BRUNO DE SOUZA SANCHES

Fandangos caipiras: fandangos de esporas e de botinas

Versão Corrigida

(Versão original encontra-se na unidade que aloja
o Programa de Pós-graduação)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Mestre em Musicologia.

Área de Concentração: Etnomusicologia.

Orientador: Prof. Dr. Ivan Vilela

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Sanches, Bruno de Souza
Fandangos caipiras: fandangos de esporas e de botinas /
Bruno de Souza Sanches ; orientador, Ivan Vilela. -- São
Paulo, 2018.
375 p.: il. + inclui DVD.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música
- Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Fandangos caipiras 2. Fandangos de chilenas 3.
Fandangos de esporas 4. Fandangos de botinas 5. Catira I.
Vilela, Ivan II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: SANCHES, Bruno de Souza

Título: Fandangos caipiras: fandangos de esporas e de botinas

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em
Musicologia. Área de concentração: Etnomusicologia.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Dedico este trabalho a todos os fandagueiros caipiras

AGRADECIMENTOS

Ao Ivan Vilela, que há muito tempo me orienta pelos caminhos acadêmicos e musicais.

Ao Alberto Ikeda que me deu orientações valiosas em meu exame de qualificação.

À Eclea Bosi (em memória) que me ensinou ler as entrelinhas de uma história narrada por pessoas simples.

À minha companheira Tatiana e às minhas filhas Marina e Aurora, pela paciência com as ausências que esta pesquisa me forçou em muitos momentos de lazer e trabalho familiar.

À minha mãe Marilda e meu pai Luiz Antônio, pelo apoio incondicional e incentivo aos meus processos educacionais desde a mais tenra infância até hoje. Ao meu irmão Vinícius e minha irmã Flávia, pelo carinho e apoio.

Ao Davi Rocha pela edição das partituras que são apresentadas no corpo do texto. Ao Roberto Yoneta, ao Douglas Camilo, ao Antônio Carlos Camilo e à Luciana Farias, pela edição das partituras completas dos fandangos, que estão nos apêndices desta dissertação.

Ao Bruno Menegatti e ao Vitor Scarpelli pela parceria na confecção do videodocumentário Fandangos Caipiras, fonte das entrevistas que serviram de base a este trabalho.

Aos amigos e amigas que me acolheram em suas casas nos dias em que precisava dormir em São Paulo, para cursar as disciplinas do mestrado: Nicolás Sallaberry, Flávio Fachini, Dolores Stinghen, Silvio Manzoni, Elias Korn, Fábio Miranda, Alejandra Sampaio, Rita Sallaberry, Ana Laura Sallaberry e Liz Helena Sallaberry.

À família Matarazzo, Graça, Carlos, Giovanni e Davi, que me acolheu em Itapetininga no período de minha residência na cidade.

Ao Marcos Terra e ao Bob Vieira pelo apoio à minha pesquisa durante a estadia em Itapetininga.

Aos fandagueiros com quem convivi intensamente e aprendi muito sobre música e vida: Lucídio, Crídio, Pinhé, João Coragem, João Marques, Zé Neves e Joinha.

RESUMO

SANCHES, Bruno de Souza. **Fandangos caipiras: fandangos de esporas e de botinas**. 20018. 375 p. Dissertação (Mestrado em Musicologia - Etnomusicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

O presente trabalho constitui o primeiro registro musical detalhado dos fandangos de botinas e de esporas, bem como o primeiro olhar que identifica as idiossincrasias musicais destes fandangos caipiras. As principais ferramentas para a identificação destas características foram as transcrições das danças para partituras, detalhando cada som resultante, ou seja: esporas, palmas, estalos, pés e violas, bem como a análise deste material. Ao longo do trabalho apresentamos uma breve elucidação sobre o significado da palavra fandango, seus desdobramentos pelo Brasil e os possíveis motivos para a escassez bibliográfica sobre os fandangos caipiras, pois dos fandangos brasileiros estes são os únicos que não possuíam uma literatura razoável até então. Além disto, através da abordagem autoetnográfica, evidenciam-se as transformações que estes processos trouxeram ao pesquisador através da convivência com os fandanguinhos de Itapetininga. O trabalho aborda questões sociológicas, mas sem pretender a profundidade de um sociólogo, pois o enfoque principal é a questão musicológica em torno desta manifestação. A análise de aspectos musicais possibilita, inclusive, chegar a conclusões sobre questões que comumente são respondidas por vias da sociologia, como a influência da mídia e as transformações destas manifestações no tempo.

Palavras-chave: Fandangos caipiras. Fandangos de chilenas. Fandangos de esporas. Fandangos de botinas. Catira.

ABSTRACT

SANCHES, Bruno de Souza. **Fandangos caipiras: fandangos de esporas e de botinas**. 20018. 375 p. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This work constitutes the first detailed musical register of the fandangos of boots and spores, as well as the first look that identifies the musical idiosyncrasies of these countryside fandangos. The main tools to identify these characteristics were the transcription from the dances to music sheet, detailing each one of the resulting sounds, that are: spores, claps, finger snaps, feet and violas, as well as the analysis of this material. Along this work, it is presented a brief elucidation about the meaning of the word fandango, the different names and aspects along Brazil and the possible reasons to the bibliographic shortage it is faced about the countryside fandangos, because of all the fandangos that exists in Brazil, this one is the only kind that did not have a reasonable literature even since. Beyond these facts, it is possible, though the auto-ethnographic approach, to evidence the transformations that those process brought to the researcher though the coexistence with the fandangueros from Itapetininga. The work presents sociological issues, but it does not intend to be as sociological as if a sociologist would have written it, because the main issue of this work is the musical one. The analysis of musical aspects makes possible to get conclusions about issues that usually are answered by sociological means, as the influence of the media and the transformations of these manifestations over time.

Key-words: Countryside fandangos. Chilena's fandangos. Spore's fandangos. Boot's fandangos. Catira.

Sumário

Introdução.....	9
Capítulo 1: Sobre os Fandangos Paulistas e o Catira.....	15
1.1 Fandangos.....	15
1.1.1 Origem.....	16
1.1.2 Os Fandangos Caipiras.....	17
1.1.3 Os Fandangos Caiçaras.....	22
1.2 Catira ou Cateretê.....	26
1.3 A bibliografia sobre fandango e cateretê/catira.....	29
Capítulo 2: Experiências de vida – Etnografia e Autoetnografia.....	35
Capítulo 3: Registro Etnomusicográfico – os fandangos caipiras da região de Itapetininga.....	81
3.1 Os grupos pesquisados.....	84
3.1.1 Capela do Alto: Grupo de Fandango de Chilenas dos Irmãos Lara.....	86
3.1.2 Tatuí: Tropeiros da Mata.....	105
3.1.3 Angatuba: Grupo de Fandango Benedito.....	123
3.1.4 Itapetininga: Grupo de Fandango da Várzea e Grupo de Catira Nossa Senhora Aparecida.....	125
3.1.4.1 Irmãos Proença.....	125
3.1.4.2 Grupo de Catira Nossa Senhora de Aparecida.....	131
3.2 Fandango ou Catira?.....	135
3.3 Sobre o uso das esporas em Itapetininga.....	147
3.4 Características musicais gerais dos fandangos caipiras da região de Itapetininga e as peculiaridades de cada grupo.	148
3.5 Comparação dos fandangos de hoje em dia com o registro musical de Rossini Tavares de Lima.....	153
Capítulo 4 - Transformações dos Fandangos Caipiras no tempo.....	159

CONCLUSÃO.....	183
REFERÊNCIAS.....	187
APÊNDICES.....	193
APÊNDICE A - Entrevista com Salvador Messias, o Pinhé.....	195
APÊNDICE B - Entrevista com os irmãos Proença, Lucídio e Crídio (Euclides).....	211
APÊNDICE C - Entrevista com Euclides Ferreira de Proença, o Crídio.....	235
APÊNDICE D - Entrevista com João Maria Rodrigues, o João Coragem.....	249
APÊNDICE E - Entrevista com João Marques Vieira.....	263
APÊNDICE F - Orientações para leitura das partituras.....	295
APÊNDICE G - Partituras dos fandangos dos Irmãos Lara.....	297
APÊNDICE H - Partituras dos fandangos dos Tropeiros da Mata 1982.....	327
APÊNDICE I - Partituras dos fandangos dos Tropeiros da Mata 2000.....	335
APÊNDICE J - Partituras dos fandangos dos Irmãos Proença.....	349
APÊNDICE K - Partituras do fandango do Grupo Nossa Senhora Aparecida.....	353
APÊNDICE L - Partitura de catira.....	357
ANEXOS.....	365
ANEXO A – Registro dos fandangos feito por Rossini Tavares de Lima (1954): fotos e partituras.....	367
ANEXO B - DVD com vídeos e áudios das músicas transcritas apresentadas nos apêndices.....	375

Introdução

Antes de falar sobre o assunto em questão nesta monografia, quero dizer sobre o uso da primeira voz do plural ou do singular ao longo do texto. Como se sabe, é costume no meio acadêmico redigir textos em primeira pessoa do plural por uma postura ética perante os autores que já trataram sobre o tema. É uma maneira de demonstrar que as argumentações desenvolvidas não surgiram do nada, mas são decorrentes de vasta leitura sobre o assunto. Ainda, mostra que um texto acadêmico raramente tenha sido escrito sem supervisão e acompanhamento detalhado do orientador da pesquisa, que é quase um coautor neste processo. Portanto, as frases são sempre construídas na primeira pessoa do plural, *nós*.

Como o assunto que abordamos nesta dissertação é em grande parte inédito, há trechos em que me pareceu bastante incômodo escrever na primeira pessoa do plural. Para mim era estranho dizer, por exemplo, “*nós* visitamos o fandanguero Lucídio”, quando na verdade eu era solitário nesta visita. No entanto, também me parecia desonesto dizer que “*eu*” havia concluído algo, quando na verdade esta conclusão era fruto dos apontamentos certos de meu orientador. Destarte, quando utilizo a primeira pessoa do singular, refiro-me a minhas experiências pessoais e minhas conclusões, já quando utilizo a primeira pessoa do plural, refiro-me às conclusões e escolhas derivadas do diálogo com meu orientador e com a literatura. Com isso, será bastante recorrente encontrar uma frase em primeira pessoa do plural, seguida de outra em primeira pessoa do singular. Será recorrente, inclusive, uma mesma frase em que as vozes “*eu*” e “*nós*” aparecem empregadas. Esclarecido este recurso, vamos aos fandangos caipiras.

A pesquisa sobre os sapateados caipiras me ocupa desde 2010, fruto de meu interesse em expandir o conhecimento sobre a musicalidade tradicional e popular em torno do instrumento sobre o qual recentemente havia iniciado meus estudos, a viola caipira. Nesta busca pessoal, a primeira manifestação musical caipira pela qual tive grande interesse e desejo em conhecer pessoalmente foi o catira. Então fui a Itapetininga, onde soube que poderia encontrar esta dança.

Em minha primeira visita a um catireiro, me deparei com uma informação perturbadora: disse-me que o nome correto da dança que praticavam era fandango e não

catira, catira era um nome recente. Não me alongarei neste tema aqui, pois foi tratado em detalhes ao longo do texto, apenas cito esta história para dizer que foi este o estopim para que eu começasse minhas pesquisas sobre o fandango na cidade de Itapetininga e posteriormente nos municípios vizinhos.

No início deste estudo, a busca por bibliografia me fez ver que o tema havia sido tratado apenas por um folclorista, Rossini Tavares de Lima (1954), no entanto, o conteúdo de seus textos sobre os fandangos trouxeram ainda mais questões sobre quais seriam as diferenças entre estes e o catira.

Então, juntamente com meu orientador, Ivan Vilela, começamos a recorrer aos textos escritos sobre catira, para ver se encontrávamos algo que pudesse nos iluminar na busca pelo entendimento dos fandangos caipiras e desta questão de nomenclatura em Itapetininga. Derivadas de nossa questão central que era entender as características dos fandangos caipiras, surgiram as seguintes perguntas:

1. O que diferencia os fandangos caipiras do catira?
2. Porque usam esporas em alguns grupos de fandango e em outros não?
3. O que caracteriza musicalmente os fandangos caipiras?
4. Porque há esta sinonímia entre fandango e catira na cidade de Itapetininga?

Como início da busca por essas respostas, desenvolvemos em 2012 o TCC “Os Fandangos Caipiras da Região de Itapetininga”, ao final do meu curso de graduação em música, na USP. Este trabalho rendeu as transcrições que serviram para o estudo apresentado nesta dissertação de mestrado e grande parte das pesquisas de campo.

Além deste TCC, produzi em 2012 o videodocumentário “Fandangos Caipiras”, juntamente com Vitor Scarpelli e Bruno Menegatti, através de um edital do ProAC (Programa de Ação Cultural da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo), no qual registramos os fandangos de esporas, de botinas e de tamancos.

Ainda como ações em torno do fandango, a partir do aprendizado que obtive convivendo e dançando com os fandangueiros em Itapetininga, compus uma canção chamada

Moda Fandangueira, em homenagem aos fandangueiros com quem convivi, a qual se encontra gravada no disco Caipira Urbano, do Ser Tão Trio; também em diversas ocasiões, como aulas, oficinas e situações informais, ensinei a dança do fandango de botinas a alunos e amigos meus.

Sendo assim, esta dissertação é parte de um processo de diversas ações em torno de minha experiência pessoal com esta dança, bem como do processo intelectual de entendê-la e analisá-la a partir de conhecimentos acadêmicos.

Apresento agora a maneira como este trabalho se encontra organizado:

No “Capítulo 1: Sobre os Fandangos Paulistas e o Catira”, elaboramos uma breve explanação sobre o significado da palavra fandango e seus usos no Brasil, bem como apresentamos informações básicas sobre as danças de sapateados e palmeados do Estado de São Paulo que nos interessam para o desenvolvimento deste estudo: os fandangos caipiras, o fandango caiçara e o catira. Apontamos também os motivos pelos quais os fandangos caipiras não haviam sido estudados com profundidade até então.

No “Capítulo 2: Experiências de vida – Etnografia e Autoetnografia”, apresentamos o processo de pesquisa de campo no município de Itapetininga e seus desdobramentos: as informações agregadas ao trabalho, bem como as transformações pessoais que tive enquanto pesquisador, músico e cidadão. Expomos também os caminhos que me conduziram ao início deste trabalho e o motivo por termos escolhido a autoetnografia como metodologia de escrita.

Este segundo capítulo foi tecido a partir da exibição de trechos das entrevistas realizadas com os fandangueiros e, portanto, vale uma explicação sobre a transcrição dos áudios destas falas, que conservam muitas características do dialeto caipira, registrado e estudado por Amadeu Amaral.

Nossos entrevistados dizem *nóis, depois, tamém, quarqué, bamo, bão, num, muié*, entre muitas outras palavras que são típicas do modo de falar dos caipiras. No processo das transcrições tive muitas dúvidas se deveria transcrever todas as palavras exatamente como foram faladas, se deveria adaptá-las à língua portuguesa normativa, ou se mesclaria as duas

formas de transcrição. Optei por esta última, pois percebi que uma transcrição fiel da pronúncia traria muita dificuldade de entendimento, principalmente a quem não convive com a fala dialetal caipira, como estrangeiros falantes da língua portuguesa, ou brasileiros nordestinos e sulistas, por exemplo. Sem falar no citadino. Além disso, percebo que mesmo os letrados e mais eruditos em nosso país, dificilmente pronunciam as palavras como escritas, portanto, quando encontramos transcrições de entrevistas dadas por intelectuais, por exemplo, dificilmente teremos todas as palavras escritas exatamente como pronunciadas. Note que raramente se encontrará no Brasil quem diga a palavra “roupa” como escrita, diz-se, comumente “rôpa”; para ele, diz-se “êli”; entre muitas outras palavras que seria exaustivo exemplificar.

Esta opção para as transcrições não adveio de mera suposição, pois já submeti vários amigos urbanos à leitura de textos escritos que reproduziam fielmente a maneira de falar caipira e estes não foram capazes de entender o que estava escrito. Em contrapartida, o mesmo texto era imediatamente entendido por alguém que convive ou veio de região caipira.

Portanto, optei por fazer uma transcrição em que apontasse as maneiras desta fala, mas que ao mesmo tempo permitisse o entendimento do maior número de pessoas possível. Obviamente não fiz alterações na ordem das palavras, refiro-me aqui, apenas à questão fonética.

É importante ressaltar também que para preservar a identidade de algumas pessoas que poderiam considerar ofensivas as declarações de alguns fandangeiros, substituí seus nomes pela sigla “NN” e o local onde vivem pela sigla “ZZ”.

No “Capítulo 3: Registro Etnomusicográfico – os fandangos caipiras da região de Itapetininga”, apresentamos as características musicais de cada grupo estudado, a fim de oferecer um registro completo em partituras da musicalidade implicada nos fandangos caipiras. Contamos também um pouco da história de cada grupo, para contextualizá-los no mundo atual.

Após a apresentação das idiossincrasias de cada grupo, abordamos temas que foram cruciais para o aprofundamento deste trabalho, que são: a sinonímia errônea das palavras fandango e catira em Itapetininga; o uso, ou não, de esporas nos fandangos da região; as

características formais, harmônicas e rítmicas gerais dos fandangos na região; comparação dos ritmos encontrados por nós nos fandangos de hoje em dia, com os ritmos registrados por Lima em 1954.

Vale apontar aqui as diferenças entre as nossas transcrições, onde as notas que soam da viola, dos estalos, das palmas, dos pés e das esporas estão apresentadas detalhadamente (SANCHES, 2012), e as de Lima (1954), onde há apenas uma linha rítmica escrita. Nossas transcrições, ricas em detalhes, permitiram dar aos fandangos caipiras o merecido espaço bibliográfico, pois ao compactar em uma única linha rítmica a resultante da soma de vários timbres, à maneira como fez Lima, perdem-se todas as nuances que há entre cada uma das coreografias apresentadas nos fandangos caipiras, já nossas transcrições permitiram um olhar ampliado para essas danças.

No “Capítulo 4 - Transformações dos Fandangos Caipiras no tempo”, mostramos que esta manifestação, como todas as outras folclóricas, vive um processo dinâmico de constante reformulação. Ao longo dos anos, os fandangos caipiras passaram por mudanças sociais, musicais, nas vestimentas e na maneira de serem transmitidos.

No capítulo de Conclusão apontamos que com o presente trabalho conseguimos tecer um panorama dos fandangos caipiras (fandangos de botinas e fandangos de esporas), e oferecemos a eles o devido reconhecimento a partir de um material inédito de registro musical detalhado. Esperamos que nossa pesquisa sirva de base para trabalhos posteriores que venham aprofundar ainda mais o estudo sobre esta bela manifestação cultural dos caipiras do sudoeste paulista.

Capítulo 1: Sobre os Fandangos Paulistas e o Catira¹

Os apontamentos aqui presentes sobre os fandangos caipiras foram feitos a partir da observação das danças, da leitura de textos e de entrevistas que ocorreram durante os anos de 2011 e 2012, período em que morei em Itapetininga com o intuito de pesquisar essa manifestação. Algumas destas entrevistas foram feitas entre fevereiro e abril de 2012, durante a confecção do vídeo-documentário *Fandangos Caipiras* (2012), outras foram mais conversas informais do que entrevistas propriamente e ocorreram nas casas dos fandangueiros, nas praças e entre um fandango e outro, portanto, não tenho o registro exato dos dias em que ocorreram. Sobre catira e fandango caiçara, as informações deste capítulo provêm da literatura sobre os assuntos.

1.1 Fandangos

No Brasil é bastante comum lidarmos com termos polissêmicos no âmbito da música e é corriqueiro utilizarmos vários nomes distintos para tratarmos de um mesmo ritmo, estilo ou instrumento musical. A palavra fandango é utilizada atualmente para designar quatro² tipos de bailados diferentes no Brasil e para se referir aos fandangos há aproximadamente cinquenta expressões utilizadas pelo povo brasileiro (FRYER, 2000). Aparece, normalmente, como um conjunto de danças e o termo é sinônimo de baile, suíte de danças. Está presente em três regiões do país, com características diversas.

Na Região Nordeste, especialmente no Estado de Alagoas, há a marujada, chegança, chegança de marujos ou barca, que é um conjunto de danças dramáticas, também conhecido como fandango; na Região Sul, no Estado do Rio Grande do Sul, o fandango não constitui um ritmo específico, mas um conjunto de danças que compõem um baile: “Chamou-se

¹ “Catira é termo também empregado no masc. como observou Mário de Andrade nas obras de Cornélio Pires (*Conversas ao pé do fogo*, 1921, p. 212)” (ANDRADE, 1989). Também verificamos entre os caipiras o uso da expressão empregada no masculino ou feminino. Optamos pelo uso masculino devido à sua predominância nas pesquisas de campo realizadas.

² Em quase toda a literatura sobre o fandango, os autores indicam a existência de apenas três manifestações assim denominadas no Brasil: a marujada, no nordeste; o fandango caiçara, no sudeste-sul; e o fandango gaúcho, no sul. Incluímos, então, os fandangos caipiras como quarta manifestação denominada de fandango no Brasil, objeto de nosso estudo, citado apenas por Lima (1954) e de forma incompleta. Sendo assim, é a primeira vez que esses fandangos são tratados com a devida atenção e cuidado. Os motivos desse “passar despercebido” pelos estudiosos da cultura popular e do fandango serão explicitados adiante.

‘fandango’, no antigo Rio Grande, a uma série de cantigas entremeadas de sapateio” (CORTES; LESSA, 1961, p. 9); na região Sul e Sudeste, no litoral dos Estados de São Paulo e Paraná, há o fandango caíçara, também chamado de “Bate-pé (Batuque), Chiba, Fandango, Função e Baile” (LIMA, 1981, p. 181); na Região Sudeste, no interior paulista há três tipos de fandangos caipiras: o de chilenas, o de botinas e o de tamancos.

1.1.1 Origem

A origem do fandango é tema de estudo para vários pesquisadores e não há um consenso sobre o assunto. Segundo Ferrero (2006), há os estudiosos que dizem que ele é uma dança espanhola que está inserida no flamenco, contudo o pesquisador Nazir Bittar (apud FERRERO, 2006), contesta tal afirmação dizendo que o fandango é anterior ao flamenco. A partir disso, especula-se sua origem em Portugal, bem como há menção na literatura de que o fandango tenha nascido nas Ilhas dos Açores, no entanto existem documentos que registram o fandango no Paraná antes da chegada dos açorianos em terras brasileiras (FERRERO, 2006). Burke (1989), por exemplo, afirma que o fandango surgiu na América e migrou desta para a Espanha por volta do ano 1700. Há, portanto, vários apontamentos sobre o tema, mas nenhum deles é conclusivo. Vejamos o que nos diz Alvarenga:

“As danças de roda vivem especialmente no centro e sul do Brasil, onde partilham com as danças em fileiras opostas as preferências do povo. O predomínio nestas zonas destes dois tipos coreográficos, possivelmente de origem européia e ameríndia, contrasta com o negrismo bem evidente das danças do Nordeste e Norte. Essas diferenças se explicam pelo fato de que o Centro e Sul receberam negros em muito menor quantidade que no Norte, chegando o seu contingente a ser diminuto nos estados do Paraná e Santa Catarina e quase nulo no Rio Grande do Sul. São danças de roda as que em São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul participam dos fandangos. Nestes estados, *fandango* em geral significa baile popular, especialmente rural, no qual se dançam danças regionais em que o sapateado é mais ou menos uma constância. A transformação brasileira de ‘fandango’ em palavra genérica faz supor que essa dança espanhola tivesse sido muito praticada no Brasil, a exemplo do que ocorreu em Portugal. Entretanto, faltam documentos a respeito.” (ALVARENGA, 1982, p. 197)

Apesar das muitas especulações sobre o assunto e da possibilidade de descobertas valiosas, não nos prestaremos a pesquisar as origens do fandango, mas é certo que nos trânsitos culturais entre o Brasil e sua metrópole, durante o período colonial, houve muitas trocas e influência recíproca entre as culturas já presentes aqui e as de além mar. Peter Fryer

(2000), por exemplo, aponta influências evidentes do fandango ibérico sobre o lundu e o batuque a partir de registros de viajantes europeus do século XIX. Portanto, para nos aprofundarmos na questão da origem do fandango, teríamos que nos debruçar sobre documentos históricos em busca de mais uma teoria sobre o tema. Como nosso foco é musical, deixaremos tal tarefa aos historiadores.

O que podemos afirmar com certeza, é que os fandangos caipiras são legados do tropeirismo³, pois o fandango era dança comum entre esses que transitaram durante décadas pela região sudoeste paulista. Tal fato se pode assegurar tanto pelos depoimentos dos dançadores mais antigos, como pelos dados históricos sobre o tropeirismo e sobre a formação da região em questão.

1.1.2 Os Fandangos Caipiras

Como mencionado anteriormente, na região sudoeste do Estado de São Paulo há três tipos de fandangos, todos herdados do tropeirismo. São eles: Fandango de Chilenas⁴, presente em Angatuba, Capela do Alto, Itapetininga e Tatuí; Fandango de Botinas⁵, presente apenas na zona rural de Itapetininga; e Fandango de Tamancos, presente em Ribeirão Grande. Faremos aqui uma breve descrição de cada uma destas modalidades, suas características comuns e suas diferenças.

Quanto ao gênero dos dançadores, por exemplo, este parece variar de acordo a cada lugar, pois em Angatuba e Itapetininga as mulheres podem dançar assim como os homens, vestindo calças, botas, esporas e batendo os pés, mas isso não ocorria antigamente, é fato novo. Já nos grupos de Tatuí e Capela do Alto é dança exclusivamente masculina, a não ser quando a ocasião é informal, ou seja, não se trata de uma apresentação, as mulheres podem entrar no meio para dançar. No grupo de Ribeirão Grande, os dançadores mais velhos contam

³ Tropeirismo: Caracterizou-se pelo uso de equinos e muares para o transporte de cargas. Típico do Centro-Sul do país, o tropeirismo sucedeu o bandeirantismo, tendo coexistido nessa região com os ciclos da mineração, do açúcar e do café. Nos meses de abril a maio realizava-se a feira de muares de Sorocaba[...]. (CASCUDO, 2002, p. 700)

⁴ Chilenas são esporas sem dentes usadas especialmente para dançar o fandango. Soam como as platinelas de um pandeiro.

⁵ Esta nomenclatura foi cunhada por mim com a finalidade de diferenciar esse fandango da Zona Rural de Itapetininga, no qual não se usa as esporas, dos fandangos em que as esporas são presentes. Esta é uma distinção de enorme relevância, já que do ponto de vista formal e musical as diferenças entre esses fandangos são ínfimas.

que antigamente, enquanto os homens dançavam sapateando, as mulheres dançavam sarandeando (em ciranda), assim como ocorre na região litorânea.

Todos os grupos dançam predominantemente em roda, com exceção do grupo de Angatuba que dança predominantemente em fileiras opostas. Do que pude encontrar na literatura sobre o fandango do interior paulista, a informação mais completa é de Rossini Tavares de Lima:

“No Estado de São Paulo, possuímos dois tipos de fandango: o do interior sul e o da região litorânea.

O do interior sul, observamos entre remanescentes do tropeiro paulista nas regiões rurais de Tatuí, S. Miguel Arcanjo, Guareí, Capela do Alto, Cesário Lange, Itararé e Sarapuí.

Em Tatuí, o fandango compreende uma série de 'marcas'⁶, como 'quebra-chifre', 'pega na bota', 'vira corpo', 'pula sela' e 'mandadinho'. Participam da dança um número par de dançadores, todos homens, geralmente dez ou doze. A indumentária compreende calça comum, botins⁷, camisa arregaçada nos braços, lenço no pescoço e chapéu na cabeça. Nos botins, usam chilenas de duas rosetas, sem dentes, que durante a dança, funcionam como instrumentos musicais idiofones⁸, e que os dançadores mandam fazer especialmente para o fandango. Do lado de fora da roda, que formam os fandangueiros, fica o violeiro e seu 'segunda', que canta uma terça acima ou abaixo da melodia principal. A função do violeiro é tocar o 'rasqueado' para dançar e cantar trechos de uma moda de viola, nos intervalos das 'marcas'.

Todas as 'marcas' do Fandango são rodadas da esquerda pra direita e principiam com o palmeado. No decorrer das 'marcas', às vezes, também há palmeado e castanholas com as pontas dos dedos.” (LIMA, 1954, p. 36-38)

No fandango de chilenas a instrumentação é composta por esporas, sapateado, palmas e viola caipira (figura 1). No fandango de botinas a principal diferença é que não se utiliza esporas e que raramente batem palmas. A música desses dois tipos de fandangos é em pulsação binária simples⁹.

⁶ Marcas são as diferentes formas de músicas e danças que compõem os fandangos. Nota nossa.

⁷ Botim: Bota de cano curto, o qual termina logo após o tornozelo (Dicionário Aurélio). Nota nossa.

⁸ Instrumentos idiofones são os de percussão que têm o som produzido pela vibração do seu próprio corpo, como pratos, clavas, triângulo etc. Nota nossa.

⁹ Quando a subdivisão rítmica de cada unidade de tempo é múltipla de dois.

Figura 1 – Viola Caipira

Fonte: <http://auladeviola.com/aula-de-viola-para-iniciantes-estudar-um-instrumento>.

Acesso em 10/08/2018

Encontramos entre os grupos pesquisados as seguintes marcas praticadas atualmente: Varginha Simples, Varginha Parmeada (palmeada), Mandadinho, Quebra Chifre, Quebra Bico (igual Quebra Chifre), Cerradinho, Pula Sela, Bate na Bota, Passo da Tropa, Vira Corpo, Palmeadinho, Corta Jaca, Tiguera, Marcha da Tropa (igual a Passo da Tropa) e Dança do Pulinho. Lima (1954) registrou cinco dessas marcas em suas pesquisas, todas com nome idêntico, com exceção de “Pega na Bota”, que possivelmente trata-se da marca “Bate na Bota”.

Os grupos de fandango de chilenas vestem chapéus de feltro ou de palha, em estilo *country* estadunidense, camisas, lenços nos pescoços, calças compridas e botas de couro com esporas sem dentes, as chilenas, que possuem de três a quatro discos atualmente (figuras 2 e 3). Já o grupo de fandango de botinas usa a roupa que estiver no corpo, sendo obrigatório apenas o vestir botas ou botinas, para que o sapateado ressoe forte no chão (figura 4).

Figura 2 – Grupo de Fandango de Chilenas dos Irmãos Lara, de Capela do Alto

Fonte: <http://www.violatropeira.com.br/fandango.html>.
Acesso em 07/08/2016

Figura 3 - Chilenas ou Esporas

Fonte: Fotógrafo Eduardo Barile. Foto tirada em 08/04/2011

Figura 4 - Grupo de Fandango da Várzea, de Itapetininga.

Fonte: foto tirada durante pesquisa de campo, por Bruno Sanches em 10/03/2011

No fandango de tamancos os dançadores vestem chapéus de palha, camisas xadrez, lenços nos pescoços, calças compridas e tamancos feitos de pau de laranjeira, presos aos pés por uma tira de couro (figuras 5 e 6). Além dos tamancos, usam como instrumentação a viola caipira, o acordeão, a voz e as palmas.

Fig. 5 – Grupo de Fandango de Tamancos Cuitelo, de Ribeirão Grande

Fonte: foto de Elton Rodrigues. Acesso em 20/05/2016

Fig. 6 – Tamancos de pau de laranjeira.

Fonte: foto de Iolanda Huzak. Acesso em 20/05/2016

A música da dança é em pulsação binária composta¹⁰, enquanto as modas cantadas entre uma dança e outra são de pulsação binária simples; a música da dança também é composta pelo canto do *mandadô*, dançador que coordena os outros através de indicações feitas com um canto-falado. A dança é feita predominantemente em roda, com sapateados e palmeados. Realizam cinco marcas distintas: No Lugar, Vorta [volta] Inteira, Luxinho, Tangará, Despedida ou Quartesia¹¹.

Este tipo de fandango se difere musicalmente tanto dos fandangos de esporas quanto do fandango de botinas, portanto, não o incluiremos em nosso estudo. Sendo assim, a partir de agora, sempre que nos referirmos a *fandangos caipiras* estaremos aludindo aos fandangos de esporas e aos fandangos de botinas, pois eles possuem muitos elementos de conexão entre si.

Apesar de constituírem uma belíssima, importante e vigorosa dança, dentro da tradição caipira, cremos que o fandango de tamancos carece de um estudo exclusivo sobre ele, pois realmente possui características muito peculiares. Chegamos a supor que há neles evidências marcantes de proximidade musical com o fandango dos Açores, no entanto, esta investigação ficará para trabalhos posteriores.

1.1.3 Os Fandangos Caiçaras¹²

No norte do litoral paranaense, bem como no litoral sul e norte paulista, há fandango, sendo que nesses casos a expressão significa baile, pois há várias marcas diferentes que são executadas pelos dançadores.

Em todos os fandangos do litoral, dançam tanto homens quanto mulheres e a instrumentação musical básica é composta de duas violas, normalmente artesanais, feitas com a madeira chamada popularmente de caixeta ou caxeta¹³ e com número de cordas e afinações variando de acordo com a região (figura 7); uma rabeca, feita de caxeta, com três ou quatro cordas, também variando de acordo com a região (figura 8); e um adufe, ou adufo (figura 9). Há outros instrumentos que participam do fandango, mas esses marcam as características

¹⁰ Quando a subdivisão rítmica de cada unidade de tempo é múltipla de três.

¹¹ Imagino que por se tratar de uma despedida, a palavra seja corruptela de “cortesia”.

¹² Informações obtidas em FERRERO (2006); LIMA (1981); PIMENTEL, GRAMANI, CORRÊA (2006); SETTI (1985).

¹³ Nome Científico: *Tabebuia cassinoides*

próprias de cada cidade: em algumas se encontra o violão, em outras o cavaquinho, o bandolim e diversos instrumentos de percussão.

Figura 7 – Viola Branca, ou Viola de Fandango¹⁴

Fonte: http://www.oocities.org/br/famulos_bonifrates/instrumentos.htm. Acesso em 05/10/2012

Figura 8 – Rabeca de Fandango Caiçara

Fonte: http://www.oocities.org/br/famulos_bonifrates/instrumentos.htm. Acesso em 05/10/2012

¹⁴ As figuras 7, 8 e 9 foram obtidas no sítio: http://www.oocities.org/br/famulos_bonifrates/instrumentos.htm e extraídas de: BRITO, Maria de Lourdes da Silva; RANDO, José Augusto Gemba. **Fandango de Mutirão**. Mileart. Curitiba. 2003.

Figura 9 – Adufe e Tamancos de Fandango Caiçara

Fonte: http://www.oocities.org/br/famulos_bonifrates/instrumentos.htm. Acesso em

05/10/2012

Há o fandango bailado ou valsado no qual homens e mulheres dançam em pares e o fandango rufado ou batido, em que os homens dançam com tamancos nos pés, feitos com pau de canela ou laranjeira (figuras 9 e 10), sapateando e palmeando, enquanto as mulheres sarandeiam em volta deles. Diferenciam-se dos fandangos caipiras, pela instrumentação utilizada. Ainda com relação à dança e à música feita pelos dançadores, o fandango bailado diferencia-se por não possuir sapateados e palmeados e o fandango rufado, pelo tipo de calçado utilizado. Há várias marcas de fandango rufado ou batido, entre as mais conhecidas estão: Anu, Andorinha, Sinsará, Xará, Feliz, Tiraninha, Tonta, Marinheiro, Queromana, além de várias outras. Já o fandango bailado ou valsado pode ser dividido em dois grandes grupos: Chamarrita e o Dandão.

Fig. 10 – Tamancos de Fandango Caiçara

Fonte: foto de Jonathan Campos. Acesso em 05/10/2012

Dos sapateados caiçaras que pude ouvir, todos estavam feitos em pulsação binária simples (Ex. 1).

Ex. 1 – Trecho do Anu, marca do Fandango Caiçara, recolhido por Inami Custódio Pinto (entre 1964 e 1968, na Ilha do Valadares) e transcrito por Sérgio Deslandes.

$\text{♩} \cong 102$

VOZ

1 - Ci - da - de de Cu - ri - ti - ba ai

ATEADO

2/4

T

VIOLA

2/4

ADUFE

ritmo sempre igual e harmonia com o sapateado
igual até o fim

Ci - da - de de Cu - ri - ti - ba oi po - vo bom ehos - pi - ta - lê - ro

Ci - da - de de Cu - ri - ti - ba ai po - vo bom ehos - pi - ta -

lê - ro

Fonte: PINTO, Inami Custódio (1992).

1.2 Catira ou Cateretê

O catira também foi conhecido como cateretê em algumas regiões caipiras, mas, ao longo de minhas pesquisas, não encontrei quem o nomeasse assim entre os dançadores que conheci. É uma dança de sapateados e palmeados, realizada predominantemente em duas fileiras opostas de dançadores, acompanhada por viola caipira, dois cantadores e ocorre em pulsação binária simples. Nas danças que pude ver e ouvir, todos os dançadores utilizavam somente botas nos pés e às vezes sapatos, pois o importante é que os calçados tenham solados duros que permitam ao bate-pé soar forte. A instrumentação musical é composta normalmente por uma ou duas violas caipiras, tocadas pelos violeiros cantadores que acompanham a dança. Quando o catira é dançado sobre os recortados de uma moda-de-catira¹⁵, a voz não interage com a dança, no entanto, quando é dançado sobre o ritmo de um pagode-de-viola¹⁶ ou de um cururu¹⁷, a dança aparece nos pequenos espaços entre versos ou estrofes, como que fazendo ornamentos à parte cantada. Já foi dança exclusivamente masculina, mas hoje em dia muitos grupos contam com a presença de mulheres vestidas como os homens e dançando como eles.

Especula-se que tenha tido origem em uma dança indígena chamada cateretê e que o vocábulo catira possa ter origem em caateretê, cateram-etê ou catiraetê (GIFFONI, 1973). Tal afirmação, encontrada em mais de um texto sobre o catira, sempre vem amparada pelo estudo do Gen. José Vieira Couto de Magalhães que diz:

Danças — As europeias são a valsa, a quadrilha; a africana é o batuque, que é pouco moral; a brasileira, essencialmente paulista, mineira e fluminense, é o cateretê, tão profundamente honesta (era dança religiosa entre os tupis) que o padre José de Anchieta a introduziu nas festas de Santa Cruz, São Gonçalo,

¹⁵ Nome dado à moda-de-viola utilizada para se dançar o catira. Moda-de-viola é um tipo de canção caipira em que não há acompanhamento rítmico-harmônico, nela a viola dobra a melodia cantada pela dupla de cantadores, pois a história contada pela moda deve ser o destaque, é um tipo de canto mais recitado. Entre as estrofes de uma moda-de-viola sempre há um recortado com ritmo bem marcante feito pela viola caipira. Recortar é sinônimo de rasguear e no vocabulário dos violeiros opõe-se a pontear, que é tocar pelos pontos (casas) da violas, construindo melodias. Há diversas maneiras de se recortar a viola em uma moda-de-viola, mas se a moda é de catira, este recortado será sempre o da catira, pois é o momento em que ocorrerá a dança. São modas-de-viola conhecidas as canções O Rei do Gado, Caboclo na Cidade, Boi Soberano, entre outras.

¹⁶ Ritmo caipira que tem sua criação atribuída ao violeiro Tião Carreiro, embora haja controvérsias sobre o assunto. Não entraremos no mérito dessa questão, pois seria matéria para uma tese. São pagodes-de-viola conhecidos as canções Pagode em Brasília, Pagode do Ala, Falou e disse, entre outras.

¹⁷ Há dois tipos de cururu dentro da música caipira, um é cantoria de improviso, muito presente na região de Sorocaba, Piracicaba e Botucatu, o outro é o cururu-canção, termo cunhado por Ikeda (2011) para referir-se a este ritmo do cancioneiro caipira ao qual nos referimos aqui. Exemplos de cururu-canção: Menino da Porteira, Canoeiro, Peito Sadio, entre outras.

Espírito Santo, São João e Senhora da Conceição, compondo para elas versos em tupi, que existem até hoje e de que possuo cópia.

Tenho assistido muitas vezes a estas festas e danças ao som da viola, que era instrumento indígena de três cordas de tripa, a que eles chamam *guararapeva*. O cateretê tem a vantagem de importar em maior exercício físico e intelectual, por causa do canto e do verso, do que as danças europeias.

Nós que, por força, queremos ser europeus, também desprezamos estas danças americanas por imorais, quando o padre José de Anchieta as adotou e introduziu nas festas religiosas. (Magalhães, 3ª Ed. 1935, p. 119)

E ainda:

“Os jesuítas não coligiram a literatura dos aborígenes, mas serviram-se de suas músicas e de suas danças religiosas para atraí-los ao cristianismo. Entre essas danças havia duas, o cateretê e o cururu, que eram religiosas para os tupis e guaranis, e que todos os filhos do interior do Brasil conhecem, menos os que, querendo passar por franceses ou parisienses, afetam desprezar o que é nacional.” (Magalhães, 3ª Ed. 1935, p. 323)

Sendo uma dança indígena religiosa apropriada pelos jesuítas com fins de catequizar os índios, surgiu a crendice popular de que toda dança foi inventada pelo diabo, menos o cateretê (ALMEIDA, 1942). No Dicionário de Folclore, Mário de Andrade informa no verbete *cateretê* que “Sebastião Almeida Oliveira (Religião e Folclore, *O Município*, Tanabi, 3 jan., 1943) conta que para o caipira paulista ‘todas as danças são invenção diabólica, exceto o *Cateretê* porque esta foi abençoada e até praticada por Jesus quando em sua peregrinação terrestre.’” (ANDRADE, 1989, p. 121)

Os textos de Magalhães, Almeida e Andrade apontam para o fato de que todas as danças populares eram desprezadas pelos europeus e por uma elite brasileira que desejava mais identificação com a cultura europeia do que com a de sua própria terra. Assim, como os valores da elite são os valores oficiais, a crença sobre a profanação e a imoralidade das danças populares era fortemente disseminada para a população, com a intenção de coibir suas práticas. Curioso o fato de que o povo tenha conseguido salvar ao menos uma de suas danças da condenação, o cateretê, já que ela havia sido utilizada pelos jesuítas.

O catira é dançado predominantemente em duas fileiras de dançadores posicionados frente a frente e mais raramente em movimento circular. Portanto, é necessário que haja um

número par de dançadores, pois várias coreografias são feitas em duplas. Alvarenga traz uma suposição acerca desse posicionamento dos dançadores em fileiras opostas:

“A raridade das danças em fileiras opostas entre negros e índios não só autoriza uma quase-certeza de que as danças de nomenclatura nacional pertencentes a esse tipo inspiram-se todas na Quadrilha, como permite a suposição de que esta talvez influenciasse danças cujos nomes são de origem negra e ameríndia, como as já referidas modalidades de Samba em fileiras opostas e o Cateretê” (ALVARENGA, 1982: 210)

A afirmação de Alvarenga nos faria supor que antes de sofrer influência da quadrilha o cateretê seria dançado em círculo, no entanto, a quadrilha é uma dança de origem européia que chega ao Brasil no início do século XIX (ARAÚJO, 2004). Além deste fator, sobre as danças indígenas obtive outras informações com a pesquisadora Marlui Miranda.

Miranda apontou que observando o assunto por alto, já que existem mais de 180 grupos indígenas no Brasil, a maioria das coreografias dos grupos é diversificada, independentemente de uma influência europeia da *quadrilha*. Praticam secularmente ambas formas coreográficas, tanto a circular como em linha reta, exemplificando vários casos de danças lineares como os *Kayapo Mekragnoti* do Pará, por exemplo, no ritual de nomeação, o *Bep*. Mencionou, além deste, que os *Katxuyana* do Amapá dançam *Tukutxi Yoremuru* (dança do beija-flor) em movimentos lineares em que eles se dispõem em duas fileiras e ao cantar se encontram no centro, em um movimento em linha reta afastando-se e aproximando-se, tal como o beija-flor se aproxima e se afasta da flor. Há ainda as danças do ritual do *Dabucuridos Tuyuka* do Amazonas, ritual da abundância de peixe ou de frutas, quando ocorre a dança de pares de entretenimento *Karissu*, que é parcialmente circular e evolui em movimentos de círculos concêntricos e semicirculares, tais como os movimentos sinuosos da serpente e os próprios participantes masculinos que executam a música, um ensemble dançante com 4 a 6 flautas de pão; da dança *Kamôka Basa* (Dança do chocalho de pé, *Kamôka*) que evolui em linha reta contornando sempre nesta forma os pilares internos da grande maloca, símbolo de transformação, *Opekôtaro*, e ainda as danças *Hiã Basa* (Dança da Lagarta); *Umua Basa* (Dança do Japu) e tantas outras que desenvolvem uma coreografia em linha reta, movendo-se lateralmente. Miranda disse ainda que se pode afirmar que a predominância das danças indígenas ocorrem em linha reta, em pares, como a Dança do Bate-Pau dos Terena do Mato Grosso, *Kohixoti-Kipáe*, a Dança da Ema. As danças circulares ocorrem entre os Xavante: as *Dapraba*; *Dadzarono*; *Dahipópó* e *Marawa'wa*; que indicam a

passagem das horas e podem ocorrer dentro do ritual de nomeação dos *Way'a*. As pajelanças de cura quando tem a participação da comunidade são, em geral, danças circulares, a exemplo dos *Soietê* do povo *Paiteer* de Rondônia.

Miranda concluiu que é possível que Alvarenga tenha generalizado sua conclusão acerca da influência da quadrilha nas danças com coreografias em fileiras por ter recorrido ao acervo fidedigno de recolha das Missões Folclóricas de Mário de Andrade (que continha gravações dos Caboclinhos, índios *Tupi-Guarani* do *Rógi* e os instrumentistas do *Toré* do Nordeste, os *Prayás* dos *Tupinambás*), acervo que se refere mais aos indígenas do litoral e que traz pouquíssimas referências sobre as danças de povos do interior do Brasil; lembra também que as danças indígenas não eram consideradas assuntos de maior importância, pois de forma geral eram terciários na cadeia das prioridades do estudo sobre cultura indígena (informação pessoal)¹⁸. Podemos acrescentar também que como Alvarenga trabalhou sobretudo em gabinete, quase nunca saindo ao campo, não pode observar estes detalhes.

Destarte, somente com os textos apresentados e o que encontramos na bibliografia existente sobre o catira, não se pode atestar que a dança que conhecemos hoje tenha origem única nessa dança indígena chamada cateretê, tampouco que seja uma dança de origem portuguesa, pois tanto as afirmações de Alvarenga quanto às de Magalhães carecem de fontes que as atestem¹⁹. É provável que da maneira que a conhecemos hoje seja resultado da mistura das culturas indígena e portuguesa, como toda a base da cultura caipira. A autora faz, ainda, um apontamento muito perspicaz que nos alivia o desejo em rastrear a gênese das danças de sapateado: “O sapateado, pertencendo à coreografia popular e primitiva universal, não se pode estabelecer origem nítida para ele.” (ALVARENGA, 1982, p. 203). Parece que poderíamos dizer o mesmo sobre as danças circulares e as danças em fileiras.

1.3 A bibliografia sobre fandango e cateretê/catira

¹⁸ MIRANDA, M. **Sobre danças indígenas**. Mensagem recebida por brunossvio@gmail.com em 03 de maio de 2017.

¹⁹ Não falo aqui de fontes literárias, mas musicais e de estudos musicológicos baseados em pesquisas de campo que, certamente, poderiam auxiliar nessa questão da origem do catira.

Em busca minuciosa pelos principais trabalhos sobre o folclore brasileiro percebemos que há, de fato, uma mixórdia com os termos cateretê/catira e fandango. Notamos, então, que a falta de bibliografia²⁰ sobre o fandango deve-se principalmente à confusão existente desde antanho entre as duas danças.

No Dicionário Musical Brasileiro, de Mário de Andrade, o verbete *Fandango* traz a seguinte informação, obtida através de Afonso Vergueiro a respeito dos bailados de Sorocaba:

Fandango – a palavra tem dois sentidos: um, o de ‘reunião onde há dança’ e o de uma determinada dança que se confunde com o cateretê. Assim confundida existe aqui. (Inquérito sobre Costumes e Superstições da Sociedade de Etnografia e Folclore do Departamento de Cultura, carta de 23 de abril de 1937 – *Série Recortes*, 7, Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP) (ANDRADE, 1989, p. 236).

Esta informação foi obtida por Andrade no ano de 1937. Fica, então, a seguinte dúvida: confundida por quem pesquisa ou por quem pratica o fandango? Saber a resposta a esta pergunta seria de grande valia, pois se os termos causassem confusão entre os próprios praticantes, isso seria sinal de sinonímia entre as expressões, pois como sabemos, é comum no Brasil haver mais de um termo para se referir a uma só prática ou instrumento musical. No entanto, se a confusão é feita pelos pesquisadores, então isso mostraria que há muito não há clareza entre os estudiosos da cultura popular sobre a diferença entre o catira e os fandangos de esporas. Apostamos na segunda opção.

Ainda no dicionário de Mário de Andrade, sobre o verbete *bate-pé*: “Uma das denominações do cateretê. 2. Algumas vezes usado como sinônimo de fandango, baile, arrasta-pé.” (ANDRADE, 1989, p. 51), o que aponta o uso de uma mesma expressão para ambas danças, por uma obviedade: são danças de sapateado. Mais adiante, sobre o verbete *quebra-espora*: “nome que se dá, em Sorocaba, a um dos passos do cateretê.” (ANDRADE, 1989: 416), imagino que se refira à mesma marca do fandango que hoje chamam de quebra-chifre ou quebra-bico na região. Há também uma marca do fandango chamada Mandadinho – presente antigamente em Itapetininga, pelo que me contaram os dançadores e ainda executada em Tatuí e Capela do Alto – que pela descrição dos dançadores itapetininganos e pelo que podemos observar na coreografia do grupo de Capela do Alto, seria exatamente o que explana

²⁰ No Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES há apenas 7 trabalhos sobre catira, nenhum deles do ponto de vista etnomusicológico. Não há trabalhos sobre os fandangos caipiras, apenas 29 trabalhos sobre os outros fandangos brasileiros. <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/> Acesso em 15/11/2018.

Mario de Andrade no verbete *mandado*:

MANDADO – Dança sapateada, variante do cateretê. Cornélio Pires que assistiu a ela em Tatuí (SP), descreve: “é um sapateado com marcação como ‘Quadrilha’”. Os sapateadores atendem ao marcante, com gestos e ruídos dos pés e mãos, conforme são ‘mandados’. Eis algumas das marcas: ‘Tira-cipó’! ‘O Tatu faz buraco’! ‘Aventá arrois’! ‘Espaia cisco’! ‘Juntô nas chilena’! ‘Bate machado’! E outras mais.”. (ANDRADE, 1989, p. 300)

Note que em todos os verbetes mencionados a referência é sempre feita ao cateretê e não ao fandango. O mesmo ocorre com a maioria dos livros que tratam desses bate-pés. No Documentário Folclórico Paulista, de Alceu Maynard Araújo, chama a atenção quando vemos registrados como indumentária do cateretê, tamancos idênticos aos caiaças, bem como chilenas, utilizadas no fandango (ARAÚJO, 1952: 21). E ainda, em seu livro Folclore Nacional II, sobre o cateretê:

“Na parte média da região da Ubá, desde Angra dos Reis (estado do Rio de Janeiro) até baía de Paranaguá (estado do Paraná), ele é dançado com tamancos de madeira dura. Nas Zonas Pastorais (Guaratinguetá, Itararé e sul do estado de São Paulo, Pirai, no estado do Paraná), usam grandes esporas “chilenas” para retinir, em Taubaté, Cunha, São Luis do Paraitinga, Natividade da Serra, Redenção da Serra, Jambeiro, São Pedro de Catuçaba, Lagoinha, nas danças de que temos participado, quase todos dançam descalços. [...] Em Nazaré Paulista, Piracaia, chamam-na catira, havendo algumas pessoas nesses lugares que também a chamavam de cateretê. Em Cunha, tivemos oportunidade, por diversas vezes, de tomar parte nessa dança, que chamam de xiba. Em Tietê, Tatuí, Porongaba, Itapetininga e Taubaté, chamam-na de cateretê. Essa é a denominação mais encontrada.

Aluísio de Almeida, pseudônimo do cônego Luís Castanho de Almeida, em *Danças caipiras*, além de confirmar a baralhada que fazem com a denominação dessa dança, afirma que sua área se estende de Sorocaba a Cruz Alta, no estado do Rio Grande do Sul, presente portanto, na *região campeira*. Leiamos:

“O bate-pé, racha-pé, sapateado, cateretê, cateretê mineiro, fandango considerado como dança especial, são tão semelhantes entre si, que não passam de uma variante da mesma dança. A diferença pode estar na velocidade com que os pés batem no chão tal como o sapateado tatuiano, que é ligeirinho como quê! O ritmo, obtido pelas chilenas, grandes rosetas de esporas dos antigos tropeiros sorocabanos. Ao levantar do chão, os dois pés em conjunto, o dançador une os calcanhares, de sorte que uma chilena se choque com a outra. É preciso lembrar que as esporas eram de prata, donde, além do ritmo, o som agradável. A área geográfica dessa modalidade do bate-pé ia de Sorocaba a Cruz Alta, no Rio Grande do Sul, e ainda há pouco foi possível realizar uma demonstração. Além disso foi dança de um grupo social, dos tropeiros. Documentos abundantes mostram que, desde Cubatão até o Interior mais distante, os tropeiros, de tropa arriada e de animais chucros, transformavam os pousos e ranchos em sedes de danças por eles preferidas, quase sempre o bate-pé.” (ARAÚJO, 2004, p. 133-134)

Neste texto de Araújo fica nítida a opção do autor em considerar toda forma de bate-pé como cateretê, assim, o fandango remanescente do tropeirismo na região sudoeste paulista fica considerado como uma das variações do cateretê. Em um texto sobre o fandango, Araújo traz a seguinte afirmação, baseado em sua pesquisa sobre os ciclos do fandango.

“Pelos antigos caminhos de tropas, hoje já não dançam mais o fandango; persiste porém a prática do cateretê. Acontece que a este chamam-no de fandango, como registramos em Tatuí, Quadra, Guareí, Araçoiaba da Serra; onde a urbanização é principalmente o desejo de exhibir-se em palanques oficiais, introduziram novidades no cateretê, afandangando-o” (ARAÚJO, 2004, p. 214)

Todo o trecho de seu livro em que se refere ao fandango, entretanto, trata sobre o fandango caipara e sobre o fandango que vem da Europa, trazido pelos portugueses²¹. Portanto, parece-nos que tal afirmação não passa de mais uma confusão terminológica, pois o autor julga que o equívoco de nomenclatura ocorre em toda a região a que se refere. Isso nos leva a outra hipótese, a de que a falta de semelhança entre os fandangos caipiras e o fandango português tenha levado os pesquisadores a descartarem essa nomenclatura, adotando assim *cateretê*, pois a semelhança era maior com esta dança.

Não fosse o estudo de Lima (1954) sobre o tema, registrando algumas características dos fandangos caipiras que notamos até hoje, essas afirmações confusas na bibliografia nos deixariam muitas dúvidas. Ficaria a impressão de que na época em que foram feitas as pesquisas, realmente o fandango e o cateretê teriam sido muito semelhantes.

Ainda sobre o cateretê, Maria Amália Giffoni traz, além de informações idênticas às de Araújo, as transcritas abaixo:

“No estado do Rio, há referência antiga de que os dançadores faziam peão, isto é ‘jeito’ com o corpo e castanholas com os dedos.
[...]
Diferenças coreográficas são observadas de uma região ou local para outro. O cateretê no Estado de São Paulo já foi dançado entremeado com pequenas danças como a Tirana, Cana-verde, Cirandinha, Recorte e outras desconhecidas. Encontramos no cateretê de Jabuticabal, a figura denominada recorte, consistindo em solo improvisado, no centro do círculo, talvez, remanescente da dança de igual nome.” (GIFFONI, 1973, p. 61)

²¹ Cf. ARAÚJO, 2004, p. 144, 145 e 211

As castanholas²² a que se refere este excerto é prática ainda em alguns dos grupos de fandangos de esporas, no entanto não verificamos a ocorrência delas em grupos de catira atualmente. A informação sobre o cateretê ter sido dançado entremeado por outras danças outrora, nos dá a impressão de se tratar de fandango também, pois este consiste em um conjunto de coreografias distintas.

Encontrei ainda, uma espécie de catálogo do Governo do Estado de São Paulo, com data de 1975, “Folclore de São Paulo”, feito pela Secretaria de Esporte e Turismo. Há aí registro da ocorrência do fandango em Capela do Alto, Cesário Lange, Itapetininga, Itararé, São Miguel Arcanjo, Sarapuí, Sorocaba e Tatuí. Todas estas cidades pertencem à região em que até hoje se praticam os fandangos caipiras.

Como se pode notar, há muita confusão na bibliografia e cremos que desta baralhada advém a escassez de estudos sobre os fandangos caipiras. Para sanar essa confusão e suprir essa lacuna bibliográfica, este trabalho esclarecerá quais são as características musicais e coreográficas dos fandangos caipiras, bem como apresentará algumas das diferenças evidentes entre os fandangos caipiras e o catira.

²² Estalos obtidos com os dedos, imitando o som de castanholas.

Capítulo 2: Experiências de vida – Etnografia e Autoetnografia

A autoetnografia vem sendo utilizada desde o final da década de 1970 como uma forma de escrita na qual a experiência pessoal do etnógrafo passa a ser considerada como um fator importante do processo científico. A própria palavra aponta que a partir do estudo analítico e sistemático (grafia) da experiência pessoal (auto) é possível compreender uma experiência cultural (etno). Surgiu a partir da percepção da existência de diferentes tipos de pessoas, com diferentes visões de mundo e que muitas vezes não são contempladas pelos cânones metodológicos (ELLIS, ADAMS, BOCHNER, 2011).

Os defensores deste método, que combina técnicas da autobiografia e da etnografia, apontam para o fato de que um texto nunca está isento da experiência pessoal do cientista, tampouco de ideologias, mesmo quando este segue os procedimentos clássicos, pois “aqueles que advogam e insistem em formas canônicas de escrever e fazer pesquisa estão advogando por uma perspectiva branca, masculina, heterossexual, de classe média alta, cristã e saudável fisicamente”. (ELLIS, ADAMS, BOCHNER, 2011, p. 1, tradução minha)²³

O procedimento autoetnográfico se baseia também na ideia de que “uma vida individual pode dar conta dos contextos nos quais vive a pessoa em questão, assim como das épocas históricas que atravessa com o passar de sua existência” (BLANCO, 2012, p. 170, tradução minha²⁴), bem como na tendência da antropologia pós-moderna em que o outro passa a ser considerado na construção do conhecimento.

“Ou seja, ao invés de falar **sobre** o Outro, ou **pelo** Outro, o antropólogo passa a falar **com** o outro, através da elaboração de um tipo de etnografia caracterizada por uma escrita dialógica e/ou polifônica que busca, nas palavras de Clifford, ser uma “alegoria” (Clifford: 1998, p. 45) do encontro entre subjetividades de diferentes” (VERSIANI, 2008, p. 6)

Como antes de pesquisador sou músico, compositor e intérprete, a pesquisa por mim realizada não pode se dar senão como interação com o outro em uma busca constante pelo

²³ [...] those who advocate and insist on canonical forms of doing and writing research are advocating a White, masculine, heterosexual, middle/upper-classed, Christian, able-bodied perspective.

²⁴ [...] una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que vive la persona en cuestión, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia.

aprendizado. Influenciou meu modo de pensar música e compreender minha própria história, ao mesmo tempo em que transformou o ambiente pesquisado, através desta inevitável troca.

[...] Em um contexto multicultural, a questão do sujeito deve necessariamente ser colocada dentro da perspectiva de uma experiência da construtividade, multiplicidade e interação entre sujeitos com diferentes trajetórias pessoais e tradições culturais, na qual, mais do que “representar” e “incluir”, tratamos de efetivamente construir novas e alternativas identificações por meio da negociação de conceitos e pressupostos que colaboram na construção de uma episteme multicultural. A partir da assunção desta perspectiva, também as escritas de construção desses sujeitos complexos -, que se de um lado as constroem; de outro, em um movimento circular, são por elas construídos -, devem ser recontextualizadas (VERSIANI, 2002, p. 7-8).

Sendo assim, escolhi o método autoetnográfico como ferramenta para apresentar minha pesquisa, pois em campo percebi que há uma “relação circular e de mútuas influências entre os processos de construção de subjetividades, sociedades e culturas, e entre sujeito do conhecimento, objeto do conhecimento e processos de construção de conhecimento.” (Versiani, 2002, p. 376). Apresento, então, um texto no qual o diálogo entre o que vi e o que vivi é constante. Enquadra-se na modalidade Etnografia Narrativa, segundo a classificação desenvolvida por Ellis, Adams & Bochner (2011).

Para que o leitor compreenda melhor a interação vivida durante meu trabalho de campo, farei uma pequena contextualização de minha história de vida.

Nasci na zona rural, onde morei até os quatro anos de idade, quando me mudei para o pequeno distrito de Espigão, no município de Regente Feijó-SP. Passei aí toda minha infância, adolescência e grande parte da vida adulta. Apesar da infraestrutura urbana, a vida era completamente permeada por hábitos caipiras, como as festas nos dias de santos, quermesses, cavalos e carroças pelas ruas, galinhas no fundo das casas, leite de vaca tirado e vendido por um vizinho ou familiar sem contar o fácil acesso ao entorno rural deste aglomerado urbano com pouco mais de 300 casas. Em contrapartida, estava a apenas quinze minutos do centro de Presidente Prudente-SP, que é o principal polo econômico, educacional, hospitalar e cultural da região Oeste Paulista.

Posso dizer, então, que assim como muitos que nasceram e cresceram em região interiorana, minha vida foi tipicamente suburbana, neste limiar entre o rural e o urbano, pois

como descreve Martins, “Em termos atuais se poderia dizer que subúrbio é o lugar em que o passado rural de algum modo sobrevive no urbano.” (MARTINS, 2008, p. 49)

Em seus textos, Martins escreve principalmente sobre o subúrbio da cidade de São Paulo. Pode-se pensar, então, que as relações entre cidade e subúrbio sejam distintas em um grande centro urbano e uma cidade interiorana, no entanto, guardadas as proporções sempre há de se estabelecer uma relação hierárquica entre o que parece mais ou menos urbanizado.

O subúrbio é coadjuvante, circunstante e ocasional. A grande história aparece residualmente no subúrbio e nem por isso é menos verdadeira. O lugar da história reconhecível é a cidade e nela o centro. Além do mais, no subúrbio a história não ganha visibilidade como história e sim como crônica, como sucessão de episódios desconectadas, como circunstância da História. A cidade privou os suburbanos do direito e da possibilidade de se reconhecerem como agentes ativos do processo histórico. Essa privação é parte da História e como tal deve ser compreendida. (MARTINS, 2008, p. 57)

Por esse motivo, mesmo que de maneira inconsciente, durante a adolescência, período em que construía minha própria identidade, o desejo era desassociar-me cada vez mais da referência rural e pertencer a esse seletto grupo urbano e erudito que “constrói” a história. Nesta lógica, meu estudo e formação foram se guiando, inclusive no âmbito musical, pois estudei em um conservatório que oficialmente direcionava seu ensino ao repertório clássico de tradição europeia.

Apesar de conviver diariamente com a cultura caipira, através de alimentação, vestimenta, ética, fé e linguajar, só percebi o quanto tudo isso era parte de mim após iniciar minha vida acadêmica, quando pude travar relações com pessoas completamente urbanas, na universidade e quando comecei a refletir sobre minha identidade.

Comecei a notar então que todos os traços para mim sinônimos de urbanidade – principalmente a erudição musical e escolar – não me faziam alguém urbano, mas um suburbano escolarizado. Essa percepção se confirmou ainda mais quando comecei meus estudos com a viola caipira e mais especialmente quando iniciei as pesquisas de campo na cidade de Itapetininga. A aproximação com caipiras que cultivam sua cultura com orgulho, a facilidade em transitar entre os ambientes rurais e urbanos, bem como o imenso valor musical

que percebi ali, fez-me olhar para minha própria história e perceber melhor o entorno em que cresci e fui criado.

Outro fator que me provocou muito foi o fato de não haver estudo musical aprofundado sobre muitas das manifestações musicais populares. Quando cheguei à universidade e soube da possibilidade de se fazer pesquisa sobre música indígena, por exemplo, uma música ágrafa e não referenciada nos padrões europeus de se fazer música, foi enorme meu espanto e encanto. Abriu-se um novo mundo e diante dele a percepção de que a maioria das escolas de música no Brasil são ainda eurocêntricas e etnocêntricas, uma sequele terrível da colonização.

Em seu ensaio “Pluralizing poetics” (1992), Vincent B. Leitch chama atenção para o fato que, tendo sido habitualmente relegadas a uma posição hierarquicamente inferior pelos porta-vozes da tradição literária, literaturas de minorias foram durante muito tempo estudadas apenas por antropólogos, folcloristas e especialistas em cultura popular, numa situação que evidencia o que considero ser uma visão simplista e autocentrada daqueles que fazem da literatura seu principal tema de investigação. (VERSIANI, 2002, p. 24)

Vemos então que a formação de cânones está ligada às questões de marginalização social, pois os que escreveram nossa história, definiram as ferramentas para se fazer ciência e decidiram o que era ou não boa arte, foram predominantemente homens, brancos, de classe média alta, cristãos, fisicamente saudáveis – como dito anteriormente – e urbanos – acrescentaria.

Vale salientar que mesmo dentro da universidade tive poucos professores interessados em estudar a música popular urbana e muito menos a rural, como se nelas não houvesse qualidade suficiente para o interesse acadêmico. Mas posso garantir que a partir do contato com manifestações populares autênticas, em suas formas mais espontâneas, mudei minha maneira de pensar, bem como de escutar e fazer música. Uma nova escuta para as sujeiras do som, as irregularidades rítmicas, as nuances dinâmicas, as afinações e a performance que compõem o amálgama sonoro da música ao mesmo tempo regional e universal foi o que me fez finalmente um músico brasileiro.

“Para uma perspectiva preocupada em não apenas operar em uma episteme percebida como multicultural, mas efetivamente construir uma episteme multicultural, na qual sujeitos tenham reconhecida a autoridade sobre seus próprios discursos, refletir sobre essas questões me parece urgente. Daí

minha ênfase sobre o papel do pesquisador da cultura contemporâneo como um colaborador que “empresta” seu poder de circulação de comunicados a sujeitos aos quais reconhece a autoridade sobre seus discursos e saberes, e acreditar que desempenhar funções tais como editor, colaborador, organizador sejam hoje modos interessantes de contribuir para a percepção e construção dessa episteme multicultural.” (VERSIANI, 2002, p. 386)

Assim, as pesquisas nas quais me enveredei contribuíram para meu próprio enraizamento e por isso opto por esse capítulo autoetnográfico, onde narro a minha experiência enquanto pesquisador e faço-me porta voz destes fandangeiros, ao colocar nossas subjetividades em diálogo.

A pesquisa de Campo

Quando comecei meus estudos com a viola de dez cordas, foi grande o aumento de meu interesse em pesquisar o arcabouço que sustenta este instrumento como o mais importante representante musical da cultura caipira. Comecei então a buscar as diversas manifestações culturais onde ela se inseria, com intuito de entendê-las melhor e de aprender a tocar os diversos ritmos praticados em cada uma delas.

Dentre as manifestações que pesquisei inicialmente, a que mais me chamou a atenção foi o catira, dança de sapateados e palmeados, acompanhada apenas pela viola caipira. Foi então que um músico da cidade de Itapetininga, Giovanni Matarazzo, levou-me para sua terra natal a fim de apresentar-me um catireiro famoso por lá, conhecido como João Coragem.

O encontro com João Coragem, que à época possuía em torno de 82 anos, foi minha primeira experiência de campo. Levei um celular que gravava áudio e o coloquei perto do entrevistado que me falou bastante sobre sua trajetória como catireiro. Nesta primeira experiência fiquei bastante agradecido por ter um gravador, pois algumas palavras eram ditas com um sotaque tão acentuado que o entendimento me era caro. Infelizmente, perdi essas primeiras gravações, no entanto uma frase dita pelo dançador me marcou de tal forma que foi o estopim para que decidisse estudar a fundo a questão apresentada. Disse-me que “o nome certo da dança é fandango, depois que mudou pra catira. Foi Vieira & Vieirinha que mudou pra catira”.

Tal afirmação me causou muito estranhamento, pois como poderia alguém mudar o nome de uma manifestação folclórica? Foi então que resolvi voltar mais vezes àquela cidade para entrevistar outros dançadores e me aprofundar no assunto.

Nesta época não tinha pretensões acadêmicas com essa pesquisa, pois era uma busca pessoal de enriquecimento cultural, de experimentar mais organicamente as manifestações folclóricas e levar isso para minhas composições e maneira de tocar. Era mais que tudo uma tentativa de captar o espírito com que esses mestres manifestavam sua música e devoção, método que aprendi com Ivan Vilela, que havia tomado o mesmo caminho em suas pesquisas sobre o Congado Mineiro. Com ele também obtive a instrução de não procurar literatura sobre o assunto antes de conhecê-lo em loco, pois seria mais rica a experiência de beber primeiro na fonte a fim de obter minhas próprias impressões.

De maneira intuitiva, talvez por conhecer em meu íntimo o jeito desconfiado do caipira, decidi colocar-me em contato com esses mestres sem dizer que era pesquisador, ou estudante de viola e de música em uma universidade. Aproximei-me como um jovem interessado em aprender, em ouvir suas histórias, muitas vezes sem papel ou gravador nas mãos. Creio que por isso consegui conquistar a confiança de alguns deles rapidamente. Confirmei a eficácia de meu método ao ler um ensaio de Antônio Cândido sobre o batuque em Tietê, em que expunha seu método de investigação e o explicava:

“De qualquer modo, pus-me imediatamente em campo e consegui ficar, direta ou indiretamente, ao par da opinião de algumas centenas de pessoas, a maioria das quais abordadas sem nenhuma *atitude* de pesquisa, isto é, sem questionário, sem perguntas formais, sem demonstrar maior interesse além da palestra. Quando lidamos com gente do povo, no Interior, sobretudo trabalhadores rurais, é preciso ter o máximo cuidado nas perguntas. Vale mais motivar a conversa do que exigir uma resposta, porque o homem do povo, do Interior, responde sempre afirmativamente, e possui verdadeiras antenas para perceber o tipo de resposta mais agradável ao interrogador. É a cortesia humilde do caboclo e do negro, verdadeira armadilha para o pesquisador citadino.” (CÂNDIDO, 1947, p. 98)

Foram muitas as descobertas resultantes deste caminho que escolhi, as quais apresento a seguir.

Por muita sorte, um dos tios de Giovanni Matarazzo, chamado Nabor, possuía bastante amizade com um dançador chamado Pinhé, o que me fez retornar a Itapetininga

pouco tempo depois de minha primeira incursão. Desta vez, viajei com muita expectativa, pois a promessa de meus cicrones era levar-me para finalmente ver pessoalmente um catira e comer um capotado, que é o tradicional bolinho de frango da região.

Foi no dia 14 de agosto de 2010 que tive minha segunda experiência de campo e meu primeiro contato com uma cultura caipira que possuía ainda poucos traços de urbanidade, pelo menos da urbanidade contemporânea, que se notava apenas na presença da energia elétrica, da televisão e do automóvel. Estávamos no Bairro da Várzea, localizado na zona rural de Itapetininga, a 35 km do centro urbano.

Ao chegarmos, fomos recebidos por Pinhé que havia acabado de voltar da vila, onde tinha ido buscar cerveja e pinga com sua charrete. A pinga foi comprada para fazer o quentão que abrandaria a sensação de frio dos convidados durante a noite. No preparo desta bebida foi usado pinga, “gengive” (gengibre), cravo, canela, água e açúcar. Esta foi a primeira vez em que vi o quentão ser preparado fora de uma festa junina. Como sou de região quente, esta bebida é preparada apenas nas festas juninas do mês de junho, mesmo que não faça frio.

Questionado sobre quando começariam a apresentação da dança, Pinhé respondeu que antes era preciso cuidar de arrumar a comida, que era importante estar com o “bucho cheio”. Em sua fala percebíamos a importância dada à alimentação, principalmente quando há visitas. Então, com seus 89 anos de idade, lucidez e vitalidade ímpares, Pinhé fez questão de preparar o famoso bolinho de frango, ou capotado, que eu já havia comido na cidade de Itapetininga, pois lá eles são comuns nas vitrines de bares e lanchonetes, assim como são as coxinhas e empadas nas grandes cidades. Há até tendas especializadas apenas neste prato típico, mas a experiência rural foi diferente, pois acompanhei todo o processo, a massa feita à base de farinha de milho e polvilho misturados pelo caldo onde fora cozido o frango que serviria de recheio. E aí a primeira diferença, pois na cidade esses bolinhos são feitos apenas com peito de frango, já na roça, usa-se todas as partes do animal, cortados em pedaços com ossos, que são cobertos inteiros pela massa. Outro detalhe importante, as galinhas eram do próprio sítio.

Ansioso para assistir ao sapateado, perguntei ao Pinhé quando chegariam os outros dançadores do grupo, ao que fui surpreendido pela resposta: “quando o sol baixar, porque

hoje é dia de trabalho, né?”. Uma relação de tempo que nunca havia experimentado, pois a referência não eram os ponteiros do relógio, mas o ciclo diário do sol, da alternância entre dia e noite.

[...] Para o operário urbano, com a jornada fixa, a hora e freqüentemente o minuto assumem relevo marcado, indicando o rendimento imediato do esforço e os elementos temporais em que se decompõe uma operação. Não é assim para o trabalhador rural, que lavora de sol a sol, e cujas tarefas se completam em períodos mais longos, só se perfazendo, na verdade, segundo o ciclo germinativo.

Para o colono ou assalariado, o mês é unidade fundamental, que regula o recebimento do dinheiro; mas não para o *aforante*, cujas contas se fecham ao cabo do ano agrícola, e para quem os trinta dias nada significam. O ritmo da sua vida é determinado pelo dia, que delimita a alternativa de esforço e repouso; pela semana, medida pela “revolução da lua”, que suspende a faina por vinte e quatro horas, regula a ocorrência das festas e o contacto com as povoações; pelo ano, que contém a evolução das semente e das plantas. A vida do caipira é fechada sobre si mesma, como a vida destas. A sua atividade favorece a simbiose estreita com a natureza, funde-o no ciclo agrícola, submetendo-o à resposta que a terra dará ao seu trabalho, que é o pensamento de todas as horas.” (CANDIDO, 2001 p. 156)

É interessante notar que os fandagueiros esperados eram assalariados que outrora foram pequenos produtores. Atualmente, Crídio, cuidador de fazenda, possuía obrigações diárias ligadas ao ciclo natural das plantas e animais, já Lucídio, aposentado, possuía uma pequena chácara onde plantava e criava alguns animais. Então, apesar de não dependerem mais exclusivamente da produção agrícola e terem seus sustentos garantidos através do salário, mantinham os hábitos típicos de quem depende da produção agropastoril, como descreve Candido.

Foi realmente uma surpresa saber que os dançadores chegariam apenas à noite e fiquei, então, em uma situação delicada, pois Carlos Matarazzo, quem havia me levado até o local, possuía outros compromissos e precisava ir embora. Eu, no entanto, queria e precisava participar daquele encontro, combinado inclusive por ocasião de minha visita. Neste momento fui acolhido pela hospitalidade caipira, pois para que não perdesse o fandango, convidaram-me para pousar ali.

Ao baixar o sol, junto com os convidados foi chegando o frio nesta que foi a noite mais gelada da minha vida, mesmo com todo o quentão e bate pé. Para assistir ao fandango

vieram vários vizinhos, mas não tantos quanto era esperado, devido ao clima e a um aniversário que acontecia nas vizinhanças.

Eram quatro os dançadores naquela noite: Pinhé (89 anos), Gumercindo (65 anos), Crídio (56 anos) e Lucídio (72 anos). Crídio já estava quase dormindo quando seu irmão Lucídio o chamou para ir à casa de Pinhé dançar. Na mesma hora levantou e foi para a festa, tamanho seu prazer em fandanguear. Foi impressionante ver o que faziam os irmãos Lucídio e Crídio Proença, pois sapateavam ao mesmo tempo em que tocavam a viola, técnica aprendida com o pai e desenvolvida pela família devido à falta de violeiros que soubessem “tocar bem” para o fandango.

Entre uma e outra “vorteada” do fandango, os violeiros entoavam sempre modas-de-viola, o que me fez perceber a predileção deles em cantar esse estilo de canções, no entanto, quando me passavam a viola, gostavam de escutar um e outro pagode-de-viola, do afamado Tião Carreiro.

Era notável o interesse dos observadores mais jovens em aprender a dançar, portanto, os fandangueros mais experientes convidaram quem quisesse entrar na roda para bater pé. Houve ali um momento de transmissão do conhecimento por processo de imitação, sem correções ou maiores instruções por parte dos mestres.

Durante a festa, percebi que os dançadores referiam-se à dança como fandango, portanto perguntei a um deles se seria fandango ou catira, pois para minha percepção de leigo, o que via não se diferenciava do catira que conheci através de vídeos e festivais de cultura caipira. Recebi então uma resposta seca: “Fandango!”.

Esta foi certamente uma das experiências de campo mais impactantes que tive, principalmente por seu caráter inédito em minha vida, mas também por me deparar com um material riquíssimo em mãos: um grupo de fandango sem nenhuma relação profissional, completamente ligado ao divertimento de seus integrantes e entretenimento da comunidade. Foi o primeiro passo para os diversos processos reflexivos acerca da minha história, minha educação escolar e minha relação com a música que, guardadas as idiossincrasias, ao mesmo tempo em que são minhas, são a de muitos.

Foi também o primeiro passo para minha busca sobre o que unifica as danças chamadas como “fandango” na região de Itapetininga, o que diferencia o Grupo de Catira Nossa Senhora Aparecida dos demais grupos de fandango da região e porque trocaram o nome pra catira.

Nesta única experiência, de grande profundidade e densidade, pude vivenciar diversos processos que só consegui compreender após muitos anos, reflexão e leitura. A experiência de tomar quentão em um dia de frio, com o intuito de aquecer o corpo, comer bolinho de frango feito sem intenção comercial, sem temperos artificiais e com todas as partes do frango – pois de outra forma seria desperdício –, a oportunidade de juntar-me a uma roda de fandango sem ser em uma oficina cultural ou de assistir a essa dança sem ser em um palco, fez-me ver como uma experiência pode ser vazia de sentido quando desassociada de seu contexto. É claro que pode haver nisso tudo apenas prazer gustativo ou estético, no entanto, são experiências superficiais quando comparadas a esta em que tudo fez sentido. Bondía aborda este tema em suas “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”:

“Depois de assistir a uma aula ou a uma conferência, depois de ter lido um livro ou uma informação, depois de ter feito uma viagem ou de ter visitado uma escola, podemos dizer que sabemos coisas que antes não sabíamos, que temos mais informação sobre alguma coisa; mas, ao mesmo tempo, podemos dizer também que nada nos aconteceu, que nada nos tocou, que com tudo o que aprendemos nada nos sucedeu ou nos aconteceu (Bondía, 2002, p. 22)”.

