UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

BRUNO ESSLINGER DE BRITTO COSTA

**O FANDANGUEIRO NARRADOR: CULTURA POPULAR, TERRITÓRIO E AS
CONTRADIÇÕES DO BRASIL MODERNO NAS MODAS DE VIOLA CAIÇARA**

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

BRUNO ESSLINGER DE BRITTO COSTA

**O FANDANGUEIRO NARRADOR: CULTURA POPULAR, TERRITÓRIO E AS
CONTRADIÇÕES DO BRASIL MODERNO NAS MODAS DE VIOLA CAIÇARA**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação Culturas e Identidades
Brasileiras do Instituto de Estudos
Brasileiros da Universidade de São
Paulo, para a obtenção do título de
Mestre em Filosofia

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientador: Walter Garcia da Silveira Junior

São Paulo
2015

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

© reprodução total

Costa, Bruno Esslinger de Britto

O fandanguero narrador: cultura popular, território e as
contradições do Brasil moderno nas modas de viola caçara / Bruno
Esslinger de Britto Costa -- São Paulo, 2015.

Orientador : Prof.Dr. Walter Garcia da Silveira Júnior.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de
Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação. Área de
concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a
realidade da criação, a criação da realidade.

Versão do título para o inglês: The storyteller fiddler: popular culture,
territory and the contradictions of modern Brazil within the songs of
traditional "Caissara" people of the Southern Brazilian Coast.

Descritores: 1. Fandango caçara 2. Cultura popular
3. Modernização 4. Tradição oral 5. Caçaras 6. Música caipira
I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros.
Programa de Pós-Graduação II. Título.

IEB/SBD15/2015

CDD 793.31981

À minha mãe, Ingrid, por tudo o que já vivemos juntos em nossa caminhada

*Dedico esse trabalho a todos aqueles que, em meio às adversidades e pressões,
carregam adiante toda a riqueza e a diversidade da cultura caiçara*

AGRADECIMENTOS:

O trabalho que se segue foi construído ao longo de muito tempo e ganhando contribuições de diferentes pessoas e lugares. Pode-se dizer que, em todos os caminhos percorridos, reconhecemos a existência de uma relação “mestre-aprendiz”. Gostaria de agradecer, aqui, a todos os mestres que fizeram parte deste trabalho e me ajudaram a transitar entre as várias fronteiras que compõem a pesquisa e, acima de tudo, a entender o significado dessa relação entre mestre e aprendiz num tempo em que ela parece estar cada vez mais distante.

Ao primeiro grande mestre que tive na vida, meu pai. Sua presença segue viva em cada linha que escrevi aqui. Obrigado por tudo o que você representa para mim.

Aos mestres e artesãos da música caiçara que tive a oportunidade única de conhecer, por compartilharem toda a riqueza de sua experiência. Seu Zé Pereira, Seu Arnaldo Pereira, Seu Leonildo Pereira, Seu Randolfo Pereira, da Família Pereira de Rio dos Patos. Seu João Alves, Seu Atanus, Chile, Seu Dilermando, do bairro do Ariri. Isidoro das Neves, Baduca, Vlad, da comunidade do Marujá. A todos que me receberam tantas vezes no Marujá e no Ariri. Dona Maria Paulina, Dona Rosa e toda a equipe que participa da Semana Cultural da Escola Péricles Eugênio da Silva Ramos, em especial a professora Ingrid (geógrafa que mais me ensinou sobre Elisée Reclus) e Lúcia Domingos de Souza (sem ela muitas das iniciativas envolvendo o fandango na comunidade não teriam existido). Aos demais professores e pesquisadores da região que ajudam a dar continuidade a esse patrimônio, entre eles Cleber Rocha e Fernando Oliveira e Camila Nali, do IPE, pela oportunidade de acompanhar de perto seu trabalho junto à comunidade do Ariri. À Lúcia e Camila, obrigado por me abrirem espaço para participar da preparação e das oficinas da Semana Cultural.

Um agradecimento especial a Seu Zé e toda sua família, Seu Arnaldo, Camila, Lúcia e Luan, pela confiança e amizade em todos os momentos vividos, que vão muito além da pesquisa.

Ao meu orientador, Walter Garcia da Silveira Junior, que, nos momentos mais difíceis, insistiu na força crítica do trabalho e na importância em construir a análise a partir de uma imersão no tema. Agradeço muito pela sinceridade e pela confiança.

Aos professores, colegas e funcionários do Instituto de Estudos Brasileiros, onde a pesquisa, enfim, encontrou um lugar que pode ser chamado “casa”. Alexandre Barbosa, Ana Paula Simioni e Telê Ancona Lopez, pelo grande aprendizado em sala de aula, e Maria Cristina Pires, da secretaria de Pós-Graduação, por toda a atenção e ajuda extra-sala.

Também gostaria de dedicar uma palavra aos professores da Geografia e da Licenciatura, entre os quais faço questão de nomear: Manoel Fernandes de Sousa Neto, cuja influência neste trabalho é mais do que notável, além de Anselmo Alfredo, Sueli Ângelo e José Sérgio Fonseca de Carvalho, a quem admiro muito. Um sincero agradecimento aos professores do curso de música da USP que também contribuíram diretamente neste trabalho, em especial a Ivan Vilela pela participação na banca de qualificação. Também aos amigos do IF, Gláucia, Fred, Nininha e Chico, que participaram diretamente da minha formação.

À prof. Drea Howenstein, que me ensinou muito em tão pouco tempo que passamos juntos.

À Capes, pela bolsa de estudo que recebi durante dois anos.

Para os mestres-professores da música que tive a chance única de conviver, em especial José Ananias de Souza Lopes e Mané Silveira. Aos amigos e colegas da estrada musical, pelos muitos momentos em que o tempo parou enquanto tocávamos. Muito do que aprendi com vocês ajudou a construir esse texto.

Aos meus amigos que me acompanharam de perto durante todo esse processo, David, Antonio, Kirsten, que além de tudo me ajudou com a tradução dos resumos e títulos para o inglês. A Felipe Gomide, agradeço também pela ajuda, tanto em São Paulo quanto no Ariri. Com eles, mantive conversas que podem ser encontradas em muitas passagens da dissertação. Lopes, Deco, Davi, Renato, Roberto, Ligia. Vocês fazem parte desse trabalho.

À Kátia e Carlos, por me ensinarem tanto sobre música e, principalmente, por toda a amizade que pode nascer numa loja de discos.

Para toda minha família, em especial à Tinê, Plínio, Larissa, Henrique, Ligia, Letícia, Bel, Júlio, Felipe, Renate e Arpad e meus avôs Julius e Luciano (quantas histórias a contar!!!). Para Júlia e Luiza, queridas irmãs e amigas para uma vida inteira.

Por fim, as duas pessoas que estiveram mais presentes durante todos esses anos, a quem nas horas difíceis – que diga-se de passagem não são poucas – sempre pude encontrar uma palavra e um reconhecimento que me fez seguir em frente. Não bastasse isso, ainda leram e releeram as inúmeras e infinitas versões finais de um texto que, sabemos desde já, poderia ser continuamente reescrito. À minha mãe, Ingrid, e à Jaqueline, minha amada companheira de todos os momentos, o meu reconhecimento de que sem elas duas, eu não teria chegado até aqui.

Todos, também narradores desta e da minha própria história...

RESUMO

O fandango caiçara é uma expressão musical intimamente ligada ao modo de vida que se desenvolveu nas comunidades tradicionais do litoral sul de São Paulo e norte do Paraná. Partindo da unidade entre dança, música e poesia e entre trabalho, lazer e universo simbólico – unidades que historicamente caracterizam a prática do fandango – o objetivo desta pesquisa é buscar possíveis caminhos para uma compreensão crítica da modernização capitalista do território brasileiro no interior das formas musicais e narrativas populares. O trabalho articula as características e a trajetória do fandango para chegar à relação que a forma estabelece com os conteúdos sociais, procurando revelar contradições e rupturas de um processo estruturalmente desigual e violento, que altera, por completo, as condições de existência de transmissão das tradições orais. Ao mesmo tempo, procura-se inserir a temática da cultura popular no contexto histórico de formação do Brasil como um país periférico na divisão internacional do trabalho, onde a coexistência entre formas tradicionais e modernas implica numa série de questões contemporâneas, por exemplo, o meio-ambiente, o patrimônio imaterial, a relação campo-cidade, apenas para citar alguns. Espera-se, com isso, construir uma visão dialética entre modernidade e tradição, na qual resistência e hegemonia são entendidas como partes de uma mesma totalidade.

Palavras-chave: 1. Fandango caiçara 2. Cultura popular 3. Modernização 4. Tradição oral 5. Caiçaras 6. Música caipira

ABSTRACT

‘Fandango’ is a musical expression intimately connected to the ways of life developed by traditional communities on the southeastern Brazilian coast. Beginning with the unity between dance, music, poetry and between labour, leisure and symbolic life – unities that have historically characterized this practice – the research aims to discover ways towards a critical comprehension of capitalist modernization of Brazilian territory within folk music. The paper draws upon the characteristics and the history of ‘fandango’ in order to establish relations between social elements with musical forms and narratives, unveiling contradictions and disjunctions of a structurally uneven and violent process that completely alters the conditions of existence of oral traditions. At the same time, the theme of folk culture is inserted into the historical context of the formation of Brazil as a peripheral country within the international division of labour, where the coexistence of ancient and modern forms leads to a number of contemporary issues- i.e. environmental degradation, cultural heritage, the urban-rural relation, to name a few. The main objective is to build a dialectical approach towards the study of modernity and tradition, in which resistance and hegemony are seen as parts of the same totality.

Keywords: 1. Fandango caiçara 2. Popular Culture 3. Modernization 4. Oral Tradition 5. Traditional *Caissara* People 6. “Caipira” Music

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO:	14
1. CULTURA POPULAR, FOLCLORE E SOCIEDADE	21
1.1 TOADA: O FANDANGO CAIÇARA	22
1.2 CULTURA: PARA ALÉM DA FRONTEIRA ENTRE AS DISCIPLINAS	28
1.3 DESPEDIDA	46
2. A FORMAÇÃO DO MODO DE VIDA CAIÇARA E AS TRANSFORMAÇÕES DO TERRITÓRIO	48
2.1 TOADA: ESPAÇO-TEMPO, CULTURA E ECONOMIA	49
2.2 O MODO DE VIDA CAIÇARA: TERRITÓRIO, CULTURA E SOCIEDADE	63
2.3 DESPEDIDA: DA PRODUÇÃO PARA O CONSUMO DA SUBSISTÊNCIA	80
3. O FANDANGUEIRO NARRADOR	87
3.1 TOADA: “O FANDANGO DE MUTIRÃO” OU “O FANDANGO DO LAGAMAR”	88
3.2 O FANDANGUEIRO NARRADOR: TRADIÇÃO, ORALIDADE E CRIAÇÃO MUSICAL	101
3.3 DESPEDIDA: EXPERIÊNCIA, TRABALHO E ESTRANHAMENTO	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS OU ESPAÇOS DA CULTURA	143
BIBLIOGRAFIA	151
ANEXOS	160
IMAGENS	161
SEMANA CULTURAL PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS	162
FRAGMENTOS	163
TRANSCRIÇÕES	167
CD DE ÁUDIO COM AS MODAS TRANSCRITAS	186

ÍNDICE DE FOTOS

FOTO Nº 1: MUTIRÃO DE PLANTIO DE MANDIOCA.....	71
FOTO Nº2 E Nº 3: ASPECTOS DA PAISAGEM DO LAGAMAR.....	77
FOTO Nº4: PAISAGEM DO LAGAMAR	86
FOTO Nº5: ATELIÊ DO MESTRE ARNALDO PEREIRA	86
FOTO Nº6: CASA DO MESTRE LEONILDO PEREIRA.....	86
FOTO Nº7: CAIS DO ARIRI E “LANCHA” DA DERSA	86
FOTO Nº 8: MESTRE ZÉ PEREIRA.....	88
FOTO Nº9: ILHA DO CARDOSO – CANANEIA – SP	91
FOTO Nº10: CONSTRUÇÃO DE CANOA CAIÇARA “NUM TRONCO SÓ”	92
FOTO Nº 11: MESTRE LEONILDO PEREIRA.....	125
FOTO Nº12: “CERCO FLUTUANTE” NO LAGAMAR.....	132
FOTO Nº13: CAMPO X CIDADE; URBANO X RURAL.....	136
FOTO Nº14: MATA ATLÂNTICA – CANANEIA-SP	141
FOTO Nº15: INTERIOR DE SÃO PAULO.....	142

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA Nº1: AS DIVISÕES DO ESPAÇO E DO TEMPO.....	53
FIGURA Nº2: CIRCULAÇÃO COMERCIAL DA COLÔNIA.....	69
FIGURA Nº 3: “INVOLUÇÃO” DA COBERTURA FLORESTAL DE SÃO PAULO	79
FIGURA Nº 4: AFINAÇÃO INTAIVADA (CORDAS SOLTAS)	97
FIGURA Nº5: VIOLA CAIÇARA E ACORDES NA AFINAÇÃO “INTAIVADA”	98
FIGURA Nº6: RABECA CAIÇARA E MACHETE	99

FIGURA Nº7: TOADA “PEITO DE DOIS IRMÃOS” (CHAMARRITA)	112
FIGURA Nº8: TRECHO DA TOADA “EU NÃO SEI SE CANTE E CHORES”	113
FIGURA Nº9: TRECHO DO DONDOM “EMBAIXO DA LARANJEIRA”	113
FIGURA Nº10: TRECHO DA CHAMARRITA “ADEUS MORENA”	114
FIGURA Nº11: ANDORINHA (MARCA BATIDA).....	116

ÍNDICE DE MAPAS

MAPA Nº1: CROQUI DE LOCALIZAÇÃO DA REGIÃO DO LAGAMAR.....	17
MAPA Nº2: CANANEIA E SEUS BAIRROS RURAIS	18
MAPA Nº4: TERRITÓRIO CAIÇARA E ÁREAS PROTEGIDAS.....	77
MAPA Nº5: REGIÃO DO LAGAMAR E UNIDADES DE CONSERVAÇÃO	78

“O que parecia único era plural, o que é plural sê-lo-á ainda mais. Não é menos verdade, contudo, que na fulguração exaltada de um só tom, ou na sua musical modulação, estão presentes e vivos todos os outros, tanto os das cores que já têm nome como os das que ainda o esperam, do mesmo modo que uma extensão de aparência lisa poderá estar cobrindo, ao mesmo tempo que os manifesta, os rastros de todo o vivido e acontecido na história do mundo. Toda a arqueologia de materiais é uma arqueologia humana. O que este barro esconde e mostra é o trânsito do ser no tempo e a sua passagem pelos espaços, os sinais dos dedos, as raspaduras das unhas, as cinzas e os tições das fogueiras apagadas, os ossos próprios e alheios, os caminhos que eternamente se bifurcam e se vão distanciando e perdendo uns dos outros. Este grão que aflora à superfície é uma memória, esta depressão a marca que ficou de um corpo deitado. O cérebro perguntou e pediu, a mão respondeu e fez.”

José Saramago, “A caverna”

INTRODUÇÃO:

O maior desafio com o qual nos deparamos ao estudar a música para além de um recorte disciplinar é a dificuldade em trabalhar seus aspectos mais abstratos. A experiência musical é capaz de suscitar em nós os mais variados sentimentos, transportar-nos através do tempo e do espaço, de uma maneira tão concreta quanto intangível. O saxofonista de *Jazz* Eric Dolphy definiu de maneira precisa nossa incapacidade de fazer da música algo palpável ao dizer que, quando acaba, ela se perde no ar, sendo impossível capturá-la novamente.¹ De fato, apesar do advento das técnicas de captação do áudio, o som é, em sua essência, evanescente e misterioso², e desaparece como se jamais pudéssemos ver o rastro de um pincel sobre uma tela branca, exceto precisamente onde ele a toca.

Partimos do pressuposto que todas as sociedades produzem som. Aquilo que se define como música não nos interessa aqui, mas sim o fato de que produzir a vida e a consciência passa por compreender e interpretar o mundo através dos sons, reorganizando-os em uma combinação de vários elementos. Ritmo, melodia, harmonia, timbre, textura: não há livro de história da música ou dicionário musical que não os mencione. O que dificilmente os livros e dicionários abordam é a relação da música e seus elementos com a vida material e espiritual, com o trabalho e com a transformação exercida e sofrida pelos homens em sua interação com a natureza, os mitos e os astros³.

A música carrega o sentido de toda uma experiência de tempo e lugar. A história, ou melhor, as infinitas histórias do fandango estão resguardadas na memória de cada fandangueiro, escondidas em cada detalhe de uma viola ou rabeca construída artesanalmente, nas entrelinhas de cada verso de uma moda, no jeito de falar do caçara. Nesta perspectiva, contar os caminhos percorridos por essa tradição não significa necessariamente traçar com exatidão suas matrizes, especificidades e características; antes, esses fatores surgem como meios para entender as questões contemporâneas que envolvem esta prática. Dialeticamente, a música narra, a um só tempo, o próprio desenvolvimento da cultura caçara e o processo de formação do Brasil moderno, dentro do qual as culturas populares foram, e ainda hoje são, submetidas a uma condição residual e periférica. Se o fandango tem sua origem nas formas de

¹ "When you hear music, after it's over it's gone in the air. You can never capture it again." Apud CALADO, Carlos. **O Jazz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Tradução livre).

² "Na concepção ocidental, o som sempre teve algo de misterioso. Onipresente e, ao mesmo tempo, evanescente, o som não se rende facilmente a um raciocínio acostumado com coisas, locais e configurações estáveis." OLIVEIRA PINTO, Tiago de. **Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora**. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, v. 44 nº 1.

³ Os sons fundamentais de uma paisagem são os sons criados por sua geografia e clima: água, vento, planícies, pássaros, insetos e animais. Muitos desses sons podem encerrar um significado arquetípico, isto é, podem ter-se imprimido tão profundamente nas pessoas que os ouvem que a vida sem eles seria sentida como um claro empobrecimento. SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**; tradução Marisa Trench Fonterrada. – 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011. p., 26

sociabilidade e na relação que essas comunidades litorâneas mantinham com a natureza, até muito recentemente, a desarticulação vivida por este modo de vida representa também um declínio de toda essa experiência.

Essa, porém, é uma história que podemos ajudar a contar, pois, no fundo, é o outro lado da nossa própria constituição como uma sociedade moderna, urbana, de um consumo orientado pela produção industrial das necessidades humanas, inclusive as culturais. A modernização é um processo contínuo e inacabado, que se manifesta de infinitas formas ao redor do planeta. Em muitos sentidos, ela tem sido entendida e defendida como uma possibilidade de emancipação do homem por meio da ciência, da tecnologia, da razão. Em outros, porém, é associada a um empobrecimento da experiência humana, marcada por um tempo social da mercadoria, refletido na velocidade das imagens que repõem, insistentemente, a ideologia do cotidiano urbano-industrial.⁴

Em poucas palavras, é esta a dialética que orienta cada fragmento da pesquisa, que busca articular as narrativas e experiências de uma prática inserida na tradição oral aos conhecimentos adquiridos durante minha trajetória pessoal dentro e fora da universidade. Desde a infância, a oportunidade de acompanhar de perto o trabalho do meu pai, que dedicou sua vida à preservação ambiental, permitiu-me conviver, de um lado, com a beleza e a diversidade sócio-ambiental dos Parques Estaduais de São Paulo e, de outro, com a complexidade e as disputas políticas que a questão envolve. Foi apenas durante a graduação em geografia, porém, que tive o primeiro contato com o fandango, na comunidade do Marujá, Ilha do Cardoso, durante trabalho de campo da disciplina de biogeografia. A sensação de que a música pertencia de forma inseparável àquele lugar me fez questionar os motivos de uma certa distância que a ciência geográfica mantém com as artes e as expressões culturais. O questionamento se tornou o desafio de escrever um trabalho de conclusão de curso sobre o fandango caiçara, defendido em 2011.

Uma parte do material – sobretudo fotos, mapas e desenhos – e das reflexões presentes neste trabalho é, portanto, resultado de um percurso anterior ao ingresso no mestrado, em 2012, no Instituto de Estudos Brasileiros. Muitos momentos representam um segundo olhar, ou mesmo um aprofundamento das ideias colocadas anteriormente. A importância da repetição para as formas populares encontra um paralelo aqui: “tudo o que é necessário necessariamente retorna”⁵. Além disso, tudo aquilo que retorna já passou por outros lugares e

⁴ “Yet, the image, as the present, takes care of ideology: it contains it and masks it. Presence is *here* (and not up there or over there). With presence there is dialogue, the use of time, speech and action. With the present, which is *there*, there is only exchange and the acceptance of exchange, of the displacement (of the *self* and the *other*) by a **product**, by a simulacrum. The present is a fact and an effect of *commerce*; while presence situates itself in the poetic: value, creation, situation in the world and not only in relations of exchange.” LEFEBVRE, Henri. **Introduction to Rhythmanalysis**. In: LEFEBVRE, Henri. *Rhythmanalysis. Space, time and everyday life*. Bloomsbury, 2013., p. 56.

⁵ BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 4ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.,p.47.

não volta igual o fora antes. Em todo caso, procuro indicar, em nota de rodapé, as referências ao trabalho escrito anteriormente. É importante dizer que meu contato com a música – também desde cedo – foi gradativamente ocupando um lugar cada vez maior na minha vida e o ingresso numa segunda graduação, desta vez em música, trouxe algumas ferramentas que compõem partes significativas do trabalho. Mas foi a atuação prática como músico e instrumentista que me abriu caminho para uma compreensão mais corporal e intuitiva acerca das formas musicais.

Construir um trabalho fragmentário já havia sido um dos nossos objetivos do texto escrito ainda na graduação: “...à luz das diversas cores, tornarmos a ver o branco, não como soma das partes refratadas mas como simultaneidade, em que cada cor ocupa o mesmo espaço no mesmo tempo.” Mantida a intenção de reconhecer uma unidade e um sentido em cada fragmento, o corpo principal do trabalho foi escrito de uma forma não linear, procurando-se remeter, ao máximo, às estruturas cíclicas das modas de viola. Assim, cada capítulo foi dividido em 3 partes: 1) a toada, que introduz um tema de caráter mais abrangente; 2) uma parte intermediária com as discussões, o aprofundamento teórico e a análise histórica; e 3) uma despedida, que traz questões contemporâneas e corresponde à parte propriamente mais crítica do texto. Da mesma forma que os versos da música caíçara podem ser improvisados ou retirados da memória de um repertório tradicional, a ideia é que as “toadas” e “despedidas” desta pesquisa sejam intercambiáveis entre si, possibilitando leituras horizontais e verticais de um texto que, vale dizer, também não foi escrito linearmente. O “fandanguero narrador” pode ser contado e recontado por muitos ângulos.

O trabalho de campo foi, em sua maior parte, realizado na região rural de Cananeia, principalmente na comunidade do Marujá, Ilha do Cardoso, e no bairro do Ariri, ambos de difícil acesso ainda hoje. Nas duas localidades, as consequências das transformações do território caíçara são muito visíveis. Cananeia está inserida na região conhecida por Lagamar, que corresponde à faixa litorânea que vai do sul do Estado de São Paulo ao Norte do Paraná. A particularidade da ocupação e do povoamento dessa região levou ao desenvolvimento de um modo de vida que, na periferia do sistema colonial e do processo de modernização, foi responsável por salvar um dos maiores contínuos de Mata Atlântica no Brasil, ecossistema mais degradado ao longo de nossa história. Paradoxalmente, as populações caíçaras se veem, atualmente, proibidas de manter suas tradições e seus meios de vida justamente pelo fato de que grandes áreas do seu território foram transformadas em unidades de conservação e proteção da natureza.

Mapa nº1: Croqui de localização da Região do Lagamar

(Fonte: Museu Vivo do Fandango. Adaptado pelo autor)

O Marujá está inserido no Parque Estadual da Ilha do Cardoso que, desde sua criação, vive um longo êxodo, seja ele instituído por lei ou um resultado das restrições às quais os moradores da ilha foram submetidos, como por exemplo, a prática da agricultura. Atualmente, muitas das comunidades que ainda habitam o interior do Parque dependem da renda gerada com a atividade turística que, no entanto, varia muito de acordo com os meses do ano. A história do bairro do Ariri, por sua vez, remete aos tempos da construção do canal do Varadouro na década de 1950, quando a Vila de Ararapira, na ilha do Superagui, Paraná, perdeu sua importância econômica e sofreu um rápido êxodo populacional, sendo hoje uma vila fantasma. Na ocasião, muitos de seus moradores atravessaram o canal para o lado paulista e fundaram a vila do Ariri. Hoje, o bairro – que conta com uma população inferior a mil habitantes –, tem uma função central na região, sobretudo para o comércio local e pela presença de uma escola secundária e de um posto de saúde, que abrangem uma vasta área. Alguns alunos chegam a passar horas diárias no barco para ir à escola. Apesar de situar-se no continente, o meio de transporte mais utilizado pelos moradores é a balsa da Dersa – conhecida por “lança” –, que liga o centro de Cananeia à ilha do Cardoso e ao Ariri. O

trajeto, que dura aproximadamente 4 horas, só pode ser feito nos dias úteis e o serviço não opera diariamente nos dois sentidos. A estrada que liga o bairro ao centro da cidade tem aproximadamente 60 quilômetros e, em praticamente toda sua extensão, não é asfaltada. Devido às fortes chuvas e à pouca manutenção, torna-se intransitável durante muitos dias do ano, principalmente por carros menores, o que dificulta ainda mais o acesso às vilas.

Realizar uma incursão nessa área – aqui tomada em um sentido geográfico (bairros rurais) e um sentido temático (culturas populares) –, significa necessariamente ter um contato mais próximo com uma série de questões que as comunidades enfrentam diariamente. A vida política de seus habitantes é, neste sentido, muito ativa. Alguns bairros organizam-se em associações de moradores, responsáveis por articular a população em torno das ações necessárias para a melhoria da qualidade de vida. No Ariri, por exemplo, discutem-se nas reuniões questões como a manutenção da estrada, iniciativas para a economia de base solidária, criação de comissões de representantes nas áreas da saúde, do transporte, do turismo. À medida que o poder público não se faz muito presente, a gestão participativa em escala local torna-se uma importante ferramenta política.

O bairro do Ariri foi um dos lugares que, ao longo das dificuldades cada vez maiores, recebeu muitos moradores que não puderam permanecer nos seus sítios de origem. Por isso, é também um lugar onde podemos ouvir os narradores daquele tempo. Durante o percurso da pesquisa, pude acompanhar ali não apenas as histórias do fandango, mas também a construção de uma canoa “de um tronco só”, dois mutirões organizados pelo ponto de cultura “Caiçaras”, entre outras iniciativas de salvaguarda e proteção do patrimônio imaterial caiçara, como a gravação de CDs de fandango e projetos na Escola Secundária do Ariri. A experiência de campo levou a muitos outros caminhos que compõem as entrelinhas deste trabalho: uma pesquisa dessa natureza implica cruzar fronteiras, molhar as mãos, errar, acertar, sentir-se só e ao mesmo tempo fazer amizades e ligar-se à riqueza de um passado que persiste na memória de um lugar que, até então, não conhecíamos.

No universo do fandango, a Família Pereira assume uma função de grande importância. Reconhecido em diversos meios, inclusive o acadêmico, onde se encontram muitas referências e trabalhos sobre eles, os Pereira viveram, em todos os sentidos, os processos que marcaram a vida e as tradições caiçaras. Viveram, no interior da própria família, a chegada das “duas leis”, a lei ambiental e a ética religiosa. Originalmente de Rio dos Patos, no Paraná, onde praticamente todos os membros da comunidade pertenciam à família, os Pereira vivem hoje em diferentes localidades da região do Lagamar. É o caso dos irmãos Pereira, entre os quais pude conhecer – o que talvez tenha sido a experiência mais rica em toda a pesquisa – Seu Zé, Arnaldo, Leonildo e Randolpho, este último, que infelizmente já nos deixou, levando consigo sabe lá quantas histórias e riquezas ainda por contar e recontar.

“Seu” Zé e “Seu” Arnaldo vivem a cerca de um quilômetro da vila do Ariri, à beira da estrada de terra. Do ponto de vista cultural, essa distância é sugestivamente maior: mesmo não vivendo mais nos sítios de origem, ambos mantêm o vínculo com a terra deixada para trás. Seu Leonildo, por sua vez, habita num bairro rural de Guaraqueçaba, cujo acesso é feito por barco ou trilha. É sintomático que todos sejam reconhecidos como mestres do fandango e, apesar das pressões sociais cada vez maiores, persistam em não deixar para trás o seu cotidiano rural, ainda que a uma distância de poucos quilômetros dos bairros. A eles, somam-se os fandangueiros da Família Alves, no Ariri, e da Família Neves, na comunidade do Marujá, todos herdeiros não somente de uma tradição mas de todo um modo de vida que encontra cada vez menos condições de existência na contemporaneidade.

Procurando entender a relação entre música e sociedade, a pesquisa percorre muitas áreas do conhecimento. Ainda que marcado por disciplinas como a Geografia, a

Etnomusicologia⁶, a Teoria Social Crítica e a Dialética entre Cultura e Materialismo, nossa metodologia constrói-se ao longo do trabalho e, muitas vezes, lança mão de perspectivas que, aparentemente divergentes, podem colocar em movimento a chamada “interdisciplinaridade”. Também por esse motivo, optei em não incluir na introdução uma descrição detalhada de cada capítulo, novamente lembrando que eles próprios podem ser rearranjados em leituras transversais.

O material gráfico e fotográfico que compõe o texto e o anexo foi construído ao longo das várias etapas da pesquisa e dos seus muitos desdobramentos. As transcrições das modas foram realizadas durante os dois últimos anos e uma discussão mais detalhada sobre o tema pode ser encontrada no corpo do trabalho. Grande parte das fotos que estão no corpo do trabalho foram disponibilizadas para a comunidade e para as instituições da região, entre elas o Ponto de Cultura “Caiçaras” e a “Rede Cananeia”, por ocasião dos projetos de registro e salvaguarda do patrimônio cultural caiçara e para o encarte do cd “Fandango no Araçaua”, gravado na comunidade do Ariri, por meio de edital do Proac. A verba foi usada não apenas para a gravação mas também para a manutenção do “Grupo Fandagueiros do Ariri” e para a compra de uma casa destinada a ser o Centro de Cultura da comunidade.

Naturalmente, como não poderia deixar de ser, o trabalho tem seus limites, assim como a tentativa de transitar entre as muitas áreas do conhecimento. A interdisciplinaridade não pode assumir um aspecto de soma das partes, mas revelar possíveis novas relações entre elas. Se, ao final deste percurso for possível ampliar os diálogos entre as disciplinas e reconhecer um sentido e uma unidade em cada um dos fragmentos, acredito ter atingido o meu objetivo principal: a partir de toda a riqueza e a diversidade do fandango caiçara, inserir a sua prática no interior de uma totalidade social. Independentemente dos nossos erros e acertos, acreditamos que o tema não se restringe à esfera de uma ou outra disciplina. A temática das culturas populares é da responsabilidade de todos, sobretudo os que pretendem inclinar-se sobre a cultura na sociedade contemporânea. Trata-se de uma questão que não se resume ao passado: antes, está diretamente ligada aos dilemas que se colocam frente ao aprofundamento da crise social e ambiental que se manifesta das mais variadas formas em todo os cantos do planeta.

⁶ A área de estudos que se propôs a fazer a união entre os elementos da música e as ciências sociais foi a etnomusicologia. Reconhecendo sua natureza dual, entre a musicologia e a antropologia, Alan Merriam publicou em 1964 o livro *The Anthropology of Music*, um dos primeiros esforços no sentido de pensar a música como um estudo de fronteira do conhecimento humano. Para ele, os aspectos antropológicos permaneceram durante muito tempo à sombra da musicologia, dificultando um intercâmbio profícuo entre as duas disciplinas. Merriam define como principal contribuição da etnomusicologia a complementaridade entre as duas disciplinas, que separadamente não seriam um fim em si. O desenvolvimento de uma levaria ao melhor aprofundamento da outra, ambas orientadas a partir da ideia de “música como comportamento”. MERRIAM, P. Alan. **Preface. In: The Anthropology of Music.** Northwestern University Press, 1964.p. viii.

1. CULTURA POPULAR, FOLCLORE E SOCIEDADE

1.1 TOADA: O FANDANGO CAIÇARA

Unindo dança, música e poesia, o fandango caiçara representa uma das expressões culturais mais intimamente ligada à produção dos meios de vida das comunidades dos litorais paulista e paranaense, podendo ser encontrada, ainda hoje, sobretudo na região do Lagamar, faixa litorânea que se estende do município de Iguape-SP a Paranaguá-PR. Apesar da ocorrência de modas – nome dado às formas musicais caipiras e caiçaras – de fandango em outras regiões, inclusive do interior, no Lagamar assume características próprias bem definidas, por exemplo, pela utilização da rabeca de três cordas e da viola caiçara, também conhecida como viola branca.

A definição acima, com poucas variações, é muito recorrente ao longo da bibliografia sobre o tema. O livro “Museu Vivo de Fandango” caracteriza-o como uma “manifestação popular que reúne dança e música e possui regras estéticas definidas.”⁷ Para Daniella Gramani, é uma “manifestação popular que integra dança e música encontrada no litoral sul de São Paulo e Norte do Paraná.”⁸ Na obra “Folclore Nacional”, de Alceu Maynard Araújo, o fandango aparece como dança “intimamente ligada ao canto, e este por sua vez, ao instrumento”⁹. Nos “Cadernos de Folclore”, organizados na década de 1970 pela Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), o volume sobre o Fandango Paranaense traz a seguinte descrição: “O Fandango, no Paraná, é uma festa típica dos caboclos e pescadores habitantes da faixa litorânea do Estado, na qual se dançam várias danças regionais, denominadas marcas do Fandango.”¹⁰ Recentemente, em 2012, o fandango foi registrado como patrimônio imaterial pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Em sua página da *internet*, está escrito:

O Fandango Caiçara é uma expressão musical-coreografia-poética e festiva, cuja área de ocorrência abrange o litoral sul do estado de São Paulo e o litoral norte do estado do Paraná. Essa forma de expressão possui uma estrutura bastante complexa e se define em um conjunto de práticas que perpassam o trabalho, o divertimento, a religiosidade, a música e a dança, prestígios e rivalidades, saberes e fazeres.¹¹

⁷ GRAMANI, Daniella; Corrêa Joana. **Naquele tempo, no tempo de hoje: um panorama do fandango do litoral norte do Paraná e sul de São Paulo**. In: Museu Vivo do Fandango / Alexandre Pimentel, Daniella Gramani, Joana Corrêa (organizadores.) Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006., p.21.

⁸ GRAMANI, Daniella da Cunha. **O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri**. – UFPR, Curitiba, 2009, pp. 18.

⁹ ARAÚJO, Alceu Maynard. **Fandango**. In: **Folclore Nacional, volume II: Danças, Recreação, Música**. São Paulo: Melhoramentos, 1967, p.129.

¹⁰ AZEVEDO, Fernando Corrêa de. **Fandango do Paraná**. Cadernos de Folclore (vol. 23). Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. FUNARTE, 1978; RODERJAN, Roselys Vellozo. **Folclore Brasileiro: Paraná**. Rio de Janeiro: MEC – SEC – FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore, 1981. p.3.

¹¹ <http://portal.iphan.gov.br/montarDetalheConteudo.do?id=17994&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional> (Acessado em 03.12.2014)

A semelhança entre as definições é sugestiva e nos permite estabelecer como ponto de partida duas características principais. A primeira é que a prática do fandango não dissocia a dança da música e da tradição oral. A segunda, está no fato de ser uma manifestação enraizada ao modo de vida caiçara como um todo. Ser fandangueiro significa articular uma série de conhecimentos transmitidos através das gerações, desde o domínio dos ritmos das marés, fases da lua, plantas medicinais e fenômenos climáticos, às espécies de madeira ideais para a construção não apenas de instrumentos musicais, mas canoas, utensílios domésticos, habitações e instrumentos de trabalho. Neste ponto, aliás, reside um aspecto essencial: o fandango caiçara era realizado como pagamento pelo trabalho coletivo no mutirão.

Sua prática sempre esteve vinculada à organização de trabalhos coletivos – *mutirões, puxirões ou pixiruns* – nos roçados, nas colheitas, nas puxadas de rede ou na construção de benfeitorias, onde o organizador oferecia, como pagamento aos ajudantes voluntários, um fandango, espécie de baile com comida farta. Para além dos mutirões, o fandango era a principal diversão e momento de socialização dessas comunidades, estando presente em diversas festas religiosas, batizados, casamentos e, especialmente no carnaval, quando os quatro dias de festa eram realizados ao som dos instrumentos do fandango.¹²

Em poucas linhas, desenha-se uma relação entre poesia, música e dança, e entre o universo material e simbólico do caiçara. Para além dos aspectos musicais e da semelhança, de um modo geral, com o repertório caipira, a prática do fandango no Lagamar está associada a outras atividades e conhecimentos que permitiram aos caiçaras desenvolver um meio de vida simbiótico com a natureza. Não por acaso, a região corresponde a uma das maiores áreas preservadas do ecossistema da Mata Atlântica no Brasil, reiterando a interdependência entre as formas de cultura que ali se desenvolveram e o meio-ambiente. Trabalho e lazer, Homem e natureza, formam uma unidade que encontra cada vez menos condições de existência no mundo contemporâneo, em face ao declínio da experiência¹³, da tradição e dos conhecimentos transmitidos pela oralidade, além da possibilidade em compartilhar um mundo comum mediado por aquela unidade.

¹² PEREIRA, Eduardo; RIOS, Oswaldo; GULIN, Rogério; PIMENTEL, Alexandre. **Textos do encarte: Museu Vivo do Fandango (CD)**. Associação Cultural Caburé, 2006, p.3.

¹³ “Nos textos fundamentais dos anos de 1930, que eu gostaria de citar mais longamente, Benjamin retoma a questão da “Experiência”, agora dentro de uma nova problemática: de um lado, demonstra o enfraquecimento da *Erfahrung* no mundo capitalista moderno em detrimento de um outro conceito, a *Erlebnis*, experiência vivida, característica do indivíduo solitário; esboça ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns, malgrado a desagregação e o esfacelamento do social. O que nos interessa aqui, em primeiro lugar, é o laço que Benjamin estabelece entre o fracasso da *Erfahrung* e o fim da arte de contar, ou, dito de maneira inversa (mas não explicitada em Benjamin), a ideia de que uma reconstrução da *Erfahrung* deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade. A uma experiência e uma narratividade espontâneas, oriundas de uma organização social comunitária centrada no artesanato, opor-se-iam, assim, formas “sintéticas” de experiência e de narratividade, como diz Benjamin referindo-se a Proust, frutos de um trabalho de construção empreendido justamente por aqueles que reconheceram a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da experiência vivida individual (*Erlebnis*). GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta**. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura*. 7^a Ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 9-10.

A ideia do **Fandanguero Narrador** surge por dois motivos principais. O primeiro, por compreender a música caçara como a própria “experiência que passa de pessoa pra pessoa”, que, segundo Walter Benjamin¹⁴, é “a fonte a que recorreram todos os narradores.” O mutirão de trabalho coletivo, o aprendizado musical, a confecção artesanal dos instrumentos e os costumes e saberes práticos adquiridos ao longo das gerações, todos carregam o sentido desta experiência, organizada sob uma forma pré-industrial, leia-se, artesanal, do trabalho. A música é a expressão intangível da relação entre os Homens e suas formas de apropriação material e imaterial da Natureza. A vida no sentido prático, material e simbólico, é a matéria-prima que dá força à narrativa.

Em “O narrador”, Benjamin identifica as condições materiais dessa relação entre narração e experiência em sociedades artesanais, anteriores à divisão social do trabalho do capitalismo industrial. No espaço privilegiado da oficina, cruzam-se e depositam-se saberes provenientes da relação com a distância espacial e temporal, os quais formam o acervo do narrador tradicional.¹⁵

O segundo motivo pode ser ilustrado como um “negativo fotográfico” do primeiro. As modas de fandango não narram apenas a história e as transformações do modo de vida caçara. Dialeticamente, elas revelam uma totalidade que diz respeito a todos nós: de uma forma ou outra, fazemos parte de uma sociedade em constante processo de modernização: o fandanguero é também um narrador do mundo moderno e suas contradições.

Este trabalho se inclina sobre o fandango caçara encontrado na região do Lagamar, uma vez que abrange um recorte geográfico, cultural e econômico de extrema relevância interdisciplinar. As escalas de análise, porém, longe de terem fronteiras lineares e contíguas, devem ser percorridas horizontal e verticalmente, entendendo que local e global, rural e urbano, moderno e tradicional, e outros dualismos, não necessariamente se opõem. Ao bom observador, cabe a necessidade de transitar entre escalas da mesma maneira que podemos olhar para uma paisagem: de perto, somos capazes de ver os mínimos detalhes, sutilezas; de longe, podemos enxergar os fenômenos em relação ao seu entorno, encontrar padrões e rupturas. O mesmo vale para o tempo e as escalas temporais.

Our scale determines our location, our place in the space-time of the universe: what we perceive of it and what serves as a point of departure for practice, as for theoretical knowledge. The *micro* as well as the *macro* eludes us, although we can gradually reach them through knowledge and their relationship with the known. Our rhythms insert us into a vast and

¹⁴ BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política...** Ibid., pp.197-221.

¹⁵ GATTI, Luciano. **Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno**. Edições Loyola: São Paulo, 2009, p. 140

infinitely complex world, which imposes on us experience and the elements of this experience.¹⁶

Contar uma história é, no fundo, contar a história de si mesmo. Ao trazer para a reflexão a narrativa musical do fandango, não esperamos necessariamente responder a todas as questões sobre o tema, mas colocar nossa própria vida urbano-industrial em perspectiva, confrontada com aquilo que historicamente ela tem negado: a possibilidade de uma experiência coletiva (*Erfahrung*), em detrimento de uma experiência vivenciada individualmente (*Erlebnis*)¹⁷, cujo caráter privativo e individual se reflete na informação como meio de comunicação que se torna a cada dia mais hegemônico.¹⁸

Em meio ao ruído da modernidade, o fandango parece ser um refúgio, uma frequência que deve ser ouvida. Acima de tudo, descobrimos durante o percurso da pesquisa que mestres da palavra escrita estão a nos dizer, através da letra, aquilo que podemos ouvir também nas narrativas da tradição oral através da palavra. De fato, nossas vidas já não comportam histórias como as que ouvi nos trabalhos de campo na comunidade do Ariri, região do Lagamar. Jornadas e viagens, dias à bordo de canoas, noites passadas na floresta caçando tatus para se alimentar, lendas, mitos e “causos”: narrativas que gradativamente dão lugar à informação mediatizada do cotidiano urbano-industrial, na cidade ou no campo.

Quando Benjamin escreveu que a arte de narrar estava em vias de extinção¹⁹, ele estava olhando para o declínio da experiência humana justamente como o pólo negativo da evolução das forças produtivas e do aprofundamento da divisão do trabalho. A narrativa, para ele, é em si uma forma de comunicação artesanal cujas condições de existência estão a cada dia mais ausentes, por ser estranha à técnica industrial.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em-si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso²⁰

¹⁶ LEFEBVRE, Henri. **The Rhythmanalytical Project**. In: Rhythmanalysis. Space, time and everyday life...Op.cit.,pp.90-91.

¹⁷ Ver nota de rodapé nº 13.

¹⁸ O tema da experiência e da informação no mundo contemporâneo é bem debatido em Jorge Larrosa Bondia: “A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar informados, e toda a retórica destinada a constituir-nos como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência.” Fonte: BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ., Rio de Janeiro, n.19, Apr. 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso. Acessado em: 22.09.2014

¹⁹ BENJAMIN, Walter. O Narrador...Op.cit., p.198.

²⁰ *Ibid.*,p.205.

O processo pode ser compreendido sob a esfera cultural: o declínio da narrativa corresponde à dissolução gradativa da diversidade de meios de vida artesanais e suas manifestações e expressões culturais. Comunidades que ainda preservam um contato direto com o meio exterior sensível são justamente aquelas que ainda resguardam uma experiência coletiva, transmitida há gerações pela tradição oral. A modernização capitalista é, deste ponto de vista, um processo empobrecedor e, por esse motivo, apesar de separados por contextos e tempos muito distintos, o mestre fandanguero reúne em si as mesmas características que o narrador de Walter Benjamin: a riqueza de experiência. Leonildo Pereira, fandanguero de Rio dos Patos, em Guaraqueçaba, comentando uma viagem que fez para se apresentar em Londrina, diz: “De Curitiba pra frente, não vi um pé de pau plantado. Só tinha soja.”²¹ Seu estranhamento diante da pobreza da monocultura tem enorme força crítica e escancara as contradições que impedem o caíçara de cultivar a terra e fazer da terra seu meio de trabalho e subsistência atualmente.

Isto não quer dizer que o processo de modernização seja, em sua totalidade, feito de perdas. Atribuir um valor negativo à chegada da energia elétrica, do barco à motor – no caso do caíçara –, de utensílios e ferramentas de trabalho ao cotidiano das comunidades rurais isoladas significa reproduzir uma ideologia de classe semelhante àquela que caracterizou historicamente o desenvolvimento do folclore: a idealização da vida no campo. Mais do que isso, corremos o risco de baratear nossa interpretação das culturas tradicionais, ao projetar uma visão idílica sobre aspectos muitas vezes violentos²² e um cotidiano marcado pela dureza e por uma ordem social frágil²³, que se manifestam nas próprias relações de trabalho e lazer das comunidades.

É preciso compreender, sob suas diversas escalas espaço-temporais, os processos que estão na origem das contradições às quais estamos submetidos. E é neste sentido que o fandango caíçara assume uma importância enorme para as questões contemporâneas, uma vez que suas histórias abrem um espaço privilegiado para a compreensão das transformações vividas pelos caíçaras, porém não apenas por eles. Como diz Fernand Braudel, a história são

²¹ Depoimento datado de Julho de 2010, durante visita à sua casa em Guaraqueçaba. Fonte: trabalhos de campo na região do Lagamar e cadernos de campo.

²² Maria Sylvia de Carvalho Franco faz um levantamento crítico da violência que marca as ocasiões de mutirão e, inclusive, de lazer entre os caíçaras: “Em resumo, a análise da natureza e da ordenação das relações que se estabelecem em grupos cooperativos de trabalho, em um sistema social de tipo comunitário, revela a existência de um estado de tensão conjugado às formas mesmas de solidariedade que definem o sentido da ação de seus membros. Condições estruturais internas ao grupo em estudo são elementos importantes para se compreender o aparecimento regular de situações de pressão que se resolvem violentamente.” FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. 4ª edição – São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, pp. 38-39.

²³ “Examinemos em primeiro lugar a idealização de uma economia ‘natural’ ou ‘ética’, já utilizada por muitos para contrastar com a investida impiedosa do capitalismo. Nela havia muito pouco de ético ou natural. No sentido técnico mais simples – a ideia de que se tratava de uma agricultura de subsistência ‘natural’, ainda não afetada pelos impulsos de uma economia de mercado –, já é uma noção bem duvidosa, sujeita a muitas exceções, ainda que parte dessa ênfase possa ser aceita prontamente. Porém a ordem social em que se praticava esta agricultura era tão dura e brutal quanto qualquer outra que a tenha sucedido.” WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. tradução: Paulo Henriques Britto. Cia das Letras: São Paulo, 1989, p.59.

rios sem margens, começo ou fim²⁴. Ao longo dos temas e das narrativas que vamos percorrer aqui, montante, jusante, afluentes, rios perenes e intermitentes, sugerem imagens que nos ajudam a compreender que o mundo está sempre em transformação e movimento no tempo e no espaço.

²⁴ BRAUDEL, Fernand. **Civilização Material, Economia e Capitalismo: séculos XV – XVIII**; tradução: Telma Costa. – São Paulo: Martins Fontes, 1996. Obra em três volumes. Volume 3: O tempo do Mundo, p. 8.

1.2 CULTURA: PARA ALÉM DA FRONTEIRA ENTRE AS DISCIPLINAS

A música, como as demais formas de expressão cultural, está intimamente ligada aos nossos meios de vida, às nossas condições de existência em sociedade. Ainda que, no mundo moderno, tenha se afirmado como uma “realidade superior”²⁵, a esfera da arte não se separa da dialética entre cultura e materialismo, inserindo-se na relação entre objeto, produção e intercâmbio material; e consciência, produção e intercâmbio imaterial. Cada fragmento, seja ele um poema, uma fala, um ritmo, uma forma musical, contém o sentido de uma totalidade. Nosso papel como pesquisador é, através da pesquisa e da crítica, enxergar e interpretar por trás de um fenômeno os seus conteúdos sociais e culturais. As questões de método nos levam ao cerne desta interpretação e, previamente, a um diálogo entre as muitas áreas do conhecimento que se inclinam, de diferentes ângulos, sobre a esfera da cultura.

