho Fotógrafo	Vassoura
Francisco das Chagas Galdino Alves, Tiquinho	Marujo
José Geraldo Veloso, Veloso	Marujo
José Geraldo Veloso Jr., Juninho	Marujo
Luiz Antônio Idelfonso	Marujo
João Baptista Idelfonso	Marujo
Augusto César, Nininho	Marujo
Janailson Sales	Marujo
Edílson Bezerra da Silva	Marujo
José Maciel de Assis, Maciel	Marujo
Almir Aurelino de Souza	Marujo
Jackson dos Santos	Marujo
Rodrigo Isídio de Souza	Marujo
Alzair de Souza	Marujo
Luiz Antônio da Silva	Marujo
Leriano Antônio Duarte	Marujo
Tiago do Nascimento, Tonis	Marujo
Miguel Mário de Lima	Marujo
José Baptista de Sales	Marujo

Mateus Augusto Olinto	Marujo
Cláudio Manoel Nascimento Jr.	Marujo
Selmo de Freitas, Selminho	Cavaquinho
Tamirez Macena	Violão
José Maria da Silva, Dão	Violão
Calafanges	Baixo
Luiz Antônio	Banjo
Antônio Mutum	Violão

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