O contato com uma festa genuinamente caipira, sem as alegorias caricatas típicas das festas juninas feitas nas cidades, estimulou-me a reflexão sobre a superficialidade das festas realizadas durante o mês de junho, principalmente nas escolas.

Como toda a estrutura escolar de nosso país foi moldada pela elite econômica, que teve acesso exclusivo à educação formal, é possível que o desconhecimento sobre a cultura popular tenha gerado essa maneira de lidar com a figura do caipira, pois como aponta Vilela:

“Os valores e referências construídos por nós, como povo, durante séculos foram dissipados abruptamente, imersos no advento de uma ideologia modernizante que não soube integrar em seu processo de crescimento as experiências do passado vivido. Parece-nos que a gênese disso se plasmou no século XVIII e início do XIX, quando nossa cultura popular ganhava formas e se configurava tal como

ficou. Naquele momento, nossa elite estava com os olhos voltados para fora, pronta para copiar o que de novo vinha do Velho Mundo, da Europa. Não presenciando esse rico processo de formação da cultura popular que acontecia, essa elite, quando olhou para a própria cultura, não a reconheceu como sua.” (2013, p. 27)

Assim, a maioria das festas juninas são mostras bastante interessantes desta falta de identificação do urbano com sua própria raiz e história, pois o que vemos nelas é uma maneira jocosa de apresentar a cultura caipira, de tal forma que em muitas há concursos entre os jovens para ver quem está com o traje mais brega, supostamente caipira. O que pude ver, em minha pesquisa de campo é que o caipira não se veste mal para ir às festas, ao contrário, coloca sua melhor roupa e seu melhor chapéu, mesmo sem seguir a moda vigente. Este olhar urbanocêntrico, é rebatido por Vilela que diz:

“Tratar de trajes pobres e fora de moda é, novamente, tentar olhar uma cultura com as lentes de outra. Estaria realmente o caipira preocupado em usar trajes que lhe parecessem “dentro da moda”? Certamente o fato de fiar e tecer suas próprias roupas, com algodão, o faz diferente dos que compram o tecido. O caipira não tem a aparência de um cidadão urbano em função do trabalho que realiza. Preocupações mais profundas habitavam o mundo deste que não o interesse em como se “parecer” para o outro. (2013, p. 165)

Vim de família em que as roupas de meu pai e meus tios, durante a infância, eram feitas com saco de açúcar, nas quais muitas vezes as letras estampadas neste ficavam nas vestimentas, era a roupa de todos naquela época; minha avó materna plantou e colheu muito algodão, amendoim, milho e faz pamonha e bolo de milho como ninguém; meu avô materno era sanfoneiro e alegrou muitos bailes na roça; o avô paterno tirava leite todos os dias com o qual a avó fazia doce e requeijão maravilhosos. Esses são apenas alguns dos dados, pois seria exaustivo expor todos aqui.

Sei disso porque a família conta e porque vivi muitas dessas coisas, no entanto, muitos jovens não sabem desta realidade. Poderiam saber se houvesse um ensino que ao mesmo tempo em que educa para o futuro sabe preservar a história, pois a base de nossa cultura é agrícola, visto que a maioria das famílias, hoje urbanas, estava no campo há duas ou três gerações passadas.

Noto, portanto, que a maioria das festas juninas é mera caricaturização da cultura caipira, quando poderiam ser espaço fértil para informar, educar e enraizar. Esse é apenas um indicativo desse desenraizamento urbano e escolar em nossa sociedade.

A mudança para Itapetininga

Estimulado por esses primeiros contatos, resolvi me mudar para Itapetininga para que o convívio com os fandanguheiros fosse mais orgânico e espontâneo. O ano de 2010 serviu como transição, pois tendo como parada a casa da família Matarazzo, que generosamente me reservou espaço cativo em um dos dois quartos de sua casa, pude fazer incursões mais longas na região.

A mudança definitiva só se deu em 2011, quando juntamente com Giovanni Matarazzo ganhei o “Prêmio Interações Estéticas em Pontos de Cultura”, da FUNARTE. O projeto que duraria três meses visava à interação com os mestres da cultura local, apresentação de composições baseadas nos ritmos e tradições aprendidos com eles e também o oferecimento de oficinas de viola caipira à comunidade. Ao final realizamos um show de encerramento do projeto, onde reunimos vários desses mestres locais, entre eles violeiros, fandanguheiros, “catireiros”²⁵, cururueiros e mestres da dança de São Gonçalo.

Neste ano, a cidade vivia um momento cultural importante, pois o violeiro Bob Vieira se tornava Secretário de Cultura e como consequência do trabalho desenvolvido através da FUNARTE eu tomava seu lugar como professor de viola na cidade. A ampliação do meu contato com os fandanguheiros também foi consequência do referido projeto, quando meu relacionamento com Pinhé, Lucídio, Crídio, Zé Neves, João Coragem e João Marques se estreitou e se tornou mais frequente, pois sempre que podia ia ao encontro deles, quando não os encontrava na rua ou na feira.

Estes foram os fandanguheiros com os quais obtive maior convívio e, portanto, os únicos que incluirei neste registro autoetnográfico. O contato com os demais grupos dos municípios vizinhos a Itapetininga se deu de maneira esporádica, resultando em apenas algumas entrevistas e nas gravações que serviram de base para a confecção do

²⁵ Sobre as aspas nesta palavra, ver no “Capítulo 3: Registro Etnomusicográfico – os fandangos caipiras da região de Itapetininga” as considerações sobre o catira na cidade de Itapetininga: Fandango ou Catira?

videodocumentário Fandangos Caipiras, patrocinado pelo ProAC e lançado em 2012. Nossa equipe era formada por mim, Bruno Menegatti (entrevistador e pesquisador) e Vitor Scarpelli (cinegrafista e diretor).

As entrevistas, de onde retirei os trechos transcritos aqui, foram realizadas durante a filmagem do referido videodocumentário e estão transcritas integralmente nos apêndices deste trabalho.

Como nas entrevistas conseguimos condensar informações que eu já havia obtido a partir do convívio com eles, utilizarei esses trechos em diálogo com minhas impressões e experiências pessoais decorrentes de nossa convivência.

Pinhé (Salvador Messias)

A convivência com Pinhé foi bastante interessante por ser um indivíduo que havia atravessado quase um século de vida. Alguns dados sobre sua biografia são aproximados, principalmente no que se refere às datas, pois em ocasiões diferentes trocava algumas informações, não sei se por não entender a pergunta feita em decorrência de dificuldade auditiva ou se por não saber exatamente a resposta. Nasceu no dia 19 ou 20 de dezembro de 1920, em Capão Bonito-SP, ou na região de Ponta Grossa-PR. Se mudou para Itapetininga quando tinha 5 ou 11 anos de idade.

Quando estava com 14 anos, Pinhé viajou com os tropeiros para buscar burros no Rio Grande do Sul. Contou que iam de trem e voltavam tocando as tropas para a região de Itapetininga-SP em uma viagem que durava aproximadamente 90 dias. Como apresentou “inclinação” para a lida com equinos e muares, passou a vida toda lidando com essa profissão.

Pinhé: Com catorze ano que eu fui pro Rio Grande buscar tropa. Aí eu fiquei nessa vida. Haha. E domando e montando burro... Sabia que tinha um burro quebra eu ia lá, montar no burro. Haha. Êeeee mundão véio! Hahahahaha Uma vez eu peguei um burro pra domar, o burro era bardoso. Vieram aqui, eu ponhei o Gumercindo na garupa, lá no campo de jogo da Varginha e esporeei o burro hehehehehe co Gumercindo na garupa hehehehe. Êeeee, Gumercindo véio. Eu ensinei ele de verdade memo. É... a vida é assim né, Bruno? Lidar com criação, agora eu que lidava com leitoa, galinha, fazia recheado,

sempre no aniversário eu fazia, agora o Gumerindo que faz pra mim, ele que faz pra mim. Eu ensinei ele.

Bruno Sanches: E a mãe do senhor deixou o senhor ir viajar com os tropêro tão novinho?

Pinhé: Deixou. No começo ela não queria deixar, mas daí eu agradei ela, ela deixou eu ir pro Rio Grande. Tinha catorze ano quando eu fui pra lá. Foi em 34 [1934], ano 34. Depois da revolução. Revolução foi em 32, né? E eu fui em 34. Fui lá em Santo Ângelo. Tenho sodade de ir lá. Outro dia eu tava com vontade de ir lá, na fazenda lá que eu parei lá. Da Nhá Maria Rita. Não queria que eu viesse de lá, queria que eu ficasse morando. Digo: “Não, não fico não. Eu tenho pai e mãe, eu vou vortá na minha querência”. Êeeee tempo bão! Agora tudo modificado, não, Bruno? De primeiro era tudo no lombo de burro, agora é tudo no caminhão. Se vai comprar uma tropa lá, traz tudo no caminhão. Não vem mais de a cavalo. De lá era três mês pra vim aqui. Noventa dia. Bastante, não? Mas é... a vida é assim, tem que, tem que tocar o barco.

Bruno Sanches: Quantas vez o senhor viajou com os tropeiro?

Pinhé: Do Rio Grande, três vez. Mas depois eu fiquei viajando pro oeste, vender burro. Aí vai bastante tempo. Acho que uns seis ano, mais, vendendo burro. Piracicaba, Torrinha, tudo esses lugar.

E mais adiante, na entrevista, retomou o tema para contar de suas experiências com tropa dentro de sua própria região e do Estado de São Paulo:

Eu vou dizer pra você, seguidinho eu to recordando das coisa... É que nem no tempo que eu viajava com tropa. Eu... tem gente que diz que perde ideia. Eu não perco ideia, eu sei o lugar que eu andava em tudo lugar. Sei. Vender burro. Andar praquelas colônia entregando burro. Carcula! Até agora eu não esqueço. Viajei, acho que uns, por nada, nada, uns trinta ano. De viajar. De quando eu vim do Rio Grande que eu fui buscar tropa lá eu tinha quatorze ano! Parei com mais ou meno, vinte e dois, vinte e três ano. E depois que eu casei ainda saí viajar com tropa bastante tempo, vender burro. Eu tinha um patrão em Itapetininga que comprava tropa e saía lotear. Eu que saía lotiá os burro pra Piracicaba, São Pedro, Torrinha, Matão. Tudo esses lugá eu saí entregar burro. Carcula! Dois Córregos... eu sei tudo! Levava... lá tinha de dez, doze burro. Vendia aquele e depois vortava buscar mais. Era assim. E muntando em burro quebra! Hahahaha Ê! Eu fui o maior cavaleiro aqui dessa zona aqui. Pode perguntar pra essa vizinhançada aí que eu fui o rei dos cavaleiro aqui. Criei os fio na dificurdade, pegando burro pra domar pra pegar dinheiro pra criar os fio. É. Era dura a vida, né? hahaha Aqui era um campo comum e eu morava ali embaixo, ali. Eu pegava um lotinho de cavalo, burro e sortava no campo

aqui. A mangueira meu é o laço! Chegava onde tava o grupinho de animar e... passava o laço e já passava os arreio! Hahahaha Ê, tempo bão, não? Não vorta mais, ché...

Ao ser questionado se havia fandango nessas viagens com os tropeiros, respondeu:

Não. Naquele tempo não. Dançava baile. Quando eu vim lá do Rio Grande, é... muito lugar pra pousada e fazia o bailão. Dançava com a muierada hahahhaha eehehehehe. Tempo bão, não?

Quando adulto morou uns poucos anos em Sorocaba-SP, mas a maioria de sua vida passou em Itapetininga-SP, onde viveu a maior parte de seus dias no Bairro da Várzea, zona rural. Seu apelido foi consequência da profissão de domador de burros e cavalos, pois sua habilidade era comparada ao gavião “pinhé”, que sobre o lombo de um animal nunca cai. Com o dinheiro da venda de um burro bom que tinha, fez sua vida: comprou uma “pareia” de burros chucros, uma casa e uma carroça. Vendeu o burro em Sorocaba pra um “Portuguesão”.

Contou um pouco de sua trajetória:

Eu, bem eu casei, que nasceu o Francisco, eu plantava lavoura e pegava animar pra domá nas hora vaga e saldo [sábado], que nem hoje, eu tirava de meio dia pra tarde pra galopeá os animar. Daí nasceu o Gumercindo, eu lidando com lavoura. E aí, eu sempre domando animar. A minha vida foi no lombo de burro. É. O tempo inteiro. Aí eu, um tempo eu trabaiei de carroceiro, na fazenda do Hélio Guimarães. Eles faziam açúcar e eu era carroceiro, bardeá cana com burro na carroça, bardeá cana no engenho. Dois ano assim. Aí a rapaziadinha foi ficando grande, depois nasceu o falecido Cerso e eu lidei, lutando c’a vida. Foi assim, até o finar. Agora que num posso domá mais e... a peia tá tudo ali, ensacada. Tá tudo ensacado ali. Aí o Gumercindo aprendeu a domar, me ajudava eu, e eu ensinei ele. E... daí fiquei nessa vida. Aí comprei o... depois eu fui embora pra cidade, fui morar em Sorocaba primeiro, num guentei ficar lá! Aí vim embora. Daí comprei uma casa aqui, daí vendi a casa aqui, comprei na cidade, ali no Bela Vista. Parei cinco ano ali. Daí comecei... comprei uma caminhonete, comecei negociar com frango caipira, na feira, ganhei bem dinheiro. E... aí eu sei que da caminhonete eu comprei três carro, comprei a caminhonete primeiro, era um Chevrolet, depois uma caminhonete, depois comprei uma Brasília, depois da Brasília comprei uma variant, foi a última. Eu vinha de lá da cidade, ponhava dois cachorro no carro e a espingarda e vinha pela estrada de terra, eu não tinha carta! Vinha aqui, Gumercindo morava aqui, morava na fazenda lá, eu ia lá na casa dele

co's cachorro, caçava domingo, segunda-feira pegava o carro e ia embora pra cidade... hehe. Tempo assim! N'sei quantos ano! Daí que foi indo, foi indo, aí morreu um fio meu, aí a muié não quis ficar mais na cidade, queria vim pra cá, aí que eu comprei aqui e que comprei esse terreno aí do Gumerindo. Era meu, dei pr'ele. Reparti c'os fio. O Chico, o Zé e agora to aí... depois o Gumerindo fez casa ali. Aí eu vim morar na casa dele. O Zé comprou aqui, construí a casa aqui. Eu vendi pr'ele aqui. Daí o Gumerindo deu pra mim morar ali. Morei dezesseis ano ali, na casa do Gumerindo²⁶, depois que eu vim da cidade. Aí, vim aí, a muié morreu, fiquei sozinho. Eu tinha umas vaca aqui, eu tinha seis vaca aí. Um dia uma vaca caiu por cima de mim ali na mangueira que eu fiz ali, é... não tinha quem tirasse. Aí a vaca pererecou, saí lá de baixo. Daí que eu arrumei a Neuza pra morar comigo. Catorze ano ela morar comigo. Aí resorvi casar agora. Hehehe. Eu sei que a vida é assim, né, Bruno?

Tive a oportunidade de assistir e ser o fotógrafo do casamento deste homem aos 90 anos de idade, quando se casou pela segunda vez com Neuza, de 50 anos de idade. Ela era quem cuidava da casa e passava o dia todo trabalhando para que tudo estivesse em ordem.

Com a experiência, Pinhé sabia que não deveria dispor jamais de sua terra, porque vender seu pedaço de chão seria vender o sonho de viver na roça, poder pescar todos os dias, tomar com calma seu chimarrão e usar o mato para suas necessidades fisiológicas.

Uns home' de Sorocaba viero aqui pra comprá minhas terra', mai eu não quis vendê não. Me oferecêro 50 mil, mai eu não quis. Pediro pra eu dá o preço, mai eu respondi: 'não dô, porque eu sei qui vocês tem o dinhêro e daí eu vô tê qui vendê. E se eu vendê, pra onde eu vô?

Esta fala, além de registrar o apreço por seu chão, nos mostra que Pinhé cultivava algo essencial para o caipira, que é o valor à palavra dada.

Sobre o fandango, contou que aprendeu dançá-lo com o pai e os tios.

Pinhé: Quem me ensinou foi meu pai. Meu pai que acabou de ensinar.

Bruno Sanches: Senhor tinha quantos ano?

²⁶ Gumerindo é filho de Pinhé, com quem ele tem uma relação muito próxima. Essa proximidade se dá provavelmente por ele ser o único filho que aprendeu a dançar fandango, tocar viola, caçar e domar animais, como o pai.

Pinhé: Ah, eu tinha dez ano. Quando eu tinha dez ano ele comprou uma viola pra mim e daí começou a ensinar eu tocar viola e dançar. Aí que eu fiquei bão! Hahahahahaha.

Contou algumas diferenças da dança de antigamente com a de hoje, mas infelizmente nunca o vi executando essas variações.

Bruno Sanches: Tem um jeito pra começar e pra terminar a dança?

Pinhé: Tem! Antigamente entrava no salão e o violeiro tocava. Primeiro batia parma, pra daí começar. Batia parma e daí batia o repicado. Dançava repicadinho. Hoje, nem o repicado não dança... é... Mas é... um dia que ocê vim aqui eu vou... eu vou... o Gumercindo sabe. Nós vai dançar o repicado procê ver.

Bruno Sanches: E pra terminar, como é que é?

Pinhé: Tem o corte, né? Dança o repicado, depois faz o corte pra terminar.

[...]

Bruno Sanches: Tem quantos estilo de dançar o fandango?

Pinhé: Estilo?

Bruno Sanches: É. Tem vários tipos de dança, ou um jeito só?

Pinhé: Fandango é um jeito só. De primeiro... de primeiro tinha o marcadinho. Tinha... pra dançar o marcado. É... às vezes tinha o que mandava. É... tinha o comando pra mandar. Eu memo era um deles. Pra dançar o mandado. Hoje nem o mandado não sabem dançar. Nem o Lucídio não sabe. Do mandado quem sabe dançar é só eu memo. Os outros já morreram tudo.

Bruno Sanches: O que que mudava?

Pinhé: Nenhum deles não sabe, porque é da dança mais antigo, né? E eles não é dos antigo. Eles aprenderam mais depois.

Bruno Sanches: E que que tem de diferente?

Pinhé: Ah, é deferente. O mandado é deferente. É... Sempre dizia: Cerra e bate! Cortesia! Tem tudo isso... hahahahha É! É só o Pinhezão pra saber... hahahahaha eeehê.

O mandado ou mandadinho, ainda é dançado pelos grupos de Tatuí e Capela do Alto, como veremos no “Capítulo 3: Registro Etnomusicográfico – os fandangos caipiras da região de Itapetininga”. Outros fandangueiros de Itapetininga, como João Marques e Zé Neves, também fizeram menções ao mandado como uma dança de antigamente.

De seus descendentes, apenas um filho quis aprender o sapateado, o Gumercindo.

Dizia com orgulho que o Gumerindo foi o único que puxou pra ele: aprendeu caçar, dançar o fandango, tocar viola, tocar sanfona e é bom domador. Como se deixasse com esse filho a sua memória viva, suas habilidades, sua melhor herança para quando partisse.

Pinhé: Ah... quem quis, aprendeu memo é o Gumerindo e tem um rapazinho ali do, filho do Élito que aprendeu. O resto... e o Pedro Dergado, o Pedro Messias (sobrinho), também aprendeu comigo. Que mora no São Roque. Esse é vivo ainda. Mas não sai!

[...]

Bruno Sanches: E os outro, porque que não aprenderam?

Pinhé: Ah... os outro não gostava. Que gostava era só dotro memo. Gumerindo aprendeu tocar viola, dançar e sabe tudo que eu fazia ele sabe fazer. Lidar com criação, tudo ele aprendeu comigo.

[...]

Esse Gumerindo, eu ensinei ele tocar viola, montar em burro, esse é... esse puxou eu! Hahahaha Picar boi. Eu picava boi pra vender, bastante! Hoje não tem mais nada disso, né? Vai tudo pro açougue. Antigamente eu picava pra vender pra turma. É... as coisa vai se acabando, né? Vai modificando!

Dos dançadores de Itapetininga, foi o único que deu a informação de que as mulheres dançavam no meio dos homens, varseando. Obtive depois, essa mesma informação, ao entrevistar um dos membros antigos do Grupo de Fandango de Tamancos Cuitelo, em Ribeirão Grande-SP, que fica próximo a Capão Bonito-SP. Não conseguimos descobrir se esse dado ele trazia da memória de quando viveu em Capão Bonito ou se era algo típico em Itapetininga, uma característica peculiar de seu bairro e dos meios em que dançava o fandango, pois nenhum outro fandangueiro itapetiningano repetiu tal dado.

Pinhé: É... as coisa vai se acabando, né? Vai modificando! O fandango, antigamente, quando eu tava dançando numa sala, saía as muié pra forgá no meio. As muié não era batido o pé. Era... dançava varseadinho. Hoje ninguém sabe disso, né? Ninguém sabe. Se falar, ninguém sabe. Antigamente tinha as forgadeira. Era a Andurízia, Pedrina, falecida Joaquina e a falecida Filisbina. Era as dançadeira de varseado.

[...]

Pinhé: A forgadeira é a mesma coisa de quadrilha quase, pra dançar no meio dos home. Mas hoje ninguém sabe. Ah, tinha mais uma muié que dançava... era a falecida... esqueci o nome dela... Elísia! Falecida Elísia! Essa era dançadeira de fandango. Tinha mais uma irmã dela, já morreu tudo. Essa que dançava no meio dos home.

[...]

Bruno Sanches: Esse varseadinho que as muié dançava no meio dos home era em par ou era sozinha?

Pinhé: Não, era sozinha! Era sozinha. As quatro dançando no meio, mas tudo sozinha.

Era gostoso, ê!!! As coisa vai se acabando.

Como é hábito de muitos caipiras do Sul de Minas e Vale do Paraíba peregrinar para Aparecida do Norte-SP, os caipiras da região de Itapetininga costumam ir para Iguape-SP a pé. Pinhé se recorda de terem ido a Iguape para dançarem o fandango em uma caminhada de aproximadamente 220 km, percorridos em três dias de viagem²⁷. E nos pousos tinha bate pé, para irem “treinando as perna”. O fandanguero Lucídio também costumava ir anualmente a pé a Iguape.

Quero salientar aqui a percepção deste fandanguero sobre uma das causas de abandono à prática do fandango, que foi a evangelização ou pentecostalização de alguns fandangueros. Em nossos vários encontros repetia que “a religião de crente acabou com a diversão do povo” e sempre citava um ou outro amigo que a contragosto seu havia abandonado a dança por motivos religiosos.

Bruno Sanches: A dança do fandango tem alguma relação com a igreja, com a religião?

Pinhé: É. É nessa repartição. Que nem. O único lugar que sempre a pessoa chama é nessas festa de religião. Agora crente não... haha.. não segue nada... hahaha...

Bruno Sanches: Crente dança catira?

Pinhé: Ché! De jeito nenhum. Falou em diversão pr’ele... Eu tenho um sobrinho que podia, podia dançar, agora dos sobrinho que dança é só o Carlo, o Bode, Salvadô o Larciso... esses sabe dançar. Mas os outro nada.

E mais adiante, na entrevista, retoma o tema com certa indignação. Demonstra também sua intolerância com relação à mudança de religião e o que ela acarreta no abandono das tradições:

²⁷ É comum que os romeiros se sacrifiquem muito em suas caminhadas, chegando a caminhar 70 km em um dia. Para tanto dormem pouquíssimas horas e acabam adquirindo muitas bolhas e feridas nos pés, bem como lesões musculares. Portanto, é improvável que dançassem fandango em suas paradas após caminhadas tão longas e exaustivas. Interpretamos esta fala como um exagero que tem como finalidade mostrar o quanto gostavam de dançar e o quanto se sacrificavam nesta caminhada, em nome da fé e do divertimento.

O Zé Carlinho virou crente, largou de cantar. Hehe. É... É genro desse home aí, lá da granja, né? Zé Carlin. Tem sítio ali no São Roque. Ah... não sei que ideia de virar crente, né? haha Deixa os divertimento que gosta pra virar crente... hehe... Hoje em dia os crente não serve bosta nenhuma, né? Eu acho que... eu tenho bastante vizinho crente. Mas não tenho como sobrinho, nem ligo pra eles. Nem ligo... Um eu atropelai ele ali de carro hahahhaa.... vieram com parte de querer que eu virasse de religião. Digo: Ói, se for por causa de religião é favor vocês não vim mais aqui. Hahaha. Virei por cima. Ah, não vortô mais memo. Ele tem um sitinho ali, ele para aí, mas não chega aqui. E é bão que não chegue memo. Pra encher o saco não. haha. Tem o genro do Arciáte, Toninho Cabrita... é.. bagunceiro no útimo. Tempo que eu morava na cidade, ele vinha com a caminhonete pra levar eu no crube, lidar com a muierada, eu digo... “eu não vou, cê é loco? Eu não vou!” Aí, eu negociava com frango caipira, ele pediu pra mim comprar um bode preto e uma galinha preta pra fazer macumba pro sogro dele. Hehehehe. Daí eu sei que eu não comprei nada. Digo: “Ah, tomar banho.” Aí virou de religião. E era bagunceiro no útimo, virou crente. Quando foi um dia ele apareceu aqui, ali na casa do Gumercindo. Com o livrão debaixo do braço. “É, Pinhé, eu vim aí fazer uma visita procê porque...” aí começou com aquela... “quero que ocê acompanhe essa religião nossa aqui, porque não sei o que...”. Digo: “Ói, Cabrito... eu vou dizer uma coisa procê, Cabrito, se um homem que nem ocê se sarvá, ninguém se perde. Bagunceiro, muierêro do jeito que cê era e... e a... andava c’a caminhonete cheia de muié.” Digo: “Será que ocê vai se sarvá?” Digo: “Se uma pessoa que nem ocê se sarvá, ninguém se perde!” Hahaha. “E por causa de religião, não quero que ocê.. eu não vou virar de religião de jeito nenhum”. Cê vê, ele virou de religião quando... quando, pá, morreu, o que que adiantou? Será que a arma dele se sarvô? Se um home daquele se sarvá, então ninguém se perde! Ninguém se perde! Pois já não apareceu mais. Agora ficou a muié dele. E é crente. [...] Pois é... pra querer se sarvá, diz que Deus dá libertação pra... hahahahahahahaha Dá, nada! Hahahahahahahaha Dá Nada! [...] Se uma pessoa daquele.... tem um sobrinho meu ali também. Tem dois sobrinho ali que é crente. Mas não vem aqui em casa. E é favor que não venha memo! Peço que não venha, porque, se vim eu atropelo! Hahaha

É possível que a indignação de Pinhé se deva ao fato de que muitas das religiões derivadas do protestantismo, principalmente as evangélicas pentecostais e neo-pentecostais, reprimam toda e qualquer corporalidade, além das canções não sacras, “do mundo”. Desta forma, ficam proibidas as danças e a canção caipira. Com isso, se proíbe um tipo de relacionamento com o mundo com o qual Pinhé sempre se identificou. Seu pesar pelas

mudanças é evidente ao longo de toda sua entrevista, nos trechos já anteriormente transcritos, assim como no trecho abaixo:

Seguidinho to falando de a respeito caçada tamém. Eu ia caçar pro Mato Grosso. Fui três vez no Mato Grosso caçar. Eu tinha cachorro bão memo? É... matava porco do mato, cateto, viado, paca, capivara... era o quê.... o que saía morria. Hoje ninguém... nem lá não pode caçar mais, né? Não deixam. Tem um home daqui que tem uma fazenda lá. Mato Grosso. Ele contô que na fazenda dele era lote de porco do mato, tateto. Na estrada, ele pára a caminhonete pra atirar um pra comer. Pra matar pra comer. Na fazenda dele. Ele queria que eu fosse lá. Ah, vamos lá Pinhé! Digo, ah, deusolivre, agora não vou mai...

Um homem quase centenário que viu ao longo de sua vida vários costumes e tradições suas serem proibidas, como a caça, a pescaria o ano todo e até mesmo a extinção das assombrações. Veja o que ele diz sobre este tema:

Por causa que vai se acabando lugar de parar assombração. Não tem mais lugar! Que assombração não vai parar no lugar limpo?

Que assombração vai parar em lugar limpo, sem as matas que Pinhé conheceu, sem os animais silvestres com os quase sempre conviveu? Sua consciência da finitude da vida, bem como do processo inevitável de transformação do mundo era algo incrível e por isso vivia cada dia intensamente, em busca de prazer e de sentir-se vivo e ativo. É importante assinalar que se relacionava com a vida completamente inserido nas tradições caipiras, como se pode ver pelos trechos aqui transcritos.

Para preparar de maneira suave sua partida, deixou tudo pronto para que quando falecesse não houvesse motivo de discórdia entre os filhos e a esposa.

Ah... agora... aí eu passei pr'ela [Neuza] aí de... reparti o que eu tinha na cidade, eu tinha duas casa lá, aí vendi e reparti c'os fi' lá. Cada quar ca sua parte, assinado no cartório. Porque... aí quando eu chegar a fartá ele não pegam mais nada aí, ta tudo passado lá. Tem que fazer bem feito, né, Bruno? Bem feito. Mas agora tem que esperar quando o Pedrão chamar! Hahahaha Mas tomando chimarrão acho que vai longe, não? Hahaha É... comendo taraíra [traíra] e tomando chimarrão, vai longe! Hahahha Eu num... única coisa que estragou eu foi a operação da vesícula, só. Mas, no mais não soffro nada. Entra mês e

mêis e ano, é um batidão só! Trabaio, carpo, ói... o pomar aí tudo eu que carpo. Lá perto de casa tudo eu que carpo. Não pago camarada! Agora tava muito sujo essa beira de estrada, eu passei a mão na enxada e carpi tudo aí. Quando o Zé vim agora, vê tudo limpinho aí.

Por essa consciência e valorização da vida, Pinhé repetia insistentemente a importância em se fazer o que traz prazer até o fim da vida e vemos que neste prazer também estão incluídas as tarefas do dia-a-dia. Frase repetida por ele várias vezes: “a gente tem que fazer o que gosta até o fim da vida. Porque depois...”. Sempre que me avistava abria um sorriso: “Êh, Brunão véio!”, o que demonstrava seu apreço pelas amizades, sentimento que sintetizou na frase que encerra sua entrevista:

Eu sei que a gente, Bruno, tem que ter amizade, que é o principar da vida, né? Amizade e a saúde é o primeiro lugar. E assim nós tem que levar! Hahahahaha Né? E tomar chimarrão! E tomar Chimarrão!

Os irmãos Proença

Encontrar os irmãos Lucídio e Crídio foi um presente do acaso, assim como conhecer o Pinhé, quem me apresentou aos dois. Digo isso porque esses fandanguheiros não eram conhecidos no meio urbano, nem transitavam em eventos da cidade, como era o caso do Grupo de Catira Nossa Senhora Aparecida que apresentarei em seguida. Uma sequência de encontros afortunados me levou ao conhecimento desses fandanguheiros: a família Matarazzo que me apresentou ao Nabor, que me apresentou ao Pinhé, que me apresentou aos Proença.

O convívio com eles foi extremamente enriquecedor, não apenas pelo fato de ter encontrado mais dançadores no município de Itapetininga, mas por eles serem os últimos representantes do fandango Itapetiningano autêntico, em que se dança sem esporas, como demonstraremos adiante. Com eles também aprendi a dançar e tocar viola para o fandango e para São Gonçalo²⁸.

²⁸ Interessante notar que a Dança de São Gonçalo em Itapetininga não possui sapateados, ao contrário do que é costumeiro em outras regiões.

Lucídio Ferreira de Proença nasceu em 31 de agosto de 1939 e faleceu em 2016, no município de Itapetininga. Violeiro, fandangueiro e mestre da dança de São Gonçalo, aprendeu tudo o que sabia com seu pai. Foi muito conhecido por realizar a façanha de tocar a viola no fandango e ao mesmo tempo sapatear. Morou no sítio até a idade adulta, onde trabalhou na roça e lidou com gado. Contava que muitos dançavam na família e no bairro onde moravam. Depois “de pai de filho” foi para a cidade, onde morou por quase 40 anos e trabalhou como porteiro e frentista.

A viola de Lucídio possuía uma característica bastante peculiar, pois se diferenciava das violas caipiras comuns que possuem os dois primeiros pares de cordas em uníssono e as outras oitavadas, pois sua viola tinha o segundo par também oitavado e somente o primeiro par uníssono. Utilizava a afinação Cebolão em Dó, aproximadamente²⁹, assim como seu irmão. Portanto, as cordas soltas de seu instrumento soavam aproximadamente assim:

A convivência com Lucídio tinha um pouco da relação de mestre e discípulo, pois com ele me arrisquei a aprender como tocar e dançar simultaneamente. Foi uma experiência incrível a de me colocar como aprendiz, frequentar sua casa para aprimorar os passos e sempre ouvir que ainda não estava bom, quando eu já pensava ter atingido certo domínio da dança. Não houve uma vez sequer em que ele tenha dito que estava suficiente e sempre se referia a mim como alguém que conseguiria aprender caso insistisse.

Bruno Menegatti: Vocês conhece alguém que toca e dança ao mesmo tempo sem ser vocês dois?

Crídio: É... eu conheço um! O meu irmão! O Lucídio! Só se ele conhecer outra pessoa.

Lucídio: Mas por enquanto, nessa idade que eu tô, eu tô vendo uma pessoa que tá quase fazendo isso aí que eu percebi e tô tentando ver se eu deixo ele melhor, é o Bruno.

Crídio: Hahahahaha

²⁹ Afinavam suas violas sem tomar como referência um diapasão, ou aparelho que oferecesse uma referência de afinação padronizada convencionalmente. Entenda-se como convencional tomar como referência a nota A = 440-442Hz.

Lucídio: Porque ontem, hoje, não, ontem na minha casa... não... que dia foi? Foi hoje, na minha casa. Não, foi anteontem que ele veio na minha casa, eu bati o pé na viola lá e pra ele acompanhar um pouco ele quase que bateu mais ou meno. Já tá perto. Mas é o único até hoje!

Com esta experiência descobri que há sutilezas quase imperceptíveis aos que praticam ritmos tradicionais, mas que não nasceram no seio daquela manifestação, ou não a praticaram por anos a fio com os verdadeiros mestres daquele estilo. Aí reside uma das diferenças entre os grupos folclóricos e os parafolclóricos, pois estes últimos muitas vezes conseguem imitar com perfeição a forma, o gesto e os ritmos, mas não o sotaque e o espírito que envolve esses aspectos.

Muitas vezes, também, o músico escolarizado desenvolveu toda sua técnica instrumental em busca de limpeza sonora, por muitos anos, e por isso é incapaz de perceber beleza e riqueza de timbres na sujeira que muitas vezes caracteriza uma manifestação popular. E quando a percebe, é incapaz de reproduzi-la.

O olhar único, etnocêntrico, definido pelo ensino e pela cultura normatizada das classes dominantes acaba por delinear os valores estéticos a ser utilizados por todos. Estes, em quase nada ou nunca contemplam manifestações diversas das suas (que muitas vezes é exótica), a não ser que tenham a chancela de alguma outra autoridade, também culta. Dessa forma, o estigma sócio-histórico a que foi submetido o caipira e sua cultura recaíram também sobre suas manifestações artísticas, como é o caso da música caipira.

Na maneira de produzir e tocar também percebemos uma grande diferença. A aparente falta de recursos para uma determinada ação pode ocasionar a criação de recursos outros que dificilmente seriam desenvolvidos por outras vias. O fato de o caipira ter a mão endurecida pelo uso de enxadas, foices, alfanjes etc. fez que ele descobrisse recursos outros que dificilmente uma mão hábil em dedilhar se preocuparia em buscar. Falo de ritmos, de rítmica, de divisão. A maneira como um catireiro ou um pagodeiro conduz ritmicamente o acompanhamento de uma música é singular, sendo assim muito difícil para uma autoridade no instrumento, porém não iniciado nos meneios caipiras, conseguir executar com o balanço e sotaque esperados. Exemplo: a maneira “não limpa” de se tocar, graças à própria rusticidade das mãos que labutam no campo, acaba por definir novo padrão sonoro, como ocorre na música flamenga, na qual os violões são ajustados para terem as cordas rentes à escala para facilitarem a execução de solos rápidos, resultando disto o trastejar, que é o zumbir da corda no traste quando o instrumento é tocado com alguma força. Assim, o trastejado, que é banido com todas as forças de uma execução erudita, é um elemento de diversidade sonora da música flamenca e também da música caipira. (VILELA, 2013, p. 76)

E desta relação próxima de intenso aprendizado musical e estético com Lucídio, de onde nasceram inúmeras reflexões sobre maneiras de se tocar e se relacionar com a música, surgiu também a convivência com seu irmão Euclides Ferreira de Proença, conhecido como Crídio³⁰, que foi um caso muito interessante para mim, pois era a primeira vez em que conhecia alguém que nunca havia morado em uma cidade, tampouco suportava ficar por mais do que algumas horas em uma. Era como encontrar uma dessas figuras caipiras que só se via em filmes ou livros. Ele vivia em uma fazenda que estava a 56 km da cidade, fato que colocou em xeque minha noção sobre o Estado de São Paulo, o mais urbanizado e industrializado do país, pois não imaginava que aqui houvesse lugares tão isolados de centros urbanos. Só depois descobri que inclusive em minha região há pessoas vivendo nesta mesma condição, fato sobre o qual nunca tive conhecimento.

Bruno Menegatti: Você morou sempre aonde?

Crídio: Sempre morei aqui no Turvo dos Rodrigue. Agora que faz ano, vai fazer ano de primeiro que eu to aqui, mai tudo vizinho memo aí. Dez quilometro, né? E tudo... a tudo a turma daí, tudo conhecido meu, tudo me conhece eu, conheço eles, gente boa... né?

Bruno Menegatti: E sempre no sítio, você nunca morou na cidade?

Crídio: Sempre foi no sítio. Toda vida! É. Cidade pra mim só pra mim fazer meus arranjinho. De vez em quando que vou. E nem acredito, quando eu to escapando que to vortando embora, é...

Bruno Menegatti: Que que cê sente quando vai na cidade?

Crídio: Eu se sinto meio.. munto... meio, sistema meio... meio nervoso, né? Assim... coisa assim que... e.... Eu passei por aquele lugar ali, uma rua ali, se eu chegar passar a segunda vez, parece que tão tudo mundo caçoando de mim, d'eu tá passando, tornando repassar de novo ali. Então eu sou assim, e... e moda coisa, quando é pra mim ir na cidade, eu já, eu se sinto um home a.. moda do... como se diz, meio... meio nervoso já de caracer ir pra cidade, pra mim ir na cidade eu tenho que pensar na hora, rápido, e ir. Até que, até que eu passo dois mês, três mês, mês pra mim ir na cidade. Só quando a... a... a esposa minha num consegue resorvê os pobrema lá, daí eu vou, mas se não, enquanto ela tá resorvendo lá, eu to em casa, trabaiano... hahahahaha

Nasceu em 16 de abril de 1953, no município de Itapetininga. Fandangueiro, violeiro e mestre da Dança de São Gonçalo, aprendeu tudo com o pai. Como seu irmão, Lucídio,

³⁰ Euclides, Eucride, Cride, Crídio.

tocava viola e dançava ao mesmo tempo, façanha que o pai realizava. Atualmente trabalha como cuidador de fazenda.

Os irmãos Proença sempre demonstraram muita admiração pelo pai e sempre se emocionavam ao falar dele, quem os ensinou o fandango e a Dança de São Gonçalo.

Crídio: E esse estilo de tocar viola num foi aprendido com professor profissional, né? Então foi aprendido dentro de casa mesmo! Drento casa. Isso daí fomo praticando e aprendendo. Aprendendo conforme o pai ensinava, se ele achava que nós tava pisando meio errado ele dizia “não é assim, fio! Ôooo, tá coiendo laranja?” Assim “ Tá coiendo laranja? Coiendo laranja?” Se não às vez: “Ó! Aquele lá ta derrubando laranja já!” Chamava atenção de nós. Chamava atenção.

Bruno Menegatti: Que que é derrubar laranja?

Crídio: Derrubar laranja é a hora que ele pisa fora do batido da viola. Derrubar laranja, esse aí que ele falava...

Lucídio: hihihihihhi é...

Crídio: E sempre ele chamava atenção de nós. Numa boa, chamava... O bem pra nós, né? Mas ele quase sempre ele falava isso daí...

Emílio Proença era o nome do pai que transmitiu a eles esse jeito muito particular de tocar viola e dançar simultaneamente.

Bruno Menegatti: Vocês sabem porque que o vosso pai, vosso avô inventou esse jeito de tocar viola e a dança ao mesmo tempo?

Lucídio: Porque não existia outro tipo de diversão naquele tempo. Não tinha outro tipo de deversão, única deversão que o povo antigo fazia era dançar o fandango e tocar viola. E naquele tempo do meu pai tinha muita gente que dançava e tocava, mas tudo mundo foi deixando, foi largando e foi ficando só pra argum que interessava. Por nossos pai, depois nossos pai deixou pra nós. Portanto é que pode pegar, nós temo ainda mais três ermão. Eu, ele, e tem mais três ermão. Toca uma viola perto deles, eles não sabe repicar o pé certinho e pegar uma viola e tocar do jeito que danço. Não sabe, nem nosso irmão não sabe. Não se fala os outro que não é acostumado, né? Que não é fácil não, bater o pé e tocar viola certinho por a viola, não é fácil.

Contam o que aprenderam com o pai e algumas mudanças que eles próprios criaram a partir do momento em que viram outros grupos dançando fandango em outros estilos, um

exemplo interessante da permeabilidade da cultura popular, mesmo em um grupo que adota um discurso bastante purista, como veremos adiante.

Crídio: É. Porque aqui nós sabe dançar o catira e tem aquele outro que nós dança também, aquele o... o que é o... Quebra Bico.

Lucídio: Quebra Bico de Botina. É o Quebra Bico de Botina!

Crídio: Então esse daí é uma coisa! Agora eu não vou poder explicar direito se foi meu pai que inventou essa dança, esse Quebra Bico. Acho que foi, né?

Lucídio: É. Praticamente tudo vem dele.

Crídio: É. Então, esse Quebra Bico é bonito também. É... memo estilo do fandango, muda um pouco o passo dele, só que é gostoso de dançar também. A Pessoa tem que ser um pouquinho meio esperto. Porque da trespassada que nós trespassa assim, então cê bate um pé lá, depois já trespassano. Trespasano e... agora eu to dificultando um pouquinho, porque fiquei com a perna meia ruim, não tá de acordo, mas assim, uns passo meio curto ainda a gente passa pros outro aí. Passa pros outro ainda! É, agora meu irmão vai falar aqui.

Lucídio: E outra coisa, nós, nosso sistema nós dança de quatro jeito. Tem o Fandango puro memo que é o repicado e tem mais dois tipo de dança, da gente dançar mancando o pé. É, forante o Quebra Bico. Nós dança de três tipo e o Quebra Bico. O fandango puro é repicado pela viola. Dequele jeito que nós repica e esses dois tipo, na hora que ta dançando eu companho na viola, do jeito que nós bate o pé, nós bate a viola, é assim. Num é só de um tipo só que nós dança, mas certinho por a batida da viola, não tem nada que bater o pé aqui e a viola sair de outro jeito, né?

Bruno Menegatti: É fandango puro, repicado, Quebra Bico...

Lucídio: E mais dois tipo de dançar mancando a perna. Dando... farseando a perna, mas sempre pela viola! É... sempre pela viola.

Bruno Menegatti: Tem nome? Os outros tipo tem nome?

Lucídio: Outros tipo num tem nome porque eu... isso eu não aprendi dançar desse jeito co'ele, mas por intermédio dos outros dançador profissional, que eu vi eles dançando daquele jeito, então eu peguei o jeito deles dançarem, mas o jeito original de nós dançar é o Fandango e o Quebra Bico. Esses dois tipo de dançar, esse foi aprendido com outros dançador, quando nós saía dançar aí na... que chamavam nós e a gente notava o jeito dos cara dançar, os cara tentando aprender o jeito que nós dançava e nós ponhava na cabeça o jeito que eles dançava.

Crídio: Aprendia com ele. Aprendeno dele também.

Lucídio: É. Aprendemo com ele. Até que, portanto, é... se ocês quiserem, mais tarde eu toco a viola lá e bato o pé do jeito que nós, esses dois jeito diferente. Forante o Quebra Bico e o Fandango memo. O Quebra Bico é Quebra Bico da Botina! Pode ser do sapato também, não tem pobrema! hahahahahhaaha

É importante notarmos o fato de Crídio tratar catira e fandango como sinônimos. Como veremos adiante, essa confusão ocorre principalmente em Itapetininga e tem motivos diversos, mas o principal deles é o destaque que o catira teve nos meios de comunicação, a utilização do termo catira por parte de muitas pessoas em Itapetininga devido à presença do Grupo de Catira Nossa Senhora Aparecida e a confusão que nós mesmos fazíamos durante as entrevistas em 2011 por não termos esta questão esclarecida. O tema será melhor desenvolvido no capítulo 3.

Quando vemos Lucídio atribuir a origem da dança Quebra Bico ao seu pai, notamos que realmente tudo o que aprenderam de fandango foi com ele, pois apesar desta coreografia ser comum em toda a região, tinham a impressão de que fora criada pelo pai. Das danças que citaram, só pude vê-los dançar dois tipos, o que chamavam de Fandango e o Quebra Bico. E sobre o processo de aprendizado que viveram, foi todo feito a partir da imitação, o que é uma prática corriqueira na tradição oral.

Lucídio: No causo, que meu pai fazia, que meu pai aprendeu sem... sem... aprendeu de cabeça de ver o outro tocar, que nem nós aprendemo. Cê pode ver que o estilo meu, no causo, ele ainda pode ser que ele siga alguma coisa assim, mas acho que não segue ainda, estilo de dupla profissional [se referia a mim]. Nós, nós não aprendemo por metro, não aprendemo por nada, aprendemo de ver a pessoa pontear a viola ali, nós punha o dedo naqueles ponto da viola tamém. Nós não aprendemo, portanto é que se falar pra mim, lá maior, fã maior, uma coisa, outra, lá, eu não entendo! Eu só sei a tocar no sistema minha e pronto! É. Sei as posição, mas não sei o nome, porque eu aprendi com quem aprendeu de cabeça. É... não foi por metro, não foi por nada. Só de oiá a pessoa pontear a viola ali nós aprendemo. Num foi... só de oiá, não foi ensinado. Né? Eu aprendi afinar uma viola na afinação de ver meu pai afinar. Meu pai afinava a viola lá, eu pegava, afinava ela. No começo o pai não deixava eu ponhar a mão na corda da viola de medo de arrebentar a corda da viola. Mas um pouquinho que o pai saía uma distancinha, o pai ia... ia tentando, escutando o som da corda, portanto é que eu afino a viola pelo são da corda num é por medida de ponto da viola.

E era realmente incrível a perfeição com que ele afinava sua viola, apenas ouvindo as cordas. Lucídio começou aprender a tocar escondido de seu pai, pois aproveitava quando o pai saía para pegar a viola e praticar. Uma experiência incrível de treino da memória visual e auditiva, em busca de repetir o que o pai tocava. Já Crídio, que era bem mais novo, filho de outro casamento, teve um processo um pouco diferente.

Crídio: É, o... eu pra mim também foi mesma coisa que o cumpade Lucídio falou aqui, eu aprendi tamém tocar viola, tocar tamém, dançar o catira, que falam, que mudaram, mudaram o nome só, mas é o bater o pé, mema coisa. Daí nói ia aprender tocar viola, tempo que era, tinha os meus oito ano também, sempre ele tinha uma violinha pequena, dessas pequeninha, né? Dessas antiga memo, então daí nós pegava lá de noite, lá, assim, pegava, tudo lampião a querosene que crareava em casa lá, então o lampião a querosene que era tudo pertinho, aí nós pegava a viola lá e começava! Ele ensinar nós a bater o... bater o pé e daí até que eu tinha umas ermã tamém, as ermã minha mai... da mema idade... sei que nói formava aquele, aquele catira na frente da casa, que a casa era pequena, então tinha um terreno de chão batido na frente, assim. Ah, nói ferrava um fandango de levantar pó lá, assim com essa irmã minha.

É notável que a família toda sempre foi bastante musical, não restringindo suas atividades ao fandango ou à dança de São Gonçalo, como ficou registrado nas falas de Crídio.

Bruno Menegatti: Crídio, vou seguir com uma outra pergunta aqui. É sobre o fandango de novo. Eu queria saber, qual que é a... o que que tem a ver o fandango com a igreja. Tem alguma coisa?

Crídio: É... Tem, porque é uma diversão, né? Tem, que é uma diversão, quase num tem o que separar, por causa que cada um tem seu espaço, né? Seu espaço, quando ia na, na... que é a do fandango era um dia e a igreja era outro. Era outro, que nem nói tava, que nem eu tava comentando, meu pai, então, nós, c'as ermã minha, nói tocava num coral de igreja. [...]

O fandango ca igreja ele tem a separação, porque se por a causo da igreja, da igreja, tem a festa, né? Tem a festa e daí, primeiro da festa é a parte religiosa, que tem do começo da festa, a parte religiosa, daí, moda coisa, nóisi... eu já fazia parte do coral da igreja cas irmã minha, nói cantava, né? Depois, daí, o... depois que terminava tudo a parte religiosa da igreja, depois, daí, partia pela... o leilão do, do... das prenda, que era: os pessoar arrecadava as prenda, galinha e tudo! Leitoa, assim... Então, daí eles tinha aperparado e assado pra depoi vender na festa, daí. Daí, aquilo ali da festa, ali, o leiloero, tinha o

leiloeiro que era o... aqui no bairro nosso aqui era aquele Vital Antune, o Bigode, que falava... ele falava muito “Goiaba seca!”, hahaha goiaba seca. Então, daí ele pegava e ia lá, parte do leilão, vendia um eitado, depois daí ele parava, dava um intervalo, daí as pessoa quela de antigamente, que vinham cantar, nós cantava, meu pai co outro irmão meu cantava umas moda, né? Coisava... quele do intervalo ali, daí pegava e nós dançava um catira de novo ali e a turma apraudia memo, porque é única deversão que tinha e nós té que dançava bem e eles cantava até bem tamém, né? Então, daí, depois da... dava aquele intervalinho da, como é que se diz, da animação da festa, daí trazia de novo o leilão, de novo, leiloeiro pegava e continuava de novo ali sua, uma hora, quarenta minuto de leilão, leiloando. Daí dava, ele avisava de novo que a turma iam cantar e dançar um catira de novo. E nós animava de novo! Assim que era o ritmo da festa antigamente. E tudo mundo vinha pra festar memo, não tinha aquele... aquelas encrenquinha que tem, né? De festa. Pra botar que nem polícia existia em festa. Cê não via nada de interferência ni festa. Tudo mundo divertia, aquele que bebia as pinguinha dele sabia beber, aquele que rematava tamém rematava e saía tudo de bão ali na coisa, né?

Este relato também nos fala um pouco sobre a vida na roça e as festas em comunidade. Aliás, a entrevista completa de Crídio é um belo registro da vida no campo, ontem e hoje. Vejamos, por exemplo, este trecho sobre a organização econômica em torno da lavoura, época em que os comerciantes compreendiam o ciclo da terra e a dependência que os camponeses tinham dele.

Crídio: Outro dia meu pai foi na venda, foi lá na venda lá e daí ele passou, seu Antônio Belarmino, que é o dono da venda. Lá. E antigamente, então, meu pai fazia compra só naquele lugar, só. Tinha mais armazém, mas num era... a turma, né?, queriam honrar os seus nome da compra dele, então num queriam mudar lugar. E esse um, lá, porque a gente plantava lavoura, então quando chegava numa época de um ponto da lavoura, a gente tava sem dinheiro. Gastava tudo o dinheiro que tinha pra tocar a lavoura e lá a gente pegava e ia lá, buscava tudo que precisava, pagava no fim da coieita. Coiia o milho e feijão, vendia... primeira coisinha que o meu pai fazia, ele ia lá e pagava as continha dele... lá...

Ao contrário do que Pinhé teve como experiência com os tropeiros, Crídio nos contou que seu pai relatava que os tropeiros dançavam fandango.

Crídio: É... o meu pai sempre falava que eles [tropeiros] quando se reuniam assim, a noite assim, eles faziam os fandango dele. Fandango, cantavam moda. Acho que até uns

caruru³¹ tamém eles cantavam. Então eles divertiam munto. Diz que o... a pousada deles, diz que era uma festa. Diz que vinha tudo dos bairro vizinho, diz que vinham assistir. Assistir ali.

Outro fator interessante é que os irmãos Proença prezavam muito pela qualidade de suas apresentações, mesmo não se prestando a participar de grandes eventos e viagens para tocar fora do município deles, como os outros grupos. Para dançar com eles, em público, era preciso estar bem ensaiado.

Bruno Menegatti: Qual que é o número de pessoas que precisa pra dançar um fandango?

Crídio: O par certo é quatro pessoa. Quatro pessoa. Quatro pessoa e precisa ser os quatro bem combinadinho. Bem combinado. Como dizia meu pai: “pa num derrubá laranja” é... Porque se pisou fora, quarquê um que teje assistino ocê, se ele tiver prestando atenção no fandango, ele percebe, ele percebe. Ele vê aquela buia diferente. Um tá atrasado, sempre, ou atrasado, ou adiantado do outro que tá dando certo. E um, se tiver quatro pessoa, um no meio dos quatro que dance errado, que não teje batendo certo, já aparece. Aparece e daí cê num sabe quem é aquele que tá fazendo errado dos quatro. Cê num percebe aquele que ta fazendo errado, então é isso daí. Tem que tá bem treinadinho pra ele bater certinho o pé.

No entanto, sabiam que dançar perfeitamente igual a eles não era tarefa fácil e, portanto, estavam sempre dispostos a passar adiante seus conhecimentos.

Crídio: Maisi... daí nói continuamo assim esse catira que nós dança, o fandango, e nóisi tocano o que ele deixou pa nói, ele deixou de bão pra nós assim e nóisi dançar. Inguar que nem, ele fica um pouco mais longe, quando ele precisa meu, pra nói, dá certo de nós dançar um catira, que depois nói vai atacá a Reza de São Gonçalo, assim. A turma já provoca nói, pra nós dançar um catira, né? Depois que termina, daí nós sapateamo um pouco, né? Sapateia, faz a turma, argum, aquele que quer entrar junto com nói pra aprender nós ensina também. Não é que nós ensina, ele aprende, porque ele é inteligente, ele aprende facinho, porque isso aí é... até que é fácil de bater o pé. Pra quem tem um pouco de inteligência no pé. Hahahahahaha.

Lucídio: É, ermão, mas uma coisa eu vou falar pro cê. É fâci de bater o pé, mas o mais difícil é acompanhar certinho pela viola.

³¹ Cururu

Crídio: É.

Lucídio: Acompanhar certinho, porque o nosso prazer é nós ver um fandango, um catira, que nem dizem agora – que nós começemo, nós dizia fandango! É bater o pé e repicar a mão na viola certinho pela viola. Daí é o fandango certo, mas se for bater o pé de um jeito, tocar viola de outro, não tem vantagem. A vantagem do fandango é tocar a vio... bater o pé certinho e repicano a viola certinho, num deixar o pé desmentir da viola. A hora que bater o pé, bater a viola, a hora que bater a viola, bater o pé. Certo? Esse que é o importante.

Crídio: Do jeito que nós faz? Hahahaha

Mas apesar da disposição em ensinar, afirmavam não ter encontrado ninguém que tivesse aprendido perfeitamente o estilo deles.

Lucídio: Dançar um fandango, se Deus Quiser. E até aqui, falando francamente, não é falar, eu não achei um companheiro pra dançar um fandango do meu gosto e tocar uma viola junto do jeito que nós toca com ele. Tamo tentano ensinar uns amigo que interessa, aquele que quiser aprender, nós não faz questã de ensinar, nós anda pra lá e pra cá acompanhando eles, querem aprender, vamo ensinar, que o dia que nós morrer eles lembra de nós, apren... mesma coisa eles vão contá “aprendemo co Lucídio, aprendemo co Crídio” Que nem nós tamo contano que aprenderam com nosso pai. Eles vão dizer, aprendemo co Lucídio. Dizer que nós morre, mas nosso nome ainda fica na mão dos amigo, fica na boca dos meus amigo, um dia pra eles comentarem com outro quem que ensinou eles, certinho. É isso aí.

[...]

Então, nós tamo aqui participando dessa reunião tão bonita com esses três amigo aqui, eu com meu irmão, na casa dele, e mesma herança que o nosso pai deixou pra nós, só que tem uma deferencinha, nós tamo querendo passar pra eles aqui, só que tem uma deferencinha, que nosso pai deixou pra nós! Nós que somo filho dele. E nós tamo... cumo nós não temo filho que interessa na nossa participação dessa, dessa divertimento que nós deixa, nós tamo divertindo com meu irmão até hoje, nós tamo querendo ceder pros amigo. Então, como pode nós hoje, nós ta falando com meu irmão, que nem nosso pai que deixou pra nós. Manhã, depois eles pode falar “Ói, nós seguimo isso aí com o Lucídio e o Crídio”. “Nós seguimo com o Lucídio e o Crídio” e esses pessoa que tão aqui, pessoa muito honesta, muito direita, muito legal são com nós. É dois Bruno e um Viltro! Viltro! É. Esses dois, esses três que tão interessado, nós tamo. É... eles tão interessado e nós fazendo o maior gosto, nós deixar pra eles o nosso nome, pra mais tarde eles comentarem pra algum amigo deles e passarem pra algum outro quando eles

não quiserem mais. Nós tamo fazendo força de passar pra outro, conforme nosso pai deixou pra nós, nós tamo tentando ver se nós deixa pra eles, isso aí. Na casa do meu irmão que nós tamo hoje, na casa, hoje, dia 28, 29, né? Nós tamo na casa do meu irmão, aqui participano dessa deversão que nosso pai deixou pra nós e ver se nós passa pra esses amigo que estão interessado e que Deus há de abençoar eles e alumiar o caminho deles, se Deus quiser.

Com os irmãos Proença também tive a oportunidade de aprender a tocar viola para a Dança de São Gonçalo – que eles também aprenderam com o pai – além de ter tido a honra de ser convidado por Crídio para tocar em seu lugar durante uma “vorteada” da dança. Essa experiência me emocionou muito porque me fez sentir que ali me batizavam como um deles. Eu estava aceito entre os caipiras mais caipiras que conheci e abençoado pelo nosso protetor São Gonçalo.

Lucídio: E tamo junto cos amigo aqui, queles tão querendo ver se nós ensina eles! Vamo ver. Tem um aqui que já ta por dentro.

Crídio: O Bruno tá ficando bão!

Lucídio: O Bruno, nós tamo deixando ele já meio por dentro!

Crídio: Hahahaahaaha Tá bão!

Após o falecimento de seu irmão, Crídio tem ensinado aos seus netos a Dança de São Gonçalo e o Fandango, para que a tradição não morra. Sempre diziam que o futuro da dança, do estilo deles de dançar, dependia do interesse de pessoas novas para aprender, pois eram seus últimos representantes.

Bruno Menegatti: Imagina, como seria a vida de vocês sem o fandango.

Crídio: É... ela tinha um espacinho vazio, né? Sem o fandango tinha um espaço vazio, mas já que nós aprendemo, então ocupou esses espaço pra nós poder passar pra algum outro também, pra outro assisti, ver a gente, né? Que é uma coisa que ninguém mais, fora entre nós, faz isso aí, esse fandango que nós faz, né? Essa dança.

Lucídio: E outra dança São Gonçalo também, né irmão? Eu, quando ele se machucou, eu fiz até promessa pra ele sará. Quando aconteceu acidente lá, “Meu Deus, será possíve que eu já perdi meu pai e vou perder meu irmão de nós dançar São Gonçalo e nós tocar em São Gonçalo junto?” Vinha gente pedir pra tocar Dança de São Gonçalo, no começo eu dizia, vamo deixar mais pra frente. Por fim, depois que vinham de novo, disse “eu vou

tocar, vou tocar ca minha menina, vou ensinando minha menina até ele liberar”. É. Então praticamente isso aí, que pra mim, se Deusolivre ele não pudesse tocar em Dança de São Gonçalo mais, pra mim era um... mais uma luz que escurecia, né? Porque eu já perdi uma luz que acompanhava eu, que Deusolivre ele ficasse, que Deus que me livre e guarde, ele ficasse sem poder tocar em Dança de São Gonçalo, pra mim era pior ainda, que é o único companheiro que nós tem.

Bruno Menegatti: E o que que vocês acham do futuro? O que que cês imaginam do futuro do fandango? O que que vai ser esse fandango daqui pra frente, depois de vocês?

Lucídio: O que vai ser desse fandango daqui pra frente? Se nós puder ensinar aquele que quiser aprender é um futuro pra nós. E nós deixa, que nem eu já expliquei pra vocês e vou falar de novo, esse é bão cês fazer essa pergunta, procês entenderem da nossa intenção. Nós tamo fazendo, lidando ver se nós deixa uma lembrança pra vocês do fandango. Porque eu não aturo muito tempo, você sabe minha idade. Ele, aturá toda vida ele não atura. Nossos filho não interessa, então aquele que procurar nós, nós agradece e pega com coração pra nós praticar, entende? É... e agradece muito vocês de vocês tarem aqui participando disso aí, que é um interesse bão que ocês estão co’ele, que nós nunca se perdemo por essa doutrina que nós temo desse fandango e dessa Dança de São Gonçalo. Nós num se perdemo, graças tamo com nome limpo até hoje, vivendo até hoje, graças a Deus. Então nós precisava achar uma pessoa que interessasse, pra nós deixar pra frente. Pra amanhã, depois, ocês forem comentar com os amigo vosso, e participar disso, dizer assim: “não, isso aí nós aprendemo com Lucídio e o Crídio” Nem que nós teje na terra, mas o nosso nome fica na boca de vocês. Né? Importante pra nós isso aí, porque ocê sabe uma coisa. Às vez falar mal da gente, pode uma pessoa falar que não gosta da gente, isto e aquilo, então nós tem que deixar uma palavra boa na boca dos amigo pra amanhã, depois, eles falarem bem da gente. É...

Percebi que quando diziam que eram os últimos representantes deste estilo, referiam-se ao fato de dançarem tocando viola simultaneamente e aos padrões rítmicos que executavam, pois não viam semelhança entre o grupo deles com os de catira que conheciam. Entretanto, não tinham a noção de que eram os últimos fandangueiros representantes do estilo tradicional Itapetiningano de se dançar fandango, sem esporas. Hoje, os praticantes deste estilo que ainda estão vivos são: Crídio, seus netos que estão aprendendo e, com todas as imperfeições de estilo, eu, pelo pouco que pude absorver durante o convívio e prática com esses mestres.

O Grupo de Catira Nossa Senhora Aparecida

A convivência com os integrantes do Grupo de Catira Nossa Senhora Aparecida foi, quase sempre, de maneira conjunta. Ou seja, nos encontrávamos sempre na casa de um ou de outro, para prostrar e para que me mostrassem o fandango – ou catira, como chamavam.

Os integrantes deste grupo que permaneceram até o seu fim, por volta do ano de 2013, são três:

José Stanagel de Barros, conhecido como Zé Neves, nasceu em 16 de abril de 1927, no município de Guareí. Dança desde criança e aprendeu com os tios e avós. Também canta cururu³² desde os 15 anos de idade, habilidade que desenvolveu sozinho, pois dizia que não se aprende cantar cururu, tem que ter inclinação (dom). Em Guareí trabalhou na roça desde menino. Mora em Itapetininga há aproximadamente 40 anos, onde trabalhou como leiteiro até se aposentar.

João Maria Rodrigues, conhecido como João Coragem, apelido que ganhou por se parecer com o personagem homônimo da telenovela de Janete Clair, *Irmãos Coragem*, exibida entre 1970 e 1971, na TV Globo. Nasceu em 14 de julho de 1929, no município de Guareí e desde menino trabalhou na roça. Mora em Itapetininga há aproximadamente 35 anos, onde trabalhou como leiteiro, carroceiro e raspador de pisos (ramo de atividade em que se aperfeiçoou e com que estruturou suas finanças). Catireiro, dança desde os 50 anos de idade e aprendeu com o Zé Neves.

João Marques Vieira nasceu em 13 de fevereiro de 1941, no município de Itapetininga. Seu pai era violeiro e fandagueiro. Violeiro e cantador, toca viola desde os 8 anos de idade, aprendeu a dançar quando jovem e conta que todos dançavam em sua família. Não dança mais o fandango, mas é o violeiro do Grupo de Catira Nossa Senhora de Aparecida e o acompanhador preferido do cururueiro Zé Neves. Trabalhou como motorista durante 22 anos e atualmente está aposentado. É membro da *Orquestra de Viola Caipira Teddy Vieira de Itapetininga*.

³² Forma de repente do caipira, que pode acontecer na forma de desafio, ou apenas como uma saudação ao público, na falta de outro cururueiro. O mais comum era ver Zé Neves improvisando sozinho, sem duelar. É feito do começo ao fim em uma única rima (carreira) e pode durar muito tempo, às vezes chegando a 10 minutos, ou mais.

Zé Neves é muito admirado por seus parceiros, pois além de cantar cururu, uma habilidade que impressiona a qualquer, é um exímio dançador que ensinou a muitos como dançar o fandango.

João Coragem: [...] Zé Neve tamém é professor tamém. Zé Neve é professor! O home é campeão, viu?

Por ser um homem de pouca fala, de sua entrevista não pudemos extrair nada que acrescentasse ao material que já possuímos, mas o convívio com ele me fez perceber muita humildade em sua pessoa, aprendida com os tantos anos de vida. Foi o primeiro cururueiro que vi admitir ter sido “surrado”, como dizem em sentido figurado, por outro cantador. Conhecia muito da bíblia e sempre utilizava as histórias deste livro para seus improvisos e composições, o que me fazia lembrar a origem catequética do cururu. Um cururueiro à moda antiga, que não utilizava palavrões, tampouco ofendia de maneira agressiva aos seus adversários.

Como o Grupo de Catira Nossa Senhora Aparecida já estava em baixa atividade, era mais comum assistir a Zé Neves improvisando versos que dançando, já que para isso não precisava de parceiros. Por ser o último cururueiro vivo em Itapetininga, foram pouquíssimas as vezes em que o vi em duelo, já que sempre estava sozinho. Precisava apenas de um violeiro que o acompanhasse. Para tanto eu era suficiente, quando queria cantar, me autorizava a acompanhá-lo e não se queixava do resultado. Mas seu violeiro preferido era João Marques.

Bruno Menegatti: E quanto tempo que o senhor acompanha cururu já?

João Marques: Ah, faz uns vinte ano já, não? Desde que começou o Pedraco na feira nós já ia encarava os... Naquele tempo tinha bastante gente que cantava ali. Ali o tempo, do... começou o Pedraco ali, ói... que eu conheço, era o Morenã, o Abílio, Chico Tomé, Nestor, tinha dois da Belo Horizonte, tinha um lá do 4L, Dito Leite, tinha o... eu carculo que tinha uns 10 ou 12 que cantava na feira, direto ali... Mas depoi morrero, outro parou... foram morrendo, morrendo e hoje só resta o João Coragem e o Zé Neve dos cantador de cururu. Dos bão! Tem o Chico Tomé, ta vivo. Até que... eu acredito, se tivesse uma pessoa que procurasse tirar ele dessa... aconselhar ele, falar... Que ele é um cururueiro bão, rapaz, nossa(!), cururueiro bão memo! O Nestor sofria na unha dele! Mas, se entregou à bebida... aí é ruim, né? Num tem...

Essa experiência de aprendizado contínuo que obtive com esses mestres foi extremamente enriquecedora. Como descrito acima, todos nasceram e viveram muito tempo na roça e são, portanto, homens caipiras que moram na cidade e encontram em suas manifestações artísticas uma via para manterem vivas as suas raízes. Além da dança e do cururu, Zé Neves, por exemplo, mesmo morando na cidade, plantava sua horta em um terreno público próximo à sua casa. João Marques mantinha uma bela horta, além de galinhas, no fundo de sua casa. João Coragem, dos três é o mais urbanizado e por isso possui uma relação um pouco distinta com o fandango, mas como os outros encontra nesta manifestação reflexos de suas raízes caipiras, celebradas no encontro com os amigos, na dança, no ambiente em que ele se encontrava e também na repetição da manutenção de uma tradição que existe muito antes dele.

João Coragem se iniciou na dança já em idade avançada, se compararmos à experiência dos outros que aprenderam quando crianças, com os pais, tios e avós. Tinha em torno de cinquenta anos quando começou a dançar. Aprendeu com o Zé Neves e encabeçou a formação do Grupo de Catira Nossa Senhora Aparecida. Sempre foi um mobilizador cultural muito importante para a manutenção da dança na cidade de Itapetininga, pois graças à força de vontade deste homem é que este grupo persistiu por tantos anos.

A faixa do Grupo Nossa Senhora Aparecida apresenta, logo abaixo do nome do grupo, a expressão “Grupo João Coragem” (figura 2). Este fato demonstra um desejo por autopromoção, mas também evidencia seu impulso empreendedor.

Figura 2 – detalhe da faixa do Grupo de Catira Nossa Senhora Aparecida

Fonte: Pesquisa de campo realizada por Bruno Sanches. Tirada em 10/06/2011

Por vir da roça, João Coragem também encontrou prazer no enraizamento promovido por esta manifestação, já que não foi outra a atividade que escolheu para ter satisfação e fazer fama. Nas falas de seus parceiros notávamos que a ocorrência ou não de apresentações eram atribuída a ele, portanto junto com a “posse” do grupo recaíam sobre ele responsabilidades.

Para entendermos seu vínculo afetivo com o “catira” devemos ler com atenção suas falas:

Bruno Sanches: Seu João, conta pra gente o que que a catira representou na sua vida, assim, de importante.

João Coragem: Ah, a catira representou bastante coisa, né? Diverte, passa umas hora, né? Passa umas hora e vai levando, gostoso fazer isso aí, eu gosto de fazer essas coisa. Eu gosto de fazer essas coisa aí.

Bruno Sanches: Mudou alguma coisa na sua vida?

João Coragem: Não, mudar não mudou. É mema coisa, a vida vai tocando do memo jeito que eu comecei. Vai indo do memo jeito. Num mudou nada! Num arterou nada, nada, nada! O jeito que ta vai indo, do memo jeito vai indo, vai indo, do memo jeito. Num fiquei rico, num fiquei pobre tamém, né? Eu faço porque eu gosto de fazer isso aí.

Bruno Sanches: O senhor consegue imaginar a sua vida sem a catira?

João Coragem: Ah, vai... memo jeito... Cê... posso dançar tamém, a vida é memo ritmo... É memo ritmo, não muda nada! Com a catira, sem a catira, pra mim é mema coisa. É mema coisa, não tem diferença nenhuma, ché... Toca minhas coisa, meu negócio. É tudo

mema coisa. É... quando to dançando é uma coisa, quando to no meu trabaio é outra coisa, né?

Bruno Sanches: Não faz falta pro senhor ficar sem dançar?

João Coragem: Não faz farta, nunca fez farta e não vai fazer. Saio tranquilo, minha esposa protege eu e Deus me protege tamém. E vai tocando, né? Vai tocando a vida. Vai levando. Dura mais. Pra eu, representa pra mim, que dura mais. Se parar é pior. Enquanto tiver podendo, vai tocando, né?

Bruno Sanches: O senhor acha então que quem dança vive mais tempo?

João Coragem: Ah, vive. A pessoa fazendo isso aí, conversando com os amigos, vive mais. Vive mais, pode ter certeza que vive mais. Tem a cabeça fresca, né? Num pode esquentar a cabeça, se esquentar a cabeça, daí é... daí destorna... Tem que levar firme, eu tuda vida levar firme minhas coisa... Faço minhas coisa, minha muié num se incomoda nada, porque eu sei entrar e sei sair, né? Respeito tudo mundo, criança, grande, véio, respeito tudo, mulher, tudo no respeito.

Bruno Sanches: Quando o senhor fica muito tempo sem dançar catira, assim...

João Coragem: Ah, eu fico querendo dançar. Agora memo eu to aguando a boca com vontade de dar uma dançada. Por isso eu digo pra domingo pa nói reunir, ao meno três ou quatro, né? Pra nói fazer um bate pé, memo, porque lá no Zelão, toda vez que nói vai, que nós fomo lá, nunca ele cobrou de nói. Não, ele cobrava só bebida, só do refrigerante. Almoço ele nunca cobrou de nói, o Zelão. O Zelão, lá. Sobrinho do Marcílio. E ele convidava nói pra ir lá direto, pra ir lá.

Bruno Sanches: Que o senhor sente quando ta dançando?

João Coragem: Ah, quando to dançando, digo procê, é gostoso, viu? Eu sinto feliz na minha vida, porque tô fazendo uma coisa que eu gosto, né? Uma coisa que eu gosto de fazer e é a coisa mais gostoso, tiver contente com uma coisa que cê ta fazendo. Fazendo porque gosta. Agora, num gostando, daí num dá certo, né? Porque eu gosto de fazer isso aí, eu gosto de fazer essas coisa.

Esta fala de João Coragem apresenta uma contradição interessante, pois ao mesmo tempo em que diz que gosta muito de dançar, que a interação social e também o esforço físico decorrentes da dança proporcionam maior longevidade, além de oferecer momentos de prazer, diz também que ela não faria falta e que a sua vida em nada seria diferente sem a presença desta atividade. Esta maneira de dizer e não dizer é característica marcante da sociabilidade do caipira, como mostra Martins (2015, 1975).

Possivelmente, quando questionado sobre as consequências da presença do fandango em sua vida, João Coragem reflete sobre sua vida cotidiana, as obrigações diárias de sua vida profissional e a interação familiar. Sendo assim, diz que nada teria sido diferente, que não mudou nada ser “catireiro”. E, ainda, quando afirma que nunca fez falta ficar sem dançar, já remenda dizendo que pra ele quem dança vive mais, que se parar é pior. E o que faz com que alguém viva mais, senão atividades que trazem prazer, bem estar e saúde? Vemos então que é preciso estar muito atento ao analisarmos a fala de um caipira, pois principalmente no que diz respeito à demonstração de emoções, estes tendem a ser muito discretos.

Além disso, os significados que mediatizam os relacionamentos entre as pessoas estão sujeitos a um complexo mecanismo de deciframento. Os interacionistas simbólicos mostram como a interação só é possível por meio de procedimentos interpretativos que fazem da relação social uma contrução. Não há apenas negociação e interpretação de significados, mas também critérios para seu uso. A sociologia de Erving Goffman justamente demonstra que as relações sociais estão permeadas por uma dramática atividade de simulação e teatralização para que, afinal, o significado produzido e reconhecido na interação não acarrete o descrédito para o sujeito da relação. Isso quer dizer que o ator não se dirige imediata e diretamente ao outro para com ele interagir. A interação é precedida pela simulação, pelo exercício que o sujeito faz de experimentar-se com o outro, numa relação de exterioridade consigo mesmo, nos segundos que constituem o preâmbulo do seu relacionamento. Uma imensa construção imaginária define a circunstância da relação social. (MARTINS, 2015, p. 54-55)

A maneira comedida de demonstrar seu vínculo emocional com a dança se manifesta na referência que faz ao prestígio social que esta dança lhe traz.

João Coragem: Enquanto tiver podendo a gente faz, né? A gente faz alguma coisinha. Morro depois, dizem “o home deixou nome na cidade, o home fazia bastante coisa”. E é bonito coisa disso, né? Cê deixar um nome bão. Falece e deixa um nome bão. Certo no negócio, tudo certinho.

Já o violeiro João Marques possui uma relação muito diferente com a manifestação, pois ela sempre fez parte de sua vida.

Bruno Menegatti: Se o senhor pensar na trajetória da sua vida toda, assim, que que o senhor acha que o fandango, a catira, tudo isso, que que o senhor acha que representa pra você. Se não tivesse isso na sua vida, o senhor acha que seria diferente?

João Marques: Eu não sabia nada! Eu não tinha como... não sei se eu tava tocando uma viola, não sei se eu tava, não sei o que que eu tava fazendo, porque nói nascemo nisso aí,

meu pai nasceu nisso aí, então já vem dele, ele ensinou nós, a gente aprendeu, até a minha família, todo, aprenderam tocar, as irmandade mulher, tudo gostava, cantava com viola, com violão. O meu pai saía pra ir na feira, nós ficava tocando, amanhecia tocando violão e cantando junto. Quer dizer, tudo é inclinação das pessoa, né? Agora, mexa com isso hoje! A molecada de hoje só quer passear, só quer computador, namorar...

Fica evidente que o envolvimento desde a infância com uma tradição gera um forte vínculo afetivo com elas. A fala de João Marques representa a relação que a maioria dos fandangueros tem com o fandango. Também vemos que veio de uma família muito musical e lamenta que as gerações posteriores a ele não queiram se dedicar a isso.

A entrevista deste violeiro é muito enriquecedora para o registro sobre o fandango no município, pois nasceu e cresceu na roça, onde conheceu o fandango. Depois, mudou-se para a cidade, onde tem acompanhado a história do “catira”. Por isso, temos várias falas dele no capítulo 3, no qual abordamos com maior aprofundamento a questão “fandango ou catira?”.

João Marques também foi testemunha do surgimento do espaço cultural que há atualmente na feira livre que ocorre semanalmente aos domingos³³. Nesta feira há um palco comandado pelo radialista Pedraco, espaço em que se apresentam violeiros, sanfoneiros e cantadores, principalmente. Ele nos conta um pouco sobre a história deste evento dominical chamado “Festa na Varanda” e sobre a feira antigamente, pois todo domingo ele acompanhava seu pai, que era feirante.

Bruno Menegatti: E tinha dança nesses tempo, na feira? Tinha sapateado?

João Marques: Não, não! Na feira não tinha nada. Na feira não.

Bruno Menegatti: Era só mesmo a...

João Marques: A feira que começou ali foi o Pedraco! Depois que o Pedraco entrou ali que começou a...

Bruno Menegatti: Desde quando começou essa feira que o pessoal dança, que tem de domingo e quinta?

João Marques: Que eu sei... é... eu carculo uns vinte ano, mais ou meno.

[...]

³³ Diversos eventos ligados à manutenção das culturas populares têm ocorrido em espaços públicos, tais como praças, parques etc. Vale apontar alguns exemplos onde isso ocorre: em Americana, Nova Odessa, Hortolândia e cidades vizinhas, há encontro de cururu nas praças, aos domingos; em Regente Feijó, há um evento mensal em praça pública com violeiros da região; entre muitas outras cidades.

Bruno Menegatti: O Senhor pode falar um pouquinho mais sobre a feira?