É sintomático que a preocupação com a Cultura Popular e com os estudos sobre as práticas e saberes do povo (*folklore*) tenha constituído parte significativa das complexas mudanças nos aspectos sociais das artes, que definiram aquilo que ficou conhecido por Romantismo. O mundo atravessava um período de mudanças que vieram a redefinir o espaço e o tempo de um modo irreversível²⁶. O impacto do crescimento das cidades, da diminuição das distâncias e da alfabetização, segundo Peter Burke, minava a cultura popular ao mesmo tempo que fazia dela um tema de crescente interesse para os intelectuais europeus²⁷. O processo de transformação social, diz ele, “deu aos descobridores uma consciência ainda maior da importância da tradição.”²⁸. Raymond Williams, importante crítico da relação entre cultura e materialismo, analisa o desenvolvimento das palavras *folk* e *cultura* (em seus usos modernos), ao longo do século XIX, como um complexo conjunto de respostas ao surgimento de uma sociedade urbano-industrial²⁹.

“Cultura” é, segundo Williams, uma das palavras mais complicadas da língua inglesa, sobretudo porque abrange diversos usos em disciplinas intelectuais e sistemas de pensamento muitas vezes incompatíveis. Não bastasse essa multiplicidade de sentidos que assumiu³⁰, a

²⁵ Raymond Williams faz uma excelente exposição sobre essa “realidade paradoxal da arte”. Justamente quando passava a ser mediada pela dimensão do mercado, nos fins do séc XVIII, a esfera da arte passou a se colocar como uma “realidade superior”. Não por acaso, é nesse momento que surge a estética, o artista, o gênio. Palavras como criatividade e originalidade e a própria ideia de cultura teriam se desenvolvido na mesma chave, como “antítese” do mercado e do mundo industrial em ascensão. Ver: WILLIAMS, Raymond. **The Romantic Artist**. In: Culture and Society 1780-1950. Anchor Books: New York: 1960.

²⁶ Eric Hobsbawm permite-nos enxergar a questão sob uma perspectiva moderna: “O que determina o florescimento ou o esgotamento das artes em qualquer período ainda é muito obscuro. Entretanto, não há dúvida de que entre 1789 e 1848, a resposta deve ser buscada em primeiro lugar no impacto da revolução dupla. Se fôssemos resumir as relações entre o artista e a sociedade nesta época em uma só frase, poderíamos dizer que a Revolução Francesa inspirava-o com seu exemplo, que a revolução industrial com seu horror, enquanto a sociedade burguesa, que surgiu de ambas, transformava sua própria experiência e estilos de criação.”

²⁷ BURKE, Peter. **A descoberta do Povo**. In: Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800. Tradução: Denise Bottman. – São Paulo: Cia. das Letras, 2010, pp.26-49.

²⁸ *Ibid.*, p.42.

²⁹ WILLIAMS, Raymond. **Keywords: a vocabulary of culture and society**. Oxford University Press, 1985.

³⁰ Burke também aponta para a dificuldade em estabelecer o conceito de cultura: “Os problemas suscitados pela utilização do conceito de “cultura” são no mínimo ainda maiores que os suscitados pelo termo “popular”. Uma razão para esses problemas é que o

partir do século XVIII e, principalmente, ao longo do XIX e XX, a palavra também ganhou, gradativamente, adjetivos que refletem uma complexidade ainda maior. Entre os principais estão “Cultura de massas”, “Indústria da Cultura”, “Cultura Popular” e “Alta Cultura” – termo que, para Williams, coloca a perspectiva de cisão entre arte elevada (*high art*) e arte popular e entretenimento. As relações entre *folk* (povo) – que dá origem à folclore (saber do povo) – e *popular* são igualmente complexas³¹, porém estão diretamente ligadas ao momento em que os intelectuais passaram a olhar para o “povo”.

Um breve olhar sobre essas “palavras-chave” já nos coloca a importância em compreender os usos, transformações e especializações dos termos sob suas bases histórico-geográfica. Desde seu surgimento como um conceito, sistematizado ou não, a cultura popular ganhou contornos políticos, de um lado, por ter sido identificado pelas camadas da sociedade que não pertenciam ao povo; de outro, por sua relação intrínseca com a questão nacional. O primeiro caso pode ser lido na chave do que Burke nomeou de definição “residual”, ou seja, cultura popular “enquanto cultura ou tradição dos incultos, dos iletrados, da não elite”³². O segundo, insere-se diretamente no centro da temática nacionalista. “A descoberta da cultura popular estava intimamente associada à ascensão do nacionalismo.”³³ Ambos, porém, são complementares entre si:

A descoberta da cultura popular foi, em larga medida, uma série de movimentos “nativistas”, no sentido de tentativas organizadas de sociedades sob domínio estrangeiro para reviver sua cultura tradicional. As canções folclóricas podiam evocar um sentimento de solidariedade numa população dispersa, privada de instituições nacionais tradicionais. (...) De maneira bastante irônica, a ideia de uma “nação” veio dos intelectuais e foi imposta ao “povo” com quem eles queriam se identificar. Em 1800, artesãos e camponeses tinham uma consciência mais regional do que nacional³⁴

Sobre este aspecto, Renato Ortiz acrescenta uma observação profícua, ao enxergar a relação entre cultura popular e nacionalismo e a condição periférica dos países onde a discussão ganhou força. A cultura popular surge como “elemento simbólico que permite aos

significado do conceito foi ampliado na última geração à medida que os historiadores e outros intelectuais ampliaram seus interesses. Na era da chamada “descoberta” do povo, o termo “cultura” tendia a referir-se a arte, literatura e música, e não seria incorreto descrever os folcloristas do século XIX como buscando equivalentes populares da música clássica, da arte acadêmica e assim por diante. Hoje, contudo, seguindo o exemplo dos antropólogos, os historiadores e outros usam o termo “cultura” muito mais amplamente, para referir-se a quase tudo que pode ser aprendido em uma dada sociedade – como comer, beber, andar, falar, silenciar, e assim por diante.” IN: BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna...** Op.cit., p.22.

³¹ “The relations between *folk* and *popular*, however, remain uncertain and variable, and the main reason for this, as in the original mC19 specialization, is the continuing complexity and difficulty of POPULAR (q.v). In: WILLIAMS, Raymond. **Keywords...** Op.cit., p.137.

³² BURKE, Peter. **Unidade e diversidade na cultura popular**. In: BURKE, Peter. Op. cit., p. 51.

³³ BURKE, Peter. **A descoberta do povo**. In: BURKE, Peter. Op.cit., pp.35-36.

³⁴ Ibid.p.37.

intelectuais tomar consciência e expressar a situação periférica que seus países vivenciam”³⁵. Não à toa, o tema assumiu um papel muito relevante nos países periféricos da Europa, sobretudo Alemanha e Itália, que ainda não haviam consolidado um território unificado. Os escritos de Herder e dos Irmãos Grimm, além das temáticas que inspiraram o Romantismo na música, são testemunhos da importância de “olhar para o povo” na construção do Estado-Nação enquanto corpo político e cultural.

De forma parecida, é possível reconhecer nos intelectuais da cultura brasileira, marcas da busca por uma identidade nacional, pelo elemento que definiria o povo brasileiro, preocupação corrente desde o Romantismo literário do século XIX. Naquele momento, porém, o Brasil não havia reunido as condições necessárias para a superação das teorias evolucionistas e raciais que marcaram o nascimento das ciências no país, o que se reflete no pensamento marcado pela questão da mestiçagem e da determinação do meio geográfico sobre nosso caráter, muito presentes na produção intelectual e literária. A dificuldade era ainda maior tendo em vista a condição do negro em uma sociedade escravocrata e, somente após a abolição, foi possível fazer do mito das três raças a base para a construção de uma identidade nacional mestiça positiva e moderna, que seria mais tarde apropriada pelo governo durante o período do Estado Novo. Este processo foi descrito por Renato Ortiz como a passagem, no plano das ideias, do conceito de raça para o conceito de cultura, que tem em Gilberto Freyre um de seus principais expoentes.³⁶

Foi a partir do Modernismo que a temática das culturas populares e tradicionais adquiriu uma perspectiva de projeto intelectual e artístico, inicialmente vinculado à questão da identidade nacional. A lacuna de conhecimento acerca do próprio país nos impunha uma condição negativa – inclusive do ponto de vista estético/artístico – que o movimento modernista se propôs a criticar elegendo o elemento popular como base da nossa diferenciação em relação ao europeu e fonte de legitimação nacional: não teria o “moderno” se legitimado através da “tradição”? Com o tempo, é importante dizer que o debate ganharia novos contornos políticos através da ideia de desalienação e, no período que antecedeu a ditadura militar de 1964, conscientização³⁷.

³⁵ A descoberta da cultura popular pelos intelectuais se dá portanto preferencialmente nos países periféricos da Europa. Como entender esta afinidade eletiva entre o popular e o nacional? Os escritos de Herder e dos irmãos Grimm nos sugerem alguns pontos para reflexão. Na Alemanha, o interesse pela cultura popular é imanente ao vínculo nacional; seu estudo é uma maneira de se identificar como alemão, isto é, de se imaginar o projeto de uma nação em devir. Também na Itália, no Ressurgimento descobre-se o folclore como elemento de consciência nacional. No Brasil, o início dos estudos folclóricos vem marcado por uma preocupação semelhante. Sílvio Romero quer descender as bases da nacionalidade brasileira; sua teoria raciológica procurava por uma identidade que nos distinguisse dos europeus. Há portanto um traço comum às experiências, alemã, italiana e brasileira: a questão nacional. Neste sentido, podemos dizer que a cultura popular é parte da construção do Estado-nação, ela é o elemento simbólico que permite aos intelectuais tomar consciência e expressar a situação periférica que seus países vivenciam. IN: ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas**: Cultura Popular. Editora Olho d'Água: São Paulo, p. 66.

³⁶ ORTIZ, Renato. **Da raça à cultura: a mestiçagem e o nacional**. In: Cultura Brasileira e Identidade Nacional. São Paulo: Brasiliense, 2006., pp. 36-44.

³⁷ Inclinando-se sobre o Centro Popular de Cultura da UNE (União Nacional dos estudantes), cuja ação se deu entre 1962 e 1964, Renato Ortiz discute a cisão entre folclore e cultura popular e a atribuição de um caráter de transformação “reformista-

Após a semana de 1922, as tradições e as culturas populares brasileiras assumiram, de forma positiva ou negativa, um caráter que não se limitou à captura do passado e à sua classificação. Ao contrário, a noção de projeto estava implícita na ideia de nação, formação nacional e programa de desenvolvimento aos quais se engajaram, amplamente, escritores, intelectuais, economistas, artistas e políticos da época. Aqui, é importante estabelecer um ponto de intersecção entre o tema e os debates políticos e econômicos que se deram nos países da América Latina com criação do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), da CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina) e a fundação das universidades de ciências e letras, *locus* de um pensamento que seria responsável por redefinir o próprio olhar do centro sobre a periferia, por exemplo, através das teorias da dependência e do subdesenvolvimento.

A reflexão sobre cultura popular no Brasil e na América Latina, se reveste de um sentido duplo. Trata-se primeiramente da compreensão da sociedade e, para isso, as análises sociológicas, históricas e antropológicas têm contribuído em muito. Mas ela encontra-se ainda intimamente associada a uma problemática mais global, a do destino desses países. O debate não se restringe pois à esfera acadêmica – ele integra um público mais amplo preocupado com as questões sociais. Eu diria que a ideia fundamental que marca esta discussão é a de “falta”, de “ausência”. Pode-se enumerar várias maneiras como o tema foi abordado, mas existe uma constante, que atravessa o século, um vetor convergindo sempre para o mesmo horizonte: a identidade nacional. É claro, esta identidade é trabalhada de formas diversas, mas a inquietação em relação à pergunta “quem somos nós?” permanece. Identidade, nação, popular, são termos recorrentes ao longo da história do pensamento latino-americano. A eles se agregam outros: atraso, desenvolvimento, modernidade, modernização. A temática mobiliza os artistas, os políticos, os literatos, os intelectuais: ela é uma obsessão.³⁸

Entre os desdobramentos da problemática cultural brasileira³⁹, aquele que mais diz respeito ao nosso tema e às manifestações tradicionais de maneira geral, é a histórica associação entre “cultura popular” e “folclore”, unidas pela ideia de “tradição”, “seja na forma de tradição-sobrevivência ou na perspectiva de memória coletiva que age dinamicamente no mundo da práxis”⁴⁰. Entretanto, autores como Ortiz e Florestan Fernandes – cujos escritos examinaremos mais de perto –, chamam nossa atenção para o caráter

revolucionária” a partir da última. Para o autor, apesar da importância dos pressupostos ideológicos que orientaram essa mudança, colocando a questão sob o ponto de vista da desalienação, ao eleger como sujeito histórico o intelectual que devia levar conscientização às massas, há um distanciamento entre público e autor, que acabou por empobrecer a experiência, tanto do ponto de vista político quanto estético. ORTIZ, Renato. **Da cultura desalienada à cultura popular: o CPC da UNE**. In: Cultura Brasileira e Identidade Nacional. Op.cit., pp68-78.

³⁸ ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas**. Op.cit., p. 76.

³⁹ Renato Ortiz trabalha vários deles, como a questão da mestiçagem nos trabalhos dos intelectuais tradicionais até Gilberto Freyre; a alienação e a dominação nacional, presente nos escritos do ISEB; a cultura popular como tomada de consciência revolucionária através da ação do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e a Cultura sob a Ditadura. Ver: ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. Op.cit.

⁴⁰ Id.,p.70.

conservador que regeu as muitas tentativas, sem sucesso, de construção do folclore como ciência positiva desde o seu início.

O folclore representou um momento de formação do pensamento dominante sobre as classes populares e sua cultura. Apesar de atravessado por preconceitos e etnocentrismos, pode ser uma fonte fecunda para o pesquisador contemporâneo, uma vez que muitos dos primeiros registros sobre cultura popular foram realizados pelos intelectuais folcloristas, ainda que estes não tenham chegado a delimitar de maneira convincente uma área de conhecimento⁴¹. Mas a falta de cientificidade pode ser uma vantagem, uma vez que permite enxergar, para além dos problemas de método, o “espírito” de uma época que assistia, paralelamente, ao desenvolvimento das ciências sociais, cujo debate com o folclore teve consequências importantes.⁴²

A despeito de sua fragilidade metodológica, na ansiedade do folclorista em reunir e catalogar aquilo que considera em vias de extinção, há um ponto de convergência importante com a sociologia moderna. Ambos os campos puderam reconhecer, ou pelo menos sentir, os efeitos das contradições da modernização e tornava-se claro que era preciso compreender e, se possível, resgatar os laços tradicionais que o desenvolvimento da economia capitalista rompia.

Algo semelhante ocorre com a Sociologia de Durkheim, que a imaginava como fundamento de uma filosofia moral, uma resposta às contradições de seu tempo. Vários de seus conceitos – solidariedade mecânica, orgânica, consciência coletiva – procuram resgatar os laços sociais entre os indivíduos, no momento em que a modernidade capitalista desfazia os vínculos das memórias coletivas locais. Até mesmo seu interesse pelas religiões primitivas vem marcado pela sua consciência da crise dos valores. O mundo moderno rompe com a organicidade dos universos ideológicos e religiosos, daí a preocupação durkheimiana em entendê-los.⁴³

É significativo o fato de que, no Brasil, os centros universitários tenham desempenhado um papel ainda mais importante na redefinição das metodologias e abordagens dos estudos sobre nossa cultura popular⁴⁴. Parece-nos conveniente, inclusive, afirmar que foi a criação das universidades, nos anos de 1930, responsável por trazer à questão um ponto de vista crítico, expresso nos embates entre cientistas sociais e folcloristas. Até ali, manifestava-

⁴¹ ORTIZ, Renato. **Românticos...** Op. cit., p.50

⁴² A popularização do Positivismo propicia ao pensamento folclórico uma vitória amarga. Não há dúvidas, ele legitima o estatuto de um grupo de indivíduos; mas também, lhes rouba a própria condição de cientificidade. O objeto perseguido escapa das mãos e desnuda a fragilidade do empreendimento. O folclorista vive uma fantasia realista em relação ao seu objeto; ele o imagina como independente de quem o construiu. Animada por sua existência autônoma, a tradição se assemelha à consciência reificada, descrita por Marx, transcendendo os que a criaram. Talvez pudéssemos dizer que a metodologia utilizada consiste num certo Positivismo fetichizado; a meta final é a captura do “espírito” do passado. *Ibid.* p. 40

⁴³ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁴ FERNANDES, Florestan. **Os estudos folclóricos em São Paulo**. In: O Folclore em Questão. Ed. Martins Fontes: São Paulo, 2003, p. 106.

se, no folclore, um caráter apologético marcado muitas vezes por um olhar romântico-bucólico sobre a vida dos povos ameaçados pelo avanço do progresso. Escrevendo sobre Cornélio Pires, Florestan Fernandes chama atenção para os problemas que envolvem esse tipo de representação, em suas palavras “falsa e caricatural”. Para o sociólogo, apenas nos momentos em que as obras fogem da caracterização apologética e da construção de um caipira “heróico”, “ganha relevo certa tendência à compreensão endopática da cultura caipira e o reconhecimento de que o caipira é, acima de tudo, o produto humano de condições espoliativas de existência social.”⁴⁵

Além disso, a tendência dos folcloristas em priorizar o estudo das “culturas ameaçadas pelo influxo do progresso”⁴⁶ coloca-nos, hoje, diante de um problema de método ainda maior, explicitado pelo fato de ser cada vez mais difícil encontrar as tais “culturas primitivas” ou “originais”, o que nos leva a questionar a validade e o significado do “tradicional”. De fato, o estudo das manifestações folclóricas na atualidade implica numa simples questão: como entendê-las sem cair na idealização? O historiador E. P. Thompson, aliás, faz uma crítica contundente à generalização do termo “cultura popular” e a noção de permanência contida na ideia de “tradição”. A questão engloba conflitos sociais muitas vezes ausentes ou diluídos nos conceitos:

[...] Longe de exibir a permanência sugerida pela palavra “tradição”, o costume era um campo para a mudança e a disputa, uma arena na qual interesses opostos apresentavam reivindicações conflitantes. Essa é uma razão pela qual precisamos ter cuidado quanto a generalizações como “cultura popular”. Esta pode sugerir, numa inflexão antropológica influente no âmbito dos historiadores sociais, uma perspectiva ultraconsensual dessa cultura, entendida como “sistema de atitudes, valores e significados compartilhados e as formas simbólicas (desempenhos e artefatos) em que se acham incorporados”. Mas uma cultura é também um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa – por exemplo, o nacionalismo, a consciência de classe ou a ortodoxia religiosa predominante – assume a forma de um “sistema”. E na verdade o próprio termo “cultura”, com sua invocação confortável de um consenso pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturas, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto.⁴⁷

Antonio Gramsci foi o responsável por trazer ao pensamento sobre cultura popular uma atitude crítica e auto-crítica refletida, por exemplo, em sua definição de “povo” enquanto “conjunto das classes subalternas e instrumentais de toda forma de sociedade que existiu até

⁴⁵ Ibid.,p.81.

⁴⁶ Ibid.,p.79.

⁴⁷ THOMPSON, E. P. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

agora”⁴⁸. Reconhecendo que o folclore teria sido preponderantemente estudado como elemento “pitoresco”, Gramsci aponta para sua relação direta com “determinados estratos da sociedade”, colocando-o sob uma perspectiva crítica, de classe:

Seria preciso estudar o folclore, ao contrário, como “concepção do mundo e da vida”, em grande medida implícita, de determinados estratos (determinados no tempo e no espaço) da sociedade, em contraposição (também esta, na maioria dos casos, implícita, mecânica, objetiva) às concepções do mundo “oficiais” (ou, em sentido mais amplo, das partes cultas das sociedades historicamente determinadas) que se sucederam no desenvolvimento histórico.⁴⁹

Para Gramsci, o folclore é “algo muito sério e que deve ser levado a sério”, o que se evidencia na sua preocupação em redefinir o tema a partir de seus diversos aspectos políticos contemporâneos. Religiosidade popular, moral, direito e educação, estão na base para a compreensão do folclore enquanto uma esfera heterogênea capaz de conferir à sociedade moderna novos sentidos, entre eles a superação do binômio “cultura popular e cultura moderna” ou, por que não, da própria cisão entre “tradição e modernidade”:

O folclore não deve ser concebido como uma bizarria, mas como algo muito sério e que deve ser levado a sério. Somente assim o ensino será mais eficiente e determinará realmente o nascimento de uma nova cultura entre as grandes massas populares, isto é, desaparecerá a separação entre cultura moderna e cultura popular ou folclore. Uma atividade deste gênero, feita em profundidade, corresponderia no plano intelectual ao que foi a reforma nos países protestantes.⁵⁰

Nos estudos do folclore brasileiro, foi através da figura de Mário de Andrade que a questão adquiriu novos contornos, inclusive por sua contribuição aos estudos da nossa música⁵¹. Suas “viagens etnográficas” foram responsáveis não apenas por terem se tornado matéria-prima da sua própria criação artística, por exemplo *Macunaíma*, mas também por seu olhar crítico diante do abismo entre o Brasil rural e o Brasil urbano, o letrado e o da tradição oral. A partir da realidade com a qual o escritor se deparou em campo durante suas pesquisas, seus escritos ficaram marcados por uma dimensão social que era incomum aos estudos folclóricos e chega a ser significativo que sua preocupação seja anterior, ou no mínimo contemporânea, aos escritos de Gramsci.

⁴⁸ GRAMSCI, Antonio. **CADERNOS DO CÁRCERE Vol.6: Literatura, Folclore, Gramática**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2002.,p.134.

⁴⁹ Ibid., p.133.

⁵⁰ Ibid.,p.136

⁵¹ “Os estudos folclóricos de Mário de Andrade têm um significado especial na história do folclore brasileiro, pois inauguraram – juntamente com os de Luciano Gallet, Renato de Almeida e outros – um novo campo de investigações: a pesquisa e a análise do folclore musical”. Fonte: FERNANDES, Florestan. **O Folclore em Questão...** Op.cit., 179.

Em *O Turista Aprendiz*, obra que reúne os diários de suas viagens, o escritor revela inquietações ao se ver diante de um Brasil desconhecido e de complexas relações sociais, apontando na direção de uma interpretação mais crítica sobre o popular. Segundo Telê Ancona Lopez, trata-se de um momento em que é possível, inclusive, perceber no autor uma “preocupação em assimilar a teoria marxista, desenvolvendo (às vezes até com ingenuidade) algumas ideias em suas crônicas e incorporando determinadas palavras de ordem a seu discurso”⁵². Combinando a descrição factual com a subjetividade artística, suas pesquisas insurgiam contra aquilo que Lopez chama de “posição elitista de seu tempo que congelava o Folclore, dissociando-o dos demais fenômenos da sociedade e reduzindo-o à valorização do ‘pitoresco’.”⁵³

Viajando pelo Nordeste, nosso cronista nos comunica que ainda há um Brasil por descobrir e valorizar, para ser entendido enquanto vida e cultura do povo. Essa dimensão, a da pesquisa etnográfica e a do enfoque sociológico revelará as danças dramáticas, o catimbó e procurará analisar as condições de vida da região, numa perspectiva nova que deseja abandonar a caracterização do regional através do exótico e do pitoresco, porque estará preocupada com as relações de produção e com as classes sociais. [grifo meu].⁵⁴

Em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Mário chama atenção para o pouco conhecimento que temos sobre nossa música popular⁵⁵ onde, segundo ele, residem as “características musicais da raça [brasileira]”: “Pode-se dizer que o populário musical brasileiro é desconhecido até de nós mesmos. Vivemos afirmando que é riquíssimo e bonito. Está certo. Só que me parece mais rico e bonito do que a gente imagina. E sobretudo mais complexo.”⁵⁶ Essa complexidade, que nos estudos se revela enquanto riqueza e diversidade cultural, esconde questões importantes, que seriam aprofundadas na intersecção entre o folclore e as ciências sociais:

O folclore oferece um campo ideal de investigação para os cientistas sociais. É ele que permite observar fenômenos que lançam enorme luz sobre o comportamento humano, como a natureza dos valores culturais de uma coletividade, as circunstâncias ou condições em que eles se atualizam, a importância deles na formação do horizonte cultural de seus portadores e na criação ou na motivação de seus centros de interesse, a relação deles e das situações sociais em que emergem com os sentimentos compartilhados coletivamente, a sua significação como

⁵² LOPEZ, Telê. **A bordo do diário** In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*; estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976., p. 41.

⁵³ Ibid., p.16.

⁵⁴ Ibid., p. 41.

⁵⁵ Vale notar que no “Ensaio sobre a Música Brasileira” o conceito de “música popular”, abrange o que hoje chamaríamos de música tradicional ou folclórica, fato que reitera a histórica relação entre folclore e cultura popular. O sentido que damos hoje à “música popular”, encontra-se em Mário de Andrade sob o termo “música popularesca”.

⁵⁶ ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 4ª.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006, p.17.

índices dos tipos de integração, do grau de estabilidade e do nível civilizatório do sistema sociocultural etc. Ao contrário do folclorista, o psicólogo, o etnólogo, os sociólogos não estudam o folclore propriamente dito, mas a sua inserção e influência na organização da sociedade. Se precisam, como o folclorista, formar coleções de materiais folclóricos, o fazem movidos por outras ambições intelectuais, e suas descrições devem reter aspectos das manifestações que podem ser negligenciados pelos folcloristas, porque só são relevantes para a compreensão e a interpretação da dinâmica da personalidade, da cultura e da sociedade.⁵⁷

Neste sentido, o presente trabalho assume, juntamente com as consequências positivas e negativas desta escolha, um aspecto paradoxal importante: ele é, e ao mesmo tempo não é, um trabalho sobre uma manifestação folclórica. Seus questionamentos residem, na realidade, em compreender como o fandango se organiza dentro do processo – sempre em movimento – de totalização da sociedade capitalista moderna, ou como disse Florestan Fernandes, buscar compreendê-lo como dimensão da “existência social”.

Folclore como “realidade social”⁵⁸; folclore como “reflexo das condições de vida cultural do povo, ainda que certas concepções próprias do folclore ou perdurem mesmo depois que as condições foram (ou pareçam ter sido) modificadas”⁵⁹; “usos”; “costumes”⁶⁰; permanências; transformações; apropriações e reapropriações dos conteúdos culturais externos. A discussão sobre cultura popular se redesenha a partir de novos termos, que abrem caminho para o debate entre materialismo e cultura. Aproximar nosso estudo à abordagem marxista, porém, não significa atribuir à economia um papel determinante sobre uma esfera cultural subordinada, mas sim aprofundar a noção de base e superestrutura⁶¹ buscando apreender as categorias em sua dialética, e não como um par imóvel.

Raymond Williams faz uma importante contribuição à crítica dos estudos culturais marxistas, quando diz que, em muitos deles, a ênfase na proposição base-superestrutura é caracterizada por um viés determinista. É imprescindível entender que a “base” corresponde a um “processo e não a um estado” e mesmo a construção do conceito de “determinação” deve ser pensada em outras direções, pois não implica, necessariamente, uma relação previsível, controlada, ou mesmo, unilateral.⁶² O autor ressalta que, em sua análise sobre o modo de

⁵⁷ FERNANDES, Florestan. **Os estudos folclóricos em São Paulo**. In: Op.cit., p.107.

⁵⁸ FERNANDES, Florestan. **Folclore e Sociedade**. In: Op. cit. p. 32.

⁵⁹ GRAMSCI, Antonio. Op.cit.,p.134

⁶⁰ ver Thompson, E.P. Op.cit.

⁶¹ Em sua “Contribuição à crítica da economia política”, Marx diz: “(...) na produção social da própria existência, os homens entram em relações determinadas, necessárias, independentes de sua vontade; essas relações de produção correspondem a um grau determinado de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência. In: MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. Tradução e introdução: Florestan Fernandes. – 2ª ed. – São Paulo: Expressão Popular, 2008,p.47.

⁶² WILLIAMS, Raymond. **Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory**. In: Culture and Materialism: selected essays. Verso: 2005, pp 31-49.

produção capitalista, Marx inclinou-se para um tipo particular de produção que, uma vez adaptado ao contexto cultural, pode ser muito danoso e empobrecer a noção central de “forças produtivas” ao reduzi-la aos aspectos econômicos da produção primária:

But this has narrowed remarkably, and in a cultural context very damagingly, from his more central notion of *productive forces*, in which, to give just brief reminders, the most important thing a worker ever produces is himself, himself in the fact of that kind of labour, or the broader historical emphasis of men producing themselves, themselves and their history. Now when we talk of the base, and of primary productive forces, it matters very much whether we are referring, as in one degenerate form of this proposition became habitual, to primary production within the terms of capitalist economic relationships, or to the primary production of society itself, and of men themselves, the material production and reproduction of real life. If we have the broad sense of productive forces, we look at the whole question of the base differently, and we are then less tempted to dismiss as superstructural, and in that sense as merely secondary, certain vital productive social forces, which are in the broad sense, from the beginning, basic.⁶³

A rigidez das fronteiras estabelecidas pelo dualismo base e super-estrutura coloca um problema à esfera cultural: como entender algo tão diretamente relacionado às práticas sociais básicas – no sentido de serem fundamentos de todas as sociedades – como pertencente à superestrutura? A dificuldade é ainda maior se considerarmos as manifestações ditas tradicionais nas quais, muitas vezes, trabalho, lazer e religiosidade não se separam, como é o caso do fandango caiçara e muitas outras expressões populares. Um outro raciocínio central em Marx parece ser mais abrangente ao trabalharmos o conceito de cultura. Sem excluir a importância da discussão sobre base e superestrutura, a ideia de que “o ser social determina a consciência”, que já aparece em trabalhos anteriores aos estudos sobre economia política, por exemplo *A Ideologia Alemã*, abre espaço para uma compreensão mais ampla e menos dual sobre a esfera cultural.

Em nosso caso, estabelecer como lugar de partida a definição do fandango enquanto prática indissociável do modo de vida e da experiência das comunidades caiçaras aproximamos deste pensamento, sobretudo por buscar compreender a relação entre os universos material e imaterial como uma dinâmica recíproca: ao produzir seus meios de vida, o Homem produz sua vida material e, dialeticamente, sua própria vida espiritual, sua consciência.⁶⁴ Para

⁶³ Ibid., p.35

⁶⁴ “A moral, a religião, a metafísica e qualquer outra ideologia, assim como as formas de consciência que a elas correspondem, perdem toda a aparência de autonomia. Não têm história, nem desenvolvimento; mas os homens, ao desenvolverem sua produção material e seu intercâmbio material, transformam também, com esta sua realidade, seu pensar e os produtos de seu pensar. Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência.” Fonte: MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *A ideologia Alemã*, 5ª edição – São Paulo: Hucitec, 1986, p. 37

os estudos sobre cultura, este ponto de partida significa uma possibilidade de enxergarmos, no processo de construção da sua vida, como uma sociedade constrói a si mesma e sua consciência, escrevendo-se no tempo e no espaço. Para Williams, a superação do dualismo entre base e superestrutura pode estar no conceito de totalidade.

Yet, because of the difficulties of the ordinary proposition of base and superstructure, there was an alternative and very important development, an emphasis primarily associated with Lukács, on a social ‘totality’. The totality of social practices was opposed to this layered notion of base and a consequent superstructure. This concept of totality practices is compatible with the notion of social being determining consciousness, but it does not necessarily interpret this process in terms of a base and a superstructure.⁶⁵

Entretanto, uma interpretação da “totalidade” corre o risco de ser facilmente empobrecida ao perder de vista que, em meio à variedade de práticas sociais, culturais e seus significados, existem processos de determinação muitas vezes desiguais. Neste ponto, Williams retoma Gramsci e afirma que para a noção de totalidade não se esvaziar de um conteúdo crítico, revelador das contradições entre as classes e do que chama de “intenção social” e “processo de incorporação”, devemos combiná-la ao conceito de hegemonia. Haveria, portanto, um sistema central de práticas, valores e significados que poderia ser considerado dominante, em outras palavras, hegemônico. Longe de configurar-se no plano do abstrato (opinião ou manipulação), a hegemonia corresponde a todo um corpo de práticas, expectativas, dispêndio de energia e entendimento comum da natureza humana e do seu mundo. A hegemonia é um conjunto de significados e valores enraizados na experiência vivida e por isso constitui também um sentido de realidade.⁶⁶

É preciso reconhecer a importância e a necessidade de colocar este trabalho sob tal perspectiva. Isso porque a ênfase na dialética do “fazer-se”⁶⁷ amplia o conceito de cultura, entendendo-a como esfera vivida, enraizada na experiência de espaço e tempo, o que permite a Williams transitar entre dois sentidos: cultura como todo um modo de vida (sentidos comuns); e cultura como formas de significação e suas representações (artes, aprendizado). Para ele, a cultura tem dois aspectos principais. Ela é, ao mesmo tempo, tradicional e criativa e abrange significados e sentimentos comuns e individuais. Daí a sua insistência na premissa de que a “cultura é ordinária” e na rejeição às noções excludentes de cultura, inclusive

⁶⁵ WILLIAMS, Raymond. **Base and Superstructure...** Op.cit., p. 35.

⁶⁶ Ibid., pp.37-38

⁶⁷ Thompson coloca uma questão similar sob o ponto de vista da classe operária de forma que, guardadas as diferenças, pode ser sugestiva para nós no sentido de compreender a formação de uma classe como um processo ativo: “Fazer-se, porque é um estudo sobre um processo ativo, que se deve tanto à ação humana quanto aos condicionamentos. A classe operária não surgiu tal como o sol numa hora determinada. Ela estava presente ao seu próprio fazer-se.” In: THOMPSON, E.P. Prefácio. In: **A formação da classe operária Inglesa**. Volume 1: A árvore da Liberdade. Trad. Denise Bottman. Paz e Terra: São Paulo, 1987, p.9.

abordagens marxistas nas quais as massas – conceito muito criticado por ele – aparecem como alienadas e dominadas culturalmente.⁶⁸

Os escritos de Raymond Williams, apesar de sua distância em relação aos dias de hoje – *Culture is Ordinary*, por exemplo, data de 1958 –, continuam a ser fundamentais. Os motivos da atualidade do seu pensamento são muitos e precisam ser considerados. Em primeiro lugar, houve um aprofundamento dos processos que alteram a ordem social e impactam diretamente a esfera da cultura⁶⁹. A divisão social do trabalho se ampliou, a maioria das pessoas passou a viver em cidades e a técnica permitiu ao homem uma difusão da comunicação (e por que não dizer, das culturas?) em escala global. Quando diz que “vivemos numa cultura em expansão, e todos os seus elementos também estão em expansão”⁷⁰, ele está defendendo que “a cultura é de todos”, contra o argumento de que uma cultura de massa, difundida pelo rádio, pela televisão e hoje, também pela *internet*, é necessariamente de baixa qualidade, ou alienada⁷¹. Para Williams, o principal problema que envolve a teoria crítica é sua ênfase no consumo⁷² e no seu caráter passivo, visão que retira das culturas populares sua capacidade criadora e crítica. Ademais, a oposição entre a “massa” e o “povo” reproduz, ainda, outros equívocos teóricos e metodológicos:

La oposición tajante entre lo *masivo* y lo *popular*, en actualidad, no es para Martin-Barbero otra cosa que una falacia teórica que sólo puede ser concebida por folcloristas – que, desde una concepción purista del pueblo, intentan reconstruir un arquetipo de lo popular ligado a un original primitivo – o por aquellos que desde un marxismo ortodoxo y dogmático sólo ven en los fenómenos de masas un efecto de la dominación ideológica de las clases propietarias sobre las clases trabajadoras. (...) No puede, entonces, afirmar-se como lo hacen los seguidores de McLuhan, que la incorporación de las masas a la sociedad moderna implica la disolución de las clases sociales, o sostener, como algunos de los miembros de la Escuela de Frankfurt, que la industria cultural, verdadera matriz de lo masivo, conduce inevitablemente a la degradación de la experiencia estética.⁷³

⁶⁸ “A culture is common meanings, the product of a whole people, and offered individual meanings, the product of man’s whole committed to personal and social experience.” WILLIAMS, Raymond. **Culture is Ordinary**. In: Raymond Williams on Culture and Society: essential writings. Edited by Jim McGuigan. Sage: 2013.,p.7.

⁶⁹ “At home we met and made music, listened to it, recited and listened to poems, valued fine language. I have heard better music and better poems since; there is the world to draw on. But I know, from the most ordinary experience, that the interest is there, the capacity is there. Of course, farther along that bus journey, the old social organization in which these things had their place has been broken. People have been driven and concentrated into new kinds of work, new kinds of relationship; work, by the way, which built the park walls, and the houses inside them, and which is now bringing, to the unanimous disgust of the teashop, clean and decent and furnished living to the people themselves. Culture is ordinary: through every change let us hold fast to that. Ibid.,p.4.

⁷⁰ “[...]we live in an expanding culture, and all the elements in this culture are themselves expanding.” Ibid., p. 13.

⁷¹ “The editions of good literature are very much larger than they were; the listeners to good music are much more numerous than they were; the number of people who look at good visual art is larger than it has ever been.” Id.

⁷² WILLIAMS, Raymond. **Base and Superstructure...**Op.cit.

⁷³ ZUBIETA, Ana María (org.). **Cultura popular: un abanico de mediacones hacia la cultura de masas**. In: _____. Cultura Popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas. Editorial Paidós: Buenos Aires, 2000,p.226-227.

Ora, no universo caipira – cujas origens e desdobramentos podem ser associados ao caíçara* – há muitos exemplos contrários à degradação da experiência estética. Os meios de comunicação em massa, sobretudo o rádio e o disco, tiveram uma função muito importante para a difusão não apenas no campo, mas também na cidade, das modas de viola e, sobretudo, das narrativas de vida dos caipiras e seus valores. “Não fosse pelo disco e por sua indústria ‘alienante’, como a ela se referem alguns estudiosos, o caipira jamais conseguiria transmitir sua história de enraizamento e fazê-la conhecida por todos.”⁷⁴ De fato, a via é dupla:

[Martín-Barbero] sostiene que en América latina fueron los medios de comunicación quienes posibilitaron que las masas campesinas emigradas a la ciudad – sobre todo, a partir de los años treinta – pudieran integrarse al Estado-Nación y de alguna manera reformular su identidad.(...) el éxito del radioteatro en nuestro país [Argentina] se debió menos a la aparición de la radio, en tanto nuevo dispositivo técnico, que a la mediación con una tradición cultural anterior que se establecía en el interior de la programación que este medio difundía.⁷⁵

É inegável a importância do estudo das formas populares tradicionais e há muitos que examinam, em detalhes, os processos de transmissão geracional do conhecimento. Daniella Gramani⁷⁶, por exemplo, fez em seu mestrado um estudo de caso sobre o fandango na comunidade do Ariri, bairro rural do município de Cananeia-SP, onde também realizei grande parte do trabalho de campo, além de participar em atividades que foram surgindo ao longo do contato com as pessoas que vivem ou trabalham ali⁷⁷. A pesquisadora levantou, detalhadamente, os elementos do aprendizado da rabeca no fandango, entre os quais a observação, a imitação dos mais velhos, a integração entre corpo e música e entre o processo de aprendizagem e a formação da identidade cultural do caíçara, o vínculo com a religiosidade popular. A estes, porém, seria preciso acrescentar o papel do rádio e do disco. Durante as idas para o campo, ao longo do contato com o próprio mestre Zé Pereira e seu irmão, Arnaldo Pereira, ficou clara a importância do rádio em seu processo de formação enquanto músicos. Assim, a tradição viaja nas frequências do rádio, ao mesmo tempo transformando-se e transformando os lugares onde chega: Tonico e Tinoco, por exemplo, são nomes marcantes no universo dos fandangueiros.

* Ver capítulo 2.

⁷⁴ VILELA, Ivan. **Cantando a Própria História: Música Caipira e Enraizamento**; prefácio: Alfredo Bosi. São Paulo: EDUSP, 2013, p.66.

⁷⁵ ZUBIETA, Ana María (org.). **Cultura popular: un abanico...** op.cit., p. 228.

⁷⁶ GRAMANI, Daniella. **O aprendizado...** Op.cit.

⁷⁷ Entre os principais desdobramentos da pesquisa estão a participação e organização da 2ª e 3ª Semana Cultural do Ariri, nos anos de 2010 e 2011, realizadas por membros da própria comunidade em conjunto com a Escola Estadual Péricles Eugênio da Silva Ramos e o Instituto de Pesquisas Ecológicas (IPE), que atua na região. Além disso, acompanhei de perto o processo de gravação do cd “Fandango no Araçuaíba”, contemplado por edital do PROAC. Também tive a oportunidade de acompanhar a gravação do CD “Rabeca Fandanguera” do Mestre Zé Pereira. As gravações foram realizadas em Maio de 2011.

Com o advento da música caipira no disco seria ingênuo pensarmos que não houve um estímulo geral, nos locais onde ela chegou para que as pessoas tocassem e cantassem. Muitos queriam ser como Tônico e Tinoco, como Tião Carreiro e Pardinho. Assim, o disco, além de levar o cantar caipira a diversas paragens, levou junto uma música, uma etnomúsica que, de maneira subjetiva, contribuiu para a preservação dos valores caipiras, principalmente quando espalhados pelas ondas do rádio.⁷⁸

Hoje, o avanço da técnica continua a redefinir o sentido das práticas tradicionais e o maior acesso à gravação também pode fazer da mídia digital e da *internet* um meio democratização, por exemplo, da iniciação, aprendizado e da confecção de instrumentos. De fato, a questão envolve um debate teórico complexo que merece constante aprofundamento e não prescinde de investigações de campo. No entanto, parece-nos possível fazer a seguinte afirmação: com ou sem o advento da reprodutibilidade técnica, a base da transmissão e do aprendizado do sistema de valores e conhecimentos das culturas populares urbanas e rurais parece não ter se destacado do domínio da oralidade, seja através da tão idealizada “tradição” ou das revistinhas de banca de jornal. “A transmissão musical no meio popular, que se processa de forma oral e visual, é ainda hoje a base do aprendizado musical popular.”⁷⁹

O problema é que a oralidade está inserida dentro de um mundo que privilegia desigualmente a cultura letrada através de suas instituições pedagógicas, jurídicas, fiscais, etc, todas ancoradas no domínio da letra. Um bom exemplo é a questão da propriedade da terra, uma vez que o direito consuetudinário, baseado na palavra, não fora totalmente substituído pela jurisprudência formal do território; a coexistência, porém, é determinada por relações assimétricas de poder.

Se há, por um lado, processos subjetivos que contribuem para a preservação ou resistência de uma cultura subalterna, por outro existem processos objetivos que levam à sua transformação, muitas vezes marcada por uma relação desigual de forças, mesmo que isso não signifique necessariamente sua incorporação total pela cultura dominante. Em um bom artigo sobre a trajetória de Nestor García Canclini, é possível perceber nesse autor uma defesa similar: para ele, o conceito de hegemonia não pode ser confundido com dominação e é necessário fazer uma revisão dos modelos que reduzem a reflexão sobre cultura popular ao modo como uma cultura hegemônica exerce o domínio sobre uma cultura subalterna que resiste.⁸⁰ A cultura popular se constrói na totalidade das relações sociais, porém essa noção

⁷⁸ VILELA, Ivan. Op.cit., p.99.

⁷⁹ Ibid.,p.70.

⁸⁰ “García Canclini sostiene que es necesario la revisión crítica de esos modelos [de dominação e manipulação cultural] y el surgimiento de nuevas maneras de concebir los *procesos de consumo, comunicación y organización popular*. Esto implica que la *hegemonía* se diferencie claramente del concepto de *dominación* (que se ejerce sobre adversarios y a través de la violencia) y sea leída como un proceso, político e ideológico, por el cual una clase o sector logra una apropiación preferencial de las instancias de poder en alianza con otras clases o sectores, permitiendo espacios donde los sectores subalternos desarrollan prácticas que no siempre son funcionales a la reproducción del sistema. (...) en la medida que la hegemonía no es simple dominación existe la

não pode ser considerada *a priori*, mas enquanto um processo de totalização diante do qual não podemos abandonar a pergunta de “como se transforma o conjunto do modo de produção capitalista”⁸¹, em outras palavras, como se efetiva o processo de modernização capitalista.

Em relação às chamadas culturas tradicionais, a complexidade é ainda maior, uma vez que a modernização se realiza através de formas aparentemente paradoxais. Em muitos casos, o processo não se dá através do que Garcia Canclini chama de “movimentos constitutivos da modernidade” que para ele incluem a reorganização secular da sociedade, a renovação das vanguardas e a expansão econômica e cultural⁸². É significativo – e isso se vê tanto na bibliografia quanto nas pesquisas de campo –, que muitas das manifestações populares, entre elas o fandango caiçara, entrem em declínio com a chegada das igrejas pentecostais aos cantos mais remotos do Brasil. Alfredo Bosi afirma que a devoção, “mais talvez que outras esferas da vida em sociedade, propicia fenômenos de persistência simbólica”⁸³ frente a um Estado modernizante. É importante dizer que Bosi está defendendo, aqui, a força da religiosidade popular que, com razão, é um dos cimentos das culturas populares e, como ele mesmo levanta, está na base de muitos movimentos de resistência, como Canudos e Contestado. Contudo, parece ser através da esfera do culto e da devoção que a modernização se efetiva negativamente, ou seja, com o crescimento das igrejas pentecostais e não por meio da secularização da sociedade. Curiosamente, hoje é o “Estado modernizante” quem cria políticas públicas de fomento às tradições. Essa dialética negativa da modernização exige um aprofundamento permanente, pois muitas das suas contradições na verdade são sistêmicas e características do próprio modo de funcionamento da sociedade e a sobrevivência das culturas populares coexiste com processos por vezes violentos, que são parte indissociável de uma mesma estrutura.

É verdade que a cultura gerada sob o limiar da escrita não desapareceu. Mas os seus portadores e a sociedade de que fazem parte estão mudados, e mais, a mudança não parece consubstanciar as noções e alternativas que acompanharam o começo do ciclo. A locomotiva do progresso partiu, a modernidade assumiu formas não canônicas, o país continua inconfundível, longe da temida descaracterização, e entretanto as expectativas de progresso social ligadas a estas evoluções fizeram água. Os pobres foram “liberados” da disciplina colonial, mas nem por isso a maioria chegou à condição proletária, inscrita no universo do salário, da cidadania e das letras, embora todos se tenham tornado consumidores, ao menos imaginários. Segundo a fórmula de um observador recente [Roberto Kurz], são “sujeitos monetários sem dinheiro”

posibilidad de que las clases subalternas tengan sus propias instituciones.” In: ZUBIETA, Ana María (org.). **Del arte popular y las utopías a las culturas híbridas y el consumo**. In: _____. Op.cit.,pp. 236-237.

⁸¹ Ibid.,p.239.

⁸² Ibid.,p.240.

⁸³ BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização...** Op.cit.,p.50.

num quadro de que a contravenção e o gangsterismo fazem parte tão estrutural quanto o encanto da cultura iletrada(...).⁸⁴

O segundo motivo que nos trouxe ao pensamento Raymond Williams está justamente na necessidade de repensarmos o método dos estudos culturais. Ao definir cultura, de um lado enquanto meio de vida (sentido antropológico), de outro enquanto formas de representação e aprendizado, Williams procura superar a barreira entre uma concepção da cultura como processos simbólicos e uma outra que subordina a produção cultural à esfera econômica. Para ele, a grande crise da teoria cultural reside justamente na oposição entre a visão da obra de arte enquanto objeto e visão da obra de arte como prática⁸⁵. Canclini assume uma posição parecida ao fazer uma crítica aos pressupostos teóricos que estão na origem dessa barreira e, reconhecendo que muitos vêm da carência de trabalhos empíricos sobre cultura popular, argumenta que a abordagem mais fecunda para o estudo das culturas populares – no plural⁸⁶ – reside justamente no cruzamento entre a explicação marxista sobre o funcionamento do modo de produção capitalista e os aportes empíricos e metodológicos da antropologia e da sociologia.⁸⁷ Mais do que uma superação no plano intelectual e acadêmico, o enfoque interdisciplinar traz para o centro do debate as relações entre cultura, educação e política e economia.

O presente estudo representa um esforço em compreender a cultura caíçara, particularmente o fandango, nesta direção, entendendo a *cultura como uma esfera da experiência vivida, capaz de se apropriar, interpretar e recriar constantemente os processos sociais, sejam eles subjetivos e simbólicos ou determinações objetivas em muitas das vezes desiguais*. Naturalmente, a tarefa é mais difícil do que parece, pois exige um suporte capaz de articular ideias, perspectivas e disciplinas muitas vezes distintas, porém potencialmente convergentes. É isso, no fundo, o que permite uma aproximação de um estudo de caso sobre cultura popular no Brasil contemporâneo à teoria social crítica e, principalmente, ao pensamento de Walter Benjamin, fundamental não apenas por reconhecer a necessidade de colocar a esfera cultural diante das condições materiais de sua produção e reprodução, mas

⁸⁴ SCHWARZ, Roberto. **Discutindo com Alfredo Bosi**. In: ____ Sequências Brasileiras: ensaios. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 70.

⁸⁵ WILLIAMS, Raymond. **Base and superstructure...** Op.cit., p.47.