João Marques: Então, ali na feira tinha, tinha bastante gente que frequentava ali. Dançador de catira, cururueiro tinha bastante. E bem no começo, que o Pedraco inventou aquilo ali, depois de um ano, mais ou meno, apareceu bastante gente tocar ali. Catireiro, pessoas que cantava, tocava com viola e cantava, dupla sertaneja, sanfoneiro, tinha um monte de nêgo que frequentava ali. Então, hoje não tem, não tem, não sei pra que que fugiram, não aparecem mais lá! Mas ali, o Pedraco, foi muito divertido, muito divertido ali o... ocê vê, ali ficava cheinho, aquele pátio ali, de gente, assistindo os cantador ali, os cururueiro. Outro já xingava os cururueiro, que “ah, aqui não é lugar de cururueiro”, não sei o que... Agora o Pedraco, de um ponto em diante começou ponhar evangélico lá. O pastor lá falar em religião lá, daí estragou tudo. Os cara falava assim, é “Porque ponhar o cara pra falar em orar, fazer oração aqui? Aqui é lugar de movimento de cantador, sanfoneiro”. Os cara vinha com aqueles, aqueles, é... aquele coisa... surdão que fala lá, outro com tecedor, outro com... a Jéssica com o pai dela, quanto tempo ficaram tocando na feira... sumiram, não sei pra onde que foram. Te dizer uma coisa, rapaz, que se não tiver um cabeça pra alinhar aquelas pessoa, não vai pra frente. Não vai, pára tudo! Daqui uns tempo não tem mais nada, nem catira, nem fandango, nem moda de viola, não tem nada! Que a cultura, a cultura tem que dar valor! Cultura tem que dar valor. Cê vê no nosso grupo de viola, parece que tá meio abandonadão tamém. Quer dizer que uma coisa começa bonita, depois vai num ponto em diante começa desanimar, e assim não é bão! Não é bão pra nossa cidade, porque acaba tudo. Cê vê, tudo a gente se dá co povo, cê vê, a gente fica conhecido do povo, chega lá na feira os cara fala, “ah, não vão cantar hoje?”, “Não, hoje não vou”, “Ocês são os melhor que canta aqui. Esses tranqueirada aí!”. Aquele cara lá, o Raul Seixas, lá! Virgem mãe, aquele acaba ca feira! Fica gritando que nem doido lá e chama a atenção dos outros ainda.

Bruno Menegatti: E no tempo que começou tinha mais catira, tinha mais cururu?

João Marques: Tinha! Tinha!

Bruno Menegatti: Fala dos grupos que vieram dançar.

João Marques: Tinha mais catira e tinha mais apresentador. Porque, ocê vê, ali vinha Capão Bonito, por exemplo, vinha os catireiro de Capão Bonito, tudo liformizado, tudo bem caprichado. Tinha horário separado pra eles tocarem, pra eles cantarem, fazer o show deles. Quando vinha cururueiro, era cururueiro! Não tinha fandanguero, não tinha nada! Quando era cururueiro, aquele horário de cururueiro, aquele domingo, era só cururu. Mas ali, cê vê, era cururu um domingo, outro domingo era violeiro, e o outro domingo era sanfoneiro. O sanfoneiro misturava cos violeiro, porque tem muitas dupla que tem sanfoneiro pra acompanhar, né? Então fazia assim, separava um domingo pra cururu. Mas cê pensa, tinha monte de cantador de cururu ali. Cantava. Então, é... tinha um movimento

grande ali, hoje não tem mais... O que morreu, morreu, o que não morreu, sumiu. E nem de fora não ta vindo mai se apresentar. Ali, o Joinha vinha lá de Angatuba, vinha de tocar, cantar, se apresentar ali, trazia a turma dele, fazia o show dele lá. Bão! Tinha muita dupla boa pra cantar ali, hoje não tem mai! Não tem mai, porque num tem valor nenhum, não dão valor pras pessoa. Então, o cara vai desistindo, vai desanimando e coisa, daqui a pouco o cara diz “Ah, eu não vou mai lá”. E é o que tá acontecendo. Então nói precisa, nói tamo fazendo isso aqui, vamo ver se nói continua. Fazer alguma coisa pra não acabar em nada.

Após converter-se ao pentecostalismo, o radialista Pedraco misturou religião com um evento que já era tradicional para os caipiras, a Festa na Varanda e por isso foi perdendo adeptos. Apesar do enfraquecimento, na época em que morei em Itapetininga, este ainda era o lugar onde encontrar violeiros e caipiras com muitas histórias pra contar. A preocupação de João Marques com a continuação da tradição, como para outros fandangueiros, passa pela transmissão deste conhecimento a gerações mais jovens. Estes, que aprenderam com os pais, se atormentam em busca de como criar espaços de transmissão deste saber.

Bruno Menegatti: E como as pessoas de antigamente aprendiam, como é que aprendia?

João Marques: Os filho aprendia cos próprio pai! Os próprio pai, os pais pegava e depois passava pros filho. Ele ensinava, ele levava no lugar que a gente ia, por exemplo. Eu aprendi com meu pai! Com os irmão mais velho... então eles ia, eu também ia junto. Participava... Aí a gente vai pegando, pegando o jeito e no fim a gente entra naquela também. E dá pra passar o tempo.

[...]

Agora, tinha uns mai novo, mas os mai novo num... tão aprendendo ainda... e depois, não deu tempo de aprender memo, que os mais velho morreram, né? Aí ficou... ficou parado o catira... só ficou o João Coragem com o Zé Neve que tão até agora ainda dependendo de dança, ainda. Agora, mas... esse, como falei pra você, se não arrumar arguém pra tocar pra frente isso, acaba em nada. Daqui uns tempo não tem mais catira. Agora, ocês como são mai jovem, coi, tem que tocar pra frente isso. Continuar. Ir arrumando alguma pessoa que dança, alguma pessoa que queira aprender, fazer um tipo de uma escolinha pra... pra essas pessoa. Mesma coisa daquele que o Bob inventou lá de tocar viola! Quanto num aprenderam tocar viola? Tão aprendendo com certeza ainda, né? Então tudo isso tem que fazer tocar pra frente, pra deixar as pessoa que vai assistir prestar atenção naquilo. Um dia pode até ser um dos companheiro pra dançar, né?

Questionado sobre outro tema, o da participação feminina na dança, aproveitou para mais uma vez tocar no assunto da transmissão.

Bruno Menegatti: E sempre foi, antigamente, o senhor lembra do seu tempo de menino, mulher também dançava?

João Marques: Não! Nunca dançava. As mulher participava de ver, assim, ficar olhando, né? Apraudindo as pessoas, mas dançar não, mulher não participava. Hoje não, hoje é diferente, hoje a mulherada participa em tudo quanto é diversão, aí, né? É... cantar... é... dançar... o que os home faz, mulher faz também. E ocê vê que em outras cidades fora, eles bota a mulherada no meio. Cê vê lá o menininho, acho que tinha 5 ano, dançando catira mesma coisa dos grande. Na hora de se apresentar, chamavam um por um para vim ali agradecer o povo, era um casalzinho, um menina e um menininho. Chamava o menininho, vinha ali, se apresentava para o povo. Mesma se fosse aqueles adulto. Jeitinho de se apresentar, falar, as menininha a mesma coisa. Que dizer, isso aí já vem do sangue da família, né? Então, é... por isso que eu digo... é uma coisa bonito, uma coisa bão, mas tem que ter um cabeça para ensinar, senão não vai, porque a criança não vai aprender sozinho. Mesma coisa de professora dar aula, para estudar a criançada, a mesma coisa que isso aí, dançar um catira, dançar um... é... se apresentar num lugar fora, assim coisa, tem que tá tudo certinho, para você dançar, fazer uma apresentação bonita, pros cara dar valor.

E ainda, adiante.

João Marques: Não, outro... o Cride! É Ocride³⁴! Então, eles tiveram lá na Chapada, no casamento, pra dançar o catira lá. Então, essas pessoa que nós tem que resgatar, pra, pra... Porque ocê sabe que umas pessoa que nem esse aí, o Lucídio, o Crides, esses cara já é pessoa de de idade, não é criança mais, que nem a gente, assim. Então, essas pessoa, tinha que reunir uns cinco, seis, e mostrar o catira na cidade! Mostrar, dançar e procurar lugar que... de movimento, fazer o catira, dançar lá pro povo ver, pros novato ver e aprender aquilo que ainda resta, pra evitar de acabar. Porque, eles são catireiro, mas, são fandangueiro, dançam, mora lá, mas nem sai pra cidade! Não aparece eles na feira, é... Em lugar nenhum, não aparece, ficam lá, entocado lá, porque cê tem que saber e mostrar o que cê sabe. Sair de casa, mostrar, se apresentar nos lugar que tem, que nem o Pedraco faz ali. Um lugar bão ali na feira de ocê ter um grupo de catireiro e ir lá se apresentar, tem

³⁴ Euclides.

bastante gente pra assistir. A turma não vai! Fica tudo escondido! É o que eu falo procê. Eu conheço o Zé Neve e o Chico... Zé Neve e o João Coragem, só, que sempre tá aparecendo por aí. Agora os outro não, os outro tão tudo se escondido. Mas é falta de chegar neles e dizer “Vamo! Vamo! Vamo frequentar isso aí, vamos encarar isso aí, vamo mostrar pro povo que ainda existe ainda o catira, num vamo deixar parar isso aí, numo vamo deixar morrer, vamo se apresentar, pelo menos os mais novo que tão por lá eles vão ver, eles vão pensar. Eles vão gostar de ver o catira! Pode ser que eles interesse por aquilo e até entre junto com a gente pra aprender”. Então, não tem! As coisa não pode deixar parado, não pode deixar morrer.

Com este grupo tive a oportunidade de organizar uma série de apresentações didáticas de “Catira” nas escolas, através do Ponto de Cultura Meninos da Porteira. Foi uma experiência muito importante porque pude ver a reação das crianças ao verem e experimentarem dançar o fandango com os velhos dançadores. Alguns apresentavam notável inclinação para o sapateado e era nítido que em tempos remotos estariam entre os dançadores da cidade. Neste momento ficou claro que a estrutura urbana exclui ou trata de maneira periférica a cultura tradicional que outrora foi central na sociedade local. Sabemos que o fandango jamais fora dança urbana, no entanto, essas crianças, netas de pessoas provenientes da roça, certamente encontrariam maneiras de fazer a manutenção de suas raízes nesta prática.

O que observamos é que os camponeses, ao migrarem para as cidades, preservam seus valores dispostos como em uma teia. Os valores nunca se apresentam individualmente, e sim como um conjunto. O folião de reis que vive na cidade não é apenas um folião, e de resto é igual ao cidadão de raízes urbanas. É diferente em seu cerne, pois a manutenção de alguns valores acaba acarretando uma percepção e um modo de vida diferenciados.

Em Monte Mor, município da região metropolitana de Campinas (SP), o senhor João Mira constrói violas e dança catira. Seu filho assumiu seu ofício e seus netos, meninos e meninas, perpetuaram as danças preservadas pelo avô. Uma beleza de ver. Adolescentes iguais a todos, nas vestimentas, na música que escutam, nas gírias, na forma de olhar o mundo. Quando chamados pelo avô, formam rapidamente uma fila e ao som da viola iniciam o sapateio.

A concepção de perda total de valores não se enquadra nas práticas de convívio e lazer do povo simples das cidades onde ainda podem se manter costumes e valores trazidos do Campo. (VILELA, 2013, p.157)

A vida cotidiana em Itapetininga me fez sentir que o fandango ou “catira” ali tornara-se uma manifestação exótica para os citadinos e rara para os caipiras. Mesmo em comunidades onde há fandanguieiros, as pessoas se movem para ir apreciar o fandango,

quando sabem que haverá a dança, no entanto, é notável que olhem mais como uma curiosidade do que como algo que lhes pertence.

Na cidade restam apenas dois dançadores, octogenários, que já não conseguem executar muitas das coreografias que praticavam quando o corpo ainda possuía o vigor da juventude. Mesmo sem sair de Itapetininga, nota-se que essa escassez se repete nos outros municípios, pois inclusive na feira de domingo, tradicional há décadas na cidade e onde há um palco dedicado às tradições musicais caipiras, não se vê mais o fandango, ou “catira”, nem mesmo o cururu. Apenas alguns violeiros e sanfoneiros que resistem às transformações de seu tempo.

Em minha passagem pela cidade agi como um mobilizador cultural, pois além de professor de viola, promovi em parceria com o poder público, um Encontro de Sapateados Paulistas, me tornei apresentador de um programa de TV local, participei de peças de teatro e levei o fandango ao conhecimento de pelo menos 700 crianças em escolas municipais. Tudo em parceria com o Ponto de Cultura Meninos da Porteira e a Secretaria Municipal de Cultura.

O aprendizado com todos esses mestres fandanguheiros me proporcionou a experiência de ensinar fandango para pré-adolescentes de uma escola em São Paulo-SP, também em diversas oficinas sobre ritmos caipiras e para alunos da Escola Municipal de Artes de Presidente Prudente, onde sou professor efetivo. Sinto que com isso, a memória e a prática destes fandanguheiros se expande e a consciência sobre a importância da cultura caipira se afirma.

Esta pesquisa me fez perceber que o paulista urbano, por mais caipira que seja, acaba por desejar o distanciamento com suas raízes rurais, pelos motivos já expostos anteriormente, ou seja, nossa educação eurocêntrica e urbanocêntrica. Sinto que esta pesquisa, ao passo que torna-se um importante registro dos Fandangos Caipiras, gerou também mudanças em mim. A partir da convivência em posição de aprendiz com esses mestres da cultura caipira me fez ver com outros olhos, ouvir com outros ouvidos e compreender minha própria história.

Capítulo 3: Registro Etnomusicográfico – os fandangos caipiras da região de Itapetininga

As cidades onde encontramos atualmente os fandangos caipiras surgiram na rota tropeira denominada Caminho do Sul, ou muito próximas a ela, e pelo que consta na literatura, o único senso comum que há sobre a origem dos fandangos caipiras é que eram uma prática comum entre esses tropeiros. Portanto, ao estudarmos o fandango, devemos compreender este movimento no qual ele surge³⁵.

O tropeirismo no Brasil nasce a partir do descobrimento do ouro em Minas Gerais, no final do século XVII, pois se percebeu que com as mulas, animais híbridos muito fortes, era possível carregar muito mais peso que com a mão de obra escrava de índios e negros, além do fato de que esses animais eram mais adequados que os carros de boi para o transporte nos caminhos montanhosos por onde se escoava o ouro das minas.

Como os muares eram escassos em São Paulo, mas abundantes na região do atual Uruguai e Rio Grande do Sul – pois rebanhos perdidos de bovinos, equinos e muares, cresciam livremente nesta localidade onde a pastagem é naturalmente abundante – no início do século XVIII iniciou-se um movimento em direção ao sul para a busca de muares, principalmente. Esses animais eram, então, trazidos até a feira de Sorocaba, o mais importante entreposto comercial da atividade tropeira e que existiu por cerca de cem anos – do final do século XVIII até 1897, quando foi sua última edição.

Sorocaba foi, inegavelmente, a capital do tropeirismo. A cidade chegou a essa condição por um conjunto de fatores propícios, a começar sua localização, como boca de saída natural para as regiões meridionais. Para quem subia do sul, Sorocaba era também o local ideal de entroncamento de caminhos, fosse para o noroeste, no rumo de Goiás e Mato Grosso, fosse para as Minas Gerais, ao norte, fosse para a capital paulista e, dali, o Vale do Paraíba e o Rio de Janeiro. Junto à vila estava o Rio Sorocaba, que funcionava como obstáculo ao avanço das tropas e facilitava os trabalhos de cobrança de impostos. Já nos arredores, estendiam-se vastos campos que ofereciam pastagem e espaço conveniente para milhares de animais. (SILVA, 2008, p.96)

Apesar do fim deste importante espaço comercial da atividade tropeira, o movimento tropeiro somente se extinguiu, inicialmente com o advento das ferrovias, no século XIX, e em

³⁵ Todas as considerações acerca do tropeirismo foram extraídas de SILVA (2008).

meados do século XX, quando o Brasil intencionava se transformar em um novo país, com caminhões e estradas de rodagem. A vida longa do tropeirismo nos permitiu o privilégio de conhecer Pinhé, um fandangueiro que viajou com tropas do Rio Grande do Sul a Sorocaba, mas que nos contou não haver fandango entre eles, como vimos no capítulo 2. Em contrapartida a essa informação, o fandangueiro Antônio Moreira, no videodocumentário “O Fandango de Chilenas dos Irmãos Lara” (2007), afirma que seu pai fora tropeiro e que o fandango era prática comum entre estes. Sendo assim, podemos deduzir que nem todos os tropeiros dançavam fandango, no entanto o fandango era dançado por tropeiros ainda no século XX.

A atividade tropeira persistiu por muitos anos porque, mesmo após a decadência das minas de ouro, os muares continuaram a ser muito utilizados nas regiões que foram se consolidando no caminho do tropeirismo, ou em torno das minas de ouro, além de terem servido ao transporte do açúcar e do café na segunda metade do século XVIII e no século XIX, respectivamente.

[...] A passagem constante das comitivas foi consagrando determinados lugares como pontos de pouso, os quais se planejava atingir ao findar a tarde. Esses pousos, quando não ocorriam em descampados, ao abrigo apenas dos próprios arreios e tralhas, agrupados em círculo, podiam ser em simples ranchos, que não passavam de barracões extremamente toscos. Também havia pousos nas proximidades das vendas, casebres rudimentares com mercadorias básicas que abasteciam os tropeiros passantes. As vendas maiores podiam oferecer diversidade de mercadorias, como tecidos, artigos de selaria, ferramentas. Houve ainda ranchos e vendas ligados a fazendas, que permitiam e até incentivavam a passagem e o pouso da tropa, sendo comum que rancho, venda e Fazenda, pertencessem à mesma pessoa. Nas proximidades dos pousos surgiram com frequência as palhoças e suas roças destinadas à subsistência e ao fornecimento das tropas. Com a prosperidade de um pouso ou uma venda, podia ser formar um aglomerado de casas, um povoado, que tendia ao desenvolvimento, até ganhar a condição de vila e, mais tarde, de cidade. Foi o processo que, naqueles caminhos, substituiu a origem religiosa dos núcleos urbanos pela origem tropeira. Localidades que, em vez de terem a capela original e a praça central como berço, tiveram o pouso ou a ponte. Cidades onde, como observa Aloísio de Almeida, a igreja só nasceu mais tarde, e que, ainda hoje, tem uma rua principal ou destacada na posição exata em que passava a estrada das tropas. Nessa condição de cidades nascidas do movimento tropeiro, ou com seu desenvolvimento intimamente ligado a ele, estão, entre muitas outras, Sorocaba, Itapetininga, Itapeva, Itararé e Buri em São Paulo [...] (SILVA, 2008, p. 95)

Assim, as cidades de Itapetininga, Angatuba, Tatuí, Ribeirão Grande e Capela do Alto, onde encontramos fandangos caipiras surgiram na esteira do tropeirismo. Como estudaremos apenas os fandangos de esporas e de botinas, mas deixaremos de fora o estudo do fandango de tamancos, por serem muito diferentes musicalmente, não abordaremos o grupo sediado em Ribeirão Grande, apenas os grupos dos demais municípios citados.

A cultura tropeira é tão importante nesta região que, até hoje, alguns cavaleiros e cavaleiras saem em tropa e percorrem longos caminhos com seus cavalos, sendo recebidos em diversas cidades, onde realizam almoços com comida típica tropeira. Na entrevista de Crídio, por exemplo, ele cita um desses grupos:

Porque tá fazendo uns seis meis. Passou uma turma aqui, daqui que vieram de Taí, foram pra Sorocaba. Os tropeiro. Até aí eu fui assar lá uns carneiro pra eles lá. Pediram pra mim assar. Perguntaram pra mim “Cê assa?” Falei: “Asso! n’tem pobrema” fui lá, eu achei tão lindo a tradição deles, viu? Tinha lá sanfoneiro, tinha, ah... que coisa lindo de ver lá. Sei que assei dois carneiro pra eles lá, passou o dia de... de coisa lá, tão lindo de ver a turmada, troperada, tanto fazia, tinha mulher, criança, tudo. De Sorocaba. Lá, sei que peguei uma amizade c’a turma lá, tinha um baixinho lá, o apelido dele era Sorocaba. Mai queria que eu fosse inté Itapetininga junto coeles, lá. Que eles iam pousar aqui em Viracopo. Eu falei pr’ele “num posso ir”. Mai peguei uma amizade coele. Diz que vão vortá de novo, diz que vão vim pousar, fazer a parada na fazenda aí. Então...

Bruno Menegatti: Dançou um fandango com eles, não?

Crídio: Não, nós num dancemo porque não tinha viola. Não tinha viola, mas se tivesse uma, se eu tivesse lá a viola minha, eu tinha certeza que nói tinha dançado, porque eu provocava eles tamém, né? Provocava tamém. Hahahahahahaha

Tive a oportunidade de encontrar em Itapetininga com um desses grupos que, na verdade, prestam homenagem aos tropeiros, mas não têm a mesma relação profissional dos tropeiros de antigamente. Não tocam tropas, apenas cavalgam em seus animais. Também não viajam com objetivo comercial, mas apenas recreativo. Os que conheci também não dançavam fandango.

3.1 Os grupos pesquisados.

Este capítulo tem como fonte principal os depoimentos dos fandangueiros e suas danças. Cada grupo está apresentado com um breve histórico e todas as variações musicais que apresentam em seus fandangos. Os dados aqui apresentados foram obtidos através de conversas informais, das entrevistas transcritas nos apêndices deste trabalho e da videografia apresentada nas referências desta monografia.

Para que o leitor compreenda com mais objetividade as idiossincrasias musicais de cada grupo e possa conferir os diferentes rasgueados da viola caipira, bem como todos os ritmos executados nas diversas marcas que compõem os fandangos caipiras, mostraremos todos os padrões rítmicos e rítmico-harmônicos encontrados em nossas transcrições³⁶. Além do objetivo catalográfico, a identificação desses padrões auxiliará na compreensão de quais são as semelhanças musicais entre esses grupos e o que faz com que musicalmente sejam todos classificados como “fandango”.

Como em todo processo de registro, é improvável alcançar total imparcialidade na transcrição musical, pois nossas experiências e referências certamente interferem no resultado final da escrita. Para conseguir o máximo possível de fidelidade ao que realizam os fandangueiros, procurei aprender a tocar e dançar todos os estilos de dança que vi e ouvi, em busca de um maior domínio delas.

É certo que as principais características somos capazes de identificar e transcrever, mas algumas nuances, que muitas vezes são classificadas como “sujeira” e imprimem a ginga do estilo, nem sempre são fáceis de grafar ou ouvir porque são sons ambíguos e irregulares quanto à ocorrência e intensidade, além de que nosso sistema de notação foi criado para escrever a música de concerto europeia, que em muito se diferencia das músicas produzidas em outros lugares do mundo.

Para esses casos não há como definir rigidamente padrões, nem pensar que a transcrição seja uma representação fiel da música produzida. De qualquer maneira, nossas transcrições não pretendem ser definitivas, nem absolutas, pois é possível que existam outras

³⁶ As transcrições completas, de onde foram extraídos esses excertos, estão nos apêndices deste trabalho.

maneiras de grafar essas danças. Também não pretendem cristalizar o modo de se tocar o fandango, pois são apenas registros das diversas formas que o executam, hoje, na região de Itapetininga. Devem, ao contrário, mostrar que várias são as possibilidades rítmicas desta dança.

Sinto que seria impossível que alguém conseguisse fazer soar sua viola exatamente como a do fandango somente se baseando nas partituras, como na maioria dos casos de música popular. Portanto, é preciso ouvir como os fandangueros tocam e, para isso, sugiro que se assista aos vídeos indicados nas referências deste trabalho.

Para melhor entendimento das partituras das violas, apresento uma bula a seguir:

Com o objetivo de deixar a partitura mais limpa e, assim, facilitar a leitura, optei por não reescrever todas as notas dos acordes que são repetidos em sequência, portanto, a repetição de um acorde é grafada pelo símbolo seguinte:

Caso a repetição seja feita com a técnica do arremate que consiste em tocar as cordas com a mão direita e imediatamente abafá-las, para que não soem notas de altura definida, mas apenas um som percussivo, utilizamos o seguinte símbolo:

Quando as cordas são abafadas pela mão direita, interrompendo a vibração das cordas após soar um acorde, utilizamos o seguinte símbolo

Sendo assim, a figura abaixo soaria da seguinte maneira: um acorde de ré maior, um arremate sobre o mesmo acorde e ele repetido novamente vibrando livremente.

3.1.1 Capela do Alto: Grupo de Fandango de Chilenas dos Irmãos Lara

Sediado no município de Capela do Alto, que segundo estimativa do IBGE para o ano de 2017 contaria com cerca de 20.005 habitantes, o Grupo de Fandango de Chilenas dos Irmãos Lara³⁷ existe há mais de cinquenta anos e é tradição familiar já há algumas gerações. Em 2012, quatro gerações estavam juntas no grupo da família “dos Lara”. O dançador Francisco de Lara, era o mais velho, com 83 anos, e um de seus fundadores, juntamente com Antônio Moreira, seu primo. Francisco de Lara dançava junto com filhos, netos e bisnetos. Os mais novos do grupo eram os netos de Francisco de Lara e tinham 9 anos de idade. Entre os grupos que conheci, esse é o que conserva mais tipos de danças: Varginha Simples, Varginha Palmeada, Pula Sela, Bate na Bota, Passo da Tropa, Vira Corpo, Mandadinho, Palmeadinho, Corta Jaca e Quebra Chifre. Além destas, realizam desafios entre dançadores, que improvisam suas danças ao final de seus espetáculos, sobre o recortado do pagode-de-viola; neste momento a coreografia é livre para que os dançadores demonstrem suas habilidades individuais. As vestimentas são camisas vermelhas, calças pretas, lenços brancos no pescoço, chapéus de feltro pretos, em estilo *country* estadunidense e esporas/chilenas.

Esse grupo possui uma figura de liderança chamada de “Mestre Sala”, assumida pelo dançador Antônio Moreira. Ele é o responsável por marcar os momentos da dança e é o único que pode diferenciar sua vestimenta com relação ao resto do grupo, por exemplo, usando um

³⁷ Todas essas informações foram extraídas do DVD “O Fandango de Chilenas dos Irmãos Lara”.

chapéu diferente. Essa figura existe no grupo de Tatuí e Angatuba como o nome de “Palmeiro”, pois é quem “puxa” as palmas.

Todas as transcrições apresentadas aqui foram realizadas a partir do DVD documental “O Fandango de Chilena dos Irmãos Lara”.

As danças estão todas entre 94 e 102 bpm³⁸.

Chico Lara conta que as chilenas foram introduzidas no fandango de Capela do Alto por volta do ano de 1948, por influência dos dançadores Salvador Soares e João Marques, de Tatuí, pois até então utilizavam esporas de montaria para dançar. E os que não tinham dinheiro para usar esporas dançavam descalços.

As violas se repetem de maneira idêntica em todas as coreografias e sobre um padrão rítmico básico são feitas algumas variações. Não é possível prever quando e quais variações serão utilizadas em cada momento, por isso, as transcrições completas que estão em anexo mostram como ocorreu em uma interpretação apenas, pois o violeiro poderia ter feito mais ou menos variações com sua viola. Isso ocorrerá em todos os grupos.

Neste grupo, há duas tonalidades utilizadas no acompanhamento das danças: Mi Maior e Lá Maior – aqui transpostos para Ré Maior e Sol Maior, para padronizar a afinação das violas de nossas transcrições – Cebolão em Ré – e facilitar a comparação dos toques.

As coreografias acompanhadas com os recortados na tonalidade de Mi Maior, aqui transposta para Ré Maior, são: Varginha Simples, Pula Sela, Bate na Bota e Vira Corpo. Suas violas seguem um mesmo padrão, como mostraremos a seguir.

Normalmente, a apresentação se inicia com um acorde na viola, tocando a tônica do tom em que será feito o recortado. Funciona como um alerta aos dançadores para o início da dança.

³⁸ batidas por minuto

Os recortados sempre começam em anacruse³⁹. Esse impulso para o tempo forte está presente em todos os fandangos e em todos os instrumentos – violas, palmas, castanholas, esporas e pés – e é, portanto, uma característica muito forte da dança. Explicado isso, optamos por não escrever sempre a anacruse, para que o leitor compreenda com mais facilidade as células rítmicas dentro das estruturas dos compassos.

Há um recortado básico que predominará durante toda a dança:

E sobre este padrão básico são tocadas as seguintes variações, de maneira livre:

³⁹ Nota, ou conjunto de notas que precedem o primeiro tempo forte do primeiro compasso de uma música ou frase musical.

Os seguintes recortados são usados para marcar o momento de iniciar os cortes do final da dança, pois no início da dança o corte vem sempre imediatamente após os palmeados, não necessitando, portanto, uma marcação mais específica. Note que a característica comum entre esses “alertas” para o corte é a pausa do recortado.

Identificamos que os cortes iniciais sempre começam em anacruse, enquanto os cortes finais não. Transcrevemos ambos, em todas as variantes encontradas.

Acompanhadas pelos recortados na tonalidade de Lá Maior, aqui transpostos para Sol Maior, são as seguintes danças: Varginha Palmeada, Passo da Tropa, Mandadinho, Palmeadinho, Corta Jaca e Quebra Chifre. Aqui apenas a tonalidade é outra, pois a forma musical se mantém idêntica.

O toque do acorde inicial para alertar quanto ao início da dança, seguido por duas variáveis de anacruses que impulsionam ao tempo forte.

O recortado básico, que predominará durante toda a dança.

Uma variação apenas deste recortado básico.

E uma outra variação que ocorre apenas nas danças Mandadinho e Palmeadinho:

Para anunciar o início do corte final:

E cinco variações de toques de viola nos cortes:

Apesar das violas serem iguais em todas as danças, apresentando pequenas variações de andamento apenas, as coreografias resultam em sonoridades distintas que apresentaremos agora.

Nas gravações a que tivemos acesso, com exceção do Palmeadinho, todas as danças deste grupo começam com “castanholas”, que são estalos de dedos. Atenção para o que foi descrito anteriormente, as castanholas também são iniciadas em anacruse, com as duas

semicolcheias que terminam o compasso do ritmo escrito abaixo. Essa célula é repetida diversas vezes, até que o “mestre sala” puxe as palmas.

Com exceção da coreografia do Mandadinho e do Palmeadinho em que a célula rítmica do primeiro compasso é tocada várias vezes – e não apenas duas – as palmas tocam a seguinte frase, feita apenas uma vez, até que o palmeiro puxe o corte.

A partir deste início comum, cada uma das danças apresenta frases rítmicas próprias, sempre na seguinte sequência: o corte inicial, a coreografia central e o corte final. Veremos, agora, cada uma delas.

Varginha Simples

A Varginha Simples é dançada em círculo, sem palmeados, e sua sonoridade principal é produzida apenas pelo som dos pés e das esporas. Seu andamento é em torno de 94 bpm.

Após as castanholas e palmeado, o corte inicial que toca a seguinte frase, duas vezes⁴⁰:

⁴⁰ Note que nos sapateados de todos os grupos há momentos em que soam apenas as esporas, sem o som dos pés batendo no chão. Esses sons são produzidos pela batida de um pé no outro, sem tocar o chão.

Entre o corte inicial e a coreografia principal, marcham, produzindo o seguinte ritmo:

Nesta coreografia os dançadores batem palmas e batem nas coxas com a palma da mão, resultando nos seguintes padrões, que já foram apresentados durante o corte inicial:

E enquanto não palmeiam, apenas seguem trotando em círculo, o que resulta na seguinte rítmica:

Os cortes do início e do fim são idênticos, com a única diferença de que no corte final não há anacruse na primeira frase.

Pula Sela

Após as castanholas e palmeado, o corte inicial que toca a seguinte frase, duas vezes.
 . Seu andamento é em torno de 96 bpm.

Nesta dança uns fandangueiros se curvam enquanto os outros pulam sobre suas costas, a resultante sonora é a seguinte, iniciando em anacruse, nas duas últimas notas do compasso:

E enquanto apenas se movimentam se preparando para pular um dos companheiros, ou para serem pulados, resulta o seguinte ritmo:

O corte final e inicial são idênticos, exceto pelo fato do corte final não possuir anacruse.

Bate na bota

Andamento em torno de 96 bpm.

Após as castanholas e palmeado, o corte inicial que toca a seguinte frase, duas vezes:

Entre o corte inicial e a coreografia central, marcham, se preparando:

Nesta coreografia central, os fandangueros batem com suas mãos nos canos das suas botas enquanto erguem as pernas, o que resulta no seguinte padrão rítmico, iniciando em anacruse, nas duas últimas semicolcheias do compasso:

E enquanto se movimentam para descansar da coreografia que exige bastante do corpo, trotam, produzindo o seguinte ritmo:

O corte final e inicial são idênticos, exceto pelo fato do corte final não possuir anacruse:

Passo da tropa

Andamento em torno de 102 bpm.

Após as castanholas e palmeado, o corte inicial que toca a seguinte frase duas vezes:

Quando estão em pé, trotam em círculo e batem palmas, produzindo o seguinte som:

Ou apenas trotam:

O corte final é feito com alguns utilizando a coreografia no chão, outros em pé, mas resulta, predominantemente, na seguinte frase tocada duas vezes:

Mandadinho

Andamento em torno de 99 bpm.

Após as castanholas e palmeado, o corte inicial que toca a seguinte frase, duas vezes:

O mandadinho é uma dança em que reproduzem alguns gestos do dia a dia no campo, como colher feijão, derriçar café, quebrar milho, etc. Apresenta a seguinte frase de dez compassos, repetida inúmeras vezes ao decorrer da dança:

Entre uma repetição e outra desta frase maior, marcham em círculo produzindo o seguinte ritmo:

E entre a marcha e a retomada da frase principal:

Antes de iniciarem o corte, dançam como na Varginha Simples, iniciando em anacruse, nas três últimas semicolcheias do compasso:

O corte final e inicial são idênticos, exceto pelo fato do corte final não possuir anacruse:

Essa marca possui uma característica exclusiva que é a ocorrência de uma coda após o corte. Esta coda é composta por aquela mesma frase de dez compassos que é executada ao longo de toda a dança.

Palmeadinho

Andamento em torno de 96 bpm.

Após o palmeado, o corte inicial que toca a seguinte frase, duas vezes:

Dança feita em círculos, com bastante palmeado. Há dois padrões principais, o primeiro se inicia na anacruse, que são as duas últimas semicolcheias do compasso abaixo.

O segundo também se inicia em anacruse, na última colcheia da célula abaixo:

Há trechos em que marcham em círculo, como que trotando:

O Corte final aproveita um dos palmeados apresentados no decorrer da dança e, assim, se diferencia do corte inicial. A seguinte frase é tocada duas vezes:

Corta Jaca

Andamento em torno de 98 bpm.

Nesta dança os pés se movimentam de maneira semelhante à coreografia do xaxado e por isso conseguem tocar apenas as esporas, sem bater os pés com força no chão.

Após o palmeado, o corte inicial que toca a seguinte frase, duas vezes, sem a anacruze na repetição:

Entre o final do primeiro corte e o início da coreografia principal, marcham em círculo, produzindo o seguinte som:

Quando realizam a coreografia principal, a resultante sonora é a seguinte:

O corte final e inicial são idênticos, exceto pelo fato do corte final não possuir anacruse.

Quebra Chifre

Andamento em torno de 101 bpm.

Esta é a única marca em que os dançadores se colocam em fileiras opostas e não em círculo. Posicionados frente a frente, batem bota com bota, em movimento cruzado. Produzindo som apenas com as esporas.

Após as castanholas e o palmeado, o corte inicial que toca a seguinte frase, duas vezes:

Em seguida, marcham parados no lugar, aguardando o momento de iniciar a coreografia principal:

A coreografia principal é composta por duas células rítmicas, primeiramente dançam cruzando, “trespassando”, as fileiras, enquanto tocam o seguinte ritmo:

Em seguida, batem pé com pé, cruzados à frente, soando apenas as esporas:

O corte final e inicial são idênticos, exceto pelo fato do corte final não possuir anacruse:

3.1.2 Tatuí: Tropeiros da Mata

Sediado em Tatuí, município com aproximadamente 118.939 habitantes, segundo estimativa do IBGE para 2017, o Grupo de Fandango Tropeiros da Mata existe há aproximadamente 40 anos. Os primeiros membros do grupo começaram a se reunir na venda do Sr. Saladino Mota, no bairro rural chamado Congonhal de Cima, onde faziam roda de fandango todos os domingos. Dos membros atuantes em 2012, somente o violeiro Júlio Cleto e o dançador Donizeti integravam o grupo desde seu começo. Contava com seis dançadores (com faixa etária entre 16 e 70 anos de idade) e um violeiro. Neste grupo encontravam-se até três gerações de uma mesma família. Realizavam as seguintes danças: Varginha Simples, Varginha Parmeada (palmeada), Mandadinho, Quebra-chifre e Cerradinho. Vestem camisas azuis, lenços amarelos no pescoço, calças jeans, chapéus variados e esporas. Este grupo sempre utilizou esporas.

O grupo já gravou 2 CDs – um no ano 1982, intitulado “Documento Sonoro do Folclore Brasileiro - Vol. IV”, pela Funarte e outro no ano 2000, intitulado “Cantadores: O Folclore de Sorocaba e Região” – cada um com integrantes diferentes e com algumas mudanças no estilo musical, como veremos nas transcrições musicais. Também tomaram parte no DVD “Amanhecer Caipira”, que retrata algumas das tradições caipiras do Município de Tatuí.

Tanto nas gravações do ano 1982 quanto nas do ano 2000, o palmeado que inicia a dança é igual:

Gravações do ano 1982

Varginha Simples

Como nos outros grupos, a viola inicia sozinha, mas ao invés de anacruze, um compasso inteiro, sem a cabeça do primeiro tempo, impulsiona para o início do padrão de dois compassos do recortado que predominará durante toda a música.

Inicia-se então os seguintes padrões, repetidos e alternados de maneira livre. O andamento da música inicia por volta de 95 bpm e vai acelerando conforme evoluem as castanholas, os palmeados e chegam ao ápice durante o sapateado, em torno de 110 bpm.

Durante os cortes do início e do fim registramos esta frase, tocada duas vezes.

A dança se inicia com o palmeado, seguido pelo corte inicial, que repete a seguinte frase duas vezes:

Durante a parte central da Dança, a seguinte rítmica se inicia no último compasso do corte inicial, sem interrupção.

Para encerrar esta marca, a dança é interrompida, retornam os palmeados e segue o corte, como no início.

Varginha Palmeada

Segue a mesma forma da Varginha Simples, mas o acelerando inicial possui menor amplitude, pois vai de aproximadamente 99 bpm a 103 bpm. Apresenta as seguintes variantes nos recortados da viola:

The page contains two systems of guitar music, each consisting of two staves. The key signature is D major (two sharps). The notation includes various chords and melodic lines with slurs and accents.

System 1:

- Staff 1: Chord D (D4, F#4, A4) with an accent on F#4. Melody: D4 (quarter), F#4 (quarter), A4 (quarter), G#4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).
- Staff 2: Chord D (D4, F#4, A4) with an accent on F#4. Melody: D4 (quarter), F#4 (quarter), A4 (quarter), G#4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).

System 2:

- Staff 1: Chord S (D4, F#4, A4) with an accent on F#4. Melody: D4 (quarter), F#4 (quarter), A4 (quarter), G#4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).
- Staff 2: Chord (D7) (D4, F#4, A4, G#4) with an accent on F#4. Melody: D4 (quarter), F#4 (quarter), A4 (quarter), G#4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).

System 3:

- Staff 1: Chord D (D4, F#4, A4) with an accent on F#4. Melody: D4 (quarter), F#4 (quarter), A4 (quarter), G#4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).
- Staff 2: Chord (D7) (D4, F#4, A4, G#4) with an accent on F#4. Melody: D4 (quarter), F#4 (quarter), A4 (quarter), G#4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).

System 4:

- Staff 1: Chord D (D4, F#4, A4) with an accent on F#4. Melody: D4 (quarter), F#4 (quarter), A4 (quarter), G#4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).
- Staff 2: Chord D (D4, F#4, A4) with an accent on F#4. Melody: D4 (quarter), F#4 (quarter), A4 (quarter), G#4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).

System 5:

- Staff 1: Chord D (D4, F#4, A4) with an accent on F#4. Melody: D4 (quarter), F#4 (quarter), A4 (quarter), G#4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).
- Staff 2: Chord D (D4, F#4, A4) with an accent on F#4. Melody: D4 (quarter), F#4 (quarter), A4 (quarter), G#4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).

System 6:

- Staff 1: Chord D (D4, F#4, A4) with an accent on F#4. Melody: D4 (quarter), F#4 (quarter), A4 (quarter), G#4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).
- Staff 2: Chord D (D4, F#4, A4) with an accent on F#4. Melody: D4 (quarter), F#4 (quarter), A4 (quarter), G#4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).

System 7:

- Staff 1: Chord D (D4, F#4, A4) with an accent on F#4. Melody: D4 (quarter), F#4 (quarter), A4 (quarter), G#4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).
- Staff 2: Chord T (D4, F#4, A4, G#4) with an accent on F#4. Melody: D4 (quarter), F#4 (quarter), A4 (quarter), G#4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter).

E durante os cortes inicial e final, as seguintes frases, repetidas duas vezes:

A dança inicia-se com palmeados e o corte, de maneira idêntica à Varginha Simples. Entre o corte inicial e a parte central da dança e entre esta e o corte final, há uma transição que resulta, provavelmente, do movimento trotado dos dançadores⁴¹:

E na parte central da dança temos a seguinte frase, repetida diversas vezes:

⁴¹ Não possuímos vídeos destas gravações, apenas áudio, no entanto, fazemos esta suposição baseados na ocorrência frequente desta célula musical no grupo dos Irmãos Lara, que foi estudado a partir de videodocumentário.

Ocorre também uma variação da célula rítmica que compõe os dois primeiros compassos desta frase principal:

O Corte final é idêntico ao corte inicial e também precedido por palmas, como na Varginha Simples.

Gravações do ano 2000

Varginha Simples

Como nas gravações de 1982, a viola inicia sozinha e, ao invés de anacruze, um compasso inteiro, sem a cabeça do primeiro tempo, impulsiona para o início do padrão de dois compassos do recortado que predominará durante toda a música. Seu andamento é em torno de 100 bpm.

Iniciam-se então os seguintes padrões, repetidos e alternados de maneira livre.

The musical score is written for guitar in D major (two sharps: F# and C#). It consists of eight staves of music, each containing a series of chords and melodic lines. The chords are labeled as follows:

- Staff 1: D, T, D7, T
- Staff 2: D7, T, D7, T
- Staff 3: D7, T, D7, T
- Staff 4: T, D7, T
- Staff 5: T, D7, T, D7, T
- Staff 6: T, D7, T
- Staff 7: D7, T
- Staff 8: S, (D7), T, S

The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The music is written in a style that suggests a specific guitar technique, possibly fingerpicking or a similar style, given the use of 'x' marks on the strings in some measures.

Enquanto a viola no corte final é assim:

Essa distinção entre os dois cortes registrados aqui, não significa que sempre sejam feitos desta forma, pois a gravação em que nos baseamos é o registro de um momento. Optamos por expor ambas para termos a maior amostragem possível de variantes.

A dança se inicia com o palmeado, seguido pelo corte inicial, que toca a seguinte frase duas vezes:

Durante a parte central da dança, a seguinte rítmica se inicia no último compasso do corte inicial.

O corte final aproveita a anacruse típica desta marca e se diferencia do corte inicial apenas por este fator, pois ao invés de uma colcheia como anacruse, utiliza duas semicolcheias.

Palmeadinho (Palmeadinho)

Novamente a viola inicia sozinha em um compasso inteiro, sem a cabeça do primeiro tempo, impulsionando para o início do padrão de dois compassos do recortado que predominará durante toda a música. Seu andamento é em torno de 100-103 bpm.

Os padrões rítmicos do recortado desta marca são os seguintes:

O corte inicial:

E o corte final:

A dança inicia com os palmeados, seguidos pelo corte inicial, tocado duas vezes:

A coreografia principal resulta na seguinte frase rítmica, repetida obstinadamente:

Em alguns momentos, esta frase sofre alterações em seu tamanho, pois as células que compoem os dois primeiros e os dois últimos compassos dela são repetidas mais vezes que o escrito, deixando-a maior. No entanto, ela sempre retorna a esta duração mais previsível.

Entre a coreografia central e o corte final, os fandangueiros se preparam para o corte:

E no corte final, a seguinte frase, tocada duas vezes:

Cerradinho

O andamento desta marca é em torno de 107 bpm.

A viola que anuncia o início é um pouco distinta das anteriores:

Durante a coreografia principal, predominam os seguintes padrões de recortado:

The musical score consists of six staves of music in D major. The notation includes various chords and rhythmic patterns. The chords are labeled as follows:

- Staff 1: T, D, D/D, D, T
- Staff 2: D, D7, D, T
- Staff 3: D, D7, T
- Staff 4: D, T, D7, T, D, T
- Staff 5: D, T, D7, T
- Staff 6: D7, T

The rhythmic patterns are indicated by 'x' marks on the notes, suggesting specific fretted positions or techniques. The key signature is D major (two sharps).

Esta coreografia possui corte apenas no final e sua viola é assim:

The musical score consists of two staves of music in D major. The notation includes various chords and rhythmic patterns. The chords are labeled as follows:

- Staff 1: T, D7, T, S, T, D, T
- Staff 2: D, T, S, T, D7, T

The rhythmic patterns are indicated by 'x' marks on the notes, suggesting specific fretted positions or techniques. The key signature is D major (two sharps).

Assim como o Mandadinho, do grupo dos Irmãos Lara, esta marca possui coda, na qual a viola toca a seguinte frase:

Outra peculiaridade desta marca, é que o violeiro larga o recortado tradicional e realiza um ponteado ao estilo das introduções de pagode de viola:

Após o palmeado, inicia-se a parte central da dança, sem realizar o corte inicial. Em contrapartida a esta viola tão variada, a dança da parte central do Cerradinho apresenta apenas uma célula rítmica repetida obstinadamente até o fim da dança. Possui uma anacruse distinta do padrão comum, pois ao invés de partir da rítmica que compõe o *ostinato*, parte de apenas uma colcheia. Pode ser que isso tenha ocorrido apenas nesta gravação, no entanto, chama a atenção o fato de que mesmo que tenha sido fruto de um “erro”, a dança não deixou de começar em anacruse.

o fandango pouco a pouco foi perdendo força no bairro até que desapareceu, restando fandangueiros, mas não mais o fandango.

O Grupo de Fandango Benedito Leite possui uma história bastante peculiar, pois surgiu em 2002 por iniciativa do fandangueiro Benedito Leite – membro do antigo grupo de fandango do Bairro dos Leite – que ensinou seus netos e netas (uma delas com 4 anos de idade) a dançarem o fandango, com o intuito de homenagear a professora Maria Aparecida Lisboa que havia escrito o livro *Fandango do Miliano* (2002). Tal fato mostrou que o processo da pesquisa de Maria Aparecida e o lançamento de seu livro gerou movimento suficiente no Bairro dos Leite para trazer à tona a importância dessa tradição local.

A partir desta primeira apresentação de Benedito com seus netos, acompanhados pelo violeiro Joinha, também membro do antigo grupo de Emiliano Leite, outras crianças e adultos se interessaram em aprender o fandango e a partir de então ressurgiu o fandango no Bairro dos Leite. O grupo, inicialmente, era chamado de Grupo de Fandango Mirim do Bairro dos Leite e recebeu o nome de Benedito Leite somente após o seu falecimento.

Atualmente, realizam cinco tipos de dança: Quebra Chifre, Batida da Bota, Tiguera, Marcha da Tropa e Dança do Pulinho, mesmas danças realizadas na época do Emiliano, com exceção da quarta que foi aprendida com o Grupo de Fandango de Chilena dos Irmãos Lara. Diferentemente de todos os outros fandangos da região, dançam predominantemente em fileiras opostas, como acontece no catira; mas isso sempre ocorreu na cidade, desde a época de Emiliano. O fandangueiro Zé Neves, nascido em Guareí e atualmente residente em Itapetininga, disse que este grupo dança ao estilo dos Quaresma, família de fandangueiros de Guareí. Outros fandangueiros de Angatuba contaram que Emiliano havia aprendido a dançar o fandango com o pessoal dos Quaresma. Esse cruzamento de informações é interessantíssimo, pois dele podemos deduzir que o fandango em Angatuba não começou a partir de uma tradição familiar, mas mesmo assim, após surgir nesta região desenvolveu-se como tradição.

Contam que, antigamente, cantavam modas de viola entre as danças, o que já não acontece mais. Como esse grupo surgiu com a função única de se apresentar, os violeiros cantam somente uma música e com dança entre as estrofes, o que não acontecia antigamente. Esse jeito de entremear a moda de viola com danças no grupo de Angatuba foi uma sugestão do violeiro Joinha, que nos contou ter se apropriado desta característica a partir de quando viu

a dupla *Vieira & Vieirinha* dançando catira, pois esta não é uma característica dos fandangos caipiras.

Quanto às vestimentas, utilizam um uniforme que consiste em camisa vermelha, chapéu de palha ou feltro de lã, em estilo *country* estadunidense, lenço no pescoço, calça comprida, bota e esporas.

Em Angatuba, antigamente, somente os homens dançavam o fandango, mulheres somente assistiam, mas hoje em dia, elas são bem-vindas ao grupo, pois quando ele ressurgiu já foi com a presença de meninas, netas de Benedito Leite.

Quanto às músicas deste grupo, optamos por não transcrevê-las porque os ritmos e harmonias contidos nelas estão contemplados nas transcrições musicais dos demais grupos.

3.1.4 Itapetininga: Grupo de Fandango da Várzea e Grupo de Catira Nossa Senhora Aparecida

Itapetininga possui por volta de 160.070 habitantes, segundo estimativa do IBGE para 2017. Faz fronteira com todas as cidades onde o fandango é presente. Neste município há dois grupos, os irmãos Proença e o Grupo de Catira Nossa Senhora Aparecida.

3.1.4.1 Irmãos Proença

Os irmãos Proença eram os últimos dançadores do estilo Itapetiningano e quando não dançavam sozinhos, reuniam-se com alguns que sabiam dançar no seu estilo, principalmente o dançador Pinhé (Salvador Messias) e seu filho Gumerindo. Em contraposição ao outro grupo itapetiningano, reuniam-se para dançar com fim de divertimento e não para ensaios para apresentações, portanto não possuíam uniforme, tampouco se viam como um grupo propriamente dito. O único pressuposto de vestimenta era a botina, ou bota, para “fazer buia”⁴² quando sapateia”. O grupo comumente se reunia no Bairro da Várzea.

⁴² Buia = Barulho

Para iniciar e terminar suas danças, tocavam o corte, momento em que as violas tocavam os seguintes ritmos:

Mais que uma cristalização de duas maneiras de se tocar o corte, registramos aqui um exemplo de variação muito comum no estilo dos irmãos Proença, ao compararmos os penúltimos compassos de cada exemplo, pois a variação trata-se de um toque abafado, apenas. Na dança também, algumas pequenas variações do sapateado no corte:

Ao dançarem o Quebra Bico, ficavam frente a frente e alternavam entre o sapateado e uma coreografia em que batiam bota com bota, cruzando à frente do corpo. Neste momento em que os pés se batem, não há som, portanto só ouvimos as violas nas seguintes variações:

Os pés tocavam a frase abaixo duas vezes, acompanhando os oito compassos das violas:

Quando prolongavam por bastante tempo a dança do fandango, faziam dois tipos de variação na viola, nas quais realizavam uma espécie de melodia em terças, que sugeria harmonias de Tônica, Dominante, Dominante com sétima, Dominante com sétima da Subdominante e de Subdominante com nona; tais harmonias não se encontram em outros fandangos, a não ser no de Tatuí, como visto anteriormente.

As variações da viola estão apresentadas abaixo. Observe que em ambos os casos há dois tipos de finalizações; a primeira é realizada quando continuarão o toque padrão da dança (apresentado na dança básica); a segunda é realizada quando, da variação, irão diretamente ao “corte”. Não pude gravar essas variações que aprendi a partir do convívio com os irmãos Proença.

The musical notation is presented in three systems, each with two staves. The key signature is D major (two sharps). The notation includes various chords and rhythmic patterns, with some measures marked with 'x' indicating specific techniques or effects.

System 1:

- Staff 1: Chords T, (D7), S, T.
- Staff 2: Chords D7, T, D7.

System 2:

- Staff 1: Chords T, D7, followed by a first ending (1.) and a second ending (2.).
- Staff 2: Chords T, D7, followed by a first ending (1.) and a second ending (2.).

System 3:

- Staff 1: Chords T6, D, S9.
- Staff 2: Chords T, D7.

System 4:

- Staff 1: Chords T, D7, T, D7, followed by a first ending (1.) and a second ending (2.).
- Staff 2: Chords T, D7, T, D7, followed by a first ending (1.) and a second ending (2.).

A variação apresentada abaixo foi criada por Lucídio, mas também não possuímos gravações dela. Assemelha-se ao Bate na Bota dançado pelos Irmãos Lara, mas ao invés de bater na bota, ele batia palmas embaixo de uma das pernas, alternadamente, enquanto pulava.

Palmeado
Sapateado

The notation shows a rhythmic pattern on a single staff, starting with a double bar line and a repeat sign. The pattern consists of a series of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with a '7' indicating a specific technique or effect.

Quando realizava esta variação na dança básica, o corte também era variado e resultava na seguinte frase, tocada duas vezes.

3.1.4.2 Grupo de Catira Nossa Senhora de Aparecida

O Grupo de Catira Nossa Senhora de Aparecida existiu por aproximadamente 35 anos e tem como membros fundadores João Coragem e Zé Neves. Atualmente o grupo está inativo, pois os dois últimos dançadores do grupo, seus fundadores, já estão com idade bastante avançada e não resistem a apresentações. Nos últimos anos houve um grande número de pessoas que se juntaram a eles, mas não continuaram dançando; entraram sem saber dançar, para aprender, e saíram sem que tivessem aprendido de fato. Alguns dançadores mais habilidosos, conhecedores da dança, que participaram do grupo em seu início, abandonaram a prática por conta de mudança de religião ou por problemas familiares.

Enquanto se apresentavam usavam um uniforme que consistia em camisa vermelha, chapéu, lenço branco no pescoço, calça, botas e esporas próprias para a dança (figura 11). O grupo foi formado para realizar apresentações em festas e sempre comparecia onde era convidado. Houve tempos em que as mulheres dançavam, outros em que não, mas o fato é que neste grupo não havia proibições quanto ao gênero.

Contam que antigamente, na roça, praticavam várias danças, como: varginha, parmeadinho (palmeadinho), cerradinho e mandadinho; danças que ainda são cultivadas em outras cidades e que aparecem no texto de Lima (1954), no entanto, hoje em dia só cultivam dois tipos de dança, uma dança básica, semelhante à Varginha Simples, dos Irmãos Lara e o Quebra Chifre.

Pela análise das características musicais e coreográficas, poderíamos qualificar a dança do Grupo de Catira Nossa Senhora de Aparecida como fandango e não catira, os motivos desta afirmação serão expostos adiante. No entanto, felizmente, não são os estudiosos que dão nomes às tradições do povo, mas as próprias pessoas que as fazem. Portanto, apesar de dançarem ainda o fandango que aprenderam de seus ancestrais, o grupo certamente seguirá chamando “Grupo de Catira Nossa Senhora de Aparecida”.

Mantêm sempre o andamento em torno de 106 bpm.

Durante toda a apresentação deste grupo, predomina o seguinte recortado na viola:

E vez ou outra, aparecem as seguintes variações:

Apenas durante o corte do final a viola se altera, realizando a seguinte frase, repetida

duas vezes:

Não registramos outras variantes da dança durante as execuções do grupo, no entanto, João Marques nos mostrou uma variante em sua entrevista, que seria feita durante as palmas do início da dança:

Os dançadores iniciam a dança com palmas:

Na gravação que transcrevemos, realizam a seguinte rítmica no corte inicial:

Uma diferença com relação aos outros grupos é que neste corte inicial o violeiro não muda o recortado. Segue então a coreografia principal, em que predomina a seguinte célula

rítmica, iniciada em anacruse, com as duas semicolcheias que encerram o compasso transcrito:

Durante a dança aparecem as seguintes variações:

Também, realizam a coreografia do Quebra Chifre, dentro da dança básica, de maneira ininterrupta. Neste momento, quando batem os pés cruzados à frente, apenas as esporas soam:

E alternam este cruzamento dos pés com palmas e sapateados, resultando nas seguintes frases e células rítmicas:

Palma
Esporas
Pés

Palmas
Esporas
Pés

Palmas
Esporas
Pés

Palmas
Esporas
Pés

Para encerrar a dança realizam o corte, composto por essas duas frases, em sequência:

Esporas
Pés

Esporas
Pés

3.2 Fandango ou Catira?

A presença do Grupo de Catira Nossa Senhora Aparecida em Itapetininga causou na cidade uma confusão sobre a identidade do fandango e sobre suas diferenças com o catira.

Quando surgiram as questões com relação a esse tema, já expostas no capítulo 2, pensamos que seria necessário uma investigação profunda sobre as diferenças entre fandango e catira para que pudéssemos entender esse fenômeno local. No entanto, a observação de algumas diferenças musicais bastante evidentes, bem como o depoimento dos próprios fandangueiros da região, nos levaram a conclusões satisfatórias sobre o tema.

Quando questionamos os fandangueiros itapetininganos sobre a diferença entre fandango e catira, obtivemos diversas respostas, mas todas confluíam para uma mesma direção. Zé Neves, dançador do Grupo de Catira Nossa Senhora Aparecida, aprendeu a dançar o fandango com seus tios e avós e conta que a geração anterior a ele chamava a dança de fandango, mas que seus primos e ele já a chamavam de catira. Diz em seu depoimento que “catira é mais moderna, pode enfeitar mais a dança”. Conta, ainda, que esse novo nome foi sugestão do violeiro Olegário Vieira de Barros, mais conhecido como Olegário Pedro, que era do município de Quadra.

Como nossa questão gira em torno deste grupo itapetiningano, vejamos o que nos disse João Coragem, quem primeiramente nos expôs essa problemática.

João Coragem: A catira, saiu a duzentos anos atrás. Que inxiste essa dança. A dança certa memo é fandango! Que os tropero trouxe pro Brasil é fandango. Mai daí como foi ficando tudo moderno, as coisa vai mudando, daí mudaram pra catira. Catira é mai moderno, pode dançar de gravata, de sapato, então ficou tudo moderno, mai a dança certa memo é fandango! Mai então bamo continuar ca catira, não tem pobrema nenhum, é a mema dança! Fandango, catira é uma coisa só, não muda nada.

[...]

Bruno Sanches: O senhor falou que a catira ficou mais moderna que o fandango e aí o senhor disse que não tem diferença. O jeito de dançar não tem diferença?

João Coragem: Não tem deferença, catira e fandango é uma coisa só.

Bruno Sanches: E o que que é o moderno, que que... o senhor falou da roupa, como é? O que que é o moderno?

João Coragem: A roupa, outra roupa que vem, que veio dos tropeiro, que eles dançavam era bota, espora, camisa vermeia, lenço branco e chapéu preto. A dança certo é com chapéu preto, esse aqui não tá certo. É chapéu preto, certo, a dança do fandango. Mai hoje, ponhano até no chapéu já fica bão, né? Camisa vermeia, lenço branco, que tem que ter liforme. De primeiro vestia uniforme. Vestia uniforme e começava a dança.

Bruno Sanches: Então esse jeito que o senhor ta vestido era o jeito que os tropeiro andava?

João Coragem: É. Os tropeiro andavam. É... que os tropeiro andavam tudo de lenço. Tropeiro gaúcho andavam tudo de lenço. Tudo lenço, bota, espora, é tudo o tipo deles andar, né?

Bruno Sanches: Os tropeiro... só tinha gaúcho ou tinha caipira daqui que ia lá buscar mula também?

João Coragem: Não, eles viam vender pra cá. Vinham com as tropa vendendo, vendendo pra caipirada! Pros caipira. Vendia, ficavam aqui, que nem domingo, alugavam uma chácara e ficavam ali, fazendo sua pousada e depois da janta faziam suas dança.

Bruno Sanches: É... o senhor sabe porque que chamava fandango? Porque que tinha esse nome, o senhor sabe?

João Coragem: Ah, o fandango porque os tropeiro tuda vida são dançador, né? São dançador, então, eles que tiraram essa dança, foi eles que tiraram. Então dançavam essa dança, vanerão, essas coisa... tuda vida dançaram vanerão, então daí começaram essa dança e vem vindo e tá até hoje, que não mudou. Que o certo é fandango, mai mudou pra catira ficou mai moderna, né? Ficou mai moderno. Dá deferença, né? Fandango com catira dá diferença, mai mudou pra catira, vamo ficar na catira então, né?

Bruno Sanches: Quando que mudou o nome pra catira?

João Coragem: Ah, pra catira já faz uns par de ano já, viu? Quem mudou foi Vieira & Vieirinha e Irídio & Irineu que mudaram. Eu sei até quem que mudou, foi Vieira e Vieirinha que mudou pra catira, porque é mai moderno, né? Pode dançar dôi, trêi, quatro, num tem quantia. Mai o certo, não pode ser ímpar, tem que ser par. O certo memo é par, é quatro, seis ou oito.

Bruno Sanches: E pode dançar mais de oito?

João Coragem: Pode dançar mais de oito, dez, doze, é... fica bonito, só tem que ensaiar muito, né? Bastante gente tem que ensaiar muito, né? Senão um atrapaia outro, que tem que ser tudo certo, né?

Bruno Sanches: Vocês, aqui, cês mudaram o nome então foi depois de ver o Vieira e Vieirinha na TV?

João Coragem: É. Depois de ver eles no noticiário da TV. Depois que anunciaram, daí, vimo, sentimo obrigado a mudar tamém, né? Senão ficava muito ruim, né? Que catira e fandango?! Então, só tem que ficar um nome só. Pra dar certo, se não não dá certo!

E nas palavras de Crídio, vemos apontar para a mesma direção:

Bruno Menegatti: Legal. Cê sabe daonde, se seu pai, seu avô, alguém contou alguma vez pra você daonde que vem esse nome fandango?

Crídio: É... isso meu pai num, num... eu num sube, né? Num posso saber explicar daonde que veio, porque desde que eu aprendi assim, brincar com meu pai lá e dançar assim, ele falava fandango. É. Fandango. O catira memo pareceu depois. Depois que os mais estudado, daí, que quiseram ponhar outro nome deferente. Porque os caipira sabia falar só era fandango memo, então... era esse daí o nome que era fandango. Catira depois que apareceu. É...

Bruno Menegatti: E você lembra quando mudou o nome de fandango pra catira? Quando começaram pôr o nome de catira?

Crídio: Do catira foi daquela época ali que tinha o Vieira e Vieirinha, que eles se... eles se... eu gostava muito de assistir. Entendeu? Foi comprado um rádio, então na rádia... na rádia Globo que tinha. Isso! Que tinha aquele pograma da... da... tudas quarta-feira tinha, então nói assistia tudo dia aquele pograma e sempre eles cantavam uma moda, eles batiam um catira, eles falavam catira. É dessa época daí que a gente... foi pegado esse oto nome do catira. Mas só que o deles é deferente, né? Deferente, eles lá, pocê ver, eles bate o... acho que é com tamanco! É com um tamanco lá que eles bate na mão lá. Nem no pé não é aqueles batido deles que eles falavam. É isso... essa época aí, depoi do... que pareceu, que mudaram o nome! Mudaram, mai pa nós ainda é o fandango ainda. Hahahahahahaha

Bruno Menegatti: Mas o que o Vieira e Vieirinha fazia é diferente do que vocês fazem?

Crídio: Diferente, bem diferente! Bem diferente. Era.

Bruno Menegatti: Qual que é a diferença?

Crídio: A diferença é que o deles não tinha arremate. É um tipo só. É repicado ali. Prapá parapapá Prapá parapapá. Desse tipo assim que era. Não é o estilo nosso aqui de repicar memo o pé. O deles era compassado. Compassado. O catira deles é bem mais diferente. D... visto pelo rádio, né? Pela TV, essa época não existia TV, ainda pa nós aqui. É... existia televisinho, que existia, porque a gente, depois que um lá teve... lá, um certo lugar comprava uma televisão, daí a gente ia assistir lá. Daí se chamava televisinho. A gente assistia no vizinho! Hahahahahahaha. Ocê... hahahhahaha

Vemos na fala desses dois fandangueiros a força que os meios de comunicação possuem. No caso de Crídio: reconhece semelhança entre o que faz e o que faziam esses catireiros das rádios; ao mesmo tempo em que percebe as diferenças, não sabe ao certo se fandango e catira são sinônimos; para ele a principal diferença é que o fandango tem arremate e o catira não, no entanto sabemos que há mais diferenças, como veremos na tabela 1, na

página 137; de toda forma preserva sua maneira de se referir à sua tradição. No caso de João Coragem: identifica semelhança entre as danças; não reconhece suas diferenças estruturais; ao desejar identificação com a mídia, troca o nome de uma tradição local sem mudar a maneira de realizá-la.

Se olharmos para as histórias pessoais desses dois fandangueros, perceberemos o motivo de terem encarado de maneira diversa a questão midiática. Crídio nasceu e sempre viveu no campo, aprendeu tudo com seu pai e se relaciona com o fandango da maneira como faziam seus antepassados, como uma diversão que apresenta em festas de pequenas comunidades. João Coragem nasceu no campo, mas vive na cidade há muitos anos, aprendeu a dança já adulto, tem orgulho da fama que possui na cidade como catireiro, viajou diversas vezes para dançar, se apresentou em palcos para grandes públicos e, portanto, se relaciona com essa manifestação como um artista que a representa.

O violeiro João Marques, que atualmente toca viola para o Grupo de Catira Nossa Senhora Aparecida, é itapetiningano e nos contou um pouco de como era o fandango em seu tempo de juventude e sobre as diferenças com o que conhece como catira atualmente:

João Marques: Então, fandango é do tempo... do meu tempo, que do meu pai, que nós era tudo molecada, era fandango. Hoje não é fandango, hoje é catira. A diferença do catira e o fandango, que o fandango cê podia reunir vinte pessoa no sítio, que nem nós fazia lá o fandango, saía um casamento, saía fandango, não é que nem hoje, sai um casamento é baile, né? Lá, aquele tempo, era... saía um casamento, à noite era fandango. Saía uma festa, era fandango, festa junina, era fandango. Tudo que faziam no sítio era fandango. E o que que acontecia? O meu pai e os meus padrinho, avô, as pessoa lá do sítio, se reuniam, o povo... e fazia “óia, hoje nói vamo fazer fandango a noite”. Então já aprontavam o que tinha que comer, beber, à noite pro povo, pra tratar do povo. E fazia o fandango. Manhecia... manhecia... todo mundo dançando. A maior alegria do povo no sítio era o fandango. Então, a gente, eu, por exemplo, eu tinha o quê... naquela época eu tinha nove, dez ano de idade. Mas eu acompanhava meu pai, por todo lugar que ele ia eu acompanhava ele. Saía um fandango a gente ia, ele ensinava a gente como é que fazia pra dançar, não tinha aquele negócio que nem hoje. Hoje nói dança, por exemplo, um catira, as pessoa que não sabe, eles não tem o horário certo pra parar de dançar, que é o... o catira, tem que acompanhar o instrumento, a viola que a pessoa ta tocando, ele tem que acompanhar. Então, quando cê tá batendo a viola ali, e os cara tá dançando, quando cê

parar, todo tem que parar e tem arguém que não pára. As pessoa que não tem prática, num tá ensinado, num tem uma orientação como é que faz o catira, então o fandango ninguém ligava pra essas coisa, fandango tanto fazia dançar certo, como dançar errado, o importante era tá ali tudo dando volta em roda. Virando, virando. Aí, quando o violeiro parava, aí ele fazia aquela uma assim “A ponte caiu!”, né? “A ponte tá arrumado!” Iam dançando, dançando, quando chegavam lá no meio, o violeiro parava, “a ponte caiu!”, vortava todo mundo pra trás. Quando voltava, quando chegava lá naquele lugar, ele falava “a ponte ta arrumado!”, vinha de novo. Era a noite toda aquele jeito. Então era coisa muito gostoso da gente participar, daquilo ali. Aí foi crescendo, a gente foi crescendo, a gente foi ficando mais home, mais moço, aprendeno mais aquilo ali que os pai ensinava, aí foi que eu peguei a viola e comecei tocar. Meu pai ensinava, meu pai era sanfoneiro, meu pai tocava viola, dançava, então ele foi dando aquela orientação pra gente. Hoje, até minhas ermandade de mulher, tudo sabe tocar instrumento, viola, cantar. Era bonito. Eles vão em casa, a gente brinca lá, pega a viola, começa tocar, cantar. Quer dizer, todo mundo da família aprendeu aquilo, então, aí a gente foi crescendo, naquele movimento ali, tudo... quase foi tudo fim de semana saía alguma coisa. Era difícil passar um mês que não tivesse um catira. Um catira não, um fandango, aquele tempo.

[...]

Bruno Menegatti: O senhor pode voltar na diferença que tem de fandango pra catira? Tem diferença pro violeiro também que tá acompanhando o fandango e a catira?

João Marques: Tem. Tem. O catira... o catira, hoje, ocê bate a viola, o catira, o catira é... as pessoa ali que tão dançano, eles tão prestano atenção na viola e tem que prestar atenção na viola, porque as pessoa que não é prático de dançar, ele não presta atenção na viola. Ele fica oiano ocê dançano e fica acompanhano você, aí quando chega na hora de parar a viola, ele continua dançano. Que nem... NN memo é um... NN, lá da ZZ. Eles fazem parte, só que num tão assim... tamém o João num dá aula de catira, de... pras pessoa. Agora, quem sabe, sabe, quem num sabe tem que ensinar pra ele pegar o jeito, né? “Óia, quando a viola parar tem que parar tamém”, meu pai falava “isso aí é coiê laranja”, meu pai falava, né? Quando tava dançano, dançano e parava a viola, o cara continuava dançando, ele falava “Esse aí já derrubou laranja, pó parar. Vai aprender primeiro, pra depois dançar”. Ele e as veiarada corrigia memo! Corrigia! Agora, eu toco a viola pro catira aqui, pro João Corage, Zé Neve, o... essas pessoa que não tem prática mais, eu sempre falo pro João. “Ô, João, é bom dar uma orientação pra essas pessoa pra que não faça feio!”. Aqui tudo bem, mas vai dançar num lugar fora aí, que nem a gente... vai lá, nói fomo lá em... em... na Água Branca em São Paulo [Parque da Água Branca onde ocorria o Revelando São Paulo], cê vê aqueles catira de fora que vem, é... num tem nem como ocê assistir! Aquele catira de lá e assistir o nosso é a mesma coisa que num... que

num fosse catira, que num seja um catira. Aqueles lá os cara são preparado, tanto no liforme, tanto no jeito de dançar, a batida do instrumento parece que é diferente... é outro, outro jeito. Agora o fandango não, o fandango do jeito que sai, vai, derruba laranja, num derrube... ele continua dançando. Nego tá lá num canto lá, ele acha bonito, sai correndo, entra no meio e sai dançando. Num tem esse negócio de... Agora, hoje não, hoje se ocê for dançar um catira e começar fazer feio... Então, daí, você sabe como é que é...

[...]

Então, isso, ainda, morreu o povo e o fandango ficou. No mato. Agora, hoje não, hoje acabou, não tem mai, fandango não existe mai. Agora, hoje, é esse catira. Eu já... lá em Minas Geraí, rapai, tinha um... que nôi fomo lá pra Minas, lá, tinha um grupo de catira lá, rapaz, mas como é lindo, viu? Coisa bem preparado, viu? Tudo é o preparo, né? Preparo, pessoa, se ocê quer aprender quarqué coisa, ocê tem vontade, ocê aprende! Cê aprende. Então é aquele negócio, tem muita gente que gosta daquilo, mas num se esforça aprender, depois quando ele vai, entra lá no meio da turma, ele vai fazer feio, porque ele não sabe, nunca dançou, nunca tirou uma... nunca conversou com ninguém sobre aquilo ali, como tem que fazer, então fica feio! Então, a gente... Eu, óia, hoje, se... dançar eu dancei muito fandango, agora o catira já eu num danço, por causa de ter que tocar viola pras pessoa. Então eu já... Mas se for pra mim dançar, eu danço! Danço porque eu sei como é que faz, como que a turma faz ali. Eu presto atenção. Se um dia tiver uma pessoa pra tocar viola, eu entro dançando o catira também.

A fala de João Marques nos mostra que para ele a principal diferença entre fandango e catira está no fato de que fandango era uma diversão gratuita e livre para o povo da roça, enquanto o catira se restringe aos palcos e deve ser bem ensaiado, bem organizado. Primeiramente ele diz que no fandango era permitido dançar de qualquer jeito, depois diz que seu pai e os mais velhos corrigiam e proibiam a dança aos que não soubessem dançar direito. Se olharmos para toda a história contada, perceberemos que, por se tratar de uma diversão para os camponeses, o fandango era aprendido durante sua execução e por isso pessoas que não soubessem a dança podiam entrar na roda, momento em que eram corrigidas pelos dançadores experientes, até que aprendessem corretamente.

Na fala de João Marques vemos também que quando saem de seu habitat para dançar em festivais e encontros de catireiros, não se identificam com o que veem, e por não se identificarem lhes parece que o que fazem é pior. Percebemos então, que essa confusão de nomenclatura gerou uma espécie de desenraizamento, ao perderem valores ligados à maneira

antiga de se dançar e, portanto, esses fandanguinhos, que ao se denominarem catireiros, ficam deslocados com sua dança. Vejamos outro trecho de sua entrevista em que percebe diferenças entre o que dançam e o catira que vêm em outros locais:

Bruno Menegatti: Esse sistema que o senhor viu dos seis parceiros que o violeiro cantava e os parceiros tinham homem e mulher, eles trocavam de lugar, o senhor falou que era bonito. O sistema é diferente do de vocês?

João Marques: Diferente. Diferente. Diferente porque ninguém tenta fazer aquilo, mas que pode fazer, pode fazer! Que nem nós, se nós quisermos fazer, nós tivéssemos um grupinho de 6, 8 pessoas dá para fazer! Dança, por exemplo, o de lá dança batendo palma, o de cá também e enquanto um vai para lá, outro vem para cá! O de lá fica pra cá, os daqui ficam para lá e isso aí vai, vai acompanhando a música lá da dupla que tá cantando. Aí eles cantam, novamente pára, aí eles cantam de novo um verso lá, aí, na hora que terminam de cantar o verso, eles já bate a viola pro cara dançar. É muito bem feito!

Bruno Menegatti: Então, Seu João, no fandango, antigamente, cantava também, ou era só dançado?

João Marques: Só dançava, fandango de antigamente só dançava. Então, que nem hoje, hoje, por exemplo. Eu tenho CD gravado lá do Jacó e Jacozinho, eles cantam essa música assim:

“Passa Morena passa
Debaixo da verde rama
Passa Morena passa
Debaixo da verde rama
Quando passo ela suspira
Quando suspira me chama
Vida triste de quem ama”

Aí entra o catira... aí tem o batidão de palma. Sabe, eles cantam, aí eles saem batendo palma e batendo o pé, dançando. Cada verso eles bate palma e bate o pé. Dança o sapateado. Aí a pessoa sai cantando outro verso. E aí por frente! Fica bonito, cara, procê que vê no CD, assim, é bom até pra gente, um dia que a gente for tocar um catira, oê fazer isso.

Bruno Menegatti: Mas não era costume aqui da região?

João Marques: Não era costume, não. É... Agora, eles lá fazem isso aí, é tudo cantado!

E em outros trechos, compara o fandango que dançavam antigamente, na roça, com o catira que fazem hoje, bem como fala sobre a mudança no nome.

Bruno Menegatti: Tem vários tipos de dança? A catira, o fandango?

João Marques: Não, isso não muda.

Bruno Menegatti: É um tipo só?

João Marques: É um tipo só. Catira com fandango não muda nada, é uma coisa só...

Bruno Menegatti: E o quebra-chifre, essas dança...

João Marques: O quebra-chifre é botina com botina, bico com bico...

Bruno Menegatti: Mas é dentro do catira?

João Marques: Dentro do Catira. O João Coragem com o Zé Neve faz isso aí. Mas só eles também, que os outros não sabe fazer. Antigamente, os companheirada que dançava fazia. Tinha quatro, oito pessoa, quatro par, os quatro fazia o quebra-chifre. Agora, hoje não tem... só o Zé Neve com o João Coragem que faz. Até, se um dia cê assistir, ocê assistir eles dançarem o catira cê vê eles fazerem isso, NN faz, mas não sabe fazer, não sabe fazer, não tem o tempo certo, né?

[...]

Bruno Menegatti: E quando que mudou fandango pra catira?

João Marques: Ah, faz muito tempo! Faz muito tempo. Eu carculo isso aí uns... catira pro fandango, uns 40, 50 ano atrás... Porque o catira é pouco tempo, vinte ano aí! Cê veja bem, eu já to com quase setenta ano... que já vi muito, muito, muita dança de catira, muita dança de fandango, participei de fandango. Agora eu to participando aqui, depois que eu vim morar aqui em Itapetininga, eu to participando aqui com o João Coragem.

Bruno Menegatti: E o senhor sabe porque que mudou, porque que pararam de chamar de fandango e passaram a usar catira?

João Marques: Porque os mais velho foram embora! Daí os mais novo inventaram o catira! Já vem da média, duma média idade pra cá! Dá mais... porque os mais velho não existe mai... então os mais novo, que nem meu primo memo, lá, aquele um que nós fomo na casa dele hoje, ele dançava catira, mas o dele já era catira! No tempo que... quando, antes dele morrer, ele já era catira. O fandango ficou lá pra trás, tempo que todo mundo morava no sítio. Agora, hoje, da nossa turma, não tem ninguém mais no mato, tá tudo na cidade. Os que não tá na cidade tão lá em cima já, morando com Deus. Então, aí ficou o catira. E pegou bem o catira! Pegou bem! É... Porque muita gente não conhece o catira ainda, não conhece! Mas não conhece porque, porque não é pubricado, nem em rádio, nem em nada não é pubricado. Então é uma coisa que parou ali e ficou naquilo, porque se fosse uma coisa que fosse comentado num rádio... é... até que eu acho assim, que se um radialista falasse no rádio que... pra fazer um grupo de catira, ter uma pessoa que conversasse com ele, pra ele anunciar, pra aqueles que soubesse dançar um catira, coisa, pra fazer um grupo novo, de catira. Forma. Porque tem muito dançador de catira por aí. É

que tão tudo escondido, que não tem o catira aqui na cidade! Só tem a conversa do João Coragem com o Zé Neve só e mai nada!

[...]

Bruno Menegatti: E o senhor sabe quando que começou essa dança, quem... os mais antigo dizia da onde que ela veio? O senhor falou dos gaúcho...

João Marques: Então, a parte de catira, do fandango, veio lá dos gaúcho! Num tem... aqui não tinha essas coisa... aqui não tinha nem como cê dizer. Ah, tinha muito baile, baile nos mato, assim, tinha muito! Baile, encrenca, briga, esse tinha bastante. Mas o fandango não tinha. Depois que morreram os mais véio acabou tudo! Aí eu sei... o meu pai, do tempo do meu pai memo, que meu pai morreu com 76, 78 ano... Do meu pai pra lá quase tudo morreram, num tem mais ninguém! Então, o negócio ficou na mão dos mais novo! Da família, mais novo. Que daí já acabou o fandango, viraram fazer o catira. Ia em reza, ia em festa, fazer... Chapada Grande memo, é o lugar que a turma fazia isso aí. Ia na igreja, tinha o barracão da igreja, fazia o catira lá. Os mais novo, que os mais véio já não existia mais. Então, isso já vem vindo de cinquenta, sessenta ano pra cá.

Se analisarmos o diálogo dos irmãos Proença, juntamente com a fala de João Marques, todos nascidos e criados em Itapetininga, veremos que nesta cidade, realmente o termo catira é algo recente.

Lucídio: Porque a dança do fandango, antigamente existia fandango só, catira foi inventado no mundo depois de uns certos ano. Primeira dança que teve era fandango, então meu pai tocava viola e batia o pé, dançava o fandango e dizia: “vai acompanhando eu aqui”.

Crídio: É, o... eu pra mim também foi mesma coisa que o cumpade Lucídio falou aqui, eu aprendi tamém tocar viola, tocar, tamém, dançar o catira, que falam, que mudaram, mudaram o nome só, mas é o bater o pé, mema coisa.

João Marques: Não, aqui, aqui, na feira aqui, tuda vida foi o catira. Aqui num existia... na cidade não existia esse tar de fandango, fandango é só no sítio, nos bairro do sítio; Então lá na feira, tuda vida foi o catira. Não era do meu tempo que eu nunca participei do catira. Eu to participando do catira uns dez anos atrás, que eu entrei com o João Corage. Mas a gente via...

E então, Pinhé, arremata a questão com seu depoimento

Pinhé: Só que deferençô o nome. De primeiro era fandango, agora é catira. Mas é uma dança só.

Bruno: Quando que mudou o nome?

Pinhé: Faz muito tempo que mudou. Desde que o João Coragem começou o grupo, essas coisa, eles mudaram de nome. Mudou o nome de catira. Que lá não fala fandango. É catira. Vai dançar catira... hahaha

Bruno: Mas é igual?

Pinhé: É iguar, só que mudou o nome, né? O nome antigo, nosso, é o fandango.

Podemos concluir, então, a partir desses depoimentos, que realmente o catira dançado em Itapetininga é, na verdade, o mesmo fandango dançado há mais de dois séculos na região e que sofreu mudança de nomenclatura pelo desejo de identificação com um produto midiático e para se tornar mais atualizada perante todos. Mais curioso ainda é perceber que para todos os fandangueros o catira é “mais moderno”. Uma falsa impressão de modernidade transmitida pelo simples fato da aparição desta manifestação no rádio e na televisão, aparelhos modernos, pois o catira é uma manifestação tão secular quanto o fandango.

Não bastasse o cruzamento desses depoimentos, também identificamos algumas diferenças musicais entre fandango e catira. Não pudemos nos debruçar sobre o catira com a mesma profundidade que fizemos com o fandango, no entanto, escutamos muitas gravações e assistimos a diversos vídeos desta manifestação, feita em várias regiões do país. A partir das diferenças percebidas, nossa conclusão sobre o fenômeno do Grupo de Catira Nossa Senhora Aparecida se reafirmou. Como exemplo, transcrevemos uma dança de catira, que está nos apêndices deste trabalho.

Musicalmente, uma característica fundamental que diferencia o catira e o fandango é que na dança deste predominam ritmos musicais que são repetidos obstinadamente (ostinatos rítmicos), enquanto naquele há maior variedade rítmica dos sapateados e palmeados dentro de uma mesma dança.

No catira há variedade nos estilos das canções, alguns grupos cantam moda de viola; outros, pagode-de-viola; outros, cururu. Normalmente, quando se trata de um cururu ou pagode de viola, há intervenção com sapateados e palmeados entre os versos da canção,

quando é moda de viola, os sapateados e palmeados ocorrem entre as estrofes apenas. No fandango, os fandangueiros não consideram as canções (normalmente modas de viola) como parte do fandango, mas como um evento que acontece entre uma dança e outra, quando acontece. Dessa forma, diferentemente do catira, no fandango, enquanto se canta não há sapateados, nem palmeados.

Para uma comparação mais efetiva das duas manifestações, elaboramos esse quadro comparativo (Tab. 1), que aborda questões musicais, coreográficas e de indumentária:

Tabela 1 – Quadro comparativo das diferenças e semelhanças entre o fandango caipira da região de Itapetininga e o catira

FANDANGOS CAIPIRAS	CATIRA
Dançado predominantemente em roda	Dançado predominantemente em fileiras opostas
Número par de dançadores	Número par de dançadores
Botas ou botinas nos pés	Botas, botinas ou sapatos nos pés
Pode usar esporas como parte da instrumentação, ou não.	Não usa esporas como parte da instrumentação.
<i>Ostinatos</i> rítmicos nos sapateados e palmeados	Grande variedade de ritmos nos sapateados e palmeados
Ocorrência de castanholas (estalos de dedos)	Não há ocorrência de castanholas (estalos de dedos)
Acompanhamento da viola caipira predominantemente nas funções harmônicas de T, D e D7, mas com ocorrências de S, S9, D/D e D7/S	Acompanhamento da viola caipira somente nas funções harmônicas de T e D7
Canções não fazem parte da dança	As danças são entremeadas por canções
“Corte”: marcação rítmica diferenciada do <i>ostinato</i> predominante e que caracteriza o início e o fim da dança	Apesar de poder haver convenções ao final da dança, não há um ritmo que se destaque dos demais executados durante a dança, como o <i>corte</i> no fandango.

3.3 Sobre o uso das esporas em Itapetininga

As conversas com Zé Neves e João Coragem revelaram que as esporas foram introduzidas no fandango de Itapetininga pelo fandangueiro de Angatuba, Ditão Leite, que sempre usou esporas por lá. No entanto, essas esporas não eram tão grandes quanto as utilizadas recentemente e, por isso, soavam menos. As esporas que usaram nos últimos tempos eram provenientes de Tatuí e foram doadas pelo violeiro Bob Vieira⁴³. Zé Neves conta que na roça, em Guareí, também não usavam esporas para dançar. João Marques, violeiro do grupo, é Itapetiningano nato e nos contou que antigamente, na roça não se usava esporas, como também afirmou Crídio:

[...] Num temo roupa, num temo espora! Quele ali, a espora parece que tira a batida do pé da gente. Eu carcei espora, mai pra muntar cavalo e esporear boi. Hahahahahha. Mai pra dançar nunca! Nem... vi já pessoa dançar de espora, mai eu sinto que sai o som do pé dele no chão. Uma que ele já bate errado memo, daí a espora aparece mais ainda! Ela aparece mais.

Assim, podemos afirmar que o fandango itapetiningano, em sua manifestação original, se diferenciava dos fandangos das cidades vizinhas, que sempre utilizaram esporas. Além das referências expostas, vale ainda citar o julgamento dos irmãos Lucídio e Crídio, itapetininganos natos que pensam que uma das diferenças entre catira e fandango esteja no fato de que o catira utiliza esporas, enquanto o fandango não. Os dois irmãos têm a mesma idéia, porque para ambos a referência mais evidente é o “Grupo de Catira Nossa Senhora de Aparecida” que, na verdade, dança fandango, como já mostramos anteriormente.

Em suas pesquisas, Rossini Tavares de Lima realmente não registrou a ocorrência dos fandangos de chilenas em Itapetininga, no entanto a maioria das ocorrências foram nas cidades vizinhas a esta: Tatuí, S. Miguel Arcanjo, Guareí, Capela do Alto, Cesário Lange, Itararé e Sarapuí (LIMA, 1954, p. 36), duas das quais ainda preservam a dança.

⁴³ Violeiro de Itapetininga, compõe músicas infantis ao estilo caipira e dialoga bem com outras linguagens da música popular instrumental. É um mobilizador cultural importante na região, foi por muitos anos apresentador de um programa de TV local sobre música, o “Gente Boa”, foi Secretário de Cultura de Itapetininga e coordenou por vários anos a “Orquestra de Violas Teddy Vieira de Itapetininga”.

3.4 Características musicais gerais dos fandangos caipiras da região de Itapetininga e as peculiaridades de cada grupo.

*Sempre dá uma diferença, não?
Cada um tem o seu estilo, n'ê?
Você vê que até os passarinho' tem
o estilo meio diferente um do outro,
conforme o local que vai?
[...]
Pode ver, se você ouve um azulão
da campina ele canta de um jeito,
se vai em outro mato ele já canta
de outro...”
(Julio Cleto, quando questionado
sobre as diferentes maneiras com que
cada violeiro acompanha o fandango)*

A partir da audição e das partituras transcritas, conseguimos mapear características musicais gerais dos fandangos caipiras da região de Itapetininga, bem como as peculiaridades de cada um dos grupos. Percebemos que o uso ou não de esporas não é um fator que os determine e caracterize, pois há outras características mais marcantes que definem esta manifestação, pois são comuns a todos os grupos, como veremos a seguir.

Características Formais

A partir das transcrições musicais, podemos identificar padrões formais comuns nos fandangos da região de Itapetininga. As danças de todos os grupos têm uma forma básica semelhante:

1. Inicia com a viola caipira sozinha;
2. Segue com os palmeados;
3. Segue com o corte;
4. Segue a coreografia que caracteriza a “marca do fandango” em exposição;
5. Encerra com o corte.

Sobre essa estrutura básica, comum entre os grupos, notam-se também algumas diferenças que dão personalidade a cada um deles:

1. Os Irmãos Proença – diferentemente dos outros grupos, que realizam os “cortes” de maneiras idênticas no começo e no fim da dança – realizam o corte inicial, somente com uma execução dessa figuração rítmica; já o corte de encerramento realizam como os outros grupos, com repetição; além disso, não realizam palmeados em momento algum, por dançarem e tocarem viola simultaneamente;
2. O Grupo de Fandango de Chilenas dos Irmãos Lara e os Tropeiros da Mata realizam, antes dos palmeados, estalos com os dedos – chamados de castanholas;
3. Os Tropeiros da Mata da década de 1980 tocavam as palmas antes das duas realizações do corte, o que não ocorre mais no grupo da década de 2000 – pois estes somente palmeiam no início da dança.

Características rítmicas

Ao observarmos as partituras de cada grupo de fandango, apresentadas neste, notamos que os toques de viola são muito semelhantes do ponto de vista rítmico e se organizam em estruturas de dois compassos, nos quais predominam as seguintes células rítmicas:

Percebemos, ainda, a ocorrência de outras variações em estruturas de um compasso que podem ser combinadas aleatoriamente e ocorrem em todos os grupos:

O corte, em todos os grupos possui algumas características em comum e são formados por estruturas de quatro compassos repetidos duas vezes, somando oito compassos. Essa estrutura de quatro compassos tem um início muito semelhante em todos os grupos, com duração de dois compassos. Este trecho chama bastante a atenção do ouvinte, porque é um momento de homofonia e diminuição da movimentação rítmica, em que violas e dança tocam o mesmo ritmo:

Este ritmo pode vir sem a anacruse e, excepcionalmente, os Irmãos Proença executam de maneira um pouco diferente, pois o corte deles começa na segunda colcheia do primeiro compasso, e portanto, também sem a anacruse.

Os dois compassos seguintes são compostos pelas células rítmicas expostas na página anterior. Elas são executadas de acordo à coreografia que o corte encerra, utilizando os ritmos que caracterizam aquela marca, como se pode observar nas partituras expostas no capítulo 3.

Assim como nas violas, identificamos os padrões rítmicos mais comuns utilizados nas danças por todos os grupos. Apesar da sonoridade resultante ser distinta em cada marca e em cada grupo, como decorrência da própria coreografia, notamos que se isolarmos o aspecto rítmico das variações de timbre/instrumentação (sapateado, palmas e esporas), temos a repetição constante dos seguintes padrões:

A maioria desses ritmos está presentes também nas violas. E o corte das danças apresentam exatamente os mesmos ritmos das violas, já apresentados.

Se isolarmos as matrizes rítmicas notamos que predominam as seguintes figuras nos fandangos:

Há maior ocorrência das matrizes *a* e *b* durante as coreografias centrais; *d* é bastante frequente também, mas nesta figura a questão dos timbres é importante, pois normalmente ocorre nas esporas, enquanto os pés realizam a matriz *b*, o que gera uma acentuação com o ritmo da matriz *b* sobre a matriz *d*; *c* normalmente está ligada aos momentos em que os dançadores trotam; *e* está ligada aos inícios dos cortes e finalizações de frases; *f* ocorre quando os dançadores marcham.

É importante salientar que os únicos momentos em que violas e dança se sincronizam perfeitamente é durante os cortes, pois apesar de apresentarem os mesmos ritmos, estes normalmente não ocorrem simultaneamente.

Outra característica fraseológica importantíssima nos fandangos é que quase a totalidade das frases são iniciadas em anacruse, nas seguintes rítmicas:

Características Harmônicas

Costumamos dizer que a viola dos fandangos é utilizada como um instrumento harmônico percussivo. Portanto, sobre os ritmos expostos no item anterior incidem acordes que são mais ou menos previsíveis, pois limitam-se a poucas funções harmônicas.

O mais comum é a utilização de Tônicas (T), Dominantes (D) e Dominantes com sétima (D7), sendo que essas funções harmônicas predominam em todos os grupos. No entanto, há também ocorrência de: Subdominantes (S) – esta não ocorre apenas no grupo dos Irmãos Lara; Dominante com sétima da Subdominante (D7/S) – esta ocorre apenas nos grupos de Tatuí e Itapetininga; Dominante com sétima da Dominante (D7/D) – esta ocorre nos

grupos de Tatuí e Nossa Senhora Aparecida; e mediante antirrelativa menor (ma) – esta ocorre apenas no grupo Nossa Senhora Aparecida.

Não há um ritmo harmônico que caracterize o fandango, pois ao analisarmos este fator vemos que não há um padrão quanto à posição de cada função harmônica dentro da estrutura rítmica, nem quanto à duração de cada uma delas.

3.5 Comparação dos fandangos de hoje em dia com o registro musical de Rossini Tavares de Lima.

O registro feito por Lima (1954), diferentemente de nosso registro, não considera as harmonias implicadas nos recortados das violas, tampouco as variações de timbre implicadas em cada coreografia – palmas, pés e esporas. O que temos, portanto, é apenas um registro dos ritmos que ocorrem em cada marca.

Como vimos, quando ignoramos na viola o aspecto harmônico e na dança os aspectos de instrumentação, temos poucas variantes. Sendo assim, apresentaremos aqui uma mostra dos ritmos registrados por Lima, sem identificar as marcas em que ocorriam e sem repetir os padrões muito semelhantes, pois às vezes as variações ocorrem na anacruse ou no compasso de finalização apenas. Para os interessados em acessar os registros de Lima integralmente, as cópias de suas partituras estão nos anexos deste trabalho.

Lima dividiu os ritmos em: Violas, Castanholas e Sapateados.

Em seus registros há apenas uma frase rítmica atribuída à viola:

Curioso que este ritmo se pareça mais com o cururu canção que com os recortados de fandango que registramos. Encontramos uma rítmica semelhante a esta apenas na dança Quebra Bico, dos Irmãos Proença:

Para as castanholas apresenta a seguinte célula:

Também não encontramos nenhum grupo que tocassem as castanholas assim hoje em dia.

Já os palmeados não são idênticos, mas bastante próximos dos tocados hoje em dia:

a)

b)

c)

Vemos, por exemplo, que o palmeado *b* se parece aos realizados pelos Tropeiros da mata e pelo Grupo Nossa Senhora Aparecida, respectivamente:

E o palmeado *c* se parece ao realizado pelos Irmãos Lara:

i)

j)

k)

1)

m)

n)

o)

p)

q)

r)

s)

Quando comparamos esse registro ao nosso notamos que:

1. Os ritmos dos itens *a* e *b* são frequentes nos nossos registros das danças e presentes em praticamente todas as marcas e grupos. O item *c* possivelmente refere-se ao dançar trotado e o item *d* à marcha dos dançadores.
2. Os itens *e*, *f* e *g* utilizam as células expostas nos itens *a*, *b* e *c* e apresentam algumas finalizações distintas. Como em nossos registros, essas variantes ocorrem normalmente nas finalizações de frase, quando há uma diminuição da densidade rítmica.
3. Possivelmente no item *h* houve erro de edição e a colcheia não deveria estar pontuada. Isso resultaria em outro padrão rítmico, idêntico ao item *a* das palmas. Outra opção seria a colcheia desta célula ser, na verdade, semicolcheia. Teríamos então uma repetição do padrão do item *d* dos sapateados.
4. No item *i* a rítmica é parecida com a dos cortes, mas possui duração distinta. Pode ser que na execução ouvida por Lima os dançadores tenham feito um corte menor no início, como ocorreu em nossa gravação de referência do grupo Nossa Senhora Aparecida. Caso contrário, trata-se de outra frase rítmica típica da marca em questão.
5. Os itens *j*, *k*, *l*, *m*, *n*, *o*, *p*, *q*, *r* e *s* são, possivelmente, referentes aos cortes iniciais e finais das marcas em que aparecem. Deduzimos isto baseados na rítmica de seus compassos iniciais e à duração das frases, pois são muito semelhantes aos cortes que registramos.

Notamos no registro de Lima a ocorrência frequente de quatro das cinco células rítmicas que identificamos recorrentes nos fandangos de hoje em dia:

Capítulo 4 - Transformações dos Fandangos Caipiras no tempo

Com o depoimento dos fandanguheiros e nossas observações, aprendemos que os fandangos caipiras passaram por várias transformações ao longo do tempo, apesar de carregarem muitas características ancestrais. Isso é típico das manifestações folclóricas, pois elas são dinâmicas: carregam em si traços do passado, porque mantêm formas de expressão atávicas; trazem sinais do presente, porque dialogam com as estruturas sociais vigentes e integram suas superestruturas ideológicas; relacionam-se com o futuro, porque estão em constante transformação (CARNEIRO, 1965).

Os grupos de fandango que persistem ao longo do tempo com número significativo de integrantes são os que mantêm a hereditariedade da dança, pois a grande maioria dos fandanguheiros aprenderam a tradição de seus pais, tios ou avós. Em consequência, muitas vezes, os que não resistem e vão definhando ao passar dos anos são os grupos nos quais os descendentes dos dançadores não se interessam pela prática. Muitos atribuem esse desinteresse às mudanças pelas quais passou o mundo, como podemos ver no depoimento do fandanguheiro Lucídio:

Bruno Menegatti: Algum dos filhos, o senhor ensinou o fandango, ou a viola, São Gonçalo?

Lucídio: Tentei ensinar, mas nenhum fez empenho de aprender. Batia um pouquinho de pé ju nto comigo e daí outro dia já não queriam mais e... sabe como é que é, achavam que aquilo já tinha caído da moda. É ansim, portanto é que eu tenho essa menina que mora comigo [neta]. Até agora eu lido ensinar ela dançar fandango, pois óie, mais do que eu lido, ela não faz empenho de aprender. Ela sabe bater o pé, ela sabe, repicar o pé ela sabe, mas no arremate da dança que não sabe. É que nem, né(?) eu falo, minha menina e a menina do meu irmão, repicar o pé, que nem diz, elas sabe, mas faça um corte, um repicado na viola pra ela arrematar, pra ver. Não sabe. Não sabe. Pra arrematar, certinho pela viola, do jeito que a gente arremata e esse companheiro tá aprendendo arrematar, já ta arrematando bem, num é fácil não. É. Nói queria deixar o Bruno e mais argum aí batendo o pé do jeito que nós bate bem certinho pra nós, um dia que nós encerrar a nossa carreira, nós dexemo uma herança pra eles, né? Era uma beleza pra nós, né memo? Porque meus filho não interessa! E eu não sei, meus neto tamém, aqui, por enquanto, não pintou neto que queira. Só querem saber de ficar na televisão e computadorzinho e por aí só, né?

Bruno Menegatti: Porque que o senhor acha que o povo hoje em dia não se interessa mais por essa dança, por essa viola?

Lucídio: É... o povo de hoje em dia mudou munto. O povo de hoje em dia, ele não quer mais aquele... aquela coisa sacrificado que o povo antigo queria, porque aquele tempo, procê divertir tinha que ser com uma viola, ou se não violão, no causo, que era mais a viola que o violão, mas existia o violão tamém. E hoje o povo quer escutar uma música de bracinho cruzado e sentado no sofá. E aquele tempo, se quisesse escutar uma música tinha que a gente memo escutar e tocar viola. Eu memo, tem dia que eu paro assim, eu vejo na televisão tocano lá e cantano, lá, às vez eu vou lá, desligo a televisão e saio na área da minha casa, lá, e toco minha violinha e canto uma modinha no meu sistema, parece que eu se sinto mai bem. Né? É assim! hahahahhaaha

E no depoimento do violeiro João Marques:

João Marques: Agora... as coisa é ruim, porque cê vai deixar acabar em nada, terminar tudo, vai chegar uma época que não... a molecada de hoje não quer saber dessas coisa. Molecada de hoje é televisão, é computador, é videogame, é ternet, aquela coisa, não quer saber de... Se ocê tocar uma música... vê, eu comparo por mim, em casa ninguém gosta de música sertaneja. Num fala nada, mai também num... a gente percebe que não gosta, né? Às vez eu pego a viola, fico tocando cantando, lá, e não tão nem aí. Já liga a televisão arto, lá, pra não ficar escutando... (risos) então, quer dizer que essa parte eu faço a minha, né? Cada um faz a tua parte. Quer aprender, aprende, num quer, não aprende. Tem algum dos... tem neto meu lá que eu dei até violão pra ele aprender tocar, que ele queria aprender, comprei violão, deu uma treinadinha, daqui a pouco já abandonou o violão, largou mão.

Bruno Menegatti: Porque o senhor acha que o pessoal mais jovem não gosta dessas coisa?

João Marques: É... porque hoje eles já tão na... é que nem uma criança, hoje, nasce no berço de ouro, né? Antigamente, você, lá no sítio, antigamente ocê pnhava seus fi'o deitado no chão assim e ocê passava a mão na enxada e ia carpir, seu fi'o ficava no chão, deitado na... Isso aconteceu comigo. Eu ca muié carpino e o fi deitado embaixo de uma arve, uma moita ali, no chão ali, no meio de mosquito, meio de pernilongo, quer dizer que... era tudo sofrido, foi sofrido, eles cresceram lá no mato, sofrido. Hoje não, hoje os filh' não nasce em casa, nasce tudo no hospital, já nasce lá no berço de ouro e já vem de lá. Cresce ali, tudo na maió mordomia. Quer dizer que, então, quando eles pegam uma idade é... ainda fala que o pai é isso, o pai é aquilo, quer pensar naquele tempo lá, "aquele tempo já era!", não tem mais esse tipo de coisa. Então, os pai são tudo atrasado, eles fala, né? Por caso que você quer seguir aquele tempo atrás, tempos antigo, dançar... catira, é...

sair, fazer coisa em festa, assim, eles falam que aquilo não é coisa de molecada, molecada quer crube, discoteca, quer, ah... quer só coisa que num... que pra mim não vale nada. Nem televisão também, é... a pessoa pega uma internet, fica procurando coisa que nem valor tem, coisa que nem presta pra eles, tão procurano. Namorada por internet, aquelas coisa, né? Já cresce, lá de pequeninho, já cresce sabendo tudo. Que, o que que a televisão mostra hoje? Televisão hoje mostra coisa que antigamente os pai não deixavam ocê nem chegar perto. Hoje tá no púbrico pra criançada ver. Criançada já nasce vendo aquelas porcaria e cresce sabendo tudo que num presta, tudo que num... que é coisa, que num era pra ser pra eles, eles tão aprendendo. Daí ocê vai querer dar uma lição de moral, eles fala! Eles esfrega na cara da gente! Graças a Deus isso, comigo, isso não aconteceu. Mas eu tenho das minha famia, tenho esse tipo de pessoa.

Nestas duas falas é notável que o desinteresse desses descendentes está ligado à mudança de hábitos que foi ocorrendo com o advento da televisão e os valores celebrados pelas mídias, estes diferentes dos de seus ancestrais. O consumo como uniformizador dos gostos resultou na perda de raízes, ao desejo da segunda geração desses migrantes em perder identificação com as coisas do campo, para eles sinônimo de atraso, e à total falta de identificação da terceira geração com o mundo rural. Este fenômeno foi percebido por Vilela (2013) ao analisar que os filhos dos imigrantes que foram da roça para a cidade preferiam o Sertanejo Romântico – como classifica em seu texto – ao invés da Música Sertaneja Raiz, que era da preferência de seus pais. Dessa forma, essas gerações não se reconhecem pertencentes ao mesmo mundo de significados. Neste sentido, é sintomático que o único filho do dançador Pinhé que aprendeu a dançar o fandango foi aquele que não abandonou o campo, motivo de orgulho para o pai:

Pinhé: Gumerindo aprendeu tocar viola, dançar e sabe tudo que eu fazia ele sabe fazer. Lidar com criação, tudo ele aprendeu comigo. Esse Gumerindo, eu ensinei ele tocar viola, montar em burro, esse é... esse puxou eu!

O êxodo rural, portanto, foi a principal causa da redução do número de grupos de fandango, bem como de outras manifestações culturais típicas dos caipiras. Ao que tudo indica, a causa deste êxodo foi o fim da pequena propriedade e o estímulo ao agronegócio que, como consequência da dispersão de comunidades rurais inteiras, causou a extinção de muitas festas comunitárias e do mutirão, os principais eventos onde ocorriam fandangos,

todos esses ligados ao ciclo da terra. Vale ler o trecho da entrevista de Crídio, que explica o funcionamento de um mutirão e a razão do desaparecimento desta prática:

Crídio: Ah... o mutirão!? Mutirão assim, era... antigamente, era pra nós assim: eu tinha um quadro pra mim arar, eu ia lá convidava, lá, os... tudo os vizinho, eles vinham ajudar eu, depois nós fazia o mutirão de arado. “Quanto que é?”, chegava a tarde, “quanto que é o seu dia de serviço?”, “Não, eu vou... tem que arar um outro pedaço, lá, eu venho convidar, ocê vai. Dia trocado. Se vem aqui, ocê vai arar pra mim também lá”. Era desse jeito, num corria dinheiro pra... pra fazer no mutirão. Tudo dia trocado. Só que não tinha pressa de pagar aquele dia também. Tivesse com dinheiro, sem dinheiro, ocê arava o seu quadrinho ali procê fazer suas pranta.

Bruno Menegatti: Que mais que tinha, além do trabalho, junto tinha alguma coisa que cês faziam juntos?

Crídio: Faziam. É... fazia na hora da coieita, também era a mesma coisa. Mesma coisa pa coiê o milho, muntuava tudo no meio da roça, lá, quebrava e muntuava, depois, daí aquele outro lá, fulano, lá, também, outro vizinho quebrava, muntuava também, lá. Assim, no memo, no mutirão, depois quando chegava o dia de... quele lá vendiam, pra dibuiá tudo num dia só. Ali reunia tudo mundo pra irem dibuiá o milho. Era a maquininha com trator que existia, ali tudo mundo ia. Debuia o meu, depois daí eu ajudava o outro lá, quando dava a hora do armoço, lá, tudo mundo, aquilo já fazia o armoço, matava um frango, frango com arroz que saía lá e num corria dinheiro, tipo nenhum. Tudo mundo debuia os seus mio sem gastar um centavo.

Bruno Menegatti: Tinha diversão?

Crídio: Sempre tinha, às vez, um fandanguinho! É... quando dava certo na casa, aquele um que terminava, que tinham, quele de nosso lá... nós batia o pé depoi, lenvarar pó ainda. Ainda tinha um pouquinho de gás ainda, pa... hahahahahha

Bruno Menegatti: E hoje em dia, ainda tem mutirão hoje em dia?

Crídio: Hoje já num tem mais, hoje já num tem. Num tem porque a lavoura tá na mão dos, só dos grande, né? Os pequeno hoje já não... trabaia tudo de empregado... é... Esses mai novo, hoje, essa rapaziada hoje, dos seus trinta ano pra baixo, hoje, já num sabe isso daí, o que é isso daí. De primeiro tinha tudo que é mutirão. Pra arar, pra prantar, pra colher, pá debuía... tudo tinha. Iam fazer uma casa, que antigamente era casa de barro, tudo no mutirão também! Na hora de barrear uma casa, era bonita a festa que tinha! Eu memo tomei pelotada de barro na oreia de fazer encher pelota de... oreia minha de barro. Tudo que... brincadeira de tudo. Tudo trabaia e divertia e trabaavam memo. E tudo senhor de si, ninguém era empregado... É...

Quem não se tornou empregado no campo trocou a vida camponesa pela urbana e apesar de a maioria das segundas e terceiras gerações desses fandanguheiros não se interessar pelas tradições de seus ancestrais, há alguns grupos que são resultados de um movimento contrário a esse, o desejo pelo reenraizamento. É o que se vê, por exemplo, nos grupos de Capela do Alto e Tatuí. Sendo assim, apesar do número de fandanguheiros ser bastante reduzido quando comparado ao que relatam sobre antigamente, hoje há mais fandanguheiros nas cidades do que no campo e muitos habitantes da Zona Rural não conhecem ou não sabem como dançar, como vemos na fala de Lucídio:

Porque sabe que do jeito que nós dança dá pra catar o povo do sítio aí que sabe... nem o povo do sítio não sabe dançar, ficam bobo de ver nós bater o pé lá e... e bater o pé na viola. E se quiserem ir comigo um dia duma Dança de São Gonçalo com nós, o dia que tiver uma Dança de São Gonçalo é só deixar número de telefone, nós liga! Nós liga pra vocês, pra vocês irem lá pra ocês verem. Na hora que nós tamo terminando a Dança de São Gonçalo tão pedindo pra nós dançar um fandango. Pra nós ver. E tudo pessoar do sítio acha novidade, porque não tem quem dança do jeito que nós dança no sítio.

O que observamos é que os camponeses, ao migrarem para as cidades, preservam seus valores dispostos como em uma teia. Os valores nunca se apresentam individualmente, e sim como um conjunto. O folião de reis que vive na cidade não é apenas um folião, e de resto é igual ao cidadão de raízes urbanas. É diferente em seu cerne, pois a manutenção de alguns valores acaba acarretando uma percepção e um modo de vida diferenciados.

Em Monte Mor, município da região metropolitana de Campinas (SP), o senhor João Mira constrói violas e dança catira. Seu filho assumiu seu ofício e seus netos, meninos e meninas, perpetuaram as danças preservadas pelo avô. Uma beleza de ver. Adolescentes iguais a todos, nas vestimentas, na música que escutam, nas gírias, na forma de olhar o mundo. Quando chamados pelo avô, formam rapidamente uma fila e ao som da viola iniciam o sapateio.

A concepção de perda total de valores não se enquadra nas práticas de convívio e lazer do povo simples das cidades onde ainda podem se manter costumes e valores trazidos do Campo. (VILELA, 2013, p.157)

Pelo que contam os fandanguheiros e encontra-se registrado em pesquisas sobre o caipira, o fandango possuía a função social de divertimento:

Lucídio: A dança do fandango, meus irmão, a dança do fandango, meus amigo, foi uma parceria que os antigo tinham, que é a única deversão que existia nos antigo era o fandango. Saiu um casamento lá, vamos fazer um fandango lá. Saiu um outro casamento, vamo fazer um fandango lá. Era o fandango, de tudo mundo naquela época, os pessoar,

que esses home mais velho tudo sabia dançar o fandango, só que tocar viola era poucos que sabia, porque pra tocar viola tinha que tocar certinho pela dança, agora, dançava todo mundo, aquele povo aprendia porque um via o outro dançar, outro via outro dançar, todo mundo ajudava quem tocava viola dançar e aprendia. Era a deversão que existia pros antigo, era o fandango. E outra coisa, era o fandango e essa romaria pra São Gonçalo que a turma faziam de promessa. Era o que existia no começo, que meu pai era novo, sortero, desda juventude de meu pai. Isso até essa data eu posso falar isso pra vocês. Era a deversão que tinha, era o fandango, não tinha outra coisa. Saiu uma festinha lá, um casamentinho lá, vamo fazer um fandango. E os cantador de fandango ia, tocava viola, cantava lá pro povo assistir, porque não tinha uma dupla profissional, quarqué uma duplinha lá que a turma tinha lá já era uma grande coisa, porque não era quarqué que sabia. E depois dançava o fandango. Era a deversão do povo. Essa aí. Dispois duns ano pra cá foi aparecendo mais tipo de deversão, mas no começo da juventude do meu pai só existia fandango, era a diversão dos povo. Saía um fandango lá, era uma festona, que amanhaciam lá com festinha, leilãozinho, lá, essas coisa e o fandango. Só. Isso aí. Depois foi aumentando a deversão.

Portanto, o fandango possuía função de sociabilizar e estava presente em quase todas as festas na roça, em dias santos, após mutirões, ou como pretexto para reunir pessoas. Ao contrário Dançavam com as roupas que estivessem em seus corpos, como revela Pinhé:

Pinhé: Roupa, quarqué uma. A roupa era quarqué. Antigamente não usava outra roupa, era carça e botina. Só que era botina de sola de couro pra fazer buia! Hahahaha Não é que nem agora, com sola de borracha. Não faz buia! Eu sempre danço de bota porque a bota a sola é de couro, aí faz buia, né?

Em conversa informal, o violeiro Julio Cleto nos disse que os grupos de fandango sequer tinham nomes, pois não eram organizados, como hoje, para fins de apresentação. Isso revela o processo de institucionalização e formalização dessas expressões espontâneas, sob o interesse dos pesquisadores, políticos, administradores etc.

No livro *Os Parceiros do Rio Bonito*, de Antônio Cândido, encontrei a seguinte passagem acerca do fandango – coincidente com as informações dadas pelos dançadores entrevistados:

“Além desses agrupamentos estruturados, há nos bairros uma solidariedade que se exprime pela participação nas rezas caseiras, nas festas promovidas em casa para cumprimento da promessa, onde a parte religiosa, como se sabe, é inseparável das danças. Quando, por exemplo, é muito grande o número de inscritos para promover a festa mensal da capela, um morador que tem promessa a cumprir pode trazer a imagem à sua casa: há reza, distribuição de alimentos e, depois, fandango. Geralmente a primeira parte se desenvolve durante o dia, a segunda, à noite.” (2001, p. 98)

E, ainda, no livro de Maria Aparecida Morais Lisboa, sobre o fandango em Angatuba: “O casamento foi inesquecível, mesa farta, fandango e baile a noite toda” (2002, p. 53). E mais:

“No anoitecer, após a 'lida' [após um mutirão], o beneficiário oferecia um jantar, dando início ao fandango, que atravessava noite a dentro. Sempre fandango!

Também faziam mutirão entre os sitiantes dos bairros: Leites, Nunes, Pereiras e Arealzinho, todos vizinhos, a fim de conservarem a estrada que liga entre si essas comunidades rurais com a cidade de Angatuba.

Proprietários, camaradas e o 'inspetor de quarteirão' se reuniam num ou mais dias para roçarem o caminho e entupir buracos. Isso acontecia anualmente sob a inspeção do prefeito municipal e delegado de polícia, para se certificarem se havia ausência de pessoas. Cada trabalhador levava consigo uma 'bóia', um farnel com virado de frango ou feijão, paçoca de carne e garrafa de café e água. Finda a tarefa, o fandango 'corria solto'.” (LISBOA, 2002, p. 84)

É curioso notar que esta característica do fandango de ser uma suíte de danças estava presente nos bailes de antigamente, nos quais se dançava valsa, schottisch, polca, mazurca, entre outros ritmos. Atualmente, para a maioria dos fandangueiros já não há mais essa função única de diversão e as danças são como outras atividades artísticas profissionais. Muitos grupos se encontram para ensaiar, possuem uniformes, cobram cachê para se apresentar e já não saem para dançar se não houver um pagamento em dinheiro.

Bruno Sanches: Que que são esses apetrecho certo que o senhor fala?

João Coragem: É a espora, bota, chapéu, lenço, tudo certo, né? O liforme. É...

Bruno Sanches: Tem que ter espora?

João Coragem: A espora tem que ter. A espora é o que acompanha o fandango, né? A catira. A

espora e bota e tudo... o liforme. Acompanha.

[...]

João Coragem: Agora faz dia que não dancemo mai, mai apareceu festa pra fazer.

Viracopo, apareceu Varginha, mas sabe quanto queriam pagar? Duzento real! Ham...

Levar lá sete, oito pessoa e ganhar duzentos real? “É porque nói dá janta”, já viu? Comida eu tenho na minha casa pra mim comer! Eu pedi quatrocentos, ainda. Oito pessoa, queria cinquenta real cada um, né? Mai queriam pagar duzentos só. Digo “Ah, não, num vai. Num vai ninguém. Num vai. Xé...”

[...]

Mai tamém, a turma de... num adianta, né? Num adianta, eles querem ganhar um troquinho. Eu não preciso disso aí, falar a verdade. Não é que eu seja mais de que os outro. Eu já fiz o pé de meia, mas os outro quer ir ganhando. Foi pra Aparecida do Norte, tudo de graça, comida, tudo de graça, queria cobrar ainda. Falou quanto que iam pagar. Num tem jeito. O home, o prefeito ta dando tudo pra nói, ele falou de cobrar ainda, num tem, num tem condição. É... ele é tonto. Louco por causa de dinheiro... pra que isso? Num tem condição, viu?

Continua havendo uma função social, pois as pessoas se interessam em assistir ao fandango e por onde os dançadores passam lhes fica o status de artistas e isso lhes interessa, no entanto, o fandango já não tem reunido pessoas gratuitamente para que se divirtam, salvo poucas excessões. Divertem-se, mas somente quando são contratados. Esse fato fica registrado também em um dos poemas de Julio Cleto a que tive acesso e transcrevo abaixo:

Sou caboclo brasileiro
 Nasci pra ser violeiro
 Eu já vim com esse destino
 Pra encontrar meus companheiros
 Meus amigos fandangueros
 De tão longe eu venho vindo
 Estes são uns bon' caboclo'
 Que dançam e descansam um pouco
 Mas na educação são fino

Primeira festa que fomos
 Antes eu Conversei com o dono
 Porque o preço é eu que combino
 Chegamos no empalizado
 Tinha violeiro afamado
 Que de lá já foi saindo
 Na hora risquei a viola
 Este som que mais consola

Com as dez cordas tinindo

Eu e mais meus companheiros
 Tocando viola e dançando
 Que o povo foram apraudindo
 Esses sim são fandangueiros
 Que dançam um dia inteiro
 E não ficam se exibindo
 Esta dança é o padrão
 Pode estourar os rojão
 Que nós vamos adivertindo

Todos com nós se engraça
 Nós despede e nós abraça
 Seja' velhos ou menino'
 As meninas se apaixona'
 Pede' até uma carona
 Muitas despede' sorrindo
 Os tropeiros vão andando
 O povo só escutando
 Suas esporas tinindo ⁴⁴

Nas duas últimas décadas houve certa espetacularização das culturas populares e então alguns grupos começaram a cobrar. Esta atitude surge como um efeito de afirmação identitária no processo de globalização que tende a uniformizar a partir do consumo. É, portanto, exemplo de como as forças globais são mediadas através dos esquemas locais, pois em um mundo em que tudo é mercadoria padronizada, comercializa-se uma manifestação artística tradicional como meio de preservação da identidade, ao invés de simplesmente consumir os produtos homogêneos e hegemônicos da lógica globalizadora.

Dos grupos que conheci, somente os irmãos Proença, com Pinhé e Gumercindo, em Itapetininga, ainda se encontram com o fim único da diversão. Os integrantes deste grupo também dançam em palcos, mas não fazem questão de receber por isso, pois o maior prazer deles é ver sua cultura viva e terem reconhecimento público.

⁴⁴

Poema “Fandango dos Tropeiros”, escrito em 03/04/1985, por Julio Cleto

Essa mudança de função social deveu-se também ao fato de que as pessoas foram trocando o fandango pelas danças de salão, onde era permitido dançar em pares, como vimos na fala de Lucídio sobre o aumento dos tipos de diversão. Os fandanguheiros passaram então a ser artistas que são convidados para se apresentarem e, assim, o fandango para eles tomou outro significado.

Ainda sobre a redução do número de dançadores, outro fator agravante foi a conversão de muitos ao neo-pentecostalismo, pois além de haver intolerância quanto à simbologia católica, na maioria das religiões neo-pentecostais existe também a repressão à expressão corporal através das danças, pois elas provocariam o distanciamento de Deus. Ora, é sabido que o caipira possui fé católica bastante acentuada e promove festas, promessas e devoções aos santos católicos, ocasiões em que os fandanguheiros normalmente são convidados para dançar.

João Marques: Festa, casamento, festa junina, festa de São Pedro, saia lá muitas festaiada, né? É... festa de igreja, assim, de São Roque, do Bom Jesus, Nossa Senhora, todo que era, saía festa no bairro, nós era convidado pra ir fazer o fandango lá.

Bruno Menegatti: E dançava só uma partezinha e ia embora?

João Marques: Não! Dançava a noite inteira, cara! Nós amanhecia dançando, o sorzão quente, o dia, tava... tava a turma batendo o pé lá. Era muito bom aquele tempo. Hoje a turma não aguenta dançar bastante, rapaz! Hoje a turma não aguenta, se for pra ficar uma noite no batendo pé aí, o... acho que até o violeiro abre as perna. Hahahahaha. Não é fácil, não! Mas é muito gostoso.

Em entrevista sobre por que alguns dançadores haviam parado de dançar, o dançador Pinhé, de Itapetininga, me disse: “‘Fulano’, virou de religião e daí parou de dançar. Essa religião de crente acabou com a diversão do povo!” e “A mulher manda nele! Agora ele não dança mais, porque ela não gosta!”⁴⁵. Em conversa com outros dançadores, a história se repetia. Notou-se inclusive que a ausência de mulheres no fandango, em alguns grupos, também vem da proibição dos maridos, pois algumas aprendiam dançar em casa, mas após casarem abandonavam a tradição.

Bruno Menegatti: Quantos filhos vocês são na família?

⁴⁵ As percepções de Pinhé sobre este tem estão relatadas de maneira mais profunda no capítulo 2

Lucídio: Óia, da primeira mulher nós semo em quatro do meu paie e da segunda são em dez, né?

Crídio: Dez.

Bruno Menegatti: E quantos que aprenderam a dançar?

Lucídio: Ói, praticamente, eu vou falar um negócio pra você. Aprender, tudo aprendeu, mas que levou interesse a continuar foi só eu e ele.

Crídio: É. E tamo dançando até hoje, só nós dois.

Lucídio: Que eu tenho irmão que se for puxar hoje ele dança, mas não liga mais, não quer nem saber. Quer saber de assistir televisão e pronto. E nós não, nós veio naquela vida ainda, seguindo mais ou menos o que o vóio deixou.

Crídio: É... a muié não deixa, às vez, então daí já complica, né? hahahahahaha

Lucídio: É... eu memo, cê veja bem. Eu memo, cê pensa que essa mulher que nós tamo meio envorvido com ela, ela já num tentou querer proibir isso ni mim? Tentou proibir, queria impricar. Até tinha, na escola queriam chamar pra eu praticar na escola, lá, ensinar a criançada, ela disse “Ah, deixa disso aí, rapaz, vocês vai ficar dando entrevista lá com moçarada, lá, daqui uns dia cê abandona a gente.” Disse “Ah, muié, cê ta loca, num vou fazer isso.” Mas concordei, disse: “Então num vou então. Mas na Dança de São Gonçalo e no fandango, muié, isso não adianta cê querer... isso aí é coisa que eu aprendi com meu vóio pai, isso não adianta. Se ocê acha que não tá bão assim, ocê procura outro que não gosta disso que eu caio fora, esse aí eu não deixo.” Concordou, agora: “não... pode... pode... então, fazer o que?”

[...]

Bruno Menegatti: Antigamente... a mulher participa da dança, como é que é? Como é essa história da mulher com o fandango?

Lucídio: Não... É muito poucas mulher que interessou a dançar fandango, praticamente, inclusive, eu to falando pra vocês, minhas ermã que é legítima dele e por parte de pai minha, meu, eles aprenderam dançar quando tavam com junto com pai reunido. Dançava bonito as quatro ou cinco ermã.

Crídio: Quatro! Quatro ermã!

Lucídio: Dançava bonito! Mas depois, cada um arrumou um marido. O home, cada moça que arruma marido, o home encurta a saia deles. É... não deixa mai, cabô! Hahahahaha

Crídio: Um segue prum lado, por outro. Aí desbanda, né?

Lucídio: Pois os home memo, muito... tenho um ermão mais véi do que ele. Que é legítimo dele e por parte de pai meu. Ele dança até bem, mas a muié, se ele sair dançar um fandango, a muié pega ele pa camisa e arrasta. Não quer nem que dance fandango.

Crídio: hahahahaha É.

Lucídio: Não é memo?

Crídio: Então, é complicado.

Lucídio: hihihhi. Fazer o que? Ele gosta da muié, o que a gente pode fazer? Tem que só nós dançar fandango, hihihhihi.

Bruno Menegatti: Porque vocês acha que a muié não gosta que o home dança fandango?

Lucídio: É um bixo bobo, né? O bixo mulher quando é ativo é ativo, quando é boba é boba, porque se ela acha... se nós tamo dançando dançando fandango entre os amigo, ela tem medo de mulher cobiçar a gente dançar fandango! Né, memo? Certo que ela acha quando o home é muito bom demais ela tem medo de outra tomar, né, irmão?

Crídio: Hahahahaha é complicado! Hahahahaha

Lucídio: hahahahaha

Crídio: Mas Deus ta vendo!

Lucídio: Deus tá vendo o que nós faz! Hihihhi

Bruno Menegatti: Compadre Crídio, cê sofre? A muié gosta que cê dança ou ela fica brava?

Crídio: Não, ela até que gosta. Ela fica pra... apreciando do lado, assim, e até que...

Lucídio: Ela fica por perto, não deixa a peteca cair!

Crídio: Não!

Lucídio: Hahahahahahaha

Então, há casos em que homens e mulheres proibiam seus/suas parceiros(as) de dançar para evitar a exposição e uma possível cobiça por parte dos espectadores e espectadoras. Isto é uma evidência do aumento da individualização das pessoas, pois o querer individual se torna maior que o querer do grupo em que se vive. Demonstra uma perda de força da conduta social que existia anteriormente, quando todos seguiam na mesma direção e os ciúmes pessoais eram reprimidos por bens maiores: os encontros e as festas coletivas.

Além dessas mudanças sociais que ocorreram, é muito provável que os fandangos caipiras não sejam iguais aos feitos há cem anos, devido à natureza oral de suas transmissões, assim como o catira, o jongo, o congado ou tantas outras manifestações culturais.

Ora, a transmissão oral não assegura a cristalização das formas como quando estão registradas graficamente, fenômeno que podemos verificar ao observar as transcrições do grupo *Tropeiros da Mata*. Veja nas partituras deste grupo no capítulo 3 e nos apêndices deste

trabalho, que a dança Varginha Simples, registrada em uma gravação do ano 1982, difere da gravação do ano 2000, pois a maneira de sapatear e de tocar a viola é distinta.

Nestas gravações, nem todos os dançadores são os mesmos e o violeiro também é outro, no entanto, as tradições foram transmitidas pelos mais velhos e aprendidas pelos mais novos que as absorveram e transformaram. A estrutura musical geral se manteve com pequenas variações, mais que esperadas, pois estranho seria se nada tivesse mudado.

Como entendemos hoje, as culturas são dinâmicas e permeáveis e exatamente por isso transformam-se, misturam-se e reinventam-se, sempre.

“Em se tratando de cultura, reparamos que um mais um nem sempre é igual a dois. A cultura resultante nunca é exatamente o resultado das fusões de duas outras, ela traz sempre elementos que são criados pela mistura ou pela subtração e que escapam ao domínio de uma ou outra matriz. A própria música popular e folclórica brasileira nos mostra isso.” (VILELA, 2013, p. 156)

É comum que os fandangueiros não tenham consciência desta permeabilidade cultural, tampouco da riqueza que são as variantes apresentadas entre cada grupo. Na maioria das vezes isso gera um conflito silencioso, pois alguns se julgam melhores que os outros, principalmente pelo fato de que o “outro” não consegue dançar como “ele”. Isto é bastante comum entre os violeiros também, pois em cada comunidade se encontra o “maior violeiro do mundo”.

Lucídio: É! NN! Até o NN eu tenho dó do coitado do NN, ele lida aprender dançar comigo, mas ché... hhahahahahahaa Ele diz que sabe dançar, mas eu sortei a viola, disse, “ah, daquele jeito eu danço”. Eu toquei a viola, “então dance pra mim ver”, eu toquei a viola, ele pisou tudo fora da viola, rapaz. Eu pensei “dança acompanhado nós”. hihihihihihihihhi. É difícil memo, num adianta a pessoa dizer que... o Bruno vai aprender se ele seguir nós ele vai aprender dançar certinho, porque nós ensina com o maior gosto, mas cara que vem de lá de vez em quando dançar.... dizer que vai dançar do jeito nosso, num diante eles teimarem, nosso tipo de dançar é um tipo de muitos anos atrás, num é aprendido de pouco tempo. Não é memo? Nossa... nós aprendemo dançar com pessoas que dançava há setenta ano, oitenta ano atrás, né?

Crídio: Do tipo caipira memo.

Lucídio: É, tipo caipira que nós viemos aprendendo com nosso pai. Nosso pai aprendeu co's antigo, apreciou ensinando pra nós, e nós támo até hoje nesse caminho. Por enquanto.

[...]

Lucídio: Porque ontem, hoje, não, ontem na minha casa... não... que dia foi? Foi hoje, na minha casa. Não, foi anteontem que ele veio na minha casa, eu bati o pé na viola lá e pra ele acompanhar um pouco ele quase que bateu mais ou meno. Já tá perto. Mas é o único até hoje! Cê pode pegar um tocador profissional aí, repique uma viola do jeito que nós repica aí e manda ele dançar sozinho, pra ver se ele bate o pé certinho na viola. Ele pode ameaçar de bater o pé junto com nós. Mas sozinho ele não bate, porque ele sabe que se ele for bater sozinho ele bate fora da viola. Que nem eu vejo muitos tocadorzinho por aqui em Itapetininga. “Eu também danço!” que nem é o caso daquele um que eu falei procê já hoje o NN. Nós tocando lá, ele fazendo lá como que tá acompanhando. Ah, pensei comigo: eu quero tocar viola pra ele dançar sozinho pra mim ver se ele acompanha memo. Porque ele dizia pros outro: “eu danço também daquele jeito”. Eu vi, escutei ele dançar, ele falar “Eu danço”. Falando pros outro que tava lá embaixo. Depois eu peguei a viola “Seu NN” lá dentro, que entramos lá dentro, disse “Seu NN, eu vou tocar viola pro senhor dançar, pro senhor ver como é facinho de dançar.” Comecei dançar pra ele acompanhar eu, quando ele começou dançar, eu parei de dançar e toquei a viola sozinha e fiz o corte da dança, judiação! Deu até dó dele. Hihihihihihhi. Não, o cara dizendo que dançava do jeito que eu dançava. Tem que dançar sozinho pra ver, pra mim acreditar, né? Mai não, se perdeu tudo. Ahihihihihhi. E outra coisa, e outra coisa. Nós aprendemos com nosso pai, nosso pai já aprendeu do pai dele e daí o resto não sei com quem q'o pai, q'o meu avô aprendeu. Isso já vem de coisa de muitos anos.

Esse sentimento também é fruto do orgulho que sentem ao apresentarem seu estilo de dança:

Lucídio: É, irmão, mas uma coisa eu vou falar pro cê. É fácil de bater o pé, mas o mais difícil é acompanhar certinho pela viola.

Crídio: É.

Lucídio: Acompanhar certinho, porque o nosso prazer é nós ver um fandango, um catira, que nem dizem agora - que nós começamos, nós diziamos fandango! É bater o pé e repicar a mão na viola, certinho pela viola. Daí é o fandango certo, mas se for bater o pé de um jeito, tocar viola de outro, não tem vantagem. A vantagem do fandango é tocar a vio... bater o pé certinho e repicano a viola certinho, num deixar o pé desmentir da viola. A hora que

bater o pé, bater a viola, a hora que bater a viola, bater o pé. Certo? Esse que é o importante.

Crídio: Do jeito que nós faz? Hahahaa

[...]

Crídio: Pra que o estilo nosso de tocar fandango foi que nós aprendemo co pai. O pai, porque desse jeito que nós toca o fandango, ninguém, outros que a gente escuta, que a gente vê assim, não tem aquele jeito de tocar, então o estilo nosso é: toca a viola e acompanhado no pé. Companhano no pé. Conforme a mão bate na viola o pé tem que bater junto tamém. Ele não pode ir na frente, nem de atrás, ele tem que chegar junto. Chegar junto e o jeito que nós aprendemo com nosso pai e co irmão meu, que ele é mais velho um pouquinho do que eu, né?

Lucídio: Pouquinho?

Crídio: É, pouquinho. hahahahaha

Lucídio: Pouquinho só. Hihihihhi

Crídio: Hahaha Então, daí conforme ele aprendeu o jeito com meu pai, eu aprendi também aquele mesmo estilo, então se nós pega, ele pega uma viola eu pego outra, nós bate o nosso pé num jeito só, a viola tamém num jeito só, nenhum das duas viola falam deferente. Né? E o pé nosso tamém continua daquele jeito da viola tamém. Então que nós faz. Eu por enquanto até aqui ainda não achei gente pra bater o pé do jeito que nós bate. Bate e toca! Porque só tocar pra outro bater o pé é uma! E pá tocar e bater o pé junto é diferente. É bem mai difícil. Que a gente acompanhar certo, pra eles chegarem junto. Então, porque aquele que toca viola pra outro dançar, ele acompanha o batido do pé do outro lá. Ele não tá tocando viola pra dizer pro pé... o pé seguir a viola. É a viola que ta seguindo o pé. Pra outro tocar, pra outro ta dançando, a... aquele ditado, a viola é que ta seguindo o pé do outro lá. E nós não, nós tanto faz a viola segue nosso pé como o pé segue a viola tamém. Então esse daí que é o nosso ritmo. É! hahahhahahaha

Lucídio: Pois é. E outra coisa que eu vou falar pra vocês. Nós toca essa viola dançano o fandango, batendo o pé certinho que nem ele ta falando, é justamente isso aí e o seguinte: nós bate o pé certinho pela viola; eu já lidei com diversos tocador profissional, dupra que vive na rádio, não conseguiu tocar viola pra mim dançar. Não conseguiu tocar viola pra mim dançar. Eu fomo numa reunião que teve numa escola, e ele, combinemo dele ir ele não pode ir, então eu fui sozinho. Eu fui sozinho. Então o que aconteceu? Cheguei lá tinha seis, três dupra da cidade lá. O que aconteceu? Essas três dupra da cidade... chamaram, foi chamando as dupra lá nessa reunião da escola lá que teve. Foi chamando essas dupla lá pra apresentar sertanejo. Que eles queriam sertanejo. Essas dupra cantaram as moda deles. Já digo moda porque eu sou criado no tempo dos antigo, no tempo até

agora. Outro diz música, eu não, eu já digo moda, que no tempo dos antigo diziam moda, não diziam música. Os antigo era caipira, bão, se foi, sempre pra falar, mas era... falar o coisa certo. [...] Cantei, porque se eu dançasse primeiro daí o fôlego fica ruim pra gente cantar, então eu cantei primeiro pra depois eu dançar. Depois que eu comecei, peguei a viola e dancei, dancei no sistema que eu sei de dançar com a viola, a turma vieram, bateram palma e me deram parabéns pra mim e tudo bem, daí eu disse, falei pros violeiro “Agora eu precisava de uma pessoa que tocasse pra mim dançar.” Só que eu quero que no meio de um povo daquele eu queria que a pessoa tocasse certinho, pra mim bater o pé certo. Porque se eu toco, vou dançar aqui e eles toca a viola de outro jeito, daí até eu me atrapaio. Porque eu gosto de escutar a buia da viola pra mim dançar. Então o que aconteceu? os cara... “ah, eu não sei tocar, eu não sei”. Ninguém quis tocar, seis tocador ali e ninguém quis tocar pra mim dançar. Eu disse: “então, fazer o que? Então não tenho como aprender, eu vou dançar mais uma vez c’a viola, toquei a viola e dancei mais uma vez, depois que eu terminei de dançar, veio aquele povo dar parabéns pra mim, argum me abraçava, outro me dava parabéns e veio uma... até umas mulher pro meio, vieram, botaram, a mão no meu ombro: “Ô, o senhor tá de parabéns, o senhor tá de parabéns, isso e aquilo...”. Apraudiram tudo mundo. Que tanta gente assim, até pensei “Putá merda, se eu fosse casado agora acho que a muié minha surrava eu nesse lugar aqui”, pensava comigo.

Curioso é ver que mesmo com esse sentimento de que seu estilo é o mais original e correto, eles não se proíbem de aprender algo diferente com os outros, quando lhes convém. A cultura popular é porosa mesmo quando se apresenta impermeável no discurso:

Lucídio: Outros tipo num tem nome porque eu... isso eu aprendi dançar desse jeito coele, mas por intermédio dos outros dançador profissional que eu vi eles dançando daquele jeito então eu peguei o jeito deles dançarem, mas o jeito original de nós dançar é o fandango e o quebra bico. Esses dois tipo de dançar, esse foi aprendido com outros dançador quando nós saía dançar aí na... que chamavam nós e a gente notava o jeito dos cara dançar, os cara tentando aprender o jeito que nós dançava e nós punhava na cabeça o jeito que eles dançava.

Crídio: Aprendia com ele. Aprendeno dele também.

Destacaremos, a partir daqui, algumas mudanças ocorridas nos fandangos caipiras, quer pelas ideias inovadoras de seus integrantes, quer pela contínua troca de influências entre os grupos.

Atualmente, são realizados cinco tipos de dança em Angatuba: Quebra Chifre, Batida da Bota, Tiguera, Marcha da Tropa e Dança do Pulinho. É notável o fato de que uma delas, a “marcha da tropa”, foi aprendida do Grupo de Fandango de Chilena dos Irmãos Lara, através de encontros no “Revelando São Paulo”⁴⁶ e de um DVD produzido pelo grupo dos irmãos Lara⁴⁷. Isso nos mostra como as interferências de cunho político e o uso de tecnologias podem contribuir para a interação entre grupos e a dinamização cultural, o que seria difícil sem esses facilitadores, pois esses dois grupos atuam em municípios que distam quase noventa quilômetros um do outro. Outro fato notável neste grupo é que antigamente somente os homens dançavam o fandango, mulheres apenas assistiam, mas hoje em dia elas são bem-vindas. O mesmo acontece com o Grupo Nossa Senhora Aparecida, que apesar de não conter mulheres atualmente, nunca proibiu a participação destas. Sobre o tema, um relato do fandanguero Pinhé:

Eu tenho uma sobrinha que sabe dançar fandango, mas batido o pé. E o Crídio também tem uma fia que sabe. Dançar no meio dos home, sapateado. A minha sobrinha é... esqueci do nome dela... Marilda! A Marilda. E a do Crídio eu não sei como é o nome dela. Eu sei que ela sabe dançar. Ela dançou aqui. Aquela vez que o Crídio viero dançar, ela dançou aí. Sapateado. Desgramada a moça!

Em seu depoimento, o cururueiro e fandanguero Zé Neves conta que antigamente, na roça, dançavam várias danças, como: Varginha, Parmeadinho (Palmeadinho), Cerradinho e Mandadinho; danças que ainda são cultivadas em outras cidades e que também aparecem no texto de Rossini Tavares de Lima (1954). No entanto, hoje em dia o grupo de Zé Neves, Grupo de Catira Nossa Senhora Aparecida, só cultiva dois tipos de dança: uma dança básica, semelhante à Varginha Simples e o Quebra Chifre. Conta também que na roça, em Guareí, não usavam esporas para dançar e que esse elemento foi incluído na dança somente quando conheceram o dançador Ditão Leite, de Angatuba. O violeiro João Marques também afirma que antigamente, em Itapetininga, não utilizavam esporas e que o rasgueado da viola era um pouco diferente, como podemos ver em sua entrevista, e reproduzimos aqui:

⁴⁶ Principal festival da cultura paulista. Promoveu mais de 50 edições durante 18 anos e foi um importante ponto de encontro para os grupos de cultura tradicional paulista. Ver: <http://www.abacai.org.br/revelando-interno.php?id=281>

⁴⁷ Consultar em nossas referências audiovisuais, “O Fandango de Chilenas dos Irmãos Lara”

Note que se compararmos esse recortado apresentado com a maneira com que ele toca viola pro “catira”, hoje, há diferenças na tonalidade – pois tocava o fandango em Sol Maior, enquanto toca o “catira” em Ré Maior – e uma pequena variação rítmica.

Outro dado interessante é o fato de como a inventividade de um indivíduo pode influenciar no resultado estético de um grupo. É o que percebemos na maneira como o violeiro Júlio Cleto abandona o rasgueado tradicional do fandango e ponteia sua viola, como em um solo de pagode de viola, durante a dança chamada de Cerradinho⁴⁸. Isso é um feito exclusivo de seu estilo de acompanhar a dança e que produz um resultado sonoro bastante peculiar.

Em seu depoimento, João Coragem relata sobre sua própria criatividade e como suas invenções coreográficas agradam ao público:

Agora a nossa não, a nossa trespassa, Quebra Chifre, né? Se quiser fazer a roda também sai dançano. Faz a meia lua, despoi fai a lua cheia, vorta inteira, um dançando atrás do outro. Assim que nói fai, é bonito essa dança aí. Eu tirei essa dança de cabeça. Eu que inventei

⁴⁸ Ver capítulo 3 e apêndices

essa dança. E é muito bonita! Então tem que reunir um atrás do outro. Um sai dançando e vai lá, faz a meia lua, encosta e lá... encostou aí, ocê sai e vai lá e encosta lá, tudo vai encostando um atrás do outro. Depois faz aquela roda, com tudo dançando e é a lua cheia, porque a lua cheia não fica... ela não fica grande? Então bolei.

[...]

Ah, maior dançador da minha cabeça aqui, aqui que é o melhor de tudo, não tem quem tire do Zé Neve, viu? Num tem quem tire. Zé Neve é muitos ano de dança. Zé Neve tem o dobro de dança de mim. Falar a verdade, porque mentir é feio. Zé Neve é o dobro de dança, ele é campeão memo, o home é... ele é professor, falar a verdade! Eu considero ele como um professor. Eu enfeito mais a dança, pessoar gosta de mim porque eu enfeito, cê ver... eu danço, eu enfeito, bato a mão pra cima, dou aqueles pulo, né? E... enfeito a dança, por isso que o pessoar gosta de mim, porque diz que eu enfeito. Agora não posso dançar no chão mais, minhas perna não aguenta dançar, eu dançava assim do chão. E: ta ta tatata tá... ia repicando. Mas hoje eu não faço mais porque não dá pra fazer, mas nói fai alguma coisinha ainda, né?

Em outras manifestações culturais, processos similares ocorrem, pois os homens que mantêm essas tradições ancestrais, como todos os outros, vivem a sua contemporaneidade. “A ideia de continuidade simples das formas culturais, ao longo do tempo, também é encarada com reserva pelos historiadores. Descubrem-se, por exemplo, mudanças importantes de significação apesar de certa constância das formas” (TRAVASSOS, 2007, p. 144).

A indumentária, por exemplo, que hoje é tão importante para os grupos urbanos, não era uma preocupação para os fandangos rurais, como vimos anteriormente em falas de Pinhé e Crídio.

O fandango se distanciou daquilo que parecia ser há 30 ou 40 anos: uma dança muito conhecida e popular, pois hoje em dia a maioria dos jovens habitantes dos municípios nos quais ele está presente não o conhece. Em Setembro de 2012 tive a oportunidade de acompanhar os dançadores de Itapetininga em três escolas municipais diferentes, onde se apresentaram para crianças que gostaram muito do que viram e ouviram, algumas demonstrando claro interesse em aprender.

Essa experiência mostrou que, apesar de ter passado por uma fase de anonimato social, é possível que o fandango retome o fôlego e volte a ser cultivado onde está ameaçado

de extinção. Para isso, seria necessário um esforço do poder público, pois os dançadores reclamam que na cidade não há espaço adequado para ensaiarem ou ensinarem a outras pessoas e, na verdade, nem sabem como organizar esse tipo de ação, já que nem sempre os interessados em aprender são seus vizinhos, mas moram em bairros distantes. Isso se manifesta nas falas dos fandangueiros, pois reconhecem que a iniciativa de pessoas que estão fora do grupo pode ajudá-los de alguma forma a preservar sua cultura:

Bruno Sanches: Que que o senhor acha do futuro do fandan... da catira?

João Coragem: Ah, o futuro da catira, não tem muito futuro, vou falar a verdade. É... esse é um passatempo. Um passatempo pra viver mais. Num tem futuro. Num tem futuro, né? Só se grava um CD, como cêis tão querendo gravar daí pode ser que aumenta um pouco, né? Pode ser que aumenta um pouco, mióra mais, daí dá uma mióra. Um CD pode ser que mióra mais, tenho certeza que mióra. Anima mais pra o pessoal.

Bruno Sanches: O Senhor acha que esse vídeo vai ajudar divulgar a catira?

João Coragem: Aoooooô, daí sim. Porque tem que ter mesmo cabeça, uns cabeça pra tocar pra frente, não pode parar não. Não pode parar. Tem que ir, bamo em frente. Bamo bóra.

[...]

João Marques: Aquele tempo o povo gostava daquilo que fazia, então, hoje, quando... hoje, por exemplo, cê vai num lugar aí, um lugar que cê vai dançar um catira, a turma gosta! Bairro fora, aqui. Capela do Alto é o lugar dos catireiro! Então é... você pega os cara, cê vai num lugar, assim, fora, dançar. Aquilo a turma gosta, a turma apraude as pessoa que vai dançar. Mai porque ele... a criançada fica tudo em cima ali, nós ia nas creche, fazer o catira aqui. Muitos lugar em Itapetininga nós fazemo, em escola, em creche... ficava assim de criançada e as professorada tudo junto. Nossa, como a criançada gostava! Agora o João, muito falador, né? “presta atenção, como que é o catira, porque um dia os véio não existe mais. Vocês ficam, daí, cês vão ficar tocando a viola e dançando, junto com seus amigos aí.” Ficava tudo junto. Tudo gostava. Nossa, aqui em Itapetininga toquemo em bastante lugar aí, escola, festinha junina na escola, muito lugar nós fomo tocar aí. Agora faz tempo que nós não sai mai... o João acomodou, que andou muito doente também, problema de vista, essas coisa. Inclusive, agora nós vai pra Aparecida, agora parece que é março, nós vamo pra Aparecida.

[...]

Bruno Menegatti: E o senhor acha que esse pessoal novo, criança, adolescente, quando vê o catira, o fandango...

João Marques: Eles gosta. Gosta. Só que vê, aquela hora só e depois as pessoa já não vai se apresentar mais, passa o ano inteiro, o outro ano que vai de novo, então não é uma coisa frequente, né?

Bruno Menegatti: O senhor acha que eles até tem vontade de aprender?

João Marques: Até tem vontade, até argum moleque fica pulandinho no meio do salão, lá, junto. Num entra ali, mai ta sempre um batendo o pezinho... Esse é uma coisa que tinha que ter uma... um tipo de uma escola... pra ensinar essas criança de hoje! Porque vontade eles tem, só que falta pessoa pra ensinar.

Há muitas outras manifestações populares que se reergueram através de apoios externos como, por exemplo, o jongo:

“No final do século XX, uma série de fatores convergiu para a revitalização das atividades dos jongueiros – relevância da cultura expressiva nos movimentos sociais, transformações no mercado de música popular, redescoberta da cultura popular tradicional por estudantes e artistas, políticas do patrimônio imaterial do Estado brasileiro. O jongo atualiza-se, não por inércia, mas porque é recriado em resposta a situações específicas – como outras expressões simbólicas.” (TRAVASSOS, 2007, p. 143)

Temos também um exemplo bastante significativo de renascimento de um grupo de fandango descrito no capítulo 3 desta monografia. Lá narramos o reaparecimento da dança em Angatuba a partir do movimento que um estudo acadêmico sobre o fandango causou na comunidade estudada. Temos nesse tipo de grupo uma reinvenção de significado, pois os dançadores, jovens e crianças, muitas vezes nem chegaram a conhecer os grupos de seus antepassados dançando, tendo como referência única os ensinamentos de somente um ou dois dançadores. E aí, da mesma forma que nos grupos mais tradicionais, que nunca tiveram suas atividades interrompidas, o grupo surge apenas com o fim de apresentar-se em palcos e com o intuito de ser guardião de uma tradição cultural local.

É possível que com a adoção de medidas exógenas que promovam a continuidade ou ressurgimento de grupos de fandango, algumas de suas características se transformem, pois as culturas do homem do campo e do cidadão globalizado se permearão, naturalmente. O fato de notarmos nos grupos de fandango e catira o uso de vestuários claramente advindos do modelo *cowboy* estadunidense, como os chapéus e as grandes fivelas nos cintos, através da globalização, reforça esta ideia.

Outro fato curioso foi perceber no chapéu de um dos dançadores uma faixa onde estava escrito *Underwear* (roupa íntima), pois como descreve Martins (2015) o que atrai o usuário é a forma e a cor das letras, mesmo que não entenda a língua. “Por toda parte, na zona rural ou na periferia pobre das grandes cidades, é possível ver frases e palavras em inglês que aí chegam com a globalização como signos da modernidade: chega a palavra, mas não chega a língua nem chega o significado” (MARTINS, 2015, p. 34). Ainda sobre este dado, percebemos que o caipira possui com os objetos uma relação de utilização e não de consumo e foge, portanto, à lógica capitalista: “É como se a mercadoria não se destinasse ao consumo, mas ao simples uso, o que nega a própria essência da mercadoria” (MARTINS, 2015, p. 33)

Temos, assim, que o folclore, como traço cultural, participa de um processo geral que envolve, permanentemente, mecanismos internos, aquisitivos, desintegrativos e de recomposição e recombinação, e movimentos externos, que tomam forma agressiva ou acomodatória, que por sua vez ocasionam novos processos internos. Ora, como toda modificação na parte se traduz em modificação no todo, o folclore, modificando-se sob a ação geral das várias forças, espontâneas e dirigidas, da sociedade, por sua vez provoca modificações no todo, que é a sociedade. Estas modificações, resultantes do primeiro choque, produzem novas modificações no folclore, e assim por diante.

O folclore é, portanto, dinâmico na sua essência – está em constante transformação, dialeticamente *é e não é* o mesmo fenômeno ao mesmo tempo, como em geral acontece com todos os fenômenos sociais (CARNEIRO, 1965, p. 13).

Também notamos esta dinâmica na forte influência da mídia sobre a maioria dos grupos de fandango da região de Itapetininga, pois além do caso do Grupo de Catira Nossa Senhora Aparecida, exposto anteriormente, notamos que alguns grupos, mesmo mantendo a denominação fandango, se apropriaram de elementos do catira.

Essa questão em torno do catira baseia-se no fato de que a dupla Vieira & Vieirinha, que cantava e dançava catira, esteve em alta na mídia a partir da década de 1950. Desde então sempre estiveram em evidência nos meios de comunicação. Além dos fandangueiros que afirmam que a mudança do nome de fandango para catira é porque “catira é mais moderno”, sempre fazendo referência àquela dupla, há alguns fandangueiros que admitem ter incorporado elementos do catira no fandango.

Em Angatuba, por exemplo, costumava-se cantar modas de viola entre as danças, para que os dançadores descansassem, o que já não acontece mais. Atualmente os violeiros

cantam somente uma música e os dançadores sapateiam entre uma estrofe e outra da canção, mostrando em cada entrada uma coreografia diferente. Esse jeito de entremear a canção com as danças é uma característica do catira, portanto presente nas apresentações da dupla *Vieira & Vieirinha*. Foi uma sugestão do violeiro Joínha que assistiu/ouviu a esta dupla, gostou e se apropriou do estilo, contudo, sem mudar a maneira de dançar de seu grupo. O Grupo de Catira Nossa Senhora Aparecida, começava a fazer o mesmo, por sugestão de João Marques, como vimos em sua fala apresentada anteriormente.

Em Capela do Alto, além das marcas tradicionais, ao final de suas apresentações realizam desafios entre dançadores, que improvisam suas danças e demonstram suas habilidades individuais ao ritmo do pagode-de-viola. A ocorrência do recortado do pagode-de-viola neste caso pode tanto ser por influência do catira, pois os catireiros utilizam este ritmo há bastante tempo para dançar, quanto pode ser por iniciativa própria dos fandangueros, já que os recortados do fandango, do catira e do pagode de viola são muito semelhantes.

Em Tatuí, o violeiro Julio Cleto abandona o rasqueado da viola e ponteia sua viola como em um solo de pagode-de-viola, durante a dança Cerradinho. Um feito exclusivo de seu estilo.

Portanto, a utilização do pagode-de-viola, no catira ou no fandango, é um fenômeno pós-midiático, já que este ritmo surge dentro da produção fonográfica e é hoje um dos mais populares no cancioneiro caipira. Sendo assim, nestes casos a influência da mídia sobre a tradição é bastante evidente.

Contudo, essa forte influência midiática não subtrai, mas soma às características particulares da cada grupo, pois “Os efeitos específicos das forças materiais-globais dependem das várias maneiras pelas quais elas são mediadas nos esquemas culturais locais.” (SAHLINS, 1988, p. 446). Assim, tanto no caso da mudança de nome em que não há alteração no conteúdo, quanto nos casos de apropriação de elementos trazidos pela mídia, em que se mantêm o nome, mas o conteúdo é levemente alterado, podemos afirmar que a informação foi absorvida pelos grupos e integrada ao seu sistema de significados.

Conclusão

Ao final deste trabalho podemos dizer que chegamos às conclusões que elucidam as dúvidas que o motivaram.

Vimos que a escassez de textos sobre o catira provém da confusão feita pelos autores que até então haviam escrito sobre o tema e que o motivo por tratarem o fandango da região sudoeste paulista como catira, foi não perceberem as distinções musicais existentes entre essas manifestações. Conseguimos então sanar esta lacuna bibliográfica ao esclarecer quais são as características musicais e coreográficas dos fandangos caipiras, bem como quais são as diferenças mais evidentes entre estes e o catira.

Identificamos, então, padrões formais e células rítmicas comuns às músicas e coreografias de todos os grupos de fandango da região de Itapetininga.

Notamos também que os toques de viola são muito semelhantes e que se organizam em estruturas de dois compassos, com a combinação de células rítmicas que também são comuns a todos os grupos, mas que a dança se organiza em *ostinatos rítmicos* que têm duração maior que esta estrutura básica do recortado da viola. Como dito anteriormente, a viola dos fandangos deve ser ouvida como um instrumento harmônico percussivo, pois primeiramente o aspecto rítmico é o que mais importa, seguido do aspecto harmônico, que apresenta algumas variações entre os grupos, mas sem perder a clave que caracteriza o recortado. Quanto ao ritmo harmônico, notamos que não há um padrão que caracterize o fandango.

É importante repetir que a maneira detalhada como fizemos as transcrições foi substancial para o entendimento desta manifestação e para as conclusões às quais chegamos. Assim como o andamento de uma música, ou suas questões harmônicas, melódicas e de instrumentação podem alterar o nome do ritmo que a caracteriza, mesmo possuindo claves iguais⁴⁹, os aspectos timbrísticos e harmônicos dos fandangos caipiras nos oferecem informações sobre as características sonoras que unem e diferenciam todas as suas coreografias, bem como as que os distinguem do catira.

⁴⁹ Como por exemplo é o caso da marcha rancho e do frevo, do baião e da milonga, da polca paraguaia e do chamamé.

Além deste detalhamento vertical da música, ou seja, das vozes que soam simultaneamente nos fandangos (violas, estalos, palmas, esporas e pés) a transcrição das músicas integralmente também contribuiu para o entendimento da organização formal dessas danças e, conseqüentemente, de mais uma de suas características, pois a forma também pode ser um diferencial entre estilos musicais muito semelhantes.

Assim, com todas as informações que coletamos, pudemos entender o que unifica e diferencia cada um desses grupos de fandango, bem como o que torna os fandangos caipiras manifestações singulares dentro da cultura popular, sem que sejam confundidos musicalmente com o catira. Há obviamente semelhanças também entre essas danças, mas não a ponto de serem tratadas como idênticas, como foi feito por outros pesquisadores.

Sendo assim, além das diferenças musicais encontradas entre fandango e catira, a partir dos depoimentos dos fandangueiros concluímos que o Grupo de Catira Nossa Senhora Aparecida, de Itapetininga, dança e sempre dançou o mesmo fandango cultivado na região e que esta confusão na nomenclatura adveio da influência dos meios de comunicação e o conseqüente desejo de identificação com um produto midiático para se tornarem mais “modernos” perante a comunidade.

Sobre a utilização ou não das esporas em Itapetininga podemos afirmar que neste município elas nunca haviam sido utilizadas e que foram introduzidas aí apenas após o contato com dançadores de outras cidades onde eram presentes. Sobre este tema, notamos também que as esporas chamadas de chilenas, com grandes rosetas, feitas exclusivamente para dançar, possivelmente tenham surgido no município de Tatuí, pois os depoimentos de todos os fandangueiros apontam esta como a cidade de onde vieram as grandes esporas. No entanto, com exceção de Itapetininga, nos outros municípios eram utilizadas esporas menores, que ressoavam menos, ou esporas de montaria, que são quase inaudíveis se comparadas às chilenas atuais.

Vimos também o fato notável de que os fandangos caipiras, apesar de terem se tornado, em grande parte, produtos espetacularizados, são ainda manifestações populares que apresentam as tensões características de uma cultura viva, como a estreita relação dos fandangueiros com o tempo em que vivem e as transformações decorrentes desta relação.

Percebemos também que a estrutura social vigente dificulta o encontro para a transmissão dos saberes e que os fandangueros crêem que a partir de apoios externos conseguiriam garantir que suas tradições não morressem. Queremos salientar aqui que não devemos ser ingênuos perante as ações neste sentido, pois como aponta Ikeda:

Há de se considerar que os fenômenos das culturas tradicionais guardam valores morais, religiosos, políticos, lúdicos, estéticos e outros tantos, que foram herdados e, portanto, de algum modo refletem a própria história das suas comunidades, repondo o passado no presente, e sendo então sempre atuais. São práticas aglutinadoras, que, repetidas ciclicamente, reforçam os valores socialmente aceitos e importantes para os grupos, vitalizando-os. Por serem fatos preservados e geridos coletivamente, são instrumentos de identidade e inclusão social, e até mesmo de resistência política diante dos problemas que as comunidades enfrentam. Então, ações de fomento e salvaguarda serão eficientes e mais interessantes na medida em que se pautem no conhecimento profundo e sensível das comunidades e das modalidades enfocadas, e sobretudo quando levam em consideração as visões e essências das próprias populações envolvidas, cuja autogestão é fundamental, desvinculando-se de mediadores (muitas vezes, “atravessadores”, no sentido negativo), que estabelecem com os grupos conhecedores dos saberes tradicionais inúmeras formas de relacionamento, paternalistas ou comercialmente exploradoras, quando das suas vorazes inserções no mundo contemporâneo da cultura apenas como espetáculo.” (IKEDA, 2011, p. 69)

Sendo assim, ao criar ações que visam à manutenção das culturas tradicionais precisamos respeitar o que nos comunicam seus mestres, a maneira como sempre transmitiram esses conhecimentos, seus desejos perante as manifestações que guardam e seus anseios para o futuro.

Como conclusão a este trabalho quero salientar a importância do que vivi enquanto pesquisador, as amizades que construí, o aprendizado e a força das experiências que tive. O prazer de revisitar as entrevistas feitas a cinco ou seis anos atrás me provocou emoções impossíveis de compartilhar com o leitor.