⁸⁶ Há um debate histórico acerca da aceção mais adequada, plural ou singular, para o uso do termo cultura. Raymond Williams reconhece-a já nos escritos de Herder; “[...] [Herder] wrote of *Cultur*: ‘nothing is more indeterminate than this word, and nothing more deceptive than its application to all nations and periods’. He attacked the assumption of the universal histories that ‘civilization’ or ‘culture’ – the historical self-development of humanity – was what we would now call a unilinear process, leading to the high and dominant point of C18 [séc. XVIII] European culture. (...) It is then necessary, he argued, in a decisive innovation, to speak of ‘cultures’ in the plural: the specific and variable cultures of different nations and periods, but also the specific and variable cultures of social and economic groups within a nation.” In: ____ **Keywords...** Op.cit., p. 89. No Brasil, Alfredo Bosi dedica todo um capítulo ao tema: BOSI, Alfredo. **Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras**. In: Op.cit. pp.308-345.

⁸⁷ “Subraya a este respecto que el paradigma marxista, que posee la teoría con mayor poder explicativo para dar cuenta de los conflictos propios del capitalismo, ha generado pocos estudios sobre el tema de las culturas populares ya que privilegió el análisis de los aspectos económicos y, en cuanto a cultura, se ocupó casi exclusivamente de la ideología de las clases dominantes. Por lo tanto, el encuadre más fecundo para estudiar las culturas populares se encontraría en el cruce de la explicación marxista sobre el funcionamiento del capitalismo y los aportes empíricos y metodológicos de la antropología y la sociología.” In: ZUBIETA, Ana María (org.). **Del arte popular y las utopías a las culturas híbridas y el consumo**. In: ____ Op.cit., p. 234.

por abrir espaços a uma compreensão mais democrática da cultura de massa, consequentemente atribuindo um caráter positivo às possibilidades de apropriação da técnica e às formas de criação popular.

Lo que es pertinente aclarar es que la diferencia fundamental entre ambas posiciones de Frankfurt estriba en la elección del sujeto histórico que sobrellevará esa cultura y esa felicidad. En el caso de Adorno y Horkheimer, el sujeto elegido es el sujeto crítico, el sujeto del arte de vanguardia. El rechazo de la cultura de masas y sus operaciones políticas es tarea central del crítico. Mientras que Benjamin elige al proletariado, al hombre histórico que le da cuerpo a esa nueva forma de sujeto, la multitud de las grandes metrópolis.⁸⁸

A despeito de um olhar negativo sobre os fenômenos de massa, Adorno e Horkheimer foram responsáveis por inúmeras contribuições à teoria social crítica. No que diz respeito à compreensão de uma ordem hegemônica, foram eles os primeiros a revelar os mecanismos pelos quais o domínio da arte e da cultura industrial repõem, na forma de lazer e entretenimento, as categorias próprias ao funcionamento do capitalismo⁸⁹, em particular a organização dos ritmos do trabalho: “A diversão é o prolongamento do trabalho no capitalismo tardio”⁹⁰. Para Adorno, o próprio termo “cultura” deve ser lido sob a chave da institucionalização, da catalogação, em outras palavras, do domínio, do controle.⁹¹

É sintomático que as ressalvas de Adorno ao termo “cultura” encontrem reverberações, voluntárias ou não, em um antropólogo como Clifford Geertz. Ao propor a construção de uma “descrição densa” como base da teoria interpretativa, ele afirma que toda análise cultural é em sua essência incompleta e quanto mais nos aprofundamos, mais a pesquisa se distancia de um fim. Nessa busca incansável, corre-se o risco de perder contato com o que ele chama de “superfícies duras” da vida (realidades estratificadoras econômicas e políticas) e com as bases físicas e biológicas sobre as quais a vida humana repousa⁹². Este é o paradoxo com o qual o pesquisador deve lidar, sem cair no equívoco teórico de fazer da “cultura” um ponto de fuga: “Há uma série de caminhos para fugir a isso – transformar a cultura em folclore e colecioná-lo, transformá-la em traços e contá-los, transformá-la em instituições e classificá-las, transformá-la em estruturas e brincar com elas. Todavia, isso *são*

⁸⁸ ZUBIETA, Ana María (org.). **Cultura de masas y industria cultural**. In: __. Cultura Popular.... Op.cit., p 123.

⁸⁹ A socióloga Silvia Viana faz uma excelente leitura dessas questões na contemporaneidade em: VIANA, Silvia. **Rituais de sofrimento**. São Paulo: Boitempo, 2012.

⁹⁰ ADORNO, T.W & HORKEIMER, Max. **Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas**. In: Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos / Theodor W. Adorno, Max Horkheimer; tradução, Guido Antonio de Almeida. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.,p.113.

⁹¹ “Falar em cultura sempre foi contrário à cultura. O denominador comum “cultura” já contém virtualmente o levantamento estatístico, a catalogação, a classificação que introduz a cultura no domínio da administração. Só a subsunção industrializada e consequente é inteiramente adequada a esse conceito de cultura.” *Ibid.*, p. 108.

⁹² GEERTZ, Clifford. **Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura**. In: __. A Interpretação das Culturas. LTC: Rio de Janeiro, 1989, p.40.

fugas.”⁹³ Chega a ser sugestiva a semelhança dos termos usados por Geertz e Adorno que, guardadas as muitas diferenças que os separam, evidenciam a necessidade de uma ampliação dos estudos para além das fronteiras disciplinares.

No prefácio de do livro *The Culture Industry*, que reúne artigos de Theodor Adorno sobre arte e cultura, J.M. Bernstein analisa o carácter fragmentário da escrita de Adorno, para quem a divisão do trabalho entre disciplinas como a sociologia, a filosofia, a história e a psicologia, não seria ditada pelo seu objeto, mas teria sido imposta pelas mesmas forças de fragmentação e reificação que impuseram a divisória entre uma “arte elevada” (*high art*) e a indústria da cultura. Não há um objeto implícito e próprio para cada uma das disciplinas do conhecimento⁹⁴. A interdisciplinaridade deve fornecer um quadro de perspectivas distintas e simultâneas que nos possibilitem enxergar a sociedade em movimento e, ao mesmo tempo, adquirir uma consciência autocrítica do lugar de onde falamos.

⁹³ Ibid., p.39.

⁹⁴ “According to Adorno the division of labour between disciplines such as sociology, philosophy, history and psychology is not contained in or dictated by their material, but has been forced on them from the outside. There is no discrete or unique object, for example, the mind or psyche, whose objective characteristics entail or directly correspond to the concepts and categories of psychology or psychoanalysis; nor is there a discrete object whose objective characteristics entail or correspond to the concepts and categories of sociology, history or philosophy. Rather, the same forces of fragmentation and reification which have produced the great divide between high art and the culture industry produced the division of labour among the various disciplines.” BERNSTEIN, J.M. Introduction. In: ADORNO, Theodor W. **The Culture Industry**. Selected essays on mass culture. Edited and with an introduction by J.M. Bernstein. Routledge: London and New York, 2007, pp. 2-3.

1.3 DESPEDIDA

De que forma um estudo sobre o fandango caiçara permite-nos construir uma interpretação que possa ir além da descrição estética, revelando na própria narrativa e na forma musical, os aspectos materiais e imateriais da experiência de vida do caiçara? A resposta reside na busca por compreender como a cultura caiçara se desenvolveu historicamente dentro de um sistema central hegemônico. O fandangueiro é um narrador deste processo; o fandango, a dimensão simbólica de uma experiência real e concreta, em outras palavras, de uma ação social na qual o cotidiano narrado pelas modas assume importância ao revelar “o que acontece” num amplo sentido⁹⁵. Eis o ponto de partida capaz de superar as divergências de método e abrir possibilidades para um diálogo entre o sentido antropológico de cultura – em nosso caso, o modo de vida caiçara – e a dialética entre cultura e materialismo.

O fandango era o pagamento pelo trabalho comunitário no mutirão. Hoje, os mutirões são, devido à dissolução dos meios de vida rural do caiçara, ocasiões raras. A partir daqui, devemos nos fazer a seguinte pergunta: *quais são os processos que alteraram, em sua totalidade, as condições sociais de existência do fandango e como esta prática se reorganiza no mundo contemporâneo?* No fundo, trata-se de uma pergunta que, antes de ser respondida de forma satisfatória, deve ser colocada como o pressuposto de toda a nossa análise, e confrontada com uma série de experiências e conhecimentos teóricos e práticos que procuramos articular ao longo desta pesquisa. Para isso, é preciso encontrar um caminho capaz de não isolar o fandango caiçara e, conseqüentemente, seus aspectos formais ou simbólicos enquanto objetos de análise, mas entender através dos seus próprios elementos, o complexo de relações⁹⁶ que envolvem esta prática e que dizem respeito não apenas à cultura caiçara mas à sociedade como um todo. Ao longo do percurso, esperamos poder contribuir para uma maior compreensão das contradições e paradoxos de um processo de modernização que, de uma ou outra forma, altera a experiência humana em sua totalidade.

⁹⁵ “Olhar as dimensões simbólicas da ação social – arte, religião, ideologia, ciência, lei, moralidade, senso comum – não é afastar-se dos dilemas existenciais da vida em favor de algum domínio empírico de formas não-emocionalizadas; é mergulhar no meio delas. A vocação essencial da antropologia interpretativa não é responder às nossas questões mais profundas, mas colocar à nossa disposição as respostas que outras deram – apascentando outros carneiros em outros vales – e assim incluí-las no registro de consultas sobre o que o homem falou.” GEERTZ, Clifford. Op.cit., pp.40-41.

⁹⁶ “But as we discover the nature of a particular practice, and the nature of the relation between an individual project and a collective mode, we find that we are analysing, as two forms of the same process, both its active composition and its conditions of composition, and in either direction this is a complex of extending active relationships. This means, of course, that we have no built-in procedure of the kind which is indicated by the fixed character of an object. We have the principles of the relations of practices, within a discoverably intentional organization, and we have the available hypotheses of dominant, residual and emergent. But what we are actually seeking is the true practice which has been alienated to an object, and the true conditions of practice – whether as literary conventions or as social relationships – which have been alienated to components or to mere background.” In: WILLIAMS, Raymond. **Base and Superstructure...** Op.cit., pp.48-49.

A cultura popular tradicional é dinâmica e não se fixa ao passado, mas ao sentido que o passado pode assumir em sua atualização do presente. Daí a importância da memória e do elo geracional, tão enfatizado por Benjamin: como portador da experiência, tem força de resistência e de crítica ao estado atual das coisas. O ponto chave é compreender em que medida as tradições conferem, ou não, novos conteúdos ao consumo e às formas hegemônicas que regem a sociedade. A prática do fandango caiçara sofreu um forte declínio diante da urbanização do litoral, que levou à segregação e marginalização econômica da população caiçara nas cidades e, principalmente frente à expropriação das comunidades rurais, obrigadas a deixar suas terras para abrir espaço a projetos imobiliários ou mesmo unidades de conservação da natureza. Ao mesmo tempo, novas possibilidades técnicas surgiram, ao passo que o termo “tradicional” ganhou um novo peso político através dos editais públicos e projetos de fomento voltados à continuidade do patrimônio cultural.

Se a cultura popular representa, de fato, uma resistência diante do processo de modernização capitalista, como pensar as tradições destacadas do ritual e das relações comunitárias que lhes conferiam sentido? Uma nova práxis diz respeito não apenas aos caminhos abertos pelos editais, pela internet ou pelo maior acesso às condições de pesquisa e registro das práticas. Implica, sobretudo, em questões como a propriedade e os direitos sobre toda essa riqueza de conhecimentos materiais e imateriais. No caso do fandango caiçara, é importante refletir sobre a função social que essa prática tem assumido hoje, distante de uma coesão ancorada na unidade entre o trabalho de mutirão, o lazer e a religiosidade populares. No fundo, trata-se de um esforço no sentido de compreender como as culturas populares podem (re)afirmar sua identidade e reivindicar seu lugar dentro de uma sociedade moderna que se diz global e democrática.

2. A FORMAÇÃO DO MODO DE VIDA CAIÇARA E AS TRANSFORMAÇÕES DO TERRITÓRIO

2.1 TOADA: ESPAÇO-TEMPO, CULTURA E ECONOMIA

Entre os pressupostos para entender a formação do território brasileiro encontra-se o fato de que, inserido no processo de desenvolvimento do capitalismo sob primazia de uma economia-mundo europeia, o Brasil foi durante grande parte da sua história – e em certa medida ainda hoje – periferia de um sistema em que a produção era orientada ao exterior. Causa e consequência do aprofundamento da divisão internacional do trabalho, a expansão marítima redesenhou a geografia planetária e o processo que se tem chamado de globalização é tão antigo quanto o próprio capitalismo e seu mecanismo de troca desigual⁹⁷. Foi a partir da modernidade, porém, que a ordem econômica se tornou primaz, impulsionada pelo avanço do intercâmbio em escala mundial, que alterou a experiência vital do Homem em sua totalidade⁹⁸.

O processo é também cultural e a legitimação da desigualdade foi construída em todas as esferas e instituições sociais. A ideia de raça, o “Ocidente”, a racionalidade da ciência, o Estado-Nação, a família burguesa, a primazia do trabalho intelectual sobre o manual, são, historicamente, categorias de reafirmação do poder mundial hegemônico e das relações de produção capitalistas. De outro ângulo, são rupturas e dissoluções dos mitos e outras concepções de mundo e formas de organização social da produção. Na geografia do capitalismo, a Europa, e mais recentemente os Estados Unidos, surgem como centros hegemônicos de acumulação e controle não apenas do mercado mas também de uma ordem cultural global da qual a expansão mercantil e a globalização dependem. Dentro desse contexto, as formas de produção do conhecimento tiveram um papel fundamental.⁹⁹

⁹⁷ (...) A divisão do trabalho em escala do mundo (ou de uma economia-mundo) não é um acordo concertado e revisível a cada momento entre parceiros iguais. Estabeleceu-se progressivamente, como uma cadeia de subordinações que se determinam umas às outras. A troca desigual, criadora da desigualdade do mundo, e, reciprocamente, a desigualdade do mundo, criadora obstinada da troca, são velhas realidades. Certas atividades dão mais lucro do que outras: é mais lucrativo cultivar vinha do que trigo (pelo menos se outros aceitarem cultivar o trigo para nós), mais lucrativo trabalhar no setor secundário do que no primário, no setor terciário do que no secundário. BRAUDEL, Fernand. **Civilização Material, Economia e Capitalismo: séculos XV – XVIII. Volume 3: O tempo do Mundo...** Op.cit., pp. 37-39.

⁹⁸ “O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades; Estados Nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; movimentos sociais de massa e de nações, desafiando seus governantes políticos ou econômicos, lutando por obter algum controle sobre suas vidas; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão. BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. – São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p.16.

⁹⁹ La incorporación de tan diversas y heterogéneas historias culturales a un único mundo dominado por Europa, significó para ese mundo una configuración cultural, intelectual, en suma intersubjetiva, equivalente a la articulación de todas las formas de control del trabajo en torno del capital, para establecer el capitalismo mundial. En efecto, todas las experiencias, historias, recursos y productos culturales, terminaron también articulados en un sólo orden cultural global en torno de la hegemonía europea u occidental. En otros términos, como parte del nuevo patrón de poder mundial, Europa también concentró bajo su hegemonía el control de todas las formas de control de la subjetividad, de la cultura, y en especial del conocimiento, de la producción del conocimiento. QUIJANO,

Na teoria social, o desenvolvimento econômico do sistema mundial tem sido, desde o século XIX, concebido a partir de um pensamento linear-evolutivo, fundamentado na categoria *tempo*, em grande parte influenciado por aquilo que o geógrafo norte-americano Edward Soja nomeou de “historicismo desespacializante”, processo que se generalizou no final do século XIX através de uma obsessão com o tempo e com a história. A simultaneidade que o espaço confere à reflexão foi prejudicada e, juntamente com ela, o entendimento não-linear das contradições e do caráter flexível da geografia da acumulação capitalista e sua contínua necessidade de expansão territorial. Sintomaticamente, se na ciência o espaço cedia lugar ao tempo, na política, a geografia¹⁰⁰ unificava territórios e, com a crise do sistema industrial no continente europeu, legitimava a corrida imperialista para a África, que representou uma nova fase de expansão material (leia-se também geográfica) do capitalismo¹⁰¹.

As últimas décadas do século XIX, examinadas em retrospectiva, podem ser vistas como uma era de crescente historicismo e de submersão concomitante do espaço no pensamento social crítico. A crítica socialista consolidou-se em torno do materialismo histórico de Marx, enquanto uma mescla de influências comtianas e neokantianas reformulou a filosofia social liberal e provocou a formação de novas “ciências sociais”, igualmente decididas a compreender o desenvolvimento do capitalismo como um processo histórico e apenas acidentalmente geográfico. Essa ascensão de um historicismo desespacializante, que só agora começa a ser reconhecida e examinada, coincidiu com a segunda modernização do capitalismo e com a instauração de uma era de oligopólio imperialista e empresarial. Tamanho foi o sucesso com que ela ocluiu, desvalorizou e despolitizou o espaço como objeto do discurso social crítico, que até mesmo a possibilidade de uma práxis espacial emancipatória desapareceu do horizonte por quase um século.¹⁰²

Ao longo do século XX e do período que Soja chamou de “terceira modernização do capitalismo”, que assistiu ao surgimento do Fordismo, o espaço não teria reivindicado seu lugar na teoria social e as consequências foram sentidas em todas as esferas: a ideia de atraso permeava a economia, a política e a própria cultura. Fernand Braudel, historiador que rompeu com a linearidade do tempo ao pensar na direção de uma “geo-história”, faz um alerta para um problema da mesma ordem. “Disse um economista, falando sério: “Um país é pobre

Anibal. **Colonialidad del poder, eurocentrismo y America Latina**. In: LANDER, Edgardo. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 1993, p.209.

¹⁰⁰ Friedrich Ratzel, considerado um dos fundadores da geopolítica moderna, foi responsável por influenciar em grande medida o pensamento estratégico militar. Ratzel sistematizou o estudo do espaço, através do conceito de território e também “Lebensraum” (espaço vital). MENDOZA, J.G; JIMENÉZ, J.M y CANTERO, N.O. **El Pensamiento Geográfico: Estudio interpretativo y antología de textos (De Humboldt a las tendencias radicales)**. Alianza Universidad Textos: Madrid, 2002.

¹⁰¹ ver ARRIGHI, Giovanni. **O longo século XX: dinheiro, poder e as origens de nosso tempo**. Trad. Vera Ribeiro; revisão de tradução César Benjamin. – Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Editora UNESP, 1996.

¹⁰² SOJA, Edward W. **Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social**. Tradução: Vera Ribeiro; revisão técnica: Bertha Becker, Lia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993., pp. 10-11.

porque é pobre”. Um historiador: “Expansão chama expansão”. O que equivale a declarar: “Um país é rico porque já é rico”.¹⁰³ Do ponto de vista da cultura – principalmente no sentido de “civilização” que o termo também assume¹⁰⁴ –, a produção do conhecimento teve, segundo Anibal Quijano o caráter instrumental e ideológico de estabelecer o eurocentrismo e a versão europeia de modernidade a partir do mito fundador de uma “historia de la civilización humana como una trayectoria que parte de un estado de naturaleza y culmina en Europa”.¹⁰⁵

A noção de desenvolvimento apresenta-se sob uma perspectiva temporal evolutiva, como ponto máximo da trajetória de uma nação. As relações recíprocas entre a expansão geográfica e a reprodução do capital cedem lugar à ideologia do progresso e sua inevitabilidade, profundamente enraizada na vida e na cultura burguesa¹⁰⁶. Se um país é subdesenvolvido é porque ainda não cumpriu as etapas necessárias ao seu enriquecimento. Trata-se de uma ideologia que marca o esvaziamento de um aspecto político fundamental para entendermos as formas de inserção de uma nação na economia-mundo: não há economia isolada ou auto-suficiente na escala internacional da divisão do trabalho.

Uma economia nunca está isolada. O seu território, o seu espaço são os mesmos onde se instalam e vivem outras entidades – a cultura, o social, a política – que incessantemente interferem nela para favorecer, ou então para a contrariar. Essas massas são tanto mais difíceis de dissociar umas das outras quanto aquilo que se oferece à nossa observação – a realidade da experiência, o “real real”, como diz François Perroux – é uma *globalidade*, aquilo que designamos por sociedade por excelência, *o conjunto dos conjuntos*. Cada conjunto particular, distinguido por razões de inteligibilidade, permanece, na realidade vivida, misturado aos outros. Não creio por um só momento que haja uma *no man’s land* entre história econômica e história social, como propõe Willan.¹⁰⁷

Braudel, ao incorporar o espaço a um modelo tripartido da sociedade, demonstrou como as escalas espaço-temporais se interligam e dependem uma das outras. Da mesma forma que há um centro, existem também regiões secundárias desenvolvidas e margens exteriores que configuram a periferia. Mas a esta divisão horizontal da economia-mundo, acrescenta-se uma outra vertical, onde o capitalismo, que para ele desenvolveu-se já na era pré-industrial, ocupa o andar superior: “O capitalismo, assim situado como o lugar do investimento e da alta taxa de produção do capital, tem de ser reinserido na vida econômica, cujo volume não ocupa

¹⁰³ BRAUDEL, Fernand. Op. cit, p.37

¹⁰⁴ WILLIAMS, Raymond. **Keywords...**Op.cit., pp.87-92

¹⁰⁵ QUIJANO, Anibal, Op. cit.

¹⁰⁶ HARVEY, David. **The geopolitics of capitalism**. In: _____. Spaces of Capital: Towards a Critical Geography. Routledge: New York, 2001., p. 315.

¹⁰⁷ BRAUDEL, Fernand. Op. cit., p. 35

por inteiro.”¹⁰⁸ Os outros setores da divisão do trabalho seriam a “Economia de Mercado”, que ocupa o andar médio de caráter “parcial, e a “Vida Material” ou “andar térreo da não-economia, espécie de humo onde o mercado lança suas raízes, mas sem o prender integralmente”.¹⁰⁹ Temos, portanto, um modelo de análise histórico-geográfica do mundo.

Este andar térreo é enorme. Acima dele, a zona mais representativa da economia de mercado multiplica as ligações horizontais entre os diversos mercados; nela um certo automatismo liga habitualmente oferta, procura e preços. Finalmente, ao lado, ou melhor, acima desta camada, a zona do contramercado é o reino da esperteza e do direito do mais forte. É aí que se situa por excelência o domínio do capitalismo – ontem como hoje, antes como depois da Revolução Industrial.¹¹⁰

Na globalização, é o Capital que circula sem territórios ou fronteiras, estabelecendo-se onde há mais vantagens, retirando-se quando não mais convém ficar ali.. Em cada momento dessa divisão social do trabalho, uma esfera exerce maior ou menor pressão sobre as outras. Eis um ponto de partida para superarmos a sobredeterminação da esfera econômica: na realidade, todas influenciam-se reciprocamente. Como o próprio historiador diz, “poderíamos cartografar a maneira pela qual estas diversas “ordens” da sociedade se inscrevem no espaço, situar seus pólos, suas zonas centrais, suas linhas de força. Cada uma tem sua própria história, seu próprio domínio”.¹¹¹ Na página seguinte, procurei sintetizar visualmente o modelo Braudeliano e, com isso, sugerir a possibilidade de desenvolver uma “cartografia do capital”, cuja maior dificuldade seria, de fato, transpor o caráter bidimensional da representação do espaço e a particularidade de cada espaço-tempo específico.

¹⁰⁸ BRAUDEL, Fernand. **Civilização Material, Economia e Capitalismo: séculos XV – XVIII**; tradução: Telma Costa. – São Paulo: Martins Fontes, 1996. Obra em três volumes. Volume 2: Os jogos das trocas.p. 200.

¹⁰⁹ Ibid., p. 197

¹¹⁰ Id.

¹¹¹ BRAUDEL, Fernand. **Civilização Material, Economia e Capitalismo: séculos XV – XVIII. Volume 3: O tempo do Mundo. Op.cit.**, p. 37.

Figura nº1: As Divisões do Espaço e do Tempo¹¹²

¹¹² Adaptado pelo autor. Fonte: BRAUDEL, Fernand. Op.cit.

Immanuel Wallerstein, intelectual que manteve debates profícuos com Braudel na elaboração de sua teoria do sistema-mundo, ressalta o fato de que nada ilustra melhor as distorções de modelos ahistóricos do que os problemas levantados pelo conceito de etapas (*stages*). Para Wallerstein, pensar o desenvolvimento como uma sucessão temporal de estágios conduz ao erro de reificar fragmentos da totalidade em unidades que só podem ser definidas *a posteriori*, assim como o desenvolvimento de uma estrutura social.¹¹³ Esta grave tendência tomada pelas ciências sociais resultou em alguns mal-entendidos em torno da natureza do trabalho e das formas de produção nas colônias, de modo a entendê-las como formações pré-capitalistas. Um exemplo interessante é o debate sobre feudalismo na América Latina, que não enxerga no desenvolvimento do próprio capitalismo o fato de ser atravessado por estruturas e formas tradicionais aparentemente contraditórias às relações de produção surgidas na Europa a partir da Revolução Industrial. Tais distorções manifestam-se, também, na oposição entre economia de subsistência e economia monetária, que levam a uma conceituação equivocada de “economia dual”, sobretudo nos países chamados subdesenvolvidos¹¹⁴.

A definição elaborada por Fernand Braudel – bastante geográfica – de capitalismo enquanto um lugar privilegiado do capital, “o reino da esperteza e do direito do mais forte”, rompe com a necessidade de teorizar os modos de produção do ponto de vista evolutivo. O surgimento de uma economia-mundo europeia a partir do século XVI consistiu no aprofundamento de uma divisão do trabalho, social e territorial, onde gradativamente cada vez mais lugares estavam sob a influência europeia.

It was only with the emergence of the modern world-economy in sixteenth century Europe that we saw the full development and economic predominance of market trade. This was the system called Capitalism. Capitalism and world-economy (that is, a single division of labour but multiple cultures) are obverse sides of the same coin. One does not cause the other. We are merely defining the same indivisible phenomenon by different characteristics.¹¹⁵

Relações de trabalho pré-capitalistas não são, necessariamente, estágios iniciais do desenvolvimento econômico, mas o resultado da particularidade da inserção periférica de uma sociedade na economia-mundo. “Underdevelopment... is the necessary product of four centuries of capitalism itself”.¹¹⁶ As formas de inserção na escala internacional não são condicionadas apenas por fatores externos. A dinâmica do capitalismo adquire características

¹¹³ WALLERSTEIN, Immanuel. **The rise and demise of the capitalist system**. In: _____. The Essential Wallerstein. The New Press: New York, 2000, p.73.

¹¹⁴ Ibid., p.73.

¹¹⁵ Ibid., p. 76.

¹¹⁶ FRANK, Andre Gunder apud WALLERSTEIN, Immanuel. Op. cit., p. 76.

próprias a cada formação social. A escravidão no Brasil, por exemplo, não pode ser vista apenas sob a chave da escassez de mão-de-obra na colônia, muito menos como um desenvolvimento de relações feudais de produção no Brasil: tratava-se, primeiramente, de uma empresa comercial¹¹⁷ da qual dependia diretamente a expansão do próprio centro. Prova disso é que, no contexto da passagem de um ciclo de acumulação mercantil cujo centro era Amsterdam para um ciclo de acumulação industrial irradiado a partir da Inglaterra¹¹⁸, o escravo foi sendo substituído, a partir da Lei de Terras e da Lei Eusébio de Queiroz, ambas datadas de 1850, pela propriedade privada da terra como fonte de renda. Até ali, possuir escravos significava possuir capital.

Crítico do conceito de “Sistema Mundial”, o antropólogo Marshall Sahlins argumenta que a ênfase na “expansão global do capitalismo ocidental” faz dos povos colonizados ou periféricos “objetos passivos e não autores da sua própria história”¹¹⁹. Sahlins enxerga nessa perspectiva a própria dominação do capitalismo ocidental sob sua forma acadêmica, na qual a teoria do Sistema Mundial é uma “expressão superestrutural do mesmo imperialismo que despreza – a auto-consciência do próprio Sistema Mundial”¹²⁰. Aqui, voltamos ao debate entre materialismo e cultura*: na verdade, o que está em jogo é compreender como a expansão de um modo de produção em escala planetária se configura na esfera da cultura, sobretudo nas áreas periféricas e entre as classes subalternas. “Assim sendo, o sistema mundial não é uma física de relações equilibradas entre o “impacto” econômico e “reações” culturais. Os efeitos específicos das forças materiais globais dependem dos diversos modos como são mediados em esquemas culturais locais.”¹²¹

Para Sahlins, a teoria do Sistema-Mundo relegava a Antropologia à tarefa única de “fazer uma etnografia global do capitalismo”. O autor defende que, apesar da história de um capitalismo mundial, outras formas de existência, narrativas e interpretações de mundo continuam a existir, e a diversidade cultural não cedeu lugar ao homogêneo, apesar da desigualdade nos termos de intercâmbio, leia-se, valores-de-troca. De fato, não devemos reduzir o olhar sobre as culturas a essa oposição entre “impacto” de um capitalismo global e “resistência” de uma cultura local. Marshall Sahlins entende que na lógica da mudança cultural, sempre há permanências, continuidades.¹²² Em sua crítica ele reconhece, porém, que

¹¹⁷ PRADO JR., Caio. **História Econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1998, p. 36.

¹¹⁸ Sobre os ciclos sistêmicos de acumulação ver ARRIGHI, Giovanni. Op. cit.

¹¹⁹ SAHLINS, Marshall. **Cosmologias do Capitalismo: O Setor Trans-Pacífico do “Sistema Mundial”**. Anais ABA. Campinas, Conferência na XVI Reunião da Associação Brasileira de Antropologia, 1988.

¹²⁰ Id.

* Ver capítulo 1.

¹²¹ Id.

¹²² “Assim sendo, “do ponto de vista do nativo”, uma exploração pelo sistema mundial pode representar um enriquecimento do sistema local. Apesar de haver uma transferência lucrativa de força de trabalho para a metrópole, através de valores-de-troca desiguais, os povos das terras remotas adquirem mais bens, de extraordinário valor social, com menos esforço do que jamais poderiam no tempo dos ancestrais. Seguem-se então as maiores festas, trocas, e cantorias que já aconteceram. E, como isto significa uma acumulação máxima de benefícios divinos com poderes sociais humanos, o processo, em sua totalidade, é um desenvolvimento.”

apesar da sobrevivência de formas culturais diversas, pode ser justamente através delas que a acumulação se realize: “as forças capitalistas se realizam em outras formas e finalidades, em lógicas culturais exóticas, muito distantes do fetichismo da mercadoria nativo da Europa.”¹²³

O debate teórico é rico e poderíamos nos perguntar em que medida as perspectivas de Sahlins, que se inclinava sobre um espaço-tempo específico, tem validade para as culturas que se desenvolveram no interior de uma formação social moderna como o Brasil e não em ilhas do Pacífico ou estruturas tradicionais de escala continental como a China, que chegou até mesmo a constituir sua própria economia-mundo¹²⁴. Em todo caso, sua crítica nos conduz a uma importante revisão das teorias econômicas, e permite colocar a questão sob a seguinte perspectiva: se a cultura não pode ser considerada externa ao modo de produção, tampouco pode ser vista apenas como seu reflexo superestrutural. É preciso entender como os povos periféricos e/ou colonizados articulam a experiência do capitalismo ocidental moderno a partir de seu próprio sistema de mundo¹²⁵. Neste sentido, expressões culturais como a música, o artesanato, os mitos e as crenças, são fontes fecundas para os estudos, uma vez que têm sua origem enraizada na própria experiência.

No modelo Braudeliano da sociedade – dividido em civilização material, economia e capitalismo – cada um dos níveis exerce e sofre influência em relação aos demais, configurando permanências e rupturas, ou em suas palavras, continuidades e descontinuidades sociais. Poderíamos, inclusive, arriscar uma adaptação de seu modelo tripartido na esfera cultural. O centro e o capitalismo, que formariam os estratos superiores da divisão do espaço e do tempo, são também os lugares da cultura letrada, europeia e urbana, científico-racional, a síntese da vida moderna. A própria noção de artista se estabelece a partir de uma cisão – não presente nas formas populares – entre a arte e o cotidiano e entre o indivíduo e o artista. A associação entre cultura e economia aparece, aqui, de maneira muito clara: não seriam os espaços-tempo da vida material coincidentes ao que chamamos de culturas tradicionais ou sociedades artesanais ao passo que a cultura de elite configura-se e reproduz o centro do sistema? Como ressalta Celso Furtado, no decorrer da formação do quadro cultural brasileiro, o popular adquiriu muitas vezes, um caráter negativo, enquanto fator do “atraso econômico”.

O distanciamento entre elite e povo será a característica marcante do quadro cultural que emerge nesse período. As elites, como que hipnotizadas, voltam-se para os centros da cultura europeia, de onde brotava o fluxo de bens de consumo que o excedente do comércio exterior

nos termos da cultura em questão. Não se trata de “atraso”, exceto de uma perspectiva burguesa ocidental. Nem se trata de ‘conservantismo’: há, certamente, uma continuidade cultural, mas a maior continuidade pode consistir na lógica da mudança cultural. De qualquer modo, continuidade não é o mesmo que imobilidade.” Id.

¹²³ Id.

¹²⁴ BRAUDEL, Fernand. **Civilização Material, Economia e Capitalismo: séculos XV – XVIII; Volume 3: O tempo do Mundo...** Op.cit., p.14

¹²⁵ SAHLINS, Marshall. Op.cit.

permitia adquirir. Na escala de valores desse quadro cultural, a simples visita de uma companhia teatral europeia a uma cidade do País assumia a significação de acontecimento cultural marcante na vida de uma geração. O povo era reduzido a uma referência negativa, símbolo do *atraso*, atribuindo-se significado nulo à criatividade artística.¹²⁶

É curioso o fato de que comumente se fala em “regiões atrasadas”, ou mesmo “povos atrasados”, o que nos faz retomar algumas dualidades que marcaram a história do pensamento ocidental na modernidade, ser questionadas a partir da ideia de coexistência. Moderno x Atrasado; Cidade x Campo; Centro x Periferia; Desenvolvido x Subdesenvolvido; Formal x Informal; Modernidade x Tradição... Novamente, aqui, recorremos a Braudel para refletir sobre a simultaneidade, as continuidades e as rupturas do espaço-tempo.

Todavia, as zonas atrasadas não se distribuem exclusivamente pelas verdadeiras periferias. Com efeito, elas crivam as próprias zonas centrais de numerosas manchas regionais, com a modesta dimensão de uma “província” ou de um cantão, de um vale isolado na montanha ou de uma zona pouco acessível porque situada fora das vias de passagem. *Todas* as economias avançadas ficam assim como que perfuradas por muitos poços, **fora do tempo do mundo** [grifo meu] e onde o historiador que procura um passado quase sempre inapreensível tem a impressão de mergulhar como nas pescas submarinas. Empenhei-me, durante estes últimos anos e bem mais do que levariam a supor os dois primeiros volumes desta obra, em compreender esses destinos elementares, todo esse tecido histórico particular que nos situa abaixo ou à margem do mercado, já que a economia das trocas contorna essas regiões à parte – aliás, de um ponto de vista humano, nem mais infelizes nem mais felizes do que as outras, como eu já disse mais de uma vez.¹²⁷

Decerto, a comparação acarreta generalizações, mas o modelo Braudeliano se torna interessante em nossa análise não no sentido de estabelecer a qual estrato pertence a cultura – ou as culturas – mas por explicitar o fato de que os estratos não são contínuos e sim, justapostos, complementares. Em outras palavras, não há uma cultura-mundial em contraposição a uma cultura local autêntica: as duas concepções são extremos que escapam à realidade ao passo que as trocas e as comunicações (ainda que desiguais) se realizam em escalas cada vez mais múltiplas, e a própria categoria cultura esconde contradições e desigualdades de um processo global. A proposta de Braudel vai além e sugere a presença simultânea de temporalidades diversas.

¹²⁶ FURTADO, Celso. **Cultura e Desenvolvimento em época de crise**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p.22.

¹²⁷ BRAUDEL, Fernand. **Civilização Material, Economia e Capitalismo: séculos XV – XVIII; Volume 3: O Tempo do mundo...** Op. cit p.32.

(...) há as temporalidades de longa e muito longa duração, as conjunturas lentas e menos lentas, os desvios rápidos, alguns instantâneos, sendo os mais curtos muitas vezes os mais fáceis de detectar. Afinal, dispomos de meios nada desprezíveis para simplificar e organizar a história do mundo. E podemos distinguir um tempo vivido nas dimensões do mundo, o *tempo do mundo*, que no entanto não é, não deve ser, a totalidade da história dos homens. Esse tempo excepcional rege, conforme os lugares e as épocas, certos espaços e certas realidades. Mas outras realidades, outros espaços lhe escapam e lhe são estranhos.¹²⁸

As culturas populares têm suas raízes numa experiência que pode ser associada aos andares da vida material e da economia de mercado. Entretanto, apesar de atravessadas por outras temporalidades, isso não significa que elas estejam isoladas do “tempo do mundo”. Basta pensarmos no caso dos Estados Unidos, uma vez que a indústria cultural e do entretenimento ali produzida é amplamente difundida em nosso cotidiano através dos hábitos e ícones culturais como a alimentação, o cinema, a televisão, a música *pop*... A música que serviu de base para o desenvolvimento da indústria cultural norte-americana em muitas de suas direções teve origem nas relações sociais e de trabalho da região sul do país, onde predominavam a grande propriedade e a escravidão. As *work songs* ou *plantation songs* que vieram a desenvolver, por exemplo, o *blues*, são a expressão máxima deste conflito. A região da foz do rio Mississipi, que encontra o oceano em Nova Orleans, cidade considerada berço do *jazz*, recebera imigrantes de todas as partes, desde a época em que o estado da Louisiana pertenceu à França. Espanhóis, Antilhanos, Africanos, estão entre as matrizes formadoras da cultura norte-americana e da região do mar do Caribe, na música cubana e jamaicana. Sob a perspectiva da globalização¹²⁹ da cultura, torna-se complicado analisar a indústria cultural a partir de um sentido único:

A dificuldade com a tese da americanização é que se fixa sobremaneira na difusão dos elementos nacionais, esquecendo-se de analisar a globalização enquanto processo. A evidência dos balanços estatísticos (cultura importada x cultura exportada) pertence ao reino da quantidade. Entretanto, seu valor explicativo é frágil. Primeiro, porque o raciocínio opera uma redução da cultura a seus produtos(...) Segundo, as expressões culturais são assimiladas aos bens econômicos, sendo desta forma pesadas em função dos fluxos de importação e de exportação. Cultura e economia seriam assim dimensões equivalentes. Isto significa, porém, que a mundialização só pode ser compreendida como um fenômeno externo aos países que a adotam. Ela decorreria necessariamente de uma indução social. Os países que se encontram

¹²⁸ BRAUDEL, Fernand. **Civilização Material, Economia e Capitalismo: séculos XV – XVIII: Volume 3**...Op.cit, p. 8.

¹²⁹ Para Renato Ortiz, Op.cit., o termo globalização é menos abrangente e denota sobretudo processos econômicos. Mundialização seria a palavra mais adequada para uma reflexão sobre cultura. Aqui, utilizamos a primeira pois consideramos como fundamento histórico da globalização um processo econômico que antecede o cultural, sendo este ideológico.

fora de seu círculo determinante só podem portanto experimentá-la enquanto imposição alheia.¹³⁰

Neste ponto, aparentemente nos distanciamos da afirmação de Braudel de que “Cultura é Economia”¹³¹. Fato é que não podemos reduzir a esfera cultural aos seus produtos ou ao domínio da catalogação: basta lembrar que os filósofos de Frankfurt tinham ressalvas em utilizar o termo *cultura*. Também não podemos atribuir os processos de transformação das sociedades exclusivamente a uma esfera política, econômica ou cultural. A urbanização, por exemplo, é um processo que articula todas as ordens ao longo da passagem de um meio rural para o urbano e a “cultura do consumo urbano-industrial” não se estabelece apenas nas cidades mas se faz muito presente nas áreas rurais. Como nos diz Braudel, todas as ordens desenham cartografias que não são necessariamente coincidentes no tempo e no espaço.¹³²

As temporalidades podem ser melhor compreendidas na definição de espaço de Milton Santos, ou seja, o “espaço como acumulação desigual dos tempos”¹³³. Para ele as permanências se caracterizam como “rugosidades” e haveria “uma receptividade específica dos lugares, ocupados ou vazios, aos fluxos de modernização ou inovação”¹³⁴. Certamente diversos tempos convivem, não sendo necessariamente excludentes. Dito isto, devemos refletir a esfera cultural sob o mesmo ângulo da simultaneidade, o que é cada vez mais difícil dadas as rápidas transformações na comunicação entre os homens e as diferentes funções que a cultura reivindica em nossa sociedade, como elemento da identidade e resistência local ou como uma instância de legitimação de um modo de vida único em escala mundial.

Trazer o espaço para o centro do debate é buscar compreender essas lateralidades e “rugosidades” e, nas palavras de Edward Soja, ver “o texto como um mapa, uma geografia de relações e sentidos simultâneos que se vinculam por uma lógica espacial”¹³⁵. No período que Soja define como a “quarta modernização” do capitalismo, a partir da década de 1960, a longa

¹³⁰ ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 94.

¹³¹ “Poderíamos escrever as equações que se seguem no sentido que quisésemos: economia é política, cultura, sociedade; a cultura é economia, política sociedade, etc. Ou admitir que, numa dada sociedade, a política comanda a economia e vice-versa, etc. Dizer até, com Pierre Brunel, que “tudo que é humano é político, portanto, toda literatura (mesmo a poesia reclusa de Mallarmé) é política”. Com efeito, se uma característica específica é a superação do seu espaço, não poderemos dizer o mesmo dos outros conjuntos sociais? Todos comem espaço, tentam estender-se, definem as suas sucessivas zonas à Thünen.” BRAUDEL, Fernand. **Civilização Material, Economia e Capitalismo: séculos XV – XVIII: Volume 3**...Op.cit, p., 35.

¹³² “As culturas (ou as civilizações: as duas palavras, diga-se o que for, podem empregar-se uma pela outra na maior parte dos casos) são também uma ordem organizadora do espaço, do mesmo modo que as economias. Embora coincidam com estas (particularmente porque o *conjunto* de uma economia-mundo, em toda a sua extensão, *tende*, a partilhar uma mesma cultura, pelo menos certos elementos de uma mesma cultura, em oposição às economias-mundo vizinhas), também se distinguem delas: mapas culturais e mapas econômicos não se sobrepõem sem mais, o que é bastante lógico. Nem que seja pelo simples fato de a cultura proceder de uma extensão temporal interminável que ultrapassa, e de longe, a longevidade, todavia impressionante, das economias-mundos. Ela é o mais velho personagem da história dos homens: as economias se substituem, as instituições políticas se rompem, as sociedades se sucedem, mas a civilização prossegue seu caminho. (...) No cerne de toda civilização afirmam-se os valores religiosos. Uma realidade que vem de longe, de muito longe. Se a Igreja, na Idade Média e mais tarde, luta contra a usura e o advento do dinheiro, é porque ela representa uma época passada muito anterior ao capitalismo, porque as novidades lhe são intoleráveis. Todavia, a realidade religiosa não é, por si só, toda a cultura, que é também espírito, estilo de vida em todos os sentidos do termo, literatura, arte, ideologia, tomadas de consciência... A cultura é feita de uma multidão de bens, materiais e espirituais.” Ibid. pp. 53-54.

¹³³ SANTOS, Milton. **Por uma Geografia Nova: Da Crítica da Geografia a uma Geografia Crítica**. 6ª ed. São Paulo: EDUSP, 2004.

¹³⁴ Ibid., p. 260.

¹³⁵ SOJA, Edward W. Op. cit., p.7

tradição crítica “desespacializante” começou a se alterar.¹³⁶ É interessante pensar que parte significativa dessa mudança se deu a partir da própria periferia do sistema capitalista. Com o fim da segunda guerra mundial, a polarização do mundo e o acirramento da Guerra Fria, além dos movimentos de libertação na África e os projetos de modernização em alguns países da América Latina, são responsáveis por redefinir o cenário de uma renovação intelectual que se deu em torno do debate sobre o subdesenvolvimento, a teoria da dependência e o surgimento do “terceiro mundo”. Abriram-se, assim, caminhos para uma compreensão do desenvolvimento capitalista enquanto uma dinâmica não apenas desigual e contraditória, mas sobretudo sincronizada ao “tempo do mundo”.

Na realidade, a criação, o progresso ou a decadência das regiões dos países subdesenvolvidos se explica antes de tudo pelo fato de que há muitos séculos elas têm respondido a demandas específicas dos pólos do sistema. Trata-se de um fenômeno cumulativo e seletivo. Como o modelo de crescimento adotado na quase totalidade do Terceiro Mundo é uma reprodução daquele dos países desenvolvidos, as modificações das estruturas locais, ao mesmo tempo que são função do centro nacional, são também induzidas pelas condições da economia mundial e por suas repercussões específicas em cada país.¹³⁷

O pensamento geográfico incorporou a reflexão sobre o subdesenvolvimento e o terceiro mundo a partir da renovação desta disciplina, iniciada na França com a crítica à geografia quantitativa, baseada em modelos e interpretações numéricas da economia espacial e dos fatores locais¹³⁸. O debate nasce com a publicação de obras que foram marco do movimento, como “Geografia ativa” (1964), um conjunto de textos de Pierre George, Bernard Kayser, Raymond Guglielmo e Yves Lacoste, que influenciaram diretamente o movimento de crítica da ciência geográfica no Brasil.

Em alguns anos, a noção de subdesenvolvimento impôs-se como um conceito fundamental das ciências econômicas, sociais e políticas: empreendidas em primeiro lugar pelos economistas, as pesquisas relativas a subdesenvolvimento arrastaram rapidamente sociólogos, etnólogos, demógrafos etc. A participação dos geógrafos neste movimento interdisciplinar é ainda muito fraca. É bem verdade que muitos trabalham em países subdesenvolvidos, mas muito raros são os que abordam o estudo do subdesenvolvimento como situação fundamental. Ora, logicamente, os geógrafos deveriam estar entre os primeiros a analisar as realidades complexas do subdesenvolvimento.¹³⁹

¹³⁶ Ibid., p.11.

¹³⁷ SANTOS Milton. **A periferia está no pólo: o caso de Lima, Peru**. In: ____ Economia Espacial: críticas e alternativas. Trad. Maria Irene de Q. F. Szmrecsányi. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2003, pp.78-79.

¹³⁸ A geografia quantitativa também era conhecida como “New Geography”. ver: SANTOS, Milton, **Por uma Geografia Nova...** Op.cit.

¹³⁹ LACOSTE, Yves. **Perspectiva da geografia ativa em país subdesenvolvido**. In: GEORGE, P; GUGLIELMO, R; KAYSER; LACOSTE, Y. A Geografia Ativa. Trad. Gil Toledo, Manuel Seabra Nelson de La Côte e Vincenzo Bochicchio. 5ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: DIFEL, 1980., p.45.

É importante dialogar com a geografia que nasceu deste movimento de renovação crítica. No Brasil, pensadores como Milton Santos foram os expoentes de uma ciência espacial que incorporou a dialética e o pensamento marxista à análise, abrindo espaço para um debate entre diferentes escolas de pensamento, entre os intelectuais do ISEB, da CEPAL, a teoria da dependência e do subdesenvolvimento, e autores que aprofundaram o pensamento crítico.¹⁴⁰

No caso brasileiro, a originalidade e o pioneirismo de Caio Prado Júnior também conferem a este autor uma posição de destaque no pensamento periférico, à medida que foi o primeiro a apontar para a existência de um *sentido da colonização*: “Se vamos à essência da nossa formação, veremos que na realidade nos constituímos para fornecer açúcar, tabaco, alguns outros gêneros; mais tarde ouro e diamantes; depois, algodão, e em seguida café, para o comércio europeu.”¹⁴¹ O *sentido* seria a síntese da inserção de uma formação social na escala da divisão internacional do trabalho.

A “dialética da colonização”, para usar expressão de Alfredo Bosi¹⁴², faz com que o *sentido* não seja uma via única, mas sim um movimento de totalização das relações mundiais na escala de um dado território. Daí a particularidade de cada país, de cada região em relação às outras, especialmente no que diz respeito à cultura. A definição de Wallerstein da economia-mundo enquanto uma “única divisão do trabalho mas culturas múltiplas” abrange a particularidade cultural na formação de um país, mas parece desconsiderar que há também “múltiplas divisões do trabalho” nas diversas escalas. Além disso, as divisões do trabalho também têm uma dimensão cultural, por exemplo, na relação entre trabalho e gênero, trabalho e festa, trabalho e religiosidade popular. Do debate entre cultura e economia, é importante pensar o Brasil sob esse quadro, porém sem fazer do conceito de cultura uma instituição *a priori* ou reificá-la como algo que existe independente das suas condições sociais de existência. A expansão geográfica do capitalismo é, em sua essência, um fenômeno também cultural, cujos desdobramentos se fazem sentir ainda hoje.¹⁴³

¹⁴⁰ Alguns deles já foram percorridos: Raymond Williams, Walter Benjamin, Florestan Fernandes, Antonio Gramsci, além do próprio Braudel. A estes somam-se outros como David Harvey, que trouxe uma importante contribuição à geografia marxista.

¹⁴¹ PRADO JR., Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo: colônia**. Entrevista Fernando Novais ; posfácio Bernardo Ricupero. – São Paulo: Companhia das Letras, 2011., p.29.

¹⁴² BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização...** Op.cit.