Sinto que a pesquisa aqui apresentada, confere aos fandangos caipiras o lugar que lhes é de direito, o tratamento como uma manifestação singular no conjunto de suas características. Cumpre, portanto, seu papel enquanto trabalho acadêmico. Mas devo confessar que ao mesmo tempo me auxiliou a ter raízes mais fortes a partir da oportunidade

das experiências que vivi e da chance de revisitá-las em minha memória. Ofereceram a mim, portanto, uma profunda compreensão de minhas origens.

REFERÊNCIAS

- Bibliográficas:

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. Os velhos capoeiras ensinam pegando na mão. **Cadernos Cedex**, Campinas, vol. 26, n. 68, p. 86-98, jan./abr. 2006.

ALMEIDA, Renato. **A Inteligência do Folclore**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Americana; Brasília: INL, 1974.

ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ANDRADE, Mário. **Dicionário Musical Brasileiro**. Coordenação: Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. – Belo Horizonte: Itatiaia; [Brasília-DF] : Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. – (Coleção Reconquista do Brasil. 2. Série: v. 162)

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional II: danças, recreação e música**. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Documentário Folclórico Paulista**. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, Departamento de Cultura, Divisão do Arquivo Histórico, 1952.

BLANCO, Mercedes. ¿Autobiografia o autoetnografia? In.: Desacatos, num. 38, janeiro-abril, PP. 169-178, 2012.

<http://desacatos.ciesas.edu.mx/index.php/Desacatos/article/view/278/158> Acesso em 26/03/2018.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. 2ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANDIDO, Antonio. **Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2001.

_____. Opinião e classes sociais em Tietê. **Sociologia: Revista Didática e Científica**, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 97-112, 1947.

CARNEIRO, Edson. **Dinâmica do Folclore**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S.A., 1965.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11ª ed. São Paulo: Global, 2002.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. – 4. Ed. 7. Reimp. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. – (Ensaio Latino-americanos, 1).

CONEVA, Ada. **A imigração açoriana para o Brasil meridional**. Prêmio Ibero-Americano XV Edição. 3º prêmio. Acesso em: http://www.premioiberoamericano.cz/documentos/15taedicion/3erPremioXV_AdaConeva.pdf

CÔRTEZ, Paixão, LESSA, Barbosa. **Manual de Danças Gaúchas**. 2ª Ed. São Paulo – Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1961.

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E. & BOCHNER, Arthur P. (2010). **Autoethnography: An Overview** [40 paragraphs]. Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research, 12(1), Art. 10, <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1589/3095> Acesso em 26/03/2018.

FERNANDES, Florestan. **Folclore e mudança social na cidade de São Paulo**. 2ª Ed. rev. pelo autor. Petrópolis: Vozes, 1979

FERRERO, Cintia B. **A Viola no Fandango de Iguape e Cananéia**. In: DIEGUES, Carlos (organizador). Enciclopédia Caiçara, v.5: festas, lendas e mitos caiçaras. São Paulo: Hucitec, 2006,315-323.

FREITAG, Léa Vinocur. Influências ibéricas no folclore brasileiro. **Revista de História**, São Paulo, v. 38, n. 78, p. 353-382, 1969.

FRYER, Peter. **Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil**. London: Pluto Press, 2000.

GIFFONI, Maria Amália Corrêa. **Danças Folclóricas Brasileiras e suas aplicações educativas**. 3 ed. São Paulo, Melhoramentos; Brasília, INL, 1973.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silve & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015. 12ª Ed. 1ª Reimpressão.

HIGA, Evandro Rodrigues. **Polca Parguaia, guarânia e Chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande-MS**. Campo Grande: Ed. UFMS, 2010.

HUNGRIA, Roberto, ORSI JUNIOR, Mário. **Itapetininga – Portal da Educação e Cultura**. São Paulo, Noovha América Editora, 2005.

IKEDA, Alberto T. **Folhas de Reis, sambas do povo**. São José dos Campos/SP: CECF; FCCR, 2011.

LIMA, Rossini Tavares de. **Melodia e Ritmo no Folclore de São Paulo**. São Paulo, Ricordi, 1954.

_____. (et al.) **O folclore do litoral norte de São Paulo**. Rio de Janeiro: MEC-SEAC-FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura; Univ. de Taubaté, 1981.

LISBOA, Maria Aparecida Moraes. **Fandango do Miliano**: Do couro ao café, ao algodão e à pecuária leiteira: reconstrução da trajetória de surgimento e transformação da realidade sócio-cultural no sudoeste de São Paulo. Itu, Editora Ottoni, 2002.

MAGALHÃES, Gen. José Vieira Couto de. **O Selvagem**. Vol. 52 – 3ª Ed. 1935 – Consultado em: <http://www.brasiliana.com.br/>

MARTINS, José de Souza. **Capitalismo e Tradicionalismo**. São Paulo: Pioneira, 1975.

_____. **A sociabilidade do homem simples**: cotidiano e história na modernidade anômala. 3ª ed., 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2015.

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

PINTO, Inami Custódio. **Fandango do Paraná**. Partitura. Brasil. Editora UFPR, 1992.

SAHLINS, Marshall. **Cosmologias do Capitalismo**: o setor trans-pacífico do “sistema mundial”. Campinas – CNPQ/IFICH/UNICAMP: ABA – XVI Reunião Brasileira de Antropologia, 1988.

_____. 1997a. “**O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica**: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção (parte I)”. *Mana* 3 (1):41-73. Rio de Janeiro.

_____. 1997b. “**O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica**: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção (parte II)”. *Mana* 3 (2):103-150. Rio de Janeiro.

SANCHES, Bruno de Souza. **O Fandango Caipira da Região de Itapetininga**. São Paulo, 2012. 128f. TCC – Bacharelado em Música – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SETTI, Kilza. **Ubatuba nos cantos das praias**: estudo caiçara paulista e de sua produção musical. São Paulo: Ática, 1985.

SILVA, Valderez A. da. **Paulistas em Movimento: bandeiras, monções e tropas**. In: SETUBAL, Maria Alice (coord.). *A formação do Estado de São Paulo, seus habitantes e os usos da terra / Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária*, São Paulo : CENPEC, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008 – 1ª Reimpressão.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Tradição Oral e História**. Revista de História. São Paulo: Humanitas, Número 157 (Terceira Série), p. 129-152, 2º semestre de 2007.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografias: conceitos alternativos em construção**. Tese de Doutorado. Departamento de Letras, PUC-RJ. 2002.

_____. **Escritas de si: a alternativa dramática**. Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008: São Paulo, SP - Tessituras, Interações, Convergências /Sandra Nitrini... et al. - São Paulo: ABRALIC, 2008. e-book. In.:

http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/007/DANIELA_VE_RSIANI.pdf Acesso em 25/03/2018

VILELA, Ivan. **Cantando a Própria História: Música Caipira e Enraizamento**; prefácio Alfredo Bosi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

WEIL, Simone. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**; tradução de Therezinha G. G. Langlada; seleção e apresentação Ecléa Bosi. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

XIDIEH, Oswaldo Elias. **Narrativas Populares**. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1993.

ZALUAR, Augusto Emílio. **Peregrinação à Província de São Paulo**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

- Fonográficas e audiovisuais:

AMANHECER CAIPIRA. Produção de Deise d'Oliveira, Kazuo Watanabe, e Rodrigo Camargo. DVD, 50 min. Tatuí: Programa de Ação Cultural, Secretaria de Estado da Cultura, Governo do Estado de São Paulo. 2008.

CANTADORES: O Folclore de Sorocaba e Região. Os Tropeiros da Mata (Grupo de Fandango). Sorocaba: Produção Independente, 2000. Compact Disc. Produzido por: CAVALHEIRO, Carlos Carvalho.

DOCUMENTO SONORO DO FOLCLORE BRASILEIRO: Vol. 4. Tropeiros da Mata (Grupo de Fandango). Gravadora: Funarte / Atração Fonográfica / Instituto Itaú Cultural. Produtor: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro / Instituto Nacional do Folclore. Primeiro disco: 1982/ Compact Disc: 1998.

FANDANGOS CAIPIRAS. Vitor Scarpelli (diretor). Produção de Bruno Sanches. DVD, 50 min. São Paulo: Programa de Ação Cultural, Secretaria de Estado da Cultura, Governo do Estado de São Paulo. 2012.

FANDANGO DE TAMANCO – CULTURA VIVA DO INTERIOR PAULISTA. Jaime Rafael e Diogo Araújo Silva (diretores). Produção de Diogo Araújo Silva. DVD,. Ribeirão Grande: Programa de Ação Cultural, Secretaria de Estado da Cultura, Governo do Estado de São Paulo. 2015.

O FANDANGO DE CHILENAS DOS IRMÃOS LARA. Tríade Produções. Produção de Marcelo Domingues, Edu Gomes. DVD, 50 min. Capela do Alto: Programa de Ação Cultural, Secretaria de Estado da Cultura, Governo do Estado de São Paulo. 2007.

OS FAVORITOS DA CATIRA & OS MENSAGEIROS DOS SANTOS REIS: histórias e raízes. Folgado produções. DVD, 97 min. Guarulhos: Fundo Municipal de Cultura de Guarulhos. S/D.

YOUTUBE.COM. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6MHJ3zU3HyY>>. Acesso em: 10 de mar. 2017. Os Diplomatas da Catira

YOUTUBE.COM. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4JbGOqMqXAQ>>. Acesso em: 10 de mar. 2017. Os Diplomatas da Catira

YOUTUBE.COM. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-xpg3kRJouw>>. Acesso em 2 de fev. 2017. Vieira e Vieira Jr. com Grupo Catira Brasil (Rio Claro-SP).

YOUTUBE.COM. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Q3k8Mkr3R4c>>. Acesso em: 15 de mar. 2017. Liu e Leo e Zico e Zeca dançam Catira

YOUTUBE.COM. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=S09RejvYeUQ> >. Acesso em: 15 de mar. 2017. Araguaia presente de Deus - Catireiros do Araguaia

YOUTUBE.COM. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=QCrAGubSspw&list=RDQCrAGubSspw>>. Acesso em: 15 de mar. 2017. Catira Espora de Prata – Barretos-SP

YOUTUBE.COM. Disponível em:
<https://www.youtube.com/results?search_query=vieira+e+vieirinha+catira>. Acesso em: 15 de mar. 2017. Vieira e Vieirinha

APÊNDICES

APÊNDICE A - Entrevista com Salvador Messias, o Pinhé

APÊNDICE B - Entrevista com os irmãos Proença, Lucídio e Crídio (Euclides)

APÊNDICE C - Entrevista com Euclides Ferreira de Proença, o Crídio

APÊNDICE D - Entrevista com João Maria Rodrigues, o João Coragem

APÊNDICE E - Entrevista com João Marques Vieira

APÊNDICE F - Orientações para leitura das partituras

APÊNDICE G - Partituras dos fandangos dos Irmãos Lara

APÊNDICE H - Partituras dos fandangos dos Tropeiros da Mata 1982

APÊNDICE I - Partituras dos fandangos dos Tropeiros da Mata 2000

APÊNDICE J - Partituras dos fandangos dos Irmãos Proença

APÊNDICE K - Partituras do fandango do Grupo Nossa Senhora Aparecida

APÊNDICE L - Partitura de catira

APÊNDICE A

Entrevista com Salvador Messias, conhecido como Pinhé, realizada em março de 2011.

Bruno: Então, Pinhé, explica de novo pra nós o que que é o fandango?

Pinhé: É.. o fandango é a... uma deversão dos antigo. Que é do tio Salvador Dergado, Josia Dergado, Pedro Dergado, tudo esses um era dançador de fandango. O Joãozinho Dergado e daí... daí que brotou o grupo meu. O grupo meu é do... é do Jorge Cristina, o Zé Claro, o Pedro Dergado e eu. Quatro. Esses um.

B: Com quem que o senhor aprendeu dançar, conta de novo pra nós.

P: Com quem? Com tio Salvadô Dergado e o Josia Dergado e o Pedro Dergado e eu, que nós dançava.

B: Quem ensinou o senhor?

P: Quem me ensinou foi meu pai. Meu pai que acabou de ensinar.

B: Senhor tinha quantos ano?

P: Ah, eu tinha dez ano. Quando eu tinha dez ano ele comprou uma viola pra mim e daí começou a ensinar eu tocar viola e dançar. Aí que eu fiquei bão! Hahahahahaha.

B: Senhor ensinou alguém dançar?

P: Ah... quem quis, aprendeu memo é o Gumercindo e tem um rapazinho ali do, filho do Wélito que aprendeu, o resto... e o Pedro Dergado, o Pedro Messias (sobrinho), também aprendeu comigo. Que mora no São Roque. Esse é vivo ainda. Mas não sai!

B: E os filho do Senhor?

P: Que aprendeu dançar? Só o Gumercindo. Tem o Gumercindo e o Narciso Messia que aprendeu comigo.

B: Gumercindo é...

P: É o fio. Gumercindo é o fio...

B: Aprendeu bem?

P: Aprendeu. Ele que dança com nós aí.

B: E os outro, porque que não aprenderam?

P: Ah... os outro não gostava. Que gostava era só dotro memo memo. Gumercindo aprendeu tocar viola, dançar e sabe tudo que eu fazia ele sabe fazer. Lidar com criação, tudo ele aprendeu comigo.

B: E dos irmão do Senhor?

P: Que sabia? Os irmão era o compadre João Messia e Antônio Messia. O falecido Bastião também sabia. Mas durou pouco. Num durou muito não. Morreu meio logo. Agora esses outro morreu de véio. O compadre João e o Tonico morrero... era muito mais veio di que eu.

B: O senhor tem algum outro parente que dança?

P: Tem... Num tem não. Tem só o Marcílio. De parente que dança só o Marcílio.

B: E qual os dançador vivo que o senhor conhece hoje? Que dançam e tão vivo, quem que o senhor conhece?

P: Tem o Lucídio, o Crídio e o Taliba. Os três ermão. Só dos que tão vivo é só esses... E o Pedro Messia mora ali no São Roque, sabe dançar, mas não sai. Parece que tem vergonha... hahaha.

B: O senhor conhece o João Corage?

P: Oh... Dancei tempo no grupo dele. Ah... o grupo do João Corage, eu dancei tempo co'ele. Mas é deferente do fandango nosso, o dele. Pode o senhor reparar, o senhor já viu eles dançar? Pode arreparar que é muito deferente do nosso. Ele não faz corte. É um batidão só o tempo inteiro. Eu dancei tempo com ele. Ia dançar pra Angatuba, pra essas cidade com ele, tempo que eu morava na cidade, em Itapetininga. Ia ele e o... aquele o... Zé Neve... que dançava. E tinha um baixinho, não sei como é o nome dele. Acho que... não sei se é vivo ainda, que dançava co'eles. Eu fui dançar com eles umas par de vez no grupo deles. Mas eu sempre falava pra ele acompanhar eu, pra dançar no ritmo que eu sabia.

B: Faz tempo isso aí, que o senhor dançou com ele?

P: Faz tempo... faz tempo. Faz acho que um... que eu saia dança com ele, faz.. dá quase vinte ano! Eu morava em Itapetininga. Só que eu vim pra cá já faz mais de... já quase vinte ano que eu vim embora aqui. Daí não dancei mai. Dançava... eu fui dançar no... nas festa em Itapetininga, pra dançar na rua, pra turma ver. Eu! Carcula... hahaa... quanto de tempo faz. É... Tem uns par dele que sabe que eu fui, que tá vivo ainda. Tem o Julio Roli, o Chico Wei, era um vereador, eles que levava eu dançar lá. Agora em São Paulo eu fui dançar lá na... na... não sei se é na... Bandeirante! Fiquei três dia lá dançando. Um dia ia dançar num lugar, outro dia ia dançar no outro. O Pessuar não conhecia, né? Mas eu, Graças a Deus fui muito bem hospedado em tudo lugar porque sabia, né? Sabia dançar e não tinha... não era vergonhoso. Em São Paulo eu fui dançar três vez. Quando foi o última vez pra dançar num lugar lá, num salão, então o cara que levou eu dançar falou assim: “ói, ocês sabem dançar fandango. Agora quero ver ocê dançar baile”. Aí chamou a muierada lá pra nós dançar hahahaha Mas eu sabia de tudo! Dancei gostoso ca muierada Hahahaha Ê... a coisa vai se acabando, né? Hoje fandango memo ta bem dizer acabado. Aí que usa de dançar memo é só nós aqui e o Lúcido

cos irmão dele. Mas tem que sai dançar é só dois, o Lucídio e o Crídio. O Taliba sai, mas diz que a muié é muito ciumenta não deixa ele sair. Hahahaha. Ai... É... coisa é isso.

B: O senhor tá cansado, quer água?

P: Não, eu bebo água poço. O chimarrão tira vontade de beber água bastante. Viu... eu queria... dá pra trazer a cuia aqui? Pra sair meu retrato com a cuia de chimarrão? Dá pra trazer, né?

B: Daqui a pouco a gente pega.

P: Tá.

B: Qual que é o melhor dançador que o senhor conhece que tá vivo?

P: Que tá vivo? É só o Lucídio com o irmão dele, c'o Crídio. E aqui é eu co Gumercindo e esse rapazinho do Élito ali, também é bonzinho pra dançar, mas quase não sai. Mas o que dança gostoso memo é o Gumercindo e eu!

B: E onde que cês costuma dançar?

P: Aqui? Ah... nós dança aqui só no aniversário que sai aqui só. Nos outro lugar não.

B: E antigamente cês dançava onde?

P: Dançava em festa, quando saía. Mas agora nem festa não fazem mais. Tá acabando.

B: Porque?

P: Morria os outro e.. e daí não... Porque o que dançava muito, que era muito dançador é o Zé Craro. Zé Craro que saía comigo pra dançar, esse era bão! E o Jorge Cristina e o Pedro Dergado. Esse eram bão. Daí tinha gente que fazia festa e chamava nós pra ir dançar. E eu ia.

B: Quem que tocava viola?

P: Era o Vicente Féli. Já morreu também. Nós ia dançar, sabe onde é que nós ia dançar? Lá no Paraná, na casa dum tio meu. Eles faziam festa lá, nós ia. Meu pai levava nós, nós ficava três dias lá. Dançando. Cantando e dançando. Esse Vicente Féli era cantadô e eu ajudava ele cantar. Tanto cantava como dançava. Haha.. Mas já morreu, o pobre.

B: E o senhor toca viola também?

P: Eu toco.

B: A dança do fandango tem alguma relação com a igreja, com a religião?

P: É. É nessa repartição. Que nem. O único lugar que sempre a pessoa chama é nessas festa de religião. Agora crente não... haha.. não segue nada... hahaha...

B: Crente dança catira?

P: Ché! De jeito nenhum. Falou em diversão pr'ele... Eu tenho um sobrinho que podia, podia dançar, agora dos sobrinho que dança é só o Carlo, o Bode, Salvadô o Larciso... esses sabe dançar. Mas os outro nada. Narciso ia ser operado onte. Da prósta.

B: Tem diferença entre catira e fandango?

P: Não. É um só. Só que diferençô o nome. De primeiro era fandango, agora é catira. Mas é uma dança só.

B: Quando que mudou o nome?

P: Faz muito tempo que mudou. Desde que o João Coragem começou o grupo, essas coisa, eles mudaram de nome. Mudou o nome de catira. Que lá não fala fandango. É catira. Vai dançar catira... hahaha

B: Mas é igual?

P: É igual, só que mudou o nome, né? O nome antigo, nosso, é o fandango.

B: O senhor sabe porque que chama fandango?

P: Não... eu acho que o fandango. Fala fandango por causa de ser da antiguidade. Que eu tinha dez ano quando eu comecei! Aprendi com meus tio.

B: De onde que veio o fandango?

P: É de quando eu tinha dez ano! Já os antigo já dançava, mas aí que eu aprendi com eles

B: Quantos que pode dançar numa roda de fandango?

P: Ah, até seis. Seis companheiro. Pode dançar até de seis.

B: Mais de seis é ruim?

P: É... Ninguém dançava mais de que seis, né? O tempo dos meus tio era só seis.

B: E tem uma roupa própria pra dançar ou pode dançar de qualquer roupa?

P: Roupa, quarquê uma. A roupa era quarquê. Antigamente não usava outra roupa, era carça e botina. Só que era botina de sola de couro pra fazer buia! Hahahaha Não é que nem agora, com sola de borracha. Não faz buia! Eu sempre danço de bota porque a bota a sola é de couro, aí faz buia, né?

B: Tem um jeito pra começar e pra terminar a dança?

P: Tem! Antigamente entrava no salão e o violeiro tocava. Primeiro batia Parma, pra daí começar. Batia Parma e daí batia o repicado. Dançava repicadinho. Hoje, nem o repicado não dança... é... Mas é... um dia que ocê vim aqui eu vou... eu vou... o Gumercindo sabe. Nós vai dançar o repicado procê ver.

B: E pra terminar, como é que é?

P: Tem o corte, né? Dança o repicado, depois faz o corte pra terminar.

B: O senhor pode mostrar as palma, como é que era no começo? Como é que bate a palma?

P: Tocava a viola e depois... (difícil de definir o ritmo da batida). Pra daí bater o pé. Hahahaha E daí dava o repicado.

(pausa)

P: Esse Gumerindo, eu ensinei ele tocar viola, montar em burro, esse é... esse puxou eu! Hahahaha Picar boi. Eu picava boi pra vender, bastante! Hoje não tem mais nada disso, né? Vai tudo pro açougue. Antigamente eu picava pra vender pra turma. É... as coisa vai se acabando, né? Vai modificando! O fandango, antigamente, quando eu tava dançando numa sala, saía as muié pra forgá no meio. As muié não era batido o pé. Era... dançava varseadinho. Hoje ninguém sabe disso, né? Ninguém sabe. Se falar, ninguém sabe. Antigamente tinha as forgadeira. Era a Andurizia, Pedrina, falecida Joaquina e a falecida Filisbina. Era as dançadeira de varseado.

B: A Lurizia e a Pedrina tão viva?

P: Tudo morreu, não tem nenhuma viva mais.

B: Tem quantos estilo de dançar o fandango?

P: Estilo?

B: É. Tem vários tipos de dança, ou um jeito só?

P: Fandango é um jeito só. De primeiro... de primeiro tinha o marcadinho. Tinha... pra dançar o mercado. É... às vezes tinha o que mandava. É... tinha o comando pra mandar. Eu memo era um deles. Pra dançar o mandado. Hoje nem o mandado não sabem dançar. Nem o Lucídio não sabe. Do Mandado quem sabe dançar é só eu memo. Os outros já morreram tudo.

B: O que que mudava?

P: Nenhum deles não sabe, porque é da dança mais antigo, né? E eles não é dos antigo. Eles aprenderam mais depois

B: E que que tem de diferente?

P: Ah, é deferente. O mandado é deferente. É... Sempre dizia: Cerra e bate! Cortesia! Tem tudo isso... hahahahaha É! É só o Pinheirão pra saber... hahahahaha ehê.

B: E parece alguma coisa com quadrilha?

P: A forgadeira é a mesma coisa que quadrilha quase, pra dançar no meio dos home. Mas hoje ninguém sabe. Ah, tinha mais uma muié que dançava... a falecida... esqueci o nome dela... Elísia! Falecida Elísia! Essa era dançadeira de fandango. Tinha mais uma irmã dela, já morreu tudo. Essa que dançava no meio dos home.

B: Essas forgadeira, como que é?

P: Eu tenho uma sobrinha que sabe dançar fandango, mas batido o pé. E o Crídio também tem uma fia que sabe. Dançar no meio dos home, sapateado. A minha sobrinha é... esqueci do nome dela... Marilda! A Marilda. E a do Crídio eu não sei como é o nome dela. Eu sei que ela sabe dançar. Ela dançou aqui. Aquela vez que o Crídio viero dançar, ela dançou aí. Sapaeado. Desgramada a moça!

B: Esse varseadinho que as muié dançava no meio dos home era em par ou era sozinha?

P: Era sozinha! Era sozinha. As quatro dançando no meio, mas tudo sozinha. Era gostoso, ê!!
As coisa vai se acabando. Eu vou dizer pra você, seguidinho eu to recordando das coisa... É que nem no tempo que eu viajava com tropa. Eu... tem gente que diz que perde ideia. Eu não perco ideia, eu sei o lugar que eu andava em tudo lugar. Sei. Vender burro. Andar praquelas colônia entregando burro. Carcula! Até agora eu não esqueço. Viajei, acho que uns, por nada, nada uns trinta ano. De viajar. De quando eu vim do Rio Grande que eu fui buscar tropa lá eu tinha quatorze ano! Parei com mais ou meno, vinte e dois, vinte e três ano. E depois que eu casei ainda saí viajar com tropa bastante tempo, vender burro. Eu tinha um patrão em Itapetininga que comprava tropa e saía lotear. Eu que saía lotiá os burro pra Piracicaba, São Pedro, Torrinha, Matão. Tudo esses lugá eu saí entregar burro. Carcula! Dois Córregos... eu sei tudo! Levava... lá tinha de dez, doze burro. Vendia aquele e depois vortava buscar mais. Era assim. E muntando em burro quebra! Hahahaha Ê! Eu fui o maior cavaleiro aqui dessa zona aqui. Pode perguntar pra essa vizinhançarada aí que eu fui o rei dos cavaleiro aqui. Criei os fio na dificurdade, pegando burro pra domar pra pegar dinheiro pra criar os fio. É. Era dura a vida né. hahaha Aqui era um campo comum e eu morava ali embaixo, ali. Eu pegava um lotinho de cavalo, burro e sortava no campo aqui. A mangueira meu é o laço! Chegava onde tava o grupinho de animar e... passava o laço e já passava os arreio! Hahahaha Ê, tempo bão, não? Não vorta mais, ché... Seguidinho to falando de a respeito caçada tamém. Eu ia passar pro Mato Grosso. Fui três vez no Mato Grosso caçar. Eu tinha cachorro bão memo? É... matava porco do mato, cateto, viado, paca, capivara... era o quê.... o que saía morria. Hoje ninguém... nem lá não pode caçar mais, né? Não deixam. Tem um home daqui que tem uma fazenda lá. Mato Grosso. Ele conto que na fazenda dele era lote de porco do mato, tateto. Na estrada, ele pára a caminhonete pra atirar um pra comer. Pra matar pra comer. Na fazenda dele. Ele queria que eu fosse lá. Ah, vamos lá Pinhé! Digo, ah, deusolivre, agora não vou mai..

B: É longe, né?

P: É.

B: Quando o senhor fica muito tempo sem dançar, dá saudade de dançar o fandango?

P: Dá! Tem sodade. Tem. Eu nem tocar viola não tenho tocado. Duas viola boa e tá guardada. Haha. Dá sodade. Mai o dia que o João Corage vim aí eu vou dançar pra ele ver. Se Deus quiser.

B: O senhor tava falando aí do Zé Neve, fala aí um pouco de novo.

P: Ah... O Zé Neve, muito bão home. Eu gosto de prosear com ele. Faz tempo que não vê. Ele não vem pra cá e eu vou na cidade, mas não dá certo de ver ele. Eu vou até na casa do Zé (filho) e de lá vem embora. Nem na rua lá não vou. O Zé que recebe pra mim e de lá eu venho embora. Mas é... tenho sodade deles. Outro dia ele falou pro... não sei pra qual é... um homem que veio visitar eu aí, fazia sécu de tempo que não via ele. Fazia uns trinta e poucos ano. Eu tava pescando ali no aterro ali, daqui a pouco parou um carro. Parou um carro, desceu três home. Eu sentado, pescando. Era o Marcílio, o Vitório e o... esqueci do nome dele... Nós jogava bola junto. O Vitório já tá com... quase com noventa também. Você não conhece ele? Marcílio cê não conhece?

B: O Marcílio eu conheço.

P: O Marcílio da Chapadinha.

B: Conheço.

P: Conhece? Pois é o irmão dele. O Vitório é irmão dele. Nós caçava junto. O outro é Prínio. O Prínio é fio do falecido Crídio Ricardo. Aí pararam, eu tava lá, né? Daqui a pouco os dois tiraram retrato d'eu pescando. Haha Eu sei que... não quiseram vir aqui em casa, daí disse que qualquer dia ele vem outra vez. O Marcílio.

B: O Zé Neve é violeiro?

P: Não. O violeiro que tocava pra eles dançarem era o Zé Martin. Com certeza que é ele até agora. João Coragem tem o grupo dele, não tem?

B: Tem.

P: Certeza que é o Zé Martin que toca. Num vi mais ele, não perguntei, mas ele que era o violeiro deles. Zé Martin. E depois não vi mais...

B: Zé Neve era bom de Catira?

P: Zé Neve é bão. Zé Neve é bão de... dança bem. Eu gostava de dançar junto com eles. Ele acompanhava eu muito bem. Mas faz tempo que não vi eles mais.

B: O Zé Neve faz mais o que, ele não dança só, né?

P: Só. Só dança.

B: Ele canta também, né?

P: Ele canta caruru (cururu). Hahaha. Caruru que ele canta. Que cantava com viola, com eles, era o Zé Martin e Zé Carlinho. O Zé Carlinho virou crente, largou de cantar. Hehe. É... É genro desse home aí, lá da granja, né? Zé Carlin. Tem sítio ali no São Roque. Ah... não sei que ideia de virar crente, né? haha Deixa os divertimento que gosta pra virar crente... hehe... Hoje em dia os crente não serve bosta nenhuma, né? Eu acho que... eu tenho bastante vizinho crente. Mas não tenho como sobrinho, nem ligo pra eles. Nem ligo... Um eu atrolei ele ali

de carro hahahhaa.... vieram com parte de querer que eu virasse de religião. Digo: Ói, se for por causa de religião é favor vocês não vim mais aqui. Hahaha. Virei por cima. Ah, não vortô mais memo. Ele tem um sitinho ali, ele para aí, mas não chega aqui. E é bão que não chegue memo. Pra encher o saco não. haha. Tem o genro do Arciáte, Toninho Cabrita... é.. bagunceiro no útimo. Tempo que eu morava na cidade, ele vinha com a caminhonete pra levar eu no crube, lidar com a muierada, eu digo... “eu não vou, cê é loco? Eu não vou!” Aí, eu negociava com frango caipira, ele pediu pra mim comprar um bode preto e uma galinha preta pra fazer macumba pro sogro dele. Hehehehe. Daí eu sei que eu não comprei nada. Digo: “Ah, tomar banho.” Aí virou de religião. E era bagunceiro no útimo, virou crente. Quando foi um dia ele apareceu aqui, ali na casa do Gumercindo. Com o livrão de baixo do braço. “É, Pinhé, eu vim aí fazer uma visita procê porque... aí começou com aquela... quero que ocê acompanhe essa religião nossa aqui, porque não sei o que..”. digo: “Ói, Cabrito... eu vou dizer uma coisa procê, Cabrito, se um homem que nem ocê se sarvá, ninguém se perde. Bagunceiro, muierêro do jeito que cê era e... e a... andava c’a caminhonete cheia de muié.” Digo: “Será que ocê vai se sarvá?” Digo: “Se uma pessoa que nem ocê se sarvá, ninguém se perde!” Hahaha. “E por causa de religião, não quero que ocê.. eu não vou virar de religião de jeito nenhum”. Cê vê, ele virou de religião quando... quando, pá, morreu, o que que adiantou? Será que a arma dele se sarvô? Se um home daquele se sarvá, então ninguém se perde! Ninguém se perde! Pois já não apareceu mais. Agora ficou a muié dele. E é crente.

B: Porque que o senhor acha que é ruim assim, virar de religião?

P: Pois é... pra querer se sarvá, diz que Deus dá libertação pra... hahahahahahaha Dá, nada! Hahahahahahahaha Dá Nada!

B: Pinhé, onde que cê nasceu?

P: Se uma pessoa daquele.... tem um sobrinho meu ali também. Tem dois sobrinho ali que é crente. Mas não vem aqui em casa. E é favor que não venha memo! Peço que não venha, porque, se vim eu atropelo! Hahaha

B: Pinhé, onde que cê nasceu?

P: Eu não to de apar do ano, mas é em Capão Bonito. Eu sei que eu nasci no dia 20 de dezembro de 1920.

B: O Senhor morou quanto tempo lá em Capão Bonito?

P: Ah, eu era pequenininho, morei só um pouquinho. Meu pai tinha sítio lá, depois vendeu e veio simbora pra cá. A minha mãe é daqui do Dergado ali. Era tia do Marcílio. A mãe do Marcílio é irmã dela.

B: O pai do senhor aprendeu dançar fandango com quem?

P: Meu pai é de lá do Paraná! Ele era paranaense lá. A família deles é tudo lá do Embaú. Lá que morava o pai dele e é meio mestiço bugre. O pai dele era bugre mesmo hahaha E nós moremos tempo lá. Quando eu vim de lá tinha dez anos. De lá de Mbaú. Eu sempre vou lá no Mbaú, tenho primo que mora lá, tem uns primo rico lá. Sempre vou lá passear lá.

B: Pinhé, então o senhor nasceu em Capão Bonito e depois foi pro Paraná?

P: É. Depois nós fomos pra lá.

B: O seu pai aprendeu dançar com quem?

P: Ah... esse eu não sei. Ele que era o chefe da dança.

B: Mas ele aprendeu menino também?

P: De certo com a geração dele, né? Que tinha os irmãos dele, tudo era fandangueiro. Tio Clemente, Tio Neco, era de lá. Já morreram também. Tem os filhos dele. Os filhos dele são vivos ainda. Mora lá. Tem uns filhos dele é meio rico. Muito rico. Tem um que lida com mel de abeja. Ficou rico de lidar com mel de abeja.

B: O Pinhé, quantos irmãos o senhor teve?

P: Seis.

B: É você é qual filho? Você é o primeiro?

P: Não, sou o último. Sou o caçula. O primeiro é o falecido Bastião, o segundo falecido compadre João, depois o terceiro, o Sirvino, depois o quarto é o falecido Tônico, depois o compadre Alfredo e depois é eu.

B: O senhor morou a vida toda na roça?

P: Morei tempo.

B: Mas a vida inteira?

P: Não.

B: Conta pra mim da sua vida, como é que foi a sua vida? Conta pra nós.

P: A vida inteira não. Eu, bem eu casei, que nasceu o Francisco, eu plantava lavoura e pegava animais pra domar nas horas vagas e saldo (sábado), que nem hoje, eu tirava de meio dia pra tarde pra galopar os animais. Daí nasceu o Gumercindo, eu lidando com lavoura. E aí, eu sempre domando animais. A minha vida foi no lombo de burro. É. O tempo inteiro. Aí eu, um tempo eu trabalhei de carroceiro, na fazenda do Hélio Guimarães. Eles faziam açúcar e eu era carroceiro, bardeava cana com burro na carroça, bardeava cana no engenho. Dois anos assim. Aí a rapaziadinha foi ficando grande, depois nasceu o falecido Cersó e eu lidei, lutando com a vida. Foi assim, até o fim. Agora que não posso domar mais e... a peia tá tudo ali, ensacada. Tá tudo ensacado ali. Aí o Gumercindo aprendeu a domar, me ajudava eu, e eu ensinei ele. E... daí fiquei nessa vida. Aí comprei o... depois eu fui embora pra cidade, fui morar em Sorocaba

primeiro, num guentei ficar lá! Aí vim embora. Daí comprei uma casa aqui, daí vendi a casa aqui, comprei na cidade, ali no Bela Vista. Parei cinco ano ali. Daí comecei... comprei uma caminhonete, comecei negociar com frango caipira, na feira, ganhei bem dinheiro. E... aí eu sei que da caminhonete eu comprei três carro, comprei a caminhonete primeiro, era um Chevrolet, depois uma caminhonete, depois comprei uma Brasília, depois da Brasília comprei uma variant, foi a última. Eu vinha de lá da cidade, ponhava dois cachorro no carro e a espingarda e vinha pela estrada de terra, eu não tinha carta! Vinha aqui, Gumercindo morava aqui, morava na fazenda lá, eu ia lá na casa dele co's cachorro, caçava domingo, segunda-feira pegava o carro e ia embora pra cidade... hehe. Tempo assim! N'sei quantos ano! Daí que foi indo, foi indo, aí morreu um fio meu, aí a muié não quis ficar mais na cidade, queria vim pra cá, aí que eu comprei aqui e que comprei esse terreno aí do Gumercindo. Era meu, dei pr'ele. Reparti c'os fio. O Chico, o Zé e agora to aí... depois o Gumercindo fez casa ali. Aí eu vim morar na casa dele. O Zé comprou aqui, construí a casa aqui. Eu vendi pr'ele aqui. Daí o Gumercindo deu pra mim morar ali. Morei dezesseis ano ali, na casa do Gumercindo, depois que eu vim da cidade. Aí vim aí, a muié morreu, fiquei sozinho. Eu tinha umas vaca aqui, eu tinha seis vaca aí. Um dia uma vaca caiu por cima de mim ali na mangueira que eu fiz ali, é... não tinha quem tirasse. Aí a vaca pererecou, saí lá de baixo. Daí que eu arrumei a Neuza pra morar comigo. Catorze ano ela morar comigo. Aí resolvi casar agora. Hehehe. Eu sei que a vida é assim, né, Bruno? Ah... agora... aí eu passei pr'ela aí de... reparti o que eu tinha na cidade, eu tinha duas casa lá, aí vendi e reparti c'os fi' lá. Cada quar c'a sua parte, assinado no cartório. Porque... aí quando eu chegar a fartá ele não pegam mais nada aí, ta tudo passado lá. Tem que fazer bem feito, né, Bruno? Bem feito. Mas agora tem que esperar quando o Pedrão chamar! Hahahaha Mas tomando chimarrão acho que vai longe, não? Hahaha É... comendo taraíra (traíra) e tomando chimarrão, vai longe! Hahahha Eu num... única coisa que estragou eu foi a operação da vesícula, só. Mas no mais não soffro nada. Entra méis e méis e ano, é um batidão só! Trabaio, carpo, ói... o pomar aí tudo eu que carpo. Lá perto de casa tudo eu que carpo. Não pago camarada! Agora tava muito sujo essa beira de estrada, eu passei a mão na enxada e carpi tudo aí. Quando o Zé vim agora, vê tudo limpinho aí.

B: Oh, Pinhé. Então cê teve quatro filho? Quantos filho o senhor teve?

P: Quatro.

B: O senhor começou trabalhar com quantos ano?

P: Eu? Ah, com catorze ano. Com catorze ano que eu fui pro Rio Grande buscar tropa. Aí eu fiquei nessa vida. Haha. E domando e montando burro... Sabia que tinha um burro quebra eu ia lá, montar no burro. Haha. Êeeee mundão véio! Hahahahaha Uma vez eu peguei um burro

pra domar, o burro era bardoso. Vieram aqui, eu ponhei o Gumerindo na garupa, lá no campo de jogo da Varginha e esporeei o burro hehehehehe C'o Gumerindo na garupa hehehehe Eeeee Gumerindo véio. Eu ensinei ele de verdade memo. É... a vida é assim né, Bruno? Lidar com criação, agora eu que lidava com leitoa, galinha, fazia recheado, sempre no aniversário eu fazia, agora o Gumerindo que faz pra mim, ele que faz pra mim. Eu ensinei ele.

B: E a mãe do senhor deixou o senhor ir viajar com os tropêro tão novinho?

P: Deixou. No começo ela não queria deixar, mas daí eu agradei ela, ela deixou eu ir pro Rio Grande. Tinha catorze ano quando eu fui pra lá. Foi em 34 (1934), ano 34. Depois da revolução. Revolução foi em 32, né? E eu fui em 34. Fui lá em Santo Ângelo. Tenho sodade de ir lá. Outro dia eu tava com vontade de ir lá, na fazenda lá que eu parei lá. Da Nhá Maria Rita. Não queria que eu viesse de lá, queria que eu ficasse morando. Digo: “Não, não fico não. Eu tenho pai e mãe, eu vou vortá na minha querência”. Êeeee tempo bão! Agora tudo modificado, não, Bruno? De primeiro era tudo no lombo de burro, agora é tudo no caminhão. Se vai comprar uma tropa lá, traz tudo no caminhão. Não vem mais de a cavalo. De lá era três mês pra vim aqui. Noventa dia. Bastante, não? Mas é... a vida é assim, tem que, tem que tocar o barco.

B: Quantas vez o senhor viajou com os tropeiro?

P: Do Rio Grande, três vez. Mas depois eu fiquei viajando pro oeste, vender burro. Ai vai bastante tempo. Acho que uns seis ano, mais, vendendo burro. Piracicaba, Torrinha, tudo esses lugar. Então, ocê é de Presidente Prudente?

B: É... sô de lá!

P: Hahaha Lá tinha um home que tinha uma fazenda aqui, vendeu aqui, foi morar lá, diz que mataram ele lá. Um tar de Paiva. Conheceu?

B: Não... Lá é grande, né? E faz tempo que eu to pra São Paulo. Mas Pinhé, sabe o que eu queria saber? As viagens com os tropeiro, vocês dançavam fandango nas viagem?

P: Não. Naquele tempo não. Dançava baile. Quando eu vim lá do Rio Grande, é... muito lugar pra pousada e fazia o bailão. Dançava com a muierada hahahhaha eehehehehe. Tempo bão, não?

B: Como é que era as viagem com as tropa, conta um pouquinho só das viagem, como é que era?

P: Ah, as viagem era um madrinheiro na frente, que o animar madrinha, com cincerro e os outro tocando a boiada atrás. Os peão. E daí no povo tinha que fazer ronda pra burro... não roubar burro. Naquele pedaço de sertão tinha bugrada. E eles gostava de tomar burro, então

tinha que fazer ronda, pousar na boca do sertão pra não deixar burro entrar. Duro! Eeee não é pra quaquê não. Tem com o revorvão (revolver) no travesseiro, é... dormi em cima do arreio, é... coisa é feio, né? Capa ponche boa (?) nova. É... a vida é assim... igual hoje não tem nada disso. Num carece pousar haha Caminhão puxa de verdade. Êeeee mundo véio. As coisa tá tudo modificado, não, Bruno? É isso aí...

B: O Senhor me contou uma vez que o senhor domou um burro, vendeu pra um Português e ganhou muito dinher' num cavalo... o senhor me contou uma história uma vez, conta ela de novo pra nós!

P: Esse é um burro que eu trouxe lá do Rio Grande, na primeira viagem. Na primeira viagem eu comprei um burro turdio e daí eu vendi aqui no bairro São Roque o burro. Ganhei dinheiro. Depois nós chegou da viagem eu trouxe uma mula carçada. Essa parou tempo comigo. Era boa de andar, bem domada e bonita! Aí vendi prum cara lá em Itapetininga, tar de Procópio Antune. Gostava de animar bão, depois não trouxe mais burro de lá. O patrão deu ordem pra mim trazer, né? Eu ganhava quatro merréis por dia, cento e vinte por mês hahahahha. Puta merda, né!? Cento e vinte hahahha cento e vinte agora num dá pra... hahaa nem comprar café pra beber. Hahahaha Eita nós! Mas as coisa vai deiferençano, né?

B: Pinhé, cês fazia mutirão?

P: Fazia. Puchirão de arado, de pareia de arado. Cinco, seis pareia.

B: Como é que era os mutirão?

P: Mutirão era a pareia de atrás do outro e a falecida Arzira matava frango, fazia arroz com frango pra tratar dos camarada hehehe. Êeee tempo, não? Tempo que não vorta mai... hehe. Né?

B: E depois tinha fandango, depois do mutirão, não?

P: Ah, às vez usava fazê baile. Usava de fazer baile. Umas par de vez de fazer baile. Trazia o sanfoneiro e convidava a damaiada e fazia... eu tinha... o sogro meu, tinha um engenho. Você conhece engenho? De virar com cavalo. Fazia o bailão nas casa de engenho, muierada dançava em roda hahahahahaha. Em roda do engenho. Ô, tempo bão! O sogro era loco de [?] no baile. O Primeiro sogro. Ele era sanfoneiro. Ele tocava sanfona. Lidou ensinar eu tocar sanfona, não pude aprender.

B: Nesses baile tinha fandango no baile?

P: Só baile.

B: Nunca teve muita gente que dançou fandango?

P: Ah, naquele tempo quando fazia fandango era fandango, e quando era baile era baile. Mas é.... o que fazia muito fandango era meu avô, Chico Dergado. Fazia reza de São João e daí eles chamava cantadô e os dançadô do fandango era nós memo da casa. Aí terminava a festa.

B: Pinhé, o senhor algum causo pra contar pra nós, um causo engraçado, assim?

P: Ah... caso memo não sei não. Contador de caso já morreu tudo. Hahahaha

B: Ô, Pinhé, conta aquela história que cê me contou ali em cima da assombração que veio falar cocê.

P: A do João Armeida? É véia. Ah, eu deitei pra dormir e não vinha sono. Daqui a pouco apareceu no quarto, na porta do quarto. “Ô, Pinhé, vim aqui ver se ocê ta certo no trato nosso.” “Tô! Pode marcar lá que eu vou.” Daí ele saiu de fasto que a arma não vira as costa pra gente. Se ela chegar de frente ela vai fastá de pra trás, de frente memo, não vira as costa. Já umas par de vez de arma de falar comgio. Mas eu não tenho medo. Eu não tenho medo nada. Mais dá medo dos vivo do que dos morto, né? hahahahaha. Hehe. É isso aí, Bruno.

B: Tem alguma história de alguma alma que o senhor viu, que o senhor que contar?

P: Pois é, aquele tempo eu tava morando sozinho. E daí a muié, a fia do Gênio Bastião era viúva. Fazendeira. E lá no dia do São Gonçalo o Gênio Bastião chamou eu: “Ô, Pinhé, a Aparecida quer falar cocê”. Aparecida era o nome dela. Uma viuvona bonita, até a morte. Faz tempo que eu não via ela. Ah... queria morar comigo. “Ela quer que cê venha morar com ela”. Digo: “não! De jeito nenhum, ta loco?” Digo: “eu venho morar com ela, eu tenho que vender – esse tempo eu tinha vaca, criação – eu tenho que vender tudo as criação pra vim. Quarquê coisa não dá certo, eu tenho que vortá de mão cruzado, sem nada?” Digo: “Ah, não! Se ela quiser morar comigo lá em casa, eu aceito!” Eu falei pra ela. Digo: “cê quer morar comigo lá, vamo! Mas eu vim, não venho”. Ela tinha um fio e uma fia. Digo: “Não dá certo quarqué coisa aí eu tenho que vortá sem nada? Ta loco?” Hahaha Ela deu risada, das gracinha. É loca de bonita hahahaha Até agora! É nunca... e não arrumou home até agora. Tá sozinha. E é fazendeira! Se ver.. tem trator, tem carro, tem tudo.

B: O Senhor já viu assombração?

P: Já. Ocê sabe que de primeiro aqui tinha bastante assombração. Tinha um home que morava ali embaixo, Marciano Barbosa. Sempre ia na casa dele. Ele morava lá embaixo. E tinha uma porca de sombração que acompanhava a gente até pertinho da casa. Quando chegava lá desaparecia. Porca. Umas par de vez eu ia na casa dele, quando ia daqui pra lá a porca detrás de mim. Tocava, ia até uma artura, depois daqui a pouco tava. Nós chegava na casa ela sumia. É. Sombração! E aqui em cima, tinha um capão de mato, a porca acompanhava a gente até chegar na casa. E era assombração. Ia ver não era porco nenhum. É... bixo feio isso aí.

Agora nem assombração não tem mais. Sumiu tudo! Depois que... porque sombração só pára quando num queima, num passa fogo, mas se queimarem aí num aparece mais, some. E... ali tinha um home que era compadre meu. Compadre Arcin. Tinha um mato antes de chegar na casa dele e um caminho por dentro do mato. E ele ia, foi na Varginha, ia indo embora, sombração pegou no rabo do cavalo e ia arrastando ele pro mato. E tocava o cavalo pra saí na estrada, o cavalo até gemia de fazer força, nada! Aí ele começou rezar, sumiu! Carcula! Onde que tem agora? Não tem mais nada! Esse tempo tinha, agora não existe mais. Sombração agora é ladrão na casa Hehehee. Tem que parar com pau de fogo bem carregada dentro da casa porque. Hahahaha Se aparecer tem que meter fogo. Eu aqui... de primeiro vinha gente roubar galinha, as galinha meu pra, a metade aqui, metade lá. Vinha roubar aqui. Depois que ponhamo aquela luz ali, que o prefeito pôs pra mim, acabou ladrão. E eu prometi: Digo “o cara que vim aí, no crarão da luz eu chamusco a coisa”. Pronto! Sumiu. Não roubaram nenhum frango mais! Hahahhahaa É... Tem medo do Pinhé meter fogo! Hahahaha

B: Porque que o senhor acha que não tem mais assombração?

P: Por causa que vai se acabando lugar de parar assombração. Não tem mais lugar! Que assombração não vai parar no lugar limpo. Sombração... essa... meu pai sempre falava que essa gente que morre... se mata, então a arma fica pertubando a turma. É isso. Sombração é isso. E agora.... ao meno por aqui não tem mais nada. Cabô! Sumiu tudo. É bão que não venha, né? Mas que existe, existe! Existe, existe de verdade!

B: E o Saci o senhor já viu?

P: Aqui, de primeiro tinha! Aí no arto aí. É fácil de saber. Aqui agora não tem parecido, mas quando eu tinha uma égua vermeia aqui ele trançava tudo a crina da Égua pra pisar naquele, pra andar de cavalo na égua. Saci. Agora nem... não vi mais. Sumiu. Ocê não acredita de certo, mas ali embaixo tem uma gaviroveira e a dona deste terreno aqui era rica e ela deixou dinheiro enterrado lá. O cara tá lá arando aí bateu no coisa de... tavam em dois. Um na frente outro atrás. O que tava na frente bateu no coisa que tava guardado o dinheiro, tocou pra adiante um pouquinho e gritou, Oh, pára aí! Eu achei uma coisa aí que... vorto lá quedê ele? Sumiu. Não achou mais. No pé daquele. Eu morava aqui na casa do Zé, seguidinho eu vi a luzinha lá na gavirovera. Tá até agora! Esses dias passado eu vi duas vez uma luzinha lá. Enquanto não tirar o dinheiro que tá enterrado não pára. Mas... eu sempre falo que eu não tenho medo. O que venha falar comigo eu vou tirar. As vez é bastante ouro! Haha E tá enterrado ali. Pergunta pro Zé, o Zé conta procê. Mas eu não tenho medo. Se vim falar comigo eu vou lá tirar. Quem sabe dá pra mim comprar uma fazenda com ela? Hahahahhahah Mas é...

B: Que tamanho que é o saci?

P: Saci não sei bem o tamanho dele. Diz que é um negrinho de uma perna só. Fala a turma! Mas eu não vi. Saci gosta muito de pitar no pito. Hahahahahaha. Dormir num lugar que ele passa ali, ele pega o pito pra pitar. Hehehehe. Eu sei que é pouco! Terminou pra nós subir lá beber um café?

B: Terminou!

P: Hahahahahahahaa Eu sei que proseamo bastante, né, Bruno? Eu sei que a gente, Bruno, tem que ter amizade, que é o principal da vida. Né? Amizade e a saúde é o primeiro lugar. E assim nós tem que levar! Hahahahaha Né? E tomar chimarrão! E tomar Chimarrão!

APÊNDICE B

Entrevista com os irmãos Proença, Lucídio e Crídio, realizada em março de 2011.

Bruno Menegatti: O que vocês puderem ir lembrando. Podem ir batendo bola, o que lembrar um com o outro.

Bruno Sanches: É assim, vocês podem bater papo, conversa um com o outro “cê lembra de tal história?” Fica à vontade. Quanto mais natural vocês estiver conversando um com o outro, lembrando as história, pra nós é melhor.

Lucídio: A partir de agora eu vou explicar como é que foi o começo da minha carreira. O começo da minha carreira eu tinha oito ano, desde oito ano. No tempo dos antigo não existia nem quase dupra profissional. Quem saía tocar em festinha, em dança de festinha de casamento era eu com meu pai. Então eu tinha oito ano, meu pai pegava, nós ia lá, meu pai levava a viola dele, meu pai ponhava eu numa cadeira, numa mesa no meio do... numa mesa... ponhava numa mesa pra mim subir na mesa pra pegar altura dele pra nós cantá. Nós cantava com meu pai. Depois que nós chegava na minha casa, na casa do meu pai, meu pai pegava a viola e dizia: “agora eu vou ensinar ocê dançar o fandango. Tocava a viola e dançava pra mim acompanhá ele até eu aprender fazer o corte da dança. Porque a dança do fandango, antigamente existia fandango só, catira foi inventado no mundo depois de uns certos ano. Primeira dança que teve era fandango, então meu pai tocava viola e batia o pé, dançava o fandango e dizia: “vai acompanhando eu aqui”. No começo da dança é fácil, ququê um dança, o remate da dança é que é difícil, porque tem de fazer certinho pela viola! Do jeito que cê bate a mão na viola, ocê bate o pé no chão. Então é assim, o difícil era que acostumar eu pegar jeito do meu pai foi assim. Mas graças a Deus que eu consegui. É o sistema que nós toca. Então, foi ficando certa idade, por uma certa idade, fui crescendo, quando tava com treze ano meu pai começou a levar eu, meu pai tocava em Dança de São Gonçalo, começou levar eu na casa de um amigo lá que tocava Dança de São Gonçalo pra mim aprender. Tocar, dançar... porque tocar já tinha aprendido com meu pai na casa, meu pai ensinou. Só dançar, pra fazer a romaria pra São Gonçalo eu não sabia, então eu fui dançando, dançando até eu pegar o jeito. Depois ele passava eu pra mim fazer a romaria de São Gonçalo e beijar os outros, porque ele sabia que eu já tava sabendo. Eu desde treze, quatorze ano eu comecei tocar em Dança de São Gonçalo, dançava e beijava. Então, eu fui crescendo assim e dançando fandango com meu pai. Eu com dezesseis ano eu se aprontava pra ir numa festa com um amigo meu, meu pai dizia, não vai filho, não vá na festa, vamos comigo na dança de São Gonçalo. Às vez eu com animal enciado, porque no tempo antigo nós andava a cavalo, eu

com animal enciado aí eu dizia: pai, vamo então na dança de São Gonçalo com o senhor. Pegava e ia na dança de São Gonçalo e não ia na festa. Pa obedecer meu pai! Com dezessete ano eu tava com namorada, a namorada chamava eu pra ir numa festa, meu pai dizia pra mim, vamos na dança de São Gonçalo comigo, filho? E eu deixava de ir ver a namorada e acompanhando meu pai na dança de São Gonçalo. Era ansim. Então eu continuei, até ele morrer dançando. Depois que ele faleceu daí comecemo com meu irmão que tamo até hoje. Né? Com ele. E ele, o detalhe dele, daí ele que explique como é que ele começou com o pai, porque quando ele começou com meu pai, eu já não tava morando mais co'ele, porque eu já tinha casado, eu já tava morando na minha casa, daí era mais tempo dele com o pai, mas sempre nós continuava dançando São Gonçalo junto, dançando fandango. Entre eu, ele, meu pai. Até meu pai, enquanto meu pai aguentou dançar e tocar viola. Agora cê explique o motivo seu.

Crídio: É, o... eu pra mim também foi mesma coisa que o cumpade Lucídio falou aqui, eu aprendi tamém tocar viola, tocar tamém, dançar o catira, que falam, que mudaram, mudaram o nome só, mas é o bater o pé, mema coisa. Daí nós ia aprender tocar viola tempo que era, tempo dos meus oito ano também, sempre ele tinha uma violinha pequena, dessas pequeninha, né? Dessas antiga memo, então daí nós pegava lá de noite, lá assim, pegava tudo lampião a querosene que crareava em casa lá, então o lampião a querozene que era tudo pertinho, aí nós pegava a viola lá e começava! Ele ensinar nós bater o... bater o pé e daí até que eu tinha umas irmã tamém, as irmã minha mai... da mema idade... sei que nós formava aquele, aquele catira na frente da casa, que a casa era pequena, então tinha um terreno de chão batido na frente assim. Ah, nós ferrava um fandango de levantar pó lá, assim com essa irmã minha. Depois daí tamém fui aprendeno a dança de São Gonçalo com meu pai tamém. Mesma coisa que nós tamo fazendo hoje, que meu pai faleceu [pausa por muita emoção]. Mas nós continua, né?

Lucídio: É... graças a Deus nós tamo continuando até hoje, né?

Crídio: É.

Lucídio: Tamo continuando e nós não pode deixar cair essa doutrina, porque é uma herança que nosso pai deixou pra nós. Eu to com 72 pra 73 ano, graças me sinto bem. Eu tenho sustância de tocar numa dança de São Gonçalo até hoje, agradeço a Deus e São Gonçalo que tá dando muita força na minhas perna pra mim. E nosso pai do céu que eu peço, né? Então nós tem que continuar nossa doutrina, que nosso pai deixou pra nós. É uma herança boa que ele deixou pra nós, não prejudica nossa saúde, não ponha nosso nome em mau caminho, graças a Deus e serve pra nós praticar pra muita gente que não conhece, n'ê verdade?

Crídio: É

Lucídio: É isso aí.

Crídio: Maisi... daí nói continuamo assim esse catira que nós dança, o fandango, e nós tocamos o que ele deixou pra nói, ele deixou de bão pra nós assim e nós dança inguar que nem ele fica um pouco mais longe, quando ele precisa meu, pra nói, dá certo de nós dança um catira que depois nói vai atacá a dança de São Gonçalo, assim. A turma já provoca nói, pra nós dança um catira, né? depois que termina, daí nós sapateamo um pouco, né? Sapateia, faz a turma, argum, aquele que quer entrar junto com nói pra aprender, nós ensina também. Não é que nós ensina, ele aprende, porque ele é inteligente ele aprende facinho, porque isso aí é... até que é fácil de bater o pé. Pra quem tem um pouco de inteligência no pé. Hahahahaha.

Lucídio: É, irmão, mas uma coisa eu vou falar pro cê. É fãci de bater o pé, mas o mais difícil é acompanhar certinho pela viola.

Crídio: É.

Lucídio: Acompanhar certinho porque o nosso prazer é nós ver um fandango, um catira, que nem dizem agora - que nós comecemos, nós dizia fandango! É bater o pé e repicar a mão na viola certinho pela viola. Daí é o fandango certo, mas se for bater o pé de um jeito, tocar viola de outro, não tem vantagem. A vantagem do fandango é tocar a vio... bater o pé certinho e repicar na viola certinho, num deixar o pé desmentir da viola. A hora que bater o pé, bater a viola, a hora que bater a viola, bater o pé. Esse que é o importante.

Crídio: Do jeito que nós faz. Hahahaa

Lucídio: Agora, tem muitos lugar que eu já vi, fui reunião de violeiro tocar catira, eles balança o corpo mas não bate o pé, só toca viola e não bate o pé, mas o fandango certo, tem que bater o pé certinho pela viola, escutar batida da viola e a batida do pé do camarada, prapapá prapapá prapapá, certinho por a viola. E corta no pé e cortá na mão, esse que é a beleza. Que é o antigo que existia, porque meu pai, vortá a falar no meu pai, meu pai, quando ele era um homem sorteiro, ele dançava o fandango e cantava com o irmão dele! O nome do meu pai era Emílio Proença e o nome do meu tio que dançava com ele é Danílio Proença que dançava com ele. Era os fandanguero de fama que tinha naqueles ano e cantador, que eles cantava os dois junto e tocavam. Que até teve uma época, cê qué tanto o povo antigo era honesto, sincero e um confiava no outro. Cê ver, tinha um detalhe que eu vou contar pra vocês. Olha, cês vão desculpar se eu to falando alguma coisa que não é preciso, mas uma coisa falar procê. Meu pai foi numa dança de fandango co meu irmão e pareceu uma moça lá e ficava olhando pro meu pai. E olhando pro meu pai e meu pai olhava pra moça, porque os namoro antigamente

era distante de cinco, seis metro um do outro. Uma moça olhava pro rapaz, o rapaz olhava pra moça e daí outro dia já ia o pai daquela moça, da moça ou do rapaz, ia lá e falava com o pai daqueles: “cumé, vamo fazer meu filho casar ca sua filha? Porque eles se gostaram lá, viram lá, se gostaram, minha filha gostou dele e ele tava olhando pra minha filha, vamos fazer eles casarem?”. Combinava os pai c’as mãe e marcava o casamento, num tirava sastifação com filho nenhum. Morria o casar de velho junto, casava e morriam junto, ninguém separava. Então o que aconteceu? Meu pai pegou essa moça e falou, começou olhar pro mau pai lá e meu pai olhava pra ela. Quando foi outro dia, o pai da moça na casa do meu avô, do pai do meu pai. Disse assim: “Orcídio, vamo marcar o casamento do vosso filho com a minha filha?” “Marque! Se ele olhou pra vossa filha marque, se a vossa filha olhou pra ele, marque então” Marcaram o casamento. Marcaram o casamento, quando foi no dia do casamento, reuniram o povo lá e foram lá no cartório pra casar, quando chegou na hora de ir no cartório e ir na igreja, diz que primeiro cartório que chegaram pra fazer o casamento do casal diz que a moça oiou, diz que chamaram meu tio a par da moça, quando chegaram na mesa do escrivão diz que a moça olhou: “mas não é esse que eu queria casar com ele, eu queria casar com o outro, Ca quele mai... esse aí mai moreno, eu queria casar com aquele mai branco lá!” Mas o que mais? Já tava ali pra casar. Então o que que um fez? Marcaram o casamento com meu tio e era pra marcar com meu pai. Marcaram casamento com meu tio e era pra marcar com meu pai. Diz que ela disse: mas não é este, este aí é mais moreno, eu queria casar com aquele mais branco lá, que meu tio era mais moreno do que meu pai. Então o que aconteceu? Disse que ela disse, “mai tudo bem, fazer o que? Agora não tinha jeito mais, né?” Casaram, diz que meu pai ali do lado ficou quieto ali do lado. Meu pai sabia de tudo, mas se marcaram com irmão dele, ficou quietinho, largou, que casasse, né? Não deu pobrema. Morreram esse casar de velho junto. Ói, morreram os dois de idade e criaram tudo os filho e num teve separação, a moça casou pra fazer o gosto do pai c’a mãe. Ta vendo? Casou pra fazer o gosto do pai c’a mãe. E não contrariou pai, não contrariou a mãe e viveu com o marido. Dizer que então era um tempo mito sério, que era aquele tempo, que hoje é só pra mim e mais argum que tem essas idade que sabe contar alguma coisa disso, né? O pessoar do sítio, principalmente, que o pessoal da cidade já foi criado em outros lugar, mais diferente um pouco, mas no sítio era o tipo do caipira memo que até hoje existe caipira no sítio. Mas ele fala e não perdia a palavra dele. Meu pai, quantas contava esse causo pra mim. Disse: “Ói, fio procê ver o que é as coisa. Ói, família dos outro não é brincadeira. O dia que você casar guente vossa muié. Pense antes de casar, depois que se casar guente a sua muié até o fim da vida dela, cuide dela. Porque nós fazia assim.” Né? Então é uma coisa muito esquisita pra gente contar, né?

Crídio: É, é sim. O que o pai falava a gente obedecia.

Lucídio: Óia, quando meu pai faleceu, vou vortá... nôi tocava em dança de São Gonçalo com ele, quando meu pai faleceu, ele... nóis tinha tocado numa dança de são Gonçalo lá na Vila Armazém, com ele, fazia oito dia que nóis tinha tocado numa dança de são Gonçalo. E dali oito dia tinha mais ôta dança pra nóis tocar na igreja da Vila Armazém. Tinha oito dia quando ele faleceu. Que o pai não ficou doente, graças a Deus, pra morrer. Ele, quando ele foi ajustar a conta dele com Deus, ele foi bem dizer na saúde, ele ficou... se sentiu mal, sentiu mal, ali poucos dia e dali memo não deu... não sofreu, né? Não sei qual é a permissão que Deus permitiu pra ele, que só Deus sabe. Sei que foi assim. Então, quando fazia oito dia que ele tinha falecido, eu fui... tinha esse trato dessa dança de São Gonçalo, eu fui tocar na dança de São Gonçalo. Foi você que foi tocar comigo aquela vez?

Crídio: É...

Lucídio: Eu chegava lá, tinha gente que chegava e dizia pra mim, meu irmão: “Porque que vosso pai não veio?” Eu cantei chorano, de lembrar que era pra ser meu pai que tava junto comigo ali aquela hora, e pus meu irmão no lugar dele. Saber que foi oito dia atrás, quinze dia atrás, nóis tinha tocado numa dança de São Gonçalo lá na mesma vila com ele. Chegava um: “Ué, porque que vosso pai não veio?” Eu ficada parado pra contar porque... fazia oito dia que tinha sepultado meu pai.. né? É assim, gente. Então, até nessa data eu tive muita coisa pra contar pra vocês. E hoje nôi tamo continuano com meu irmão aqui. Já faz um porção de ano que nôi tamo tocano junto e vamo ver até quando Deus permite e com muita devoção pra Deus e São Gonçalo, porque São Gonçalo cura as perna da gente. O meu pai morreu com saúde, andando, com oito dia de tocar em dança de São Gonçalo e ele já tinha mais de oitenta ano quando faleceu.

Crídio: Tava com oitenta e seis.

Lucídio: Então, pois é. Então cê veja bem, eu to com 72 pra, em agosto vou entrar em, completar 72, entrar em 73. Vou completar 73 em agosto. Dia 31 de agosto. E agradeço a Deus da perna, que eu to com ele até hoje, porque eu vou pra Iguape duas vez por ano no mês de agosto, dia 28, dia 29 de julho eu vou a pé e na semana santa eu vou de bicicleta. A turma: “Ah, porque é pecado cê ta sofrendo desse jeito com essa idade”. “Não Gente, eu quero aproveitar o que Deus ta me dando. Deus ta vendo que eu to fazendo força com o que ele ta me dando, não to desprezando o amor que ele ta tendo comigo. Então quero ir adando. O dia que meus sobrinho dizem pra mim, “óia, tio, se o senhor não aguentar ir a pé o senhor vai no carro com nóis. Nóis não quer que o senhor falte com nóis enquanto o senhor tiver guentando entrar dentro do carro o senhor vai no carro com nóis, pra nóis num... que o senhor é o cabeça

da nossa romaria.” Dizem assim. Então eu me sinto bem, Graças a Deus, até hoje, de tá aqui nesse lugar, junto e inda tenho esse prazer de ter esse ermão pra nói tocar em dança de São Gonçalo, né? Tenho esse ermão. Que agora uns tempo ele andou meio com problema aí, ele andou sofrendo um acidente já numa dança de são Gonçalo memo que ele ia indo tocar. Sofreu um acidente, mas co favor de Deus.

Crídio: To bão outra vez.

Lucidio: E São Gonçalo, ter dó de nós. Nós tamo vortando tocar de novo, na fé de Deus e São Gonçalo e tudo os São de Deus e Nosso Senhor Jesus Cristo que óia por nós, né?

Crídio: É. Tocar a Dança de São Gonçalo e nós bater o pé outra vez. Continuar!

Lucidio: Dançar um fandango, se Deus Quiser. E até aqui falando francamente, não é falar, eu não achei um companheiro pra dançar um fandango do meu gosto e tocar uma viola junto do jeito que nói toca com ele. Tamo ensinando ensinar uns amigo que interessa, aquele que quiser aprender, nói não faz questão de ensinar, nói anda pra lá e pra cá acompanhando eles, querem aprender, vamo ensinar, que o dia que nós morrer eles lembra de nós, apren... mesma coisa eles vão contá “aprendemo co Lucídio, aprendemo co Crídio” Que nem nói tamo contano que aprenderam com nosso pai. Eles vão dizer, aprendemo co Lucídio. Dizer que nós morre, mas nosso nome ainda fica na mão dos amigo, fica na boca dos meus amigo, um dia pra eles comentaram com outro quem que ensinou eles, certinho. É isso aí.

Crídio: É, mai é gente. Nói tudo temo nossos pobrema, mais o que nós aprendemo co nosso pai, nói podendo nói passa pros outro. Nói vai dançando uns catira que nós vamo, que nem o meu irmão tava comentando aqui da Dança de São Gonçalo que nós vamo, mas nós tudo terminou nós pega e nós dá um, bate o pé lá, a turma, tudo mundo pede pra nói dançar e nós, eu acho que isso aí é difícil nós não esquece muito fácil se Deus quiser e por aí nói vai tocando a vida nossa, levando nossos fandango e por aí vai.

Lucidio: E é uma coisa, que nós não temo... é sem interesse nenhum de ponhar dinheiro no borso que nói faz. Nós sai pra nós cumprir nossa doutrina que nosso pai deixou pra nós. Esse é uma devoção, não pode cobrar memo, porque devoção não se pode cobrar de ninguém. Parceria, é uma parceria boa a gente não cobra, não se fala uma parte de da palavra de Deus, que nós segue uma romaria de um santo. Que nós segue tem desde o começo do mundo, então nós sai sem interesse nenhum, se fosse coisa que nói cobrasse dos outro, de saí, dizer, “não.. eles sai porque interessa o dinheiro”, mas não, nós só cumprindo essa doutrina que nosso pai deixou pra nós, que Deus deu esse poder pra ele e tá dando pra nós, né?

Bruno Menegatti: Eu vou fazer uma pergunta bem fácil procês. Primeiro eu queria o nome completo de vocês com a idade e se lembrar o dia do nascimento e o ano.

Lucídio: Isso. Minha idade é esse aqui seu Bruno, a minha idade é... sou do ano 1939. 31 de agosto de 39. E praticamente, na minha conta eu to complementando 72 e vou complet... completando 72 e entrado em 73, no caso. Lucídio Ferreira de Proença.

Crídio: Meu nome Euclides Ferreira de Proença, eu to com 58 ano. Sou novo ainda, né? hahahahah Mas é, eu sou de 53, setembro.

Bruno Menegatti: O que que é o fandango? Explica pra quem não sabe nada, o que que é a dança do fandango.

Lucídio: A dança do fandango, meus irmão, a dança do fandango, meus amigo, foi uma parceria que os antigo tinham, que é a única deversão que existia nos antigo era o fandango. Saiu um casamento lá, vamos fazer um fandango lá. Saiu um outro casamento, vamo fazer um fandango lá. Era o fandango de tudo mundo naquela época, os pessoar, que esses home mais velho tudo sabia dançar o fandango, só que tocar viola era poucos que sabia, porque pra tocar viola tinha que tocar certinho pela dança, agora dançava todo mundo, aquele povo aprendia porque um via o outro dançar, outro via outro dançar, todo mundo ajudava quem tocava viola dançar e aprendia. Era a deversão que existia pros antigo, era o fandango. E outra coisa, era o fandango e essa romaria pra São Gonçalo que a turma faziam de promessa. Era o que existia no começo que meu pai era novo, sortero, desda juventude de meu pai. Isso até essa data eu posso falar isso pra vocês. Era a deverão que tinha, era o fandango, não tinha outra coisa. Saiu uma festinha lá, um casamentinho lá, vamo fazer um fandango. E os cantador de fandango ia tocar lá viola, cantava lá pro povo assistir, porque não tinha uma dupla profissional, quarqué uma duplinha lá que a turma tinha lá já era uma grande coisa, porque não era quarqué que sabia e depois dançava o fandango. Era a deversão do povo essa aí. Dispois de duns ano pra cá foi aparecendo mais tipo de deversão, mas no começo da juventude do meu pai só existia fandango, era a diversão dos povo. Saía um fandango lá era uma festona, que amanhaciam lá com festinha, leilãozinho, lá essas coisa o fandango. Só. Isso aí. Despois foi aumentando a deversão.

Crídio: Pra que o estilo nosso de tocar fandango foi que nói aprendemo co pai. O pai, porque desse jeito que nós toca o fandango ninguém, outros que a gente escuta, que a gente vê assim não tem aquele jeito de tocar, então o estilo nosso é: toca a viola e acompanhado no pé. Companhano no pé. Conforme a mão bate na viola o pé tem que bater junto tamém. Ele não pode ir na frente, nem de atrás, ele tem que chegar junto. Chegar junto e o jeito que nói aprendemo com nosso pai é co irmão meu que ele é mais velho um pouquinho do que eu, né?

Lucídio: Pouquinho?

Crídio: É, pouquinho hahahahaha

Lucídio: Puquinho só. Hihihihhi

Crídio: Hahaha Então, daí conforme ele aprendeu o jeito com meu pai, eu aprendi também aquele mesmo estilo, então se nós pega, ele pega uma viola eu pego outra, nós bate o nosso pé num jeito só, a viola também num jeito só, nenhum das duas viola falam deferente. Né? E o pé nosso também continua daquele jeito da viola também. Então que nós faz. Eu por enquanto até aqui ainda não achei gente pra bater o pé do jeito que nós bate. Bate e toca! Porque só tocar pra outro bater o pé é uma e pá tocar e bater o pé junto é diferente. É bem mais difícil. É gente acompanhar certo pra eles chegarem junto, então. Porque aquele que toca viola pra outro dançar ele acompanha o batido do pé do outro lá. Ele não tá tocando viola pra dizer pro pé... o pé seguir a viola. É a viola que tá seguindo o pé. Pra outro tocar, pra outro tá dançando, a aquele ditado, a viola é que tá seguindo o pé do outro lá. E nós não, nós tanto faz a viola segue nosso pé como o pé segue a viola também. Então esse daí que é o nosso ritmo. É! hahahhahahaha

Lucídio: Pois é. E outra coisa que eu vou falar pra vocês. Nós toca essa viola dançano o fandango batendo o pé certinho que nem ele tá falando, é justamente isso aí e o seguinte: nós bate o pé certinho pela viola; eu já lidei com diversos tocador profissional, dupra que vive na rádio, não conseguiu tocar viola pra mim dançar. Não conseguiu tocar viola pra mim dançar. Que fomo numa reunião que teve numa escola, e ele, combinemo dele ir ele não pode ir, então eu fui sozinho. Eu fui sozinho. Então o que aconteceu? Cheguei lá tinha seis, três dupra da cidade lá. O que aconteceu? Essas três dupra da cidade... chamaram, foi chamando as dupra lá nessa reunião da escola lá que teve. Foi chamando essas dupla lá pra apresentar sertanejo. Que eles queriam sertanejo. Essas dupra cantaram as moda deles. Já digo moda porque eu sou criado no tempo dos antigo, no tempo até agora. Outro diz música, eu não, eu já digo moda, que no tempo dos antigo diziam moda, não diziam música. Os antigo era caipira, bão se foi, sempre pra falar, mas era... falar o coisa certo. Então, o que aconteceu? Chamei essa... é chamaram tudo esses um, dançaram.. daí chamaram eu: “Lucídio e Crídio!” Eu fui, disse: “Escuta uma coisa, só que teve o seguinte, meu irmão não pode vim, eu to sozinho. Não tem jeito d’eu praticar nossa doutrina aí de dançar porque eu to sozinho.” Eles falaram: “não, mas o senhor não toca sozinho a dança?” Digo: “toco, mas não é igual junto com ele.” Ele disse: “Não, então faz o que o senhor entende, faz o que o senhor entende”. Então, o que aconteceu? Passei a mão numa viola, disse assim: “mas só pra mim dançar?”. “Não, cê faz o que o cê souber. Se souber cantar umas moda caipira aí, cante ao menos umas duas pra nós.” Peguei a viola e toquei a viola e cantei duas moda que eles pediram. Cantei, porque se eu

dançasse primeiro daí o fôlego fica ruim pra gente cantar, então eu cantei primeiro pra depois eu dançar. Depois que eu comecei, peguei a viola dancei, dancei no sistema que eu sei de dançar com a viola, a turma vieram, bateram palma e me deram parabéns pra mim e tudo bem, daí eu disse, falei pros violeiros “Agora eu precisava de uma pessoa que tocasse pra mim dançar.” Só que eu quero que no meio de um povo daquele eu queria que a pessoa tocasse certinho pra mim bater o pé certo. Porque se eu toco, vou dançar aqui, eles toca a viola de outro jeito daí até eu me atrapaio. Porque eu gosto de escutar a buia da viola pra mim dançar. Então o que aconteceu? os caras... “ah, eu não sei tocar, eu não sei”. Ninguém quis tocar, seis tocador ali e ninguém quis tocar pra mim dançar. Eu disse: “então, fazer o que? Então não tenho como aprender, eu vou dançar mais uma vez c’ a viola, toquei a viola e dancei mais uma vez, depois que eu terminei de dançar, veio aquele povo dar parabéns pra mim, algum me abraçava, outro me dava parabéns e aí uma... até umas mulheres pro meio, vieram, botaram, a mão no meu ombro: “O senhor tá de parabéns, o senhor tá de parabéns, isso e aquilo...”. [?] Que tanta gente assim: puta merda, se eu fosse casado agora acho que a minha mulher eu nesse lugar aqui. É, pensei assim comigo. Daí, bom, despedi da turma, saí, fui embora lá. Quando fez oito dias começou uma dor na mão esquerda. E aquela dor, aquela dor na mão aqui, aquela dor, aquela dor, eu fui pro meu sítio lá, ia tirar leite com esta mão já não tava podendo mais tirar leite da vaca. Eu tirava o leite com esta mão só. Foi indo, foi indo, fui no médico no postinho do bairro que eu moro, fui lá no postinho, a que eu passei pó médico, o médico me consultou, disse assim: “escuta uma coisa, o senhor vai tirar um raio X dessa mão. Fui lá tirei o raio X, trouxe pro médico, o médico disse “ agora você vai levar esse raio X no outro postinho que é da Anália Franco” que nós tinha aqui perto de nós. Levei, o médico disse pra mim, médico bô! Disse pra mim: “Escute uma coisa, no raio X seu não deu nada, mas você tá com a mão inchada” e dali uns dias começou doer essa mão também. Começou inchar as duas mãos minha assim e doer e não podia mais nem fechar os dedos e nem abrir os dedos assim, daí fui no médico umas três vezes o médico disse: “Ói, foi tirado o raio X de você, mas não dá nada, rapaz, que interessante, e eu to vendo que você num tá bô da mão!”. Daí eu peguei, fui num curador que a turma falava que ele fazia simpatia, fazia oração, muito bô. Fui. Cheguei lá na casa do home, lá em... um povo que tava assim. Peguei a c... chamaram eu quando chegou a... peguei a senha, quando chegou a senha na minha mão chamaram ele, fui lá, cheguei lá o home disse pra mim assim: “O que que acontece com você?” Disse, é seu Paulo o nome dele, falei: “Seu Paulo, eu to com problema esquisito na minha mão, Seu Paulo, começou uma dor nesta mão aqui e agora tá passando nesta outra e eu to vendo que eu não to podendo nem tirar leite mais. Quando tava com esta mão doendo que não podia pegar nada,

pra mim vestir minha roupa precisava botar minha calça com esta mão só e vestir minha roupa. Calçar botina, calçar sapato era com uma mão só que não podia pegar nada com esta mão e agora tá passando na outra. Não sei o que vai ser da minha vida”, falei pra ele. “Do jeito que ta indo, vou no médico, o médico não acha nada. Daí ele disse pra mim, pegou um rosário grande pinçou assim na frente, na frente dos santo dele lá do artá dele. É uma igreja, né? E entre aqui no meio... que ele fez assim ele disse pra mim: “não é nada rapaz. Eu quero fazer uma pergunta procê, qual é o útimo lugar que se foi tocar uma viola? Eu só quero saber o útimo lugar que você tocou uma viola”. Pensei, pensei, “Ai meu Deus, será que é alguma dança de São Gonçalo que eu fui?” Que eu tava meio esquecido, sabe. Ah, lembrei! Ah, é lá numa festinha que teve lá. Ele disse “pois é, foi lá. Foi lá. Cê ta lembrando de uma mulher, cabelo amarelo, loira ela, magra, alta, que chegou e abraçou você?”. Eu disse, não lembro, foi bastante gente que chegou, abraçou ali, comprimntou eu, deu parabéns. Nem lembro quem tanto. Ele disse “então, foi essa mulher que pôs um par de purseira de bronze, na vossa mão! Pôs um em cada mão vosso. E é procê parar de tocar viola. Daí eu disse: “mas, seu Paulo, mas eu não ofendi ninguém, eu cheguei brincando com todo mundo” Ele disse “mas não foi de réiva que ela fez, ela veio dar parabéns pro senhor e colocou a purseira, mas não foi de braba que ela fez isso.” Tudo bem então”. “Mas venha aqui nove vez que ocê sara.” Eu continuei indo. Sarei, graças a Deus. O Médico não pode curar eu, né? E peguei até isso na dança, noutro caso marvado de viola. Até caçoei com meu irmão, se você fosse lá você ia ficar com purseira na mão também.