¹⁴³ “A formação histórica brasileira tem suas raízes no processo de mundialização da civilização europeia. O deslocamento da fronteira agrícola do Velho Continente para as terras americanas, o transplante intercontinental de grandes massas de mão-de-obra africana, a implantação de linhas regulares de comércio interoceânicas são episódios de um processo histórico sem precedentes, que tem seu epicentro na Europa ocidental e serve de moldura à formação do Brasil como nação e como sistema de cultura. (...)A segunda manifestação cultural de grande poder germinativo assume a forma de avanço da fronteira geográfica mediante a abertura de linhas de navegação intercontinentais. Por esse meio, amplia-se consideravelmente a base do processo de acumulação na Europa e estabelecem-se de forma permanente contatos entre as grandes civilizações contemporâneas do Ocidente e do Oriente. O foco de onde parte esse segundo vetor conducente à mundialização da civilização europeia é Portugal.(...)A cultura brasileira é um dos múltiplos frutos desse processo de mundialização do desdobramento geográfico e da civilização europeia a partir de inícios do século XVI. Tem, contudo, a particularidade de integrar-se na área de ação imediata de Portugal, foco de uma das vertentes a que fizemos referência.” In FURTADO, Celso. **Cultura e Desenvolvimento em época de crise...** Op.cit., pp. 17-18.

Para compreender as culturas populares no Brasil, é preciso considerar sua gênese dentro do violento processo de formação do nosso território e sociedade. Em outras palavras, isto significa dizer que as culturas populares não são pré-modernas, mas adquirem suas formas – que não são necessariamente marcadas por relações capitalistas – dentro de uma totalidade social maior. Caipiras e caiçaras, ainda que tenham se desenvolvido como uma camada dos “homens livres” na ordem colonial, não estão à margem dos processos de formação das categorias modernas em solo brasileiro: os modos de vida que se desenvolveram em áreas rurais isoladas mantiveram, ainda que de uma maneira incipiente, contatos com a economia de mercado. No caso do caiçara, isso se deu pela venda de algum excedente da sua subsistência para a compra de gêneros como o sal, o óleo, o ferro, instrumentos agrícolas e outros itens que o sistema familiar de trabalho no campo não reunia as condições para sua produção.

2.2 O MODO DE VIDA CAIÇARA: TERRITÓRIO, CULTURA E SOCIEDADE*

A complexidade da formação sócio-espacial do Brasil expressa-se, desde o princípio do processo de exploração e povoamento, na diversidade de meios de vida e manifestações culturais que se originaram ao longo de uma vasta e não menos diversa extensão geográfica. Por mais que a essência da colonização tenha se orientado a partir de um **sentido**¹⁴⁴ específico no interior da divisão internacional do trabalho, o contato entre povos de diversas origens, “(...) embora embarcados num projeto alheio” resultou, segundo Darcy Ribeiro, na “sua própria constituição como um povo étnica, nacional e culturalmente unificado”.¹⁴⁵

Se o “tempo do mundo” marcava os ciclos de expansão do capitalismo mercantil europeu, outras temporalidades e conjunturas atravessavam simultaneamente o espaço-tempo da colônia portuguesa na América. Prova disso é que apesar das tentativas de implantação e assimilação de uma cultura de origem europeia, as culturas populares que se formaram no Brasil contêm marcas nítidas das demais matrizes formadoras do nosso povo, os africanos e os indígenas. Até mesmo a raiz portuguesa não chega a ser necessariamente europeia, uma vez que a Península Ibérica foi palco histórico do contato entre inúmeros povos, entre os quais os árabes tiveram um papel cultural marcante¹⁴⁶. Na realidade, o estrangeiro se fez presente em todos os momentos da história de Portugal, desde a presença moura e o intercâmbio com o Oriente nas grandes navegações até o contínuo fluxo de imigrantes das ex-colônias portuguesas, sobretudo do continente africano, que o país recebe ainda hoje.

O sentido da nossa colonização não foi uma via de mão única. Ao longo do processo, há inúmeras situações em que é o português quem assume hábitos e técnicas tradicionais dos povos indígenas. Para Sérgio Buarque de Holanda, foi o espírito de aventura “o elemento orquestrador por excelência”¹⁴⁷ do conjunto de fatores que exigiam uma longa adaptação, na qual a “plasticidade social dos portugueses” teria permitido a assimilação de parte da cultura indígena.

*Esta seção faz uma revisão ampliada de parte do conteúdo do capítulo 2 do trabalho de graduação individual em geografia. BRITTO COSTA, Bruno Esslinger de. **O Fandagueiro Narrador: a experiência geográfica e o modo de vida caiçara no processo de modernização do território**. Departamento de Geografia – USP: trabalho de graduação individual, 2011., pp.20-66.

¹⁴⁴ PRADO JR., Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo...** Op.cit.

¹⁴⁵ “Com efeito, a grande herança histórica brasileira é a façanha de sua própria constituição como um povo étnica, nacional e culturalmente unificado”. RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.247

¹⁴⁶ “Os árabes viveram, na Idade Média, o período mais exuberante de sua cultura. Cultores de filosofia e estudos afins, foram eles os responsáveis pela sobrevivência das obras escritas no período que os antecedeu, conhecido por Antiguidade clássica. Mantiveram espalhadas em seus domínios muitas bibliotecas. No ano de 960, o califado de Córdoba, na atual Espanha, competia em grandeza com o de Bagdá, no atual Iraque. Em Córdoba, o califa manteve por muitos anos uma imensa biblioteca. Nesse mesmo período, as bibliotecas do mundo cristão, em mosteiros, contavam seus livros em centenas.” VILELA, Ivan. Op.cit., p.32.

¹⁴⁷ “E, no entanto, o gosto da aventura, responsável por todas essas fraquezas, teve influência decisiva (não a única decisiva, é preciso, porém, dizer-se) em nossa vida nacional. Num conjunto de fatores tão diversos, como as raças que aqui se chocaram, os costumes e padrões de existência que nos trouxeram, as condições mesológicas e climáticas que exigiam longo processo de adaptação, foi o elemento orquestrador por excelência. Favorecendo a mobilidade social, estimulou os homens, além disso, a enfrentar com denodo as asperezas ou resistências da natureza e criou-lhes as condições adequadas a tal empresa.” HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26ª edição. – São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.46

Nesse ponto, precisamente os portugueses e seus descendentes imediatos foram inexcedíveis. Procurando recriar aqui o meio de sua origem, fizeram-no com uma facilidade que ainda não encontrou, talvez, segundo exemplo na história (...). Aos índios, tomaram ainda instrumentos de caça e pesca, embarcações de casca ou tronco escavado ¹⁴⁸.

Na historiografia do período colonial, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr. e Gilberto Freyre ocupam uma posição pioneira. Tratava-se, como vimos, do momento de passagem, no panorama intelectual brasileiro, do conceito de raça para o conceito de cultura, marcado de um lado pela ideia da mestiçagem e, do outro, pela questão nacional¹⁴⁹. Os dois primeiros foram representantes de uma nova instituição da sociedade brasileira, a universidade; o último, de um pensamento que se prolongou na história como discurso ideológico da miscigenação¹⁵⁰. Alfredo Bosi reconhece em Caio Prado Jr. o pioneirismo nos estudos sobre o *sistema colonial* enquanto os outros dois trouxeram olhares para o que chama de *condição colonial*¹⁵¹. Essa distinção é importante e ressoa na própria ideia da coexistência de espaços-tempos que estamos tentando construir aqui. O *sistema* corresponde a uma “realidade histórica de longa duração”; o termo *condição* abrange outras experiências, paralelas à da produção e do mercado: “*Condição* toca em modos ou estilos de viver e sobreviver”¹⁵².

O grande problema da ênfase na ideia da adaptabilidade e da miscigenação enquanto atributos do caráter português (*espírito aventureiro, plasticidade social, versatilidade, tendência à mestiçagem*¹⁵³) é não considerar o fato de que, no decorrer dessa experiência de assimilação e constituição de um povo étnica e “culturalmente unificado”, a formação cultural brasileira foi marcada pela assimetria dos termos de troca desigual que regem a economia. Apesar de ser possível reconhecer fortes traços das matrizes africanas e indígenas na cultura brasileira, o processo é permeado por uma violência estrutural intrínseca em que se estabeleceu uma polarização determinante nas relações sociais: ser escravo, de um lado; senhor de terras, de outro.

¹⁴⁸ HOLANDA, *ibid.*, pp. 46-47

¹⁴⁹ ORTIZ, Renato. *Da raça à cultura...* Op.cit., p. 36-44.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.40.

¹⁵¹ BOSI, Alfredo. *Colônia, Culto e cultura*. In: Op.cit., p. 26-28.

¹⁵² *Id.*

¹⁵³ “No trato dos comportamentos familiares e clânicos, os ensaios de Gilberto Freyre e de Sérgio Buarque sugerem uma interpretação psico-cultural do passado brasileiro. É uma leitura da nossa história escorada na hipótese geral de que o conquistador português já trazia em si traços de caráter recorrentes, que Sérgio Buarque chama de *determinantes psicológicas*, tais como o individualismo, qualificado como *exaltação extrema da personalidade*, o espírito aventureiro (daí a *ética da aventura* oposta à ideia da *ética do trabalho*), o *nosso natural inquieto e desordenado*, a *cordialidade*, o sentimento sensual, que se exerce sem peias no que Gilberto Freyre classifica de *patriarcalismo polígamo*, a plasticidade social, a versatilidade, a tendência à mestiçagem (que já viria dos cruzamentos com os mouros) intensificada pela *carência de orgulho racial*, atributo que comparece nas características de ambos os estudiosos”.*Ibid.*,p.27.

Os vários modos da chamada *assimilação* luso-africana e luso-tupi adquirem, vistos por essa ótica, um relevo tal que acabam deixando em discreto ou subentendido segundo plano os aspectos estruturais e constantes de assenhoreamento e violência que marcaram a história da colonização tanto no Nordeste dos engenhos e quilombos quanto no Sul das bandeiras e missões.¹⁵⁴

A *condição* vivida pela camada da população formada de “homens livres” – que inclui os caipiras, caiçaras e populações rurais de um modo geral – caracteriza-se por uma dupla negatividade: não pertencer aos trabalhadores escravos nem à elite dominante, o que torna sua experiência heterogênea e sobretudo complexa, não podendo ser lida apenas na chave da assimilação. É fato, porém, o desenvolvimento dos modos de vida e das culturas rurais derivam do processo de ocupação e povoamento da colônia já nos primórdios da exploração lusitana. No caso do modo de vida caiçara, é notável que os portugueses marcaram presença no litoral sul do território desde o início da colonização: vilas como São Vicente, Cananeia, Iguape e Morretes, por exemplo, foram fundados ainda nas primeiras décadas do século XVI e há, inclusive, relatos de que já em 1501 havia portugueses em Cananeia¹⁵⁵. À época, o relativo desinteresse inicial da metrópole pela colônia manteve disperso o povoamento costeiro, exceto para fundação de entrepostos de comércio de pau-brasil ou para a construção de fortificações com propósitos de defesa das fronteiras, uma vez que a região localizava-se no limite Sul do Tratado de Tordesilhas.

O ciclo da atividade colonial canavieira no nordeste, primeira empresa mercantil colonial de larga escala, representou às capitanias do sul um período de longa estagnação econômica, favorecendo o deslocamento dos seus habitantes em direção ao planalto. Na visão de Sérgio Buarque de Holanda, a expansão territorial dos bandeirantes deveu-se à carência de mão-de-obra para a lavoura e à falta de recursos econômicos que permitissem a implementação do trabalho escravo¹⁵⁶. Evidentemente, esta leitura exige um aprofundamento, pois conforme já adiantamos anteriormente, a escravidão era parte de um lucrativo comércio ultra-marino do qual o escravo representava, a um só tempo, a mercadoria e o capital, uma vez que a propriedade da terra ainda não reunia as condições para assumir esta função.

O bandeirismo foi um produto da empresa colonial e não se associa apenas a um empreendimento individual ligado à carência de recursos econômicos, mas respondia também ao controle territorial e à formação da categoria trabalho na colônia. A expropriação e

¹⁵⁴ Id.

¹⁵⁵ “Reza antiga lenda que o famoso bacharel encontrado em Cananeia em 1531, por Martim Afonso de Sousa e que ali vivia há trinta anos, fora degradado da ilha do Bom Abrigo, da qual construindo uma rudimentar jangada, tempo depois conseguia transportar-se às praias da ilha Comprida, para daí passar-se mais tarde para a de Cananeia.” ALMEIDA, Antônio Paulino de. **Memória Histórica da Ilha do Cardoso**. In: DIEGUES, A.C (org.). Enciclopédia Caiçara vol. 4: história e memória caiçara. São Paulo: Hucitec: NUPAUB: 2005, p. 73.

¹⁵⁶ HOLANDA, *Ibid.*, p.131

aculturação do nativo por meio da racionalização de sua força produtiva é bem exposta por Pasquale Petrone em seu trabalho sobre os aldeamentos paulistas¹⁵⁷. Para ele, os aldeamentos funcionavam como “elementos da dinâmica da organização do espaço” e “reservas de mão-de-obra”¹⁵⁸. Vale dizer que Caio Prado Júnior também associa o avanço para o interior com a questão do trabalho:

A questão indígena e os atritos dela resultantes nunca serão resolvidos no Brasil senão indiretamente pelo recurso a outras fontes de trabalho, como veremos abaixo, o que aliviará os índios. Mesmo assim, sobretudo em regiões mais pobres que não poderão pagar o elevado preço dos escravos africanos, os colonos nunca abrirão mão de sua pretensão de constranger os índios ao trabalho; e não houve lei ou limitação que os detivesse. Este será, entre outros casos, o caso de São Vicente (hoje São Paulo). A luta aí continuará vivíssima pelo séc. XVII adiante, e os paulistas irão buscar os índios em fuga nos mais longínquos territórios. Daí estas expedições conhecidas por “bandeiras”, que percorrerão todo o interior do continente e que alargarão consideravelmente, embora sem consciência disto, os limites das possessões portuguesas.¹⁵⁹

Frutos deste processo de interiorização, os “homens livres”, vivendo às margens de uma sociedade colonial escravista, eram submetidos a uma outra negatividade: sua história, na maioria dos casos, é contada residualmente, como reflexo dos ciclos econômicos da cana-de-açúcar no nordeste e da mineração no sudeste brasileiro. Decorre daí a dificuldade em traçar as origens e as particularidades dos modos de vida que se desenvolveram nos povoamentos rurais, entre os quais se encontram as comunidades caiçaras do litoral sul. Acrescenta-se a essa dificuldade, o fato de que as populações rurais formadas pelos homens livres não chegaram a constituir um território contínuo¹⁶⁰.

Considerados núcleos secundários, os “sítios” e os “bairros” formavam a menor unidade sócio-espacial dos povoados litorâneos¹⁶¹, que se caracterizavam pela permanência de hábitos indígenas na alimentação (principalmente a mandioca), no vestuário e na comunicação: era mais comum, por exemplo, o uso da língua geral, variante do idioma Tupi

¹⁵⁷ “Como fenômeno de nodulação da população indígena, expressão de uma forma de organização do espaço, ou peça dentro de um sistema de vida de relações, o aldeamento foi fruto do processo de colonização e, em consequência, neste caso não deve ser compreendido como permanência, mesmo que modificados, dos quadros pré-colombianos. O fato é mais significativo quando se pensa no papel do aldeamento na dinâmica da organização do espaço, implicando um sistema de relações de que participa com funções específicas. A característica fundamental das funções de todos os aldeamentos, portanto, é que tomaram corpo em decorrência de estímulos frutos do processo de colonização; ela está implícita no fato de que a iniciativa da nodulação demográfica nos aldeamentos não é do indígena, mas de um instrumento qualquer da colonização, o jesuíta, por exemplo, ou o povoador agricultor. Relacionado com essa característica, destaca-se outro aspecto, na prática decorrente, e que marca nitidamente toda a vida dos aldeamentos: definidos por força de estímulos externos, os aldeamentos constituíram-se, funcionalmente, em *elementos a serviço do próprio processo de colonização*.” PETRONE, Pasquale. **As funções dos aldeamentos**. In: ____, Aldeamentos Paulistas, SP, Hucitec, 1995, pp. 201.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.209.

¹⁵⁹ PRADO JR., CAIO. **História Econômica do Brasil...** Op.cit., p. 36.

¹⁶⁰ DIEGUES, Antonio Carlos Sant’anna. **A Mudança como Modelo: O caso da Cultura Caiçara e a Urbanização**. In: DIEGUES, A.C. (org.). Enciclopédia Caiçara – volume 1: O olhar do pesquisador. – São Paulo: Hucitec: NUPAUB: CEC / USP, 2004., p.24.

¹⁶¹ *Id.*

falado pelos índios que habitavam a costa, do que o português¹⁶². Em síntese, as origens das comunidades caiçaras podem ser definidas a partir da “contribuição étnico-cultural dos indígenas, dos colonizadores europeus e, em menor grau, dos africanos”¹⁶³, sobretudo na área costeira que compreende os atuais estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e norte de Santa Catarina. Culturalmente, os caiçaras teriam recebido grandes contribuições dos portugueses, aos quais é preciso acrescentar os imigrantes açorianos, pela particularidade que tiveram na história do litoral sul, a “colonização por casais”¹⁶⁴.

Do ponto de vista da cultura, foi robusta a contribuição lusa implantada com a colonização e assimilada nos séculos seguintes. Ainda que hoje persistam certas práticas tradicionais que generalizamos como de inspiração indígena (especialmente práticas pesqueiras e agrícolas, técnicas construtivas, hábitos alimentares e alguns traços na música e na dança), foi a cultura dominante do colonizador que deixou profundas marcas, visíveis na esfera religiosa, na ordem social e moral, no linguajar (um dialeto com resíduos de arcaísmos da então língua imposta já no início da dominação) e nas práticas culturais – incluindo-se nestas a prática musical.¹⁶⁵

Organizada na periferia dos ciclos da monocultura do litoral do sudeste para o fornecimento de gêneros agrícolas e mão-de-obra, a economia caiçara ocupou, ao longo de toda sua história, uma posição muito suscetível às mudanças da esfera de mercado: “quando esses diversos ciclos chegaram ao fim, como o da cana-de-açúcar e o da rizicultura, as comunidades caiçaras, em geral, voltavam-se a uma produção de subsistência...”¹⁶⁶. À margem das atividades coloniais principais, desenvolveu-se um modo de vida cuja base consistia na “pequena produção de mercadorias que associa a pequena agricultura e a pesca, além de elementos culturais comuns, como o linguajar característico, festas e uma forma particular de ver o mundo.”¹⁶⁷ Seu território, que se estende do litoral sul fluminense ao Paraná, não era contínuo, mas formado por habitações esparsas e por uma cultura acostumada a transformações a tal ponto que mais de um pesquisador chegou a dizer que a mudança é o seu próprio modelo cultural.¹⁶⁸

Não estaria essa fluidez do território e da cultura diretamente ligada ao que Antonio Candido, em seu estudo sobre o caipira paulista, chamou de “certos tipos de cultura e vida

¹⁶² RIBEIRO, Darcy. *Op. cit.*, p. 365.

¹⁶³ DIEGUES, Antonio Carlos Sant’anna. **O Mundo caiçara: o olhar do pesquisador**. In: DIEGUES, A.C. (org.). *Enciclopédia Caiçara – volume 1: O olhar do pesquisador*. – São Paulo: Hucitec: NUPAUB: CEC / USP, 2004. p. 9

¹⁶⁴ PRADO Jr., Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo**...*Op.cit.*, p.93.

¹⁶⁵ SETTI, Kilza. Notas sobre a produção musical caiçara: música como foco de resistência entre pescadores do litoral paulista. In: DIEGUES, A. C. (org.) **Enciclopédia Caiçara – Volume 5: festas lendas e mitos caiçaras**. São Paulo: HUCITEC, NUPAUB, CEC/USP, 2006. p. 370.

¹⁶⁶ DIEGUES, Antonio Carlos Sant’anna. **A Mudança Como Modelo**... *Op.cit.*, p.21.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.24.

¹⁶⁸ WILLEMS, Emilio apud DIEGUES, Antonio Carlos Sant’anna. *Ibid.*, p.21.

social, condicionados em grande parte por aquele fenômeno de mobilidade”¹⁶⁹? Com efeito, o caipira partilha com o caipira muitas de suas origens, em grande medida relacionadas às dificuldades de inserção do Centro-Sul na economia colonial. No século XVII, devido à contração da empresa mercantil açucareira, a colônia viveu um de seus momentos mais críticos, que levou a uma expansão territorial que em muitas áreas – sobretudo nas mais precárias como a capitania de São Vicente – significou uma “reversão cada vez mais acentuada a formas de economia de subsistência, com atrofiamento da divisão do trabalho, redução da produtividade, fragmentação do sistema em unidades produtivas cada vez menores, desaparecimento das formas mais complexas de convivência social, substituição da lei geral pela norma local etc.”¹⁷⁰ Dentro deste quadro econômico e social, o bandeirismo seria responsável por reescrever a geografia e alterar, em sua totalidade, a ordem política, econômica e territorial na colônia.

A descoberta do ouro e do diamante em Minas Gerais, mais do que deslocar os fluxos econômicos para o Centro-Sul e transferir a capital para o Rio de Janeiro, criou as condições para a implantação de um centro administrativo, comercial e populacional na região. Para além de dinamizar o andar superior do capitalismo mercantil que transferia a renda das minas para a Europa, processo que pode ser descrito como uma forma de acumulação primitiva, a mineração de ouro e diamante impulsionou a economia de mercado, criando novos núcleos de produção agrícola, estimulando o consumo interno na colônia e a ocupação do Sul pelos paulistas – após a destruição das missões jesuíticas. Em apenas meio século de exploração do ouro, já havia em Minas Gerais uma ampla rede urbana¹⁷¹ a qual era preciso abastecer de charque, gado, couro, manufaturados, mão-de-obra e gêneros agrícolas diversos. A ocupação dessa região foi, portanto, resultado direto da mineração¹⁷²: foi a partir do ciclo do ouro e do diamante que ganhou forma a integração do território interior e sua economia à circulação comercial da colônia, sintetizada de maneira muito didática no seguinte quadro, elaborado por Caio Prado Jr.

¹⁶⁹ “Basta assinalar que em certas porções do território devassado pelas bandeiras e entradas – já denominado significativamente Paulistânia – as características do vicentino se desdobraram numa variedade subcultural do tronco português, que se pode chamar de “cultura caipira”. CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**: Editora 34, Duas Cidades, 2001, p.45.

¹⁷⁰ FURTADO, Celso. **Formação Econômica do Brasil: edição comemorativa: 50 anos**. Organização Rosa Freire d’Águilar Furtado. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009., p. 129

¹⁷¹ RIBEIRO, Darcy. Op. cit., pp. 376-377.

¹⁷² “De um modo geral, é todo este setor centro-sul que, graças em grande parte à mineração, toma o primeiro lugar entre as diferentes regiões do país; para conservá-lo até hoje. A necessidade de abastecer a população, concentrada nas minas e na nova capital, estimulará as atividades econômicas num largo raio geográfico que atingirá não somente as capitanias de Minas Gerais e Rio de Janeiro propriamente, mas também São Paulo. A agricultura e mais em particular a pecuária desenvolver-se-ão grandemente nestas regiões. É de notar que o território das minas propriamente (sobretudo das mais importantes localizadas no centro de Minas Gerais) é impróprio para as atividades rurais. O solo é pobre e o relevo excessivamente acidentado. Nestas condições, os mineradores terão de se abastecer de gêneros de consumo vindos de fora. Servir-lhes-á sobretudo o sul de Minas Gerais, onde se desenvolve uma economia agrária que embora não contando com gêneros exportáveis de alto valor comercial – como se dera com as regiões açucareiras do litoral – , alcançará um nível de relativa prosperidade.” In: PRADO JR., Caio. **História Econômica do Brasil...** Op.cit., p. 65.

¹⁷² RIBEIRO, Darcy. Op. cit., p. 383.

Figura nº2: Circulação comercial da Colônia¹⁷³.

Apenas algumas décadas de exploração intensiva levaram ao esgotamento das jazidas. A economia aurífera entrou em estagnação, tornando-se em muitos casos “anti-econômica”¹⁷⁴, e provocando uma desarticulação das redes que tinham nesta atividade a sua base. A decadência da sociedade mineradora foi responsável por um retorno às “formas de vida arcaica dos velhos paulistas” e, sobretudo, pela crise do sistema produtivo articulado em torno da mineração. A dispersão populacional e a desaceleração do comércio interno estão na origem de uma volta aos níveis de subsistência e da ocupação de uma extensa região, a qual Darcy Ribeiro denominou de “área cultural caipira”.

O equilíbrio é alcançado numa variante da cultura brasileira rústica, que se cristaliza como *área cultural caipira*. É um novo modo de vida que se difunde paulatinamente a partir das antigas áreas de mineração e dos núcleos ancilares de produção artesanal e de mantimentos que a supriam de manufaturas, de animais de serviço e outros bens. Acaba por esparramar-se, falando afinal a língua portuguesa, por toda área florestal e campos naturais do Centro-Sul do país, desde São Paulo, Espírito Santo e estado do Rio de Janeiro, na costa, até Minas Gerais e Mato Grosso, estendendo-se ainda sobre áreas vizinhas do Paraná. Desse modo, a antiga área de correrias dos paulistas velhos na preia de índios e na busca de ouro se transforma numa vasta região de cultura caipira [grifo meu], ocupada por uma população extremamente

¹⁷³ PRADO, Jr. Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo...** Op.cit., p.248.

¹⁷⁴ “A decadência da mineração do ouro (que já começa a se fazer sentir desde meados do século) deriva de várias causas. A principal é o esgotamento das jazidas. O ouro brasileiro é, na maior parte, de aluvião, e se encontra sobretudo no leito dos cursos d’água e nas suas margens mais próximas. Ele resulta de um processo geológico milenar em que a água, tendo atacado as rochas matrizes onde antes se concentrava o metal, o espalhou por uma área superficial extensa. Daí a pequena concentração em que foi encontrado e o esgotamento rápido dos depósitos, mesmo os mais importantes. O que sobra é de um teor aurífero tão baixo que não paga trabalhos de vulto, e dá apenas para o sustento individual de modestos faiscadores isolados. Esta situação se prolonga aliás até hoje. Em toda a região do Brasil central (compreendendo os Estados de Minas Gerais, Goiás, boa parte do Mato Grosso e Bahia) ainda se encontra ouro em quase todos os rios e margens adjacentes. Mas numa porcentagem tão baixa que sua exploração se torna antieconômica. A ela se dedicam apenas uns pobres faiscadores que mal conseguem apurar o seu sustento diário.” In: PRADO JR., Caio. **História Econômica do Brasil...** Op.cit., p.60.

dispersa e desarticulada. Em essência, exaurido o surto minerador e rompida a trama mercantil que ele dinamizava, a paulistânia se “feudaliza”, abandonada ao desleixo da existência caipira.¹⁷⁵

A regressão à produção de subsistência, para Celso Furtado, pode ser explicada através do fato de que não se desenvolveram nas regiões mineiras “formas permanentes de atividades econômicas”, portanto “era natural que, com o declínio da produção de ouro, viesse uma rápida e geral decadência.”¹⁷⁶ O modo de vida que se espalhou ao longo dessa vasta região deu origem ao caipira, assentado numa economia de subsistência ou, segundo Ignácio Rangel, uma “economia natural caracterizada para o consumo do próprio produtor”¹⁷⁷. O processo, no entanto, não é uniforme em toda sua extensão: há particularidades e diferenças regionais significativas, como é o caso do povoamento litorâneo.

Apesar de terem se constituído na periferia do ciclo do açúcar e do ouro, não se pode dizer que as comunidades do litoral sul viveram isoladas ou “feudalizadas”. Os pequenos excedentes da subsistência eram “vendidos às cidades litorâneas com as quais [as comunidades] sempre mantiveram relações comerciais mais ou menos intensas”¹⁷⁸. A mandioca, o arroz e o feijão eram os principais gêneros produzidos pelos caiçaras para comercialização. A cana-de-açúcar e o café, por sua vez, destinavam-se ao consumo familiar ou à troca em pequenos mercados locais. Em realidade, porém, toda a economia caiçara, inclusive a pesca artesanal, articulava-se em torno de seu modo de vida e seria difícil estabelecer uma separação entre a produção para consumo de subsistência da produção para comercialização local, trocas entre famílias, ou venda nos mercados dos bairros rurais. É preciso lembrar que a ordem monetária ainda era, quando muito, incipiente. Dessa forma, a cultura caiçara esteve organicamente associada a todo um conjunto de relações sociais, que incluíam, por exemplo, o mutirão, o “complexo da farinha de mandioca”¹⁷⁹ – gênero que desempenhava uma função social importante –, as relações de reciprocidade, a experiência do catolicismo popular¹⁸⁰, a transmissão geracional dos conhecimentos e a primazia da oralidade, da palavra.

¹⁷⁵ RIBEIRO, *ibid.*, p. 383.

¹⁷⁶ FURTADO, Celso. **Formação Econômica do Brasil**... Op.cit., p. 146.

¹⁷⁷ RANGEL, Ignácio. **Introdução ao Desenvolvimento Econômico Brasileiro (1957)**. Editora Bial 2ª edição, 1990.

¹⁷⁸ DIEGUES, A.C. **A mudança Como Modelo Cultural**... Op.cit., p.21.

¹⁷⁹ “A farinha de mandioca permeia e marca a vida dos caiçaras, porque ela é um alimento importante e fundamental e está presente no dia-a-dia de todos. Nos ditados populares, a importância da farinha ganha força, quando baliza valores e pontua os aplausos e as censuras”. **Glossário Caiçara do Litoral Sul Paulista**. In: DIEGUES, Antonio Carlos (org.). *Enciclopédia Caiçara volume 2: falares caiçaras*. São Paulo: Hucitec: Nupaub: CEC/USP, 2005, p. 163 (verbete “farinha de mandioca”).

¹⁸⁰ “Willems (1952), como outros autores, consideram a cultura caiçara como parte da cultura crioula ou cabocla, fruto do aporte cultural dos europeus, negros e índios. Para esse autor, a associação entre pesca e agricultura, a importância do “complexo farinha de mandioca”, as relações sociais individualizadas em um grupo maior e na família nuclear, através de mutirões, a reciprocidade na vida cotidiana, a falta de uma noção de autoridade formal, a pouca importância dada à religião oficial, estão entre as principais características da cultura caiçara.” In: DIEGUES, A.C. **A mudança Como Modelo Cultural**... Op.cit., p.22.

Foto nº 1: Mutirão de plantio de Mandioca

Mutirão organizado pela comunidade do Ariri e pelo Ponto de Cultura “Caiçaras” para documentação e registro do patrimônio cultural caiçara. (Bairro do Varadouro. Acervo pessoal do autor)

A economia dos “sítios” da região fazia parte de um amplo circuito do mercado interno da colônia que viveu, inclusive, alguns momentos de prosperidade. Para se ter uma ideia, até a década de 1860, época da construção da Estrada de Ferro Santos-Jundiaí, o volume de exportação do porto de Ubatuba era consideravelmente maior em relação ao porto de Santos.¹⁸¹ A situação começou a mudar com o declínio do ciclo do café no Vale do Paraíba, quando o litoral ficou à margem do processo de modernização do oeste paulista. Em síntese, a região não se inseriu no desenvolvimento da empresa cafeeira no planalto, o que manteve sua população no estrato da vida material ou inserida periféricamente na economia de mercado através da venda de gêneros alimentícios.

Também as condições físicas e naturais, como por exemplo a dificuldade de cultivo dos solos e a extensa barreira geográfica da Serra do Mar, são motivos do isolamento dos povoados costeiros e, em alguma medida, das diferenças culturais entre o caipira do interior e o caiçara do litoral¹⁸². Mas as causas do isolamento encontram-se, sobretudo, na organização dispersa do território que, no fundo, representava uma resistência ao processo de modernização. Durante toda nossa história e, em parte ainda hoje, a grande propriedade e a monocultura foram os principais pilares da organização econômica no campo. Em outras palavras, esse modelo hegemônico não era compatível com um território descontínuo e povoado por modos de vida enraizados ao ambiente e aos seus próprios ritmos de vida, fatores

¹⁸¹ SILVA, Luiz Geraldo. **Por uma etnografia histórica do mundo caiçara**. In: DIEGUES, A.C (Org.) Enciclopédia Caiçara – volume 1: O olhar do pesquisador. – São Paulo: Hucitec: NUPAUB: CEC / USP, 2004., pp. 51 - 52.

¹⁸² “Maynard de Araújo analisa as diferenças que se processam entre os “caipiras” do interior e os “caiçaras” do litoral, e menciona como linha divisória dessa diferença a Serra do Mar.” SETTI, Kilza. **Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caiçara paulista e sua produção musical**. São Paulo: Ática, 1985, pp.156-157.

que representam entraves à racionalização produtiva. Não por coincidência, pode-se encontrar documentos de época nos quais a dispersão populacional é associada como causa do atraso econômico dessas regiões.

A dispersão dos moradores, na economia camponesa de subsistência, era um dos traços que irritavam os governadores “ilustrados e fisiocratas”, enviados pela Metrópole nas décadas finais do século XVIII. O primeiro deles, chegado em 1765, o Morgado de Mateus, não deixava de denunciar o modo de produção e o isolamento dos camponeses, como uma das causas do atraso e da “pobreza locais”...¹⁸³

No Sudeste, a modernização capitalista acompanhou a fronteira de expansão agrícola, avançando pelo oeste paulista à medida em que a situação política e econômica favorecia a consolidação da propriedade privada da terra no Estado de São Paulo¹⁸⁴, inclusive por meio da grilagem de terras devolutas¹⁸⁵. Os padrões de integração do litoral com o mercado interno, baseados no caráter artesanal e na organização familiar do trabalho agrícola nas comunidades costeiras, não mais correspondiam às demandas do processo modernizador. É no interior deste quadro de marginalização econômica e social que o caiçara desenvolveu seus meios de vida e construiu sua identidade, estruturada na relação com a terra. A imagem moderna do caiçara como um “pescador exclusivo”¹⁸⁶ deve-se, na realidade, a um violento processo de expropriação dos seus meios de vida a partir do século XX, quando o mar se tornou sua única alternativa diante da privação do acesso à terra.

O mar, para o caiçara, era tradicionalmente apenas um dos referenciais da sua vida cotidiana. Historicamente, seu modo de vida caracterizava-se, assim como o do caipira, pelo forte vínculo com a terra e com o trabalho na roça, onde os ritmos se dão pelos ciclos da natureza. Dia e noite; marés; fases da lua; todos marcam a produção agrícola e também o universo imaterial: para construir uma rabeca ou uma viola, deve-se cortar a caixeta – madeira branca encontrada nas regiões de banhado próximas aos mangues e restingas – na lua minguante, do contrário a madeira pode rachar, uma vez que tem água em seu interior. Assim, o caiçara desenvolveu um complexo manejo florestal e um rico repertório de conhecimentos e

¹⁸³ MARCÍLIO, Maria Luiza. **Caiçara, Terra e População: Estudo de Demografia Histórica e Da História Social de Ubatuba**. In: DIEGUES, A.C. (org.) *Enciclopédia Caiçara* Volume 4: Op.cit., p. 201.

¹⁸⁴ Ver MONBEIG, Pierre. **Pioneiros e Fazendeiros de São Paulo**, SP, Hucitec, Polis, 1984.

¹⁸⁵ Sobre a grilagem de terras devolutas no Pontal do Paranapanema, ver: COSTA NETO, Joaquim de Britto.. **A questão fundiária nos Parques e Estações Ecológicas do Estado de São Paulo: origens e efeitos da indisciplina da documentação e do registro imobiliário**. São Paulo: FAUUSP 2006.

¹⁸⁶ Sobre a associação entre caiçara e homem do mar, Silva diz: “Sinteticamente, pode-se dizer que, em passado relativamente recente, o “caiçara” tinha relação apenas secundária com o mar. Este não se constituía num referencial cultural central de seu modo de vida. Sua visão de mundo, suas festas, seus rituais, suas noções de tempo e espaço não acenavam prioritariamente para uma relação entre sua comunidade e o meio marítimo, mas, antes, se assentavam, sobretudo na sua relação com a terra, com os ritmos da produção agrícola. O mar ocupava posição apenas secundária na configuração de sua visão de mundo. Ele não era um “pescador exclusivo”, como atualmente, mas um pescador eventual que explorava o mar de dentro e os estuários esporadicamente em sua canoa rústica; nos meses do inverno dirigia-se à linha da praia em grupos numerosos para fazer o lanço da tainha e, assim, pescava para complementar suas necessidades alimentares e ganhar algum dinheiro num mercado incipiente. SILVA, Luiz Geraldo. Op.cit., p. 50

saberes, ritmos e percepções. Seu Arnaldo Pereira, fandangueiro da comunidade do Ariri, disse, ao olhar através da porta de sua casa, que havia nessa pequena distância visual pelo menos umas “vinte qualidade de madeira”¹⁸⁷.

Introduzindo árvores frutíferas na mata, utilizando técnicas de agricultura indígena como o sistema de “rotação florestal”¹⁸⁸ e a coivara¹⁸⁹, caçando, pescando e coletando palmito, caixeta e outras madeiras, o caiçara construiu uma relação diversa e interdependente com o ecossistema da Mata Atlântica: “Seu modo de vida, dotado de um sentido sistêmico, articulava muitas atividades, fossem elas de natureza extrativista, fossem de natureza agrícola (...). Ser “caiçara era assim, desenvolver esse conjunto de tarefas e atividades articuladamente, num sistema de vida cujas partes eram altamente interdependentes”¹⁹⁰. Desenvolvendo um modo de vida assentado sobre o manejo ambiental, as populações caiçaras foram responsáveis por salvaguardar um dos ecossistemas mais ricos em biodiversidade.

Os caiçaras, vivendo no interstício da Mata Atlântica e do mar, estuários, mangues, restingas e lagunas, usando seus recursos naturais para a reprodução de seu modo de vida, construíram um território rico em diversidade biológica e cultural. Os saberes tradicionais sobre os seres do mar e da mata desempenham papel fundamental na construção de sistemas de manejo da natureza, muitos deles marcados por grande engenhosidade (Mussolini, 1946; Diegues, 1983,1996). Como outras comunidades tradicionais, que receberam de índios e negros uma grande herança linguística, técnicas patrimoniais, mitos e lendas, tais como os quilombolas, vargeiros, sertanejos, os caiçaras fazem parte do grande número de populações tradicionais brasileiras (Diegues & Arruda, 2000). Desenvolveram instrumentos cognitivos para identificar mudanças no meio ambiente, para buscar novas alternativas. Isso indica que a cultura não é um conjunto estático de significados, valores e comportamentos, podendo ser considerada também como um instrumento flexível e resiliente que fornece aos humanos a capacidade de se adaptar a novas situações (Johnston, B, 2001.)¹⁹¹

A interdependência dos meios de vida assentava-se no princípio de que as comunidades tivessem acesso, mesmo informalmente, acesso à terra e foi justamente durante o período de declínio da atividade mineradora que se criaram as condições necessárias para que as populações rurais pudessem ter a posse fundiária. Com a crise da mineração, o Estado

¹⁸⁷ Fonte: Pesquisas de campo.

¹⁸⁸ MARCÍLIO, Maria Luiza. Op.cit. Sobre o sistema de rotação, Loureiro Fernandes (1945, p.24) diz: “Após a derrubada e a primeira queimada, plantam durante dois ou três anos a mesma roça, quando deixam a terra descansar cinco anos, ao cabo dos quais a nova queima das capoeiras assinala o início de um novo ciclo de roças... As plantas mais cultivadas são extraídas primitivamente da selva e cuja cultura melhor se adapta ao solo florestal: banana, mandioca, feijão e milho”. FERNANDES, Loureiro apud DIEGUES, A.C. **Esboço de História Ecológica e Social Caiçara**. In: DIEGUES, A.C. (org.) Enciclopédia Caiçara Volume 4: Op.cit., p.287.

¹⁸⁹ “COIVARA (sf) – Mato seco. Pilha de galhos e troncos que não se queimaram inteiramente na roça e que se junta para ser novamente queimada.” In: **Glossário Caiçara**...Op.cit., p. 139.

¹⁹⁰ SILVA, Luiz Geraldo. Op. cit., p.50.

¹⁹¹ DIEGUES, Antonio Carlos Sant’anna. **A Mudança como modelo**. Op.cit, p.23.

centralizador de caráter mercantil, baseado no latifúndio¹⁹², perdera temporariamente o seu controle sobre o ordenamento territorial na colônia. Até meados do século XIX, o escravo ainda constituía a principal moeda de troca na colônia¹⁹³ e o período que vai da crise da monocultura açucareira à promulgação, em 1850, da Lei de Terras e da Lei Eusébio de Queiroz¹⁹⁴, coincide com a ocupação dispersa do território¹⁹⁵ por populações que desenvolveram modos de vida orgânicos em sua relação com o meio, entre as quais estão os caiçaras, caipiras e quilombolas.

No horizonte da organicidade, porém, corremos o risco de atribuir um caráter romântico aos meios de vida tradicional pois o equilíbrio social e ambiental alcançado fundou-se na escassez e na rusticidade das condições materiais de sua reprodução: na obtenção de alimentos, na moradia e na intensa mobilidade herdada da “combinação dos traços culturais indígenas e portugueses” que, segundo Antonio Candido, “obedeceu ao ritmo nômade do bandeirante e do povoador”. A economia caipira pareceu de tal modo rústico ao autor, a ponto de ele dizer que sua sobrevivência assentava-se num “mínimo vital”.¹⁹⁶ Evidentemente, como já vimos, não é possível estabelecer uma completa oposição entre a vida material da produção de subsistência e o intercâmbio das comunidades com outros estratos da economia.

Com efeito, em suas matrizes o caipira caboclo assemelha-se muito ao caiçara. Além das origens étnicas, ambos têm na terra sua principal referência cultural e, conseqüentemente, partilham características comuns na unidade familiar, no lazer, na religiosidade popular e nas relações de reciprocidade, por exemplo no trabalho de mutirão.¹⁹⁷ Mas, se os caiçaras e caipiras têm origens semelhantes, assentadas sobre um modo de vida rural e disperso, o mesmo não se pode dizer sobre desdobramentos de suas trajetórias ao longo do tempo. O

¹⁹² “Para Faoro, o ponto de apoio da obra política e comercial da colonização foi a distribuição de terras. ‘Aí se fixava o centro da empresa, calcada sobre a agricultura, capaz de condensar populações e criar as cobiçadas riquezas de exportação’. O modelo instituído pela Lei das Sesmarias por D. Fernando em 1375, em Portugal, foi transferido e aplicado ao ordenamento de terra na colônia em condições totalmente diversas das existentes em Portugal, que produziu um efeito contrário ao pretendido para as terras portuguesas: a formação de latifúndios (FAORO, 1998, p.123).” COSTA NETO, Joaquim de Britto. *Op.cit.*, p. 60.

¹⁹³ “Na década de 1840 e início de 1850 é possível situar o fim da acumulação mercantil escravista. A linha de acomodação de interesse e conciliação política importa pelo Império, demarcada pela Lei de Terras e abolição do tráfico, mostra a internalização do processo de acumulação mercantil e a estruturação de uma inter-relação complexa entre o capital mercantil estrangeiro e nacional (SMITH, 1990).” *Ibid.*, pp.86-87.

¹⁹⁴ “[...] não é por acaso que a Lei 601, das terras, e a Lei Eusébio de Queiroz, que extingue o tráfico negreiro, são ambas do mesmo ano – 1850. No momento em que o trabalhador vai deixando de ser objeto direto da dominação, se inicia o processo de sua reconceitualização, agora como sujeito (capaz abstratamente de participar de qualquer mercado, mas destinado concretamente a só participar do mercado de trabalho), fecham-se para ele as portas de acesso natural à terra (BALDEZ, 1989, p.10). BALDEZ apud COSTA NETO, Joaquim de Britto. *Ibid.*, p.87.

¹⁹⁵ “Pode-se partir da hipótese que as povoações e os “sítios” caiçaras surgiram nos interstícios e no período pós-desorganização das monoculturas coloniais e pós-coloniais como a da cana-de açúcar no litoral sul do Rio de Janeiro e norte de São Paulo e do arroz no Vale do Ribeira e litoral sul de São Paulo, já no início da colonização do litoral do sudeste. “DIEGUES, Antonio Carlos Sant’anna. **A Mudança como modelo**. *Op.cit.*, p.25.

¹⁹⁶ “A sociedade caipira tradicional elaborou técnicas que permitiram estabilizar as relações do grupo com o meio (embora em nível que reputaríamos hoje precário), mediante o conhecimento satisfatório dos recursos naturais, a sua exploração sistemática e o estabelecimento de uma dieta compatível com o mínimo vital – tudo relacionado a uma vida social de tipo fechado, com base na economia de subsistência.” CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p.46.

¹⁹⁷ “Para o povo comum do litoral paulista, a festa religiosa mais importante era a do Divino Espírito Santo, no Domingo de Pentecostes. Nesse ponto, o caiçara paulista não diferia do “caipira” de Serra Acima, pois, para ambos, o Divino era o mais importante referente do sagrado. Embora vivesse na praia, o caiçara vivia, sobretudo, da terra e tinha nesta sua mais consistente fonte de identidade social”. SILVA, Luiz Geraldo. *Op. cit.*, pp. 59-60.

isolamento geográfico do caíçara, seja do ponto de vista natural (como a barreira representada pela Serra do Mar), ou econômico (sua não integração ao ciclo cafeeiro), induziu seu território a um menor dinamismo se comparado às regiões que passavam por um intenso processo de modernização, sobretudo das relações de trabalho e de acesso à propriedade, como Darcy Ribeiro destaca: “Com o crescimento prodigiosamente rápido das culturas de café, se acelera esse processo de reordenação social. O caipira é compelido a engajar-se no colonato, como assalariado rural, ou refugiar-se na condição de parceiro (...)”¹⁹⁸

O recorte geográfico que Darcy Ribeiro chamou de “vasta região de cultura caipira” é muito revelador deste processo no plano da integração econômica na escala do território colonial. Porém, como vimos, o território das populações rurais que viviam da subsistência não eram contínuos. Ao contrário do planalto e do interior, onde desde o século XIX surgiam novas relações de trabalho, produção e circulação, apenas no decorrer do século XX o território caíçara foi diretamente inserido no processo de modernização. Até ali, as comunidades haviam consolidado seu modo de vida a partir de uma economia local de subsistência e de formas de sociabilidade e trabalho comunitário que estão na própria origem das manifestações culturais caíçaras, entre elas o fandango, também conhecido por “fandango de mutirão”.

O processo de modernização do litoral ocorreu principalmente a partir de 1960 por meio de duas formas principais. A primeira, com a urbanização do litoral e a expropriação das terras dos sitiantes, devido ao crescimento da atividade turística e dos balneários de “segunda-residência”, que atraía pessoas dos grandes centros como São Paulo e Rio de Janeiro. Em São Paulo, por exemplo, o turismo e o crescimento das cidades foi acompanhado da abertura de rodovias que ligavam o litoral à capital¹⁹⁹. O litoral norte do Estado sofreu “de forma mais drástica, a invasão do território caíçara, cujos proprietários não tinham título legal das terras, considerados pelos especuladores como simples ‘posseiros’”²⁰⁰. A própria noção de “posse” do caíçara refletia uma outra forma de organizar a vida baseada no direito da palavra e no uso comum do espaço, o que tornava ainda mais violenta a sua expulsão: “não somente não tinham documento das áreas consideradas de uso comum, onde praticavam a agricultura, a coleta, a caça e a pesca e que circundavam a vila, mas também do próprio terreno onde estava sua casa.”²⁰¹ Este processo, que em várias formas permanece até hoje, é marcado pela desigualdade nos termos da inserção das tradições e das culturas orais dentro de uma ordem

¹⁹⁸ RIBEIRO, Darcy., *op. cit.*, p. 388. Sobre o sistema de colonato e o caipira tradicional ver também Antonio Candido, *op. cit.*

¹⁹⁹ A Via Anchieta, por exemplo, teve a pista ascendente inaugurada em 1947 e trecho contrário em 1953. Ver: SANTOS, Álvaro Rodrigues dos. **A grande barreira da Serra do Mar: da trilha dos Tupiniquins à Rodovia dos Imigrantes**. São Paulo: O Nome da Rosa, 2004.

²⁰⁰ DIEGUES, A.C. **A mudança como modelo...**Op.cit., p.34.

²⁰¹ Id.

formal hegemônica. À violência física, soma-se uma violência estrutural responsável por romper os laços de uma outra forma de viver e compreender o mundo.

A desapropriação das terras caiçaras pelos especuladores foi, muitas vezes realizada de forma violenta, por intermédio de jagunços que ameaçavam e expulsavam os moradores, mas, na maioria das vezes estes foram ludibriados, com o uso de artifícios legais. Em certos casos, o caiçara, depois de vender sua propriedade acabava trabalhando como caseiro do novo proprietário de fora que construía sua casa na praia. Em muitos casos, os moradores caiçaras foram obrigados a construir suas casas nas encostas das serras, em lugares sujeitos a perigos de deslizamentos onde tampouco sua presença é legalmente autorizada. Depois de serem considerados “posseiros” em suas próprias terras, são considerados agora moradores ilegais nas encostas das serras, em áreas de restinga e mangue, consideradas áreas de proteção integral.²⁰²

A segunda forma assumida pela modernização do litoral é ainda mais contraditória e diz respeito justamente a transformação de grandes áreas da Mata Atlântica em unidades de conservação. Nos casos em que os caiçaras não foram expulsos fisicamente do interior dos parques e reservas ecológicas²⁰³, “as comunidades são, na sua quase totalidade, impelidas de exercer seu modo de vida baseado na agricultura itinerante, na pesca e na coleta.”²⁰⁴ Na prática, isso significou que muitas de suas práticas culturais tornaram-se crimes, como o próprio sistema de rotação florestal de culturas, a retirada de madeira para construção das casas, canoas, instrumentos e utensílios domésticos. Neste ponto, fica ainda mais evidente a relação intrínseca entre cultura e economia: com a proibição das roças, o fandango foi perdendo um dos seus principais cimentos sociais, pois era praticado como pagamento pelo trabalho de mutirão.

Em suma, todo o universo caiçara, antes regido pelos ciclos da natureza, passou a ser comandado por um ritmo cronológico externo e pela necessidade de inserção numa economia monetária, seja através um emprego público, ou da confecção de artesanato para os turistas. A dissolução dos modos de vida tradicionais se dá muitas vezes sem que haja necessariamente um deslocamento territorial através, por exemplo, da migração para as áreas urbanas. Podemos até nos perguntar se um “desenraizamento no próprio território” não seria ainda mais violento que o provocado pelo deslocamento para as grandes cidades.

²⁰² Id.

²⁰³ Sobre as diferentes categorias de Unidades de Conservação existentes, ver o Sistema Nacional de Unidades de Conservação – SNUC: lei nº 9.985, de 18 de Julho de 2000; decreto nº 4.340, de 22 agosto de 2002.

²⁰⁴ DIEGUES, A.C. **A mudança como modelo...** Op.cit., pp. 34-35.

Os caiçaras desenvolveram seu modo de vida na faixa litorânea que se estende do sul do Rio de Janeiro ao Paraná. Foi ao longo desta área que essas comunidades participaram, ora mais ora menos, do processo de formação do Brasil desde o período colonial até a sua inserção negativa no processo modernizador do litoral sul: de um lado como mão-de-obra nas periferias das cidades-balneário; de outro, impedidas de reproduzir seus modos de vida tradicionais em meio a uma floresta que apenas recentemente passou a ser vista como recurso a ser preservado. Uma rápida comparação entre o território caiçara e o desmatamento da cobertura florestal, considerado aqui um pólo negativo do avanço da produção capitalista no espaço, revela que a modernização paulista não abrangeu as áreas onde o caiçara vivia, a não ser tardiamente já no decorrer do século XX, com os processos de urbanização, de crescimento do turismo e de criação de reservas e parques naturais na Mata Atlântica.

Figura nº 3: “Involução” da cobertura florestal de São Paulo²⁰⁷

²⁰⁷ Fonte: VICTOR, 1975; Adaptada de: SÃO PAULO, 1987. IN: COSTA NETO, Joaquim de Britto.. **A questão fundiária nos Parques e Estações Ecológicas do Estado de São Paulo: origens e efeitos da indisciplina da documentação e do registro imobiliário...** *Op. cit.*

2.3 DESPEDIDA: DA PRODUÇÃO PARA O CONSUMO DA SUBSISTÊNCIA

Ao cunhar o conceito de “área cultural caipira”, Darcy Ribeiro olhava para o declínio da sociedade colonial e da economia mineradora que estavam na base da cristalização, segundo ele, de uma “variante da cultura brasileira rústica” ao longo de todo esse território. Podemos dizer que este recorte opera na chave de uma conjuntura temporal mais lenta, que responde à inserção deste vasto espaço na esfera do capitalismo mercantil do Brasil colonial. Tendo em vista que os territórios caipiras e caiçaras, no interior dessa “área cultural” eram fluidos e descontínuos, a regionalização proposta por Darcy Ribeiro não abrange as suas “especificidades microrregionais”²⁰⁸. Para entender a maneira como as ordens do capitalismo e da economia de mercado se relacionam com essa base material rústica, devemos nos inclinar sobre os processos de diferenciação ao longo do aprofundamento da divisão do trabalho e sobre as formas de incorporação das populações desta chamada “economia natural” à esfera do mercado, processo que para Ignácio Rangel caracterizava o desenvolvimento brasileiro.²⁰⁹

É muito interessante o fato de que este economista, ligado ao ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), concebeu a divisão do trabalho de forma similar a Fernand Braudel, a partir de um modelo tripartido²¹⁰. A transferência da população da economia natural para a economia de mercado ou para o capitalismo privado configura o processo de desenvolvimento que, para Rangel, é a própria divisão social do trabalho. “Ora, as possibilidades de aumento da produtividade implícitas no processo de divisão social do trabalho são virtualmente ilimitados. É por isso que o processo da divisão social do trabalho é igualmente processo desenvolvimento.”²¹¹ O processo, no entanto, é seletivo e se dá de diversas maneiras em lugares com histórias singulares, culturas diversas e diferentes condições que facilitam ou dificultam a modernização capitalista.

Um caminho pode residir no cruzamento entre as várias escalas espaço-temporais. Ora, nas regiões efetivamente inseridas no estrato superior da economia mundial e interligadas diretamente com os centros, como as regiões produtoras de café do planalto

²⁰⁸ Sobre a comparação e a diferenciação sócio-espacial das comunidades caiçaras, Antonio Carlos Diegues diz: “Esse exercício é muito complexo porque, ainda que o modo de vida seja comum a toda a área entre Angra dos Reis e Paranaguá, as comunidades caiçaras aí residentes relacionaram-se, de forma distinta, com os ciclos econômicos que ocorreram em cada região, causando especificidades microrregionais importantes. Como por exemplo, a desorganização da produção agrícola e o início da pesca, apesar de ocorrer em cada seção do litoral não se processou ao mesmo tempo, afetando as comunidades caiçaras de forma distinta.” DIEGUES, A. C. **A Mudança Como Modelo Cultural**...Op.cit., p.26.

²⁰⁹ RANGEL, Ignácio. Op.cit.p.37

²¹⁰ Em sua Introdução ao Desenvolvimento Econômico Brasileiro, Ignácio Rangel definiu como modelo tripartido as seguintes esferas ou, em suas palavras, as três “*strata*” ou formações sócio-econômicas superpostas ou em interação: 1) Economia natural, caracterizada para o próprio consumo do produtor; 2) Economia de Mercado, onde o capitalismo floresce; 3) Economia Capitalista de monopólio. Vale ressaltar que já naquela época (1957), Rangel tentou associar as diferentes esferas à temporalidades diversas: A economia natural representaria a Idade Média e as outras duas a Idade Moderna. Apesar dos problemas metodológicos que essa comparação acarreta, é interessante pensar na coexistência de tempos e espaços diversos e na simultaneidade que seu pensamento abrange: “Uma viagem através do Brasil é como uma viagem através dos tempos”. Ibid., p.36.

²¹¹ Ibid.

paulista, podemos partir de categorias mais abstratas ou de escalas menos definidas do ponto de vista espacial, como o conceito de “economia cafeeira”, que engloba ao mesmo tempo a metrópole e as áreas produtoras, o sistema de crédito, as redes materiais e imateriais. Na economia de subsistência, porém, podemos entender os mesmos processos a partir de suas manifestações no lugar, que pode ser um bairro, uma comunidade ou um povoado e por isso revela muitas das contradições entre o cotidiano vivido e o processo de globalização. Enquanto algumas escalas nos ajudam a compreender processos sistêmicos, outras revelam a condição da experiência no lugar.

A unidade territorial do *bairro* é reconhecida por muitos estudiosos do tema. Antonio Candido define-o como a “estrutura fundamental da sociabilidade caipira, consistindo no agrupamento de algumas ou muitas famílias, mais ou menos vinculadas pelo sentimento de localidade, pela convivência, pelas práticas de auxílio mútuo e pelas atividades lúdico-religiosas.”²¹² Em seu estudo sobre os “homens livres na ordem escravocrata”, Maria Sylvia de Carvalho Franco também enxerga no bairro uma unidade territorial, organizada em núcleos familiares independentes, sitiantes, proprietários ou posseiros. Para ela, o acesso à terra e aos meios de produção conferiam um caráter de igualdade de posição no interior de uma economia fechada, centrada nessa unidade espacial.

As atividades de subsistência organizaram-se como uma economia fechada, no plano dos bairros, bastante isolados dos centros de população maiores e mais densos. As funções econômicas desempenhadas por cada família eram do mesmo tipo e a rede de relações supletivas que as ligava importava unicamente em um contraponto de serviços semelhantes e não numa interdependência de atividades diversificadas.²¹³

O bairro e o “sítio” são os espaços vividos das populações rurais, onde elas desenvolvem seus modos de vida e sua cultura, marcados por uma reciprocidade nas relações comunitárias. Essa igualdade, porém, juntamente com os demais “elementos integradores do sistema social do caipira”, não pode ser vista apenas sob a perspectiva de sua positividade. Na verdade, diz Franco, “a mesma condição objetiva que leva a uma complementaridade nas relações de vizinhança – isto é, uma cultura fundada em mínimos vitais –, conduz também, necessariamente, a uma expansão das áreas de atrito e a um agravamento das pendências daí resultantes”²¹⁴. Segundo ela, uma vez que não se assenta numa divisão do trabalho, a economia caipira é incapaz de sustentar “formas de especialização e de estratificação social”, argumento que, apesar das diferenças, vai numa direção similar à de Ignácio Rangel, quando

²¹² CANDIDO, Antonio. *Op. cit* p.81.

²¹³ FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**.... *Op.cit.*, p.33.

²¹⁴ *Id.*, pp.27-28.

ele afirma que na economia natural o produto do trabalho é individual e não social²¹⁵. No entanto, seria mesmo possível falarmos em trabalho não social? “A pobreza da cultura reforça essa tendência: as tarefas simples e rotineiras podem ser completamente dominadas por todos os membros do grupo e o desempenho de todas elas com o mínimo de eficiência socialmente estabelecido é mesmo condição de sobrevivência.”²¹⁶

Evidentemente, um ponto extremamente importante em sua reflexão é justamente aquele que nos permite compreender a formação das comunidades caboclas rurais em sua relação com a totalidade social, em que o caipira vive uma condição de dupla exclusão no interior de uma ordem escravocrata: de um lado, não era proprietário; do outro, não era escravo. Trazer à luz uma sociabilidade frágil, que muitas vezes acabava em violência, é imprescindível para fugir das generalizações e da romantização dos modos de vida rural. Mas teria a rusticidade e a não especialização da economia implicado, de fato, numa “pobreza da cultura” ou o domínio de todas as tarefas não estaria, antes, relacionado a uma riqueza da experiência e ao trabalho não-alienado?

Walter Benjamin, em *Experiência e Pobreza e O Narrador*, vê na modernização uma impossibilidade de realização da experiência que pode ser transmitida, o que nos torna a cada dia mais pobres e incapazes de contar uma história²¹⁷. A própria ideia de riqueza e pobreza no mundo moderno é marcada por uma sobredeterminação do racionalismo econômico em relação às demais esferas da vida. Independente de um meio de vida – como o caçara – ter sua origem em parte no isolamento geográfico, na marginalização social e na sua relação incipiente com mecanismos externos da economia de mercado do próprio capitalismo, podemos enxergar pobreza de cultura de alguém, condicionado a níveis de subsistência, possuir o conhecimento do meio e um domínio de todas as atividades necessárias a sua reprodução? Neste sentido, o conceito de estranhamento de Marx coloca um ponto de reflexão importante, afinal, não seria a racionalização do trabalho, paradoxalmente, um empobrecimento da experiência humana?

Quanto mais, portanto, o trabalhador se *apropria* do mundo externo, da natureza sensível, por meio do seu trabalho, tanto mais ele se priva dos *meios de vida* segundo um duplo sentido: primeiro, que sempre mais o mundo exterior sensível deixa de ser um objeto pertencente ao seu trabalho, um *meio de vida* do seu trabalho; segundo, que [o mundo exterior sensível] cessa, cada vez mais, de ser *meio de vida* no sentido imediato, meio para a subsistência física do trabalhador mesmo.²¹⁸

²¹⁵ RANGEL, Ignácio. Op.cit., p.49.

²¹⁶ FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. Op.cit., p.33.

²¹⁷ BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura...** Op.cit.

²¹⁸ MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. 3ª reimpressão – São Paulo: Boitempo, 2009., p.81.

Em *Cantando a própria História*, o músico e pesquisador Ivan Vilela cita uma passagem de Darcy Ribeiro em *O povo Brasileiro*, na qual o caipira aparece justamente como um “indivíduo fruto de sucessivas regressões sociais do processo deculturativo”²¹⁹. O trecho é sintomático por revelar um caráter de negatividade na formação do caipira – e consequentemente do caiçara –, através de um olhar marcado pela ideia de “perda”, de regressão cultural:

Do tronco português o paulista perdera a vida comunitária da vila, a disciplina patriarcal das sociedades agrárias tradicionais, o arado e a dieta baseada no trigo, no azeite e no vinho. Do tronco indígena, perdera a autonomia da vida igualitária, toda voltada para o provimento da própria subsistência, a igualdade do trato social de sociedades não estratificadas em classes, a solidariedade da família extensa, o virtuosismo dos artesãos, cujo objetivo era viver ao ritmo em que os seus antepassados sempre sobreviveram.²²⁰

As culturas caipiras e caiçaras não podem ser definidas por essas ausências. Ao contrário, o caiçara, por exemplo, assimilou técnicas de agricultura indígena, como o sistema de coivara e rotação de culturas, ao mesmo tempo que introduziu espécies frutíferas na mata atlântica. Desenvolvendo um modo de vida assentado sobre o manejo ambiental, foi responsável por salvaguardar um dos ecossistemas mais ricos em diversidade sócio-ambiental. Prova disso são as muitas expressões culturais dos caipiras e caiçaras ao longo desta imensa área. Catira, Cururu, Moçambique, Congada, Fandangos, Sambas de Terreiro... A “área cultural caipira” é diferencialmente tecida por uma complexidade geográfica e uma diversidade das formas de cultura, cujas relações com o processo modernizador fica evidente nos eixos temáticos da música caipiras desde as modas “de sítio” às canções que narram o avanço sobre o território conhecido como “Marcha para o Oeste”. “O gado, a partir daqui, foi passando a ser o elemento foco das empreitas rurais. Assim as canções foram deixando a temática agrícola e passando paulatinamente, a uma temática mais pastoril, que condissesse com essa Marcha para o Oeste somada ao avanço da pecuária.”²²¹

O litoral do Estado de São Paulo, como vimos, tem como particularidade histórica ter passado longos períodos de confinamento à escala da vida de subsistência e teve inserção tardia e residual no processo de desenvolvimento capitalista. Inserção esta que se deu de forma sobretudo negativa através da desarticulação do modo de vida caiçara e seu território, transformados pela urbanização e especulação imobiliária do litoral e da criação de Unidades de Conservação em áreas habitadas por comunidades tradicionais, processo que também

²¹⁹ VILELA, Ivan. Op.cit., p. 156.

²²⁰ RIBEIRO, Darcy apud VILELA, Ivan. Id.

²²¹ VILELA, Ivan. Op.cit., p. 108.

configura uma modernização. Para o geógrafo Milton Santos, “A modernização da economia provoca uma retração do mercado de empregos ao mesmo tempo que exige uma elevação do nível de preparo de mão-de-obra”²²². No caso dos caiçaras, as comunidades se veem forçadas a uma reinserção marginal na economia de mercado, uma vez que já não é possível viver da subsistência diante das restrições causadas pelas leis ambientais e da grilagem e expropriação de suas terras com a urbanização do litoral.

Nas cidades e áreas urbanas, as populações caiçaras tornam-se periféricas, trabalhando em serviços domésticos, como caseiros e funcionários de segundas residências, vendedores de “beira de estrada”, ou empregos temporários de alta temporada. Da antiga economia de subsistência, o mutirão entrou em declínio (ainda que se mantenha de outras formas), juntamente com grande parte da cultura que depende dessa forma de organização do trabalho, como a prática musical. Mesmo que haja um ou outro mestre-artesão, não encontramos registro da prática do fandango em cidades litorâneas como Santos, Guarujá e Praia Grande, talvez também porque as periferias das grandes cidades litorâneas são habitadas por uma população em grande medida formada de migrantes nordestinos. Nessas áreas urbanas mais densamente povoadas foi onde surgiu a figura do caiçara como alguém preguiçoso e avesso ao trabalho, além da associação pejorativa já mencionada entre o habitante do litoral como “pescador exclusivo”, que agora usa barcos motorizados e vende seu produto para empresas de pesca em escala industrial.

Nas áreas rurais, por sua vez, o uso da terra foi em grande medida restringido devido à criação de Parques Estaduais e Estações Ecológicas como a Jureia, a Serra do Mar e a Ilha do Cardoso. Para as comunidades que resistiram e permaneceram nestas regiões, a cultura tradicional caiçara, quilombola ou indígena se tornou, através do artesanato e do turismo, uma possibilidade de participação na economia de mercado que, se considerada informal, pode nos dirigir ao mesmo equívoco de entender estas populações como sociedades pré-capitalistas ainda hoje. Ainda que de forma marginal, nada muda o fato de elas estarem, de uma ou outra forma, inseridas no modo de vida urbano-industrial. O turismo é um bom exemplo, uma vez que a separação entre trabalho e lazer inexistia para o caiçara, e a atividade turística só se torna possível através de um excedente econômico que pode ser reinvestido em tempo livre, outra categoria moderna. No campo e na cidade, o caráter flexível da acumulação de capital não impede que existam continuidades e formas aparentemente tradicionais. O desenvolvimento econômico não implica, necessariamente, na modernização de todas as formas de cultura e suas relações sociais.

²²² SANTOS, Milton. *A periferia está no pólo: o caso de Lima, Peru...* Op.cit.

O território caiçara não é, desde ponto de vista, uma periferia temporal mas sim o resultado de uma reprodução desigual do sistema capitalista, desde os tempos da colônia até a urbanização do século XX, com o turismo, as cidades balneárias e as unidades de conservação. Poderíamos dizer que, ao longo deste processo mais recente, a economia caiçara viveu em grande medida uma passagem da produção da subsistência para o consumo da subsistência: impedidas de cultivar seu alimento, cortar madeira para construção e ocupar a terra, as populações caiçaras não mais podem reproduzir seus meios de vida. Expulsos de suas casas e sítios, passaram a ter no mar, no artesanato e no turismo, além de atividades muitas vezes ilegais, como a extração do palmito juçara, suas principais fontes de renda para poder comprar alimentos, roupas, e outros bens de consumo que fazem parte da vida urbano-industrial moderna na metrópole ou nos antigos núcleos de povoamento no campo.

Sobre os bairros rurais, aliás, há nessa passagem um aspecto importante. Antes, essa unidade territorial se ligava à dinâmica de um meio de vida cujo cotidiano tinha seu núcleo nos sítios, onde ocorriam os trabalhos de mutirão, as festas, as “varações” de canoa, o manejo florestal, a caça e a pesca. Os bairros eram os locais onde se localizava a capela, a venda e a escola²²³. Hoje, os bairros parecem ser locais de uma vida urbana no interior do meio rural e de uma experiência marcada pela ruptura entre as gerações e por um aprofundamento da monetarização nas relações sociais. Em outras palavras, os bairros encontram-se num hiato “entre o passado e o futuro”, para fazer alusão a uma expressão de Hannah Arendt²²⁴. Dessa forma, o bairro continua a ser um recorte espacial importante no sentido de revelar os processos de transformação dos modos de vida ditos tradicionais na contemporaneidade.

Embora as comunidades caiçaras litorâneas apresentem características comuns ao longo de todo o seu território, do sul do Rio de Janeiro ao Paraná, há muitas diferenças “que se explicam pelos tipos e graus de inserção nas economias regionais”²²⁵. Se o bairro é uma unidade que revela as mudanças do cotidiano, a escala regional é muito importante para entender a esfera da cultura. Canoas, violas, remos e rabecas desenharam a paisagem sonora e visual da região do Lagamar, considerada uma das mais importantes em diversidade sócio-ambiental do Brasil. Ali, ainda podemos encontrar mestres do fandango caiçara, não por acaso, também chamado “fandango de mutirão” e “fandango do Lagamar”.

²²³ DIEGUES, A.C. **Esboço de História...** Op.cit., p.292.

²²⁴ ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

²²⁵ “Apesar das características comuns a todas as comunidades caiçaras, existem variações culturais importantes entre o litoral sul do Rio de Janeiro, norte de São Paulo e sul de São Paulo e Paraná que se explicam pelos tipos e graus de inserção nas economias regionais. Essas diferenças se refletem, por exemplo, nos tipos de embarcações usadas e que se distinguem pela função e tipo de ambiente em que são utilizadas (mar, estuário, rios) bem como pelo diferente aporte de outras culturas, como a baleeira trazida pelos catarinenses açorianos.” DIEGUES, A. C. **A mudança como modelo cultural...** Op. cit., p.25.

Foto nº4: Paisagem do Lagamar
(Marujá - Acervo Pessoal)

Foto nº5: Ateliê do Mestre Arnaldo Pereira
(Ariri - Cananeia-SP. Acervo Pessoal)

Foto nº6: Casa do Mestre Leonildo Pereira
(Abacateiro - Guaraqueçaba - PR - Acervo Pessoal)

Foto nº7: Cais do Ariri e "Lancha" da Dersa
(Ariri-Cananeia-SP. Acervo Pessoal)

3. O FANDANGUEIRO NARRADOR

3.1 TOADA: “O FANDANGO DE MUTIRÃO” OU “O FANDANGO DO LAGAMAR”

Foto nº 8: Mestre Zé Pereira
(Acervo pessoal do autor)

“Então, eu vou falá do mutirão. Porque quando eu escutei o mutirão, já tava funcionando. Já tava funcionando quando eu me entendi por gente do mutirão, ele já existia. Não sei como foi o começo dele. Mas era nesses tipo que eu... eu vi dali pra frente nesses tipo: uma família, um bairro de 20 família, de 25 a 30 família, um pai de família daquele convidava todos eles pra fazê o trabalho, porque nasceu do trabalho. E daí convidava todo ele pra fazê o serviço de roçá e derrubá no caso. Aí o pessoal vinha, trabalhava o dia inteiro.. o almoço.. café. E quando era no final do dia, tomava um banho, coisa ou outra, e viola neles já né, sem tomá banho sem nada, às vezes já tocava uma violinha. E daí depois o fandango pra pagá aquele dia de trabalho que, ninguém tinha muita coisa né, então o pagamento era o fandango, a janta e daí por diante... O litro da pinga, que tinha uma pinguinha no correr de vinte a meia hora, tinha uma pinguinha pros violeiro e pra todos ele, um certo limite pra num torrâ ninguém. E daí, uma janta à meia-noite, de manhã tinha o café, alguns já tinham alguma encrenquinha mas isso são coisas que aconteciam, uma discussãozinha, mas passava tudo, acabava em nada...”

Mestre Zé Pereira²²⁶

²²⁶ Depoimento gravado por Lúcia Domingos de Souza e Camila Nali durante a 1ª semana cultural da Escola Estadual Péricles Eugênio da Silva Ramos, realizada no ano de 2009.

Mapear as origens e os desdobramentos de uma manifestação cultural é uma tarefa muito complexa e no caso do fandango caíçara não poderia ser diferente. As ocorrências e os registros da palavra “fandango” são testemunhos de que esta expressão assume, nos mais diversos tempos e lugares, sentidos variados²²⁷. No Brasil, é possível encontrar uma grande diversidade de fandangos de norte a sul do território. No nordeste, por exemplo, o fandango é um auto dramático²²⁸; no sudeste e no sul, refere-se a um conjunto de danças encontradas não apenas no litoral, mas também em áreas do planalto onde há uma forte presença da cultura rural do caipira, cuja origem é comum ao caíçara. No Rio Grande do Sul, pratica-se um outro tipo de fandango que é tocado com sanfona, também conhecida regionalmente como “gaita”, instrumento que substitui a viola caipira²²⁹. Na realidade, desde o início da nossa pesquisa, ainda durante o curso de graduação em geografia, tornava-se claro que não existe “um fandango”. Ao contrário, enquanto parte integrante de uma tradição oral, sua história pode ser contada e recontada e ganha vida na memória daqueles que carregam, há gerações, a experiência de ser fandangueiro:

Contar a história do fandango caíçara é uma tarefa praticamente impossível. Não que seja impossível pesquisar suas origens, traçar suas influências, reconhecer formas musicais oriundas da Península Ibérica, da África. Mas a história, ou melhor, as histórias do fandango estão resguardadas na memória do caíçara e não nas teses acadêmicas, livros e dicionários de folclore. Da mesma forma que cada rabeca ecoa uma sonoridade singular, cada rabequista, cada violeiro conta sua própria narrativa, sua própria experiência de ser fandangueiro e caíçara. E esta experiência não se traduz em conhecimento científico, mas no saber transmitido ao longo das gerações, no trato com a terra, na relação com as águas, as árvores, os animais, o vento, a lua...²³⁰

Em sua pesquisa de mestrado, Daniella Gramani destaca a presença de danças denominadas “fandango” em Portugal e na Espanha, além da ocorrência do termo em vários países da América Espanhola²³¹, o que sugere suas prováveis origens Ibéricas. É bem possível, também, que a cultura açoriana tenha deixado nítidas marcas impressas na vida dos caíçaras. Basta lembrar que o litoral sul brasileiro foi o principal destino dos imigrantes do arquipélago dos Açores, num dos primeiros esforços no sentido de trazer casais para ocupar o

²²⁷ GRAMANI, Daniella da Cunha. **O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caíçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri...** Op.cit. pp.18-20.

²²⁸ “Em Alagoas, como em outros Estados do Nordeste, o *Fandango* é, não uma dança de pares ou sequência de danças de origem espanhola, como no Sul do país, mas um auto ou dança dramática de assunto náutico, como a *Chegança*.” Fonte: BRANDÃO, Théo. **Fandango: Folguedos Natalinos**. Coleção Folclórica da UFAL – nº24. Universidade Federal de Alagoas.

²²⁹ RODERJAN, Roselys Vellozo. **Folclore Brasileiro: Paraná**. Rio de Janeiro: MEC – SEC – FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore, 1981.,p.32.

²³⁰ COSTA, Bruno Esslinger de Britto. **O Fandangueiro Narrador: a experiência geográfica e o modo de vida caíçara no processo de modernização do território**. Departamento de Geografia – USP: trabalho de graduação individual, 2011., p.10.

²³¹ GRAMANI, Daniella. Op. cit., p.19

território²³². Há, no entanto, muitas controvérsias sobre essa questão²³³ e não existem estudos que apontem de forma precisa as origens desta prática entre os povos caiçaras:

A origem, bem como a história do fandango praticado atualmente no litoral sul de São Paulo e norte do Paraná sempre intrigou os pesquisadores. Budasz (2002) levantou a possibilidade da introdução do fandango no litoral datar de meados do século XVIII, época do auge do fandango espanhol em Portugal. Esta data aparece como um consenso entre os pesquisadores do assunto. No entanto, percebe-se pelos estudos que não há uma precisão referente aos percursos históricos de como o fandango chegou à região do Lagamar.²³⁴

Se as origens do fandango caiçara são incertas, o mesmo não se pode dizer de sua abrangência geográfica. A região estuarina-lagunar que compreende o litoral sul de São Paulo e norte do Paraná, também conhecida por Lagamar, “apresenta uma das maiores diversidades biológicas e culturais do litoral brasileiro”²³⁵ e desenha uma importante unidade espacial para o nosso estudo, tanto do ponto de vista da cultura quanto do meio-ambiente. Começando pelos aspectos físicos, Aziz Ab’ Saber caracterizou a planície costeira de Iguape-Cananeia como um dos “setores de exceção da longa fachada atlântica litorânea do Brasil”²³⁶. Ali, uma série de transgressões e regressões do mar foram responsáveis por conferir à região uma diversidade de formas e tipos de vegetação a tal ponto que, numa secção da praia ao interior Ab’ Saber identificou seis faixas de ecossistemas, entre elas, manguezais, restingas, matas ciliares e densas.²³⁷ A essa riqueza de formações florestais soma-se a diversidade da fauna, na qual se destacam as aves e as inúmeras espécies que dependem dos estuários da região: os manguezais, que formam um ecossistema costeiro de transição entre o ambiente terrestre e o marinho, são extremamente complexos²³⁸ e fornecem as condições ideais para a reprodução da vida marinha.

²³² PRADO Jr., Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo...** Op.cit., p.93.

²³³ “É necessário, de uma vez por todas, afastar a afirmativa de que o Fandango teria sido trazido ao litoral paranaense pelos açorianos. A primeira tentativa de estabelecer colonos açorianos, no Paraná, foi feita em 1816. Vindos por Antonina, foram conduzidos ao Rio Negro, local onde, em 1829, chegaram os primeiros colonos alemães. O paranaense está incluído entre aqueles luso-brasileiros que levaram o Fandango para o Rio Grande do Sul, no século XVIII.” RODERJAN, Roselys Vellozo. **Folclore Brasileiro: Paraná**. Op.cit., p.31.

²³⁴ GRAMANI, Daniella. Op.cit., p.20.

²³⁵ DIEGUES, A.C. **Cultura e Meio-ambiente na Região Esuarina de Iguape-Cananeia-Paranaguá**. In: PIMENTEL, Alexandre; GRAMANI, Daniella; CORRÊA, Joana (orgs.). Museu Vivo do Fandango. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006, p. 13.

²³⁶ “A complexidade restou para o extremo sul do litoral paulista, onde se formaram três gerações de restingas intercaladas por longas lagunas, em um caso, possuidoras de interligações (Mar de Fora, Mar de Dentro, Mar de Itapitanguí). A maior parte desses estreitos “mares” interiores possui conexões com as águas da Baía de Trepandé, sendo dotados de uma “zonada” salinidade no interior das águas.” AB’ SÁBER, Aziz Nacib. **Litoral do Brasil**. Metalivros: São Paulo, 2001, p. 234

²³⁷ Ibid., p.238.

²³⁸ “Colocando-se tudo junto – a floresta, as águas e o solo –, não se constrói o ecossistema manguezal; é necessário muito mais para constituir um ecossistema. O ar, com sua carga de poeira e umidade, insetos, pássaros e morcegos, plâncton aéreo, odores, aromas e feromônios, também é um constituinte importante do ecossistema sobre o qual pouco se sabe. (...) Há também a flora e a fauna ocultas como matéria orgânica em decomposição, no solo e nas águas intersticiais, as bactérias e os fundos, o limo e outros bolores; há também visitantes ocasionais e espécies ariscas que se escondem ao menor distúrbio, não estando sempre visíveis. Os parasitas de plantas e animais, frequentemente invisíveis, desempenham funções ecológicas importantes, e as populações de diferentes espécies de organismos interagem entre si e com os componentes não-vivos do ambiente. O bacterioplâncton desempenha, sem dúvida, um papel importante na regeneração dos nutrientes. O que une na verdade a estrutura do ecossistema num todo coerente e funcional é a interação dinâmica de suas diferentes partes, expressa como a transferência ou o fluxo de matéria e energia de um

Foto nº9: Ilha do Cardoso – Cananeia – SP
(acervo pessoal do autor)

Toda essa biodiversidade era conhecida muito antes da ciência moderna. “Os índios tupi-guaranis que sucederam os homens dos sambaquis souberam identificar a diferença entre os caetés, matas originais dos morros e das serras, e os jundus, matas predominantes no corpo geral de todas as restingas do sistema costeiro de Cananeia e Iguape”²³⁹. Lembro-me, aliás, do próprio Aziz Ab’ Saber dizer que foram os índios nossos primeiros geógrafos!²⁴⁰ Com efeito, muitos são os lugares cujo nome tem ascendência indígena: Itapitangui, Itapanhapima, Ararapira, Araçaubá... a toponímia indígena já daria um belo trabalho sobre a geografia do Lagamar. É provável que uma das primeiras formas de construção da identidade territorial do homem esteja no reconhecimento comum do mundo que o rodeia e no uso da linguagem como uma apropriação deste espaço.

Os nomes atribuídos aos lugares são testemunhos históricos do processo de ocupação do território²⁴¹, que do ponto de vista humano é igualmente rico e complexo. Em São Paulo, o Lagamar insere-se na região administrativa do Vale do Ribeira, considerada a menos desenvolvida economicamente do Estado. No que se refere ao patrimônio sócio-cultural, porém, a região abriga não apenas as populações tradicionais caiçaras e descendentes dos

componente – ou parte – aos outros componentes dentro do ecossistema e entre o ecossistema manguezal e os ecossistemas adjacentes.” VANUCCI, Marta. **Os Manguezais e Nós: Uma Síntese de Percepções**. Versão em português Denise Navas-Pereira. – São Paulo: EDUSP, 1999, pp.69-70.

²³⁹ *Ibid.*, p.238.

²⁴⁰ Palestra realizada no Departamento de Geografia da USP durante meu curso de graduação, entre 2005-2011 (sem data específica).

²⁴¹ Aziz Ab’ Saber também comenta sobre a presença portuguesa na toponímia regional: “Mas os arcaísmos significativos da língua portuguesa têm exemplos magníficos na região de Cananeia e Iguape. Usa-se a expressão Praia de Fora para a faixa praiana de dezenas de quilômetros de extensão voltada para o alto-mar. Designa-se Mar de Dentro para a estrada laguna situada entre a ilha Comprida e a Ilha de Cananeia e seus prolongamentos sincopados, sendo que a meio caminho da planície de restingas se interliga com o Mar de Fora. Uma parte das águas fluviais que penetravam no Mar de Fora, sobretudo antes da abertura do Vale Grande, se dividia para o norte (barra de Icaparra) e para o sul (barra de Ararapira). O setor de divergência tinha o nome de “tobo das águas”, velha expressão muito usada na toponímia luso-brasileira. A maior parte das águas provenientes das serranias interiores, coletadas pelo Mar de Dentro e pelo baixo Itapitangui, corria para o sudoeste.” AB’ SÁBER, Aziz Nacib. **Litoral do Brasil...** Op.cit., p.234.

indígenas, mas também muitos remanescentes quilombolas, caboclos ribeirinhos e filhos de migrantes europeus. Se o Lagamar é uma zona de contato entre diversos ecossistemas e espécies da fauna e da flora, é também o lugar onde se encontraram, desde o início do processo colonizador, um conjunto diverso de culturas, que se manifestam através da música, dos mitos, das crenças e dos saberes tradicionais acumulados ao longo das gerações e transmitidos pela oralidade. Em síntese, podemos reconhecer as reminiscências das várias culturas nos nomes, no “falar” caiçara, nas crenças, nos mitos, nas técnicas de plantio e de construção de canoas e instrumentos. Ali, a afirmação do geógrafo Élisée Reclus em *O Homem e a Terra* adquire uma força impressionante: “O Homem é a Natureza adquirindo consciência de si própria”.²⁴²

Foto nº10: Construção de Canoa Caiçara “num tronco só”
(Acervo pessoal do autor)

²⁴² ANDRADE, Manuel Correia de (org.). **Élisée Reclus**. Ed. Ática, 1985.

O fandango encontrado no Lagamar deve sua particularidade ao desenvolvimento de um modo de vida específico em sua relação com o meio e em sua inserção na formação sócio-espacial brasileira. Neste sentido, importa menos saber sua origem – se é que há apenas uma – do que buscar compreender sua função social ao longo das transformações vividas pelas comunidades tradicionais caiçaras²⁴³ durante sua história. Dentro deste quadro, torna-se imprescindível repensar a tradição “não como algo imutável, mas como um processo histórico pelo qual os elementos da cultura chamada moderna são continuamente reinterpretados e incorporados ao modo de vida”²⁴⁴. Essa afirmação ganha ainda mais significado diante da associação histórica entre “cultura popular” e “folclore” que, unidos sob a ideia de tradição²⁴⁵, pode nos conduzir a interpretações conservadoras sobre o tema, marcadas pela dimensão do “atraso” ou pela noção de “autenticidade” nas manifestações populares, noções contrárias “a qualquer movimento de transformação da realidade social”.²⁴⁶

Isso fica evidente na historiografia sobre as expressões das culturas populares no Brasil, sobretudo a partir do golpe militar de 1964, quando as perspectivas críticas cedem espaço a uma intensa “presença do Estado no domínio cultural”.²⁴⁷ Data desse período, por exemplo, a criação de órgãos públicos voltados à elaboração de políticas culturais como a Funarte (Fundação Nacional de Arte), no ano de 1975, que entre suas atividades encontrava-se a “Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro”, responsável por realizar uma série de pesquisas e coletas de campo, inclusive do fandango caiçara – fontes que fazem parte desta pesquisa.²⁴⁸ Trata-se de um material extremamente rico em detalhes e descrições estéticas das manifestações ditas folclóricas, mas é apenas em suas entrelinhas que se revela o caráter dinâmico da nossa cultura popular. Cabe ao pesquisador tomar esta direção.

Temos insistido no fato de que as expressões populares adquirem sentido no interior de condições sociais e ambientais específicas. Ora, se essas condições sofrem mudanças constantes, muitas vezes sob a forma de rupturas, por que as tradições haveriam de ser estáticas? Assim, os caminhos a serem percorridos neste trabalho passam necessariamente por revelar esses processos de transformação na narrativa e na forma musical do fandango. Partir da experiência concreta que envolve a prática musical é uma tentativa de recolocar a questão sob sua dimensão crítica: estudar e pesquisar as expressões culturais insere-nos diretamente

²⁴³ “A tradição caiçara é entendida como um conjunto de valores, de visões de mundo e simbologias, de tecnologias patrimoniais, de relações sociais marcadas pela reciprocidade, de saberes associados ao tempo da natureza, de músicas e danças associadas à periodicidade das atividades da terra e de mar, de ligações afetivas fortes ao sítio e à praia. Essa tradição, herdada dos antepassados, é constantemente re-atualizada e transmitida às novas gerações pela oralidade. É por meio da tradição que são usadas as categorias de tempo e espaço e é mediante essas últimas que são interpretados os fenômenos naturais.” DIEGUES, A. C. **Esboço de História Ecológica e Social Caiçara**. In: DIEGUES, A.C. (org.) *Enciclopédia Caiçara* Volume 4: Op.cit., p.275.

²⁴⁴ Id.

²⁴⁵ ORTIZ, Renato. **Da cultura desalienada à cultura popular: o CPC da UNE**. In: *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. Op.cit., pp68-78.

²⁴⁶ Ibid., p.71.

²⁴⁷ ORTIZ, Renato. **Estado Autoritário e Cultura**. In: *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. Op.cit., p. 85.

²⁴⁸ AZEVEDO, Fernando Corrêa de. **Fandango do Paraná**. *Cadernos de Folclore* (vol. 23)...Op.cit.

no centro de debates contemporâneos e não podemos nos permitir olhar para as artes, as tradições e a cultura popular sem uma perspectiva auto-crítica.

Entre as modas percorridas ao longo de nossa “viagem etnográfica” – para usar uma expressão de Mário de Andrade²⁴⁹ –, há muito mais do que a distância temporal que as separa. Embora todas as *marcas*²⁵⁰ façam parte do repertório da tradição musical na região do Lagamar, que se estende de Iguape-SP a Paranaguá-PR, as diferenças entre elas nos mostram que o fandanguero narra, a um só tempo, sua própria história e a história de um processo de modernização desigual. A diversidade e a riqueza das culturas não são fins em si, mas pontos de partida para aqueles que pretendem superar uma descrição da obra que seja, no melhor dos casos, ilustrativa do contexto em que foi criada. Aqui, buscamos empreender uma análise crítica do fandango como uma expressão da cultura caiçara na qual a dimensão social surge como elemento interno da obra, ou como diz Antonio Candido, um “fator de arte” para além do nível ilustrativo:

Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo.²⁵¹

A música caiçara permite-nos apreender que entre o universo espiritual e o universo material não existe um sentido único. A “diversidade coesa”, neste caso, está diretamente relacionada ao modo de vida das comunidades: o fandango caiçara tem sua história ligada ao trabalho comunitário do mutirão e correspondia ao lado profano do catolicismo popular, expresso na bandeira do Divino, nas folias de reis, ou nas danças de São Gonçalo.

Apesar do fandango não estar diretamente associado à prática religiosa, a grande maioria dos fandangueros é católica e, desta forma, costumam seguir esse calendário religioso. Durante o período da quaresma, os tocadores guardavam seus instrumentos e os fandangos geralmente não eram realizados. Muitos fandangueros participavam de manifestações de caráter religioso como os terços cantados, as reiadas ou folias de reis e as bandeiras. Estas duas últimas saíam em romaria pelos municípios, com o intuito de arrecadar dinheiro para a igreja e para as

²⁴⁹ ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz...** Op.cit.

²⁵⁰ “O Fandango paranaense é formado de uma série de danças denominadas *marcas*, variando a coreografia conforme o nome delas (*anu*, *andorinha*, *chamarrita*, *dondom*, *tonta*, *cana-verde*, *sabiá*, *caranguejo*, *lajeana*, *vilão de lenço*, *xarazinho*, *xará grande*, *marinheiro* etc.).” RODERJAN, Roselys Vellozo. Op.cit., p.29.

²⁵¹ CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. 12ª ed. Revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p.17.

festividades religiosas. Durante os períodos de romaria, os fandangos eram, em geral, feitos à noite, quando os grupos pousavam na casa dos fiéis.²⁵²

Assim, não podemos nos inclinar sobre esta forma de expressão sem considerá-la a partir de duas unidades, a primeira entre dança, música e poesia; a segunda, entre a religiosidade, trabalho e lazer, em outras palavras, entre a vida espiritual e a vida material das comunidades. A prática do fandango se dava principalmente ao final de um dia de trabalho no mutirão, *pixirão* ou *puxirão*, que podia ser de plantio ou colheita, derrubada ou queimada de uma área para preparar o solo, abertura e manutenção de trilhas e caminhos na mata, “varação”²⁵³ de uma canoa, “lanço da tainha”, entre outras atividades cotidianas das populações dos sítios do litoral.

Após os mutirões, quando trabalhavam a terra, os caiçaras dançavam a catira, o cateretê, o fandango ou simplesmente realizavam seus bailados – o bate-pé ou “xiba”. Estas festas populares tinham a mesma correlação com a terra que a “folia” do Divino Espírito Santo. No litoral sul, por exemplo, o ato de colher arroz dava-se em meio ao fandango, articulando festa e trabalho agrícola (Mourão, 1971); a festa de São Gonçalo, por seu turno, era celebrada “ao final das atividades agrícolas (Diegues, 1988). Finalmente, constitui um fato que os caiçaras não cantavam propriamente “canções marítimas”, mas “modas de sítio”, como informa Macedo Neto (1989).²⁵⁴

O fandango era um pagamento, sob a forma de lazer, pelo trabalho no mutirão e houve, inclusive, quem disse ser mais cansativa a festa – que em geral ia até o amanhecer – do que propriamente o trabalho na roça sob o sol²⁵⁵. O beneficiado pelo puxirão era responsável por organizá-lo tanto durante o dia, quanto à noite, oferecendo a comida e a bebida aos participantes. Também era possível aos *folgadores* e *folgadeiras* dançar e cantar as modas de viola em qualquer ocasião, quando então temos o que era conhecido como fandango *de finta*.²⁵⁶ Assim, dia e noite formavam um par indissociável, ligados respectivamente ao trabalho e ao lazer no cotidiano dos caiçaras.

Era na casa do dono do serviço, do dono do mutirão. Como um pagamento, cê vê que pagamento nós tivemos? O pagamento era o café, era o almoço, era a janta. E vai dança, vai

²⁵² PIMENTEL, Alexandre; GRAMANI, Daniella; CORRÊA, Joana (orgs.). **Museu Vivo do Fandango**. Op.cit., p.32.

²⁵³ “VARAÇÃO (sf) – Caminho aberto na mata para fazer a varação do tronco da árvore que vai servir para fazer a canoa. Transporte do “corte” da canoa até chegar à beira d’água. (...) VARAR A CANOA (loc) – Trazer a canoa deslizando-a sobre os rolos, ou varando-a pelo lodo até a parte seca do terreiro, perto da casa.” In: **Glossário Caiçara...** Op.cit., pp.244-245.

²⁵⁴ SILVA, Luiz Geraldo. **Por uma etnografia...** Op.cit., p.60.

²⁵⁵ Fonte: pesquisas de campo.

²⁵⁶ “O Fandango era dançado nos sítios, por ocasião do *pixirão*, quando os vizinhos auxiliavam o dono da casa nos trabalhos de *roçada* ou *plantação*. O Fandango de *finta* (arcaísmo que quer dizer coleta) é feito em qualquer ocasião, bastando que todos colaborem na compra dos *preparos*. Seus dançarinos chamam-se *folgadores* e *folgadeiras*, porque dançam na folga do sábado para o domingo.” RODERJAN, Roselys Vellozo. Op.cit., p.29.

trabalhá mais no fandango que no próprio serviço, porque ele tinha que trabalhá a noite inteira. E isso ainda era pagamento. Coisa gracioso, que pagamento é esse? Camarada trabalha no serviço de noite ia trabalhá mais, fazia o fandango. Que vontade, que gostá, que gostá de fandango é esse né? Gostá de fandango... uma raízes tão pegada, eu acho que é de raízes, eu considero sempre muita raíz nesse fandango, porque o povo, o pagamento era isso aí, trabalhá de dia pra de noite trabalhá mais pra gostá do fandango. Esse que é bonito, gostá desse tipo aí. Era uma beleza. Uma beleza e não tinha questão de ninguém, ninguém brigava, ninguém nada, tinha amor naquilo.²⁵⁷

As *modas* (ou *marcas*) de fandango podem ser classificadas em dois grupos principais: as batidas e as bailadas (ou valsadas), que tradicionalmente se alternavam nos bailes. “As marcas valsadas são intercaladas entre as batidas, para descanso dos bailarinos, intercalando-se geralmente uma valsada depois de duas ou três batidas”²⁵⁸. O fandango bailado, também conhecido por cheira-pescoço, lixado ou limpa-banco (uma vez que todos participam), é dançado em pares. Apresenta duas formas principais: a *Chamarrita* e o *Dandão*.

Já o fandango batido, ou rufado, impressiona pela riqueza rítmica e pela complexidade das várias formas que possui, cada qual com seu toque de viola e sua própria dança, que intercala palmas, coreografias e sapateados (ou rufados) no assoalho. O nome “batido” refere-se justamente ao fato de o dançarino bater com violência o seu tamanco, em geral construído de canela, para ser ouvido à distância. Até mesmo a construção das casas era feita de forma a amplificar a ressonância do sapateado, inclusive porque o melhor “rufador” era aquele que pode ser ouvido de longe: “Para que as batidas ressoem a quilômetros de distância, costumava-se fazer embaixo do assoalho um buraco de três metros de diâmetro por dois de profundidade”²⁵⁹

No batido, os cavalheiros são sempre os iniciadores das evoluções: sempre em círculo, no sentido contrário aos ponteiros do relógio, vão arrastando os tamancos no chão e, num determinado trecho da música, as damas entram na frente de seus respectivos pares. Os cavalheiros batem os tamancos, inicialmente em ritmo lento, acelerando-os aos poucos e, ao final de uma série de passos batidos, continuam com as palmas. As damas não batem tamancos e nem palmas. Vão arrastando os pés e os braços ficam estendidos ao longo do corpo. Somente ampliam seus movimentos quando realizam um passo novo, cuja base é a forma de um 8. Cada batido possui uma moda diferente e as mais conhecidas são: o Anu, Sinsará, Sinsará caloado, Queromana, Tonta, Tiraninha e Andorinha.²⁶⁰

²⁵⁷ Depoimento do Mestre Leonildo Pereira. In: MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana e CORRÊA, Roberto (orgs.). **Tocadores: Homem, Terra, Música e Cordas**. Curitiba: Olaria, 2002, p.312.

²⁵⁸ AZEVEDO, Fernando Corrêa de. **Fandango do Paraná**...Op.cit., p.3.

²⁵⁹ PINTO, Inami Custódio. Encarte: **Viola Fandangueira** – Viola Quebrada; Família Pereira., 2002 (CD)

²⁶⁰ ANDRADE, S.M.L. de; ARANTES, J. Encarte: **Viola Fandangueira** – Viola Quebrada; Família Pereira., 2002 (CD)

O caráter coletivo e a reciprocidade das relações comunitárias de trabalho estendem-se à música: o fandango não pode ser realizado por apenas um músico. Na verdade, assim como no próprio mutirão, a ocasião articulava toda a comunidade, embora apenas alguns se dediquem a confeccionar e tocar os instrumentos musicais. O aprendizado das técnicas de construção e das diferentes modas e suas coreografias – muitas vezes complexas – se dava de várias formas, porém todas marcadas pela tradição oral, através da observação e da convivência com os fandanguheiros mais velhos.²⁶¹ “Com idade de oito anos, eu encostei no meu pai para aprender a tocar o fandango. E de mais, tinha os violeiros daqui mesmo, aqui no Paraná, tinha violeiro bom, violeiros mesmo, daqueles que hoje já morreram pras pessoas.”²⁶²

Os principais instrumentos do fandango são as violas e rabecas construídas artesanalmente por mestres, ou *fabriqueiros* e *fazedores*, cada qual com sua própria técnica. Utiliza-se a caixeta (madeira mole, encontrada em áreas de banhado do litoral) na fabricação do corpo do instrumento e o cedro, a canela ou outras madeiras da mata atlântica em seu acabamento.