Crídio: Hahahahahahhaa

Lucídio: Porque eu saí com purseira de lá. Sei que agora, quando vou tocar viola assim em lugar estranho, fico meio cabreiro, peço pra Deus que tenha misericórdia. Porque nesse mundo existe coisa que cê não espera. Então que tenha misericórdia da gente, porque como tem, como tem, tem pessoas, ói um bixo no seu pescoço aí...

Crídio: Avoô.

Lucídio: Avoô. Avoô. O bixinho ta rodeando o Bruno ali! Êeeee mundo véio! hahahahahahaha

Todos: hahahahahha

Crídio: Mas farto mecê, cumpade Lucídio, pegar e ensinar essa pessoa então tocar viola também.

Lucídio: Mas eu não sei quem.

Crídio: Não sabe?

Lucídio: Não sei quem, então...

Crídio: Ah... ela tava querendo aprender.

Lucídio: Ói, tem uma mulher lá na vila que passa lá uma sujeita que passa lá, lá, quando ela passa assim eu olho pro lado dela, ela olha pro meu lado, eu viro o olhar de lado tenho a impressão que é essa. Quase pelo jeito que o home falou pra mim, parece que qué dar a impressão que é essa mulher. Então, quando eu vou encontrar com ela que ela olhada pro meu lado, eu discarto o olhar de lado, nem quero olhar muito pro lado dela. Tá loco, se uma mulher dessa pôs isso ne mim e se agarrar olhar pra ela, capaz dela deixar a gente cego.

Crídio: É. Vai querer largar a mão da viola. Ocê larga a mão da viola! Hahahahahahaha

Lucídio: Pois é gente, já contei o que eu tinha que contar, agora ocês que sabe o que cês querem fazer pra nós.

Crídio: É. A tar da violinha, pra quem sabe tocar e dançar um catira ela é bonito. Gosta... né?

Pequeno corte no áudio original por algum problema no gravador.

Lucídio: Quero comentar o nome seus. É Bruno, Bruno.

Bruno Menegatti: e Vitor!

Lucídio: Então, nós tamo aqui participando dessa reunião tão bonita com esses três amigo aqui, eu com meu irmão, na casa dele, e mesma herança que o nosso pai deixou pra nós, só que tem uma deferencinha, nós tamo querendo passar pra eles aqui, só que tem uma deferencinha, que nosso pai deixou pra nós! Nós que somo filho dele. E nós tamo... cumo nôi não temo filho que interessa na nossa participação dessa, dessa divertimento que nôi deixa, nôi tamo divertindo com meu irmão até hoje. Nós tamo querendo ceder pros amigo. Então, como pode nós hoje, nós ta falando com meu irmão, que nem nosso pai que deixou pra nós. Manhã, dispois eles pode falar, Ói, nós seguimo isso aí com o Lucídio e o Crídio. Nós seguimo com o Lucídio e o Crídio e esses pessoa que tão aqui, pessoa muito honesta, muito direita, muito legal são com nós. É dois Bruno e um Viltro! Viltro! É. Esses dois, esses três que tão interessado, nós tamo. É... eles tão interessado e nós fazendo o maior gosto, nós deixar pra eles o nosso nome, pra mais tarde eles comentarem pra algum amigo deles e passarem pra argum outro quando eles não quiserem mais. Nós tamo fazendo força de passar pra outro, conforme nosso pai deixou pra nós, nós tamo tentando ver se nós deixa pra eles, isso aí. Na casa do meu irmão que nós tamo hoje, na casa, hoje dia 28, 29, né? Nós tamo na casa do meu irmão, aqui participano dessa deversão que nosso pai deixou pra nós e ver se nós passa pra esses amigo que estão interessado e que Deus há de abençoa eles e alumiar o caminho deles, se Deus quiser.

Crídio: É. Porque aqui nós sabe dançar o catira e tem aquele outro que nós dança também, aquele o... o que é o... quebra bico

Lucídio: Quebra bico de botina. É o quebra bico de botina!

Crídio: Então esse daí é uma coisa! Agora eu não vou poder explicar direito se foi meu pai que inventou essa dança, esse quebra bico. Acho que foi, né?

Lucídio: É. Praticamente tudo vem dele.

Crídio: É. Então, esse quebra bico é bonito também. É... memo estilo do fandango, muda um pouco o passo dele, só que é gostoso de dançar também. A Pessoa tem que ser um pouquinho meio esperto. Porque da trespasada que nós trespasa assim, então cê bate um pé lá, depois já trespasano. Trespasano e... agora eu to dificultando um pouquinho, porque fiquei com a perna meia ruim, não tá de acordo, mas assim, uns passo meio curto ainda a gente passa pros outro aí. Passa pros outro ainda! É, agora meu irmão vai falar aqui.

Lucídio: E outra coisa, nós, nosso sistema nós dança de quatro jeito. Tem o Fandango puro memo que é o repicado e tem mais dois tipo de dança. Tem até uma dançar mancando o pé. É, forante o quebra bico. Nós dança de três tipo e o quebra bico. O fandango puro é repicado pela viola. Dequele jeito que nós repica e esses dois tipo, na hora que ta dançando eu companho na viola, do jeito que nós bate o pé nós bate a viola, é assim. Num é só de um tipo só que nós dança, mas certinho por a batida da viola, não tem nada que bater o pé aqui e a viola sair de outro jeito, né?

Bruno Menegatti: É fandango puro, repicado, quebra bico...

Lucídio: E mais dois tipo de dançar mancando a perna. Dando... farseando a perna, mas sempre pela viola! É... sempre pela viola

Bruno Menegatti: Tem nome? Os outros tipo tem nome?

Lucídio: Outros tipo num tem nome porque eu... isso eu aprendi dançar desse jeito co'ele, mas por intermídia dos outros dançador profissional que eu vi eles dançando daquele jeito então eu peguei o jeito deles dançarem, mas o jeito original de nós dançar é o fandango e o quebra bico. Esses dois tipo de dançar, esse foi aprendido com outros dançador quando nós saía dançar aí na.. chamavam nós e a gente notava o jeito dos cara dançar, os cara tentando aprender o jeito que nós dançava e nós pnhava na cabeça o jeito que eles dançava.

Crídio: Aprendia com ele. Aprendeno dele também.

Lucídio: É. Aprendemo com ele. Até que, portanto, é... se ocês quiserem, mais tarde eu toco a viola lá e bato o pé do jeito que nós, esses dois jeito diferente. Forante o quebra bico e o fandango memo. O quebra bico é quebra bico da botina! Pode ser do sapato também, não tem pobrema! hahahahahahaha

Crídio: É! Hahahahaha

Lucídio: E tamo junto co's amigo aqui, que'les tão querendo ver se nós ensina eles! Vamo ver. Tem um aqui que já ta por dentro.

Crídio: O Bruno tá ficando bão!

Lucídio: O Bruno, nós tamo deixando ele já meio por dentro!

Crídio: Hahahaahaaha Tá bão!

Lucídio: Se Deus quiser nós ajeita e se tiver mais argum que interessa em aprender, é só procurar o Bruno aí, procura os dois Bruno e o Viltro. Viltro memo! É mais difícil o nome dele.

Bruno Sanches: Chama ele de Pinduca.

Lucídio: Então, só procurar eles e vim com eles na nossa casa que nós ensina. Não é ensina, nós pratica pra eles, pra eles aprenderem.

Bruno Menegatti: Esses dançadores que vocês falaram, vocês podem falar o nome deles? Quais são esses dançadores com quem vocês praticavam também da região?

Lucídio: Olha, eu vou falar bem a verdade, não conheço, não sei o nome deles porque nós só se encontremo lá a noite. Eu sei que o chefe da dança deles, que eu vi dançando lá falam... ah... esqueci o nome do homem agora.

Crídio: Eu tamém...

Bruno Menegatti: De onde que eles são?

Lucídio: São daqui de Itapetininga memo. É. Isso. Mora em Itapetininga, é... eu sabia o nome deles, mas nós quase não se encontra, porque eles querem dançar com nós pra aprender o jeito nosso e só de quando se reúne. O Bruno sabe mais ou meno quem é os cara que eu vi dançando lá.

Bruno Sanches: É o João Coragem

Lucídio: João Corage, isso aí! É o João Corage.

Bruno Menegatti: Zé Neve.

Lucídio: É! Zé Neve! Até o Zé neve eu tenho dó do coitado do Zé Neve, ele lida aprender dançar comigo, mas Xé... hhahahahahahaa Ele diz que sabe dançar, mas eu sortei a viola, disse, “ah, daquele jeito eu danço”. Eu toquei a viola, então dance pra mim ver, eu toquei a viola, ele pisou tudo fora da viola rapaz, eu pensei “dança acompanhamo nós”. hihihihihihihihhi. É difícil memo, num adianta a pessoa dizer que... o Bruno vai aprender se ele seguir nós ele vai aprender dançar certinho, porque nós ensina com o maior gosto, mas cara que vem de lá de vez em quando dançar.... dizer que vai dançar do jeito nosso, num danta eles teimarem, nosso tipo de dançar é um tipo de muitos anos atrás, num é aprendido de

pouco tempo. Não é memo? Nossa... nós aprendemo dançar com pessoas que dançava há setenta ano, oitenta ano atrás, né?

Crídio: Do tipo caipira memo.

Lucídio: É, tipo caipira que nós viemo aprendendo com nosso pai. Nosso pai aprendeu co's antigo, apreciou ensinando pra nós, e nós tamo até hoje nesse caminho, por enquanto.

Crídio: E esse estilo de tocar viola num foi aprendido com professor profissional, né? Então foi aprendido drento de casa memo! Drendo casa. Isso aí fomo praticando e aprendendo. Aprendendo conforme o pai ensinava, se ele achava que nós tava pisando meio errado ele dizia “não é assim, fio! Oooo tá coiendo laranja?” Assim “ta coiendo laranja? Coiendo laranja?” Se não às vez: “Óh! Aquele lá ta derrubando laranja já!” Chamava atenção de nós. Chamava atenção.

Bruno Menegatti: Que que é derrubar laranja?

Crídio: Derrubar laranja é a hora que ele pisa fora do batido da viola. Derrubar laranja, esse aí que ele falava...

Lucídio: hihihihihhi é...

Crídio: E sempre ele chamava atenção de nós. Numa boa, chamava... O bem pra nós, né? Mas ele quase sempre ele falava isso daí...

Lucídio: É. Porque o nosso pai, nosso pai era um home que ele não raiava com filho, não gritava com filho. O pai, nosso pai era um home assim, qualquer coisa de chamar atenção ele dizia: “não faça isso, não faça desse jeito que assim não”. A não ser que fosse de verdade, ele já vinha com um rabo de tatu na mão, daí paciência com ele, mas dizer que falar áspero com filho, não. Ele falava com calma c'a gente. Então a gente aprendia as coisa dele, né? A gente aprendeu muita coia boa que ele deixou então isso. Nós tamo explicando pra vocês, participando com vocês aqui e comentando.

Bruno Menegatti: Quantos filhos vocês são na família?

Lucídio: Olha, da primeira mulher nós semo em quatro do meu pai. E da segunda são em dez, né?

Crídio: Dez.

Bruno Menegatti: E quantos que aprenderam a dançar?

Lucídio: Ói, praticamente, eu vou falar um negócio pra você. Aprender, tudo aprendeu, mas que levou interesse a continuar foi só eu e ele.

Crídio: É. E tamo dançando até hoje, só nós doi.

Lucídio: Que eu tenho irmão que se for puxar hoje ele dança, mas não liga mais, não quer nem saber. Quer saber de assistir televisão e pronto. E nós não, nós veio naquela vida ainda, seguindo mais ou menos o que o veio deixou.

Crídio: É... a muié não deixa, às vez, então daí já complica, né? hahahahahaha

Lucídio: É... eu memo, cê veja bem. Eu memo, cê pensa que essa mulher que nós tamo meio envorvido com ela, ela já num tentou querer proibir isso ni mim? Tentou proibir, queria impricar. Até tinha, na escola queriam chamar pra eu praticar na escola lá, ensinar a criançada, ela disse “ah, deixa disso aí, rapaz, vocês vai ficar dando entrevista lá com moçarada lá, daqui uns dia cê abandona a gente.” Disse “ah, muié, cê ta loca, num vou fazer isso” Mas concordei, disse: “então num vou então. Mas na Dança de São Gonçalo e no Fandango, muié, isso não adianta cê querer... isso aí é coisa que eu aprendi com meu véio pai, isso não adianta. Acha que não ta bão assim, ocê procura outro que não gosta disso que eu caio fora, esse aí eu não deixo.” Concordou, agora: “não... pode... pode... então, fazer o que?”

Crídio: Hahahahahaha

Lucídio: Né memo? O açúcar quando é doce, é doce memo, né? HAahahahahahaahahahaha. Ai, meu Deus, só por Deus memo...

Bruno Menegatti: Antigamente a mulher participava da dança, como é que é? Como é essa história da mulher com o fandango?

Lucídio: Não... É muito poucas mulher que interessou a dançar fandango, praticamente, inclusive, eu to falando pra vocês, minhas ermã que é legítima dele e por parte de pai minha, meu, eles aprenderam dançar quando tavam com junto com pai reunido. Dançava bonito as quatro ou cinco ermã.

Crídio: Quatro! Quatro ermã!

Lucídio: Dançava bonito! Mas depois, cada um arrumou um marido. O home, cada moça que arrumou um marido, o home encurta a saia deles. É... não deixa mai, cabô! Hahahahaha

Crídio: Um segue prum lado, por outro. Aí desbanda, né?

Lucídio: Pois os home memo, muito... tem um ermão mais véi do qu’ele. Que é legítimo dele e por parte de pai meu. Ele dança até bem, mas a muié, se ele sair dançar um fandango, a muié pega ele p’a camisa e arrasta. Não quer nem que dance fandango.

Crídio: hahahahaha É.

Lucídio: Não é memo?

Crídio: Então, é complicado.

Lucídio: hihihihhi. Fazer o que? Ele gosta da muié, o que a gente pode fazer? Tem que só nós dançar fandango, hihihihhi

Bruno Menegatti: Porque vocês acha que a muié não gosta que o home dança fandango?

Lucídio: É um bixo bobo, né? O bixo mulher quando é ativo é ativo, quando é boba é boba, porque acha... se nós tamo dançando dançando fandango entre os amigo, ela tem medo de mulher cobiçar a gente dançar fandango! Né, memo? Certo que ela acha quando o home é muito bom demais ela tem medo de outro tomar, né, irmão?

Crídio: Hahahahaha é complicado! Hahahahaha

Lucídio: hahahahaha

Crídio: Mas Deus ta vendo!

Lucídio: Deus tá vendo o que nós faz! Hihihhi

Bruno Menegatti: Compadre Crídio, cê sofre? A muié gosta que cê dança ou ela fica brava?

Crídio: Não, ela até que gosta. Ela fica pra... apreciando do lado, assim, e até que...

Lucídio: Ela fica por perto, não deixa a peteca cair!

Crídio: Não!

Lucídio: Hahahahahahaha

Crídio: Ela tem medo de argum gavião vim e é perigoso!

Lucídio: Mai gavião não tem perigo, gaviona é que é perigoso! Hihihhi

Crídio: É, mas a gaviona pega tamém! Hehahahehee

Bruno Menegatti: Tem um companheiro nosso que diz que o problema é o cheiro da brilhantina. Não aguenta o cheiro da brilhantina.

Lucídio: É isso aí. Esse que estraga né?

Crídio: Daí é complicado! Hehehehe

Bruno Menegatti: Crídio, vou te perguntar uma coisa da viola, do tocar, porque como vocês mesmo falaram e a gente já viu, são poucos, poucas pessoas que tocam e dançam. Queria que cê explicasse pra gente da onde que veio isso de tocar e dançar e explicar se é isso memo que eu to falando, se eu to certo, se eu to errado. Me conta um pouquinho dessa prática de vocês de tocar e dançar batendo o pé.

Crídio: Ah, isso daí de tocar e dançar foi o meu pai que ensinou nós. Ensinou nós. Ele fazia isso daí, tocava e dançava, então daí ele passou pra nós, inda ele brincava, “oi, meu fio, você vai ter que fazer o que eu faço tamém na viola. Eu já to ficano velho então ocês tem que... vou deixar essa herança procês, procês dançar e tocar, porque isso aqui que faz aqui é difícil de encontrar gente que faça.” Porque é difícil memo, pra nós pegar.... tanto fez eu aprender tocar viola e dançar, foi difícil. Também como pro meu irmão tamém, eu tenho certeza que foi difícil pra ele tamém, Ele não... foi falar, dance e toque viola... não foi assim. Ele teve que ensaiar bastante pra ele aprender. E o que nós aprendemo. É isso daí, de dançar. Hoje pra

nóis, mesma coisa até se tiver dançando, eu não tano com a viola na mão, parece que eu num to, parece que eu num to bem certo o que eu to fazendo. Pra ta gostoso memo a viola tem que ta na mão, tocando e dançando. Assim. Daí, como se diz, agora, do estilo dos outro tamém que, do otras pessoa, eu, se outra pessoa, do estilo dele tiverem tocando, eu danço, o estilo deles tamém. Eu danço porque eu acompanho a viola. Porque é difícil deles dançar o estilo nosso porque eles não acompanha a viola, né? a viola que acompanha eles. Então já é diferente. Agora, pra gente dançar o estilo deles é fácil, porque nós dança acompanhando a viola, então nói vai companhar a viola deles tamém. Daí nós não pisa fora, nós não derruba laranja! Hahahahaha. Então, é... se torna fácil pra nós...

Bruno Menegatti: Vocês conhece alguém que toca e dança ao mesmo tempo sem ser vocês dois?

Crídio: É... eu conheço um! O meu ermão! O Lucídio! Só se ele conhecer outra pessoa.

Lucídio: Mas por enquanto, nessa idade que eu to, eu to vendo uma pessoa que tá quase fazendo isso aí que eu percebi e to tentando ver se eu deixo ele melhor, é o Bruno.

Crídio: Hahahahahaha

Lucídio: Porque ontem, hoje, não, ontem na minha casa... não... que dia foi? Foi hoje, na minha casa. Não, foi anteonte que ele veio na minha casa, eu bati o pé na viola lá e pra ele acompanhar um pouco ele quase que bateu mais ou meno. Já tá perto. Mas é o único até hoje! Cê pode pegar um tocador profissional aí, repique uma viola do jeito que nós repica aí e manda ele dançar sozinho, pra ver se ele bate o pé certinho na viola. Ele pode ameaçar de bater o pé junto com nós. Mas sozinho ele não bate, porque ele sabe que se ele for bater sozinho ele bate fora da viola. Que nem eu vejo muitos tocadorzinho por aqui em Itapetininga. “Eu também danço!” que nem é o caso daquele um que eu falei procê já hoje o Zé Neve. Nói tocando lá, ele fazendo lá como que ta acompanhando. Ah, pensei comigo: eu quero tocar viola pra ele dançar sozinho pra mim ver se ele acompanha memo. Porque ele dizia pros outro: “eu danço também daquele jeito”. Eu vi, escutei ele dançar, ele falar. “Eu danço” Falando pros outro que tava lá embaixo. Depois eu peguei a viola “Seu Zé” lá dentro, que entramo lá dentro, disse “Seu Zé, eu vou tocar viola pro senhor dançar, pro senhor ver como é facinho de dançar.” Comecei dançar pra ele acompanhar eu, quando começou dançar, eu parei de dançar e toquei a viola sozinha e fiz o corte da dança, judiação! Deu até dó dele. Hihihihihihhi. Não, o cara dizendo que dançava do jeito que eu dançava. Tem que dançar sozinho pra ver, pra mim acreditar, né? Mai não, se perdeu tudo. Ahihihihihhi. E outra coisa, e outra coisa. Nós aprendemo com nosso pai, nosso pai já aprendeu co pai dele e daí o resto não sei com quem q’o pai, q’o meu avô aprendeu. Isso já vem de coisa de muitos ano.

Bruno Menegatti: Vocês sabem porque que o vosso pai, vosso avô inventou esse jeito de tocar viola e a dança ao mesmo tempo?

Lucídio: Porque não existia outro tipo de diversão naquele tempo. Não tinha outro tipo de diversão, única deversão que o povo antigo fazia era dançar o fandango e tocar viola. E naquele tempo do meu pai tinha muita gente que dançava e tocava, mas tudo mundo foi desdesdeixando, foi largando e foi ficando só pra argum que interessava por nossos pai, depois nossos pai deixou pra nós. Portanto é que pode pegar, nós temo ainda mais três ermão. Eu, ele, tem mais três ermão. Toca uma viola perto deles, eles não sabe repicar o pé certinho e pegar uma viola e tocar do jeito que danço. Não sabe, nem nosso irmão não sabe. Não se fala os outro que não é acostumado, né? Que não é fácil não, bater o pé e tocar viola certinho por a viola, não é fácil.

Bruno Menegatti: Mas se tem o pessoal que dança e se tem o violeiro pra tocar, porque você acha que vosso pai fazia nesse sistema de tocar e dançar?

Lucídio: No causo, que meu pai fazia, que meu pai aprendeu sem... sem... aprendeu de cabeça de ver o outro tocar, que nem nós aprendemo. Cê pode ver que o estilo meu, no causo, ele ainda pode ser que ele siga alguma coisa assim, mas acho que não segue ainda, estilo de dupla profissional. Nós, nós não aprendemo por metro, não aprendemo por nada , aprendemo de ver a pessoa pontear a viola ali, nós punha o dedo naqueles ponto da viola tamém. Nós não aprendemo, portanto é que cê falar, lá maior, fá maior, uma coisa outra lá, eu não entendo! Eu só sei a tocar no sistema minha e pronto. Sei as posição, mas não sei o nome, porque eu aprendi com quem aprendeu de cabeça. É... não foi por metro, não foi por nada. Só de olhar a pessoa, pontear a viola ali nós aprendemo. Num foi... só de oiá, não foi ensinado. É... Eu aprendi afinar uma viola na afinação de ver meu pai afinar. Meu pai afinava a viola lá eu pegava, afinava ela no começo o pai não deixava eu ponhar a mão na corda da viola de medo de arrebeitar a corda da viola. Mas um pouquinho que o pai saía uma distancinha, o pai ia... ia tentando, escutando o som da corda, portanto é que eu afino a viola pelo são da corda num é por medida de ponto da viola.

Crídio: É! De ouvido!

Lucídio: Eu apego uma viola ali, pode tá bagunçada! Eu pego ali.. Tum, tum, Tum... pois dali só sai um pouco do meio de gente por a voz da viola e vou acertando tudo. Assim, não é por nada. Só isso.

Bruno Menegatti: Vocês conheceram o vosso avô?

Lucídio: Eu não cheguei conhecer, não.

Bruno Menegatti: Mas pelo que o vosso pai contava...

Lucídio: É, pelo que o meu pai contava pra mim eu sei contar pelo que ele contava, mas eu conhecer, não...

Crídio: É... que ele gostava duma viola. Gostava duma viola também.

Lucídio: Ele gostava duma viola. Ele tinha dois filho, o meu tio e meu pai era dançador de fandango em festinha, né?

Bruno Menegatti: E ele tocava também?

Lucídio: Tocava! O meu pai?

Bruno Menegatti: O vosso avô. Tocava viola?

Lucídio: Tocava, tocava. Meu pai falava que ele tocava, só que...

Bruno Menegatti: Como que era o nome dele?

Lucídio: É Porfírio Arbino de Proença.

Bruno Menegatti: Quais os maiores dançadores que vocês conheceram, mas que já morreram?

Quais as maiores pessoas que vocês viram dançar, mas que já faleceu?

Lucídio: Desse sistema que nós dança eu conheci Berílio Generoso, é... Nísio Generoso, que dançava do jeito que eu danço, que dançou junto comigo muitas vez e é só... falar a verdade. Os outro acompanha, mas não bate o pé certo pela viola, é só memo pra parceria, mas que esses dois dançava certinho, a época que eu tinha comércio, quando eles chegava, aqueles dois, eu passava a mão na viola um pouquinho que descuidava, eu chegava que dava um tempinho de passar a mão na viola, digo “Berílio, Nísio, vamo dançar o fandango”, porque eu gostava de ver eles dançarem, porque eu tocava a viola eles batia o pé certinho, igual nós dois. Prapapapapa. E cortava o fandango, arrematava aquela dança e dançava descarso os coitado, porque eles era pobrezinho. Pessoa já era de idade já os homem, de idade, é... isso faz muito tempo que faleceu já. Faz mais de... uns cara desse já faz uns 15 ano que eles faleceram. Só esses dois.

Bruno Menegatti: Tocavam também?

Lucídio: Não tocavam. Eles só dançavam. Eu tocava viola pra eles dançarem, eu dançava junto com eles, era assim. Mas... digo, falar procê... é... falar a verdade pra você.... é só esses dois que eu encontrei que dançam do ritmo que nós dança. Agora dançar meio puladão, meio balanceando o corpo por a viola é fácil! Bastante gente tentou dançar comigo assim, né memo? Agora quero ver bater o pé certinho pela viola, que é o tipo antigo, tipo antigo, tipo dos mais veio. É...

Bruno Menegatti: Queria saber onde vocês costumam dançar hoje e onde vocês costumavam dançar antigamente.

Lucídio: Não... nós sempre nós dancemo nas casa nosso e narguma Dança de São Gonçalo que nós saía a turma pediu pra nós dançar. Até por urtimamente nós meio que paremo por causa, depois que ele se machucou, nôi paremo um pouco de dançar porque eu sei que ele não anda.. não ficou muito bom da perna, até há de miorá, então pra mim dançar sozinho eu não tenho graça. Então, a turma chamam, chega numa Dança de São Gonçalo que nós sempre sai tocar em Dança de São Gonlçalo, por um lugar por outro sai. Então eu chego lá, nós tamo tocando na dança lá, tem lugar que “Ô, Cês vão dançar um fandango hoje pra nós ver?” Que sabe que do jeito que nós dança dá pra catar o povo no sítio que sabe... nem o povo do sítio não sabem dançar, ficam bobo de ver nós bater o pé lá e... bater o pé na viola. E se quiserem ir comigo um dia duma Dança de São Gonçalo com nós, o dia que tiver uma Dança de São Gonçalo é só deixar número de telefone, nôi liga! Nôi liga pra vocês, pra vocês irem lá pra ocês verem, na hora que nôi tamo terminando a Dança de São Gonçalo tão pedindo pra nós dançar um fandango. Pra nós ver. E tudo pessoar do sítio acha novidade, porque não tem quem dança do jeito que nós dança no sítio. Só que agora nesse momento, depois que ele se machucou, eu num quero ta esforçando pra dançar, porque se esforçar machuca, esforça a perna dele. Né? Então até eu tamém, a turma fala pra mim, “Ué? Não vão dançar um fandango pra nós ver?” Digo “hoje não, to cansando”. Eu digo que eu to cansado pra evitar de ele estar esforçando. Porque se não for pra mim dançar junto com ele, com outro não acho graça porque se... a não ser se for pra mim ensinar, mas se for pra mim dança, outro vem “ah, eu danço, eu danço” Vai lá e fica pulando a par da gente, nem a buia da viola não escuta, que que adianta pra mim ficar tocando uma viola e batendo o pé certinho e outro pulando a par. Não é vantagem. É... a não ser se a pessoa quiser aprender. Vamo lá na minha casa, que nem o causo do Bruno memo e... o causo do Bruno ele vem na minha casa pra aprender, eu ensino com gosto, se for preciso ir em quarquê lugar lá nós ensina com gosto, mas pegar gente a soquetão em festa lá tudo argum até meio chutado. Vem lá “eu vou aprender com ocê”. Aprender com ocê e depois pula, pula, hoje e amanhã não vorta mais, não adianta. Não é verdade? Justamente o que eu penso é isso aí. Fazer força de ensinar quem quer aprender, mas se for pra divertir só ali hoje e amanhã não querer mais então nós...

Bruno Menegatti: Queria que ocês falasse do Seu Pinhé.

Lucídio: Óia, eu dancei muitas vezes com o Pinhé, mas nunca se acertei dançar direito co’eles. Eu dancei c’o Pinhé, c’os sobrinho dele, tentei... eu morei quatro ano na Várzea, morei quatro ano na Várzea, tentei ensinar eles dançarem fandango certinho mas na hora do corte nenhum deles cortam, arrematam o fandango certo. Repicar o pé é fáci, quero ver na hora da viola véia tinir ali pra fazer o arremate quero ver bater o pé certo por a viola. Daí é

broulebroule... aquela batida.. é a laranjaiada que cai. E fica a gente que dançou no meio, fica cuma gente que derrubou laranja também por culpa dos outro. Então não adianta. O fandango se não for pra dançar com companheiro que sabe, ou treinar, um companheiro que fica dançando a toa não compensa, cansa a gente. Então tem que ser com uma pessoa que dança certo. Ou se não vamo ensinar. “Cê quer aprender? Então vamos marcar o dia lá, nós treina lá até cê ficar, bão nós treina, daí sim”, mas é... se não, se cada dois três mês encontrar com uma pessoa “também danço”, mas fica pulando em volta da gente ali com a viola, só atrapaia a gente. Não tem o que ver, o fandango se não for pra dançar bem dançado não tem o que ver. É melhor ficar pulando à toa do que dançar um fandango. Então se for com umas pessoa que dança certinho. Pois nós nem com a turma da cidade lá nós não se acerta dançar. Nós fomo dança com eles um dia lá, eles dançam como se não... falar a verdade só vê buia de espora e relado do pé só, não repica o pé no chão, por la viola, só vê aquela buia de espora: brém, brém, brém... da viola, nem sabe se tá certo por la viola ou não, né verdade? Então não. Do jeito que nós dança, nós amostra a batida do pé e toque da viola. É prapapa prapapa prapapa prapapá e o toquinho da viola certo. Não é memo, seu Bruno? Hahaahhahahaa

Bruno Menegatti: O que que é o corte?

Lucídio: O Corte é um ditado simpre da gente falar. O corte é um ditado do caipira, é um ditado que na hora de arrematar a dança pra parar é o arremate da dança, então diz corte. Acostumado, o povo antigo dizia arremate, corte. Povo antigo, nós que semo véio, que nem no caso meu, num deixa de num dia falar no tempo dos antigo até agora. É lá ontem, fala igual os antigo.

Crídio: É. Acostumado nesse ritmo aí... então... hahahhaa

Lucídio: É. Eu digo procê.

Bruno Menegatti: Vocês dançaram muitas vez com o Pinhé, com o Gumercindo?

Lucídio: Ói, tentei ensinar eles muita vez quando eu morei na Várzea. Tentei ensinar. É que nem eu cansei de explicar. Repicar os pé é fáci. Quero ver na hora do arremate da dança sair certinho pela viola. Porque o bonito da dança do fandango é no arremate. Se arrematou, terminou uma dança certinho pelo batido da viola tem o que ver se não tem. Porque repicar o pé eu tenho minha menina que repica o pé, eu tenho a menina dele que repica o pé, certinho pela batida da viola, mas na hora do arremate não sai certo por a buia da viola. Que nem a minha menina, se eu chamar ela, fia vamo dançar um fandango, ela dança, mas na hora do arremate num... sai fora do limite da viola. E se que... é difícil de ensinar o arremate da dança. Né memo? E essa tipo de arrematar, nem pro tocador profissional não sabe fazer o arremate da dança bem certinho pela viola.

Crídio: É. O balanço da viola.

Lucídio: Porque eu no caso, se eu vou cantar uma moda caipira, da minha sistema, se eu errar na viola eu erro a moda também. Se eu errar uma palavra na moda eu erro na viola. Eu se embasbaco, porque eu do jeito que eu canto eu bato a mão nos ponto da viola. Certinho, fazer a viola fazer a voz que eu to fazendo. Agora que muitas... o povo canta na batidão, brem, brem, brem, ali cantano. Eu num sei porque eu não aprendi por metro, não aprendi nada, aprendi c'os antigo. Eu sei só pontear a viola e cantar ponhando os ponto na viola na voz que a corda dá na minha voz. Se eu errar na viola eu erro também. Se eu errar ni mim eu erro na viola. Pode sondar uma hora procê uma coisa, onte memo, anteonte o Bruno chegou em casa eu fui querer cantar uma moda pra ele lá. Onte, não lembro que dia ele foi na minha casa. Eu fui cantar uma moda lá, erreí na viola, erreí na moda também. E ele não percebeu, acho que nem ele reparou, mas erreí hihihihihii. É, então é o tipo do caipira memo, não é tipo profissional. É tipo do caipira memo, não adianta a pessoa dizer que não é que eu já to contando que é do tipo do caipira memo. Né? Não é nada com profissional, ele canta no balanço, ele ta cantando e fazendo posição de violão, né? Diz que é pra dar certo na posição e o caipira não, o caipira toca a viola e canta ponteadado nos ponto da viola. Né?

Bruno Menegatti: Vou fazer as duas última pergunta então. Quero perguntar pro Crídio. Por tudo isso que a gente falou, Crídio, o que que cê acha que é pra você na sua vida o fandango, o que que representa o fandango na sua vida?

Crídio: Eu, pra mim, o que representa o fandango de cês tarem entrevistando nós aqui, fazendo tudo essas pergunta, é uma honra de tá com ocês aqui, de ocês virem na minha casa, né? Assim. Pra tirar isso de nós. Pra comentar c'os outro também. É isso daí.

Lucídio: Justamente. É o que nós adora... é. Porque em muitos lugar aí ninguém dá valor pra esse fandango que nós dança.

Bruno Menegatti: Imagina, como seria a vida de vocês sem o fandango.

Crídio: É... ela tinha um espacinho vazio, né? Sem o fandango tinha um espaço vazio, mas já que nós aprendemo, então ocupou esses espaço pra nós poder passar pra algum outro também, pra outro assisti, ver a gente, né? Que é uma coisa que ninguém mais, fora entre nós, faz isso aí, esse fandango que nós faz, né? Essa dança.

Lucídio: E outra dança São Gonçalo também, né irmão. Quando ele se machucou eu fiz até promessa pra ele sará. Quando aconteceu acidente lá, “meu Deus, será possíve que eu já perdi meu pai e vou perder meu irmão de nós dançar São Gonçalo e nós tocar em São Gonçalo junto?” Vinha gente pedir pra tocar dança de São Gonçalo, no começo eu dizia, vamo deixar mais pra frente. Por fim, depois que vinham de novo, disse “eu vou tocar, vou tocar ca minha

menina, vou ensinando minha menina até ele liberar. É. Então praticamente isso aí que pra mim se Deus livrar ele não pudesse tocar em Dança de São Gonçalo mais pra mim era um... mais uma luz que escurecia, né? Eu já perdi uma luz que acompanhava eu, que Deus livrar ele ficasse que Deus que me livre e guarde ficasse sem poder tocar em Dança de São Gonçalo, pra mim era pior ainda que é o único companheiro que nós tem.

Bruno Menegatti: E o que que vocês acham do futuro? O que que cês imaginam do futuro do fandango? O que que vai ser esse fandango daqui pra frente, depois de vocês?

Lucídio: O que vai ser desse fandango daqui pra frente, se nós puder ensinar aquele que quiser aprender é um futuro pra nós. E nós deixa que nem eu já expliquei pra vocês e vou falar de novo, esse é bão cês fazer essa pergunta pro cês entenderem da nossa intenção, nós tá fazendo, lidando ver se nós deixa uma lembrança pra vocês do fandango. Porque eu não aturo muito tempo, você sabe minha idade. Ele aturá toda vida ele não atura. Nosso filho não interessa, então aquele que procurar nós, nós agradece e pega com coração pra nós praticar, entende? É... e agradece muito vocês de vocês tarem aqui participando disso aí, que é um interesse bão que ocês estão co'ele, que nós nunca se perdemos por essa doutrina que nós temo desse fandango e dessa Dança de São Gonçalo. Nós não se perdemos, graças tá com nome limpo até hoje, vivendo até hoje, graças a Deus, então nós precisava achar uma pessoa que interessasse, pra nós deixar pra frente. Pra amanhã, depois, ocês forem comentar com os amigos vossos, e participar disso, dizer assim: "não, isso aí nós aprendemos com Lucídio e o Crídio" Nem que nós teje na terra, mas nosso o nome fica na boca de vocês. Né? Importante pra nós isso aí, porque cê sabe uma coisa. Às vezes falar mal da gente, pode uma pessoa falar que não gosta da gente, isto e aquilo, então nós tem que deixar uma palavra boa na boca dos amigos pra amanhã, depois, eles falarem bem da gente. É...

Bruno Menegatti: Obrigado, gente.

Crídio: Valeu!

Bruno Menegatti: Valeu!

Crídio: E nós também fica muito grato docês vim aqui. hahahaha

Lucídio: Que Deus abençoe vocês. Que dê muito interesse em você nessa vida e alinhe o caminho de vocês.

APÊNDICE C

Entrevista com Euclides Ferreira de Proença (Crídio), realizada em março de 2011.

Bruno Menegatti: Crídio, nós vamos seguir aqui mais um pouquinho da entrevista. Queria que cê comesse contando como é que foi a sua infância? Cê contar um pouquinho de onde cê nasceu, que que cê lembra, suas lembrança de infância...

Crídio: A minha infância foi muito boa. Boa, só que eu estudo eu não tenho, muito pouquinho, porque nós morava... dava de dezoito a vinte quilometro de escola. Moda coisa, aprendi muito pouco que tinha tempo, na época de chuvarada que nós tamo assim, qualquer chuva ele impedia o trânsito nosso, de nós ir pra escola, e era tudo a pé. Fazia uma marmitinha de comida pra levar, não tinha merenda na escola, né? Então era esse daí, uma garrafinha de café, nós levava e depois que vortava da escola, pegar o caminho da roça trabalhar. Então eu estudei munto pouco. Por a interferência, por causo da lonjura da escola, né? Então foi isso daí que... a gente aprendeu muita coisa: trabalhar, mais aprendi a trabalhar do que estudar, porque o estudo meu foi muito pouco.

Bruno Menegatti: Com quantos anos o senhor começou a trabalhar?

Crídio: Ói, eu aprendi trabalhar com dez ano. Dez ano, onze ano eu já, antigamente, nós preparava... nós plantava um pouco de lavoura e aperparava a terra com arado de burro. Assim, arado de burro que precisava home pra trabaiá, mas eu com onze ano precisei fazer tudo esse serviço aí. De perpará a terra com arado, porque meu pai já tava de idade, né? Então eu... a gente era um pouco teimoso tamém, gostava de trabaiá, caía, levantava no cabo de arado e seguia em frente.

Bruno Menegatti: E cê lembra de alguma brincadeira que cê fazia na infância, com os irmão, alguma coisa?

Crídio: Ah, isso daí nós fazia bastante.. ih... eu gostava de ver moda coisa, pois nós tinha um gadinho, pouco gado, se eu percebia que uma vaca tava com uma querendo brigar com a outra eu fazia questã escondidinho, ia lá e tocava aquela uma de a par pra fazer brigarem, fazer briga. Briga de galinha tamém no terreiro eu gostava tanto, eu achava tão bonito que eu pegava carvão, então é tão facinho doce fazer eles brigarem. Cê pegava um carvão de fundo da panela do fogão lá de... de... da chapa do fogão, fogão a lenha, ia lá pegava escondido lá e sujava a mar de carvão vinha lá, ia lá e... pegava uma cordinha, porque eu era meio, eu gostava de laçar criação, até eu tenho, inclusive eu tenho uma cordinha aí, ansim, ia lá pialava o pescoço lá, pialava, ensaboava a carinha dela tudo, deixava ela carinha preta, ah, sortava no meio dos ôto, cada quebra pau que saía, viu?. Hahahahahahaha. Digo uma coisa... e outra.

Então. Lá dava seus dezoito quilômetro, a venda da fazer compra. A minha mãe pegava e fazer compra, era tudo no lombo de cavalo que eu ia, né? Daí pegava e ia fazer compra. A minha mãe pegava “mai, Crídio, precisa marcar tudo que tem que fazer?” Só falava pra ela: “mas o que tanto que tem de trazer?” Ela contava, contava tudo, ah, feijão, não, feijão não, açúcar, pó de café, macarrão, assim, né? Tudo que de sal, tanto quantia que ela queria que traz. Ah, não! E mais as coisa que ia, que ela encomendava, ia na venda lá, pedia tudo, não esquecia. E um certo dia fui e fiz compra. Tava acostumado aquele, habitualmente ali que eu não esquecia de nada. Um dia esqueci de pó de café, né? A minha mãe foi arrumar as coisa, “mai, Crídio, num trouxe pó de café”. Falei “não mãe, não tinha!” E eu tinha esquecido, né? Outro dia meu pai foi na venda, foi lá na venda lá e daí ele passou, seu Antônio Belarmino que é o dono da venda lá. E antigamente, então, meu pai fazia compra só naquele lugar só. Tinha mais armazém, mas num era... a turma, né?, queriam honrar os seus nome da compra dele, então num queriam mudar lugar. E esse um lá, porque a gente plantava lavoura, então quando chegava na época de um ponto da lavoura, a gente tava sem dinheiro. Gastava tudo o dinheiro que tinha pra tocar a lavoura e lá a gente pegava e ia lá, buscava tudo que precisava, pagava no fim da coiceita. Coiia o milho e feijão, vendia... primeira coisinha que meu pai fazia ele ia lá e pagava as continha dele... lá... E deu certo desse dia, meu pai outro dia foi na venda lá. Passou “como é, Antônio, veio pó?” - “Ah, não, Emílio, num farto pó de café aqui!” Meu pai de vergonha d’eu ter falado que não tinha ele não contou nada né? Ahá... chegou em casa... Hahahaha chegou em casa já... chamou eu lá. “Como é, Crídio, cê falou, disse que não tinha pó de café, eu passei uma vergonha na venda lá, uma vergonha lá na venda lá porque eu perguntei pro Antônio se tinha vindo pó de café, ele falou pra mim que num farto pó de café, então você esqueceu, né?” “É pai, esqueci, eu pensei, eu não sabia que o senhor ia na venda hoje, então eu inventei que não tinha, que não tinha pó de café, mas o senhor foi, o que eu posso fazer?” “Então faça o favor, o dia quer ocê esquecer de as coisa da venda, ocê conte que esqueceu, num precisa ocê inventar que não tinha, né?” Foi outra tamém, lá tinha um vizinho lá, um vizinho lá que ele tinha, é o Arcide Soare e o Mário... e o Mário Belarmino, ermão do Seu Antônio Belarmino da venda, né? E tinha uns gado de lá e tinha um boi dum lado que era do Arcide Soare e o boi que era do Mário Belarmino. E eu gostava de ver briga de boi, então, sempre de tardezinha eu passava, eu ia lá no portão lá, abria o portão, lá ia dava um jeito de repontava um boi pa... pa.. pa entrar na invernada do outro pra brigar, né? Pa brigar. Um dia, passou em bastante vez eu fazer assim. Sempre eu escapava limpo, ninguém via, ninguém via. Certo um dia ele pegou, por causa dele... pensava que o boi dele varava a cerca e não era, eu que abria a porteira. Um dia ele falou “Emílio” passou em casa, parou, conversando por assim

o pai, lá “Emílio, eu vou ter que largar do meu boi! Largar do meu boi” Mai aí eu fiquei com a purga atrás da orelha, “meu Deus do céu, será que ele viu eu tá aprontando essa marvadeza? Se ele viu, agora capaz d’eu entrar no reio!” Capaz d’eu entrar no reio agora” Mas sorte foi que ele, mais eu... falecido pai perguntou “Porque que você vai largar do boi?” “É.. meu boi não para na invernada, só briga c’o boi do Mário lá” falou “boi do Mário lá. E judiação, meu boi é munto bão, grande, é um lifantão de grande. Né? Eu vou ver se eu largo do boi!” Ah... me... depois daí ele foi, foi e breganhou com o Natar. Depoi. Lá. Veio. Mai eu continuei fazendo aquela mema marvadeza de novo, né? Desde um dia daí que um que tava mei de noite eu quis fazer lá que eu abri a porteira pra eles lá, que eu não sei o que que assustou eu, lá, que eu vinha vindo na venda, larguei mão, nunca mais fiz ali, nunca fez.. nunca mais aprontei essa marvadeza de dos boi, né? Mas só continuei, tinha um irmão meu, esse que dança fandango com nói, fez uma casa de apar ca do falecido pai. Eu pegava, ele saía, vinha na casa do sogro dele, eu pegava e ia na casa dele lá e na casa dele lá, eu pegava um galo que tinha dos bão, levava na casa dele pra fazer briga de galo. Eu aprontei muita brincadeira, de não dar prejuízo, maisi... fui meio arteiro. Hahahahahahahahaha. Eita!

Bruno Menegatti: Vocês são dez irmão, cê falou, né?

Crídio: Samo.

Bruno Menegatti: E você é qual irmão, primeiro, segundo, terceiro...

Crídio: Eu sô... primeiro, segundo, tercêro... eu sou o quarto! Quarto irmão.

Bruno Menegatti: De dez?

Crídio: É, dos dez.

Bruno Menegatti: Você morou sempre onde?

Crídio: Sempre morei aqui no Turvo dos Rodrigue. Agora que faz ano, vai fazer ano de primeiro que eu to aqui, mai tudo vizinho memo aí. Dez quilometro, né? E tudo... a tudo a turma daí, tudo conhecido meu, tudo me conhece eu, conheço eles, gente boa... né?

Bruno Menegatti: E sempre no sítio, você nunca morou na cidade?

Crídio: Sempre foi no sítio. Toda vida! É. Cidade pra mim só pra mim fazer meus arranjinho. De vez em quando que vou. E nem acredito, quando eu to escapando que to vortando embora, é...

Bruno Menegatti: Que que cê sente quando vai na cidade?

Crídio: Eu se sinto meio.. munto... meio sistema meio... meio nervoso, né? Assim... coisa assim que... e.... Eu passei por aquele lugar ali, uma rua ali, se eu chegar passar uma segunda vez, parece que tão tudo mundo caçoando de mim d’eu tá passando, tornando repassar de novo ali. Então eu sou assim, e... moda coisa, quando é pra mim ir na cidade já eu se sinto um

home a.. moda do... como se diz, meio... meio nervoso já de caracer ir pra cidade, pra mim ir na cidade eu tenho que pensar na hora rápido e ir. Até que, até que eu passo dois mês, três mês, mês pra mim ir na cidade. Só quando a.... a... a esposa minha num consegue resolver os problema lá daí eu vou, mas se não, enquanto ela tá resolvendo lá, eu to em casa, trabaiano... hahahahaha

Bruno Menegatti: Ô, Crídio, você... como é sua família, você é casado já faz muitos anos e quantos filhos você tem? Queria que você falasse um pouco da família.

Crídio: Ah, eu faz... trinta e... trinta e nove ano que sou casado. Eu tenho três família, tem a Dirlene que é mais velha, depois vem o Dirlei. O Dirlei e tem a Luana que tá com dezoito ano agora.

Bruno Menegatti: E algum dos filho você ensinou o fandango?

Crídio: Só a filha caçula minha que aprendeu um pouco, né? Mas os outro não tiveram... e também outra, também não tiveram o dom também de aprender também e eu teve uma época que... aquele ditado que nós fiquemo mei de... o... esse ermão meu, o Lucídio morava em Itapetininga e também eu desdeixei um pouquinho disso daí. Eu tinha viola mai... fiquei meio parado, então num... até que num procurei de ensinar também, é isso daí, né?

Bruno Menegatti: E como é que foi da sua filha mais nova ter aprendido, como é que foi dela aprender com você?

Crídio: Aprender, ela... eu consegui aprender ela um pouco por causa que daí nós começemo, que faleceu meu pai, que daí eu comecei tocar reza São Gonçalo c'o Lucídio, daí... e sempre nói dançava fandango daí eu se animei outra vez! Se animei e comecei ensinar ela. Digo, foi coisa de momento outra vez.

Bruno Menegatti: Às vezes tem esses momento, tem hora que você tá tocando mais, que você fica mais envolvido com o fandango, com São Gonçalo e tem hora que você tá mais com o trabalho e aí fica menos tocando?

Crídio: Eu... eu me envorvo munto com trabalho, porque sou uma pessoa empregado, né? E... eu dedico munto o serviço, por causa que aquele ditado, eu... eu preciso do serviço, então, eu quero sastifazer meus patrão e porque eu não sei o dia de amanhã se eu to aqui ou to lá, né? Então, aonde que eu trabalhei, graças a Deuso, se eu vortá lá amanhã e falar “ como é? Eu to precisando do meu serviço, do serviço!” Tenho certeza que eles vão dar serviço pra mim outra vez. Então é isso.

Bruno Menegatti: Você trabalhou... como é que é? Conta desde que você começou trabalhar, o que que é o seu trabalho, como que que você trabalha?

Crídio: Eu, no começo, que eu casei, eu prantava lavoura pra mim. Prantava lavoura, pouca lavoura, mas plantava. Daí chegou uma época, nõi tava lidando com gado lá e daí eu rodei um cavalo lá num caminho lá, um caminho fundo. E daí eu... depois passado de dois mês, apareceu... fiquei... saiu uma uma inflamação da batida da cabeça da sela que o cavalo foi em cima meu, assim, daí eu fiquei internado uns tempo em Itapetininga aí... Internado, sei que eu fiquei pesando cinquenta quilo e o meu peso era setenta a três quilo e toda vida aquele peso, sei que eu vortei pra cinquenta quilo. Daí... é... peguei, fiquei internado lá, o médico num... num sabia o que que era, tirava, fazia.. tirava... o raio X, nada de parecer nada... um dia o médico falou “Crídio, cê vai ser operado” Dr. Jorge. Eu falei “Doutor, do que que vou ser operado?” Ah, isso é assim, Crídio, só depois de operado que eu conto”. E eu gordo que eu tava, cinquenta quilo eu tava pesando. Hehehe. Ah, eu já sentei na cama! Falei: “Doutor eu vou embora!” Não, ocê vai ter que ser operado, se não ocê morre. Falei “Doutor, mas arriscado morrer eu to memo. Se eu soubesse do que ia ser operado, ou desde manhã ou agora memo, podia me operar que não tinha pobrema nenhum, não tinha pobrema. Sendo assim, eu vou resolvê se opero ou não.” Daí peguei, saí de lá, vim na casa do meu pai que morava em Itapetininga, né? Ah... peguei e cheguei lá, contei o caso como é que foi, meu pai graças a Deus ele tinha bão conhecimento ali, tinha um que trabaiava com embolância de Itapetininga ali, que bardeava, transportava gente de Itapetininga para Sorocaba. Daí ele pegou e conversou com o home lá, né? Quesse motorista da embulância. Pegou e levou. Tar dia ele... parece que na quarta-feira que ele ia pra Sorocaba, pegou e deu uma carona pra mim. Fomo junto. Chegemo lá, fomo lá no pronto Socorro de Sorocaba, sem intermédio, sem guia de nada de transferência daqui pra lá. Esse senhor que levou que era motorista do ônibus pegou, fez tudo os papel lá. Peguei, cheguei lá, fizeram tudo lá, pensei comigo, quando vi aquele tropé de médico ali, reinei “pronto, o Crídio não vorta mais pra lá não” Só que pensei isso daí, mai num pensei que ia... num sei mai nada! Aí fiz exame lá tudo, lá, fiquei quarenta e oito dia lá. Daí chegou uma hora lá, pegaram, vamo tirar um raio X vosso. Em Itapetininga eu precisava ficar dois dias sem comer e sem beber pra tirar raio x, raio x. e lá eu larguei do meu copo de café, e co pão que tinha, comendo à vontade, pra mim ir fazer.. tirar esse raio x. Tirei um lá, pronto! No outro dia já veio resurtado. “Crídio, cê vai ser operado! É isso aqui que ocê vai ter que ser operado e... é nada” Ah, outro dia, vieram lá pra levar pra mesa de operação, deram daquela... esqueço o nome daquela maca lá, num sei, lá... Lá eu falei “mai não preciso, eu to bão, eu to andando, eu vou.. eu vou a pé!” “não! Ocê tem que ir de.. de.. ir aqui” Sei que deitei, falei, não vão derrubar eu! Daí eu fui pra mesa de operação lá, sei que lá acertaram eu lá em riba do coisa lá, quando eu vi afincar uma agulha aqui no meu, na minha.. na na.. na via

aqui na minha mão que a anestesia geral, vi afincar a agulha, não vi tirar. Apagou, apagou eu! Né? Daí, pegamo, isso foi oito hora da manhã, fui cá em si outro dia, seis hora da manhã. Apareceu uma luzinha lá longe lá, aí que eu oiei, veio crareando, crareando, apareceu eu. Senti. Puis e... daí... fui só melhorando. A um bole minha barriga aquela cicatriz que eu tenho uma cicatriz aqui, que eles abriram tudo aqui. Meu pai tava lá embaixo que foi ver eu noutro dia, do segundo dia de operado eu conversava com ele mesma coisa de não tivesse acontecido nada pra mim. O médico falou: “óia, Crídio, cê pode levantar e andar. Quanto mais ocê andar é melhor pra você”. Sentei na cama, não acontece nada. Daí foi normal, fiquei mai uns dia lá, daí já continuei trabaiano tamém no hospital, lá, dando comida praqueles doente que precisava. Teve um dia apareceu um camarada lá na, na.. lá que tinha bebido umas pinga e tinha caído duma bicicleta, todos rebentado a testa dele. E solado, né? Mas ele tava perfeito, tava bão, tava andando. Ah, veio uma enfermeira lá e falou: “Crídio cê dê um banho nesse senhor aqui.” E cedo, de manhã, que... pelas, seis hora eu tava tomando banho que eu acordava todo dia tomava banho. Daí, ele já chegou, entrou ali, tava no jeito de sair memo e já eu já.... “eu vou aprontar pra esse um, eu não mandei ele beber pinga!” Se fosse por doença eu ia... moda coisa... aquele ditado, ia fazer o certo. Ele já pegou, falei: “Cê quer tomar banho na água quente, ou na água fria?” Reinei: “Se ele pedir água quente eu soco água fria e se ele pedir água fria eu soco água quente.” Hahahahahahaha. Daí “Ah, eu quero água quente!” Falei, óia a coisinha ta destemperado aqui, que uma hora vem munto quente, tem hora vem munto fria. Reinei “vai água fria memo”. Óia rapaz, peguei, soquei água fria no home, rapai. No home... Hahahahahahaha. Ele já virou que eraum bixo comigo, quis bater ni mim rapaz, quis brigar comigo. Falei “não” Falei “Não, eu to apenas, quero dar banho no senhor, mas já que o senhor que bater ni mim, eu não to aqui pra brigar, eu to pra socorrer os outro que eu posso.” Eu peguei “ eu vou embora!” Peguei e se lasquei no pé, fui lá e deitei na minha cama, fiquei lá. Daí a enfermeira passou lá. “como é, e o paciente lá?” Paciente, o paciente quase surrou eu lá no banheiro lá, no banheiro lá” peguei... “Eu corri de lá, se não ia panhar dele” mas só que eu não contei o banho de água fria que eu tinha dado. Hahahahahahaha. Sei que daí...

Bruno Menegatti: Crídio, vou seguir com uma outra pergunta aqui. É sobre o fandango de novo. Eu queria saber, qual que é a... o que que tem a ver o fandango com a igreja. Tem alguma coisa?

Crídio: É... Tem, porque é uma diversão, né? Tem, que é uma diversão quase num tem o que separar por causa que cada um tem seu espaço, né? Seu espaço, quando ia na, na... que é a do

fandango era um dia e a igreja era outro. Era outro, que nem nói tava, que nem eu tava comentando, meu pai, então, nós, c'as ermã minha, nói tocava num coral de igreja.

[Pausa na gravação]

O fandango c'a igreja ele tem a separação, porque se por a causo da igreja, da igreja, tem a festa, né? Tem a festa e daí, primeiro da festa é a parte religiosa que tem do começo da festa, a parte religiosa, daí, moda coisa, nóisi já fazia parte do coral da igreja c'as irmã minha, nói cantava, né? Depois, daí, o... depois que terminava tudo a parte religiosa da igreja, depois daí partia pela... o leilão do, do... das prenda, que era: os pessoar arrecadava as prenda, galinha e tudo! Leitoa, assim... Então daí eles tinha aperparado e assado pra depoi vender na festa, daí. Daí, aquilo ali da festa, ali, o leiloero, tinha o leiloêro que era o... aqui no bairro nosso aqui era aquele Vital Antune, o Bigode. Falava... ele falava muito “Goiaba Seca!”, hahaha “Goiaba Seca”. Então, daí ele pegava e ia lá parte do leilão, vendia um eitado, depois daí ele parava, dava um intervalo, daí as pessoa quela de antigamente que vinham cantar, nós cantava, meu pai c'o outro irmão meu, cantava umas moda, né? Coisava... quele do intervalo ali, daí pegava e nós dançava um catira de novo ali e a turma apraudia memo, porque é única deversão que tinha e nói té que dançava bem e eles cantava até bem tamém, né? Então, daí, depois da... dava aquele intervalinho da, como é que se diz, da animação da festa, daí, trazia de novo o leilão de novo, leiloeiro pegava e continuava de novo ali sua, uma hora, quarenta minuto de leilão leiloando, daí dava, ele avisava de novo que a turma iam cantar e dançar um catira de novo. E nós animava de novo! Assim. Que era o ritmo da festa antigamente. E tudo mundo vinha pra festar memo, não tinha aquele... aquelas encrenquinha que tem, né? de festa. Pra botar que nem policia existia em festa. Cê não via nada de interferência ni festa. Tudo mundo divertia, aquele que bebia as pinguinha dele sabia beber, aquele que rematava tamém rematava e saía tudo de bão ali na coisa, né?

Bruno Menegatti: Legal. Cê sabe daonde chegou procê, seu pai, seu avô, alguém contou alguma vez pra você daonde que vem esse nome fandango?

Crídio: É... isso meu pai num, num... num sube, né? Num posso saber explicar daonde que veio, porque desde que eu aprendi assim, brincar com meu pai lá e dançar assim, ele falava fandango. É. Fandango. O catira memo pareceu depois. Depois que os mais estudado, daí, que quiseram ponhar outro nome deferente. Porque os caipira sabia falar só era fandango memo, então... era esse daí o nome que era fandango. Catira depois que apareceu. É...

Bruno Menegatti: E você lembra quando mudou o nome de fandango pra catira? Quando começaram por o nome de catira?

Crídio: Do catira foi daquela época ali que tinha o Vieira e Vieirinha, que eles se... eles se... eu gostava muito de assistir. Entendeu? Foi comprado um rádio, então na rádia... na rádia Globo que tinha. Isso! Que tinha aquele programa da... da... todas quarta-feira tinha então nós assistia tudo dia aquele programa e sempre eles cantavam uma moda, eles batiam um catira, eles falavam catira. É dessa época daí que a gente... foi pegado esse outro nome do catira. Mas só que o deles é diferente, né? Diferente, eles lá podem ver, eles bate o... acho que é com tamanco! É com um tamanco lá que eles bate na mão lá. Nem no pé não é aqueles batido deles que eles falavam. É isso... essa época aí, depois do.. que pareceu, que mudaram o nome! Mudaram, mas pra nós ainda é o fandango ainda. Hahahahahahaha

Bruno Menegatti: Mas o que o Vieira e Vieirinha fazia é diferente do que vocês fazem.

Crídio: Diferente, bem diferente! Bem diferente. Era.

Bruno Menegatti: Qual que é a diferença?

Crídio: A diferença é que o deles não tinha arremate. É um tipo só. É repicado ali. Prapa Prara papá Praparapapá. Desse tipo assim que era. Não é o estilo nosso aqui de repicar mesmo o pé. O deles era compassado. Compassado. O catira deles é bem mais diferente. D... visto pelo rádio, né? Pela TV, essa época não existia TV ainda pra nós aqui. É... existia televisinho, que existia, porque a gente, depois que um lá teve. Um lá, um certo lugar comprava uma televisão, daí a gente ia assistir lá. Daí se chamava televisinho. A gente assistia no vizinho! Hahahahahahaha. Oê... hahahahaha

Bruno Menegatti: Qual que é o número de pessoas que precisa pra dançar um fandango?

Crídio: O par certo é quatro pessoa. Quatro pessoa. Quatro pessoa e precisa ser os quatro bem combinadinho. Bem combinado. Como dizia meu pai: “pa num derrubá laranja” é... Que se pisou fora, qualquer um que teje assistino oê, se ele tiver prestando atenção no fandango, ele percebe, ele percebe. Ele vê aquela buia diferente. Um tá atrasado, sempre, ou atrasado ou adiantado do outro que tá dando certo. E um, se tiver quatro pessoa, um no meio dos quatro que dance errado, que não teje batendo certo, já aparece. Aparece e daí cê num sabe quem é aquele que tá fazendo errado dos quatro. Cê num percebe aquele que tá fazendo errado, então é isso daí. Tem que tá bem treinadinho pra ele bater certinho o pé.

Bruno Menegatti: Tem uma roupa certa pra dançar o fandango?

Crídio: É... Até que tem, né? Presses, pra essas pessoa que num dança o fandango nosso. Mas nós, o estilo nosso, nós num temo roupa certo. Num temo roupa, num temo espora! Quele ali, a espora parece que tira a batida do pé da gente. Eu carcei espora, mas pra montar cavalo e esporear boi. Hahahahahha. Mas pra dançar nunca! Nem vi já pessoa dançar de espora, mas

eu sinto que sai o som do pé dele no chão. Uma que ele já bate errado memo, daí a espora aparece mais ainda! Ela aparece mais.

Bruno Menegatti: Tem algum jeito certo pra começar a dança? Pra terminar tem o arremate e pra começar?

Crídio: Pra começar também tem o seu começo também. Espécie quase do começo do arremate. Procê pegar o ritmo da batida da viola. Porque se ocê não fizer aquilo ali, dele começo de arremate, você sai fora do ritmo. Se ocê subé, ocê sair fora, ocê acerta. E se ocê não subé, desde o começo até o finir ocê vai fora! Né? Cê vai fora, cê num vai arcançá, pegar conseguir escutar o som, o batido da viola e o batido dos pé dos companheiro procê encaixar ele de novo. Começou fora, vai fora até o final.

Bruno Menegatti: Tem alguma pessoa que comanda quando dança assim em grupo? Tem alguém que é o chefe vosso?

Crídio: Ah, sistema nosso num tem. Do caipira memo não tem. Ele é... se torna fácil porque ocê já tá acostumado c'aquele ritmo, então tanto faz ter um tipo de um maestro, né? Cê fala.. assim, então não tem necessidade. Pra quatro pessoa... porque já fica os quatro de frente a frente, de dois em dois, então ele já tá prestando atenção e tá acostumado ali, não precisa maestro de tipo nenhum, o maestro é o pé dele. Hahaha

Bruno Menegatti: Cê sabe de onde começou essa dança? Quando que foi, quem que trouxe ela, se é que trouxe de algum lugar, quem que inventou...?

Crídio: Isso daí foi do tempo do meus avô já que veio isso daí, né? E eu num vou poder falar daí que época que veio, mas isso já veio de tradição dos meus avô. Meus avós e meus bisavó. Esse já veio munto de lá de trás, sistema dos caipira memo. De lá de trás que vem.

Bruno Menegatti: Tem alguma relação do fandango com as tropa, com os tropeiro?

Crídio: Eu acredito que tem. Que tem porque os tropeiro que eles viajavam assim, então eles se... eles tinham muita diversão. Eles andavam, andavam... meu pai memo foi do tar que foi tropeiro. Carro de boi. Tocava de carro de boi.

[Pausa na gravação por conta do vento]

Crídio: Como cê fez lembrar, eu tava passando isso daí do meu pai que ele foi tropeiro. Então tem coisa que a gente esquece munto, né? E agora lembrei que meu pai, ele trabalhava com um carro de boi. Um carro de boi. Que ele começou desde criança, ele ficava pra descarregar porque antigamente, aqui, o transporte de mantimento, transporte de levar gente doente também, pra Itapetininga, levava em carro de boi. Então, o... daí eles sempre contavam um caso que aconteceu pra ele. Diz que ele tava com o... com um negócio no dedo, que falavam “pé nariz” que sai na junta do dedo da mão. Diz que ele tava na frente dos boi lá,

desse tipo assim, chacoaiando a mão de dor no dedo, que tava. E a turma descarregando os mantimento do carro de boi lá. Daí passou um senhor lá na estrada... lá na rua. “Ê, menino, que aconteceu no dedo?” E o... agora, a criançada tinha uma educação, né? Pegou, falou pro home “Ôh, é pé nariz que tem no... que eu tenho no dedo. Isso que ta doendo” O home falou “é pé no nariz?” Ele entendeu, mas só pa gozar dele, né? “É pé no nariz?” Pois o pai de bravo, c’aquela dor. “Não, é pé no fucinho!” Hahahahahahaha “É pé no fucinho!” Falou pra ele que é pé no fucinho. Depois de que eles descarregaram coisa lá, que é o meu avô, né? Veio e falou “mai Emílio, porque que ocê falar c’aquela besteira pro home?” Por causa dele responder o home que era pé no fucinho, né? Daí ele falou assim “mas, óie, eu com essa dor, pai, que eu to no meu dedo, ainda eu contei certo pra ele, ele me tirar de mim falar que é pé no nariz, daí eu já falei que é pé no focinho, porque... moda coisa, que com essa dor no dedo aqui, desesperado e precisava ficar parado aqui na frente dos boi”. E atendendo pra boi num... não andar! Porque o boi, se largasse os boi da guia eles andavam, não era de ficar parado, né? Então, ah... daí esse conforme nós tava do... né, dos tropeiro, então meu pai foi munto disso daí, do tropeiro. E daí, os fandango, acredito que veio desse aí, tradição dos tropeiro que ele trabalhava, né? Era tropero tamém, então, é tradição, isso daí. Porque ta fazendo uns seis meis. Passou uma turma aqui, daqui que vieram de Taí, foram pra Sorocaba. Os tropeiro. Té aí eu fui assar lá uns carneiro pra eles lá. Pediram pra mim assar. Perguntaram pra mim “Cê assa?” Falei: “Asso! n’tem pobrema” fui lá, eu achei tão lindo a tradição deles, viu? Tinha lá sanfoneiro, tinha, ah... que coisa lindo de ver lá. Sei que assei dois carneiro pra eles lá passou o dia de... de coisa lá, tão lindo de ver a turmada, troperada. Tanto fazia, tinha mulher, criança, tudo. De Sorocaba. Lá, sei que peguei uma amizade c’a turma, tinha um baixinho lá, o apelido dele era Sorocaba. Mai queria que eu fosse inté Itapetininga junto co’eles, lá. Que eles iam pousar aqui em Viracopo. Eu falei pr’eles “num posso ir”. Mai peguei uma amizade co’ele. Diz que vão vortá de novo, diz que vão vim pousar, fazer a parada na fazenda aí. Então...

Bruno Menegatti: Dançou um fandango com eles, não?

Crídio: Não, nós num dancemo porque não tinha viola. Não tinha viola, mas se tivesse uma, se eu tivesse lá a viola minha, eu tinha certeza que nói tinha dançado, porque eu provocava eles tamém, né? Provocava tamém. Hahahahahahaha

Bruno Menegatti: Que trecho que seu pai viajava como tropeiro?

Crídio: Ele viajava daqui de Itapetininga a Capão Bonito. Assim. E daqui do sítio tamém, tanto fazia ele levar o mantimento daqui de... de... do Turvo dos Rodrigue a Capão, cumo ele

levava tamém do Turvo do Rodrigue a Itapetininga. Que era assim, porque não inxistia condução, né? E os caminho era tudo estrada de terra, então...

Bruno Menegatti: Seu pai chegou a viajar como tropeiro pra ir buscar animal, essas coisa também?

Crídio: Ah, ele lidou tamém com isso daí. Fazia tamém essa... essa tipo de viagem com animal tamém, que do Rio Grande do Sur tamém, que eles iam buscar. Isso tamém era carro de boi tamém. Que ele tinha um outro irmão dele que tinha carro de boi, né? Então ele fez de tudo, foi de... disso daí, de viajar a cavalo e com um carro de boi.

Bruno Menegatti: Cê sabe de alguma história que tenha do seu pai, ou do seu tio, do seu avô, sobre os tropeiro e o fandango? Alguma coisa que tenha a vê dos tropeiro com o fandango pelo seu pai ou pelo seus avô?

Crídio: É... o meu pai sempre falava que eles quando se reuniam assim, a noite assim, eles faziam os fandango dele. Fandango, cantavam moda. Acho que até uns caruru tamém eles cantavam. Então eles divertiam munto. Diz que o... a pousada deles, diz que era uma festa. Diz que vinha tudo dos bairro vizinho, diz que vinham assistir. Assistir ali. Até que tinha um de São Paulo, de Juititaba, até ele faleceu pouco tempo. Depois ele vinha da... com o Divino, de folião. Folia de Reis. Ele, até que ele veio uma temporada aqui, ele vinha em casa aqui. Eu era criança a época que ele andou. Depois daí ele apareceu aí, veio em casa. Ele veio uns par de ano, vinha, pousava em casa. Chegava a noite, nói pegava, eu trabalhava de dia e a noite nós saía pros vizinho. Levar o divino. E ele cantava munto da folia de rei e eu ajudava ele. Coisa que eu, eu não sabia, né? Eu pegava uma viola minha, acompanhava eles tamém, né? Sei que eu cantava, Graças a Deus eu cantava a mesma coisa que tivesse ensaiado com eles. Eles faziam o... e nós fazia tudo esse trajeto. Depois, daí faz uns três ano que num vortô mais. Eu acredito que esse senhor, essa tar de Dito, ele com a família dele, eu acredito que esse Dito já morreu. Mai nói... até tinha uma fita gravada de nós aí que nói cantava. Assim. Era tão...

Bruno Menegatti: Vou perguntar umas coisinha de antigamente tamém. Tinha mutirão na roça?

Crídio: Tinha! Tinha! Até que... inclusive de arar com burro, que nós arava. Esse ermão meu tinha... casou... e daí eu era de home que fiquei na casa! Eu com... com onze ano que eu tava já, assim. Sei que reunimo uns puxão de arado lá.. oito pessoa pra arar. Tiremo num quadro só. E a terra meia seca que tava. Seca que tava e arar com arado terra seca, já terra macia... E já é pesado, e c'a terra seca então é mais penoso. E tinha munta pedra! De uma pedra ferro, que falava. Lá no terreno do mau pai. Turma falava “ói, Crídio, hoje nói vai fazer ocê cansar” Pensei comigo, eu era mei teimoso “vai ser, cês vão fazer eu cansar, mas vai dar munto

trabaio. Dar munto trabaio!” Ói, trabaitemo o dia inteiro naquele quadro ali, cortando terra e vai, e vai, Quando foi de tarde, deu uma batida numa pedra, o meu arado, já desinilibrei, já segundo outro de novo, né? Deu uma cabada de arado na minha costela aqui, empacotou comigo! Derrubou eu! Mas só que derrubou, levantei, segui em frente. Aquilo tudo mundo pararam dar risada, falaram que eu tava cansado, mai, eu tava meio cansado memo, mai, mai só que eu num queria se entregar tamém. hahahahahahha A turma sabe, mai quando foi de tarde assim, eu passava a mão assim, o suor da gente vira sal. Suor da gente vira sal. Saía pacote de sal assim da mão, assim... Fazia assim. Mai aguentei o dia inteiro com turma, assim, mai foi... e uma vez tava a... o meu irmão tava arando, num enxame de abelha, caçou um cupim, tava meu irmão e outro sobrinho meu arando. Lá, esse foi antes, mais pa trás, antes d’eu... de... dele casar. Meu irmão passou na frente de um cupim, tirou um risco de arado, tirou um pedaço de cupim. Veio um outro de atrás, bateu no cupim, as abeia atacaram ele. Quase mataram a pareia de cavalo dele, que tinha. Os cavalo chegaram se entregar em cima do arado, assim, ficar parado ali. Só batendo o pé assim. Abeia então, não tinha onde ponhar abeia. Ponhar a mão que não tivesse abeia. Meu pai chegou correndo, assim, arrancou pra uma faca e foi cortando tudo que foi de cortar. Acabou de cortar tudo que podia cortar que não era corrente, careceu bater nos animar pros animar saírem. Que o resto dos animar rolava assim, virava o cambote pro chão assim. Rolava. Chegou o ponto de cair metade do reio do animar, do ferrão de abeia que pegou. Descascou a pele deles assim, tudo. Então, é braba a coisa de sítio hehe...

Bruno Menegatti: Eu vou voltar no mutirão. Como é que era o mutirão? Conta pra gente, assim, explica como é que funciona...

Crídio: Ah... o mutirão!? Mutirão assim, era... antigamente era pra nós assim: eu tinha um quadro pra mim arar, eu ia lá convidava lá os... tudo os vizinho, eles vinham ajudar eu, depois nói fazia o mutirão de arado. “Quanto que é?”, chegava a tarde, “quanto que é o seu dia de serviço?” “Não, eu vou... tem que arar um outro pedaço lá, eu venho convidar, ocê vai. Dia trocado. Cê vem aqui, ocê vai arar pra mim também lá”. Era desse jeito, num corria dinheiro pra fazer no mutirão. Tudo dia trocado. Só que não tinha pressa de pagar aquele dia tamém. Tivesse com dinheiro, sem dinheiro, cê arava o seu quadriinho ali procê fazer suas pranta.

Bruno Menegatti: Que mais que tinha, além do trabalho, junto tinha alguma coisa que cês faziam juntos?

Crídio: Faziam. É... fazia na hora da coieita, tamém era a mesma coisa. Mesma coisa pa coiê o milho, muntuava tudo no meio da roça lá, quebrava e muntuava, depois, daí aquele outro lá, fulano lá tamém, outro vizinho, quebrava, muntuava tamém lá. Assim, no memo, no mutirão,

depois quando chegava o dia de... quele lá vendiam, pra dibuiá tudo num dia só. Às vez reunia tudo mundo pra irem dibuiá o milho. Era a maquininha com trator que existia, ali tudo mundo ia. Debuiava o meu, depois daí eu ajudava o outro lá, quando dava hora do armoço lá, tudo mundo, aquilo já fazia o armoço, matava um frango, frango com arroz que saía lá e num corria dinheiro, tipo nenhum. Tudo mundo debuiava o seus mio sem gastar um centavo.

Bruno Menegatti: Tinha diversão?

Crídio: Sempre tinha, às vez, um fandanguinho! É... quando dava certo na casa, aquele um que terminava, que tinham, quele de nosso lá... nói batia o pé depoi, levantar pó ainda. Ainda tinha um pouquinho de gás ainda, pá... hahahahahha

Bruno Menegatti: E hoje em dia, ainda tem mutirão hoje em dia?

Crídio: Hoje já num tem mais, hoje já num tem. Num tem porque a lavoura ta na mão dos, só dos grande, né? Os pequeno hoje já não... trabaia tudo de empregado... é... Esses mai novo, hoje, essa rapaziada hoje, dos seus trinta ano pra baixo, hoje já num sabe isso daí, o que é isso daí. De primeiro tinha tudo que é muião. Pra arar, pra prantar, pra colher, pa debuiá... tudo tinha. Iam fazer uma casa, que antigamente era casa de barro, tudo no mutirão tamém! Na hora de barrear uma casa era bonita a festa que tinha! Eu memo, tomei pelotada de barro na oreia de fazer encher pelota de... oreia minha de barro. Tudo que... brincadeira de tudo. Tudo trabaia e divertia e trabaivam memo. E tudo senhor de si, ninguém era empregado... É...

Bruno Menegatti: Obrigado, Crídio.

Crídio: De nada. Obrigado ocês. Descurpa da minha falha porque eu comentei no começo ali eu num tenho estudo, então, me perdoe pra mim de você, o Bruno primeiro e o Bruno segundo e o Vitor.

Todos: Não tem falha nenhuma. Obrigado!

APÊNDICE D

Entrevista com João Maria Rodrigues (João Coragem), realizada em março de 2011.

Bruno Sanches: Seu, João, fala pra mim primeiro o seu nome completo.

João Coragem: Meu nome completo é João Maria Rodrigue.

Bruno Sanches: Qual a idade do senhor?

João Coragem: 80.

Bruno Sanches: Que ano o senhor nasceu e o dia? Dia, mês e ano.

João Coragem: Eu nasci, falar a verdade eu nasci dia 29 de julho, de 1929.

Bruno Sanches: Então, a gente quer saber sobre o fandango. O senhor fala pra nós sobre o fandango, que que é...

João Coragem: Primeiramente, um bom dia, primeiro, né? Um bom dia pra tudo vocês, meus companheiro que eu estimo. Tão fazendo essa gravação tão bonita comigo e vão fazer com todos meus companheiro, que são meus colega de catira e vamo tocar pra frente, que é um folclore muito pesado, folclore bonito, pra muita gente que não conhece essa dança tem duzentos ano. Então bamo continuar essa dança, num bamo parar não. Com ocês eu tenho certeza que nós não pára agora, agora nós vai pra frente, se Deus quiser. Muito obrigado e um bom dia pra todo o povo de Itapetininga, pra tudo meus amigo e pra tudo nós que temo aqui presente.

A catira, saiu a duzentos anos atrás. Inxiste essa dança. A dança certa memo é fandango! Que os tropero trouxe pro Brasil é fandango. Mai daí como foi ficando tudo moderno, as coisa vai mudando, daí mudaram pra catira. Catira é mai moderno, pode dançar de gravata, de sapato, então ficou tudo moderno, mai a dança certa memo é fandango. Mai então bamo continuar catira, não tem pobrema nenhum, é a mesma dança. Fandango, catira é uma coisa só, não muda nada. Então bamo continuar com a dança, tudo certinho, né? Bamo continuar e ensinar tamém arguns que quer aprender, nós pode ensinar tamém, porque a gente não dura tuda vida, né? Só tem que ir ensinando argum pra ficar mior que a gente que eu já tenho muitos anos de dança. E continuo, vamo pra frente, não vou parar, não. Eu gosto, eu gosto de fazer isso aí. Eu gosto de fazer bastante coisa, eu gosto de fazer, então eu não posso parar e meus amigo também, não posso parar, também. Pra reunir mais gente. Com a força de vocês, nói vai muito longe. Porque vocês são campeão pra fazer força com a gente.

Bruno Sanches: Então o fandango pra catira não tem diferença nenhuma?