A viola fandangueira, ou viola branca é o instrumento característico do fandango caiçara. “A viola é a alma do fazer musical caiçara. Sem ela, não há música coletiva possível.”²⁶³ Em relação à viola caipira, a viola caiçara possui algumas particularidades importantes como a *turina*, *cantadeira* ou *piriquita*, uma meia-corda que dá o tom ao violeiro. No Lagamar, são encontradas ao menos três afinações distintas da viola, conhecidas por *intaivada*, *pelo meio* e *pelas três*, cada qual encontrando sua preferência numa localidade ou no interior de uma tradição familiar. Na região do Ariri, a maioria é construída com sete cordas mais a *piriquita*, sendo tocada na afinação *intaivada*.²⁶⁴

Figura nº 4: Afinação Intaivada (Cordas Soltas)
(fonte: MARCHI, SAENGER e CORRÊA)

²⁶¹ Daniella Gramani realizou estudo de mestrado sobre o aprendizado da rabeca no fandango caiçara, realizando trabalhos de campo no bairro do Ariri em Cananeia. GRAMANI, Daniella. **O aprendizado...** Op.cit.

²⁶² Depoimento de Leonildo Pereira. In: PIMENTEL, Alexandre; GRAMANI, Daniella; CORRÊA, Joana (orgs.). **Museu Vivo do Fandango**. Op.cit., p. 110.

²⁶³ SETTI, Kilza. **Ubatuba nos cantos das praia...** Op.cit. p.153.

²⁶⁴ MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana e CORRÊA, Roberto (orgs.). **Tocadores: Homem, Terra, Música e Cordas**. Curitiba: Olaria, 2002, p.112.

Acorde de tônica

Acorde de Dominante

Figura nº5: Viola Caiçara e Acorde na afinação "Intaivada"
(foto: Viola construída por Zé Pereira. Acervo Pessoal / Diagrama de Acorde: GRAMANI, Daniella)

Se a viola é o instrumento indispensável, a rabeca, no fandango, é talvez aquele que mais exige do músico e é considerado pelos tocadores o instrumento mais difícil. Também é conhecida por violino caiçara, mas ao contrário do instrumento utilizado nas orquestras, não possui um padrão de construção. São muitas os formatos e as técnicas. No fandango são encontradas rabecas de 3 ou de 4 cordas, que podem ser construídas de duas formas principais. Numa delas, utiliza-se uma fôrma para moldar o corpo do instrumento; na outra, o corpo é esculpido num tronco só e, ao final, cola-se o tampo. Musicalmente, a rabeca tem a função de dobrar uma das duas vozes e nas passagens instrumentais faz o *ponteado*, melodias improvisadas ou tiradas do repertório do fandagueiro para cada forma musical. E ainda que tenha sido construída pelo mesmo mestre, cada rabeca tem um som que lhe é próprio.²⁶⁵

²⁶⁵ "E o curioso é que até mesmo instrumentos de um único construtor podem ser diferentes entre si. Isto é explicado pelo fato de o construtor ser, em geral, uma pessoa ligada, principalmente, à agricultura ou à pesca, que conta com pouquíssimos recursos materiais e, conseqüentemente, constrói seu instrumento com a madeira e as poucas ferramentas de que dispõe." Ana Salvagni, encarte do cd DUO BEM TEMPERADO. **Mexericos da Rabeca**. Músicas de José Eduardo Gramani/José Eduardo Gramani, rabecas e Patrícia Gatti, cravo. Produção: Ângela Regina. Campinas, Selo Cântaro, 1997. 1 CD.

Ainda entre as cordas, encontramos também o machete, que se assemelha ao cavaquinho. O machete é muito importante por sua função como um instrumento de iniciação no fandango caiçara. Apesar disso, pode-se encontrar quem o utiliza de uma forma mais próxima à rabeca, tocando pontos e improvisando, como o mestre Zé Pereira, do Ariri. Há registros que apontam para a ocorrência de um outro instrumento de corda conhecido por meia-violão ou machetão²⁶⁶, que não chegamos a encontrar pessoalmente durante a pesquisa.

Figura nº6: Rabeca caiçara e Machete

(Rabeca: Zé Pereira/ Machete: Arnaldo Pereira. Acervo pessoal)

A percussão é realizada principalmente pelo adufo, um instrumento similar ao pandeiro, porém assim como a viola e a rabeca, é construído artesanalmente. O surdo e a timba também fazem parte de algumas formações e há relatos do uso, em tempos passados, de colheres como acompanhamento. É importante acrescentar que, no fandango batido, os tamancos também exercem um papel marcante como instrumento de percussão.

A ausência de um padrão nos processos de construção dos instrumentos cria uma variedade infinita de sonoridades e formas. Cada instrumento tem a sua cor, seu timbre próprio, característica que surge da relação que o músico caiçara estabelece com o seu ambiente, o que faz de si um verdadeiro artesão. Ser fandangueiro significa articular a

²⁶⁶ MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana e CORRÊA, Roberto (orgs.). **Tocadores...** Op.cit., p.83.

totalidade da experiência de ser caiçara, como por exemplo, conhecer a influência das marés e das fases da lua sobre a madeira: é na lua minguante que se deve cortá-la para não rachar. Os músicos, “além de realizarem a prática musical e o artesanato de instrumentos musicais, eram “caiçaras em tempo integral”, isto é, pescavam e plantavam em suas roças como quaisquer outros habitantes do litoral.”²⁶⁷

O fandango era tradicionalmente cantado a duas vozes, o que reafirma o vínculo das modas caiçaras à vida nos “sítios” e sua proximidade ao universo da música caipira. “O cantar duetado, presente em diversas regiões do Brasil, provém de uma tradição portuguesa, assim como o termo ‘moda’ para se referir à canção.”²⁶⁸ De fato, ao longo da pesquisa, foi possível perceber que o músico caiçara assume a identidade de cantador ou violeiro, tal e qual o caipira. A experiência do caiçara no Lagamar é única em seu tempo e seu espaço e olhar atentamente para o fandango permite-nos entender a riqueza de sua trajetória e as transformações vivenciadas pelas comunidades caiçaras ao longo de sua história. Mas as *marcas* ou modas de fandango vão além. O fandangueiro narrador tece os fios entre as gerações de uma cultura que, embora marginalmente inserida numa sociedade urbano-industrial que lhe vira as costas, é capaz de nos mostrar que esta não é a única forma de nos reproduzirmos enquanto indivíduos, e questiona os ritmos, sociabilidades e valores da nossa vida contemporânea.

²⁶⁷ SILVA, Luiz Geraldo. **Por uma etnografia...** Op.cit., p.57.

²⁶⁸ VILELA, Ivan. **Cantando a própria...** Op.cit., p.99.

3.2 O FANDANGUEIRO NARRADOR: TRADIÇÃO, ORALIDADE E CRIAÇÃO MUSICAL*

A “arte de narrar está em vias de extinção” – disse Walter Benjamin no ano de 1936, reconhecendo o declínio da faculdade humana de intercambiar experiências. Desde aquele momento, o abismo entre as gerações tem se aprofundado e cada vez menos partilhamos algo em comum com as gerações anteriores. O fandango é a memória viva de um Brasil que está em extinção; o fandanguero, seu narrador. Para Benjamin, a transmissibilidade da experiência humana dependia da existência de determinadas formas artesanais anteriores à divisão social do trabalho capitalista. O declínio da narrativa oral e da tradição estava, portanto, diretamente ligado ao fato de que as “condições de sua realização já não existem na sociedade capitalista moderna”.²⁶⁹

Com o desaparecimento dessas condições materiais, enfraquecem-se também as condições para a formação de um sentido sedimentado e transmitido pela tradição. Pois o sentido não é definido por Benjamin como um conteúdo fixo aprendido e passado adiante. Ele se constitui, muito mais, no próprio processo de sua transmissão que o transforma e o atualiza em cada etapa de sua sobrevivência como o elo vivo entre presente e passado. O sentido enraizado na tradição diz respeito, portanto, ao próprio processo histórico de sua transmissão.²⁷⁰

Quais seriam essas condições materiais? Para Benjamin, a experiência transmitida deve ser comum ao narrador e ao ouvinte, enraizada através do compartilhamento de um mundo que se dilui nas rápidas transformações do meio técnico-científico e no aprofundamento da divisão do trabalho no capitalismo, que alteram não apenas a paisagem, mas o espaço e o tempo em sua totalidade. A ligação secular entre o gesto e a palavra é possível somente sob uma organização artesanal do trabalho, cujos ritmos orgânicos se opõem à velocidade e ao estranhamento do trabalho industrial racionalizado, fragmentado. Por fim, a experiência comum e sua transmissibilidade sugerem uma continuação da história narrada, na forma da moral, do conselho. Essa relação entre gesto, corpo e narrativa é fundamental para entender a crise da experiência tradicional. De outro lado, podemos associar as mesmas condições à perda da aura e da função de ritual da arte, que Walter Benjamin trabalha em ensaio sobre *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.²⁷¹

*Esta seção é um desdobramento do trabalho de graduação individual em geografia, defendido pelo autor em 2011 no departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. O texto retoma e amplia uma linha de raciocínio com base na análise crítica da relação entre forma e conteúdo na música caçara.

²⁶⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta.** In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica...* Op. cit., p. 10

²⁷⁰ GATTI, Luciano. *Op.cit.*, p. 140.

²⁷¹ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política...* Op.cit.

Contemporâneo de Benjamin, Mário de Andrade empreendeu, ao final da década de 1920, uma série de viagens ao Norte e ao Nordeste do Brasil, as quais denominou “viagens etnográficas”, reunidas sob o título *O Turista Aprendiz*, publicado após sua morte²⁷². As experiências que Mário viveu ao longo do trajeto tiveram implicações diretas sobre o escritor e o homem público que era. É neste momento que *Macunaíma* estava em fase de redação e muitas de suas passagens foram inspiradas no aprendizado que teve durante o período das viagens. *O Turista Aprendiz* representa o modernista paulistano na busca pelo Brasil real, não-oficial, e a proposta de gênero contida nos seus diários, a narrativa de viagens, combina uma descrição factual com sua subjetividade artística. Neste sentido, o texto é uma forma híbrida e fragmentária que aponta para uma dialética entre a objetividade da documentação e a subjetividade do poeta; entre o Brasil urbano, europeizado, e o Brasil rural, das manifestações culturais populares; entre a “cultura letrada” e a tradição oral. O próprio escritor se confunde com a imagem do moderno e é curioso notar que ele refere a si mesmo como um “turista aprendiz”. Já no prefácio do primeiro diário, escrito anos depois da viagem, em 1943, o autor adverte para o estranhamento que sente no trajeto e se diz um “antiviajante”:

O conjunto cheira a modernismo e envelheceu bem. Mas pro antiviajante que sou, viajando sempre machucado, alarmado, incompleto, sempre se inventando malquistado do ambiente estranho que percorre, a releitura destas notas abre sensações tão próximas e intensas que não consigo destruir o que preservo aqui. Paciência[...] ²⁷³

Reconhecendo a inevitabilidade das mudanças nas condições sociais de existência das manifestações tradicionais, o escritor dividia com os leitores do *Diário Nacional*, já no ano de 1928, os seus anseios sobre a continuidade das práticas populares e, ao mesmo tempo, mostrava-se aberto às novas possibilidades da reprodutibilidade técnica da obra de arte no campo da pesquisa:

“Nossa música popular é um tesouro prodigioso, condenado à morte. A fonografia se impõe como remédio de salvação. A registoção manuscrita é insuficiente porque dada a rapidez do canto é muito difícil escrevê-lo e as palavras que o acompanham” (Coluna “Arte”, 24 fev.1928). ²⁷⁴

²⁷² ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

²⁷³ ANDRADE, Mário de. *Ibid.*, p. 49.

²⁷⁴ TONI, Flávia Camargo. Missão: as pesquisas folclóricas. In: Missão de Pesquisas Folclóricas. SESC – SP. Prefeitura da Cidade de São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo., p. 72.

A sequência de seu trabalho etnográfico veio com a realização da Missão de Pesquisas Folclóricas no Norte e no Nordeste, enviada em 1938 pelo Departamento de Cultura e idealizada pelo próprio Mário de Andrade, com as colaborações de Oneyda Alvarenga e Dina Lévi-Strauss²⁷⁵. Um gravador foi utilizado para registrar as manifestações musicais tradicionais do Norte e do Nordeste.

“O Brasil realmente não conhece a sua música nem seus bailados populares, porque, devido à sua enorme extensão, e regiões perfeitamente distintas uma da outra, ninguém, nenhuma instituição se deu ao trabalho de coligar esta riqueza até agora inativa.” (“Exposição dos atos e consequências da Missão Folclórica”, S. Paulo, 23 de maio de 1938).²⁷⁶

É interessante pensar que, assim como Benjamin, Mário de Andrade foi, em sua proposta de gênero híbrido, um escritor de fragmentos e da sua experiência, podemos ter uma ideia dos paradoxos e conflitos interiores que o “modernista anti-moderno” vivia. Ao reunir em sua obra a forma artística e literária, a pesquisa etnográfica e a narrativa de diário, não estaria ele combinando as características de um “narrador” no seu sentido mais amplo? “E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.”²⁷⁷ Benjamin também distingue dois grupos em que a figura do narrador se torna presente, um “exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante.”²⁷⁸ Reconhecemos no fandanguero os dois tipos: um no cotidiano do sítio e na economia de subsistência; o outro, no homem que percorre o “mar de dentro” e o “mar de fora” suas embarcações e participa, em alguma escala, da economia de mercado.

A crítica de Mário de Andrade é, num certo sentido, atual. Apesar do maior número de pesquisas etnográficas, antropológicas, folclóricas, e outras, e das maiores possibilidades técnicas de documentação e registro das manifestações regionais, dois processos concomitantes contribuem para que a tendência continue sendo a extinção das formas artesanais e da diversidade da música popular brasileira. O primeiro, como vimos, está no fato de que as condições de realização da experiência a qual chamamos tradicional, como o modo de vida caíçara, desaparecem num ritmo cada vez mais veloz.

²⁷⁵ Ibid., p.71.

²⁷⁶ TONI. *Ibid.*, p. 78.

²⁷⁷ BENJAMIN, Walter. **O narrador...** Op.cit., 198.

²⁷⁸ “A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. ‘Quem viaja tem muito o que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro viajante.” Ibid., pp.198-199.

O segundo processo, na realidade, decorre do anterior. Uma vez que, por sua própria condição, o modo de produção capitalista se apropria dos territórios de diferentes formas, a indústria cultural surge como um meio muito eficaz de racionalização de um consumo dirigido, e da subsunção a uma lógica única, a do mercado. O universo particular das tradições se dilui juntamente com a variedade de expressões regionais, dando lugar aos novos gêneros populares e mercadorias da indústria cultural pensados de “cima para baixo”. Aqui, a memória coletiva oral desempenha um papel importante através da “manutenção subterrânea de valores”²⁷⁹ das populações subalternas diante deste processo de modernização. Na contramão da ideia de dominação cultural, muitos estudiosos verificaram a permanência e até a revalorização contemporânea das culturas populares locais²⁸⁰. “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”.

A relação entre a resistência dos elementos simbólicos em meio às determinações materiais do capitalismo é complexa. Se o camponês emigrado para as cidades preserva sua cultura e seus valores através da memória, seu corpo está agora submetido a outros ritmos e regras que lhes são estranhas e, não por acaso, sua inserção na vida urbana é muitas vezes negativa e marginal. Em nosso caso, uma prova disso são as definições pejorativas que o caçara recebeu nas cidades ao longo de sua experiência de migração, como “malandro”, “vagabundo”, “avesso ao trabalho”, na verdade, “avesso ao trabalho regular, aos hábitos de consumo e ao tempo do relógio – valores caros à cultura urbana que os definia de longe”²⁸¹: a modernização é também um processo de disciplina corporal. Ainda que valores comunitários continuem a existir, a efetivação de um modo de vida urbano-industrial alterou, em sua totalidade, a vida no campo e nas áreas urbanas. A experiência da modernidade²⁸² é, no fundo, a única que compartilhamos enquanto sociedade: aquilo que nos une é também o que nos separa.

As modas do fandango são muito ricas em suas narrativas e em sua diversidade formas, que articulam a totalidade da experiência de ser caçara. Procurando revelar essa relação entre forma e conteúdo, partimos agora para nossa “viagem etnográfica” pelo

²⁷⁹ VILELA, Ivan. Op.cit., p.158.

²⁸⁰ Ivan Vilela destaca os trabalhos de Oswaldo Elias Xidieh, Alfredo Bosi, Florestan Fernandes, Romildo Santana e Maria Isaura Pereira de Queiroz. **O Homem da Terra**. In: VILELA, Ivan. Op.cit., pp.143-159.

²⁸¹ SILVA, Luiz Geraldo. **Por uma etnografia...**Op.cit., p. 58.

²⁸² “Existe um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar.” BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar...**Op.cit, p.15

fandango caíçara. As fontes utilizadas para audição das modas são as gravações realizadas pelo projeto “Museu Vivo do Fandango”²⁸³, o cd duplo intitulado “Viola Fandangureira: Viola Quebrada e Família Pereira”²⁸⁴ e os trabalhos de campo na região de Cananeia, sobretudo na Ilha do Cardoso e na comunidade do Ariri, onde tive a oportunidade de estar presente durante a gravação do cd “Fandango no Araçáuba”²⁸⁵ – que engajou muitas pessoas da comunidade” e “Rabeca Fandangureira”²⁸⁶, do mestre Zé Pereira, ambos os registros feitos em Maio de 2011. Também chegamos a transcrever e adaptar transcrições feitas anteriormente por outros pesquisadores. Integra esse material o compacto nº 15 da série Documento Sonoro do Folclore Brasileiro, lançado em 1976²⁸⁷. Vamos aos versos, narrativas e acordes do fandango caíçara.

Até aqui, procuramos olhar para o fandango sob uma dialética entre cultura e materialismo, entre o universo material e simbólico dos caíçaras, que se expressa na relação entre o trabalho de mutirão, o lazer e a religiosidade. Há, porém, uma unidade entre dança, música e poesia, que nos permite colocar o fandango dentro do universo de uma tradição oral diretamente ligada ao modo de vida das comunidades caíçaras. Se produzir os meios de vida é produzir a consciência, é preciso entender essa relação no interior das expressões e formas da cultura. Em *Na madrugada das formas poéticas*, Segismundo Spina desenvolve um aspecto importante sobre o caráter coletivo da criação na tradição oral.

A poesia primitiva, entretanto, não é exclusivamente a poesia dos povos pré-letrados, mas a poesia que está ligada ao canto, indiferenciada, anônima e coletiva. É a poesia no seu estágio ancilar, isto é, subordinada à música e às vezes à coreografia, mais especialmente àquela. Daí o campo de nossas indagações abranger não só as manifestações poéticas dos povos naturais, como também aquelas que se situam na infância ou na madrugada dos povos atuais. A função ancilar da poesia está representada pela associação em que viveu com a música, de certo modo com a dança, antes que surgisse a pessoa do poeta, a poesia individual. E aqui poder-se-ia objetar: a pessoa do poeta só apareceu quando a poesia se dissociou da música? No estágio ancilar a poesia é inevitavelmente anônima? A chamada poesia democrática, a poesia como criação coletiva, não existe. A poesia primitiva é uma poesia de caráter coletivo porque representa os anseios da coletividade e está intimamente ligada ao *modus vivendi* dessas comunidades; a sua realização poética, entretanto, atribui-se a uma *tête poétique*, alguém que na tribo se distinguiu por essas qualidades.²⁸⁸

²⁸³ **Museu Vivo do Fandango**. Associação Cultural Caburé, 2006. CD duplo.

²⁸⁴ **Viola Fandangureira: Viola Quebrada e Família Pereira**. Curitiba: Independente, 2002. 2 CDs.

²⁸⁵ **Fandango no Araçáuba: o grande encontro**. PROAC: São Paulo, 2011. 1 CD.

²⁸⁶ **Rabeca Fandangureira: Mestre Zé Pereira**. São Paulo: Felipe Gomide e Regionave Cultural, 2013. Mídia online. Site para download: <<https://www.dropbox.com/s/3h9qi575yk54lg8/Mestre%20Z%C3%A9%20Pereira.zip>> acesso em: 05 nov 2013

²⁸⁷ **Fandango do Paraná**. 1976. Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. CDFB-015. Disco compacto.

²⁸⁸ SPINA, Segismundo. **Na Madrugada das Formas Poéticas**. Ateliê Editorial: 2002, p.15.

No universo da oralidade, ainda que uma criação se manifeste-se por meio de um esforço individual, ela desempenha uma função coletiva que atravessa gerações e se torna responsável pela difusão, no espaço e no tempo, de uma história comum. Neste ponto, Ivan Vilela também associa a característica das modas caipiras ao “canto romanceado” e à “ideia sugerida por Câmara Cascudo sobre a tendência que os povos iletrados têm de colocarem a história de suas memórias em versos para facilitar a memorização dos mesmos.”²⁸⁹ Para além de uma expressão enraizada no trabalho de mutirão, o fandango também representou um importante meio de circulação dos seus praticantes que carregaram consigo as suas histórias, logo, sua experiência, num tempo em que não havia qualquer meio de comunicação à distância na região.

Muito se pode descobrir da vida caiçara através dos textos. Alguns revelam críticas a autoridades, outros descrevem costumes, outros comentam as desditas amorosas, e há os que evocam a memória de antigos e famosos músicos da região. “Pode-se dizer que, a partir dos cantos, é possível complementar-se a configuração de todo um clima de vida, um ambiente cultural, enfim, uma experiência social”²⁹⁰

Em importante contribuição sobre a música caiçara, Kilza Setti reconhece a família como a “unidade de preservação da música; como que um celeiro, onde a tradição musical vai sendo conservada por um processo de continuidade da prática musical”²⁹¹. Assim, o núcleo familiar constitui um meio de transmissão oral do conhecimento, meio pelo qual o músico se torna um “porta-voz de sua época e de sua comunidade”.²⁹² Em nosso estudo, isso fica explícito pela existência de grupos de fandango que se organizam a partir deste nível de associação: “Família Pereira”, originariamente de Rio dos Patos, no Paraná e “Família Neves”, da comunidade do Marujá, na Ilha do Cardoso, em Cananeia, são exemplos de grupos que ainda hoje levam adiante o repertório tradicional do fandango.

Se o artista popular adquire sua função dentro de uma série de atividades comunitárias²⁹³, deve ser igualmente em sua existência coletiva que as expressões populares encontram possibilidade de atualização. Setti observou que a tendência do músico de Ubatuba à época de sua pesquisa (período entre 1959 e 1981) era mais para a conservação de um repertório tradicional já existente do que sua renovação. A criação, quando existente, dava-se sobretudo no texto ao passo que as matrizes e os modelos musicais eram mantidos, sugerindo

²⁸⁹ VILELA, Ivan. O Caipira e a Viola. In: Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras. Lisboa: ICS, 2003. 173-189 p. http://www.ivanvilela.com.br/sobre/artigo_caipira.pdf

²⁹⁰ SETTI, Kilza. **Ubatuba nos cantos das praias...** Op.cit., p.62.

²⁹¹ Ibid., p.49.

²⁹² Ibid., p.61.

²⁹³ Já se disse que nas comunidades aqui em estudo o artista criador não é visto – a maneira das sociedades complexas – como o *compositor*, no sentido mais individual. Nessas comunidades, o músico é considerado parte de uma *categoria*, já que está diluído no grupo produtor de música. Ibid., p.117

uma coexistência do “antigo e do novo” nas formas populares²⁹⁴. Em seu estudo sobre o caixara de Ubatuba, porém, a autora se diz surpresa ao não encontrar mudanças significativas nos textos, “em que pese todo o desequilíbrio desencadeado, desde a década de sessenta, nas comunidades caixaras que ocupam o litoral norte, sobretudo depois da efetivação da BR-101 (Rio-Santos) em 1974.”²⁹⁵

Podemos olhar para este fato a partir de dois ângulos diferentes. O primeiro, negativo, diz respeito à dissolução das condições sociais de existência coletiva de uma prática que, no limite, representa uma impossibilidade de renovação e atualização. O segundo, positivo, deve ser lido do ponto de vista do “enraizamento”²⁹⁶ e da resistência, para o qual a repetição das formas e temáticas tradicionais significa uma possibilidade de transmissão de valores comunitários que encontram cada vez menos espaço no mundo urbano-industrial. A coexistência simultânea entre os dois pólos sugere na direção de uma dialética entre o antigo e o novo, relação que não está isenta, porém, de contradições.

Analogamente, as formas populares são construídas em camadas, por estruturas de tempo que se sobrepõe e não necessariamente se excluem. A oralidade funciona como um lençol freático do tempo que aflora à superfície apenas em certos lugares. A unidade entre dança, música e poesia representa um destes lugares, e serve como ponto de partida para entender o fandango caixara no Lagamar, onde é possível encontrar o repertório tradicional ao lado de modas mais recentes. Em suas “estruturas de temporalidade”, revelam-se os pólos positivos e negativos da experiência de ser caixara no mundo contemporâneo.

²⁹⁴ “Em geral, como já se observou, quando ocorre uma renovação, esta se situa mais no âmbito dos textos. Importa criar novos textos, ou variantes destes, porém respaldados em melodias já existentes. Há, por exemplo, um repertório poético tradicional, sistematicamente retomado pelos músicos, que utilizam matrizes já aceitas e consagradas pela coletividade. Paralelamente a este repertório poético conhecido, o *versista* vai criando novos versos circunstanciais, sem porém, perder de vista os antigos modelos musicais. Estes versos são devidos a acontecimentos que podem ocorrer durante as ocasiões musicais. Daí haver simultaneamente uma perpetuação do tradicional e uma renovação a partir de novos estímulos. Dá-se a coexistência do antigo e do novo, a que Merriam refere-se como uma das mais frequentemente mencionadas técnicas de composição, ou seja, a colagem de velhas canções com elementos novos. São raras as inovações que possam ocorrer na matéria estritamente sonora, ou seja, no som puro, destituído de carga semântica do texto, e se poderia dizer que não são inovações, mas antes variantes das matrizes tradicionais. O processo de invenção passa então a conotar muito mais *uma relação com o texto do que com a música*. Esta permanece dentro da matriz; os versos podem ser parcialmente reformulados, isto é, enquanto uns permanecem apenas repetidos, outros são reelaborados a partir de acontecimentos de circunstância. Estes sintomas levam a crer numa função da música enquanto crítica ou documentário de costumes. Merriam considera mais importantes as mudanças nos textos do que nas músicas (o que se compreende, na medida em que essa postura reflete uma permanente vigilância no sentido de consciência crítica, reveladora de um constante processo de atualização), e vai mais longe, ao sugerir que os textos das canções podem ser fonte de estudo e compreensão do *ethos* de uma cultura, ou mesmo ser o veículo de investigação dos processos psicológicos peculiares à comunidade da qual procede essa cultura.” Ibid., p.117-118.

²⁹⁵ Ibid., p.118.

²⁹⁶ “O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz, por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivo certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. Participação natural, isto é, que vem automaticamente do lugar, do nascimento, da profissão, do ambiente. Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber quase que a totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios de que faz parte naturalmente. As trocas de influência entre meios muito diferentes não são menos indispensáveis que o enraizamento no ambiente natural. Mas um determinado meio deve receber uma influência exterior, não como uma importação, mas como um estimulante que torne sua própria vida mais intensa. As importações exteriores só devem alimentar depois de serem digeridas. E os indivíduos que formam o meio, só através dele as devem receber.” WEIL, Simone apud VILELA, Ivan. **Cantando a própria história...** Op.cit., p.124

A tríade formada por dança, música e poesia associa-se a uma relação mais direta entre o homem e o meio exterior sensível por meio da mimetização²⁹⁷. Uma vez que o fandango é marcado por essa unidade, nossa primeira consideração diz respeito ao ritmo da poesia, regido por uma especificidade da língua portuguesa que reafirma as origens ibéricas do fandango: As *marcas* ou *modas* caïçaras são, em sua grande maioria, composta por versos redondilhos²⁹⁸ de sete sílabas (redondilho maior), muito comuns à nossa língua.

ES – TE – PEI – TO – QUE A – QUI – CAN (TA)

Ê – PEI – TO – DE – DOIS – IR – MÃOS

CAN – TE – MO – PEI – TO – COM – PEI (TO)

*CO – RA – ÇÃO – COM – CO – RA – ÇÃO*²⁹⁹

No entanto, analisada apenas no papel, a rítmica dos versos não abrange a questão em sua diversidade. Isso porque a pronúncia e a prosódia das modas caïçaras também nos permitem reconhecer a presença de uma cultura cabocla que se formou nas franjas do sistema colonial sem deixar pistas escritas. Sobre este assunto, Ivan Vilela afirma que o caipira “possui uma fala dialetal, resquício da língua brasílica, do nhengatu” e, portanto, a definição de pronúncia “incorreta” do português está associada ao olhar periférico dirigido a essas populações.³⁰⁰ O mesmo ocorre com as sílabas quando diferem da prosódia gramatical. Um caipira dificilmente dirá “córrego ou pássaro preto; ele possivelmente dirá *córgo* e *passo preto*. E ao cantar tenderá a duplicar a duração do som das palavras oxítonas. Isso é feito para poder respeitar a prosódia, entendendo como prosódia o ritmo da fala.”³⁰¹ Num pequeno trecho de um *Anu*, uma *marca*³⁰² do fandango batido, temos o mesmo exemplo, uma reminiscência dos povos indígenas no “falar caïçara”.

*O Anu é passo preto,
Passarinho do verão
Quando canta meia-noite*

²⁹⁷ “O mimetismo é o traço fundamental do pensamento primitivo: mimetismo dos fenômenos vegetais, dos atributos e qualidades dos animais, dos atributos dos Espíritos, enfim, de todas as emoções que o mundo ambiente desperta na alma do homem primitivo. A mimetização realiza-se, pois, através da grande trilogia: a Dança, a Música e a Poesia, que, associadas à linguagem e à mímica expressiva, acordam e exteriorizam os escalões subterrâneos da vida sentimental.” ²⁹⁷ SPINA, Segismundo. Op.cit., pp. 32-33.

²⁹⁸ “Pois não se fala na especificidade rítmica de certas línguas? Que a língua portuguesa, por exemplo, apresenta um ritmo descendente na expressão da frase, em oposição ao francês, onde o ritmo ascendente é característico? Que o verso redondilho é típico das línguas ibéricas na conversação, como é na inglesa e no grego antigo da conversação o metro jâmbico?” Ibid., p. 22.

²⁹⁹ Chamarrita “Peito de Dois Irmãos”. Fonte: Rabeca fandanguera. Mestre Zé Pereira, faixa 09.

³⁰⁰ VILELA, Ivan. **Cantando a própria história...** Op.cit., p.74.

³⁰¹ “A prosódia musical – o ritmo das sílabas quando se canta ou se fala – difere, normalmente, da prosódia gramatical. Quando cantamos, nem sempre acentuamos as palavras em suas sílabas tônicas. A tendência dos povos iletrados é a de ter um domínio intuitivo da língua, ter mais a informação do espírito da língua que a informação da própria língua. Na música dos caipiras encontramos a tentativa de transformar tanto as proparoxítonas como as oxítonas em paroxítonas. Dificilmente um caipira dirá córrego ou pássaro preto; ele possivelmente dirá *córgo* e *passo preto*. E ao cantar tenderá a duplicar a duração do som das palavras oxítonas. Isso é feito para poder respeitar a prosódia, entendendo como prosódia o ritmo da fala.” Ibid., pp.74-75.

³⁰² As modas ou marcas são as formas de expressão da música caipira e caïçara. O fandango pode ser dividido entre dois grupos principais de modas: as batidas e as bailadas. As mais comuns entre as modas bailadas são a *chamarrita* e o *dandão* (ou *dondom*). Nas modas batidas (tamanqueadas) encontramos o *Anu*, o *Sinsará*, a *Queromana*, a *Tonta*, a *Andorinha*, entre outras.

As marcas ibéricas são muito presentes nas formas populares que se desenvolveram no Brasil. Neste ponto, segundo Florestan Fernandes, o estudo das fontes do nosso folclore musical é uma das principais contribuições realizadas por Mário de Andrade no campo do folclore. A partir de suas pesquisas, o escritor polígrafo reconheceu a influência portuguesa em muitos aspectos da nossa música popular, desde elementos da métrica e da harmonia, como a quadratura estrófica e o tonalismo, à instrumentação e às formas musicais, entre as quais a moda nos interessa diretamente:

Mais importante é sua contribuição ao estudo das fontes do nosso folclore musical. De suas pesquisas, concluiu que os portugueses nos deram: o nosso tonalismo harmônico, a quadratura estrófica, provavelmente a síncopa, desenvolvida posteriormente pelo negro, os instrumentos europeus, como a guitarra (violão), a viola, o cavaquinho, a flauta, o oficlido, o piano, o grupo dos arcos, textos, formas poético-líricas, como a moda, o acalanto, danças do gênero de rodas infantis, do fandango, danças dramáticas como os reisados, as pastoris, a marujada, a chegada, a forma primitiva do bumba-meu-boi.³⁰⁴

Em *Danças Dramáticas Brasileiras*, Mário de Andrade descreve o fandango como uma dança originariamente espanhola que “mesmo na sua pátria de origem – diz ele – serve para designação genérica de certas coreografias pouco diferenciadas entre si”³⁰⁵. Sobre o termo “fandango”, é curioso que o próprio Mário diz ser “no singular que a palavra se generaliza mais”³⁰⁶, tendo sido importada para o Brasil juntamente com seu sentido mais genérico. A diferenciação entre os tipos de “fandangos” – no plural – ocorreu no interior de um processo complexo que se associa à diversidade das culturas populares que se desenvolveram no território brasileiro. Se a forma, incluindo música, poesia e dança, e a instrumentação do fandango aponta para suas origens ibéricas, a materialidade dessa prática se deu num meio específico, onde a cultura indígena se faz presente não apenas nos resquícios linguísticos mas na unidade que o fandango mantém com o modo de vida caiçara em toda sua extensão. A construção artesanal de canoas de “um tronco só”, o “complexo da farinha de mandioca”, e os conhecimentos sobre a madeira e as técnicas da medicina popular, todos remetem aos indígenas. A ocorrência da rabeca no repertório caiçara também é sintomática pois sugere a possibilidade de ter havido uma coexistência, no início do processo de

³⁰³ Trecho de um *Anu* (moda batida). Fonte: AZEVEDO, Fernando Corrêa de. **Fandango do Paraná...** Op.cit., p.7.

³⁰⁴ FERNANDES, Florestan. *Op.cit.*, 184.

³⁰⁵ ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil: 1º tomo**. Obras completas de Mário de Andrade. Livraria Martins Editora: São Paulo, 1959, p. 115.

³⁰⁶ Id.

colonização da capitania de São Vicente, entre a sociedade ameríndia e a cultura europeia, mediada pela ação catequizante dos jesuítas:

A introdução de instrumentos musicais europeus entre os nativos, desde a colonização, é fato conhecido ao longo da nossa história. Entre os depoimentos que relatam a musicalidade dos índios do Brasil, há um muito sugestivo, sobre o talento musical dos Guarani do Yapeju. Trata-se do registro do jesuíta A. Sepp sobre a versatilidade dos indígenas para a prática musical: seja como artesãos na fabricação de instrumentos, seja como instrumentistas. Se no início do século XVIII já se construíam, nas missões jesuíticas do sul, órgãos, cítaras, clavicórdios, fagotes etc.; se nessa época já se cantavam na Colônia peças musicais construídas dentro do sistema tonal por mestres europeus, não será difícil compreender a presença do violino nos sertões e costeiras de Ubatuba.³⁰⁷

Evidentemente, não se pode negar a desigualdade e a violência estrutural que marcam o processo de aculturação dos nativos, cuja cultura “vem sendo comprometida por um processo transformador desde os primeiros contatos luso-ameríndios do século XVI”.³⁰⁸ No caso do repertório caiçara, isso se manifesta diretamente na predominância de práticas musicais de origem notadamente portuguesa. Conforme diz Kilza Setti, é possível que na história deste repertório tenha havido, em meio ao quadro de dominação cultural, alguma “compatibilidade” que levou à “aceitação total do repertório português, apenas acomodado e adequado à situação brasileira”. Mas, assim como os versos redondilhos não revelam as reminiscências e os traços indígenas, a forma e a estrutura musical também podem esconder essa matriz. Mesmo restritos “ao âmbito conjectural”, Setti faz um levantamento de alguns “aspectos ameríndios que permaneceram guardados nas pequenas frestas da massa que constitui o *corpus* musical ubatubano, apenas denunciando, aqui e ali, algum sintoma de procedimentos musicais anteriores à colonização, sobretudo no tocante à...”

... emissão da voz (às vezes *gutural*; às vezes *anasalada*); na predileção pelos sons gritados e prolongados nos finais de frase (embora seja oportuno lembrar que, na música do campo português, é comum também tal procedimento e, neste caso, vale refletir sobre os *universais* da música); na preferência pela subordinação ao instrumental, no sentido em que este determina as *pulsações* e a *medida* dos sons (ao contrário do que se registrou na música do campo português, que revela no seu repertório maior parcela de canto livre do *mensuralismo* e das determinações instrumentais, e uso da *melodia infinita*); na postura do corpo em danças tidas como da tradição luso-ameríndia (joelhos ligeiramente dobrados; sapateado com os pés inteiros, como pateado, e não apenas com o calcanhar, à maneira das danças ibéricas). Uma observação cuidadosa dos procedimentos vocais e coreográficos da *dança de Santa Cruz* (em

³⁰⁷ SETTI, Kilza. **Ubatuba nos cantos das praias...** Op.cit., p. 133.

³⁰⁸ Ibid., pp.103-105.

São Paulo) e das *danças de São Gonçalo, cateretê, bate-pé*, no interior e litoral do Estado, poderá eventualmente confirmar as hipóteses levantadas acima.³⁰⁹

Apesar de ter concentrado suas pesquisas na região de Ubatuba e na produção musical caiçara como um todo, Setti “trouxe importantes contribuições principalmente no estudo sobre o contexto cultural da produção do fandango e sobre os instrumentos utilizados nessa manifestação”³¹⁰. Acima de tudo, suas observações nos mostram como determinadas características permanecem ao longo da tradição oral por meio da prática coletiva, sem que possamos reconhecê-las num plano formal, este incapaz de apreender o fandango enquanto uma “forma artesanal de comunicação”³¹¹ permeada por ritmos, valores, gestos e sonoridades da experiência caiçara em todos os seus sentidos. Em outras palavras, a riqueza implícita em aspectos como a rusticidade³¹², a afinação³¹³, a repetição das formas e até mesmo a simplicidade da harmonia, escapa ao olhar etnocêntrico e ao ouvido acostumado a padrões estéticos de uma música produzida em outros contextos.

As *modas* ou *marcas* são os termos usados pelos caiçaras quando se referem genericamente às formas fandango, que podem ser divididas em dois grupos principais: o fandango batido e o bailado, dançados alternadamente nos bailes. As modas batidas apresentam uma variedade muito grande de coreografias, toques de viola e sapateados (ou *rufados*). Já as modas bailadas, podem ser encontradas ainda hoje em suas duas formas mais comuns: a *chamarrita* e o *dandão* (ou *dondom*). A questão da diversidade do fandango já se apresenta na variedade de sua estrutura poética. No Paraná, por exemplo, verificou-se que a grande maioria das *chamarritas*, ao contrário de São Paulo, não têm refrão: o “violeiro canta os versos que ele já conhece de cor, adaptados às diferentes melodias de *chamarritas* por ele conhecidas”.³¹⁴ Segundo Daniella Gramani, a principal diferença entre o *dandão* e a *chamarrita* reside na estrutura poética e no ritmo harmônico. “Nos *dandão*, os violeiros alteram os acordes de tônica e dominante a cada compasso, nas *chamarritas* isso ocorre a cada dois compassos”³¹⁵. Abaixo, segue a transcrição de uma *chamarrita*, cuja toada “Peito de

³⁰⁹ Id.

³¹⁰ GRAMANI, Daniella. *O aprendizado...*Op.cit., p. 35.

³¹¹ BENJAMIN, Walter. *O narrador...*Op.cit.

³¹² “Os sons rústicos, raspados, estridentes, grosseiros, imperfeitos – adjetivos comumente atribuídos à música caipira – nada mais são que recursos sonoros diferenciados. Trata-se de tibres e texturas que as músicas clássica e popular são, na maioria das vezes, incapazes de produzir.”. VILELA, Ivan. *Cantando a Própria História...*Op.cit., p.73.

³¹³ Kilza Setti faz uma importante consideração prática acerca do conceito de “tolerância tonal”, admitido pela Etnomusicologia para expressar o “que ocorre na música de tradição oral”, na qual muitas vezes temos a sensação de desafinação: “Em 1970, ao estudar música portuguesa no campo alentejano, verifiquei que o grupo coral de camponeses sistematizava o uso de *quartos* de tom periféricos de um determinado som musical. De início, poder-se-ia classificar esse procedimento como “desafinação”, mas uma observação contínua do grupo permitiu concluir que essa suposta desafinação não passa de *sistematização*, de um *procedimento vocal* que o grupo deliberadamente adota. Aliás, João R. Da Nazaré atribui importância aos microintervalos na estética musical alentejana; para o autor, esses microintervalos parecem ter a força expressiva de “colorir” o sistema diatônico sobre o qual está estruturada a melodia”. SETTI, Kilza. *Ubatuba nos cantos das praias...*Op.cit., pp.141-142.

³¹⁴ PEREIRA, Eduardo; RIOS, Oswaldo; GULIN, Rogério; PIMENTEL, Alexandre. *Textos do encarte: Museu Vivo do Fandango (CD)*. Op.cit., p.10.

³¹⁵ GRAMANI, Daniella. *O aprendizado...*Op.cit., p.

dois irmãos”, foi gravada em maio de 2011 pelos mestres Zé Pereira e Arnaldo Pereira, no bairro do Ariri, em Cananeia, ocasião na qual tive a oportunidade de estar presente.

Figura nº7: Toada “Peito de dois irmãos” (Chamarrita)

(Transcrição do autor)

A harmonia, portanto, não se resume a alternância de acordes a cada um ou dois compassos. Antes, liga-se à palavra e ao ritmo dos próprio versos, predominantemente redondilhas maiores (sete sílabas poéticas). Estamos no universo da oralidade e a função harmônica responde na mesma direção. A aparente simplicidade, traduzida no uso dos acordes de tônica e dominante, reitera um caráter cíclico que desempenha um papel importante na forma e confere liberdade ao cantador: toadas, versos e despedidas podem ser repetidos e/ou improvisados a seu critério. “Os versos de fandango podem ser tradicionais ou improvisados. Uma mesma moda pode combinar versos tradicionais, como os que compõem o refrão, com outros feios na hora pelo cantador”³¹⁶. Isso confere ao fandanguero a possibilidade de recorrer à memória coletiva do repertório tradicional ou criar seus próprios versos ao chamar uma moda, cantar a história e despedir-se. Vejamos dois trechos de uma *chamarrita* e de um *dandão* gravados pelo Mestre Zé Pereira, nos quais fica explícito o uso de versos comuns em formas musicais diferentes.

³¹⁶ GRAMANI, Daniella; Corrêa Joana. **Naquele tempo, no tempo de hoje: um panorama do fandango do litoral norte do Paraná e sul de São Paulo**. In: Museu Vivo do Fandango. Op.cit., p.23.

Figura nº8: Trecho da Toada “Eu não sei se cante e chores”

(Chamarrita / Transcrição do autor)

Na *chamarrita* acima, também podemos reconhecer a melodia de “Peito de dois Irmãos”, agora cantada na toada “Eu não sei se cante e chores”. Abaixo, também podemos reconhecer, na prática, o uso livre do repertório de versos tradicionais, agora cantados numa outra forma, o “dondom”.

Figura nº9: Trecho do Dondom “Embaixo da Laranjeira”

(Transcrição do autor)

A influência da palavra sobre a harmonia é nítida: quase toda a estrofe é cantada no acorde de dominante. O repouso no acorde de tônica, quando vem, não pode ser considerado exatamente uma cadência pois não chegamos ao fim ou a uma recapitulação de um tema musical. “De um modo geral, os fandangueiros executam uma estrofe, e há então um intermezzo instrumental. Depois a melodia se repete com a vocalização de outros versos, vem novamente o intermezzo e assim por diante”³¹⁷. É importante lembrar que o intermezzo instrumental (transcrito entre as barras de repetição) é um espaço para a criação e

³¹⁷ GRAMANI, Daniella. *O aprendizado...* Op.cit., p.52.

improvisação ou, como dizem os próprios fandangueiros, *ponteados*, tocados por exemplo pela rabeca, que nos versos costuma dobrar a melodia do canto em uníssono. Da mesma maneira que ocorre com a poesia, o domínio da forma musical pelo fandangueiro permite-o utilizar criativamente o repertório tradicional, (re)criando seus próprios *ponteados* que, na verdade, são padrões melódicos específicos a um determinado ritmo harmônico, como neste trecho de uma chamarrita a duas vozes, sendo a voz inferior tocada pela rabeca:

The musical score is written for two parts: Voz (Voice) and Rabeca (Rabeca). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The lyrics are: ...Já que cho-ran-do nas - ci - pa ra ver se eu re cu - pe ro pa ra ver se eu re cu - pe - ro Pa ra ver se eu re cu - pe - ro Ai o que cho-ran-do per - di A - de - us mo - re - na O sol quan-do vem sa - in - do O sol quan-do vem sa - in - do pe - de li - cen - ça pra - mim... The Rabeca part is labeled 'Afinação' and follows the vocal line closely, often doubling it.

Figura nº10: Trecho da Chamarrita “Adeus Morena”

(Transcrição do autor)

As transcrições para notação musical ilustram também a tessitura, o perfil melódico, os intervalos de 3ª e 6ª entre as duas vozes e a questão da tonalidade: nas pesquisas e registros do fandango, é possível encontrar uma grande quantidade de músicas em Ré. O fato de nosso exemplo estar em Ré bemol não enfraquece a argumentação, ao contrário, reafirma os valores próprios à oralidade. A bem da verdade, na tradição oral, uma altura padrão não é importante

como fato *a priori*, mas sim na medida em que essa memória auditiva abrange geograficamente toda uma região e é transmitida no tempo pelas gerações de fandangueiros. Certa vez, durante trabalho de campo, soube que é comum o cantador viajar horas de barco e, uma vez no destino, praticamente não precisar afinar de novo seu instrumento.³¹⁸

Aqui, será preciso fazer algumas considerações a mais sobre as transcrições, uma vez que colocar as melodias do fandango no pentagrama é uma tarefa tão importante quanto empobrecedora. Importante porque nos ajuda a transpor a linguagem oral para um sistema ao qual estamos mais acostumados, o que nos ajuda a reconhecer padrões, formas e aspectos próprios ao vocabulário da música ocidental, além do fato – não menos significativo – de ser um registro histórico de um patrimônio da oralidade. Empobrecedor porque mesmo que nos atenhamos aos detalhes, muito da performance e da sonoridade próprias ao fandango escapam à escrita. Segismundo Spina, em trabalho sobre a origem das formas poéticas, afirma que a transcrição dos cantos pelos viajantes e etnólogos “acarreta verdadeira poda, despojados que ficam de inúmeros atributos determinados pela música e pelas condições prosódicas e estruturais da língua (entonação, acentos melódicos, fenômenos de redobro e de expressividade etc.).”³¹⁹ Embora a notação musical admita a inclusão de alguns desses elementos, o problema persiste.

Na bibliografia do fandango, principalmente aquela reunida sob o título de “folclore”, podemos encontrar descrições detalhadas das coreografias, letras das modas e transcrição da linha melódica, na maioria das vezes apenas uma das vozes. Sobre os aspectos musicais, as considerações são por vezes contraditórias, por exemplo na afirmação de um pesquisador para o qual “toda a música do Fandango é quase só ritmo”³²⁰, ao passo que outro destaca justamente a melodia como uma das características mais interessantes:

A característica mais interessante do Fandango do litoral paranaense está na melodia de várias marcas. Ela é construída em escalas diferentes dos modos maior e menor ocidentais, apresentando a 4ª aumentada e a 7ª menor dos modos *lidio* e *mixolidio* medievais. Soam aos nossos ouvidos estranhamente, daí muitos dizerem que os caboclos *desafinam*. Ao escreverem as melodias das marcas, essas pessoas *corrigem as desafinações*, tirando as alterações e passando-as para o modo maior. As marcas perdem, assim, toda a sua autenticidade e essa raríssima herança dos cantos litúrgicos e populares da Idade Média.³²¹

³¹⁸ Em sua longa pesquisa, Kilza Setti também levantou questões semelhantes a respeito da afinação dos conjuntos caixas: “Deve referir-se à afinação por sucessão de quintas, não obedecendo necessariamente ao diapasão-padrão mas sim adotando um que seja conveniente ao conjunto instrumental e à tessitura das vozes, no sentido de maior comodidade para o grupo todo. Entretanto, todas as vezes em que se ouviram os músicos afinar seus instrumentos, mesmo que não houvesse por perto o som referencial para modelo, o diapasão conferia exatamente com o Padrão LA₃ 435.” SETTI, Kilza. *Ubatuba...* Op.cit., p.140.

³¹⁹ SPINA, Segismundo. *Na madrugada...* Op.cit., pp.18-19.

³²⁰ “Aliás, toda a música do Fandango é quase só ritmo. A linha melódica é muito indeterminada e por vezes imperceptível.” AZEVEDO, Fernando. *Fandango do Paraná...* Op.cit., pp.3-4.

³²¹ RODERJAN, Roselys Vellozo. *Folclore Brasileiro: Paraná...* Op.cit., p.31.

Figura nº11: Andorinha (marca batida)
(Recolhido em 1968 por Inami Custódio Pinto/ Transcrição: Bernadete Zaganel)

Essa observação sobre os modos musicais coloca-nos diante de questões complexas. A “correção das desafinações” percorre a história da transcrição das músicas ditas “folclóricas” desde o tempo dos seus primeiros “descobridores” e “coleccionadores” que, introduzindo sustenidos e bemóis em melodias modais, harmonizavam-nas para um tipo de “ouvido” específico.³²² Muitos dos atributos da linguagem oral inevitavelmente fugirão ao processo de notação e estamos sujeitos a cometer esse tipo de equívoco, que acaba por representar um empobrecimento. Em nosso caso não foi diferente: à primeira vez que nos dedicamos a transcrever a moda “Andorinha” (antes de ter acesso à transcrição de época), acabamos por não considerar o intervalo de quarta aumentada ao final do verso.

Ainda que não seja nosso objetivo realizar um levantamento detalhado sobre a presença do modo lídio³²³ no fandango, podemos fazer algumas observações importantes a partir dos problemas enfrentados no decorrer do processo de transcrição das modas. Encontramos partituras de modas gravadas recentemente na pesquisa de mestrado de Daniella Gramani³²⁴ e no livro *Tocadores*³²⁵, que utilizaram como fonte as gravações reunidas no *cd* “Viola Fandagueira: Viola Quebrada e Família Pereira”. Nenhum dos oito documentos

³²² “No caso da música folclórica, são particularmente evidentes as alterações feitas pelos descobridores e colecionadores ao transmitir o que tinham encontrado a um novo público. A música tinha de ser escrita, visto que não havia outra forma de preservá-la, e escrita segundo um sistema de convenções que não fora feito para tal tipo de música. Ela era destinada a um público de classe média com piano e ouvido afinado para as canções de Haydn, e posteriormente Schubert e Schumann: assim, como confessam as páginas de rosto dessas publicações, ela tinha de ser “harmonizada”. V. E. Trutovsky publicou uma coleção de músicas populares russas no final do século XVIII; como explica um escritor moderno, ‘ele não só alterou deliberadamente o esquema melódico [...] em alguns casos, como também introduziu sustenidos e bemóis em afinações modais diferentes, e deu-lhes acompanhamentos harmônicos.’ William Chappel publicou uma coletânea de ‘árias nacionais inglesas’ (canções populares) no início do século XIX; nessas versões impressas, ‘foram impostos padrões harmônicos acadêmicos a melodias populares, suprimidas as antigas modalidades, igualadas as afinações irregulares’. BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna...*Op.cit., p.46.

³²³ O modo lídio caracteriza-se justamente por essa alteração no quarto grau da escala. Se considerarmos a escala de Dó Maior como referência, o Dó lídio apresenta o Fá sustenido ao invés do Fá natural.

³²⁴ Gramani, Daniella. *O aprendizado...*Op.cit.

³²⁵ MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana e CORRÊA, Roberto (orgs.). *Tocadores: Homem, Terra, Música e Cordas...*Op.cit., p.312.

apresenta as alterações no 4º e/ou no 7º grau que tanto chamaram a atenção de Roderjan, o que não significa ter havido erro de transcrição, uma vez que são os próprios autores quem nos atentam para essa característica no fandango caiçara.³²⁶ Também nas outras modas transcritas e anexadas ao final deste trabalho não encontramos, salvo engano, o intervalo de 4ª aumentada ou de 7ª menor (exceto no *ponteado* de rabeca da chamarrita “Adeus morena” em que há uma passagem cromática).

Em realidade são poucos os documentos que explicitam alterações modais, entre eles o *Ensaio sobre a Música Brasileira*, que traz dois de Cananeia que apresentam o 4º grau aumentado. Mário de Andrade diz, no entanto, terem sido estes os dois únicos exemplos com os quais se deparou, concluindo que numa “colisão entre o modo e a tonalidade”, esta “vence fácil”³²⁷. O tema é tão complexo que Kilza Setti ressaltou a dificuldade em tratar “convenientemente do problema da classificação das melodias”, renunciando à ideia de analisar a música caiçara do ponto de vista de sua natureza tonal ou modal, admitindo apenas a predominância de “um cancioneiro de natureza tonal”.³²⁸ Também aqui não se pretende realizar um estudo no campo da musicologia, o que não retira a importância de tocar no assunto e, mesmo sem chegar a uma conclusão, colocar algumas perguntas.

Não estaria aquilo que aos nossos ouvidos parece desafinado ligado, antes, a uma diversidade de formas de perceber e recriar os sons? A riqueza da música caiçara deve ser vista não a partir de uma estética que lhe é estranha mas na sua relação com o trabalho manual: a sonoridade rústica associa-se ao caráter artesanal da experiência do músico caiçara desde o trabalho na roça e a confecção dos instrumentos e tamancos de madeira à performance musical³²⁹. Não por acaso, no fandango do Lagamar é possível encontrar ao

³²⁶ “Certamente um dos trabalhos pioneiros de análise musical das marcas de fandango é o de Zagonel, publicado em 1980 no Boletim da Comissão Paranaense de Folclore. A pesquisadora utilizou gravações recolhidas por Fernando Correa de Azevedo em 1948 e por Inami Pinto em 1968 e ressaltou algumas peculiaridades das melodias das marcas. Segundo Zagonel (1980), a maioria das marcas de fandango é em modo maior, mas algumas apresentam alterações no quarto e sétimo graus. A *cana verde* recolhida por Azevedo e a *andorinha* recolhida por Pinto apresentam o quarto grau aumentado, o *vilão de lenço* possui em alguns momentos a sétima menor. A autora alerta para o fato de que em gravações e transcrições muitas vezes essas alterações foram “corrigidas” (ZAGONEL, 1980).” GRAMANI, Daniella. **O aprendizado...**Op.cit., p.34.

³²⁷ “Por este documento e pelo pregão do Cego que vem mais pra diante se nota uma tendência brasileira para aceitar o hipolídio. Em todo o caso são os dois únicos exemplos que topei. Neste documento a gente percebe a colisão entre o modo e a tonalidade. Esta vence fácil, numa vitória semostrateira repetindo com insistência o mi bemol.” ANDRADE, Mário. **Ensaio sobre a música brasileira...**Op.cit., p.78.

³²⁸ “Dada a dimensão do assunto, não se poderá tratar aqui convenientemente do problema da classificação das melodias de acordo com sua natureza modal ou tonal. A perspectiva ocidental pesa sempre e inevitavelmente numa análise em Etnomusicologia – razão pela qual se estará sempre tendente a ver o repertório caiçara dentro dos moldes tonais (Maior/menor) e modais (o que poderia remeter a análise aos antigos modos). A preocupação com uma análise contida na Musicologia ou Etnomusicologia leva inevitavelmente a conceitos, teorias, terminologias, notações, métodos classificatórios “da música dos compositores ocidentais, apesar dos riscos e deturpações a que esta visão etnocêntrica possa conduzir”. Por tratar-se de um tema muito amplo e polêmico, renunciamos à ideia de trabalhar aqui a documentação musical, no sentido de análise quanto à possível natureza modal ou tonal dos exemplares recolhidos. Apenas admitimos que, num exame grosseiro da documentação (e levando em conta que estão sendo manipulados aqui dados e conceitos retirados da música ocidental), fica evidente a predominância de um cancioneiro de natureza tonal (Maior/menor), notando-se ainda a presença de modos como o *hipofrigio* (7ª menor) e o *hipolídio* (IV.ª grau aumentado). A ocorrência destes modos no cancioneiro popular é, de resto, fato já suficientemente registrado e comentado por musicólogos brasileiros.” SETTI, Kilza. **Ubatuba nos cantos das praias...**Op.cit., pp.228-229.

³²⁹ “A aparente falta de recurso 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

menos três afinações diferentes de viola³³⁰ e duas técnicas principais de construção de instrumentos.

A padronização que permeia a estética da música ocidental é, sob perspectiva, um processo empobrecedor. Em um artigo sobre oralidade e tradição musical no *Jazz*, encontramos uma abordagem muito interessante sobre esta questão e apesar da distância (inclusive geográfica) entre nosso trabalho e a cultura musical de origem afro-americana nos Estados Unidos, há muitos pontos de convergência. Em primeiro lugar, sugere-se que, ao contrário da tradição Europeia, que busca a regularidade – de afinação, pulso, timbre e vibrato –, a tradição oral baseia-se na negação de muitos desses elementos, em outras palavras, não procura fazer uma afirmação direta e exata, considerada crua e não criativa. Na música, por exemplo, isso se traduz na tendência em não atacar diretamente a nota mas atingi-la por baixo ou por cima, numa espécie de circunlocução³³¹.

No limite, poderíamos até questionar a validade em analisar uma manifestação como o fandango a partir do sistema tonal/modal, uma vez que as alterações podem estar antes vinculadas à entonação da palavra, à musicalidade do verso, às formas de aprendizado e à ausência de uma sistematização a partir da escrita. Por outro lado, podemos nos perguntar se ao longo do tempo não teria havido uma tendência na própria música caipira em se tonalizar, talvez influenciada pelo rádio e pela estética musical veiculada ao longo da passagem da música caipira para a música sertaneja³³². Vale lembrar que a ocorrência de outros modos no fandango foi verificada, até aqui, em documentos mais antigos, como os registros feitos por Mário de Andrade e as transcrições de Bernadete Zagonel das gravações realizadas por Inami Custódio Pinto em 1968. Em ambos os casos, abrem-se inúmeros campos para os pesquisadores e, apesar das perdas, a transcrição para a notação musical pode ser fecunda para a investigação.

Também o tempo é um atributo importante para a música e traduz muito da natureza da percepção humana nas diversas sociedades. Na tradição oral, o homem lida com o fenômeno do tempo de uma maneira singular, espontânea e emocionalmente envolvida com o

assim muito difícil para uma autoridade no instrumento, porém não iniciado nos meneios caipiras, conseguir executar com o balanço e sotaque esperados." VILELA, Ivan. Op.cit., p. 76.

³³⁰ "Outra aparente falta de recursos resulta em várias afinações para o mesmo instrumento. Das nove afinações de viola vindas de Portugal para o Brasil, temos hoje, aproximadamente, vinte." Ibid., p.77

³³¹ "Ernest Borneman has suggested that 'while the whole European tradition strives for regularity – of pitch, of time, of timbre, and of vibrato – the African tradition strives precisely for the negation of these elements. In language, the African tradition aims at circumlocution rather than at exact definition. The direct statement is considered crude and unimaginative; the veiling of all contents in ever-changing paraphrase is considered the criterion of intelligence and personality. In music, the same tendency toward obliquity and ellipsis is noticeable: no note is attacked straight; the voice or instrument always approaches it from above or below... The timbre is veiled and paraphrased by constantly changing vibrato, tremolo and overtone effects." SIDRAN, Ben. **Oral Culture and Musical Tradition**. In: WALSON, Robert (Editor). *Keeping time: readings in jazz history*. Oxford University Press: New York, 1999.

³³² "Para o público – radialistas, compradores de discos e ouvintes – inexistia a diferença entre caipira e sertanejo. Diferença que foi imposta por uma visão de economia política e *marketing* musical das gravadoras ou das teorias da arte e do belo artístico, ainda que existam outras de conteúdo pragmático e mais conforme a tudo o que corresponde ao campo semântico agropastoril. Assim, Pimentel sugere que o tratamento deixa de ser de caipira para passar a ser sertanejo na ocasião em que se inicia a Marcha para o Oeste, no início da década de 1950." VILELA, Ivan. Op.cit., p.72.

seu ambiente³³³. No fandango caiçara, as modas só chegam ao final quando o cantador chama o verso de despedida que, como a toada, pode ser improvisado ou tirado do repertório tradicional.

*...Vamo dar a despedida
No braço desta viola
Vamo dar a despedida
No braço desta viola...*

Ou nesta Chamarrita:

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

*Meu camarada irmão
Eu por vós dou minha vida, moreninha
Por outro darei ou não, ai
Dou minha vida, por outro darei ou não³³⁴*

As marcas não seguem necessariamente um padrão de tempo de execução e, ao final dos versos, a forma não linear da música caiçara também confere liberdade ao cantador, que pode cantar novamente a história ou terminá-la. Uma curiosidade sobre as gravações do fandango é que na maioria das modas pode-se notar que o final é sempre improvisado: às vezes um acorde puxado pelo violeiro, outras um *ponteador* do machete ou da rabeca, ou até um certo grau de indecisão que acaba com alguém exaltando a moda, o grupo, etc: no fandango batido, “os sapateados finais são chamados arremate e seguem-se ao grito de um dos violeiros – “Ô de casa!”³³⁵. O importante é que as modas não são regidas por um tempo linear e, por vezes, chegam a transmitir a sensação de que nem mesmo há um fim (pelo menos à maneira que o conhecemos na canção), podendo ser tocadas novamente de acordo com a vontade coletiva. Nas manifestações das culturas populares, a repetição é muitas vezes mal compreendida e tomada como redundância³³⁶. Mas, no fandango caiçara uma moda dificilmente será tocada e cantada duas vezes da mesma forma: nas transcrições e gravações, encontramos ao menos três variações da marca batida *Andorinha*, com diferenças nos versos e

³³³ “Oral cultures use only the spoken word and its oral derivatives, i.e., musical representations of basic vocalizations. The oral man thus has a unique approach to the phenomenon of time in general: he is forced to behave in a spontaneous manner, to act and react (instantaneous feedback) simultaneously. As a consequence of this perceptual orientation, oral man is, at all times, emotionally involved in, as opposed to intellectually detached from, his environment through the acts of communication.” SIDRAN, Ben. In: Op. cit., p.298.

³³⁴ *Chamarrita* (Moreninha). Cd “Viola Quebrada e Família Pereira” (faixa 1 – disco 2)

³³⁵ RODERJAN, Roselys Vellozo. Op.cit., p.30.

³³⁶ “Abordando aspectos da redundância na música sertaneja, [Waldenyr] Caldas, tratando a música sertaneja como um ‘exemplo de reducionismo estético’, coloca-a como uma música de formas redundantes no que toca ao melopoema e na própria forma musical.” VILELA, Ivan. Op.cit., p.67.

na melodia, o que sugere que a forma musical é aberta e pode variar de um lugar para outro assim como duas rabecas de um mesmo artesão jamais têm a mesma sonoridade. Não existe repetição absolutamente idêntica.³³⁷

*Viola, falai comigo
Que convosco falarei
Que convosco falarei
Encobrir a minhas fartas
Qu'eu a vossa encobrirei
Qu'eu a vossa encobrirei*

*Encontrei com o sinsará
Na beira do mar chorando
A causa de uma conchinha
Que a maré ia levando
Sinsará ficou chorando
A causa de uma conchinha
Que a maré ia levando
Sinsará ficou chorando*

*Agora quero cantar
Qu'inda hoje não cantei
Qu'inda hoje não cantei
Quero ver se este meus peito
Se inda está como eu deixei
Se inda está como eu deixei*

Encontrei com o sinsará...

*Vamos dar a despedida
Pra fazer a moda curta
Pra fazer a moda curta
Quem faz a moda comprida
Tá arriscado a pagar murta
Tá arriscado a pagar murta*

*Encontrei com o sinsará...*³³⁸

Ora, não estaria o caráter cíclico da forma diretamente ligado a um tempo não cronológico que marcava os ritmos da experiência caiçara? A moda do *Sinsará* é sintomática da medida de um tempo social não apenas na forma mas também em seu conteúdo. A

³³⁷ Em um de seus últimos trabalhos, Henri Lefebvre desenvolve o que chamou de "Ritmanálise". O autor parte de um conceito expandido de ritmo, capaz de revelar seus aspectos mais orgânicos e ao mesmo tempo fazer uma crítica à sociedade moderna. Em certo ponto, ele trabalha uma dialética entre a repetição e a diferença: "(...) In the field of rhythm, certain very broad concepts nonetheless have specificity: let us immediately cite **repetition**. No rhythm without repetition in time and in space, without *reprises*, without returns, in short without **measure** [mesure]. But there is no identical absolute repetition, indefinitely. Whence the relation between repetition and difference. When it concerns the everyday, rites, ceremonies, fêtes, rules and laws, there is always something new and unforeseen that introduces itself into the repetitive: difference." LEFEVBRE, Henri. **Introduction to Rhythmanalysis**. In: — Rhythmanalysis. Space, time and everyday life...Op.cit p.16.

³³⁸ *Sinsará*. Cd "Viola Quebrada e Família Pereira" (faixa 7 – disco 2)

“murta”, cantada na despedida, não é uma quantia em dinheiro. Entre as regras do fandango, há uma em que caso o beneficiado do puxirão tire uma dama para dançar, ele é obrigado a pagar uma rodada de pinga aos demais. Interessante nesta observação é o fato de ela sugerir que a monetarização é um processo relativamente recente para o caiçara. Em seu cotidiano, o relógio não ditava o tempo e o dinheiro não era o denominador comum das relações humanas, ainda que seja importante lembrar que as comunidades caiçaras sempre mantiveram, em algum grau, relações com o tempo da economia de mercado. A sociabilidade assentava-se antes na interdependência entre o caiçara e a natureza, expressa na não dissociação entre as esferas do trabalho, da festa e da religiosidade e na sua relação com os ciclos das marés, dos meses, do dia e da noite... Cada moda narra uma história e um aspecto do cotidiano da região e, por isso, são testemunhos da memória das comunidades e das transformações vividas por elas. Sua força reveladora da relação entre música e sociedade merece ser analisada de perto.

Entre os versos do repertório tradicional que se repetem nas diversas marcas do fandango, podemos encontrar algumas referências à origem desta prática. Ao longo da pesquisa deparamo-nos com narrativas que dizem explicitamente que a *chamarrita* teria vindo do Rio de Janeiro e o *dondom* de Portugal, o que nos remete ao início de nossa viagem etnográfica, quando reconhecemos na métrica os traços de uma cultura ibérica. Vejamos três exemplos:

*...Fui eu que mandei buscar, ai
A chamarrita do Rio, ai, moreninha
O dondom de Portugal, ai
Ai, ai do Rio, ai, o dondom de Portugal...*³³⁹

*...O dandão co'a chamarrita
Foi que que mandei buscar
A chamarrita do Rio
O dandão de Portugal...*³⁴⁰

*...Chamarrita é moda nova
Que veio de lá do Rio
Que os marinheiros trouxeram
Foi no convés do Navio...
...A moda da chamarrita
Quem seria que inventou
Foi a filha da Rainha
No dia que se casou...*³⁴¹

³³⁹ *Chamarrita* (Moreninha). Cd “Viola Quebrada e Família Pereira” (faixa 1 – disco 2).

³⁴⁰ *Dandão*: Uma velha, muito velha (tradicional). Cd “Museu Vivo do Fandango” (CD2 – Paraná, faixa 26).

³⁴¹ *Chamarrita*. Ibid. (faixa 1 – disco 1)

Para além das influências ibéricas e dos atributos da oralidade que, como vimos, revelam também a presença do indígena, os versos acima escondem uma questão não menos significativa que nos leva a crer que o fandango foi antes um gênero urbano das classes altas da sociedade colonial no Brasil. “O fandango foi dançado nos salões aristocráticos desde o século XVIII na Europa e, depois, na América, proveniente de danças populares da Idade Média”³⁴². Neste sentido, como aconteceu com outras esferas sociais na formação do território brasileiro, houve uma antecipação do ‘urbano-europeu’, inclusive naquilo que veio a ser considerado ulteriormente como tradição rural. De forma sintomática, até mesmo a viola, em suas muitas variedades regionais – todas elas associadas ao imaginário rural –, foi também um instrumento urbano e apenas no decorrer do século XIX teria sido gradativamente substituída pelo violão como o principal instrumento acompanhador do canto.³⁴³

O que se sabe, a partir das descrições de viajantes como Auguste de Saint-Hilaire e Thomas Bigg-Wither³⁴⁴, é que já no início do século XIX haviam práticas musicais no interior paranaense que sugerem tratar-se do fandango, ainda que nos relatos não conste o uso deste termo: “apesar de não citar a palavra fandango, pode-se concluir pelas descrições e nomenclatura das danças que se trata dessa manifestação”.³⁴⁵ Ao longo dessa passagem do urbano ao rural, há uma série de mediações que dizem respeito ao processo de modernização dos costumes e a consequente rejeição aos “velhos costumes coloniais” na perseguição por uma estética cosmopolita, de centro. “O desprestígio social do Fandango foi acelerado com as proibições das Ordenanças Reais e as censuras eclesiásticas, que o consideravam licencioso e hereje”³⁴⁶. Assim, o fandango caíçara foi se “refugiando” nas zonas rurais e mais isoladas:

Em 1839, a Assembleia de Curitiba proibiu o fandango em todo o município e não somente na área urbana como ocorria anteriormente a esse decreto. Permitia-se apenas o fandango nos casamentos em casas de pessoas de reconhecida “probidade” (PEREIRA, 1996, p.168). Restrições impostas às manifestações populares como esta “ilustram, de forma exemplar, o impacto da opção das classes dominantes paranaenses por um certo cosmopolismo urbanizante.”³⁴⁷

Entre os folcloristas, também é possível enxergar o preconceito que marca o olhar urbano sobre as práticas e formas da cultura popular no campo. Em *Folclore Nacional*, Alceu Maynard Araújo reconhece no fandango de Cananeia a própria rejeição do rural pelo urbano:

³⁴² RODERJAN, Roselys Vellozo. Op.cit., p.30.

³⁴³ VILELA, Ivan. **Na toada da Viola**. In: ___. Cantando a própria história...Op.cit., pp.29-55.

³⁴⁴ “No Paraná, o Fandango é citado por dois viajantes: Auguste de Saint-Hilaire, em 1820, e Thomas Bigg-Wither, 1872-1875, em fazendas do interior paranaense, dançado pelas famílias de fazendeiros.” RODERJAN, Roselys Vellozo. Op.cit., p.30.

³⁴⁵ GRAMANI, Daniella. **O aprendizado...**Op.cit.,p.21.

³⁴⁶ RODERJAN, Roselys Vellozo. Op. cit., p.30.

³⁴⁷ PEREIRA apud GRAMANI, Daniella da Cunha. **O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri...**Op.Cit.,pp. 22-23.

as modas de sítio assumem, para as elites das cidades, uma conotação de cunho pejorativo. É interessante perceber que o preconceito se reproduz em várias escalas, inclusive nas localidades, como transparece no relato de Araújo sobre um trabalho de campo realizado na década de 1940, na região de Cananeia.

Num sítio modesto, pouco além do Rocio dançavam um Fandango com bate-pé. Para lá nos dirigimos. O Fandango era igualzinho ao que ainda é dançado nos sítios e roças daquela ilha, mormente lá pelas bandas do mar de Trapandé, lá no Guaxixi, no Saguaçu ou Brocuinha. (...) Os moradores da roça afirmaram-nos que os folgazões da cidade não sabem dançar o fandango; têm vergonha de bater os pés, e Fandango sem *rufar dos pés, não é fandango*.³⁴⁸

Em nossa pesquisa de campo, também ficou claro que ainda hoje se pode notar algum grau de rejeição das formas populares pelos jovens, algo presente já à época do depoimento transcrito abaixo, extraído de uma conversa entre Maynard Araújo, o Sr. Eduardo Lisboa, então com 80 anos de idade, e o Sr. Aquilino de Lima, 55, no dia 12 de agosto de 1946 no município de Ilha Comprida, São Paulo:

“O Fandango veio com os portugueses que eram muito folgazões. Era dançado depois de um mutirão, ou na ocasião das festas. O povo muda muito; os moços de hoje têm vergonha de dançar o fandango, acham que é uma dança de gente da roça...”³⁴⁹

A questão da origem do fandango é controversa³⁵⁰ e seria arriscado nos enveredarmos por ela mais a fundo, sobretudo porque buscamos entender esta prática dentro de um movimento de totalização. Mais profícuo será olhar para o fandango em seu diálogo contínuo com as transformações da cultura caiçara, na qual a mudança surge como seu próprio modelo cultural.³⁵¹ A rejeição ao fandango é apenas um dos lados de uma história violenta de desagregação do modo de vida caiçara ao longo do processo de modernização em sua particularidade brasileira. A quebra da tríade trabalho, lazer e religiosidade popular, impôs novas condições às práticas e expressões culturais caiçaras. Daí entendermos o crescimento das religiões pentecostais como um fator de modernização do território, cujas consequências

³⁴⁸ ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional, volume II: Danças, Recreação, Música**. Op.Cit., p. 133.

³⁴⁹ *Id.*

³⁵⁰ “A origem, bem como a história do fandango praticado atualmente no litoral sul de São Paulo e norte do Paraná sempre intrigou os pesquisadores. Budasz (2002) levantou a possibilidade da introdução do fandango no litoral datar de meados do século XVIII, época do auge do fandango espanhol em Portugal. Esta data aparece como um consenso entre os pesquisadores do assunto. No entanto, percebe-se pelos estudos que não há uma precisão referente aos percursos históricos de como o fandango chegou à região do Lagamar. No Paraná, há uma versão de que ele teria sido trazido por imigrantes açorianos que chegaram ao litoral entre os anos de 1748 a 1752 (PINTO, 1983). Esta versão é contestada por Roderjan (1981) que apresentou como argumento o fato de que a primeira tentativa de “estabelecer colonos açorianos no Paraná, foi feita em 1816” (RODERJAN, 1981, p.31) e que os açorianos que vieram para o Brasil, foram levados à Santa Catarina onde, atualmente, restam poucos vestígios de fandango (RODERJAN, 1980). A autora defendeu a tese de que o fandango chegou ao Paraná “trazido pelos portugueses e pelos luso-brasileiros, mais propriamente pelo paulista” (RODERJAN, 1981, p.31).” GRAMANI, Daniella. **O aprendizado...**Op.cit., p. 20.

³⁵¹ Ver capítulo 2.

se fazem sentir na própria cultura. De fato, durante conversas com os próprios fandangeiros fica sugerido que na origem do declínio do fandango encontram-se o que chamam de “duas leis”.

A primeira diz respeito justamente às leis das novas igrejas evangélicas e a construção de uma nova ética de trabalho e culto. A segunda é a lei ambiental, que restringe as atividades tradicionais de manejo florestal, como o próprio sistema de agricultura de coivara (queima da mata e rotação de culturas), a extração de madeira para fazer instrumentos, casas, móveis e etc. Diretamente influenciado pelas restrições legais, o mutirão entra em declínio, a população deixa de morar em sítios e se vê monetarizada, porém numa área rural e de floresta, onde já não podem desenvolver seu modo de vida como antes. O urbano no rural “entre o passado e o futuro”, para fazer alusão à expressão de Hannah Arendt³⁵².

- *Por que é que acabou [o mutirão]?*
- *Ah, tem dois problema aí que eu acho que acabo por causa disso. Primeiro. Primeiro as lei. Lei de igreja. Foi aqui esses tipo, que a gente convidava os parente que tinha virado ali com outro tipo de lei, eles num é católico, é de outra lei né, assembleia, essas coisa... eles vinham ajudá a gente de dia mas de noite já num iam porque eles num dançavo mais. Então... aí foi se acabando né. E foi disso em diante, e eles num vinham nem ajudá mais. Vieram até uma conta, depois já num vinha nem ajudá mais, quanto mais no fandango, que antes num vinha mesmo. E daí foi isso. (...) E depois, o segundo foi a lei do meio ambiente, né? Florestal.... Aí foi já proibido. E aí foi por sorte de dois jeito (4'04''), tanto faz, os cara num vinha mais pra brincá co'a gente e também num podia mais fazê a roçada. E aí foi terminando...Foi desse sentido, o que acabô co fandango também foi o mutirão, foi ele tê esses dois problema aí..o que eu acho que acabô com fandango. Porque senão a gente tinha até hoje...era liberto e hj não é liberto.*³⁵³

³⁵² ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**...Op.cit.

³⁵³ FonteL Depoimentos gravado por Lúcia Domingos de Souza e Camila Nali durante a 1ª semana cultural da Escola Estadual Péricles Eugênio da Silva Ramos, realizada no ano de 2009.

3.3 DESPEDIDA: EXPERIÊNCIA, TRABALHO E ESTRANHAMENTO

Foto nº 11: Mestre Leonildo Pereira
(Acervo pessoal do autor)

“Eu viajei pra Minas, viajei pra São Paulo, viajei pra... outros estado, pra.. Rio de Janeiro. Num vi madeira. Meu deus, onde é que tá a madeira? Onde é que tá a madeira pra nós vê? As árvore... pra nós vê? Cadê o oxigênio da Terra, que são as árvore? Não achei...Não achei! Fiquei bobo. Viajei pra Londrina... viajei mais ou menos seis hora de carro... Eu vi argum toco... Num vi mais maderá. Algum pezinho de pau...plantado! Natureza nada...”

Mestre Leonildo Pereira³⁵⁴

³⁵⁴ Depoimento gravado em documentário independente, intitulado “Fandango Caiçara”. Disponível em: <http://vimeo.com/41029924> (acessado: janeiro de 2015) Trecho também disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bCcvjugUxd8> (acesso: fevereiro de 2015).

O fandango é uma manifestação dinâmica. Se no passado a sua coesão estruturava-se sobre o mutirão e a religiosidade popular, hoje continua a ser uma medida do tempo social vivido pelas comunidades do Lagamar. Isto porque, em grande medida, as transformações recentes pelas quais tem passado o modo de vida caiçara estão diretamente ligadas às esferas do trabalho e da vida espiritual. O fandangueiro não é apenas um narrador do passado, mas de uma experiência que se estende ao presente. A narrativa do fandango se dá por meio de uma via dupla. De um lado, ao nos relatar este processo diretamente nas modas; do outro, porque tudo o que acontece com esta forma de expressão também nos ajuda a compreendê-la diante das mudanças e das questões contemporâneas que elas envolvem. Ambas as vias são complementares.

Apesar da tendência do músico caiçara em dar continuidade a um repertório tradicional já existente, foi possível encontrar muitas modas de composição recente, tanto na bibliografia quanto nas pesquisas de campo. A presença do versista contemporâneo é fundamental e a comparação entre as modas tradicionais e as de autoria mais recente também abre espaço para um profícuo debate. Além disso, cantar uma marca do repertório tradicional hoje não é o mesmo que cantá-la no passado, quando seus versos remetiam a um quadro social que já não encontra suas condições de existência na atualidade; daí a importância da memória.

As modas falam sobre a natureza e o cotidiano, com seus acontecimentos locais e eventos históricos. A temática do amor é muito presente, sobretudo a saudade e a figura da *morena*. Mas os temas são muito variados e algumas fontes falam em até duzentas modas já registradas³⁵⁵. Na realidade, a própria divisão do fandango entre batido e bailado é muito básica e não abrange as variações e a complexidade das coreografias, sobretudo no caso das marcas batidas. Em meio a essa riqueza, surgem histórias que falam sobre bichos como o *Anu*, o *Sinsará*, a *Andorinha*, o *cuitelinho* (beija-flor, além de plantas como a *Cana-Verde*, o *Manjerição* e muitos outros temas do universo do caiçara. *Tonta*, *Vilão-de-lenço*, *Caranguejo*, *Marinheiro*...

O fandango canta o caiçara em sua totalidade. À primeira vista, salta-nos aos olhos que grande parte das modas e de suas narrativas estão intimamente ligadas ao ambiente rural, à vida no sítio e ao trabalho na roça. Mesmo se trazem alguma referência ao mar, estão distantes da associação que comumente fazemos hoje do homem caiçara como um “pescador exclusivo”.

³⁵⁵ PEREIRA, Eduardo; RIOS, Oswaldo; GULIN, Rogério; PIMENTEL, Alexandre. **Textos do encarte: Museu Vivo do Fandango (CD)**. Op. cit. p.9.

*Fui no mar colher laranja
Fruta que no mar não dá
Vim de lá todo orvalhado
Da onda que vai e vem...*³⁵⁶

Entre a terra e o mar, a maioria das modas narram o amor, a saudade e o “ser violeiro”. Mas a relação que o caixara mantém com a natureza é atravessada por outros ritmos, ligados antes aos ciclos cósmicos, do dia e da noite, das fases da lua e sua influência sobre as marés...

*... A maré que enche e vaza, lai, ri, lai, lai
Dexa o baxo descoberto, lai, ri, lai, lai
A maré que enche e vaza, lai, ri, lai, lai
Dexa o baixo*³⁵⁷ *descoberto, lai, ri, lai, lai ai*

*Dexa o baixo descoberto, lai, ri, lai, lai
Vai um amor e vem outro, lai, ri, lai, lai
Vai um amor e vem outro, lai, ri, lai, lai
Nunca vi coisa mais certo, lai, ri, lai, lai*

*As estrela do céu corre, lai, ri, lai, lai
Todas ela para o norte, lai, ri, lai, lai
As estrela do céu corre, lai, ri, lai, lai
Todas ela para o norte, lai, ri, lai, lai ai*

*Todas ela para o norte, lai, ri, lai, lai
Eu também inda ei corrê ai, lai, ri, lai, lai
Eu também inda ei corrê ai, lai, ri, lai, lai
Do lado da minha sorte, lai, ri, lai, lai ai...*³⁵⁸

A relação entre música e sociedade muda com o tempo e de acordo com as próprias sociedades, dependendo diretamente da relação que o homem mantém com seu corpo, com a natureza e com sua vida fisiológica e psicológica.³⁵⁹ Nas modas do repertório tradicional do fandango, é possível também encontrar uma sobreposição de temporalidades e a relação do caixara com a vida moderna, até há pouco tempo distante, como num dondom cantado pela família Pereira:

*Quando eu pego na viola
Eu não posso sem cantar
Estava na minha roça, meu bem
Eu estava trabalhando, meu bem*

³⁵⁶ *Dondom* (Uma noite ao luar). Cd “Viola Quebrada e Família Pereira” (faixa 6 – disco 2)

³⁵⁷ Baixo (ou baixio) é uma referência às áreas ou praias rasas, onde se formam bancos de areia.

³⁵⁸ Trecho de uma Chamarrita (lailailai). **CD Rabeca Fandanguera: Mestre Zé Pereira**. Faixa 05.

³⁵⁹ “The relation between music and society changes with *eras* and societies themselves. It narrowly depends on their relation to the body, to nature, to physiological and psychological life.” LEFEBVRE, Henri. **Rhythmanalysis...** Op.cit.,p74.

*Escutei uma toada, meu bem
Que pro ar ia voando
É o avião no estrangeiro
Oi lai, meu bem
Que ia pro Rio de Janeiro*³⁶⁰

Em “Avião no Estrangeiro”, a questão dos processos de trabalho já está sugerida na letra, quando se diz “estava na *minha* roça, meu bem / eu estava *trabalhando*, meu bem...”. Primeiramente, há um sentimento de identidade que o cantador estabelece com a roça, que é *sua*. No trecho também está implícita a forte relação que o caiçara, ao contrário do que se pensa atualmente, desenvolveu com a terra, aproximando-o muito do caipira do interior. O uso do termo “caiçara” para se referir a um “pescador exclusivo” é recente e mediado por um violento processo de expropriação decorrente do crescimento urbano do litoral e da transformação de grandes áreas florestais em unidades de proteção da natureza.

Sinteticamente, pode-se dizer que, em passado relativamente recente, o “caiçara” tinha relação apenas secundária com o mar. Este não se constituía num referencial cultural central de seu modo de vida. Sua visão de mundo, suas festas, seus rituais, suas noções de tempo e espaço não acenavam prioritariamente para uma relação entre sua comunidade e o meio marítimo, mas, antes, se assentavam, sobretudo na sua relação com a terra, com os ritmos da produção agrícola. O mar ocupava posição apenas secundária na configuração de sua visão de mundo. Ele não era um “pescador exclusivo”, como atualmente, mas um pescador eventual que explorava o mar de dentro e os estuários esporadicamente em sua canoa rústica; nos meses do inverno dirigia-se à linha da praia em grupos numerosos para fazer o lanço da tainha e, assim, pescava para complementar suas necessidades alimentares e ganhar algum dinheiro num mercado incipiente.³⁶¹

Hoje, a pesca como atividade profissional exclusiva não pode ser entendida a partir do “caiçara em tempo integral”³⁶², tampouco da unidade entre modo de vida e produção imaterial que nos referimos antes. Aqui, a chave é outra e foi muito bem denunciada no dondom “Compra de Palmito”, no qual fica evidente, para além da relação que o caiçara mantém com a terra, o seu estranhamento frente à lógica do dinheiro:

*Quando eu pego na viola
Eu já sei por quem pergunto
Como fica tão bonito*

³⁶⁰ Dondom (Avião no estrangeiro). Cd “Viola Quebrada e Família Pereira” (faixa 3 – disco 2)

³⁶¹ SILVA, Luiz Geraldo. Op. cit., p.50.

³⁶² “ (...) os quais além de realizarem a prática musical e o artesanato de instrumentos musicais, eram “caiçaras em tempo integral”, isto é, pescavam e plantavam em suas roças como quaisquer outros habitantes do litoral. Estes fabricavam, sobretudo, violas, e rabecas, as quais eram elaboradas por eles “desde a escolha das madeiras até os insondáveis segredos para obtenção da boa sonoridade” Setti, Kilza apud SILVA, Ibid., p.57.

Dois amigos cantar junto

*Essa compra de palmito
Tá pior que cativoiro
Quem tira não ganha nada
Quem compra ganha dinheiro*

*Essa compra de palmito
Não dá nada pra ninguém
Quem tira não ganha nada
Quem compra dinheiro tem*

*Essa compra de palmito
É melhor se acabar
Que o povo se desengana
Na lavoura vai cuidar...*³⁶³

Nessa moda, a categoria *trabalho* adquire um significado completamente diverso da anterior. Se em “Avião no Estrangeiro” havia uma identificação do cantador com sua atividade na roça, aqui ele se distancia, ou dito de outra maneira, há um estranhamento. As palavras *cativoiro* e *dinheiro* explicitam uma relação não mais marcada pela unidade, mas pela exploração do trabalho informal na extração do palmito juçara que, apesar de proibida por lei, representa uma fonte de renda para muitas famílias caiçaras nas comunidades rurais³⁶⁴. Na condição de expropriados do seu modo de vida tradicional dentro de seu território, o corte do palmito torna-se uma alternativa de sobrevivência muitas vezes única, apesar dos riscos envolvidos e do pouco retorno financeiro. “Quem tira não ganha nada, quem compra dinheiro tem”. Estamos diante de um aprofundamento da divisão do trabalho na sociedade capitalista moderna, em termos próximos aos descritos por Marx nos seus *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, em que o objeto de trabalho e os meios de subsistência tornam-se estranhos ao trabalhador.³⁶⁵

*Sou um pobre pescador, ai
Que vivo em alto-mar
Me levanto bem cedinho, ai
Para o meu pão ganhar*

³⁶³ Dandão: Compra de palmito (tradicional). “Museu Vivo do Fandango” (CD1 – São Paulo, faixa 20)

³⁶⁴ Já existem iniciativas de manejo sustentável do palmito juçara, pela extração de sua polpa, para o consumo como o açaí da amazônia. Em novembro de 2010, foi realizado em Registro o primeiro encontro da Rede Juçara, que reúne organizadores e produtores que trabalham com a espécie. Apesar de incipiente, a atividade tem se apresentado como uma possível alternativa ao corte da árvore e as consequências sociais, que contribuem para a marginalização e criminalização do caiçara.

³⁶⁵ “Quanto mais, portanto, o trabalhador se *apropria* do mundo externo, da natureza sensível, por meio do seu trabalho, tanto mais ele se priva dos *meios de vida* segundo um duplo sentido: primeiro, que sempre mais o mundo exterior sensível deixa de ser um objeto pertencente ao seu trabalho, um *meio de vida* do seu trabalho; segundo, que [o mundo exterior sensível] cessa, cada vez mais, de ser *meio de vida* no sentido imediato, meio para a subsistência física do trabalhador mesmo. Segundo este duplo sentido, o trabalhador se torna, portanto, um servo do seu objeto. Primeiro, porque ele recebe um *objeto do trabalho*, isto é, recebe *trabalho*; e, segundo, porque recebe *meios de subsistência*. Portanto, para que possa existir, em primeiro lugar, como trabalhador e, em segundo, como *sujeito* físico. O auge dessa servidão é que somente como *trabalhador* ele [pode] se manter como *sujeito físico* e apenas como *sujeito físico* ele é trabalhador.” MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Op. cit., pp.81-82.

*Acordo de madrugada
Minha Mãe está de pé
Preparando a marmita
Temperando meu café
Quando eu estou saindo
Minha mãe me abençoa
Pede que Deus me acompanhe, ai
Pra que a pesca seja boa...*³⁶⁶

Logo nos primeiros versos a cisão entre o trabalho e a produção dos próprios meios de vida já se estabelece. Ora, se a pesca em sua origem era uma atividade de subsistência da comunidade caiçara, sua coesão social se desfaz na necessidade de ganhar o pão, como um meio para obter a finalidade do dinheiro. A passagem do “mar de dentro” para o “alto-mar” também é sintomática: diante da perda de suas terras, o mar aberto se tornou um dos únicos territórios que lhes sobrou, apesar dos altos riscos que representa³⁶⁷. O caiçara reconhece, em sua experiência cotidiana, as contradições da racionalização do seu trabalho. Na sequência da moda “Pobre Pescador”, começam a surgir traços de uma relação não mais mediada pela comunidade mas pela figura do “atravessador”:

*... A vida do pescador
Às vezes ela é bem sofrida
Enfrentando a tempestade, ai
No mar arriscando a vida
Vendemos nosso pescado
Para o atravessador
Que vive as nossas custas, ai
Mas não quer nos dar valor
Pagam o preço que querem
Não adianta reclamar
Às vezes ainda demora, ai
Uma semana pra pagar
Amanhã eu vou embora
Correr a costa do mar
Se eu for vivo eu voltarei, ai
Se a onda não me levar
Vamos dar por despedida
Que eu tenho por descansar
Amanhã eu vou cedinho, ai
Pra pescar em alto-mar...*³⁶⁸

³⁶⁶ Dandão: Pobre Pescador (autor: Valdemir Antônio Cordeiro “Vadico”). “Museu Vivo do Fandango” (CD1 – São Paulo, faixa 22)

³⁶⁷ Neste sentido, podemos enxergar o outro lado de algumas tradições por vezes romantizadas. O filme *Barravento* de Glauber Rocha é um bom exemplo, ao mostrar como uma aldeia de pescadores tradicionais já participava de um mecanismo de troca desigual, embora ainda inserida num universo mítico e simbólico, pré-moderno, por assim dizer. O livro *Caymmi: uma utopia de lugar*, de Antonio Risério, também evidencia as contradições estruturais que já envolviam o cotidiano dos pescadores artesanais cantados pelo compositor baiano. RISÉRIO, Antonio. **Caymmi: uma utopia de lugar**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

³⁶⁸ Dandão: Pobre Pescador...Op.cit.

Se, antigamente, as temáticas do amor e do trabalho na roça eram as principais, hoje os fandangueros narram sua condição no interior da sociedade capitalista moderna, na qual muitos participam como “sujeitos monetários desprovidos de dinheiro”, numa referência a Robert Kurz e seu trabalho sobre a crise da modernização³⁶⁹. Mais uma vez, a narrativa popular é testemunha da fratura social, do estranhamento sob uma organização moderna do trabalho, inclusive sob suas formas artesanais.

*Pescador que sofre é o artesanal
Quando o guarda vem me escondo no mangal
É os “home” da lei e a fiscalização
O meu gerival é o meu ganha-pão*

*Vou pescar bem cedo sem tomar café
E a minha mulher fica reclamando
Quando eu tô dormindo me ponho a sonhar
No meu gerival³⁷⁰ tem camarão entrando*

*O remo é o motor de um cavalo só
Quando chuva é chuva, quando sol é sol
Veja quanto sofre um pescador
Que trabalha tanto e não tem valor*

*Pesco de enchente, maré de vazante
Pesco com a chuva, com a trovoada
Pra ganhar sustento pra minha família
Pesco todo dia também de madrugada*

*Vamos dar por despedida
Hoje sim, amanhã não
Hoje navega meus peitos
E amanhã meu coração³⁷¹*

Haveria mesmo uma relação excludente entre modernidade e tradição? A coexistência de temporalidades distintas e a constante necessidade de o caíçara lidar com a mudança levanta uma série de questões. Um exemplo interessante é a pesca de cerco³⁷², considerada uma técnica artesanal da tradição caíçara, que teria sido introduzida no litoral paulista apenas no século XX, conforme sugerem as pesquisas de Gioconda Mussolini, pelos imigrantes japoneses³⁷³.

³⁶⁹ SCHWARZ, Roberto. **Discutindo com Alfredo Bosi**. In: _____. Sequências Brasileiras... Op.cit., p.70.

³⁷⁰ “Gerival (sm) – Armadilha para pesca parecida com o jererê. O jererê é formado por um arco de madeira, onde é fixado um pano de rede de malha estreita. Na parte superior são colocadas algumas bóias e na parte inferior os chumbeiros, para a rede ficar distendida. O arco de madeira é preso a um cabo, que o pescador manobra dentro de sua canoa. O gerival é destinado à pesca do camarão. In: **Glossário Caíçara**...Op.cit., p.173.

³⁷¹ *Chamarrita*: Pescador Artesanal (Paulo Jesus Pereira). “Museu Vivo do Fandango” (CD1 – São Paulo, faixa 2)

³⁷² “Armadilha para peixes, feita de panos de taquaras tecidas em forma de labirinto”. In: **Glossário Caíçara**... Op.cit., p.135

³⁷³ MUSSOLINI, Gioconda. **O cerco flutuante: uma rede de pesca japonesa que teve a ilha de São Sebastião como centro de difusão no Brasil**. *Sociologia*, 1946, v. VIII, nº3, pp.172-83.

Foto nº12: “Cerco flutuante” no Lagamar

(Acervo pessoal do autor)

Onde reside o caráter tradicional da pesca de cerco? De fato, as “atividades marítimas e de pesca sempre foram uma característica importante das comunidades caiçaras, ainda que a base da subsistência dependesse das atividades agrícolas”³⁷⁴. O que parece opor o cerco flutuante às demais técnicas de pesca é na verdade o seu nível de organização local, em geral assentado sobre uma economia de subsistência comunitária. O pescador tradicional é, no fundo, aquele que ainda oferece alguma forma de resistência cultural – por hábito ou necessidade – à modernização em escala industrial, representada neste caso pela pesca de arrastão, ainda que ele mantenha algum grau de relação com o estrato da economia de mercado.³⁷⁵

Talvez não seja exagero dizer que o moderno, portanto, opõe-se não apenas a um caráter artesanal do trabalho mas também a uma natureza coletiva da experiência humana. Na música, isso fica evidente se levarmos em consideração que na tradição oral não há uma oposição entre o “artista” e a “plateia”.³⁷⁶ No fandango praticado hoje, isso se revela

³⁷⁴ DIEGUES, A.C. **Esboço de História Ecológica e Social Caiçara...** Op.cit., p.300.

³⁷⁵ “Contudo, mesmo nesse caso, raro é o que não tenha estado em Santos, quer trabalhando nas docas, quer como embarcado. Disso provém a disparidade entre o que conhece e o que pratica. Muita coisa ele viu ou ouviu diferente do que observa ao seu redor: mesmo não possuindo, conhece o manejo de uma traineira, seu preço, onde começou a ser aplicada, marca e origem dos motores de lanchas e lugar de proveniência dos mesmos... Mas se sabe que há em São Paulo uma fábrica de redes que as cobra a sessenta cruzeiros por metro, continua a fazer as suas com as próprias mãos à pagá-las a outrem por braça (medida variável de acordo com o tamanho da envergadura de quem as confecciona); apesar de conhecer os estaleiros de Santos, a pagar a construção de suas canoas a carpinteiros locais, que ainda fazem a “puxada” pelo sistema de mutirão, ao som dos “pontos” de jongo.” MUSSOLINI, Gioconda. **O cerco da tainha na Ilha de São Sebastião**. In: DIEGUES, A.C. (org). *Enciclopédia Caiçara* volume 4... Op.cit., p.191.

³⁷⁶ “In the oral culture, as derived from the African cultures, there was no distinction made between the “artist” and the audience”. Music, which was an integral part of African religious ritual as well as the daily round and which could last for hours on end until the participants dropped from exhaustion, was created by the group as a whole and allowed for the combination of potentially any number of rhythmic interpretations, any combination of individual personalities. This integration of the individual into the society at such a basic level of experience is the root of black group actionality. One effect of the oral mode of perception is that individuality, rather than be stifled by group activity or be equated with specialization, actually flourishes in a group context.” SIDRAN, Ben. **Oral Culture and Musical Tradition...**Op.cit., p.299.

negativamente pelo fato de que é cada vez mais difícil encontrar o fandango batido: se antigamente, alternavam-se modas batidas e modas bailadas, atualmente vemos um predomínio das marcas valsadas. Essa desarticulação, que atinge também as modas dançadas em roda como a *Cana-Verde*, reflete-se na transferência das formas coreográficas para o “âmbito da música puramente vocal-instrumental”³⁷⁷, sugerindo haver agora uma separação entre o músico e o público.