João Coragem: Não tem diferença nenhuma! Os tropeiro vieram, saíram aqui no Brasil vendendo burro e fazendo suas pousada, depois comia só carne seca, tudo, faziam aquela janta deles, eles afinavam a viola e começavam “borá, pessoal, vamo começar o fandango”. Assim que eles faziam, então a caipirada ficavam oiando, aprendia, começava um grupo. E assim vem começando esse grupo, vem e vem vindo até é hoje. Que tá essa dança aí, que tá acabando, né? Num tem quase, é pouco. É pouco lugar que tem. É pouco lugar que tem essa dança aí. Então, daí vai aprendendo. De lá já vem do meu tio, já vem de mim, já vem do Zé Neve. Vai, vai indo. Um vai passando pra outro, né? Quem interessa, aprende, só querer aprender que aprende.

Bruno Sanches: Então quem trouxe essa dança pra região, foi os tropeiro?

João Coragem: Foi os tropeiro, os tropeiro que trouxe essa dança aí. Não tem outra pessoa. É os tropeiro que trouxeram essa dança aí pro Brasil.

Bruno Sanches: E o que que são os tropeiro, explica pra gente. Quem era os tropeiro, como é que era, o que eles fazia?

João Coragem: Tropeiro vendiam burro. Vinham com as tropa de burro vender, porque num tinha condução, não tinha nada, eles vinha vender pra caipirada burro. Pra trabalhar, né? Pra arar o seu chão, plantar a sua lavoura, então eles fazia as pousada nas chácara. Na pousada da chácara, na pousada da chácara que eles começavam, depois da janta que eles comiam aquelas carne seca, começavam a dança. Começava dançar, a caipirada tá tudo ali comprando alimar, ficava oiando e já começava. Ah... já começava bater o pé também e pá, e lá começava. “Vamo fazer um grupinho?”, “bamo”. Aí começava dois, aí ia pra três, quatro, cinco, seis, né? Aí, começava. E vem vindo. Vem vindo. Então é muito antigo. Uma dança muito antiga essa dança, então num pode parar. Tem que absorver, ver, ponhar na cabeça, né? O que que é essa dança. Num é brincadeira, né? Então bamo continuar.

Bruno Sanches: O senhor falou que a catira ficou mais moderna que o fandango e aí o senhor disse que não tem diferença. O jeito de dançar não tem diferença.

João Coragem: Não tem diferença, catira e fandango é uma coisa só.

Bruno Sanches: E o que que é o moderno, que que... o senhor falou da roupa, como é? O que que é o moderno?

João Coragem: A roupa, outra roupa que vem, que veio dos tropeiro, que eles dançavam era bota, espora, camisa vermelha, lenço branco e chapéu preto. A dança certo é com chapéu preto, esse assim não tá certo. É chapéu preto a dança certo do fandango. Mas hoje, ponhamo até no chapéu já fica bão, né? Camisa vermelha, lenço branco, que, tem que ter liforme. De primeiro vestia uniforme. Vestia uniforme e começava o fandango.

Bruno Sanches: Então esse jeito que o senhor ta vestido era o jeito que os tropeiro andava?

João Coragem: É. Os tropeiro andavam. É... que os tropeiro andavam tudo de lenço. Tropeiro gaúcho andavam tudo de lenço. Tudo lenço, espóra, é tudo o tipo deles andar, né?

Bruno Sanches: Os tropeiro só tinha gaúcho ou tinha caipira daqui que ia lá buscar mula também?

João Coragem: Não, eles iam vender pra cá. Vinham com as tropa vendendo, vendendo pra caipirada! Pros caipira. Vendia, ficavam aqui, que nem domingo, alugavam uma chácara e ficavam ali, fazendo sua pousada e depois da janta faziam sua dança.

Bruno Sanches: É... o senhor sabe porque que chamava fandango? Porque que tinha esse nome, o senhor sabe?

João Coragem: Ah, o fandango porque os tropeiro tuda vida são dançador, né? São dançador, então, eles que tiraram essa dança, foi eles que tiraram. Então dançavam essa dança, vanerão, essas coisa... tuda vida dançaram vanerão, então daí começaram essa dança e vem vindo e ta até hoje, que não mudou. Que o certo é fandango, mai mudou pra catira ficou mai moderna, né? Ficou mai moderno. Dá deferença, né? Fandango, catira dá diferença, mai mudou pra catira, vamo ficar no catira então, né?

Bruno Sanches: Quando que mudou o nome pra catira?

João Coragem: Ah, pra catira já faz uns par de ano já, viu? Quem mudou foi Vieira & Vieirinha e Irídio & Irineu que mudaram. Eu sei até quem que mudou, foi Vieira e Vieirinha que mudou pra catira, porque é mai moderno, né? Pode dançar dói, trêi, quatro, num tem quantia. Mai o certo, não pode ser ímpar, tem que ser par. O certo memo é par, é quatro, seis ou oito.

Bruno Sanches: E pode dançar mais de oito?

João Coragem: Pode dançar mais de oito, dez, doze, é... fica bonito, só tem que ensaiar muito, né? Bastante gente tem que ensaiar muito, né? Senão um atrapaia outro, que tem que ser tudo certo, né?

Bruno Sanches: Vocês, aqui, cês mudaram o nome então foi depois de ver o Vieira e Vieirinha na TV?

João Coragem: É. Depois de ver eles no noticiário da TV. Depois que anunciaram, daí, vimo, sentimo obrigado a mudar tamém, né? Senão ficava muito ruim, né? Que catira e fandango! Então, só tem que ficar um nome só. Pra dar certo, se não não dá certo!

Bruno Sanches: O fandango... que ainda tem um fandango lá no Rio Grande do Sul. É parecido com esse de vocês?

João Coragem: Ah, o fandango que eles deixaram tem... deve ter, não? Tem até agora, impossível que não tenha, né? Deve ter. Eu nunca vi na televisão eles dançar fandango lá. Agora não, mai de primeiro devia. Passava na televisão, falava no rádio.

Bruno Sanches: O senhor vai muito pra Iguape?

João Coragem: Vou. Agora memo.... esses dia nói fomo apresentar em Iguape. Depoi de Iguape fomo em São José dos Campo tamém, [?] vocês...

Bruno Sanches: O senhor já viu que lá em Iguape eles tem uma dança que eles chamam de fandango tamém, que eles usam uma rabeca, parece um violino, umas violinha, o senhor já viu?

João Coragem: Num vi. Esse num vi. Lá que foi, foi um dia que nós fomo foi o grupo de tamanco de Capão Bonito. Tava lá tamém. Mai grupo de lá num vi, num vi ninguém dançando no grupo de lá.

Bruno Sanches: Qual que é a diferença do fandango de tamanco e o fandango de espora que cês dançam?

João Coragem: O de tamanco... o de tamanco é só dois ritmo que eles dança. É só dois ritmo que tem no tamanco e o nosso não, o nosso... tem oito tipo de dança, né? Trespasado, parmeadinho, trespasado, meia lua, lua cheia, pula grotá, quebra chifre. E o deles não, o deles é só dois tipo de dança. Só recortado e nada mai.

Bruno Sanches: Mai o jeito de bater o pé é parecido?

João Coragem: Ah, é parecido, o ritmo é só que ele não repica, num tem corte, num tem quebra chifre, num tem nada. É só dois ritmo. Prapraprão prapraprão. Só e nada mai, num sai daquilo, né? Agora a nossa não, a nossa trespasá, quebra chifre, né? Se quiser fazer a roda tamém sai dançano. Faz a meia lua, despoi fai a lua cheia, vorta inteira um dançando atrás do outro. Assim que nói fai, é bonito essa dança aí. Eu tirei essa dança de cabeça. Eu que inventei essa dança. E é muito bonita! Então tem que reunir um atrás do outro. Um sai dançando e vai lá, faz a meia lua, encosta e lá... encostou aí, ocê saí e vai lá e encosta lá, tudo vai encostando um atrás do outro. Depois faz aquela roda, com tudo dançando e é a lua cheia, porque a lua cheia não fica... ela não fica grande? Então bolei.

Bruno Sanches: E o trespasado, como é que é?

João Coragem: Trespasado é... trespasá, né? TAM TAM TAM pá pá pá. Tem o quebra chifre também, né? pra pra pra. Tamém.

Bruno Sanches: E o parmeadinho?

João Coragem: O parmeadinho é mei repicadinho tamém, sai um atrás do outro repicando né? tá tá shh tá tá shh ta tá... é o parmeadinho

Bruno Sanches: Que que é o corte?

João Coragem: Ah, o corte é o fim da dança, né? O fim da dança é o corte, daí vem o corte pra pra pra pra pra... Encerra. Com o corte que encerra a dança.

Bruno Sanches: Como cê sabe a hora que vai dar o corte?

João Coragem: Ah, hora do corte a gente dá uma fala, né? “agora vai ser o corte!”, “Ó o corte, moçada!”, daí todo mundo já fica sabendo que é o corte. É pram pram pram pram pram. Dá certinho. É muito bonito.

Bruno Sanches: Como é que é a diferença da dança e a hora que tem esse corte, como é que é o repicado, é diferente?

João Coragem: Não... o corte é só um ritmo só. É um ritmo só o corte. É só aquele ritmo memo dele. É bater o pé e o repique espora, né? O Corte.

Bruno Sanches: Mas é o memo que já vinha?

João Coragem: É o memo que já vinha. Que eles faziam tamém, os tropeiro fazia tamém. No fim o corte. Meu tio, quantos ano, morreu com noventa ano [?]. Então o corte tuda vida tem. No fim é o corte, o fim da dança é corte.

Bruno Sanches: E tem jeito de começar a dança também? Tem um jeito, tipo, igual tem o corte que marca o fim, tem alguma coisa que marca pra começar todo mundo junto? Como é que cês faz?

João Coragem: Começar de novo, começa outra vez, né? Dá uma batida de pé e já começa, começa daí começa já um atrás do outro. Já começa parmeadinho, um atrás do outro. Começa o parmeadinho, um atrás do outro e vai. Meia lua, ou vai fazer a lua cheia no útimo. Faz a lua cheia e faz o corte, terminou.

Bruno Sanches: E tem alguém que lidera o grupo, que avisa que vai cortar?

João Coragem: Não, eu sempre aviso. Quem avisa é eu que sou o dono do grupo, né? Eu que aviso. Moçada, ó o corte. Ói, não esqueço. Eu falo assim, não esqueço. E sempre to falano, óia o pé, bamo dançar tudo em cima da viola. Prestenção na viola. Que tem que tá sentido na viola, nada de tá oiando em povo, em palco, oiando o povo não. Tem que prestar atenção na dança, na viola. O que a viola ta tocando, tem que acompanhar. Companhou a viola não tem segredo, cê sabe disso, não tem segredo. É...

Bruno Sanches: Mulher tamém pode dançar?

João Coragem: Pode, pode dançar. Rosana memo já ta aprendendo bem, ela tá dançando bem ela já também. Tá dançando bem.

Bruno Sanches: Sempre foi assim, é... sempre pode dançar? Conta pra mim como é que era antes? Sempre mulher pode dançar?

João Coragem: Pode, pode dançar. Só aprender e dançar, não tem pobrema nenhum.

Bruno Sanches: Mas sempre pode?

João Coragem: Sempre pode dançar, ô. Não tem erro nenhum. Não tem pobrema.

Bruno Sanches: Qualquer um pode dançar?

João Coragem: Quarquê um pode dançar, quarquê um pode dançar, só prestar atenção na viola e lascar o pé véio, que vai embora.

Bruno Sanches: Com quantos anos o senhor aprendeu dançar?

João Coragem: Ah, eu tinha mais ou menos uns trinta ano já. Tinha uns trinta ano.

Bruno Sanches: Quem ensinou o senhor dançar?

João Coragem: O Zé Neve. O Zé Neve que foi um começo.

Bruno Sanches: E é fácil de aprender?

João Coragem: É fácil. Não é custoso não. Não é custoso. Só prestar atenção, só ponhar a cabeça na viola, no sentido da viola, que vai embora. Vai tocando, vai acompanhando a viola. Que nem a sanfona toca, uma valsa, a valsa é uma dança. Toca um tango é outra dança, toca um vanerão é outra dança. Mesma coisa. É mesma coisa comparada com forró, fazendo uma comparação. A sanfona toca um xote, tem que ser xote, toca uma mazurca tem que ser uma mazurca, toca um tango tem que ser um tango, um vanerão, vanerão e mesma coisa do fandango, da catira. Mesma coisa. E tudos tipo de dança.

Bruno Sanches: O senhor ensinou alguém dançar?

João Coragem: A Rosana memo so eu que to ensinando, eu e o Zé Neve, o Zé Neve também é professor. Zé Neve é professor! O home é campeão, viu?

Bruno Sanches: O senhor tem algum filho que aprendeu?

João Coragem: Não. Nada! Nada, nada, nada, nada. Ninguém quis. Só se essa menina aí querer aprender, mas o resto nada.

Bruno Sanches: Porque?

João Coragem: Não quiseram, não quiseram, xé... nada. Meu só dois fio, meu, mas nem, nem... nada... Nada, nada... Cuidei já, num deu certo. Aí deixei do jeito que ta, né? Deixei do jeito que tá, porque não quer aprender, não adianta fazer força, né? Forçar... as coisa tem que ser de livre vontade, não adianta tá forçando. Tem que ser de livre vontade. Então... Tem só um neto que toca violão. Bão de violão. Bão, número um de violão. Mai toca violão, né? Dançar memo não...

Bruno Sanches: O senhor tem algum irmão que aprendeu dançar?

João Coragem: Não, ninguém. Ninguém. Só memo meu tio que era fandangueiro e ficou. Ficou eu no lugar.

Bruno Sanches: Conta desse tio pra gente.

João Coragem: Ah, ele que começou o grupo. Começou o grupo e tocou o grupo até o fim, até a morte. Morreu daí acabou, porque era o cabeça, né? Aí parou tudo, pára tudo.

Bruno Sanches: Fala o nome do tio...

João Coragem: É Federico, Federico Alemão. Federico Rodrigue, né? É...

Bruno Sanches: Onde era o grupo?

João Coragem: Em Guareí.

Bruno Sanches: Conta desse grupo, Seu João.

João Coragem: Tinha esse grupo, muitos ano que tinha esse grupo aí, acompanhava lá. Tinha os Coresma lá que dançava com ele, no bairro lá que dançavam. Ficou muitos ano esse grupo aí funcionando. Chamava-se fandango. Aquele tempo era fandango.

Bruno Sanches: O senhor tem algum outro parente que dança?

João Coragem: Falar a verdade ninguém, viu? Não tem parente nenhum que dança, falar a verdade. Nada de parente que dança. Eu só. Quem começou foi eu com Zé Neve, comecemo. Nói dois que comecemo e temo, tamo indo até hoje. Itapetininga.

Bruno Sanches: Quem são os dançador de hoje que o senhor conhece?

João Coragem: Olha, hoje é o Zé Neve, a Rosana, o Antonio Vai, o Benedito lá. Tudo dançador véio, né? Dançador novo num aprende! A gente quer ensinar, num quer aprender. Era pra ter um grupo bão, né? Umas dez pessoa. Era mais bonito, né? Mas ninguém se interessa, não adianta. Já fui lá no grupo lá. Nós fomo com o João ensinar, mas começaram dar coice um no outro e xé... num funciona. Não tendo vontade, não aprende. Tem que ter vontade, né?

Bruno Sanches: As criança da escola não quiseram aprender então?

João Coragem: Não. Não tamém, nada tamém.

Bruno Sanches: O senhor não conhece mais nenhum dançador, fora esses que o senhor falou?

João Coragem: Não, conheço aqueles home que foi lá naquele dia lá. Pinhé... Pinhé dançou com nói, Pinhé, dançou com nós tamém. De resto não tem... Não conheço nenhum mai... ninguém... Xé... quantos ano que eu to aqui, eu tenho 38 ano de Itapetininga. Era pra ter um grupo, mais gente, né? A gente convida, xé... num interessa. ... Única muié que se interessou foi a Rosana, memo que interessou e disse “vou aprender, vou aprender” e ela ta aprenden... tá bem boa memo. Ela é muito companheira.

Bruno Sanches: O senhor tem amizade com o Pinhé, então?

João Coragem: Tenho. Ele dançava com nós. É... o Pinhé é bom de pé. Bão! É número um! É... quantos ano também que o home dança. Nós precisava fazer uma visita pra ele, né?

Precisava fazer. Alugar uma van aí, ir embora, pertinho Varginha, ali pertinho. É... Um baque.

Bruno Sanches: E de antigamente, qual os maior dançador que o senhor conheceu, assim?

João Coragem: Ah, maior dançador da minha cabeça aqui, aqui que é o melhor de tudo, não tem quem tire do Zé Neve. Num tem quem tire. Zé Neve é muitos ano de dança. Zé Neve tem o dobro de dança de mim. Falar a verdade, porque mentir é feio. Zé Neve é o dobro de dança, ele é campeão memo, o home é... ele é professor, falar a verdade. Eu considero ele como um professor. Eu enfeito mais a dança, pessoar gosta de mim porque eu enfeito, cê ver... eu danço, eu enfeito, bato a mão pra cima, dou aqueles pulo, né? E... enfeito a dança, por isso que o pessoar gosta de mim, porque diz que eu enfeito. Agora não posso dançar no chão mais, minhas perna não aguenta dançar, eu dançava assim do chão. E: ta ta ta.. repicando. Mas não faço mais porque não dá pra fazer, mas nós fai alguma coisinha ainda, né?

Bruno Sanches: E dos falecido, assim, que já faleceram, tem algum muito bão?

João Coragem: Não, do nosso aqui não faleceu.. ninguém faleceu ainda, o mais véio acho que é o pinhé da turma. Pinhé é o mai véio, depois vem o Zé Neve que ta com 84, eu já tenho 82.

João também, ali, o Marco... Tudo de idade, né? Aa mais nova é a Rosana memo, que tá com nós. O resto é tudo de idade.

Bruno Sanches: Então, dos dançador que o senhor já conheceu na vida o melhor....

João Coragem: Ah, não tem quem tire do Zé Neve. Não tem quem tire. Num tira... num tira... É, pra bater com ele só meu tio memo que faleceu. É... eu digo uma coisa procê, o home é campeão.

Bruno Sanches: Esse seu tio era bão também, tipo o Zé Neve?

João Coragem: Ah, era bão, bão de pé também. Ôooo Nossa... pintava e bordava na viola também .

Bruno Sanches: E de violeiro que acompanha, tem muito que sabe acompanhar o fandango?

João Coragem: Violeiro, o certo, violeiro único que acompanha a catira memo, de sério é o Vicente Fideles, viu falar no Vicente Fidele? Um que vende garapa ali perto, num tem uma garapeira que vende na igreja do Rosário, assim um carrinho de garapa? Viu um carrinho de garapa perto do Rosário do Borba ali embaixo? É, o carrinho é dele. Aquele, aquele bate uma viola, viu? Despoi vem o primo dele, o Júlio, também dançava com nós, o Júlio, o Luíz, ermão do Júlio. Mas as muié não deixaram eles dançar mais. Num saíram com nós mais. O Júlio também era número um também. O Júlio e o Luiz, irmão dele, os dois dançavam com nós, comigo. Mais pararam e pararam, por causa das muié não deixavam sair, não deixavam sair.

Ah, o Vicente Fideles toca uma viola pra catira, viu? O João toca bem tamém, não vou falar que ele não toca, mas o Vicente tocava ponteado, acompanhava assim no ponteado na viola! É bão. Cê não conhece o Vicente? Vou apresentar você pra ele. É... ele vende cardo de cana lá em baixo. Faz tempo, acho que nem viola não pega mais. Ele cantava na feira lá, com o Júlio, os dois primo. O programa do Pedraco ta acabando... ninguém mais. Só crente agora lá, crentaiada, falando... e comercial, né? Comercial ele ganha pra fazer comercial. Ninguém vai mai, nem dupla, nem... não. Tem uma preta lá que bate pandeiro, Deusolivre! Eu nem perto num chego. Num adianta.

Bruno Sanches: O senhor já viu, por exemplo, o Antonio Vaz, ele acompanha catira com a sanfona?

João Coragem: Não, ca sanfona não. Sanfona nunca acompanhou. Sanfona não pega, não? Ponhar.... Num dá.. E da tamanco tem sanfona! Lá.. do tamanco tem sanfoninha!

Acompanha... Mas é... num pega, né? Tem que ser esse memo, bota, espora e chapéu e nada sanfona, viola memo. Que vem da... os tropeiro vem da viola! Sanfona, num pega, né? Num tem jeito.

Bruno Sanches: E quantas viola usa em cada grupo?

João Coragem: Uma só. Ah, não pode ponhar, porque um atrapaia outro, né? Tem que ser um só, só um tocando viola. Num pode. Num pode ponhar mais violeiro, porque um atrapaia outro.

Bruno Sanches: Onde cês costumavam dançar antigamente?

João Coragem: Ah, dançava em festa, na praça, na feira, dancemo bastante na feira tamém, lá com Pedraco, dancemo bastante. Depois festa que saia pro sítio, festa junina, sempre convida a gente, né? Sempre convida a gente vai. Agora faz dia que não dancemo mai, mai apareceu festa pra fazer. Viracopo, apareceu Verginha, mas sabe quanto queriam pagar? Duzento real! Ham... Levar lá sete, oito pessoa e ganhar duzentos real? “É porque nói dá janta”, já viu? Comida eu tenho na minha casa pra comer! Eu pedi quatrocentos, ainda. Oito pessoa, cinquenta real cada um, né? Mai queriam pagar duzentos só. Digo “Ah, não, num vai. Num vai ninguém. Num vai. Xé...”

Bruno Sanches: Antigamente cês dançavam mais?

João Coragem: Dançava, ôooo... De tempo em tempo, né? Tem tempo que aparece bastante festa, vai. Nossa! Vai tudas festa que aparecer a gente vai. Mai tamém, a turma de... num adianta, né? Num adianta, eles querem ganhar um troquinho. Eu não preciso disso aí, falar a verdade. Não é que eu seja mais de que os outro. Eu já fiz o pé de meia, mas os outro quer ir ganhando. Foi pra Aparecida do Norte, tudo de graça, comida, tudo de graça, queria cobrar

ainda. Falou quanto que iam pagar. Num tem jeito. O home, o prefeito ta dando tudo pra nói, ele falou de nós cobrar ainda, num tem, num tem condição. É... ele é tonto. Louco por causa de dinheiro... que é isso? Num tem condição, viu? E ele dança bem tamém, viu? É bão pra dançar. Não vou falar que ele num dança nada, ele dança bem tamém. E ele tem tudo os apareio tamém, né? Tem tudo os petrecho certo.

Bruno Sanches: Que que são esses apetrecho que o senhor fala?

João Coragem: É a espora, bota, chapéu, lenço, tudo certo, né? O liforme. É...

Bruno Sanches: Tem que ter espora?

João Coragem: A espora tem que ter. A espora é o que acompanha o fandango, né? A catira. A espora e bota e tudo... o liforme. Acompanha.

Bruno Sanches: A catira tem alguma relação com a igreja, com religião?

João Coragem: Tem, pode dançar dentro de igreja se quiser. Que nem, nós faz a missa do Divino, dentro da igreja, e lá no artá nói dança, depois que termina os passeio dentro da igreja, tudo. Aí no artá lá, a viola toca nói dá uma repicada lá. Eencerra. É muito bonita a missa do Divino que nói faz. Você viu lá a matraca, né? Eu tenho tudo aí, certo, tudo certo, petrecho certo.

Bruno Sanches: O senhor é bem religioso, né?

João Coragem: Ah, sou... eeeee.... lá na cabeceira da minha cama procê ver lá. Até um divino padre eterno, tenho. Ah, muito, muito, muito, muito memo, graças a Deus é que... é muito! Nunca fumei cigarro, nem pinga, nessa boca aqui.

Bruno Sanches: O senhor é devoto de algum santo?

João Coragem: Ah, sou devoto com tudo quanto é santo, eu tenho tudo aí. Tem de Santa Luzia pra cima, eu tem. Pra zelar da vista da pessoa.

Bruno Sanches: Quais são os santos que o senhor tem?

João Coragem: Ah, tenho Nossa Senhora de Fátima, tenho Santa Luzia, eu tenho Anjo da Guarda, eu tenho Nossa Senhora Aparecida, tenho Santa Rita, eu tenho o Divino Padre Eterno, Coração de Jesus, Coração de Maria. Tenho tudo que acompanha aqui na minha carteira ainda.

Bruno Sanches: O senhor então nunca fumou e nunca bebeu?

João Coragem: Ah, não. Cigarro nem sei que jeito que pega, nem sei. Pinga tamém num ponho a mão num copo de pinga.

Bruno Sanches: O senhor pode falar pra gente, explicar, como é, como que acontece a Dança do Divino?

João Coragem: A Dança do Divino vem de muitos anos tamém, né? Então, a missa do Divino é isso aí, a Rosana vai com a bandeira na frente, embora a dupla cantando a oração do Divino, vai eu com o Zé Neve batendo aquela matraca de madeira, vai mais um pra traz batendo mais uma peça de madeira na perna e mai o surdão pra trás. Então, eles vão cantando a oração do divino e nós vai indo. A igreja é aberta cobrindo com a bandeira com a faixa do Divino cobrindo oessoar. É cabeça pra lá, pra cá, das criança, né? Então é... chama-se missa do Divino essa aí. Divino Espírito Santo.

Bruno Sanches: E que época que acontece?

João Coragem: Ah, esse é de junho em diante, né? Junho em diante começa, a festa do divino começa em junho em diante, junho, julho, aí que começa sair os grupo. Tinha um grupo aqui em Nossa Senhora da Serra, mas o home morreu, que comandava, morreu e parou. É muito bonito, é bonito. Então a gente faz essas coisa, né? Faço a paixão de Cristo, sou o apóstolo São João na Paixão de Cristo, tamém. Sou papai Noel tamém. Saí dez ano de Papai Noel. E Paixão de Cristo é doze. Eu faço o apóstolo São João na Paixão de Cristo, é o trabaio que eu faço.

Bruno Sanches: Como é que é a paixão?

João Coragem: É o apóstolo São João, né? Eu acompanho Jesus. É... o João Batista companheiro de Jesus de ponta a ponta, né? Então eu acompanho. Eu faço meu papel... é... não é muito fácil fazer não, não é muito fácil não, mas a ente faz, né? To acostumado. Já sei pra onde eu vou, que nem a catira, eu sei pra onde eu vou. Então eu gosto de fazer essas coisa, eu gosto de fazer essas coisa. E eu morro fazendo, enquanto eu tiver com saúde eu vou fazendo. Eu não parei um ano de papai noel. Desde que comecei fazer não parei, nem um dia. Tenho duas roupa aí. Até tenho lá pra ir buscar procê ver, mas não sei onde é que foi posto. Tenho barba, tudo certinho, tudo ano a gente faz, né?

Bruno Sanches: Porque que é difícil fazer o Apóstolo São João.

João Coragem: É difícil porque eu tenho que ficar deitado, tenho que dormir, fazer que to dormindo, imitar dormindo no chão. Depois Jesus bate ni mim, eu tenho que... chega na hora da morte eu tenho que ta junto, né? Eu tenho que acompanhar porque eu sou apóstolo São João. Mas não é gostoso, não? A gente vai brincando. Xé.... Você já assistiu a Paixão de Cristo?

Bruno Sanches: Aqui não.

João Coragem: Ah... então vai assitir esse ano então. Eu to convidando de boca a boca. Vai assistir procê ver que coisa linda. Na hora da morte, não tem quem não chore. Todo mundo ta com lenço nos zóio. Teve uma ressurreição que tinha mais de vinte mir pessoa. Aquele campo

encheu tudo. Nós fizemo ao vivo ali na exposição. Agora esse ano não sei. Se vai fazer na praça, né? Eu quero, se Deus quiser, Deus me dando saúde, eu vou fazer outra vez. Enquanto tiver podendo a gente faz, né? A gente faz alguma coisinha. Morro depois, dizem “o home deixou nome na cidade, o home fazia bastante coisa”. E é bonito coisa disso, né? Cê deixar um nome bão. Falece e deixa um nome bão. Certo no negócio, tudo certinho.

Bruno Sanches: Seu João, conta pra gente o que que a catira representou na sua vida, assim, de importante.

João Coragem: Ah, a catira representou bastante coisa, né? Diverte, passa umas hora, né?

Passa umas hora e vai levando, gostoso fazer isso aí, eu gosto de fazer essas coisa. Eu gosto de fazer essas coisa aí.

Bruno Sanches: Mudou alguma coisa na sua vida?

João Coragem: Não, mudar não mudou. É mema coisa, a vida vai tocando do memo jeito que eu comecei. Vai indo, memo jeito. Num mudou nada! Num arterou nada, nada, nada. O jeito que ta vai indo, do memo jeito vai indo, vai indo, do memo jeito. Num fiquei rico, num fiquei pobre tamém, né? Eu faço porque eu gosto de fazer isso aí.

Bruno Sanches: O senhor consegue imaginar a sua vida sem a catira?

João Coragem: Ah, vai memo jeito... Cê pode dançar tamém, a vida memo ritmo... É memo ritmo, não muda nada! Com a catira, sem a catira, pra mim é mema coisa. É mema coisa, não tem diferença nenhuma, xé... Toca minhas coisa, negócio. Tudo mema coisa. É... quando to dançando é uma coisa, quando to no meu trabaio é outra coisa, né?

Bruno Sanches: Não faz falta pro senhor ficar sem dançar?

João Coragem: Não faz farta, nunca fez farta e não vai fazer. Saio tranquilo, minha esposa protege eu, Deus me protege tamém e vai tocando, né? Vai tocando a vida. Vai levando. Dura mais. Pra eu representa pra mim que dura mais. Se parar é pior. Enquanto tiver podendo, vai tocando, né?

Bruno Sanches: O senhor acha então que quem dança vive mais tempo?

João Coragem: Ah, vive. Pessoa fazendo isso aí, conversando com os amigo, vive mais. Vive mais, pode ter certeza que vive mais. Tem a cabeça fresca, né? Num pode esquentar a cabeça, se esquentar a cabeça, daí é... daí destorna... Tem que levar firme, eu tuda vida levar firme minhas coisa... Faço minhas coisa, minha muié num se incomoda nada, porque eu sei entrar e sei sair, né? Respeito tudo mundo, criança, grande, véio, respeito tudo, mulher, tudo no respeito.

Bruno Sanches: Quando o senhor fica muito tempo sem dançar catira, assim...

João Coragem: Ah, eu fico querendo dançar. Agora memo eu to aguando a boca com vontade de dar uma dançada. Por isso eu digo pra domingo pa nói reunir, ao meno três ou quatro, né? Pra nói fazer um bate pé, memo, porque lá no Zelão, toda vez que nói vai, que nós fomo lá, nunca ele cobrou de nói. Não, ele cobrava só bebida, só do refrigerante. Almoço ele nunca cobrou de nói, o Zelão. O Zelão, lá. Sobrinho do Marcílio. E ele convidava nói pra ir lá direto, pra ir lá.

Bruno Sanches: Que o senhor sente quando ta dançando?

João Coragem: Ah, quando to dançando, digo procê, é gostoso, viu. EU sinto feliz na minha vida, porque to fazendo uma coisa que eu gosto, né? Uma coisa que eu gosto de fazer e é a coisa mais gostoso, tiver contente com uma coisa que cê ta fazendo. Fazendo porque gosta. Agora, num gostando, daí num dá certo, né? Porque eu gosto de fazer isso aí, eu gosto de fazer essas coisa.

Bruno Sanches: Que que o senhor acha do futuro do fandan... da catira?

João Coragem: Ah, o futuro da catira, não tem muito futuro, vou falar a verdade. É... esse é um passatempo. Um passatempo pra viver mais. Num tem futuro. Num tem futuro, né?. Só se grava um CD, como cêis tão querendo gravar daí pode ser que aumenta um pouco, né? Pode ser que aumenta um pouco, mióra mais, daí dá uma mióra. Um CD pode ser que mióra mais, tenho certeza que miora. Anima mais pra o pessoal.

Bruno Sanches: O Senhor acha que esse vídeo vai ajudar divulgar a catira?

João Coragem: Aooooôô daí sim. Porque tem que ter mesmo cabeça, uns cabeça pra tocar pra frente, não pode parar não. Não pode parar. Tem que ir, bamo em frente. Bamo bóra.

APÊNDICE E

Entrevista com João Marques Vieira, realizada em abril de 2011.

Bruno Menegatti: Seu João, fala seu nome completo, sua idade e a data de nascimento, pra gente.

João Marques: A minha idade eu tenho vergonha de falar.

Bruno Menegatti: Tem vergonha? Então fala só o nome completo.

João Marques: Então eu vou falar. João Marques Vieira, 69 ano completo. Que Mai?

Bruno Menegatti: E o dia que o senhor nasceu.

João Marques: 13 do 02 de 1941.

Bruno Menegatti: Seu João, minha pergunta é a seguinte, pra começar, o que que é o fandango?

João Marques: Então, fandango é do tempo... do meu tempo, que do meu pai, que nós era tudo molecada, era fandango. Hoje não é fandango, hoje é catira. A diferença do catira e o fandango, que o fandango cê podia reunir vinte pessoa no sítio, que nem nós fazia lá o fandango, saía um casamento, saía fandango, não é que nem hoje, sai um casamento é baile, né? Lá aquele tempo era... saía um casamento, à noite era fandango. Saía uma festa, era fandango, festa junina era fandango. Tudo que faziam no sítio era fandango. E o que que acontecia? O meu pai e os meus padrinho, avô, as pessoa lá do sítio se reuniam, o povo... e fazia “óia, hoje nói vamo fazer fandango a noite” Então já aprontavam o que tinha que comer, beber à noite pro povo, pra tratar do povo e fazia o fandango. Manhecia... manhecia... todo mundo dançando. A maior alegria do povo no sítio era o fandango. Então, a gente, eu, por exemplo, eu tinha o que... naquela época eu tinha nove, dez ano de idade. Mas eu acompanhava meu pai, por todo lugar que ele ia eu acompanhava ele. Saía um fandango a gente ia, ele ensinava a gente como é que fazia pra dançar, não tinha aquele negócio, que nem hoje. Hoje nói dança, por exemplo, um catira, as pessoa que não sabe, eles não tem o horário certo pra parar de dançar, que é o.... o catira, tem que acompanhar o instrumento, a viola que a pessoa ta tocando, ele tem que acompanhar. Então, quando cê tá batendo a viola ali, e os cara tá dançando, quando cê parar, todo tem que parar e tem arguem que não pára. As pessoa que não tem prática, num tá ensinado, num tem uma orientação como é que faz o catira, então o fandango ninguém ligava pra essas coisa, fandango tanto fazia dançar certo, como dançar errado, o importante era ta ali tudo dando vorta em roda. Virando, virando. Aí, quando o

violeiro parava, aí ele fazia aquela uma assim “A ponte caiu!”, né? “A ponte tá arrumado!” iam dançando, dançando, quando chegavam lá no meio o violeiro parava, “a ponte caiu!” vortava todo mundo pra trás. Quando voltava, quando chegava lá naquele lugar, ele falava “a ponte tá arrumado!”, vinha de novo. Era a noite toda aquele jeito. Então era coisa muito gostoso da gente participar daquilo ali, aí foi crescendo, a gente foi crescendo, a gente foi ficando mais home, mais moço, aprendeno mais aquilo ali que os pai ensinava, aí foi que eu peguei a viola e comecei tocar. Meu pai ensinava, meu pai era sanfoneiro, meu pai tocava viola, dançava, então ele foi dando aquela orientação pra gente, hoje até minhas ermandade de mulher, tudo sabe tocar instrumento, viola, cantar. Era bonito, eles vão em casa a gente brinca lá, pega viola, começa tocar, cantar. Quer dizer, todo mundo da família aprendeu aquilo, então, aí a gente foi crescendo, naquele movimento ali, tudo... quase foi tudo fim de semana saía alguma coisa. Era difícil passar um mês que não tivesse um catira. Um catira não, um fandango, aquele tempo. Aí meu pai, um dia, com o compadre dele, inventaram a tar de dança do vilão. Garanto que ocê nem sabe o que que é isso. Dança do vilão! Era uma brincaderia que passava a noite que cê nem percebia. Tava assim de gente no salão, aquele tempo num era barracão que nem hoje. Ocê vai fazer qualquer coisa é um barracão... esse tempo era empalizado que falava. Já viu falar empalizado? Eles botavam uns palanque lá, uns pau lá, enchia de taquara, cortava taquara e enchia, cobria com taquara por cima, tem nada de lona, essas coisa, né? Era coisa do mato lá, do sítio. Aí, meu pai, combinaram fazer essa dança de vilão. A dança de vilão sabe o que que é? A dança de vilão eles pegavam, vamos supor, quinze pessoa, catorze banquinho, catorze... quinze pessoa pra um banquinho só. Quinze pessoa, pra um banquinho, sobrava catorze. Então que o violeiro ia tocando e a turma ia dançando atrás. Dançando até... mais de zóio naquele banquinho ali, que o qual não pegasse o banco ia bardeá o saco na costa. Então meu pai botava o saco nas costa e saía dançando na frente, e o violeiro (toca nesse momento). Aí quando a viola parava, um tinha que sentar no banco, senão aquele que não sentava no banco, ele ia bardeá o saco nas costa ali pra todo mundo dançar atrás, junto com ele, e assim nói varava a noite. Assim nói varava a noite. Aí, outro dia todo mundo com soooooo. Aí a turma falava assim “vamo fazer um armoço pra nói armoçá”. Durante o dia, às vez inventava esse negócio de dança do violão, ficar correndo ali feito tonto ali, aquele puta calorção assim, né? Mai todo mundo gostava, né? Fazia. Então quando passava assim, o tempo, até às vezes passava uma semana, às vez quinze dia, não faziam nada, o que que nói fazia, nói saía procurá, aonde tinha. No sítio sempre tinha assim no bairro. Às vez nói andava, às vez cinco quilometro pra ir lá num casamento, às vez nem convidado é, nós ia, nói arreunia uma turminha de cinco, seis “vamo achar onde que tem

alguma coisa pra nós hoje”. Nós ia! E achava! Achava e era bem recebido, porque sabia que nós dançava fandango, nós divertia, né? Lá, nós, se num tivesse lá, nós inventava lá o tar de fandango lá e dançava o fandango. Fazia essa dança de vilão que eu mesmo aprendi com meu pai, como que tinha que fazer, eu fazia uma fileira de banquinho assim, no chão. Só tinha um banco pra catorze, quinze pessoa, então naquela dança tinha algum que tinha vergonha de bardeá o saco nas costa, procurava sentar, mas não conseguia porque hahahaha sobrava uma pessoa pra bardeá o saco. Era catorze banco pra quinze pessoa, sempre tinha um sobrando naquele ali. Aí... a gente foi crescendo naquilo, crescendo, crescendo e... aí cê sabe como é que é, já vai pegando uma idade, os mais velho já vão indo embora, vai ficando... quer dizer que hoje, por exemplo, se nós não por o pé no toco e tocar pra frente, acaba em nada, que não existe mai... Hoje o fandango ninguém fala nele mai e é bonito. Fandango ninguém fala nele mai, é só o catira. O catira, aqui em Itapetininga, por exemplo, aqui não existe catira, porque, ocê vê... o João corage, o Zé Neve, já tão pessoa de idade, né? Já não vai aguentar ficar muito tempo dançando catira, então nós tem que formar umas pessoa mais nova, pra aprender dançar o catira pra que num... esse num se acabe. Porque é coisa que já vem lá de oitenta ano, cem anos atrás. Que dizer, meu pai já morreu com oitenta ano, quer dizer, e ele tuda vida ele dançava o fandango. Otas pessoa da família que já foram também, todo mundo, essas pessoa, todo mundo gostava de tocar... do fandango. Então, como vai indo, vai indo, vai indo, o povo desanima, larga mão! Larga mão! Que nem a nossa parte, lá do sítio hoje, num tem ninguém mais.

Bruno Menegatti: O senhor pode voltar na diferença que tem de fandango pra catira? Tem diferença pro violeiro também que tá acompanhando o fandango e a catira?

João Marques: Tem. Tem. O catira... o catira, hoje, ocê bate a viola, o catira, o catira é... as pessoa ali que tão dançano, eles tão prestano atenção na viola e tem que prestar atenção na viola, porque as pessoa que não é prático de dançar, ele não presta atenção na viola. Ele fica oiano ocê dançano e fica acompanhano ocê, aí quando chega na hora de parar a viola, ele continua dançano. Que nem... a Rosana memo é uma delas... a Conceição, lá da Belo Horizonte. Eles fazem parte, só que num tão assim... tamém o João num dá aula de Catira, de... pras pessoa. Agora, quem sabe, sabe, quem num sabe tem que ensinar pra ele pegar o jeito, né? “Óia, quando a viola parar tem que parar tamém”, meu pai falava “isso aí é coiê laranja”, meu pai falava, né? Quando tava dançano, dançano e parava a viola, o cara continuava dançando, ele falava “Esse aí já derrubou laranja, pó parar. Vai aprender primeiro, pra depois dançar”. Ele e as veiarada corrigia memo! Corrigia! Agora, eu toco a viola pro catira aqui, pro João Corage, Zé Neve, o... essas pessoa que não tem prática mais, eu sempre

falo pro João. “O João, é bom dar uma orientação pra essas pessoa pra que não faça feio!”. Aqui tudo bem, mas vai dançar num lugar fora aí que nem a gente... vai lá, nói fomo lá em... em... na Água Branca em São Paulo, cê vê aqueles catira de fora que vem, é... num tem nem como ocê assistir! Aquele catira lá e assistir o nosso é a mesma coisa que num.. que num fosse catira, que num seja catira. Aqueles lá os cara são preparado, tanto no liforme, tanto no jeito de dançar, a batida do instrumento parece que é diferente... é outro, outro jeito. Agora o fandango não, o fandango do jeito que sai, vai, derruba laranja, num derrube... ele continua dançando. Nego tá lá num canto lá, ele acha bonito, sai correndo, ele entra no meio e sai dançando. Num tem esse negócio de... Agora hoje não, hoje se ocê for dançar um catira e começar a fazer feio... Então, daí, você sabe como é que é... A gente, que nem eu, aí depois já perdi minha mãe, minha mãe foi embora com... me deixou com oito ano de idade. Eu já bem, falar a verdade, eu fui criado sem mãe e quase sem pai tamém, porque meu pai já faz o que... quarenta, cinquenta ano que já foi tamém. Eu criei... minha irmã mais velha que criou nós. Então daí a gente ficou assim já, um vai prum lado, outro vai por outro, vai se espalhando a família, né? Então a gente começou entrar naquele crima de ir pro sítio, trabaiá na lavoura, aí eu, como já tava um rapaizão aí já formado e com dezoito, dezenove ano, já fui pro mato lá, nói trabaiava aqui na... Bairro Lagoa Vermeia, prantava lavoura lá no sítio, depois que aconteceu do meu pai morrer, minha mãe faleceu, aí já foi vendido o sítio lá, aí daqui eu fiquei trabaiando assim particular pra um, pra outro, ficar meio desorientado c’a famía. Às vez um aceitava a gente na casa dele, outro já não aceitava, então eu vivia assim, pra lá e pra cá, né? É... onde desse um lugar pra mim ficar eu ficava, que nem, lá no sítio memo, Lagoa Vermeia, meu primo queria que fosse trabaiar pra ele, eu fui trabaiar pra ele, fiquei lá, ele tamém gostava de cantar, tocar, então nói divertia com ele, nói saía tocar pro bairro, nas casa de arguem, na casa do meu irmão, aí foram, foi tudo embora, foram tudo embora, aí daqui de Itapetininga eu já fui morar lá em Guapiara, plantar lavoura pra lá, fiquei lá uns quinze, vinte ano prantando pra lá, depois vim embora, cheguei aqui, a primeira coisa, porque lá nói tocava tamém, lá no sítio em Guapiara, lá encontrei pessoa gostava de tocar, cantar, dançar, nói já reunia turminha de lá tamém, nói divertia, e aí depoi vim embora pra cá, fiquei morano pra cá até hoje. E daí, nesses pedaço de tempo ficou meio paradão negócio de catira. Aí que o João Coragem me convidou, pra mim sair com ele, tocar viola pra ele, porque, é... outras pessoa não tava se acertando com ele por causa de não sei que, não sei o que, então daí juntei, que eu não conhecia bem o João Coragem, aí depois eu fiquei conhecendo o João Coragem daí nói ficamo tocando assim, junto. Pra lá pra cá... Festa junina, tudo ano nói saía fazendo festa junina por aí, agora ano passado num teve um lugar que nói fosse, nem um! Nada, nada!

Vamo ver agora nói encaixando nói em alguma coisa aí, se vai dar certo pa nói fazer alguma coisa pa nói tocar pra frente.

Bruno Menegatti: Seu João, eu vou te perguntar um pouquinho da dança. O senhor aprendeu dançar foi com seu pai então, né?

João Marques: Com meu pai! Eu comecei dançar catira com ele eu tinha dez ano de idade. E to até hoje! Tô até hoje.

Bruno Menegatti: E o senhor ensinou pra alguém?

João Marques: Não, ensinava a rapaziadinha do sítio, né? No mato lá no coisa a gente explicava como é que tinha que fazer pra dançar. E às vezes nói reunia a turminha nossa, nói fazia nói, não entrava no meio dos véio, só nói, os novo. Eu, como eu já aprendi com meu pai eu também dava aula de dança de fandango pros moleque. É tudo, tudo as coisa cê tem que aprender com os outro. Se tem uma pessoa lá que sabe mais do que a gente, a gente vai aprender com ele. É a mesma coisa de nós violero, todos violero, ninguém é igual o outro, igual. Não adianta falar que “não, eu sou um violero bão!” Eu me reconheço, tem, sempre tem um melhor. Quer dizer, se tem uma pessoa que sabe menos que você e quer ensinar você, eu não aceito, que nem já aconteceu comigo, na feira, por exemplo, já aconteceu de pessoa que sabe menos do que eu querer dar moral pra mim. Eu não aceitei. Agora, vamo dizer ansim, no grupo de viola nosso, nós somo dezoito violero, mas tem ali o Zé Martin, tem o João Camargo, que cê deve conhecer. João Camargo é professor, professor da viola. Então tem o Zé Coeio que é bão violero. Tem o Toninho da Janela que é bão violero, mas exhibi não! Que tem argum querer se exhibir, porque ele é melhor, ele quer se exhibir. Que nem o Zé Martin e o João Camargo, os dois são bão. Então lá no grupo de viola, a gente presta atenção como é que é o negócio. É... um quer tocar melhor que o outro, aquele negócio, então num fica bem. Cê ver, o João Camargo saiu do grupo, não tá no grupo mais. Porque agora tá cantano lá no Castilho, né? Na sorveteria do Castilho lá na sabor e arte, lá. Então tocando lá ele quase que não participa mai...

Bruno Menegatti: Com quem que o senhor aprendeu tocar viola também?

João Marques: Com meu pai.

Bruno Menegatti: Com a idade qual mais ou menos?

João Marques: Que eu tinha... dez ano de idade. Dez ano meu pai já orientava eu pra tocar. Viola, sanfona que tinha oito baixo, cavaquinho, a gente treinava de tudo isso aí um pouco. Até que hoje eu belisco até mais ou meno um cavaquinho também. Sanfona tamém toco um pouquinho.

Bruno Menegatti: O seu pai dominava tudo isso aí, tocava todos instrumentos,

João Marques: Dominava.

Bruno Menegatti: Fandango...

João Marques: Meu pai dominava tudo, inclusive lá no bairro ele era o chefe do bairro. Pra fazer festa, fazer catira, fandango, essas coisa, tudo era ele. Tudo era ele! A turma procurava ele pra fazer. Então era muito bonito aquele tempo, muito bão! E... a diferença do catira e o fandango, que o catira cê num pode pôr muita gente, catira é... se ocê ponhar muita gente, um atrapaia outro. Agora fandango não, fandango podia entrar vinte pessoa ali que todo mundo dançava. Não tem aquele negócio de ficar... que nem ocê ver, o catira hoje se tem um grupo de vinte pessoa é aqueles vinte, agora o fandango não, o fandango no sítio, se tivesse dez encostado lá vinha correndo, entrava no meio e saía dançando junto com a turma, ninguém falava nada. A turma gostava ainda porque aumentava e aquelas pessoa ia aprendendo dançar. Então, isso ainda, morreu o povo e o fandango ficou, no mato. Agora hoje não, hoje acabou, não tem mai, fandango não existe mai. Agora hoje é esse catira. Eu já... lá em Minas Geraí, rapai, que nói fomo lá pra Minas lá, tinha um grupo de catira lá, rapaz, mas como é lindo, viu? Coisa bem preparado, não? Tudo é o preparo, né? Preparo, pessoa, se ocê quer aprender qualquer coisa, ocê tem vontade ocê aprende! Cê aprende. Então é aquele negócio, tem muita gente que gosta daquilo, mas num se esforça aprende, depois quando ele vai , entra lá no meio da turma, ele vai fazer feio, porque ele não sabe, nunca dançou, nunca tirou uma... nunca conversou com ninguém sobre aquilo ali como tem que fazer, então fica feio! Então, a gente... Eu, óia, hoje, se... dançar eu dancei muito fandango, agora o catira já eu num danço por causa de ter que tocar viola pras pessoa. Então eu já... Mas se for pra mim dançar eu danço! Danço porque eu sei como é que faz, como que a turma faz ali. Eu presto atenção. Se um dia tiver uma pessoa pra tocar viola, eu entro dançando o catira, também. E danço! Então é muito bão a gente aprender, agora, tem muita gente que fala assim, “ah, depois de uma idade, num adianta mai!”. Ham, o que manda é cê ter saúde, né, cara? E quanto mais cê faz exercício, mais saúde cê tem. Então eu nessa aí eu não penso essas coisa não. Eu vou, enfrento até quando Deus me der força, der saúde pra mim, eu num paro não, eu não paro. Porque eu acho bonito e gosto, então cê fazer o que cê gosta é muito bão. Então num adianta pessoa querer ser mais de que os outro tamém, que num adianta, todos nós somos iguar. Se eu for dançar um catira eu danço, se for pra mim tocar uma viola eu toco, se for pra mim administrar uma coisa que eu venho, fazer tudo tempo inteiro, também administro. Num tem. Num tem esse negócio. Agora... as coisa é ruim, porque cê vai deixar acabar em nada, terminar tudo, vai chegar uma época que não.. a molecada de hoje não quer saber dessas coisa. Molecada de hoje é televisão, é computador, é videogame, é ternet, aquela coisa, não quer saber de... Se ocê tocar uma

música... vê, eu comparo por mim, em casa ninguém gosta de música sertaneja, num fala nada, mai também num... a gente percebe que não gosta, né? Às vez eu pego a viola, fico tocando cantando, lá e não tão nem aí. Já liga a televisão arto lá, pra não ficar escutado... (risos) então, quer dizer que essa parte eu faço a minha, né? Cada um faz a tua parte. Quer aprender, aprende, num quer não aprende. Tem algum dos.... tem neto meu lá que eu dei até violão pra ele aprende tocar, que ele queria aprender, comprei violão, deu uma treinadinha, daqui a pouco já abandonou o violão, largou mão.

Bruno Menegatti: Porque o senhor acha que o pessoal mais jovem não gosta dessas coisa?

João Marques: É... porque hoje já tão na... é que nem uma criança hoje, nasce no berço de ouro, né? Antigamente, você, lá no sítio, antigamente ocê ponhava seus fio deitado no chão assim e ocê passava a mão na enxada e ia carpir, seu fio ficava no chão, deitado na... Isso aconteceu comigo. Eu c'a muié carpino e o fi deitado embaixo de uma arve, uma moita ali, no chão ali, no meio de mosquito, meio de pernilongo, quer dizer que era tudo é sofrido, foi sofrido, eles cresceram lá no mato sofrido. Hoje não, hoje os fio não nasce em casa, nasce tudo no hospital, já nasce lá no berço de ouro e já vem de lá. Cresce ali, tudo na maió mordomia, quer dizer que então, quando eles pegam uma idade é... ainda fala que o pai é isso, o pai é aquilo, quer pensar naquele tempo lá, aquele tempo já era, não tem mais esse tipo de coisa. Então, os pai são tudo atrasado, eles fala, né? Por caso que você quer seguir aquele tempo atrás, tempos antigo, dançar... catira, é... sair, fazer coisa em festa assim, eles falam que aquilo não é coisa de molecada, molecada quer crube, discoteca, quer ah... quer só coisa que num... pra mim não vale nada. Nem televisão tamém, é... a pessoa pega uma internet, fica procurando coisa que nem valor tem, coisa que nem presta pra eles, tão procurano. Namorada por internet, aquelas coisa, né? Já cresce lá pequenininho, já cresce sabendo tudo. Que, o que que a televisão mostra hoje? Televisão hoje mostra coisa que antigamente os pai não deixavam cê nem chegar perto, hoje tá no público pra criançada ver. Criançada já nasce vendo aquelas porcaria e cresce sabendo tudo que num presta, tudo que num... que é coisa, que num era pra ser pra eles, eles tão aprendendo. Daí ocê vai querer dar uma lição de moral, eles fala. Eles esfrega na cara da gente. Graças a Deus isso, comigo, isso não aconteceu. Mas eu tenho das minha famia, tenho esse tipo de pessoa.

Bruno Menegatti: E o senhor compara com o tempo de antigamente? Como que era antigamente todas essas coisa, a criação e...

João Marques: Ah, diferente, criação de antigamente era diferente. Antigamente, o meu pai, na casa que nói tinha lá no sítio, chegava domingo reunia famia, vinha irmão do meu pai, que morava noutro bairro, vinha lá, almoçava, ficava o dia inteiro lá conversando coisa. Mas

quando chegava a hora do almoço, o que que eles fazia? Eu penso assim, eu reparo hoje. O que que eles fazia? Quando chegava na hora do almoço tava mesa, os prato em cima da mesa, mas nenhum menor de idade ia lá tirar comida sem os mais velho. Hoje, faz isso? Hoje num fai, hoje eu vejo lá em casa. Chega um domingo lá, reuni a famia lá, coisa, saiu o almoço, falou “tá pronto o almoço, pode vim” os primeiro que corre lá é criançadinha. Pega o prato, vai tirar comida na frente de todos mais véio. Antigamente num tinha essa coisa não, antigamente, você tinha que esperar todos mais velho tirar comida, sentar, começar almoçar pra depois você ir lá e ocê num tirava comida não, quem tirava era pessoa mais velha. Tirava o prato de comida, ponhava ali procê. Aí ocê almoçava! Mas dizer esse negócio aí, correndo, um empurrando o outro, querendo entrar na frente pra tirar comida, que nem eu vejo outro, não existia essas coisa. O respeito, a educação, hoje, neca! Não tem! Não tem. Igual aquele tempo não tem. Uma criança respeitava a gente. Cê falava, obedecia. Hoje não obedece. Hoje se ocê falar pra ele assim que nem lá em casa, aconteceu de ter uma molecada lá fazendo bagunça no almoço, vai falar, vai falar, xingam a gente ainda. “É, aqui não é seu, aqui é da... é público, aqui é rua!” Então, quer dizer que como que você vai falar com muleque mal educado desse? Não tem jeito! Não tem como!

Bruno Menegatti: Seu João, eu vou voltar, como é que é o nome do seu pai?

João Marques: Pedro Marques Ribeiro.

Bruno Menegatti: E onde vocês nasceram, onde vocês cresceram?

João Marques: Bairro da Lagoa Vermeia, Itapetininga.

Bruno Menegatti: Seu João, o senhor comentou da feira, né? Como é que era antigamente, a catira, o fandango, essas coisas tavam sempre na feira? Me conta um pouquinho.

João Marques: Não, aqui, aqui, na feira aqui, tuda vida foi o catira. Aqui num existia... na cidade não existia esse tar de fandango, fandango só no sítio, nos bairro do sítio; Então lá na feira, tuda vida foi o catira. Não era do meu tempo que eu nunca participei do catira. Eu to participando do catira uns dez anos atrás, que eu entrei com o João Corage. Mas a gente via...

Bruno Menegatti: Além daqui da feira de Itapetininga, quando o senhor era menino na Lagoa Vermelha, também ia pra feira, tinha catira?

João Marques: Ia. O meu pai fazia feira. Tinha banca na feira. Nós saía, no tempo de muleque, eu saía, meu pai fazia eu saí de noite, madrugada, buscar alimar lá no mato. Eu desde pequeninho já cresci assim. Falava pra mim, às vez eu tava dormindo gostoso, aquele frio que tava, ele chegava, falava pra mim “levanta buscar os animar pra nós ir na feira!”. Eu levantava, ia...ói... ia longe rapaz, ia buscar alimarada acho que uns dois quilômetros, mais. De madrugada, sozinho! Eu ia lá, pegava os animar, quando eu vinha já tava os milho que ele

ponhava no cocho pro cavalo comer, pra coisa... aí ele pegava, ponhava os arreame, aquelas coisa, aprontava o carrinho que tava carregado o carrinho e vinha embora pra cidade. Madrugadão. Chegava quatro hora, cinco hora da manhã, tava na feira. Era duas hora da manhã nói tava vino de lá da Lagoa Vermeia pra feira. Aí chegava aí, montava o barraco aí e ficava! Até onze hora, meio dia, saía da feira uma hora da tarde e vortava, ia embora. Esse era toda quinta e domingo. Eu cresci naquele estilo, naquele... do jeito que o véio fazia. Num era? O véio... o véio chegava lá na feira aquele tempo, eu não sei se ocês lembra, aqueles tempo tinha padeiro, vendia pão desse tamanho assim, aquele pãozão! Eu comia um daquele inteiro sozinho na feira. O meu pai falava, “mai ocê é morto de fome!”, eu falei “não, eu to com fome, ué!”. Eu comprava penca de banana assim, uma dúzia de banana, comia sozinho uma dúzia de banana e um pão daquele tamanho assim Uma dúzia de banana, comia sozinho uma dúzia de banana e um pão daquele tamanho assim. Ia roendo, roendo, roendo e quando ele pensava de querer comer um pedaço, não tinha mai. Ele falava “Ah, Deusolivre, ocê eu num vou trazer na feria mais, só vem pra comer, não sei o que...”; “Tã bão, num qué, num qué!”. Quando era na hora de ir embora meio dia e meio, uma hora, ele falava “agora vou comprar um pra levar lá em casa pra turma comer”. Comprava um pãozão daquele lá pra trazer e eu era o primeiro a atacar de novo, aquele pão. Então era toda quinta e domingo, nói fazia aquilo lá. Todo... cresci naquilo ali. Eu acho que eu fiquei com meu pai, participando da feira ali, acho que uns vinte, trinta ano, participano. Depois parei. Depois parei e aí já peguei idade mai de moço, daí já num quis saber daquilo mai. Aí pendi por outro lado. Então, a gente conviveu naquilo ali.

Bruno Menegatti: E tinha dança nesses tempo, na feira? Tinha sapateado?

João Marques: Não, não! Na feira não tinha nada. Na feira não.

Bruno Menegatti: Era só mesmo a...

João Marques: A feira que começou ali foi o Pedraco! Depoi que o Pedraco entrou ali que começou a...

Bruno Menegatti: Desde quando começou essa feira que o pessoal dança, que tem de domingo e quinta?

João Marques: Que eu sei... é... eu carculo uns vinte ano, mais ou meno. Que, que tem o Pedraco ali e as vez ele faz o fandango, às vez ele faz o catira na feira, vem gente de fora, às vez, dançar. Reúne as dupla pra cantar, cururueiro pra cantar, e às vez vem dançador de fora, de Angatuba já veio ali, Guareí... Capão Bonito já veio, então reúne a turma, às vez aparece as turma pra dançar e eles fazem o show ali na feira com o Pedraco. O Pedraco é uma pessoa muito estimado ali. Argum não gosta dele, mai ele tá ali. É... ele tá ali. Agora, nói, só com o

Pedracó nói cantemo ali uns nove, dez ano, ali com o Pedracó. Dupla sertaneja, com o Pedracó. Só que é o tar negócio, ele tá ali, ale não tá de graça, com certeza e nói nunca ganhemo uma corda de viola ali. Quer dizer, o que faz a feira ali é o povo que vem cantar ali, que vem dançar, fazer o show com ele ali. Se ele tivesse sozinho ali, não ia ninguém ali. Então, arreúni aquela turma de violeiraiada. Antes ali tinha acho que umas quinze dupla ali que vinha cantar todo domingo. Hoje num tem três dupla ali que canta ali. Nem a gente memo já num tá indo mai. Porque num dão valor pras pessoa que vai ali. É... as pessoa, por exemplo, ocê sai, vai lá. Ocê num vai de a pé, vai de carro. Cê ta gastando, e chega lá, não tem como recompensa. Ocê num ganha uma corda de viola, que nem no grupo de viola nossa, da orquestra, nói sempre ás vez, quando nói sai fora aí agora ganha um dinheirinho. Tão dando corda de viola pra nói, meio diretão, precisam de corda eles dão. Muitas vez é que sempre, né, tem uma ajuda, né? Agora, lá no Pedracó num tem nada! Lá se puderem tiram a gente ainda. Hahaha. Ele grava CD, ocê ta cantando, ele grava, depois ele vende o CD pra turma, então aha... ajuda ele, mai nói não tem ajuda.

Bruno Menegatti: E sempre tinha catira lá, nesses vinte ano que o senhor fala, sempre teve catira lá?

João Marques: Sempre teve, na feira sempre teve. Sempre eles vinha, vinha turma de fora dançar lá. E... não comandado pelo João Corage, mas os cara já vinha com as pessoa certa pra dançar o catira ali. Tudo bem arrumadinho, liformeado, tudo liformizado, tudo certinho, né? Ah, eu até hoje num lembro que nói apresentasse o catira com o João Corage na feira, acho que não. Num alembro não. Vinha turma de fora. Mas era bão, era divertido e até hoje tá divertido lá, que o Pedracó ta lá, fazendo o baruío dele.

Bruno Menegatti: Obrigado, Seu João, viu. Vamos continuar a tarde nossa prosa.

SEGUNDA PARTE DA ENTREVISTA

Bruno Menegatti: Quais que são os dançadores que o senhor conhece que tão vivos hoje, de toda a região ainda?

João Marques: Zé Neve, João Corage, tem... Dito Leite, já morreu. Quu, que eu conheço, lá da turma nossa, que ta vivo hoje é o Zé Neve e o João Corage só. Os outro não cheguei nem a conhecer. Teve um do Belo Horizonte, teve um que morava lá na Vila Arruda, outro morava lá no Taboãozinho, mas são... hoje já não... com esses, hoje, já não conta mais. Tem uns que tá já muito velho mais...

Bruno Menegatti: E os que já faleceram, que o senhor ouviu falar, que o senhor conheceu, mas que já morreram, quem que são eles?

João Marques: Ah, esses que morreram faz... uns par deles já, não? E uns par de ano que foram, não? Tem esse Dito Leite, tem o... aquele... Dito Neve, que era um catireiro que dançava, tinha o... o Dito Leite, o Dito Neve, tinha o... o... Morenã, era cururueiro mai gostava de dançar o catira e... Os que eu conheci foi esses um, os outro não cheguei conhecer eles, os que já morreram tamém. Mas esses três conheci eles, que dançava. Não junto com o João Coragem, mas dançava, eles tinham uma turma do catira deles tamém, né?

Bruno Menegatti: Esse Morenã o senhor viu dançar, tamém.

João Marques: Vi, vi. E era um cururueiro bão, rapai... cururueiro bão. Aquele era compenheirão, né!? Aí, de repente foi embora, né? Deixou... deixou saudade, só.

Bruno Menegatti: Eu vou te perguntar de alguns aí o senhor fala se o senhor conheceu...o Pinhé, o senhor conheceu o Pinhé?

João Marques: Pinhé, da onde ele?

Bruno Menegatti: Da Varginha.

João Marques: Não, não cheguei conhecer não.

Bruno Menegatti: O Seu Júlio Germano o senhor conheceu?

João Marques: Ouvi falar em Júlio Germano, mas não cheguei assim, pessoalmente conhecer ele.

Bruno Menegatti: E o grupo de Angatuba, o senhor conhece?

João Marques: Lá de Angatuba conheço o Joinha só. Ele sempre tá aqui em Itapetininga, né?

Bruno Menegatti: O senhor já viu o grupo do Joinha?

João Marques: Já vi. Grupinho bão dele ... Já se apresentaram aqui em Itapetininga, na feira c'o Pedraco!

Bruno Menegatti: E grupo de Capão Bonito, o senhor já viu?

João Marques: De Capão Bonito também tiveram na feira. Capão bonito e Angatuba tiveram na feira.

Bruno Menegatti: E de todos esses que o senhor já viu, dos que morreram, dos que tão vivo, qual o senhor acha que era o maior dançador que o senhor já viu?

João Marques: O maior dançador era o Dito Leite. Dito Leite era bão e esse que eu falei nele agora, que morreu, o Morenã. Esse era o chefe dos dançador. Agora, tinha uns mai novo, mas os mai novo num... tão aprendendo ainda... e depois não deu tempo de aprender memo, que os mais velho morreram, né? Aí ficou... ficou parado o catira... só ficou o João Coragem com o Zé Neve que tão até agora ainda dependendo de dança, ainda. Agora, mas... esse, como

falei pra você, se não arrumar arguem pra tocar pra frente isso, acaba em nada. Daqui uns tempo não tem mais catira. Agora, ocês como são mai jovem, coi, tem que tocar pra frente isso. Continuar. Ir arrumando alguma pessoa que dança, alguma pessoa que queira aprender, fazer um tipo de uma escolinha pra... pra essas pessoa. Mesma coisa aquele que o Bob inventou lá de tocar viola! Quanto num aprenderam tocar viola? Tão aprendendo com certeza ainda, né? Então tudo isso tem que fazer tocar pra frente, pra deixar as pessoa que vai assistir, prestar atenção naquilo. Um dia pode até ser um dos companheiro pra dançar, né?

Bruno Menegatti: E onde que, hoje em dia, onde que se costuma dançar o catira? Seu grupo...

João Marques: O nosso grupinho de catira, cê fala? Nós ia muito em... nós ia em Guareí, nós ia em Tatuí, nós fomo em Sarapuí. Nós fomo lá em Pilar [do Sul]. Nós fomo em São Miguel [Arcanjo], bastante lugar nós fomo. Aqui na cidade bastante lugar nós fizemo catira aqui, festa junina, festa São Pedro, São João, nós fizemo bastante. No Olho D'água nós fizemo, Morro do Alto nós fizemo, então nós fizemo bastante lugar. Mai tinha mai gente que dançava, né? Depois ficou só o João e o José Neve. Agora o Zé Neve, o João Corage do modo que ele tá, não sei não. Ele encara ainda, com certeza que ele encara ainda, mas tamém já não aguenta mai aqueles perereco que ele dava no tempo que ele era mai novo, né? O Zé Neve, ói... dos catireiro daqui o Zé Neve é o melhor de tudo. Zé Neve sabe dançar, tem o compasso certinho, pois ele ensina o João Coragem. Arguma coisa errada que tem, ele fala pro João “João, não tá certo, João, tem que ser assim, assim” E o catira pra dançar tem que ensaiar. Num é só dizer eu vou, ta marcado pra nós ir em tar lugar e não ensaiar! Nós passa vergonha. Lá no coi nós se apresentemo, catira lá, dá até vergonha, rapaz, lá na Água Branca em São Paulo. Apresentar o catira no meio daqueles catireiro de fora que veio lá. De Osasco, de Minas Gerais, de... do Rio Grande do Sul... só nêgo liformizado, tudo bonito, bem arrumadinho, né? O nosso, nem uniforme que presta não tinha, era calça e camisa, só. Lá a muierada de tamancão, batendo o catira, muierada, moçaiada, batendo o catira com chinelão, sabe, chinela? Fai um puta de um baruido no taboadão que eu digo procê.. O nosso nem baruido fai. O nosso, ia dançar catira no cimentado assim, xé! Fai baruido porque eles usa aquelas esporona ali que faz baruido, mai... se num tivesse espóra, nem baruido num fazia, num dava nem pra escutá. Agora, aquelas turma de fora dá gosto cê assistir, rapaz... nossa! Agora o Zé Neve, meio desanimadão tamém, por causa do João, ele fala “É... nós tem que” Agora esses dias memo ele cuidou pra ir em Tatuí, tocar lá. Ele falou “se ocês forem, bem, se num forem eu vou ter que ir porque ta marcado pra ir lá”. Mas num deu pra ir, porque eu tava muito engripado, rapaz, e sair tocar cantar assim do jeito que eu tava, num dava pra ir. Mas é gostoso, cara, tomara que vá em frente isso aí, porque senão, deixar acabar, não pode.

Bruno Menegatti: Seu João, então tem uma roupa certa pra dançar o catira, tem um...

João Marques: É... uns usa roupa vermelha, outros lá de, lá do que nós fomo lá em Minas, lá... os caras dançava de liforme azul, calça jeans, liforme, camisa azul... cap bonito, chapéu assim de palha, bonito memo... agora nossa cê vê... nosso é o João usa aqueles chapeuzão de palha, aquele baita chapeuzão... e calça, é... de tergal e camisa vermelha. Só isso. Mesma coisa desse liforme que nós tem aí da orquestra de viola, já tá manjado pra caramba, aonde vai é aquele liforme. Aonde vai é aquele liforme e as música é as mesma, esse que é o problema, não tem um repertório assim de música deferente, é só aquilo, onde vai é aquilo. Então, o Bob, um dia eu falei pro Bob, até que o João Camargo que é... que tá no grupo. Ele falou, “Ói, tem que fazer um repertório de música diferente dessa que nós tamo ensaiando, porque nôi vai numa cidade aí tocar, nôi canta aquela música, aí outra vez que nós vortá canta a mesma música, os cara óia ‘pô, os cara não tem mais música pra cantar, é só isso aí? É só do Teddy vieira que eles canta, não tem mais música de outras pessoa?’ Então tem que ter, pelo menos o intervalo, né? Cê canta do Teddy Vieira, mas tamém pode cantar outras música, né?” Mas o problema é que eles não fazem um repertório daquelas música. É só aquelas uma ali. Repete a música e repete liforme.

Bruno Menegatti: O senhor falou um pouquinho de fandango, a catira... É... Em que ocasião que se dançava, o senhor falou em festa... conta um pouquinho em que lugar que acontecia dançar fandango.

João Marques: Então, lá no bairro em que nós morava, nós fazia fandango. Bairro dos Fundão é um bairro lá por perto lá. E Lambari, Sarapuí, Gramadinho, Cerquilho nôi fomo, é... Tatetu, Sorocaba nôi se apresentemo uma vei... É... Guareí... monte de lugar nós fizemo isso aí! É... No tempo que nôi era tudo rapaziadinha nova, né? Depois, fomo ficando mais jovem, daí... aí nôi ficava acompanhando os mai velho. Onde os mais velho ia, nós ia também.

Bruno Menegatti: Mas era sempre festa, tipo...?

João Marques: Festa, casamento, festa junina, festa de São Pedro, saia lá muitas festaiada, né? É... festa de igreja, assim, de São Roque, do Bom Jesus, Nossa Senhora, todo que era, saía festa no bairro, nós era convidado pra ir fazer o fandango lá.

Bruno Menegatti: E dançava só uma parte assim e ia embora?

João Marques: Não! Dançava a noite inteira, cara! Nós amanhecia dançando, o sorzão quente, o dia tava... tava a turma batendo o pé lá. Era muito bom aquele tempo. Hoje a turma não aguenta dançar bastante, rapaz! Hoje a turma não aguenta, se for pra ficar uma noite no batendo pé aí, o... acho que até o violeiro abre as perna. Hahahahaha. Não é fácil, não! Mas é muito gostoso.

Bruno Menegatti: Tem alguma relação do fandango, da catira, com a igreja? Tem alguma coisa a ver?

João Marques: Num tem. Num tem nada a ver. A catira, ou fandango, seja lá o que for, tem nada relativo com igreja. É... às vez as pessoa convida, né? Pra ir se apresentar numa festa lá na igreja. As pessoa vai! Mas num vai por interesse nenhum, só pra participar memo. Que nem agora, nós vai tocar lá na igreja São Paulo Apóstolo, não vamo ganhar nada. Vamo lá só pra se apresentar lá, o grupo. Mas é... Mas o... essas coisa, se você querer exigir um pouco, acaba em nada... Tem pessoa que tudo que vai fazer já quer ganhar, quer, é... e não é assim. Aqui em Itapetininga cê tem que participar de evento, assim, uma festa, uma igreja, uma missa na igreja, às vez ocê é convidado pra tocar na igreja, a gente vai tamém, nós já fomo co.... tocar na igreja, então num tem essa escolha, desse negócio aí, se não é só grupo de viola, nós toca só música raiz, não tem... não... se depender de ir na igreja e nós for, vai... nós fomo na igreja da matriz, do Divino, se apresentemo na igreja matriz c'a turma do Divino, lá em São Paulo, foi a turma do Divino junto com nós, participando junto...

Bruno Menegatti: E a catira e o fandango, já fez dentro da igreja, ou não tem nada a ver?

João Marques: O catira?

Bruno Menegatti: É.

João Marques: Aí, a catira nós fizemo nas igreja aqui. Fizemo na igreja da Aparecida, fizemo aqui, Aparecida do Norte.

Bruno Menegatti: Dentro da igreja memo, ou?

João Marques: Dento da igreja! A igreja, lá em Aparecida do Norte não. Lá em Aparecida do Norte fizemo fora, mai participamo dentro da igreja na hora da missa. Todos de liforme, co instrumento, a Rosana berranteira ca bandeira do Divino dentro da igreja. Na hora que o padre autorizou pra entrar, nós fomo, sentamo na frente lá na hora da missa. Nós participa assim. Não tem escolha de assim, não, só festa... não, se depender de ir na igreja, nós vai tamém.

Bruno Menegatti: O senhor podia mostrar na viola, que o senhor tava comentando aquela hora, até com a gente, que tem diferença pra tocar o fandango e a catira. O senhor pode tocar um pouquinho d catira e depois tocar um pouquinho do fandango?

João Marques: o catira? O catira era assim, ó:

Toque incluir partitura

Esse é o catira. O fandango, nós tocava assim:

Incluir partitura

Esse é o fandango, de antigamente, o catira é diferente. E o vilão era assim, ó. Aí quando parava, cê parava assim, todo mundo tinha que sentar, sobrava um banco, aí aquela sobra

tinha que pegar a viola, o saco, e sair com ele na costa. É tudo... deferença do catira hoje que é uma coisa que todo mundo sabe! O Zé Martin toca viola pro catira, o... esse que nós falamos naquela hora... Vicente Fidele, é um grande violeiro, bão pra tocar catira e... só que num gostava de viajar com o João Coragem por causa disso, que o João Coragem dava muito nó neles também. Que saía cantar fora aí, recebia e num dava dinheiro pra eles.

Bruno Menegatti: O senhor sabe da onde vem esse nome de fandango?

João Marques: Rio Grande do Sul. Tudo que é fandango de antigamente, o catira não é muita deferença, eles também fazem o catira hoje. A gauchada, já assisti lá em... lá em... é... São José dos Campos, gauchada tavam todo mundo lá dançando catira, muito bonito. Então é... vem de lá. De lá pra cá. Aí aqui a turma pega, só que a turma não é igual a eles, né? Diferente. Eles imita mais não é igual. Muito bão!

Bruno Menegatti: E como é que trouxe lá da gauchada pra cá?

João Marques: Veio quando os gaúcho vem, aí pega aquela amizade c'o povo, ali um passa pra outro. Aí os mais velho, de antigamente pegava. Pegava como que é feito o fandango de antigamente... não falava em catira. Hoje é catira, mas antigamente era fandango. A Gauchada vinham, faziam passeata por Itapetininga, Sorocaba... vinham de lá... eles atravessavam. Aquele época atravessava a pé, de a cavalo. Atravessava o Brasil inteiro! Eles atravessavam o Sertãozinho de Iguape, eles atravessavam. A turma faziam muito... iam a Iguape de a pé... aquele tempo ninguém andava de ônibus, nem caminhão. Eles faziam a caminhada deles a pé. Pro meio do mato. Então vinham, se reuniam com o povo do bairro. Iam em festa junto, participava da comemoração que tinha e eles cantavam junto com os pessoa do mais antigo, e os mais velho pegava. Eles ensinava, explicava como que era, porque ninguém conhecia, né? Explicava como que era o fandango, lá... da gauchada era assim, assim... eles dançavam pro povo ver. Pegava a turma pra dançar junto. Então foram pegando, pegando, pegando, depois ficou. Aí os gaúcho sumiram, nunca mais apareceram, ficou a veiarada tocando o fandango. Aí deixou aquela lembrança pro povo. O povo mais velho começaram reunir os companheiros, os amigo, ensaiava e dançava... e hoje eles... hoje não, aquele tempo, porque agora não tá nem tendo mais. Aquele tempo o povo gostava daquilo que fazia, então, hoje, quando... hoje, por exemplo, cê vai num lugar aí, um lugar que cê vai dançar um catira, a turma gosta! Bairro fora, aqui, Capela do Alto é o lugar dos catireiro! Então é... você pega os cara, cê vai num lugar, assim, fora, dançar. Aquilo a turma gosta, a turma apraude as pessoa que vai dançar. Mai porque ele... a criançada fica tudo em cima ali, nós ia nas creche, fazer o catira aqui. Muitos lugar em Itapetininga nós fazemos, em escola, em creche... ficava assim de criançada e as professorada tudo junto. Nossa, como a criançada gostava! Agora o João, muito

falador, né? “presta atenção, como que é o catira, porque um dia os véio não existe mais. Vocês ficam daí, cês vão ficar tocando a viola, dançando, junto com seus amigos aí.” Ficava tudo junto. Tudo gostava. Nossa, aqui em Itapetininga toquemo em bastante lugar aí, escola, festinha junina na escola, muito lugar nói fomo tocar aí. Agora faz tempo que nói não sai mai... o João acomodou, que andou muito doente tamém, problema de vista, essas coisa. Inclusive, agora nói vai pra Aparecida, agora parece que é março, nói vamo pra Aparecida.

Bruno Menegatti: E o senhor acha que esse pessoal novo, criança, adolescente, quando vê o catira, o fandango...

João Marques: Eles gosta. Gosta. Só que vê, aquela hora só e depois as pessoa já não vai se apresentar mais, passa o ano inteiro, o outro ano que vai de novo, então não é uma coisa frequente, né?

Bruno Menegatti: O senhor acha que eles até tem vontade de aprender?

João Marques: Até tem vontade, até algum moleque fica pulandinho no meio do salão lá junto. Num entra ali, mai ta sempre um batendo o pezinho... Esse é uma coisa que tinha que ter uma... um tipo de uma escola... pra ensinar essas criança de hoje! Porque vontade eles tem, só que falta pessoa pra ensinar.

Bruno Menegatti: E como as pessoas de antigamente aprendiam, como é que aprendia?

João Marques: Os filho aprendia cos próprio pai! Os próprio pai, os pais pegava e depois passava pros filho. Ele ensinava, ele levava no lugar que a gente ia, por exemplo. Eu aprendi com meu pai! Com os irmão mais velho... então eles ia, eu também ia junto. Participava... Aí a gente vai pegando, pegando o jeito e no fim a gente entra naquela também. E dá pra passar o tempo.

Bruno Menegatti: Mulher também pode dançar?

João Marques: Pode! Pode! Lá em Minas precisa de ver os catira de muierada lá! Era doze! Seis home, seis mulher. Os compasso tudo certinho. Sabe quando cê tem... Minas Gerais não, foi em São José dos Campo! Lá tava uma catireraiada lá. Tinha doze pessoa, seis home, seis mulher. Eu achava bonito o violeiro cantar. Era tudo cantado. Sabe, violeiro cantava, era uma dupla, o violeiro cantava uma parte, aí repicava a viola pros cara dançar. Aí seis ficava pra lá e seis aqui. Aí no toque, na dança, esse daqui passava pra lá, o de lá passava pra cá. Muito bem preparado, sabe, os cara pra dançar. Era muito bonito isso aí. E mulher faz parte do catira! Que nem nós, tem a Rosana, tem a Conceição da Belo Horizonte. Eles fazem parte do coiso, só que não sabem dançar, tem que ensinar eles dançar, eles bate o pé, bate a mão, mas não sabe.

Bruno Menegatti: Derruba laranja?

João Marques: Derruba laranja! Nem que não seja tempo de laranja, eles derruba. Então, é... tudo vai do ensaio, ensaiar, ter um lugar próprio para ensaiar pra essas pessoa que não tem noção do que que é um catira, pra aprender! Aí quando cê for se apresentar para fora não passar vergonha.

Bruno Menegatti: E sempre foi, antigamente, o senhor lembra do seu tempo de menino, mulher também dançava?

João Marques: Não! Nunca dançava. As mulher participava de ver, assim, ficar olhando, né? Aplaudindo as pessoas, mas dançar não, mulher não participava. Hoje não, hoje é diferente, hoje a mulherada participa em tudo quanto é diversão, aí, né? É... cantar, é... dançar... o que os homens faz, mulher faz também. E ocê vê que em outras cidades fora, eles bota a mulherada no meio. Cê vê lá o menininho, acho que tinha 5 ano, dançando catira mesma coisa dos grande. Na hora de se apresentar, chamaram um por um para vim ali agradecer o povo, era um casalzinho, um menina e um menininho. Chamava o menininho, vinha ali se apresentava para o povo. Mesma se fosse aqueles adulto. Jeitinho de se apresentar, falar, as menininha a mesma coisa. Que dizer, isso aí já vem do sangue da família, né? Então, é... por isso que eu digo... é uma coisa bonito, uma coisa bão, mas tem que ter um cabeça para ensinar, senão não vai, porque a criança não vai aprender sozinho. Mesma coisa de professora dar aula, para estudar a criançada, a mesma coisa que isso aí, dançar um catira, dançar um... é... se apresentar num lugar fora, assim coisa, tem que tá tudo certinho, para você dançar, fazer uma apresentação bonita, pros cara dar valor.

Bruno Menegatti: Esse sistema que o senhor viu dos seis parceiro que o violeiro cantava e os parceiro tinham homem e mulher, eles trocavam de lugar, o senhor falou que era bonito. O sistema é diferente do de vocês?

João Marques: Diferente. Diferente. Diferente porque ninguém tenta fazer aquilo, mas que pode fazer, pode fazer! Que nem nós, se nós quiser fazer, nós tivesse um grupinho de 6, 8 pessoa dá para fazer! Dança, por exemplo, o de lá dança batendo Parma, o de cá também e enquanto um vai para lá, outro vem para cá! O de lá fica pra cá, os daqui fica para lá e isso aí vai, vai acompanhando a música lá da dupla que tão cantando. Aí eles cantam, novamente pára, aí eles cantam de novo, um verso lá, aí, na hora que terminam de cantar os verso, eles já bate a viola pro cara dançar. É muito bem feito!

Bruno Menegatti: Então, Seu João, no fandango, antigamente, cantava também, ou era só dançado?

João Marques: Só dançava, fandango de antigamente só dançava. Então, que nem, hoje, hoje, por exemplo. Eu tenho CD gravado lá do Jacó e Jacozinho, eles canta essa música assim:

“Passa Morena passa
 Debaixo da verde rama
 Passa Morena passa
 Debaixo da verde rama
 Quando passo ela suspira
 Quando suspira me chama
 Vida triste de quem ama”

Aí entra o catira... aí tem o batidão de parma. Sabe, eles canta, aí eles sai batendo Parma e batendo o pé, dançando. Cada verso eles bate Parma e bate o pé. Dança o sapateado. Aí a pessoa sai cantano outro verso e aí por frente! Fica bonito, cara, procê que vê no CD assim, é bão até pra gente, um dia que a gente for tocar um catira, ocê fazer isso.

Bruno Menegatti: Mas não era costume aqui da região?

João Marques: Não era costume, não. É... Agora, eles lá fazem isso aí, é tudo cantado! Esse de Guareí lá, o... de Angatuba, o que falemo nele hoje...

Bruno Menegatti: O Joinha?

João Marques: O Joinha. O Joinha faz leilão cantado! Leilão cantado, faz catira cantado, então... só que aqui em Itapetininga, ele veio uma vez, fazer leilão cantado, no Olha D'água, na onde nós sempre vai na igreja lá. E o Joinha faz o leil[ao] cantado e faz o leilão cantado. É muito bão. Eu, se eu continuar assim, ter um catira pra gente frequentar, eu vou inventar de cantar pra dançar. Ocê pode ocê memo fazer verso, procê... mesma coisa do cururu. Cara que canta o cururu ele faz verso na hora, então o cara que toca viola, ele pode fazer uns verso pro catira. Se apresenta, assim, depois ele fala e canta e já... bate a viola pros cara dançar.

Bruno Menegatti: Que que é o cururu, o senhor pode explicar um pouquinho pra gente o que é o cururu?

João Marques: O cururu é desafio entre dois pessoa. Dizer... eu... se eu sei cantar, eu não sei cantar cururu, o Zé Martins já é inclinação nisso aí, mas seu já não sei, mas é um... um... cê pega um cara, ocê canta uma carreira, eu canto outra. Você canta pisando em mim, eu canto pisando em você. Às vez até eles xingam você, descara você, maltrata você, mas tudo é brincadeira, você sabe disso, né? E.... aí, você vai cantar, fazer a sua parte, você vai fazer a mesma pra mim, pisando por cima de mim... é... deixando eu lá em baixo, como eu fiz pra você, cê vai fazer tamém. Então o cururu é uma disputa entre dois, não tem três pessoa, é dois só. E às vez toca, assim que nem eu toquei num lugar aí, que tinha quinze cururueiro, tudo, tudo desafiante. Então, ocê não vai aguentar ficar tocando viola... o Zé Neve gosta que eu toque viola pra ele, o Dito Leite tocava viola pra ele, Nestor de Almeida, cê já ouviu falar

Nestor de Almeida? Tocava cururu pra ele, Chico Tomé tocava cururu pra ele. Cê vê, o Chico Tomé é um cururueiro bão, mas se entregou na bebida... virou em nada o coitado.

Bruno Menegatti: Ele é vivo ainda?

João Marques: É vivo! É vivo.

Bruno Menegatti: Ele é da onde?

João Marques: Ele mora virando a rua... ele é genro do Pedraco! Foi casado com a filha do Pedraco, mas não deu certo, porque virou uma bebedeira, largou dele. E... hoje, ocê encontrava com ele, com a boca tudo esfolada de apanhar, de... da muié, apanhava de gente na rua, vivia dormindo na carçada, assim, e nunca bebia, rapaz... nunca... cara frequentava torneiro de cururu aí, eu tocava viola pra ele, ganhava troféu, ganhava dinheiro... Ele... era ele, o Nestor de Almeida, esse Chico Tomé, o Nestor, Morenã, Zé neve... era uns quatro aqui que tudo unido pra cantar aí nos bairro, nas festinha que tinha por aí... É... cantava e teve tamém o tar de... esse... um senhorzinho que num cantava nada, rapaz, é... judiava da gente na viola... é... ele num tem... ele faz os versinho até que ele trova os versinho, só que ele não dá tempo na viola. O cara que pega pra tocar viola pra ele, sofre. Ocê tá batendo lá maior aqui, ele ta em sol, daqui a pouco ele ta em dó maior... daqui a pouco.. ele sai tudo fora do ritmo, então é ruim de cê acompanhar a pessoa assim. Na feira, às vez ele subia no taboado, “Seu João, vai tocar pra mim?” falei: “Não tem outro aí?”, aí o cara já sortava o Verdegai nele... Verdegai tocava e às vez eu tocava pra num desfeitiá ele, né? Mas às vez eu saia fora, porque ele judiava da gente memo, ele num... E podia falar pra ele, não adiantava nada. Ele era aquilo memo, ele saía trovando e já ia embora, ele num parava, num dava tempo pra viola! Aí, agora... Vicente Meira o nome dele. Ele cantou muito na feira. Junto c’o Chico Tomé. Mas hoje tamém ele ta doente tamém. Tem outro hominho tamém lá no Jardim Fogazza tamém, canta cururu, mas tamém ta entregue tamém. Abilinho, garanto que ocê chegou conhecer o Abilinho, não conheceu? Tocava muito na feira. Abilinho era um cururueiro bão.

Bruno Menegatti: Porque o cururu o senhor falou que faz em desafio, e o outro? Mas o Seu Zé Neves às vezes apresenta o cururu sozinho...

João Marques: Apresenta. Por exemplo que não tem parceiro! Às vez quando não tem uma pessoa, porque, se ele canta sozinho, como é que ele vai desafiar quem? Ele vai desafiar ele memo! Ele vai cantar pra ele memo! Então, ele... o cururu sozinho não tem graça nenhuma, porque não tem como ocê cantar e falar mar do outro. Tem que ser dois memo! É um pra lá e outro pra cá e vamo ver o melhor, né? Que nem, eu já toquei viola pra oito cururueiro cantar numa vez só. Um carca o porrete daqui, outro carca o porrete de lá e aí ele fica escutando ele metendo o pau nele, ele fica só coringando, quando chega a vez dele ele descarrega em cima

daquele lá. Então, é bonito isso aí... Então é uma coisa que, que cê cantar sozinho é a mesma coisa de eu pegar a viola e entrar num lugar e cantar sozinho! Eu não tenho dupla... mas isso ainda pode, porque eu vou cantar, num vou discuti com ninguém, num vou encarar ninguém, eu vou cantar, sozinho. Agora o cururu não, o cururu é um desafio. Você canta sozinho, vai desafiar quem? Não tem, não tem como! O Zé Neve canta sozinho! Eu toquei pra ele cantar lá, um dia na feira, cantou sozinho! Falou, xingou nego lá, mas ninguém encarou ele. Hahahahahha. O Zé Neve é foda!

Bruno Menegatti: E quanto tempo que o senhor acompanha cururu já?

João Marques: Ah, faz uns vinte ano já, não? Desde que começou o Pedraco na feira, nós já ia encarava os... Naquele tempo tinha bastante gente que cantava ali. Ali o tempo, do... começou o Pedraco ali, ói... que eu conheço, era o Morenã, o Abílio, Chico Tomé, Nestor, tinha dois da Belo Horizonte, tinha um lá do 4L, Dito Leite, tinha o... eu carculo que tinha uns 10 ou 12, cantava na feira direto ali... Mas depois morrero, outro parou... foram morrendo, morrendo e hoje só resta o João Coragem e o Zé Neve dos cantador de cururu, dos bão! Tem o Chico Tomé, ta vivo. Até que... eu acredito, se tivesse uma pessoa que procurasse tirar ele dessa... aconselhar ele, falar, que ele é um cururueiro bão, rapaz, nossa! cururueiro bão memo! O Nestor sofria na unha dele! Mas, se entregou à bebida... aí é ruim, né? Num tem...

Bruno Menegatti: Vou voltar no fandango... fandango e catira tem número certo de gente pra dançar?

João Marques: Num tem... não! Catira pode ter dez pessoa, doze pessoa, que nem eu vi lá! Teve um grupo tinha dezesseis pessoa lá dançando. Quer dizer, quanto mais gente no catira melhor! Cururu não, cururu pode ter cinquenta! É um desafio entre cinquenta, se tiver. Todo mundo canta, todo mundo xinga o outro. Então é... e chama a atenção do povo. O interessante é isso. Se ocê tiver cantando no lugar, que nem aqui que tem um barracãozinho aí... ocê tá lá dentro, tem um palco lá, cê ta cantando cururu, os desafiante ta tudo esperando ocê cantar pra ele subir lá e xingar ocê também. Então o povo dá... apraude os cantador. É. Num tem... igual hoje, ocê... o único lugar que a turma canta, argum cantava, agora não canta mais, na feira! Cururueirinho que tinha, que cantava lá na feira, sumiram tudo, argum morreu, outros que canta, virou que nem o Chico, se entregou... Então não tem... tem que fazer nascer tudo de novo! É catira, é... os violeirada, quedêles os tocadoada, dupraiada cantar no Pedraco na feira? Não tem mais nada! Tem mais nada. Porque o Pedraco ele canta, ele toca, e aquele som de lá meio ruinzinho, turma não gosta de cantar em som ruim, estraga com a pessoa. Então, ele tivesse um apareio de som bão lá... que a pessoa chegasse cantar, às vez cê vai cantar lá, ta aquele chiado no apareio, que num dá... a turma não escuta nem ocê cantar! É ruim assim.

Então, muitos já nem vai lá, nem vai tocar lá. E outra, dá muito bebodaiada, maconheirada ali, pertubano na hora que tá o... a turma tocando ali. E sai briga, ali já mataram até gente ali na feira. Na pracinha ali, por causa de cigarro, por causa de bebida... então, não tem!

Bruno Menegatti: Seu João, falta só mais umas perguntinha da dança. Da catira. Tem um jeito certo de começar e de terminar a catira?

João Marques: Como cê fala?

Bruno Menegatti: Tem uma maneira pra começar, como é que é, começar a dança do catira? Como é que é o começo da dança, tem um jeito certo pra começar, ou...?

João Marques: É o batido da viola! Por exemplo, os cara tão tudo no jeito lá pra dançar, então eu pego a viola e bato:

Inserir part. Min 48

Começa com batendo Parma, batendo Parma. Aí bate Parma, bate o pé. Depois sai dançando. Não é entrar e já sair dançando, tem que bater Parma, bater o pé. Bate Parma três vez, bate o pé três veiz, pra depois sair dançando. Aí o violeiro muda o ritmo da viola pra dançar.

Bruno Menegatti: Você pode mostrar esse ritmo?

Mostra o ritmo...

Então pra começar lá, pra bater palma, ocê bate aqui:

Toca a viola...

Aí depois que ele bater Parma daí cê vem aqui:

Toca a viola...

Tem o início e tem o fim.

Bruno Menegatti: Como é que é essa palma, o senhor pode bater essa palma pra gente?

João Marques: É assim. [Inserir part] E bate o pé acompanhando a palma. Bate o pé e bate a mão. Duas... três vez a mão e três vez o pé! Pra depois bater a viola pra sair dançando.

Bruno Menegatti: E pra terminar?

João Marques: Terminar... pára na hora que der o corte! Aí quando eu fazer na viola assim: [inserir part]

Parei seco, aí quando eu parei seco, argum ainda tá batendo o pé... por isso que eu digo, o cara não tem prática de dançar.

Bruno Menegatti: Então, pra terminar é o corte?

João Marques: É o corte.

Bruno Menegatti: O corte é essa parte toda?

João Marques: O corte é essa parte. Aqui eles tão dançando: [inserir part] Aí ele grita, ó o corte, aí começo: [inserir part]. Aí o corte.

Bruno Menegatti: E quem que grita?

João Marques: Os que tão dançando.

Bruno Menegatti: Mas tem um certo pra gritar, uma pessoa certa, ou não, qualquer um pode chamar?

João Marques: O João Coragem, sempre. Sempre é ele que fala, ó o corte! O Zé Neve... que eles tão dançando, eles sabem a hora que eles querem parar, daí ele dá sinal pra mim... pro corte... daí é a hora do corte, a hora da laranja. Hahahahaha. Hora do corte e da laranja!

Bruno Menegatti: E tem um nome certo pra essa pessoa que chama o corte? Que ta comandando o grupo?

João Marques: Não... é ele só... ninguém mai. Ele e o Zé Neve que fala às vez, na hora do corte eles fala, “óia o corte!”. O Zé Neve já tá preparado lá ca... batando palma pra parar.

Bruno Menegatti: Tem vários tipos de dança? A catira, o fandango?

João Marques: Não, isso não muda.

Bruno Menegatti: É um tipo só?

João Marques: É um tipo só. Catira com fandango não muda nada, é uma coisa só...

Bruno Menegatti: E o quebra-chifre, essas dança...

João Marques: O quebra-chifre é botina com botina, bico com bico...

Bruno Menegatti: Mas é dentro do catira?

João Marques: Dentro do Catira. O João Coragem com o Zé neve faz isso aí. Mas só eles tamém, que os outros não sabe fazer. Antigamente, os companheirada que dançava, fazia. Tinha quatro, oito pessoa, quatro par, os quatro fazia o quebra-chifre. Agora, hoje não tem... só Zé Neve com João Coragem que faz. Até, se um dia cê assistir, ocê assistir eles dançarem o catira cê vê eles fazerem isso, A Rosana faz, mas não sabe fazer, não sabe fazer, não tem o tempo certo, né?

Bruno Menegatti: E muda pro violeiro, quando entra o quebra-chifre?

João Marques: Não muda, é a mesma coisa! Eles que tem que entrar, acompanhar o ritmo da viola! E, mesma coisa cê ta dançando e ocê bater quebra-chifre.

Bruno Menegatti: Eles que mudam então.

João Marques: O jeito de dançar é o memo! Não muda nada, eles vão batendo no compasso da viola, o sapato com sapato, bico com bico. Então é o ritmo da viola! Aí a hora que parar, já vem o corte e já termina!

Bruno Menegatti: E quando que mudou fandango pra catira?

João Marques: Ah, faz muito tempo! Faz muito tempo. Eu carculo isso aí uns... catira pro fandango, uns 40, 50 ano atrás... Porque o catira é pouco tempo, vinte ano aí! Se veja bem, eu

já to com quase setenta ano... que já vi muito, muito, muita dança de catira, muita dança de fandango, participei de fandango, agora eu to participando aqui, depois que eu vim morar aqui em Itapetininga, eu to participando aqui com o João Coragem.

Bruno Menegatti: E o senhor sabe porque que mudou, porque que pararam de chamar de fandango e passaram a usar catira?

João Marques: Porque os mais velho foram embora! Daí os mais novo inventaram o catira! Já vem da média, duma média idade pra cá! Dá mais... porque os mais velho não existe mai... então os mais novo, que nem meu primo memo, aquele um que nós fomo na casa dele hoje, ele dançava catira, mas o dele já era catira! No tempo que... quando antes dele morrer, ele já era catira. O fandango ficou lá pra trás, tempo que todo mundo morava no sítio. Agora hoje, da nossa turma, não tem ninguém mais no mato, tá tudo na cidade. Os que não ta na cidade tão lá em cima já, morando com Deus. Então, aí ficou o catira e pegou bem o catira! Pegou bem! É... Porque muita gente não conhece o catira ainda, não conhece! Mas não conhece porque, porque não é pubricado, nem em rádio, nem em nada não é pubricado. Então é uma coisa que parou ali e ficou naquilo, porque se fosse uma coisa que fosse comentado num rádio, é... até que eu acho assim, que se um radialista falasse no rádio que... pra fazer um grupo de catira, ter uma pessoa que conversasse com ele, pra ele anunciar, pra aqueles que soubesse dançar um catira, coisa, pra fazer um grupo novo, de catira. Forma. Porque tem muito dançador de catira por aí. É que tão tudo escondido, que não tem o catira aqui na cidade. Só tem a conversa do João Coragem com o Zé Neve só e mai nada!

Bruno Menegatti: E o senhor sabe quando que começou essa dança, quem... os mais antigo dizia da onde que ela veio? O senhor falou dos gaúcho...

João Marques: Então, a parte de catira, do fandango, veio lá dos gaúcho! Num tem... aqui não tinha essas coisa... aqui não tinha nem como cê dizer, ah, tinha muito baile, baile nos mato, assim, tinha muito! Baile, encrensa, briga, esse tinha bastante. Mas o fandango não tinha. Depois que morreram os mais véio acabou tudo! Aí eu sei... o meu pai, do tempo do meu pai memo, que meu pai morreu com 76, 78, ano... Do meu pai pra lá quase tudo morreram, num tem mais ninguém! Então, o negócio ficou na mão dos mais novo! Da família, mais novo. Que daí já acabou o fandango, viraram fazer o catira. Ia em reza, ia em festa, fazer... Chapada Grande memo, é o lugar que a turma fazia isso aí. Ia na igreja, tinha o barracão da igreja, fazia o catira lá. Os mais novo, que os mais véio já não existia mais. Então, isso já vem vindo de cinquenta, sessenta ano pra cá.

Bruno Menegatti: Se o senhor pensar na trajetória da sua vida toda, assim, que que o senhor acha que o fandango, a catira, tudo isso, que que o senhor acha que representa pra você. Se não tivesse isso na sua vida, o senhor acha que seria diferente?

João Marques: Eu não sabia nada! Eu não tinha como... não sei se eu tava tocando uma viola, não sei se eu tava, não sei o que que eu tava fazendo, porque nós nascemo nisso aí, meu pai nasceu nisso aí, então já vem dele, ele ensinou nós, a gente aprendeu, até a minha família todo, aprenderam tocar, as irmandade mulher, tudo gostava, cantava com viola, com violão. O meu pai saía pra ir na feira, nós ficava tocando, amanhecia tocando violão e cantando junto. Quer dizer, tudo é inclinação das pessoa, né? Agora, mexa com isso hoje! A molecada de hoje só quer passear, só quer computador, namorar... merdinha que não sabe nem nada ainda... a escola, vai na escola pra estudar... vai namorar na escola. Quer dizer, ele não tem aquele interesse que nem nós tinha antigamente. Nós dava o sangue a troco de uma qualquer coisa. Se eu contar procê, lá no bairro da Lagoa Vermeia, saiu um casamento a Varze, não sei se cê ouviu falar. Eu era rapaizão novo, ainda. Aquele que nós fomo na casa da mulher lá hoje, marido dela e o meu irmão, e o sogro do meu irmão falou assim, vamo, vamo lá na Varze, vamos lá na Varze, tem um fandango lá, mas disse que é pra amanhecer lá hoje. Tem uma festa grande lá do casamento e vai ter o fandango lá. E chovendo, rapaz, chovendo, ó! Pois eles esporearam, foram com a charrete, foi a muier do meu irmão, a mãe dela, na charrete e nós fomo todo mundo a pé. Levemo sapato pra trocar lá, porque era três hora de andar a pé. Mais de três hora. Pois nós fomo lá no casamento. Barro então, digo procê... vesti uma carça mais veia, levou sapato na sacola, roupa pra trocar lá porque nós ia chegar, e pantâno de barro lá. Chegemo sujo memo! Tomemo banho no ribeirão lá de noite e trocamo de roupa e amanhecemo no... no... dançando fandango. Fandango e esse vilão que eu falei procê, chamava a atenção do povo. Amanhecemo, outro dia armocemo lá pra depois vir embora. Quer dizer, nós ia longe atrás das coisa que a gente gostava, mas hoje ninguém faz força pra essas coisa, rapaz... Nada! Quer que tudo na mão assim, ó!

Bruno Menegatti: O senhor tem saudade dos tempo de antigamente?

João Marques: Tenho! Tenho. Tenho que se pudesse vortá atrás tudo, vortava! Eu sempre falo, “aquele tempo não vorta mai...” ói, eu lembro... um dia peguei com meu menino, falei “vamo dá uma vorta lá pro Bairro da Lagoa Vermeia, pro fundão lá”. Pegamo esse carro e fomo embora. Atravessemo lá por detrás do... aonde entremo ali, descemo direto pra pista, chegamo lá no finar lá, entramo por dentro lá, fomo sair lá naquela casa que nós fomo, de biscicreta. E de lá saímo na pista e viemo embora. Pra relembrar aquele tempo que nós era molecada, é... brincar com biscicreta, correr de biscicreta, que nem biscicreta existia! Tinha

uma biscicleta pra dez brincar nele! Não tinha biscicleta! Inda a primeira biscicleta que eu comprei, que o meu pai conseguiu arrumar pra mim, nós fomo num casamento na Chapada, guardemo a biscicleta num barracão lá e, quando, outro dia fomo ver, quedêle a biscicleta, levaram embora! Saiu suor pra comprar a biscicleta, levaram embora! Enfiemo num paió, de milho lá, os cara roubaram a biscicleta. Aí deu outro trabaio pra comprar outra. Mas a gente corria atrás das coisa que a gente gostava. É... festa... nós não perdia uma festa! Aonde dizia que ia ter catira, nós ia lá pra nós dançar. Nós queria ficar aparecendo lá no meio do povo, né? É... mas as coisa não vorta mais não. Tempo passou, passou... Tempo de mocidade tudo as coisa é mais fácil, não. Agora hoje, a pessoa vai ficando numa idade, vai ficando meio preguiçoso, meio cansado, né? Que a gente já sofreu muito na roça tamém, trabaiava na roça e... quantos ano trabaiando numa lavoura, prantano... Então a gente é sofrido! Sofrido! Às vez, da própria família, sofre com a própria família da gente. Então tem essas coisa. A vida é cheia de coisa que ocê tem que passar. Ninguém passa por a gente!

Bruno Menegatti: O Senhor conheceu então o violeiro tocador Lucídio Proença e o Crídio?

João Marques: Conheci não muito tempo, mas conheci! E... aqui na Chapada ele sempre tava dançando um catira com a turma. Até, inclusive, num casamento que teve na chapada ele foi, ele tava lá, ele, esse outro que ocê falou...

Bruno Menegatti: O Crídio?

João Marques: Não, outro... o Cride! É Ocride! Então, eles tiveram lá na Chapada, no casamento, pra dançar o catira lá. Então, essas pessoa que nós tem que resgatar, pra, pra... porque ocê sabe que umas pessoa que nem esse aí, o Lucídio, o Crides, esses cara já é pessoa de de idade, não é criança mais, que nem a gente assim. Então essas pessoa tinha que reunir uns cinco, seis, e mostrar o catira na cidade! Mostrar, dançar e procurar lugar que... de movimento, fazer o catira, dançar lá pro povo ver, pros novato ver e aprender aquilo que ainda resta, pra evitar de acabar. Porque, eles são catireiro, mas, são fandangueiro, dançam, mora lá, mas nem sai pra cidade! Não aparece eles na feira, é... Em lugar nenhum não aparece, ficam lá entocado lá, porque cê tem que saber e mostrar o que cê sabe. Sair de casa, mostrar, se apresentar nos lugar que tem, que nem o Pedraco faz ali. Um lugar bão ali na feira de ocê ter um grupo de catireiro e ir lá se apresentar, tem bastante gente pra assistir. A turma não vai! Fica tudo escondido! Eu falo procê. Eu conheço o Zé Neve e o Chico... Zé Neve e o João Coragem só que sempre tá aparecendo por aí. Agora os outro não, os outro tão tudo de escondido. Mas é falta de chegar neles e dizer “vamo! Vamo! Vamo frequentar isso aí, vamos encarar isso aí, vamo mostrar pro povo que ainda existe ainda o catira, num vamo deixar parar isso aí, numo vamo deixar morrer, vamo se apresentar, pelo menos os mais novo que tão por

lá eles vão ver, eles vão pensar. Eles vão gostar de ver o catira! Pode ser que eles interesse por aquilo e até entre junto com a gente pra aprender”. Então, não tem! As coisa não pode deixar parado, não pode deixar morrer.

Bruno Menegatti: O Senhor pode falar um pouquinho mais sobre a feira?

João Marques: Então, ali na feira tinha, tinha bastante gente que frequentava ali. Dançador de catira, cururueiro tinha bastante. E bem no começo, que o Pedraco inventou aquilo ali, depois de um ano, mais ou meno, apareceu bastante gente tocar ali. catireiro, pessoas que cantava, tocava com viola e cantava, dupla sertaneja, sanfoneiro, tinha um monte de nêgo que frequentava ali. Então, hoje não tem, não tem, não sei pra que que fugiram, não aparecem mais lá! Mas ali, o Pedraco foi muito divertido, muito divertido o... ocê vê, ali ficava cheinho aquele pátio ali de gente, assistindo os cantador ali, os cururueiro. Outro já xingava os cururueiro, que “ah, aqui não é lugar de cururueiro”, não sei que... Agora o Pedraco, de um ponto em diante começou ponhar evangélico lá. O pastor lá falar em religião lá, daí estragou tudo. Os cara falava assim é “porque ponhar o cara pra falar em orar, fazer oração aqui? Aqui é lugar de movimento de cantador, sanfoneiro”. Os cara vinha com aqueles, aqueles, é... aquele coisa... surdão que fala lá, outro com tecedor, outro com... a Jéssica com o pai dela, quanto tempo ficaram tocando na feira... sumiram , não sei pra onde foram. Te dizer uma coisa, rapaz, que se não tiver um cabeça pra alinhar aquelas pessoa, não vai pra frente. Não vai, pára tudo! Daqui uns tempo não tem mais nada, nem catira, nem fandango, nem moda de viola, não tem nada. Que a cultura, a cultura tem que dar valor! Cultura tem que dar valor. Cê vê no nosso grupo de viola, parece que tá meio abandonadão tamém. Quer dizer que uma coisa começa bonita, depois vai num ponto em diante começa desanimar, e assim não é bão. Não é bão pra nossa cidade, porque acaba tudo. Cê vê, tudo a gente se dá co povo, cê vê, a gente fica conhecido do povo, chega lá na feira os cara fala, “ah, não vão cantar hoje?”, “Não, hoje não vou”, “Os cês são os melhor que canta aqui. Esses tranqueirada aí!”. Aquele cara lá, o Raul Seixas lá! Virgem mãe, aquele acaba ca feira! Fica gritando que nem doido lá e chama a atenção dos outros ainda.

Bruno Menegatti: E no tempo que começou tinha mais catira, tinha mais cururu?

João Marques: Tinha! Tinha!

Bruno Menegatti: Fala dos grupos que vieram dançar.

João Marques: Tinha mais catira e tinha mais apresentador. Porque, ocê vê, ali vinha Capão Bonito, por exemplo, vinha os catireiro de Capão Bonito, tudo liformizado, tudo bem caprichado. Tinha horário separado pra eles tocarem, pra eles cantarem, fazer o show deles. Quando vinha cururueiro era cururueiro! Não tinha fandanguero, não tinha nada! Quando era

cururueiro, aquele horário de cururueiro, aquele domingo era só cururu. Mas ali, cê vê, era cururu um domingo, outro domingo era violeiro, e o outro domingo era sanfoneiro, o sanfoneiro misturava c'os violeiro, porque tem muitas dupla que tem sanfoneiro pra acompanhar, né? Então fazia assim, separava um domingo pra cururu. Mas cê pensa, tinha monte de cantador de cururu ali. Cantava. Então, é... tinha um movimento grande ali, hoje não tem mais... O que morreu, morreu, o que não morreu, sumiu. E nem de fora não ta vindo mais se apresentar. Ali o Joinha vinha lá de Angatuba, vinha de tocar, cantar, se apresentar ali, trazia a turma dele, fazia o show dele lá. Bão! Tinha muita dupla boa pra cantar ali, hoje não tem mais! Não tem mais porque num tem valor nenhum, não dão valor pras pessoa. Então, o cara vai desistindo, vai desanimando e coisa, daqui a pouco o cara diz “Ah, eu não vou mais lá” E é o que tá acontecendo. Então nós precisa, nós tamo fazendo isso aqui, vamo ver se nós continua. Fazer alguma coisa pra não acabar em nada.

Bruno Menegatti: Vou passar pra uma outra parte que é... tinha mutirão nesse tempo que o senhor morava no sítio?

João Marques: Mutirão? Tinha!

Bruno Menegatti: Como é que era o mutirão?

João Marques: Mutirão era pra baile. Turma fazia mutirão pra roçar, pra carpir. Nossa, encarei muito isso aí! Aí de noite tinha um bailão pros cara.

Bruno Menegatti: E como é que era um mutirão, como é que funcionava, assim, durante o dia o trabalho num mutirão? O que que é um mutirão?

João Marques: O mutirão era: a turma, os japonês, é... misturava os brasileiro, os japonês, eles plantavam lavoura grande, então eles faziam mutirão pra não precisar pagar, pra não precisar tirar dinheiro pra pagar. Sabia que os cara era doido por causa de baile, então, era falar “vai ter baile, tal sábado vai ter baile, vai ter o mutirão”, reunia cem, duzentas pessoa. Ah, roça, roça de arqueire de chão, dois arqueire, a turma limpava no dia! Os cara dava armoço pros trabaiaador. Armoço só, porque os cara trabaiaava até meio dia, uma hora, já limpava tudo. Era tudo por tarefa, tudo dava um tarefa pros cara, aquele que tirava primeiro ia ajudando os outro e ia, quando via tava tudo amontoadado num lugar só. Não tinha, ninguém perdia lavoura no mato, era só inventar o baile, então era gostoso aquele tempo. Eu frequentei muito aquele tempo de mutirão, porque se ocê fizesse o... também tinha o mutirão que ocê arrumava os amigo, por exemplo, cê tava fazendo uma casa lá, aquele tempo não tinha material pra fazer casa de tijolo, fazia de barro, então, no nosso tempo lá, nós reunia uma turminha de dez, quinze pessoa, ripava a casa, aquele tempo.. argum nem sabe o que é isso, ripar uma casa, barrotear uma casa. Então nós barroteava uma casa, ripava, marrado com

cipó e depois carcava barro. Era festa pra turma! Eu bebo, a gente bebia ainda umas cachaça lá pra criar coragem, às vez cedinho, tudo mundo já tava no barro, amassando o barro com o pé, argum já empurrava outro no barro, já se sujava todo, então, aquilo era festa pra nós. Então aquilo foi muitos ano daquele jeito. Mutirão pra baile e mutirão pra fazer casa. Pessoa casava às vez, não tinha onde morar, era uma semana já tava a casa pronta pra morar. Reunia a turma, fazia mutirão e fazia a casa pro cara. Era uma semana o cara já tava morando na casa dele. Mas tudo união, tudo união. Hoje num tem essas coisa mais não, Se precisar de um dia de serviço do cara, o cara vai lá e ainda cobra, fala que não vai cobrar, outro dia manda buscar o dinheiro na sua casa. É... tem... Era muito bom, mas é uma coisa que não vorta mais... o que ficou pra lá ficou. Não tem mais... se ocê querer relembrar coisa do passado, coisa que você já passou coisa boa, cê já passou coisas ruim na sua vida. Eu já passei coisa que eu não desejo pra ninguém passar o que eu passei. Dormindo no mato assim e... de medo do próprio pai... Foi muito sofrido na minha vida, agradeço a Deus por ser o que eu sou hoje. Eu era pra ser uma pessoa às vez que, é... sei lá o que que eu podia ser, né? Se não fosse... Mas tudo meu pai ser ruim, ainda eu agradeço a Deus ainda. Tudo que eu aprendi de educação, de coisas boa que eu aprendi foi com ele. Então, num... eu sofri porque ele era um pai que ele queria inducar, ele queria que a pessoa andasse no trilho, que nem eu expliquei procê aquele negócio de hora de armoço. Fazer o armoço e os pequeno ir na frente, aquele tempo não tinha essas coisa. Hoje cê... se senta numa mesa pra armoçar, os primeiro que vem ali é a pivetada, cirançada. Ninguém tem educação mais é... come, joga comida no chão, suja tudo o lugar que vai comer ali, já começa até brincar, um jogar comida no outro, é aquela brincadeira, então aquece tempo não tinha, as criança tinha medo dos pai, mãe. Hoje pra começar não pode bater num filho, cê tem que inducar conversando, não pegar uma cinta que nem fazia antigamente, deixar o lombo véio que era roxo de apanhar com cinta. Eu chegava apanhar com aquele radiózão feito de couro de boi, aqueles traçadão assim e rabo de tatu... sabe o que é rabo de tatu? Meu pai batia até com a argola do rabo de tatu, assim, ó... Deixava calombo nas costa. Então, sofri! Mas Agradeço a Deus por tá com saúde e bão até hoje. Porque se não, porque minha mãe morreu cedo, minha mãe morreu o que, com 43 ano. Minha irmã acabou de criar a fiarada, então quer dizer que mãe, nói pode ver que nós, da parte da famia mais novo ficaram tudo sem mãe. Agora, o pai, por bão que seja, ele não é igual a mãe. A mãe controla argum erro, alguma coisa, o pai não, o pai era o chicote véio comia sorto. Eu lembro, lembro, meu pai tinha armazém lá no sitio, Lagoa vermeia, ele ia na feira, ele num deixava cê pegar uma bala do armazém, uma bala! Um doce que cê quisesse comer, ele não deixava. O que que nois fazia? Ele ia pra feira, nós pegava e subia numa escada por detrás e tirava pro buraco da teia

bolacha, doce, tirava pelo buraco da teia. Mas se ele descobre também, apanhava que dava até dó. Então, a criançada, da nossa, do nossos irmandade, foi tudo sofrido, mas hoje, graças a Deus tão tudo bem colocado, os que já foram, já foram, o que não foram tão tudo bem colocado, tão vivendo a vida deles, que nem a gente, assim. Mas, é como eu disse procê, as coisa passado não vorta mais, tem que fazer daqui pra frente! Ver o que a gente pode fazer daqui pra frente, porque o que nós fizemo naquele tempo, nós não faz mais hoje.

Bruno Menegatti: O senhor falou que tinha baile no mutirão. Tinha fandango também, no mutirão?

João Marques: Não, não. Só baile. Os japoneis não gostava de fandango. De Fandango não. Japoneis gostava só do baile. Gostar eles gostavam da lavoura deles ficando limpo, né?

Bruno Menegatti: E só japoneis que fazia mutirão?

João Marques: Não, pessoal fazia também.

Bruno Menegatti: Mas nunca tinha fandango?

João Marques: Os brasileiro, às vez fazia.

Bruno Menegatti: Me conta então história de fandango.

João Marques: Tinha a turma do... dos Però, Lagoa Vermeia, era a família inteira! Gostava de fandango! Esse era só sair um qualquer, uma festinha, qualquer coisa lá, um casamento qualquer, eles chamava pra turma ir lá. A turma dos Però lá, a família inteira dele gostava, do... cat... do fandango, aquele tempo. Então ele, quando saía, ele avisava nós! Vamos lá, tar dia lá que vai ter uma brincadeira lá, fandango lá. Nós ia. Ia a turma lá da... do... Sarapuí, eles tinham parentaiada lá em Sarapuí. Vinha a turma de Sarapuí lá, amanhecia dançando. Amanhecia dançando, comendo arroz com frango de noite, então nós levava aquele... nós num... passava uma semana assim, que cê não sentia, quando cê via já era sábado, já era domingo... nós saía de noite, procurar baile de noite, fandango de noite... aonde achava barulho nói tava ali. Agora, quem que tem coragem de sair hoje de noite procurar diversão assim? Ninguém sai.

Bruno Menegatti: Seu, João, como é que era a comida antigamente, essa comida na roça?

João Marques: Faziam muito arroz com frango aquele tempo. Porque feijão eles cozinhavam, eles cozinhava aqueles carderãozão de feijão. Cardeirão memo, fazia no... sabe aqueles tacho de fazer sabão, aqueles tachão grande, assim? Fazia naquilo lá, porque... comer de duzentas pessoa pra comer... faziam o arroz separado, o arroz com frango e fazia um carderãozão de feijão. Ali vinha verdura, vinha salada de uma coisa, salada de outro, é... carne de outras qualidade, então a turma enchia a barriga. Trabaiava pra encher a barriga, puta sorzão que nem tá agora, assim... é... até meio dia, uma hora a turma tava lá, batendo ardido lá, limpando

a lavoura. Aí quando era de tarde, vinha embora! Vinha tudo mundo embora pra casa e à noite ia no baile. Não pagava nada! Aqueles que num.. aqueles... marcava todo o nome das pessoa. Se aparecesse arguem lá que não foi carpir, que não foi trabaia lá, falava “não, cê não vai entrar não” já ponhava um segurança no portão lá, “Ói, peça o papelzinho que ta todo mundo com o papelzinho escrito lá, que ele trabalhou aqui, se não tiver papelzinho não entra. E não entrava mesmo”. Cara vem “não, mais eu pago”, “não, mas nem que se paga cê não entra, porque eu precisava do seu serviço, não do dinheiro”. Não deixava entrar! Porque se deixar, enchia de nego que não ia trabalhar lá... só ia pra comer.

Bruno Menegatti: Seu João, o senhor conheceu algum tropeiro?

João Marques: Tropeiro? Não cheguei conhecer. Tropeiro não.

Bruno Menegatti: Nunca viajou com tropa?

João Marques: Não, não, não. Meu pai viajava.

Bruno Menegatti: Seu pai? Pode contar um pouquinho?

João Marques: Meu pai vinha do... meu pai saia com tropa daqui pro Pilar do Sur. Eles iam muito pro Pilar. Pilar, pra... ia pra Pilar, ia pra... pra... aquela... pra Registro, Sete Barra, aquela que de lá ele vinha e ia com tropa daqui. Ia lá e vortava pra cá. Trazia tropa de lá e levava daqui pra lá e trazia de lá pra cá. Muitos ano, meu pai muitos ano fazia isso. E viajar de a pé pra Iguape, pro meio do Sertão. Uma vez, eu vou contar a história procê, pode contar, né? Uma história que meu pai contava pra nói... Que foram em doze pessoa a pé, Iguape, e tinha um caminho pro meio do sertão, não tinha estrada aquele tempo, então eles foram embora. Aí, quando foi no sertão, começou escurecer, então o meu pai disse que os mais véio que tava lá, tinha umas pessoa mais novo no meio, então os mais véio disse que falaram assim, “vamos dormir aqui no sertão, porque se nói tocar pra frente, nói vamo travessar aqui e nói vai ficar sem dormir. Vamos descansar aqui, amanhã nós tamo descansado, nói viajeia cedo.” “Vamo!”. Todo mundo concordou. Então, disse que tinha uma figueirona assim, uma figueirona dessas antiga, ela tinha uma tora, um gaio lá que fazia assim... aí, disse que pegaram, cataram antes de escurecer muito, cataram um monte de lenha pra fazer a fogueira, que lá tinha a onça, né? Aí, ele disse que escutava mio de onça láaaaa no fundo, mas como ele era uns par dele, né, aí ele disse que fizeram carreirão de lenha lá pra queimar na hora que fosse cochilar, né? Então ele disse que falaram pro... pra um dos cara mais novo, “viu, nós vamo dar uma dormida, você fica acordado, fica aí, não deixa apagar o fogo. Se apagar o fogo o bixo vem!” Porque miava longe, daqui a pouco ele tava perto! Aí, diz que o, eles foram “Não, pode dormir! Só que quando for umas hora da noite nós troca, nós troca, pra mim também dormir um pouco!” Aí, ele disse que era, parece que oito hora da noite, todo mundo

se acomodou, né? Carcaram fogo no montão de lenha lá e labaredão de fogo lá, tão tudo dormindo. Tinha nêgo roncando lá. Aí, diz que o cara tava com uma cartucheirona, encostada assim, ele falou “Se aparecer alguma coisa aqui eu meto fogo!”. Diz que escutou o mio do bixo assim na baixada, pertinho, rapaz... E já escutou um baruío ‘tche tche tche tche’ E fungando, disse que fungava, assim, né? “fuuu fuuu fuuu” que vinha vindo, rapaz, aí, mai como o fogo tava arto o fogo, carmô... sumiu... daqui a pouco disse que viu o mio dela lá na frente. Aí, que quando ele ficou acordado, diz que ele pegou e , todo mundo dormiu, diz que ele se encostou assim no, sentou no chão, se encostou assim numa tábua, quando diz que ele, uma disfarçada que ele deu, o fogo, diz que abaixou o fogo, tava meio brasa só, diz que o que ele olha pra cima na figueira, diz que o bixo tava em cima daquele gaião da figueira assim, no jeitinho de pular em cima da turma, aí que ele tava com o zoião assim diz que piscando assim, rapaz, oiando lá embaixo na turma, ele vai pular aqui, e se pular ele vai levar arguem. Aí diz que ele pegou a cartucheirona dele, falou: “se eu atirar ela, ela cair em cima ela mata arguem aqui”, que o bixo, diz que se atirar e não matar na hora, onde ela cair ela cata! Diz que ele pegou, oiô, oiô... será que eu atiro? Aí, ele disse que pegou , jogou uns capim no fogo assim, e ela oiando, que o fogo deu aquele lavaredão assim, diz que ela se escondeu, lá no meio da gaiarada da figueirona. Aí, disse que o... ele foi e acordou a turma. Turma, ó... o bixo ta aí na arve em cima aí. Aí meu pai disse que falou assim “passa a espingarda pra mim que eu vou mostrar pra esse bixo”. Diz que ele entrou embaixo assim, quando ele entrou embaixo a onça de lá desceu, assartou em cima dos cara, sartou e “pei!” No meio, aí disse que meu pai deu um tiro, de susto, lá não tinha mais onça nenhuma mai, a onça já tinha pulado lá. Mas num pegou ninguém, aí ele disse que acordaram todo mundo assustado, que foram contar as pessoa que tava lá, se não tava fartando arguém. Mas que passaram uma caganeira, rapaz... depois daquela hora ninguém dormiu mais daí. Amanheceram acordado. Ah... aí outra vez que foram ir viajar pra lá, iam dormir lá no Registro, pra lá onde num tinha mato né? Mas ali era gosto... era quente, né? Não batia vento, um mato virge daquele lá... Mas que ele contava essa história que é um perigo no meio do mato ali, uma onça bardeá com arguem, porque o bixo pega, né? O bixo pega e leva embora, o cara nem sabe pra onde ele foi.

Bruno Menegatti: Obrigado, Seu João!

APÊNDICE F - Orientações para leitura das partituras

Para representar com a maior fidelidade possível a realidade musical do fandango da região de Itapetininga, criamos alguns símbolos que representam algumas maneiras de realizar os toques de viola:

Movimento da Mão - as setas indicam a direção do movimento da mão direita.

Arremate - Toque descendente da mão direita em que as cordas são imediatamente abafadas, produzindo um ruído (ou seja, o acorde escrito não soará). Esse abafamento pode ser feito com a lateral do dedo polegar, ou com a lateral da mão (oposta ao polegar).

Abafamento com som percussivo - Abafada obtida com o bater do polegar sobre as cordas produzindo um leve ruído.

Três Dedos - Efeito rasqueado produzido através do toque descendente (sucessivo e muito rápido) dos dedos anular, médio e indicador.

Além desses símbolos, para representar da maneira mais fiel possível a forma das músicas, utilizamos os seguintes símbolos:

* As gravações, obviamente, possuem um número fixo de repetições para um determinado trecho musical, no entanto essa não é a realidade desse estilo musical, pois o número de repetições é feito de maneira variada a cada execução, de acordo com a vontade do grupo em dançar mais ou menos. Portanto, esse símbolo indica a realização de inúmeras repetições do trecho marcado.

**

Inúmeras repetições do trecho marcado, dentro de uma idéia musical maior que também é repetida inúmeras vezes (essa, marcada com o símbolo a seguir).

Inúmeras repetições de um grande trecho que contém um outro trecho menor inserido nele e que também é repetido inúmeras vezes (esse, marcado com o símbolo anterior).

Esse grande trecho é fechado com o símbolo à esquerda e iniciado com o símbolo:

Inúmeras repetições do trecho inscrito entre as barras de repetição, no entanto não há um número fixo de execuções da primeira ou da segunda parte (essa última marcada por uma chave superior). Toca-se uma, ou duas vezes cada uma delas, aleatoriamente, no entanto ao terminar as execuções de uma das partes, sempre sucede a outra.

As violas estão escritas em cebolão em ré para facilitar a leitura dos violeiros que, atualmente, utilizam essa afinação, predominantemente. No entanto, o Grupo de Fandango de Chilenas dos Irmãos Lara, os Tropeiros da Mata e a catira utilizam a viola em cebolão em mi.

APÊNDICE G - Partituras dos fandangos dos Irmãos Lara

Bate na Bota

♩ = 96

Viola Caipira
(Cebolão em Ré)

Mãos $\begin{cases} \text{estalo (castanholas)} \\ \text{palmeado} \\ \text{palmas nas botas} \end{cases}$

Pés $\begin{cases} \text{espora} \\ \text{supateado} \end{cases}$

Corte

The first system of musical notation consists of a treble staff and a grand staff (two bass staves). The treble staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a complex, fast-paced melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. A bracket with a '2.' indicates a second ending. The grand staff features a simple bass line with eighth and sixteenth notes, and a more complex bass line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. A bracket with a '2.' indicates a second ending.

The second system of musical notation continues the piece. The treble staff features a complex melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes, marked with asterisks (*) at the beginning and end of a phrase. The grand staff features a simple bass line with eighth and sixteenth notes, and a more complex bass line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, also marked with asterisks (*) at the beginning and end of a phrase.

The third system of musical notation continues the piece. The treble staff features a complex melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes, marked with asterisks (*) at the beginning and end of a phrase. The grand staff features a simple bass line with eighth and sixteenth notes, and a more complex bass line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, also marked with asterisks (*) at the beginning and end of a phrase.

First system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a complex, fast-moving melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The lower staff is in bass clef and features a steady, rhythmic accompaniment of eighth notes. The system concludes with a double bar line.

Second system of the musical score. The upper staff continues the fast melody, marked with an asterisk (*) above the first measure. The lower staff continues the rhythmic accompaniment. The system ends with a double bar line.

Corte

Third system of the musical score, featuring first and second endings. The upper staff has first and second endings bracketed and labeled '1.' and '2.' respectively. The first ending leads back to an earlier section, while the second ending concludes the piece. The lower staff also has corresponding first and second endings. The system ends with a double bar line.

Corta Jaca

♩ = 98

Viola Caipira
(Cebolão em Ré)

Mãos $\leq$ estalo (castanholas)
palmado

Pés $\leq$ espora
sapateado

Corte

First system of musical notation. The treble staff features a complex, fast-moving melody with many beamed sixteenth notes. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including rests.

Second system of musical notation. The treble staff continues the fast melody, marked with an asterisk (*) above the staff. The bass staff continues the rhythmic accompaniment, also marked with an asterisk (*) above the staff.

Third system of musical notation. The treble staff includes a section marked "Corte" above the staff, indicating a cut or a specific performance instruction. The bass staff continues the rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. This system includes first and second endings, indicated by "1." and "2." above the treble staff. The bass staff continues the rhythmic accompaniment.

Mandadinho

♩ = 99

Viola Caipira
(Cebolão em Ré)

Mãos $\leq$ estalo (castanholas)
palmeado

Pés $\leq$ espora
sapateado

The musical score is written for three parts: Viola Caipira, Hands (Mãos), and Feet (Pés). The time signature is 2/4, and the key signature has one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 99. The Viola Caipira part is a continuous sequence of chords. The Hands part includes a section with 'estalo (castanholas)' and 'palmeado' markings. The Feet part includes a section with 'espora' and 'sapateado' markings. The score is divided into three systems, each with a first and second ending for both the Hands and Feet parts.

First system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a continuous eighth-note accompaniment. The lower staff is in bass clef and contains a melody with eighth notes and rests.

Second system of the musical score. The upper staff continues the eighth-note accompaniment. The lower staff continues the melody. The system concludes with double bar lines and repeat dots. Asterisks are placed above the final measure of the upper staff and below the final measure of the lower staff.

Third system of the musical score, starting at measure 21. The upper staff continues the eighth-note accompaniment. The lower staff continues the melody. The system concludes with double bar lines and repeat dots. Asterisks are placed above the first measure of the upper staff and below the first measure of the lower staff.

The first system of musical notation consists of a treble staff and a grand staff (two staves). The treble staff contains a series of chords, each with a dotted quarter note and an eighth note. The grand staff contains a series of chords, each with a dotted quarter note and an eighth note. The key signature is one sharp (F#).

The second system of musical notation consists of a treble staff and a grand staff. The treble staff contains a series of chords, each with a dotted quarter note and an eighth note. The grand staff contains a series of chords, each with a dotted quarter note and an eighth note. The key signature is one sharp (F#). The system ends with a double bar line and a repeat sign, followed by an asterisk (*).

Corte

The third system of musical notation consists of a treble staff and a grand staff. The treble staff contains a series of chords, each with a dotted quarter note and an eighth note. The grand staff contains a series of chords, each with a dotted quarter note and an eighth note. The key signature is one sharp (F#). The system ends with a double bar line and a repeat sign.

The first system of musical notation consists of a treble and a grand staff. The treble staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a first ending bracket over the first two measures, followed by a second ending bracket over the next four measures. The first ending concludes with a repeat sign and a fermata. The grand staff (piano accompaniment) also has first and second endings. The first ending is a short chordal phrase, and the second ending is a more complex rhythmic pattern. The system concludes with a double bar line.

The second system of musical notation continues the piece. The treble staff contains four measures of music, primarily consisting of chords and some moving lines. The grand staff continues the accompaniment with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line.

The third system of musical notation is the final system on the page. The treble staff features a series of chords and a final measure with a fermata. The grand staff continues the accompaniment with a mix of chords and moving lines. The system concludes with a double bar line.

Palmeadinho

♩ = 96

Viola Caipira
(Cebolão e Ré)

Mãos $\begin{cases} \text{estalo (castanholas)} \\ \text{palmeado} \end{cases}$

Pés $\begin{cases} \text{espora} \\ \text{sapatado} \end{cases}$

1. 2. %

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains six measures of dense, rapid sixteenth-note chords. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and contains six measures of eighth-note patterns. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and contains six measures of eighth-note patterns.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains six measures of dense, rapid sixteenth-note chords. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and contains six measures of eighth-note patterns. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and contains six measures of eighth-note patterns.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains six measures of dense, rapid sixteenth-note chords. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and contains six measures of eighth-note patterns. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and contains six measures of eighth-note patterns. A double bar line with a repeat sign is present at the end of the system.

Do 8 ao 4
com as repetições

Do 8 ao 4
com as repetições

Corte

1.

2.

1.

2.

Passo da Tropa

♩ = 102

Viola Caipira
(Cebolão em Ré)

Mãos $\leq$ estalo (castanholas)
palmeado

Pés $\leq$ espora
sapateado

The first system of the musical score for 'Passo da Tropa' consists of three staves. The top staff is for the Viola Caipira (Cebolão in D), written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a continuous, rhythmic pattern of chords and eighth notes. The middle staff is for the hands (Mãos), indicated by a double bar line and a 2/4 time signature, showing a sequence of eighth notes. The bottom staff is for the feet (Pés), also in 2/4 time, showing a sequence of eighth notes with some rests.

Corte

The second system of the musical score for 'Passo da Tropa' consists of three staves. The top staff is for the Viola Caipira, continuing the rhythmic pattern from the first system. The middle staff is for the hands, showing a sequence of eighth notes with some rests. The bottom staff is for the feet, showing a sequence of eighth notes with some rests. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The first system of musical notation consists of a treble and a grand staff. The treble staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features two first and second endings. The first ending is marked with a '1.' and a repeat sign, followed by a double bar line. The second ending is marked with a '2.' and a repeat sign, followed by a double bar line. The grand staff has a single whole rest in the upper staff and a series of eighth notes in the lower staff, with a repeat sign at the end.

The second system of musical notation continues the piece. The treble staff features a series of eighth notes, with a repeat sign at the end. The grand staff has a single whole rest in the upper staff and a series of eighth notes in the lower staff, with a repeat sign at the end. There are asterisks (*) at the end of both staves.

The third system of musical notation continues the piece. The treble staff features a series of eighth notes, with a repeat sign at the end. The grand staff has a single whole rest in the upper staff and a series of eighth notes in the lower staff, with a repeat sign at the end.

Corte

The musical score is written for piano and consists of three systems. Each system has a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The first system begins with a treble staff containing a series of chords, marked with an asterisk (*). The bass staff contains a series of chords, also marked with an asterisk (*). The second system continues the treble staff with chords and a fermata, while the bass staff has a series of chords. The third system concludes the piece with a final chord in the treble staff and a series of chords in the bass staff.

Pula Sela

♩ = 96

Viola Caipira
(Cebolão em Ré)

Mãos = estalo (castanholas)
palmeado

Pés = espora
sapateado

simile

Corte

1. 2.

1. 2.

First system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a continuous sequence of eighth-note chords. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth-note chords, with some measures featuring a whole rest in the upper voice. A double bar line with repeat dots appears after the second measure. An asterisk (*) is placed above the staff at the end of the first measure and above the double bar line.

Second system of the musical score. The upper staff continues the sequence of eighth-note chords. The lower staff continues the sequence of eighth-note chords. A double bar line with repeat dots appears after the second measure. An asterisk (*) is placed above the staff at the end of the first measure and above the double bar line.

Corte

Third system of the musical score, labeled "Corte". The upper staff features a sequence of eighth-note chords, with some measures marked with 'x' symbols. The lower staff continues the sequence of eighth-note chords. A double bar line with repeat dots appears after the second measure. First and second endings are indicated by brackets and numbers 1. and 2. above the staff.

Quebra Chifre

♩ = 101

Viola Caipira
(Cebolão em Ré)

Mãos $\leq$ $\begin{matrix} \text{estalo (castanholas)} \\ \text{palmeado} \end{matrix}$

Pés $\leq$ $\begin{matrix} \text{espetei} \\ \text{sopelado} \end{matrix}$

Corte

First system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains six measures of dense, repeated eighth-note chords. The lower staff is in bass clef and contains six measures of accompaniment, including eighth-note patterns and rests. A repeat sign with first and second endings is present in the fourth measure of both staves.

Second system of the musical score. The upper staff continues with repeated eighth-note chords, marked with an asterisk (*) in the fifth measure. The lower staff continues with accompaniment, also marked with an asterisk (*) in the fifth measure. A repeat sign with first and second endings is present in the fifth measure of both staves.

Corte

Third system of the musical score, labeled "Corte". The upper staff features repeated eighth-note chords, with first and second endings marked "1." and "2." in the final two measures. The lower staff continues with accompaniment, also featuring first and second endings marked "1." and "2." in the final two measures. A repeat sign is present in the fourth measure of both staves.

Varginha Palmeada

♩ = 99

Viola Caipira
(Cebolão em Ré)

Mãos $\begin{cases} \text{estalo (castanholas)} \\ \text{palmeado} \\ \text{palmas nas coxas} \end{cases}$

Pés $\begin{cases} \text{espora} \\ \text{sapatado} \end{cases}$

simile

Corte

First system of a musical score. The treble staff features a complex, dense texture of chords and eighth notes. The bass staff consists of a single melodic line with eighth notes and rests, and a lower line with chords and eighth notes.

Corte

Second system of the musical score, marked "Corte". The treble staff continues with dense chordal textures, including some measures with multiple 'x' marks. The bass staff features a melodic line with eighth notes and rests, and a lower line with chords and eighth notes.

Third system of the musical score. The treble staff continues with dense chordal textures, including some measures with multiple 'x' marks. The bass staff features a melodic line with eighth notes and rests, and a lower line with chords and eighth notes.

Vira Corpo

♩ = 97

Viola Caipira
(Cebolão em Ré)

Mãos $\leq$ estalo (castanholas)
palmeado

Pés $\leq$ espora
sapatado

First system of musical notation. The treble staff features a complex, dense texture of chords and sixteenth-note patterns, with asterisks (*) marking specific measures. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords and rests.

Second system of musical notation. The treble staff continues the dense chordal texture with asterisks marking measures. The bass staff features a more active line with eighth-note chords and some melodic movement.

Third system of musical notation. The treble staff shows a continuation of the complex texture. The bass staff has a more active line with eighth-note chords and some melodic movement.

Corte

Fourth system of musical notation, labeled "Corte". The treble staff includes first and second endings (1. and 2.) for a melodic phrase. The bass staff continues with eighth-note chords and rests.

Varginha Simples

♩ = 94

Viola Caipira
(Cebolão em Ré)

Mãos $\begin{cases} \text{estalo (castanholas)} \\ \text{palmeado} \end{cases}$

Pés $\begin{cases} \text{espora} \\ \text{sapatado} \end{cases}$

simile

Corte

simile

First system of a musical score. The treble staff contains a complex, fast-moving melody with many beamed sixteenth notes and rests, marked with asterisks (*). The bass staff features a steady eighth-note accompaniment. A repeat sign with first and second endings is present in both staves.

Corte

Second system of the musical score, labeled "Corte". The treble staff continues the complex melody. The bass staff has a more varied accompaniment, including eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes marked with asterisks (*).

Third system of the musical score. The treble staff concludes with a final chord marked with a fermata. The bass staff continues with eighth-note accompaniment and ends with a final chord marked with a fermata.

APÊNDICE H - Partituras dos fandangos dos Tropeiros da Mata 1982

Varginha Palmeada

Tropeiros da Mata
(1981)

♩ = Começa em 99 e vai acelerando até 103, conforme evoluem os palmeado e o corte do início

Viola Caipira
(Cebolão em Ré)

Mãos $\begin{cases} \text{estalo (castanholas)} \\ \text{palmeado} \end{cases}$

Pés $\begin{cases} \text{espora} \\ \text{sapatado} \end{cases}$

Corte

The first system of musical notation consists of a treble and a grand staff. The treble staff is in the key of D major (two sharps) and contains six measures of dense, rhythmic chords, many of which are marked with 'x' to indicate specific voicings. The grand staff (piano accompaniment) has a right-hand part with a whole rest followed by eighth-note patterns, and a left-hand part with a steady eighth-note accompaniment.

The second system of musical notation continues the piece. The treble staff features more complex chordal textures with some chromatic movement. The grand staff continues with similar rhythmic patterns, including eighth-note accompaniment and melodic lines with eighth-note rests.

The third system of musical notation concludes the page. It maintains the established musical language, with the treble staff showing varied chordal structures and the grand staff providing a consistent rhythmic foundation through eighth-note patterns.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a series of chords, many of which are marked with an 'x' to indicate a specific voicing or articulation. The middle staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes with rests, creating a rhythmic pattern. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of chords, some of which are marked with an 'x'.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a series of chords, many of which are marked with an 'x' to indicate a specific voicing or articulation. The middle staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes with rests, creating a rhythmic pattern. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of chords, some of which are marked with an 'x'.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a series of chords, many of which are marked with an 'x' to indicate a specific voicing or articulation. The middle staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes with rests, creating a rhythmic pattern. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of chords, some of which are marked with an 'x'.

Preparando para o corte

First system of music for 'Preparando para o corte'. The treble clef staff features a complex, fast-paced melody with many beamed sixteenth notes and rests. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, including some rests. The key signature has two sharps (F# and C#).

Corte

Second system of music for 'Corte'. The treble clef staff continues the melody with similar fast-paced patterns. The bass clef staff has a more active role with eighth notes and rests. The key signature remains two sharps.

Third system of music, featuring first and second endings. The treble clef staff shows two distinct melodic paths labeled '1.' and '2.'. The bass clef staff also has two paths, with the second ending leading to a final cadence. The key signature is two sharps.

Varginha Simples

♩ = Começa em 99 e vai acelerando até 110, conforme evoluem os palmeado e o corte do início

Viola Caipira
(Cebolão em Ré)

Mãos = estalo (castanholas)
palmeado

Pés = espora
sapateado

Corte

First system of musical notation. The treble clef staff features a complex, fast-moving melody with many beamed sixteenth notes and rests. The bass clef staff provides a steady accompaniment with repeated eighth-note chords.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the fast melody, with some notes marked with 'x' indicating specific articulation or performance technique. The bass clef staff continues with the eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The treble clef staff shows a change in texture with more sustained notes and some 'x' marks. The word "Corte" is written above the staff. The bass clef staff has a more active role with eighth-note patterns and rests.

Fourth system of musical notation. Both staves feature first and second endings, indicated by bracketed lines with "1." and "2." above the notes. The treble clef staff has dense chordal textures, while the bass clef staff has a rhythmic accompaniment.

APÊNDICE I - Partituras dos fandangos dos Tropeiros da Mata 2000

Varginha Simples

♩ = 100

Movimento da mão direita

Viola Caipira
(Cebolão em Ré)

Palmeado

Pés

Esporas

Sapateado

Simile

Corte

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems of staves. The first system includes a treble staff for the Viola Caipira (labeled 'Cebolão em Ré') and two bass staves for the Pés (labeled 'Esporas' and 'Sapateado'). Above the first staff, there are 14 vertical arrows indicating the movement of the right hand, alternating between down and up strokes. The second system continues the Viola Caipira part and includes a 'Corte' (cut) instruction with three down arrows. The third system continues the Viola Caipira part and the Pés part, which features a series of eighth-note patterns. The tempo is marked as ♩ = 100.

First system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and rests, marked with an asterisk (*) above the first measure. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A repeat sign is present in the middle of both staves.

Second system of the musical score. The upper staff continues the melodic line with beamed sixteenth notes. The lower staff continues the eighth-note accompaniment. A repeat sign is present in the middle of both staves.

Third system of the musical score. The upper staff continues the melodic line, ending with a double bar line. The lower staff continues the eighth-note accompaniment, also ending with a double bar line.

First system of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a complex, fast-paced melody with many beamed sixteenth notes and rests marked with 'x'. The lower staff is in bass clef and contains a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of music. The upper staff continues the melody from the first system, with a bracket and three asterisks (***) above the first measure. The lower staff continues the accompaniment.

Corte

Third system of music, labeled "Corte". The upper staff features a melody with some measures containing multiple beams, suggesting a rapid sequence of notes. The lower staff continues the accompaniment, with some measures containing rests.

Fourth system of music. The upper staff continues the melody, ending with a double bar line. The lower staff continues the accompaniment, also ending with a double bar line.

Cerradinho

♩ = 107

Viola Caipira
(Cebolão em Ré)

Palmeado

Pés
Esporas
Sapateado

The musical score for "Cerradinho" is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as 107 beats per minute. The score is divided into three systems, each with a treble clef staff for the Viola Caipira and a grand staff (treble and bass clefs) for the Pés (Esporas/Sapateado).

System 1: The Viola Caipira part begins with a quarter rest, followed by a series of chords marked with 'x' symbols. The Pés part consists of a single quarter rest in the first measure, followed by a double bar line and a repeat sign.

System 2: The Viola Caipira part continues with a series of chords marked with 'x' symbols. The Pés part features a sequence of eighth notes and quarter notes, with a double bar line and a repeat sign.

System 3: The Viola Caipira part continues with a series of chords marked with 'x' symbols. The Pés part features a sequence of eighth notes and quarter notes, with a double bar line and a repeat sign. The score concludes with a final asterisk symbol.

First system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a complex, fast-moving melody with many beamed sixteenth notes and rests marked with 'x'. The lower staff is in bass clef and features a steady, rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of the musical score. The upper staff continues the complex melody, ending with a double bar line and a repeat sign. A small asterisk (*) is placed above the final measure of the upper staff. The lower staff continues the eighth-note accompaniment, also ending with a double bar line and a repeat sign.

Third system of the musical score. The upper staff begins with the complex melody, followed by a measure with a circled number 4 (④) above it, indicating a fourth ending. The melody then transitions into a series of eighth notes. The lower staff continues the eighth-note accompaniment.

First system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a circled '4' above a quarter note, followed by a circled '3' above a half note, and then a series of eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef and contains a continuous, rapid eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Second system of the musical score. The upper staff continues the melody from the first system, marked with a circled '3' above a half note. It includes a trill on a quarter note and ends with a triplet of eighth notes. The lower staff continues the eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Third system of the musical score. The upper staff features a complex texture with multiple voices, including a melodic line and several parts marked with 'x' symbols, possibly indicating specific performance techniques or ornaments. The lower staff continues the eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Parmeadinho (Palmeadinho)

♩ = 100 - 103

Viola Caipira
(Cebolão em Ré)

Palmeado

Pés
Esporas
Sapateado

Corte

First system of a musical score. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a complex sequence of chords and melodic lines, including some notes marked with 'x'. The lower staff is in bass clef and features a steady eighth-note accompaniment pattern.

Second system of the musical score. The upper staff continues the complex harmonic and melodic material, ending with a double bar line and an asterisk (*). The lower staff continues the eighth-note accompaniment, also ending with a double bar line.

Third system of the musical score. The upper staff features a series of chords, some marked with 'x', and concludes with a double bar line and an asterisk (*). The lower staff continues the eighth-note accompaniment, ending with a double bar line.

The first system of musical notation consists of a treble and a grand staff. The treble staff is in D major (two sharps) and contains five measures of dense, rhythmic chords, some marked with an asterisk (*). The grand staff contains two measures of music, with the right hand playing eighth notes and the left hand playing chords.

The second system of musical notation continues the piece. The treble staff features more complex chordal textures, including some with multiple accidentals. Above the staff, there are two circled numbers, 3 and 4, with lines pointing to specific notes. The grand staff continues with eighth-note patterns in the right hand and chords in the left hand.

The third system of musical notation concludes the piece. The treble staff shows a final sequence of chords, some marked with an asterisk. The grand staff ends with a double bar line and repeat dots, followed by a final measure of music in both hands.

The first system of musical notation consists of a treble and a grand staff. The treble staff features a complex, dense texture of chords and arpeggios, with many notes marked with 'x' to indicate specific articulation or emphasis. A double bar line with repeat dots is present, followed by a measure marked with an asterisk (*). The grand staff below has a single melodic line in the upper voice and a more active bass line with frequent eighth and sixteenth notes.

The second system continues the musical piece. The treble staff maintains the dense, textured sound with many 'x' marks. The grand staff shows a more active upper voice line in the treble, while the bass line remains active with rhythmic patterns.

Corte

The third system, labeled 'Corte', shows a change in texture. The treble staff has fewer notes, with some measures containing long horizontal lines, possibly indicating sustained chords or rests. The grand staff continues with a rhythmic bass line.

The fourth system concludes the piece. The treble staff features a final, dense chordal texture. The grand staff ends with a rhythmic pattern in the bass line.

APÊNDICE J - Partituras dos fandangos dos Irmãos Proença

Fandango (dança básica)

♩ = 104

Movimento
de mão direita ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑

Viola
Caipira
Cebolão em Ré

Sapateado

Corte

Quebra Bico

♩ = 104

Movimento
de mão direita

Viola
Caipira
Cebolão em Ré

Sapateado

The musical score is written for Viola Caipira (treble clef, key of D major, 2/4 time) and Sapateado (bass clef, 2/4 time). The tempo is marked as ♩ = 104. The score consists of six systems of music. The first system includes a 'Movimento de mão direita' (right hand movement) with arrows indicating fingerings. The second system includes a 'simile' marking. The third system includes a 'Corte' (cut) marking. The fourth system includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The score is written in a style typical of Brazilian folk music, with a focus on rhythmic patterns and fingerings.

Variação I - Viola

↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↑ simile

Variação II - Viola

APÊNDICE K - Partituras do fandango do Grupo Nossa Senhora Aparecida

Grupo Nossa Senhora Aparecida

♩ = 106

Movimento
da mão direita ↑

Viola
Caipira
Cebolão em Ré

Palmeado
Espora
Sapateado

The musical score is written for two parts: Viola Caipira (Cebolão em Ré) and Palmeado Espora Sapateado. The tempo is marked as ♩ = 106. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into four systems, each with a treble clef for the Viola and a bass clef for the Palmeado. The first system includes a 'Movimento da mão direita' (Right hand movement) section with arrows indicating up and down strokes. The second system includes a '1.' and '2.' section, indicating a first and second ending. The third system includes a '*' symbol, likely indicating a repeat or a specific performance instruction. The fourth system continues the musical notation. The Viola part features a complex, fast-paced melody with many sixteenth and thirty-second notes. The Palmeado part features a steady, rhythmic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes, often using a 'sapateado' (tap) effect.

*

First system of music, measures 1-4. The treble staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. It contains dense sixteenth-note chords. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, with eighth-note patterns and rests. A repeat sign is at the end of measure 4.

*

Second system of music, measures 5-8. The treble staff continues with dense sixteenth-note chords, with measures 7 and 8 marked with 'x' symbols. The bass staff continues with eighth-note patterns and rests. A repeat sign is at the end of measure 8.

Quebra Chifre

Third system of music, measures 9-13. The treble staff has dense sixteenth-note chords, with measures 9 and 10 marked with 'x' symbols. The bass staff includes vocal parts with lyrics "[voz]" and "Uh!". The key signature changes to one sharp (F#) in measure 11. A repeat sign is at the end of measure 13.

Fourth system of music, measures 14-18. The treble staff has dense sixteenth-note chords. The bass staff continues with eighth-note patterns and rests. A repeat sign is at the end of measure 18.

First system of music. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The system consists of three staves. The top staff has a continuous eighth-note accompaniment. The middle staff has a melody with eighth notes and rests. The bottom staff has a bass line with eighth notes and rests.

Second system of music, continuing the same musical material as the first system.

Third system of music. It begins with a double bar line and a repeat sign. Above the system, there is an asterisk (*) and the word "Corte" followed by four vertical arrows pointing up and down. The music continues with the same accompaniment and melody.

Fourth system of music. It features first and second endings. Above the system, there are two sets of vertical arrows pointing up and down, labeled "1." and "2.". The first ending leads to the second ending. The system concludes with a final chord and a vocal entry marked "[voz]" with a quarter note and a grace note. Below the system, the word "Uh!" is written.

APÊNDICE L - Partitura de catira

Catira (Exemplo)

Liu & Leo e Zico & Zeca

♩ = 100

Vozes

Movimento da mão direita

Viola Caipira

Cebolão em Ré

simile

Palmaeado e Sapateado

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains five whole rests. The middle staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a complex melody with many beamed eighth and sixteenth notes, some marked with 'x'. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a bass line with eighth and sixteenth notes, some marked with 'z'.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains five measures of whole rests. The middle staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains eight measures of music. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains eight measures of music. The music is written in a style that suggests a traditional folk or early 20th-century composition. The melody is primarily in the middle staff, with the bass staff providing a harmonic accompaniment. The top staff appears to be a placeholder for a vocal line or a second instrument.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and contains five measures of whole rests. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left and contain complex rhythmic patterns. The middle staff uses a treble clef and features dense chords with many 'x' marks, indicating specific notes or techniques. The bottom staff uses a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, some with grace notes and slurs.

The second system of musical notation also consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and contains five measures of whole rests. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left. The middle staff continues the complex rhythmic patterns with dense chords and 'x' marks. The bottom staff continues the eighth and sixteenth note patterns with various articulations.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and contains five measures of whole rests. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left. The middle staff continues the complex rhythmic patterns with dense chords and 'x' marks. The bottom staff continues the eighth and sixteenth note patterns with various articulations.

First system of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#), containing five measures of whole rests. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps, containing five measures of complex, dense chordal textures with many beamed notes and some accidentals. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two sharps, containing five measures of a simple bass line with eighth and quarter notes, some with grace notes.

Second system of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps, containing five measures of whole rests. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps, containing five measures of complex, dense chordal textures with many beamed notes and some accidentals. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two sharps, containing five measures of a simple bass line with eighth and quarter notes, some with grace notes.

Third system of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps, containing five measures of whole rests. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps, containing five measures of complex, dense chordal textures with many beamed notes and some accidentals. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two sharps, containing five measures of a simple bass line with eighth and quarter notes, some with grace notes.

Ca-cho-ro la - tiu Vou me a-pre-ve - nir la -

The first system of the musical score is in D major (two sharps). The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F#4. The piano accompaniment consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The system concludes with a double bar line.

drão de mu-ié tá - i Quem ti-ver mu-lher bo -

The second system continues the musical piece. The vocal line starts with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F#4. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. The system ends with a double bar line.

ni - ta pre - pa-re as ar - mas quetem Ca - chor-ro la-tiu de noi - te la drão

The third system is the final one on the page. The vocal line begins with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F#4. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. The system concludes with a double bar line.

— de mu-lher ai ve - em—

The first system of the musical score consists of five measures. The vocal line (treble clef) begins with a half note G4, followed by a half note A4, then a half note B4, and ends with a half note C5. The piano accompaniment (grand staff) features a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords, marked with 'x' symbols. The bass line (bass clef) has a half note G2, followed by a half note A2, then a half note B2, and ends with a half note C3.

The second system of the musical score consists of five measures. The vocal line (treble clef) is mostly silent, with a half note G4 in the final measure. The piano accompaniment (grand staff) continues with a complex texture of beamed sixteenth notes and chords, marked with 'x' symbols. The bass line (bass clef) has a half note G2, followed by a half note A2, then a half note B2, and ends with a half note C3.

na - mo-rar mu-lher ca -

The third system of the musical score consists of five measures. The vocal line (treble clef) begins with a half note G4, followed by a half note A4, then a half note B4, and ends with a half note C5. The piano accompaniment (grand staff) continues with a complex texture of beamed sixteenth notes and chords, marked with 'x' symbols. The bass line (bass clef) has a half note G2, followed by a half note A2, then a half note B2, and ends with a half note C3.

sa - da é ser mui - to a - tre - vi - do__ dá u - ma o - ia - da ne - la e qua tro ou

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains five measures of music, with lyrics underneath. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a complex, rhythmic pattern of chords and single notes, marked with 'x' symbols. The bass line is a simple, steady rhythm.

cin - co é no ma - ri - do__ se - rá que e - le não tem

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has two measures of music, with lyrics underneath. The piano accompaniment continues with its complex, rhythmic pattern, marked with 'x' symbols. The bass line remains a simple, steady rhythm.

me - do da ba - la do trin - ta no pé do ou - vi - do?__

The third system of the musical score concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has two measures of music, with lyrics underneath. The piano accompaniment continues with its complex, rhythmic pattern, marked with 'x' symbols. The bass line remains a simple, steady rhythm.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and contains five measures of whole rests. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps, containing five measures of complex polyphonic texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and some notes marked with 'x'. The bottom staff is a single bass clef staff with a key signature of two sharps, containing five measures of a simple bass line with eighth and sixteenth notes, some marked with 'z'.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of two sharps and contains five measures of whole rests. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps, containing five measures of complex polyphonic texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and some notes marked with 'x'. The bottom staff is a single bass clef staff with a key signature of two sharps, containing five measures of a simple bass line with eighth and sixteenth notes, some marked with 'z'.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of two sharps and contains five measures of whole rests. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps, containing five measures of complex polyphonic texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and some notes marked with 'x'. The bottom staff is a single bass clef staff with a key signature of two sharps, containing five measures of a simple bass line with eighth and sixteenth notes, some marked with 'z'. The system concludes with a double bar line. The text "harm. XI" is written above the final measure of the middle staff.

ANEXOS

ANEXO A - Registro dos fandangos feito por Rossini Tavares de Lima (1954): fotos e partituras

ANEXO B - DVD com vídeos e áudios das músicas transcritas apresentadas nos apêndices.

ANEXO A - Registro dos fandangos feito por Rossini Tavares de Lima (1954): fotos e partituras

Fandango

PEGA NA BOTA

Palmas

Sapateado

PULA SELA

Palmas

Sapateado

QUEBRA CHIFRE

$\text{♩} = 138$ Viola

Fandango

Castanholas

Palmas

Sapateado

The musical score is arranged vertically. At the top, a tempo marking indicates a quarter note equals 138 beats per minute, followed by the instrument 'Viola'. Below this, the 'Fandango' section is represented by a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The 'Castanholas' section follows, also on a single staff with a treble clef and one flat. The 'Palmas' section is a single staff with a treble clef and one flat. The 'Sapateado' section consists of six staves, each with a treble clef and one flat, showing a complex rhythmic pattern. The notation includes various note values, rests, and bar lines, with some staves featuring a double bar line at the end.

VIRA CORPO

Palmas

Sapateado

ANEXO B - DVD com vídeos e áudios das músicas transcritas apresentadas nos apêndices.