A relação que o caiçara mantém com a questão da propriedade também se manifesta na música. Nas modas do repertório tradicional, a ausência de uma autoria conhecida é sintomática, o que não significa dizer que elas sejam criações coletivas ou anônimas, mas sim, que representam uma coletividade enraizada no próprio modo de vida caiçara. Além disso, a continuidade desse repertório depende que essa experiência seja recontada e atualizada ao longo das gerações. É neste sentido que se pode dizer que o fandango representa uma coletividade e uma tradição.

A ausência de propriedade intelectual coloca o repertório tradicional do fandango num tempo que não é o da mercadoria, logo, em oposição ao presente: modas mais recentes trazem os nomes dos compositores e versistas. O fato sugere não apenas uma mudança nas relações em que se inserem os caiçaras atualmente, mas também na maneira que o músico se relaciona com a tradição, ao mesmo tempo dando continuidade ao fandango mas também defendendo-se de um processo que viveu na pele, nomeadamente a passagem do valor-de-uso para o valor-de-troca. A relação que o caiçara mantém com a propriedade não está ligada apenas à noção negativa de uma “ausência de impressão de duração”³⁷⁸ ou de sua impossibilidade de acumular bens no interior de uma ordem patrimonialista. Liga-se, também, a uma prevalência do valor-de-uso do espaço e do tempo social.

“Em geral, o caiçara não acumula bens. Até 1954, quando se iniciou em Ubatuba a corrida de terras, que antes dessa época não apresentavam valor especial, vivia tranquilo em seu terreno ou posse; ninguém disputava sua terra e ele não se dava conta do valor que esta poderia vir a ter. Pescava e plantava o suficiente para comer”.³⁷⁹

Os fandanguinhos mais antigos ainda recordam o tempo em que só era preciso comprar sal e querosene. “Antigamente, a ‘gente do sítio’ fazia tudo e raramente ia ao comércio, comprar sal. Não havia quase negócios; cada um consumia o seu produto e nos anos fartos

³⁷⁷ “Dessa desarticulação entre as *formas* musicais dançadas e a prática coreográfica (cada vez mais difícil, diante dos fatos expostos no decorrer deste trabalho), vem resultando, como se disse, uma independência das *formas* coreográficas e transferência destas para o âmbito da música puramente vocal-instrumental.” SETTI, Kilza. **Ubatuba nos cantos das praias...** Op.cit., p. 98.

³⁷⁸ “A impressão de duração, baseada na solidez das habitações europeias falta aqui de todo, mas, em verdade, não deixando de ser adequada ao clima; o morador, cuja residência não tem estabilidade, não precisa de teto duradouro.” CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**. Op. Cit., p.48.

³⁷⁹ SETTI, Kilza. **Ubatuba nos cantos das praias...** Op.cit., p. 28.

sobrava mantimento, que não ‘tinha preço’”³⁸⁰. Hoje, a necessidade de ganhar dinheiro para adquirir produtos industrializados é uma experiência cada vez mais comum em seu cotidiano. Uma geração criada nos sítios, vivendo da subsistência, vê-se hoje num mundo em que somente a paisagem e as narrativas remetem ao tempo em que cresceram. E o conteúdo dos versos acompanha essa mudança, ao cantar a paisagem urbana, a relação com o dinheiro, a racionalização do tempo... Seria mesmo a última geração do “fandanguero narrador”?

*Eu estava imaginando problema da vida minha
Fui jogar na loteria só pra ver se a sorte vinha
Se ganhava algum dinheiro no jogo da raspadinha
Eu nunca ganhei prêmio no jogo da loteria
Não gosto da raspadinha pois é um jogo que avicia
Seje velho ou seja moço, está raspando todo dia
Conversando com um colega sobre a vida apertado
Eu perguntei pra ele se ele já tinha jogado
Ele então me respondeu que também tinha raspado
Foi aí que eu descobri que a raspadinha não dá nada
Aí encontrei com uma mulher e tive pena da coitada
Pois ela estava raspando sentadinha na calçada
Quero dar por despedida meu camarada irmão
Eu por vós dou minha vida, por outro darei ou não (...)*³⁸¹

Do mesmo versista, há uma outra moda sobre a cidade de Cananeia, muito significativa por reunir a diversidade de espaço-tempo coexistentes, o espaço geográfico que Milton Santos definiu como “acumulação desigual dos tempos”³⁸².

*...Vou falar d’algumas coisas
Do que Cananeia tem
Tem balsa da travessia
Na praça tem seu canhão
Tem vários supermercados
E a matriz de São João
Tem a rua Pedro Correa
Tem a rua do Artesão
Tem a rua Tristão Lobo
Onde mora o tubarão
Tem sua velha figueira
Ceagesp e Hotel Glória
Avenida Independência
Pra completar sua história
A Praça Martim Afonso
Retratado na memória
Tem Carijo e Acaraú*

³⁸⁰ CANDIDO, Antonio. **Os parceiros...** Op.cit., p. 49.

³⁸¹ *Dandão*: Jogo da Raspadinha (Armando Teixeira). “Museu Vivo do Fandango” (CD1 – São Paulo, faixa 4)

³⁸² SANTOS, MILTON. **Por uma Geografia Nova...** Op.cit.

*E o porto de Cubatão
E tem a linda paisagem
Do Morro de São João
Cananeia abençoada
É uma terra de oração
Cananeia é um paraíso
Que os turistas descobriu
Por ser uma das cidades
Das mais velhas do Brasil
Tem a ponte da Aroeira
Tem a Praça do Rocio
Daqui só resta saudades
Pra quem veio e pra quem viu
Eu vou dar por despedida ...³⁸³*

Uma evidência marcante da modernização dos territórios é justamente a criação de espaços racionalizados, como se vê pela presença de uma rua destinada à venda do artesanato local. O espaço funcional passa a ser determinado pelo seu valor-de-troca. De fato, as letras apontam na direção do declínio da experiência de uma vida rural mediada por outros ritmos e valores. Em seu lugar, a consolidação do urbano como um modo de vida – inclusive no campo – é negativa porque sem recursos para o consumo, do qual o caiçara se vê excluído em seu próprio lugar...

*...Ai, que bom que eu tivesse essa sorte
Uma morena dessa eu não deixava
Se eu fosse um rapaz de capital
Com uma morena dessa eu me casava...³⁸⁴*

A ambiguidade da palavra “capital” sugere um distanciamento não apenas do ponto de vista econômico mas também na relação entre campo e cidade. Essa dialética entre o rural e o urbano é uma via dupla, porém desigual e não menos complexa, cuja realidade é extremamente diversificada³⁸⁵. A apropriação gradativa dos espaços rurais pela dinâmica do urbano se dá através da transformação da atividade produtiva e suas formas tradicionais em uma resposta, de um lado, à demanda de acumulação externa do centro, como por exemplo, o

³⁸³ *Dandão*: O que Cananeia tem (Armando Teixeira). “Museu Vivo do Fandango” (CD1 – São Paulo, faixa 15)

³⁸⁴ *Chamarrita* “Rapaz de Capital” (Tradicional). Grupo Caiçara Cananeia. “Museu Vivo do Fandango” (CD1 – São Paulo, faixa 28)

³⁸⁵ “A realidade histórica, porém, é surpreendentemente variada. A “forma de vida campestre” engloba as mais diversas práticas – de caçadores, pastores, fazendeiros e empresários agroindustriais –, e sua organização varia da tribo ao feudo, do camponês e pequeno arrendatário à comuna rural, dos latifúndios e *plantations* às grandes empresas agroindustriais capitalistas e fazendas estatais. Também a cidade aparece sob numerosas formas: capital do Estado, centro administrativo, centro religioso, centro comercial, porto e armazém, base militar, pólo industrial. (...) Além disso, em nosso próprio mundo, entre os tradicionais extremos de campo e cidade existe uma ampla gama de concentrações humanas: subúrbio, cidade-dormitório, favela, complexo industrial. Mesmo o conceito de aldeia, aparentemente simples, revela ao longo da história uma grande diversificação(...)” WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura...** Op.cit., pp.11-12.

turismo; e, de outro, à expansão geográfica do consumo de bens industriais no campo. Raymond Williams, em estudo sobre a cidade e o campo, chama nossa atenção para o fato de que na ordem monetária da cidade, o capital excedente retorna ao campo para intensificar o processo exploratório e, num segundo momento, concretiza-se e concentra-se novamente nos centros urbanos: “A exploração do homem e da natureza, que tem lugar no campo, é concretizada e concentrada na cidade”³⁸⁶. Basta lembrarmos que mesmo a concepção de natureza e de turismo são construções modernas que, incorporando imensos territórios, submetem as populações locais a condições e normas que lhes são alheias. No fundo, trata-se de um aprofundamento da divisão do trabalho capitalista e, conseqüentemente da transferência de largos setores da população para uma vida de consumo urbano-industrial.

Foto nº13: Campo x cidade; Urbano x Rural

(Acervo pessoal do autor)

Estudar *no* lugar, seja ele uma metrópole ou, como no caso das populações tradicionais remanescentes, localidades isoladas ou remotas em regiões distantes dos centros urbanos, implica uma série de reflexões sobre temas que a ciência geográfica trabalha. O que é urbano, o que é rural? Qual o significado da globalização atual nos mais diversos cantos do mundo? Henri Lefebvre, sociólogo que fez muitas contribuições à reflexão espacial e ao estudo do cotidiano, define a industrialização como ponto de partida da problemática urbana, ou seja, o que caracteriza a sociedade moderna, e torna antigos modos de vida em folclore. A

³⁸⁶“Muito do que é vendido e comprado nos mercados é a mais-valia dos desprezados trabalhadores – do próprio país e, à medida que o comércio se desenvolvia, do exterior. E, à medida que ganha importância a ordem urbana fundamentada no dinheiro, para onde vai o grosso do novo capital, senão de volta para o campo, a fim de intensificar o processo de exploração? (...) E trata-se de um processo duplo. A exploração do homem e da natureza, que tem lugar no campo, é concretizada e concentrada na cidade. Por outro lado, porém, os lucros provenientes de outros tipos de exploração – a riqueza acumulada do comerciante, do advogado, do cortesão, vão penetrar no campo, como se (mas trata-se de uma aparência apenas) fossem um novo fenômeno social.”Ibid., p.72

dialética entre a industrialização e a urbanização é um processo contínuo de produção do espaço como um tecido urbano, conceito sobre o qual Lefebvre faz uma crítica fundamental, para além da morfologia que dominou historicamente o estudo do espaço nas ciências sociais.

O tecido urbano pode ser descrito utilizando o conceito de *ecossistema*, unidade coerente constituída ao redor de uma ou de várias cidades, antigas ou recentes. Semelhante descrição corre o risco de deixar escapar o essencial. Com efeito, o interesse do “tecido urbano” não se limita à sua morfologia. Ele é o suporte de um “modo de viver” mais ou menos intenso ou degradado: a *sociedade urbana*. Na base econômica do “tecido urbano” aparecem fenômenos de uma outra ordem, num outro nível, o da vida social e “cultural”. Trazidas pelo tecido urbano, a sociedade e a vida urbana penetram nos campos. Semelhante modo de viver comporta sistemas de objetos e sistemas de valores.³⁸⁷

Trata-se de uma interpretação dialética do rural e do urbano não como uma relação necessariamente excludente mas marcada pela simultaneidade e por uma coexistência cada vez mais intensa e conflituosa. Um está contido no outro, através do que Lefebvre chama de “sistemas de objetos e sistemas de valores” e de toda “uma racionalidade divulgada pela cidade”³⁸⁸. A interpretação dos territórios e da cultura é, portanto, de extrema complexidade e seus aspectos principais podem fugir a uma descrição superficial. Ainda que existam comunidades e culturas tradicionais em áreas remotas, vivendo do artesanato e de uma agricultura de subsistência, isto não significa que sejam sociedades pré-modernas. Também o fato de viverem atualmente no campo e preservarem muito de sua cultura não faz com que estejam à margem do modo de produção capitalista: o sistema de bancos, impostos e do trabalho assalariado, por exemplo, faz parte de seu cotidiano tanto quanto daquele que habita a metrópole.

A relação “urbanidade-ruralidade”, portanto, não desaparece; pelo contrário, intensifica-se, e isto mesmo nos países mais industrializados. Interfere com outras representações e com outras relações reais: cidade e campo, natureza e facticidade, etc. Aqui ou ali, as tensões tornam-se conflitos, os conflitos latentes se exasperam; aparece então em plena luz do dia aquilo que se escondia sob o “tecido urbano.”³⁸⁹

As “relações reais” que Lefebvre expõe acima são fundamentais à nossa reflexão pois a intensificação dos conflitos aparece de uma forma latente nas formas tradicionais das

³⁸⁷ LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Tradução: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Contexto, 2001, p. 19.

³⁸⁸ “Os mais conhecidos dentre os elementos do sistema urbano de objetos são a água, a eletricidade, o gás (butano nos campos) que não deixam de se fazer acompanhar pelo carro, pela televisão, pelos utensílios de plástico, pelo mobiliário “moderno”, o que comporta novas exigências no que diz respeito aos “serviços”. Entre os elementos do sistema de valores, indicamos os lazeres ao modo urbano (danças, canções), os costumes, a rápida adoção das modas que vêm das cidades. E também as preocupações com a segurança, as exigências de uma previsão referente ao futuro, em suma, uma racionalidade divulgada pela cidade.” Id.

³⁸⁹ Id.

culturas populares, sobretudo nas periferias – sejam elas urbanas ou rurais. Afinal, não seriam essas comunidades remanescentes também integrantes de uma periferia do capitalismo, ainda que negativamente inseridas na divisão territorial e social do trabalho? Grande parte destas populações encontram-se monetarizadas, mas de onde podem elas ganhar dinheiro na condição de isolamento que muitas vezes se encontram? Cada vez mais, as tradições têm se inserido numa lógica de mercado, e muitas encontram no artesanato e no turismo, uma das possibilidades de rendimentos para o fandangueiro, por meio da apresentação em hotéis, eventos públicos, excursões escolares e também da venda de instrumentos e outros artigos de artesanato para decoração. Todas essas formas, porém, estão distantes da unidade entre o trabalho e o lazer que caracterizava a função social do fandangueiro nas comunidades caiçaras.

A modernização diminuiu o papel do culto e do popular tradicional no conjunto do mercado simbólico, mas não os suprime... Do lado popular, é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma. Nunca houve tantos artesãos, nem músicos populares, nem semelhante difusão do folclore, porque seus produtos mantêm funções tradicionais (dar trabalho aos indígenas e camponeses) e desenvolvem outras, modernas: atraem turistas e consumidores urbanos, que encontram nos bens folclóricos signos de distinção, referências personalizadas que os bens industriais não oferecem³⁹⁰

Aqui há uma encruzilhada. Se esta via de mão dupla mantém as “funções tradicionais” ao passo que desenvolve outras “modernas”, ela já não comporta o sentido desta tradição como uma experiência coletiva, afinal, qual forma de trabalho realmente se desenvolve entre esses indígenas e camponeses senão o próprio trabalho estranhado sob contornos tradicionais? Ao padronizar o artesanato, não extraímos dele seu principal caráter, justamente não ter um padrão? O sistema do dinheiro – juntamente com todas as rupturas e contradições que ele implica³⁹¹ – é uma experiência que se torna cada dia mais comum a todos nós, ao passo que nos torna estranhos à natureza, ao produto do nosso trabalho e, de forma ainda mais profunda, estranhos à nós mesmos³⁹² e pobres em experiências comunicáveis.

³⁹⁰ CANCLINI apud DIEGUES, Antonio Carlos Sant’anna. **O patrimônio cultural caiçara**. Op.cit., p. 16.

³⁹¹ “Agora temos, portanto, de conceber a interconexão essencial entre a propriedade privada, a ganância, a separação de trabalho, capital e propriedade da terra, de troca e concorrência, de valor e desvalorização do homem, de monopólio e concorrência etc., de todo este estranhamento (*Entfremdung*) com o sistema do dinheiro.” MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**...Op.cit., p.80.

³⁹² “Examinamos o ato do estranhamento da atividade humana prática, o trabalho, sobre dois aspectos. 1) A relação do trabalhador com o *produto do trabalho* como objeto estranho e poderoso sobre ele. Esta relação é ao mesmo tempo a relação com o mundo exterior sensível, com os objetos da natureza como um mundo alheio que se lhe defronta hostilmente. 2) A relação do trabalho como *ato da produção* no interior do *trabalho*. Esta relação é a relação do trabalhador com a sua própria atividade como uma [atividade] estranha não pertencente a ele, a atividade como miséria, a força como impotência, a procriação como castração. A energia espiritual e física *própria* do trabalhador, a sua vida pessoal – pois o que é vida senão atividade – como uma atividade voltada contra ele mesmo, independente dele, não pertencente a ele. O *estranhamento-de-si* (*Selbstentfremdung*), tal qual acima o estranhamento da coisa. Ibid., pp. 83.

*O fandango Deus deixou
Pro regalo da pobreza
Que me faz chorar
Quem se mete no fandango
Não se lembra da riqueza
Que me faz chorar*³⁹³

De um lado, as comunidades que ainda possuem um vínculo mais direto com as gerações passadas e com a natureza na produção dos meios de vida, são também aquelas que possuem o sentido de uma experiência que não é mediada pelo estranhamento. Ao contrário, o estranhamento é outro e está, por exemplo, na fala de Leonildo Pereira, fandangueiro de Rio dos Patos, Guaraqueçaba (PR), quando diz ter visto apenas soja em viagem a Londrina, onde fora se apresentar: “Ninguém mais sabe o que é um Ingá”³⁹⁴. Ele tem plena consciência que esta pobreza da experiência moderna faz parte das mesmas contradições que o impedem de continuar sendo caíçara em todos os seus sentidos, ao questionar o motivo pelo qual tiram seu direito de derrubar a mata para a própria subsistência se “lá em cima” já derrubaram e continuam a cortar imensas áreas em favor da monocultura, da indústria e do agronegócio: “O verde somo nós que trabalhamos no sítio...Aquele que é o verde. Eu sou o verde, ele é o verde. Você que mora no sítio, nós que somo o verde. Cuidamos da terra, cuidamos das plantas...”³⁹⁵

Do outro lado, temos que cuidar para não projetar um olhar moderno e anacrônico sobre o passado e as relações comunitárias que envolvem as chamadas práticas tradicionais. Mesmo imersos em outros valores – definitivamente mais próximos à natureza e a um sentido de coletividade –, os meios de vida tradicionais diferem da visão que temos hoje sobre a vida fora da cidade, muitas vezes assentada na ideia da “inocência rural” e no “contraste retórico entre a vida urbana e a campestre”³⁹⁶, que escondem as reais contradições do próprio trabalho e das dificuldades que marcam o cotidiano no campo. “Idealiza-se não a economia rural, do passado ou do presente, mas sim uma casa de campo comprada, ou um ‘encantador refúgio na costa’, ou mesmo uma ‘árida ilha costeira’. Isso, portanto, não é um sonho rural, e sim suburbano.”³⁹⁷ Uma análise atenta sobre as narrativas e o universo do fandango caíçara – e muito provavelmente outras expressões populares –, é capaz de revelar uma realidade que, embora menos bucólica ou romântica, coloca o debate sobre as tradições diante das questões contemporâneas que as envolvem.

³⁹³ *Dondom* (Fandanguinho). Cd “Viola Quebrada e Família Pereira” (faixa 11 – disco 1)

³⁹⁴ Conversa com Leonildo Pereira em sua casa, no bairro do Abacateiro, em julho de 2010.

³⁹⁵ Depoimento gravado em documentário independente, intitulado “Fandango Caíçara”. Disponível em: <http://vimeo.com/41029924> (acessado: janeiro de 2015) Trecho também disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bCcvjugUxd8> (acesso: fevereiro de 2015).

³⁹⁶ WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*...Op.cit., p.69.

³⁹⁷ Ibid., p.70

A riqueza e a diversidade cultural no Brasil são inegáveis. Mais surpreendente, porém, é a permanência de práticas e saberes a despeito de um processo unilateral de modernização do país. Mas é preciso cuidar para não atribuir um “sinal positivo, de identidade nacional, a relações de opressão”³⁹⁸. Não apenas as manifestações da nossa cultura popular são dinâmicas em sua capacidade criativa atualizadora – o que por si só é muito importante –, mas principalmente, contêm força crítica e a negatividade necessárias para denunciar a violência estrutural e as relações desiguais que diariamente marcam o cotidiano dessas populações, no campo ou na cidade, em prol de um pensamento único.

³⁹⁸ Apesar de ser direcionada a um outro contexto, a seguinte observação crítica de Roberto Schwarz é sintomática e pode ser pensada a partir do nosso tema: “(...)A mística terceiro-mundista encobre o conflito de classes e traz uma visão ingênua, ainda que violenta, dos antagonismos e sobretudo das interdependências internacionais. A estética que ela inspira é herdeira retrógrada do nacionalismo. Para relativizar a questão, convém lembrar também que inexistiu a estética do primeiro mundo. (...) Assim, se mesmo em países cuja realidade é bem mais aceitável, o trabalho artístico deve sua força à *negatividade* [grifo meu], não vejo porque logo nós iríamos dar sinal positivo, de identidade nacional, a relações de opressão.” SCHWARZ, Roberto. **Existe uma estética do terceiro mundo?** In: _____. **Que horas são?: ensaios**. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Foto nº14: Mata Atlântica – Cananeia-SP
(Acervo Pessoal)

O Galo Canta (Moda de Fandango Tradicional)

*O Galo canta, o galo canta
O dia amanhece
O sol esquent
O jardim floresce
Vou-me embora, vou-me embora
Que vou deixar meus interesses
Não posso te querer bem
Não posso te namorar
O meu peito já me dói
De tanto suspiro dar
Não posso viver alegre
Não posso viver contente
Suspiro de madrugada, meu bem
Faz mal para tanta gente
Meu amigo, camarada
Ai quando nós se juntamos
Fazemos chorar as pedras
E depois também choramos
O galo canta....³⁹⁹*

³⁹⁹ *Chamarrita*: O Galo Canta (tradicional). “Museu Vivo do Fandango” (CD1 – São Paulo, faixa 08).

Contra as Leis

*Do meu pescoço, a partir de hoje
Pende o relógio das horas:
A partir de hoje cessa o curso dos astros,
O Sol, o canto dos galos e o evoluir das sombras,
O que uma vez me anunciava o tempo
Está agora mudo, cego e surdo: –
Toda natureza para mim silencia
Ao tique-taque do relógio e da lei.*

(NIETZSCHE, *A Gaia Ciência*⁴⁰⁰)

Foto nº15: Interior de São Paulo
(foto: Joana Silva)

⁴⁰⁰ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência**; tradução Paulo César de Souza. – 1ª ed. – São Paulo: Cia. Das Letras, 2012, p. 41.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU ESPAÇOS DA CULTURA

“Como disse Pascal, ninguém morre tão pobre que não deixe alguma coisa atrás de si. Em todo caso, ele deixa reminiscência, embora nem sempre elas encontrem um herdeiro.”⁴⁰¹ Com esta curta passagem de *O Narrador*, Benjamin expõe o que talvez seja um dos aspectos mais indissociáveis à discussão sobre cultura popular. Toda experiência humana precisa ter um herdeiro; as narrativas, ouvintes e, principalmente, quem dê continuidade às histórias. A sobrevivência ou o declínio de uma forma popular enraizada na tradição oral estão diretamente ligados, portanto, à possibilidade de atualização dos seus conteúdos e à relação que, enquanto forma de comunicação, mantém com a totalidade que a cerca. Isto quer dizer que a temática da cultura popular envolve questões de território, economia, política, meio-ambiente, educação, em suma, todas as esferas que influenciam diretamente o nosso cotidiano numa sociedade moderna.

Nas comunidades caiçaras, a família é o núcleo onde tradicionalmente o indivíduo “nascia para o mundo”, no sentido que esta expressão assume em Hannah Arendt, ou seja, um mundo comum que advém da possibilidade de seu compartilhamento⁴⁰². Dentro deste quadro, é sintomático que as rupturas vividas pelos caiçaras encontrem muita reverberação no interior da família, que gradualmente deixa de representar a via desse “nascimento”. Em seu lugar, cresce o papel da escola, da igreja, do rádio, da televisão e, mais recentemente, da internet, que passam a mediar essa inserção no mundo dos homens. Na prática, podemos ver esse distanciamento entre as gerações no pouco interesse dos jovens pelas tradições de seus pais e avós e, sobretudo, no fato da figura do mestre-artesão ser cada vez mais ausente: o “caiçara em tempo integral” praticamente já não consegue encontrar meios para se manter enquanto tal. Atualmente, vê-se inserido numa lógica de mercado marcada pela necessidade de ganhar dinheiro para obter o sustento de cada dia. Estaríamos diante de um “mínimo vital” sob outras formas?

Na região do Lagamar, a modernização foi paradoxalmente construindo-se sobre o tecido de uma vida rural, ao mesmo tempo rompendo laços comunitários mas mantendo condições fundamentais para a permanência de outras funções e formas tradicionais. Foi isto o que tornou possível, ainda hoje, encontrar mestres-artesãos como Zé Pereira, Arnaldo Pereira, Randolpho Pereira e outros músicos da comunidade do Ariri, como João Alves, Dilermando, Atanus, além de Leonildo Pereira, do canal do varadouro no Paraná, e Isidoro das Neves, Baduca e “Vlad”, do grupo Família Neves do Marujá, além do versista Ângelo

⁴⁰¹ BENJAMIN, Walter. *O narrador...* Op.cit., p. 212.

⁴⁰² ARENDT, Hannah. *A crise na educação*. In: _____. *Entre o passado e o futuro...* Op.cit., p. 221 – 247.

Ramos, de Cananeia. Alguns deles abriram pousadas nas comunidades onde vivem e, planejando-se sazonalmente, tiram uma boa parte de seu sustento com as temporadas turísticas. Outros prestam serviços gerais para as prefeituras, o que lhes permite ter uma aposentadoria futura ou alguma renda fixa. Todos, porém, são herdeiros de uma tradição que, em meio às novas necessidades cotidianas, dá continuidade, de uma ou outra forma, à rica história do fandango caiçara, seja cantando em suas próprias casas e construindo instrumentos, ou participando de iniciativas e projetos junto às novas políticas públicas de cultura.

Com efeito, novos caminhos têm se apresentado ao fandango que, depois de um longo levantamento que envolveu entidades dos setores público e privado, foi registrado pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), em 2012, como patrimônio imaterial. Editais públicos de fomento à continuidade dos saberes tradicionais, além de leis estaduais e federais que preveem a remuneração de mestres e aprendizes, também têm ajudado a colocar a discussão em escala nacional. No Ariri, por exemplo, o grupo “Jovens Fandangueros do Ariri” obteve verba por meio de edital do ProAc da Secretaria da Cultura de São Paulo e, no ano de 2010, além de realizar apresentações em festas da região, confeccionou uniformes para os integrantes, comprou instrumentos dos mestres-artesãos locais e equipamentos de som, além de destinar parte da verba para a construção de um centro cultural na comunidade. Também no Ariri, fandangueros como Zé Pereira já chegaram a ganhar o reconhecimento financeiro como mestre de cultura tradicional junto ao Ministério da Cultura. E estas são conquistas práticas que reafirmam a necessidade de colocar o tema em relevo, com todas as suas implicações.

Evidentemente, o debate sobre políticas públicas culturais é complexo e vai além do nosso propósito, o que não nos impede de tocar em alguns pontos fundamentais, sobre os quais, aliás, temos insistido em cada fragmento deste trabalho. É imprescindível, acima de tudo, compreender que se a cultura popular é algo necessariamente dinâmico⁴⁰³ em sua capacidade atualizadora, existem processos estruturais e institucionais que reproduzem a relação de forças e a desigualdade implícitas na existência simultânea entre formas de sociabilidades orais e uma cultura letrada dominante. Na prática, isso se manifesta de muitas formas. Um bom exemplo é o dia em que pedi autorização escrita de uso, para fins acadêmicos, das imagens e depoimentos dos músicos e artesãos que tive a oportunidade de conviver ao longo da pesquisa, ocasião em que me encontrava reunido com os irmãos Zé,

⁴⁰³ “Dentro desse molde interno bastante amplo e dútil, que já traz em si as potencialidades da arte toda, pois funde abstrato com expressivo, a cultura popular está generosamente aberta a múltiplas influências e sugestões, sem preconceito de cor, classe ou nação. E, o que é rico de consequências, sem preconceito de tempo. A cultura do povo é localista por fatalidade ecológica, mas na sua dialética humana é virtualmente universal: nada refuga por princípio, tudo assimila e refaz por necessidade (...).BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização...**Op.cit, p. 55.

Arnaldo, Leonildo e Randolpho Pereira. Talvez tenha sido essa a experiência de maior aprendizado durante o meu percurso até aqui. Seu Arnaldo, em particular, demonstrou uma desconfiança com a situação, apesar de naquela altura ele já me conhecer há um certo tempo e saber sobre o meu estudo. Mais tarde, pude sentar com ele à mesa de um bar e conversar sobre o assunto quando, em lágrimas, revelou-me já ter assinado vários termos, sem jamais ter visto muito em troca. Ele disse enxergar os pesquisadores como políticos, e que ao assinar é como se estivesse dando um voto.

Se na época a situação já escancarava uma distância social, foi o aprofundamento da pesquisa que me permitiu sentir, de fato, o conflito latente que há entre uma ordem cultural dominante da letra – da qual naquele momento eu era inevitavelmente um representante – e uma outra baseada na palavra, na tradição oral, que historicamente vem perdendo espaço no interior da sociedade. Quantas assinaturas, muitas vezes colhidas em situações de violência física ou moral junto a pessoas que talvez nem mesmo soubessem ler, foram usadas para expropriar os caiçaras de suas terras? Quantas vezes a confiança fora sido quebrada? De fato, em sua apreensão residia não uma questão pessoal, mas a experiência de pertencer a uma tradição oral dentro de uma lógica formal ou, dito de outra forma, ser caiçara, sem títulos formais de propriedade, porém historicamente inserido numa lógica monetária e patrimonial onde a sua palavra não tem direitos.

A fragilidade dessa hierarquia entre o escrito e o oral, porém, não tira a importância e a responsabilidade de pesquisar e viver na prática essas contradições. Ao contrário, coloca a necessidade de entender as estruturas de poder muitas vezes implícitas. A cultura caiçara encontra-se num momento muito importante e, conforme já foi mencionado, algumas de suas expressões – entre elas o fandango – têm gradativamente conquistado mais espaço na esfera das políticas nacionais e estaduais. Nas localidades, porém, ainda é difícil dizer a abrangência destes projetos enquanto possibilidades de salvaguarda real das práticas tradicionais, uma vez que os prêmios em dinheiro e os editais beneficiam, diretamente, uma parte pequena das comunidades e, mesmo nesse caso, representam apenas um acréscimo esporádico na renda familiar. A inserção destas práticas se dá numa lógica externa àquela em que elas se desenvolveram, da festa, do ritual e da função coletiva que desempenhavam, ainda que líderes ou mestres consigam “distinguir bem as demandas que os envolvem, preservando as funções e os sentidos mais profundos dessas práticas.”⁴⁰⁴

⁴⁰⁴ Sobre questões contemporâneas que envolvem a salvaguarda e o fomento das culturas populares, Alberto Ikeda tem um artigo que levanta muitos pontos fundamentais: “De qualquer modo, em uma visão dialética e macro estrutural, se admitirmos que esses fatos culturais estão ligados a grupos subalternos e periféricos da sociedade, todas as iniciativas, mesmo as governamentais, e até as artísticas e de inclusão social acabam resultando em processos que de algum modo chegam às apropriações e expropriações culturais, ou na transformação de conteúdos e sentidos sociais e políticos, sobretudo quando servem para preencher programações como espetáculos artísticos em instituições culturais, ou mesmo em apresentações oficiais organizadas por órgãos públicos, como referências da cultura nacional. Afinal, o simples ato da transposição desses fatos culturais de seus locais convencionais de realização

Isto não significa, porém, que devemos deixar a questão de lado e presumir que as culturas populares resistem, invariavelmente, em sua luta contra os moinhos de uma modernização desigual. É muito importante que a discussão sobre as políticas públicas da cultura popular sigam em frente. O mesmo vale para o tema preservação da natureza. Evidentemente, a questão ambiental é de extrema relevância, mas é preciso rever a verticalidade do processo de criação das reservas e as restrições ambientais. Reconhecemos que já existe um esforço nessa direção através da criação de novas categorias de proteção⁴⁰⁵, como as reservas extrativistas, além do reconhecimento da necessidade de incluir os moradores tradicionais no processo de implementação e gestão. Diante das pressões do setor econômico, porém, torna-se difícil atingir o cerne da questão que, no fundo, diz respeito ao modelo de organização da nossa sociedade. Como pudemos ver nas próprias modas do fandango caiçara, há processos territoriais e econômicos que aprofundam as contradições nos cantos mais remotos e aparentemente “isolados” ou próximos à “natureza”.

Ao longo do nosso trajeto, encontramos ideias, projetos, instituições e pessoas que muito contribuem para a continuidade da cultura caiçara e para o aprofundamento do debate que, necessariamente, o tema implica.⁴⁰⁶ No Ariri, tive a oportunidade de acompanhar a organização e participar de oficinas da 2ª e da 3ª Semana Cultural na Escola Estadual Péricles Eugênio da Silva Ramos, realizadas nos anos de 2010 e 2011⁴⁰⁷ com o objetivo de trazer as narrativas e a cultura caiçara para dentro das salas de aula. A ideia era fazer também o contraponto da tradição local com os temas que têm implicações diretas sobre a vida na comunidade, como a criação dos parques e unidades de conservação e a luta contra a construção da barragem do Tijuco Alto, no Rio Ribeira, pelo grupo Votorantim. Os resultados das atividades e das oficinas foram apresentados sob a forma de poesias, desenhos, mapas, fotografias e, no ano de 2011, alguns alunos fizeram um curta-metragem sobre a Semana Cultural daquele ano. Ao longo dessas experiências, foi possível perceber uma identidade e um vínculo muito forte dos jovens com seu lugar de origem e, muitos deles, aliás, não

(comumente inseridos em festas e rituais tradicionais) para outros transforma a atividade em uma simples representação, uma apresentação apenas”. IKEDA, Alberto T. *Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração*. Estud. av. vol.27, nº79. São Paulo: 2013. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000300013&lng=en&nrm=iso
acesso em: 19 mar 2014.

⁴⁰⁵ Para saber sobre as categorias de Unidades de Conservação existentes, ver o Sistema Nacional de Unidades de Conservação – SNUC: lei nº 9.985, de 18 de Julho de 2000; decreto nº 4.340, de 22 agosto de 2002. Sobre a criação do mosaico de unidades do Jacupiranga, que inclui reservas extrativistas e de desenvolvimento sustentável na região do Lagamar e do Vale do Ribeira, ver: http://www.rbma.org.br/programas/programa_mosaicos_corredores_ecologicos_2.asp

⁴⁰⁶ O ponto de cultura “Caíçaras”, por exemplo, tem realizado diversas ações no sentido de registrar esse patrimônio cultural e ao mesmo tempo promover a economia solidária e a valorização das iniciativas de auto-gestão das culturas tradicionais caíçaras, indígenas e quilombolas, da região de Cananeia.

⁴⁰⁷ A “Semana Cultural do Ariri” foi realizada em 2010 de 06 a 10 de dezembro e, em 2011, de 17 a 22 de Outubro. Em ambas as ocasiões, foram organizadas junto à própria Escola e ao Instituto de Pesquisas Ecológicas (IPÊ), cuja coordenadora no Ariri era a pesquisadora Camila Nali, além de contar com o apoio de outras instituições. Lúcia Domingos de Souza, que trabalha como enfermeira no posto de saúde e tem uma importante atuação como agente cultural do fandango no Ariri, foi responsável pela organização local. É importante dizer que muitas das iniciativas culturais nas comunidades dependem de ações conjuntas e de pessoas que se disponibilizem para, além de terem seus próprios empregos, dedicarem-se às questões da preservação do patrimônio cultural caiçara.

gostariam de sair do Ariri. Devido às poucas perspectivas de continuar a formação, porém, a maioria encerra os estudos ao final do ensino médio e, muitas vezes, mudam-se para cidades que oferecem maiores oportunidades de emprego ou estudo.

A experiência de trazer as tradições e as narrativas dos moradores mais antigos para dentro da sala de aula foi muito enriquecedora e coloca uma série de perspectivas acerca dos conhecimentos tradicionais na formação escolar contemporânea. Entre os problemas que enfrentamos como pesquisadores, educadores e, acima de tudo, “seres políticos”, um diz respeito justamente a entender em que medida a escola desempenha, enquanto instituição, um papel dominante no interior de uma sociedade desigual e estratificada.⁴⁰⁸ Uma vez que um dos nossos principais objetivos neste trabalho foi reconhecer a relação dialética que há entre cultura e economia, a educação formal não pode deixar de ser mencionada. Pois não está em questão apenas a propriedade econômica, mas também a propriedade simbólica, ou capital cultural, e neste sentido, a própria escola acaba por criar e reproduzir formas de consciência de determinados grupos da sociedade.⁴⁰⁹ A relação entre as diversas formas de conhecimento e a ideologia é tão importante que, como já mencionamos, levou Gramsci a enxergar no folclore um meio capaz de determinar o nascimento de uma nova cultura, fazendo desaparecer “a separação entre cultura moderna e cultura popular”.⁴¹⁰ Com efeito, qualquer tentativa nesta direção só poderia ser feita onde persistem outras formas de conhecimento que não aquelas atualmente ensinadas nas escolas. Ao mesmo tempo, para ter espaço no interior de uma ordem cultural dominante, é preciso saber ler, escrever, conhecer as disciplinas do currículo formal, mas também ter contato com ferramentas de comunicação como a internet e as linguagens audiovisuais, por meio de atividades que poderiam ser incentivadas nas próprias escolas.

Aqui, encontram-se aspectos positivos de propostas como a Semana Cultural e outras iniciativas de formação e salvaguarda, por exemplo as realizadas pelo ponto de cultura “Caiçaras”, que além da função social e pedagógica, são responsáveis por reunir muito material sobre a cultura da região⁴¹¹. Entre as possibilidades de trabalhar as fotos, vídeos e entrevistas, encontram-se aquelas desenvolvidas a partir de uma abordagem multidisciplinar

⁴⁰⁸ “Let me just state now that one of our basic problems as educators and as political beings, then, is to begin to grapple with ways of understanding how the kinds of cultural resources and symbols schools select and organize are dialectically related to the kinds of normative and conceptual consciousness “required” by a stratified society.” APPLE, Michael. **Ideology and Curriculum**. 3rd edition. Routledge: New York 2009., p.2.

⁴⁰⁹ “[...]For not only is there economic property, there also seems to be symbolic property – cultural capital – which schools preserve and distribute. Thus, we can now begin to get a more thorough understanding of how institutions of cultural preservation and distribution like schools create and recreate forms of consciousness that enable social control to be maintained without the necessity of dominant groups having to resort to overt mechanisms of domination.” Id.

⁴¹⁰ “O folclore não deve ser concebido como uma bizzaria, mas como algo muito sério e que deve ser levado a sério. Somente assim o ensino será mais eficiente e determinará realmente o nascimento de uma nova cultura entre as grandes massas populares, isto é, desaparecerá a separação entre cultura moderna e cultura popular ou folclore. Uma atividade deste gênero, feita em profundidade, corresponderia no plano intelectual ao que foi a reforma nos países protestantes.” GRAMSCI, Antonio. **CADERNOS DO CÁRCERE Vol.6: Literatura, Folclore, Gramática...** Op.cit., p.136.

⁴¹¹ Entre as atividades realizadas pelo Ponto de Cultura “Caiçaras”, tive a oportunidade de acompanhar um mutirão de varação de uma canoa na comunidade do Ariri, em 2010, e um mutirão de roça e plantio de mandioca no bairro do Varadouro, em 2011.

pela História Oral⁴¹², através da criação de centros comunitários de memória, museus vivos, museus virtuais e multimídias, acervos de escolas, documentários audiovisuais, e outros. “Pela somatória das memórias individuais temos a evidência de uma *memória coletiva*, que nos fornece elementos para a reconstrução da memória histórica.”⁴¹³

As perspectivas que envolvem a memória são muito importantes na medida em que trazem a questão do “enraizamento”, entendido como uma das necessidades mais capazes de dar ao homem as condições necessárias contra o domínio externo, que pode ser exercido por um governo totalitário ou mesmo por mecanismos de dominação do mercado. “Não ter raízes significa não ter no mundo um lugar reconhecido e garantido pelos outros; ser supérfluo, significa não pertencer ao mundo de forma alguma. O desarraigamento pode ser a condição preliminar da superfluidade”⁴¹⁴. De fato, é interessante pensar que a memória representa, para além de um vínculo com o passado, uma possibilidade presente. Invertendo-se o caráter de negatividade atribuído historicamente ao caiçara – refletido no estereótipo do homem “avesso ao trabalho regular”^{*} –, não poderíamos enxergar também um sentido de resistência cultural cuja origem está no enraizamento a um modo de vida não compatível com a ética e o ritmo do trabalho sob o capitalismo?

Nessa dialética entre os pólos negativo e positivo, as modas de fandango nos ensinaram que, em meio à resistência, existem rupturas que colocam os caiçaras diante de novas condições de existência, nas quais muitas vezes o ritmo do trabalho industrial dita o tempo das tradições. Hoje, o caiçara trabalha dobrado, a pesca, a coleta de palmito e o artesanato são, simultaneamente, práticas tradicionais e um “ganha pão” no seu sentido mais moderno: a economia monetária é uma realidade em todo o território e nas regiões periféricas não poderia ser diferente. Estruturas tradicionais são muitas vezes as vias pelas quais o próprio desenvolvimento desigual encontra um caminho. As culturas e as expressões populares encontram-se nesse hiato entre aquilo que lhes atribuída sentido, ou seja, a própria

⁴¹² “A partir de centros comunitários e associações de bairro é possível reconstruir a história local, bem como a consciência do grupo. Entretanto, como afirma Paul Thompson (1992:22), ‘a História Oral não é necessariamente um instrumento de mudança; isso depende do espírito com que seja utilizada. Não obstante, a História Oral pode certamente ser um meio de transformar tanto o conteúdo quanto a finalidade da história. Pode ser utilizada para alterar o enfoque da própria história e revelar novos campos de investigação; pode derrubar barreiras que existam entre professores e alunos, entre gerações, entre instituições educacionais e o mundo exterior e na produção da história – seja em livros, museus, rádio ou cinema –, pode devolver às pessoas que fizeram e vivenciaram a história um lugar fundamental, mediante suas próprias palavras’. A História Oral possibilita novas versões da História ao dar voz a múltiplos e diferentes narradores. Esse tipo de projeto propicia sobretudo fazer da História uma atividade mais democrática, a cargo das próprias comunidades, já que permite produzir história a partir das próprias palavras daqueles que vivenciaram e participaram de um determinado período, por intermédio de suas referências e também do seu imaginário. O método da História Oral possibilita o registro das reminiscências das memórias individuais, a reinterpretação do passado, enfim, uma história alternativa à história oficial.” FREITAS, Sônia Maria de. **História oral: possibilidades e procedimentos**. 2ª ed. – São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006., pp.78-79.

⁴¹³ Ibid. p.115.

⁴¹⁴ “A solidão, o fundamento para o terror, a essência do governo totalitário, e, para a ideologia ou a lógica, a preparação de seus carrascos e vítimas, têm íntima ligação com o desarraigamento e a superfluidade que atormentavam as massas modernas desde a Revolução Industrial e se tornaram cruciais com o surgimento do imperialismo no fim do século passado e o colapso das instituições políticas e tradições sociais do nosso tempo. Não ter raízes significa não ter no mundo um lugar reconhecido e garantido pelos outros; ser supérfluo, significa não pertencer ao mundo de forma alguma. O desarraigamento pode ser a condição preliminar da superfluidade”. ARENDT, Hannah. **As Origens do Totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. Cia. das Letras, 2012, p. 634.

* Ver Seção 2.3.

produção artesanal dos seus modos de vida, e a possibilidade de continuar existindo na esfera de uma divisão do trabalho cada vez mais profunda e marcada pelo racionalismo econômico e um cotidiano urbano-industrial cada vez mais generalizado em escala mundial.⁴¹⁵

Em que medida as manifestações da cultura popular podem assumir um sentido de resistência diante da ordem cultural dominante é uma pergunta que deve ser feita continuamente. De forma alguma, porém, o tema deve ser abordado de maneira unilateral ou romantizada, como se no fundo desejássemos encontrar nas culturas tradicionais o nosso próprio elo perdido. A idealização de um passado bucólico e uma “economia natural” não é capaz de compreender o tema em sua complexidade. Além disso, se a memória coletiva é um dos cimentos da comunidade tradicional, a sua reconfiguração moderna, como memória nacional pertence ao domínio da ideologia⁴¹⁶: como vimos, o êxito em criar uma identidade nacional a partir da cultura popular depende do esquecimento das muitas tensões sociais e contradições que atravessam, necessariamente, a modernização.

Cultura popular é um assunto de ordem atual e envolve território, economia, política, meio-ambiente, em outras palavras, todas as esferas que compõem nossa vida contemporânea. Os diálogos que procuramos estabelecer aqui percorrerem inúmeros caminhos e áreas do conhecimento, experiências pessoais e coletivas. Uma conclusão, porém, está clara: é preciso repensar a sociedade para além da esfera econômica atualmente reduzida ao mercado, de um lado, e aos consumidores, do outro. O desenvolvimento não pode mais ser confundido com crescimento econômico⁴¹⁷; a criatividade deve fazer parte de todas as esferas da vida humana.⁴¹⁸

O “espaço” que a tradição ocupava na sociedade se fragmentou, como resultado do aprofundamento da crise social que se dá paralelamente ao desenvolvimento das técnicas e de um mercado global que se reproduz na própria crise e, por isso, precisa recriá-la continuamente⁴¹⁹. Apesar disso, ainda que mediada pela indústria cultural ou pela mercadorização da cultura, houve uma significativa mudança de foco e surgiram novos olhares sobre o mundo, leituras feitas a partir de outros lugares sociais. Para o geógrafo

⁴¹⁵ “Na fase em que nos encontramos, de explosão dos meios de comunicação, o processo de globalização do sistema de cultura terá que ser cada vez mais rápido, tudo levando a crer que estamos fechando o ciclo que se abriu no século XVI. Todos os povos lutam para ter acesso ao patrimônio cultural comum da humanidade, o qual se enriquece permanentemente. Resta saber quais serão os povos que continuarão a contribuir para esse enriquecimento e quais aqueles que serão relegados ao papel passivo de simples consumidores de bens culturais adquiridos no mercado. Ter ou não direito à criatividade, eis a questão.” FURTADO, Celso. **Cultura e Desenvolvimento em época de crise**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 25.

⁴¹⁶ ORTIZ, Renato, **Mundialização e cultura...** Op.cit. p. 139.

⁴¹⁷ “It must be clearly recognised, however, that development is not the same as growth. It is possible to develop differently on the terrains, for example, of social relations, daily life and the relation to nature, without necessarily resuming our growth or favouring capital”. HARVEY, David. **The enigma of capital and the crises of capitalism**. New York: Oxford University Press, 2011., p. 229.

⁴¹⁸ “É certo que um maior acesso a bens culturais melhora a qualidade da vida dos membros de uma coletividade. Mas, se fomentado indiscriminadamente, pode frustrar formas de criatividade e descaracterizar a cultura de um povo. Daí que uma política cultural que se limita a fomentar o consumo de bens culturais tende a ser inibitória de atividades criativas e a impor barreiras à inovação. Em uma época de intensa comercialização de todas as dimensões da vida social, o objetivo central de uma política cultural deveria ser a liberação das forças criativas da sociedade. Não se trata de monitorar a atividade criativa e sim de abrir espaço para que ela floresça.” FURTADO, Celso. **Cultura e Desenvolvimento...** Op.cit., p. 32.

⁴¹⁹ HARVEY, David. **The enigma of capital and the crises of capitalism...** Op.cit.

Milton Santos, a grande novidade é “o surgimento de uma cultura popular que se serve dos meios técnicos antes exclusivos da cultura de massas”.⁴²⁰ Se a globalização agrava as heterogeneidades, como diz⁴²¹, há nas culturas populares um espaço que potencialmente representa uma contraposição às verticalidades: estaríamos entrando num período em que a comunicação pode ser repensada a partir das classes subalternas. Realizar o potencial deste novo período implica, porém, numa mudança de valor e da hierarquia entre a esfera da cultura, que representa a diversidade, e a ordem econômica hegemônica.

Walter Benjamin havia reconhecido, já no início do século XX, que a arte de narrar estava em vias de extinção. Hoje, diante do aprofundamento de uma divisão do trabalho em escala mundial, teríamos ficado ainda mais pobres em experiências comunicáveis – um paradoxo, dada a multiplicidade dos meios de comunicação na era da informação digital globalizada. A ruptura entre passado e futuro descrita por Hannah Arendt é sintomática⁴²² e são cada vez menos aqueles que ainda hoje resguardam experiências transmitidas pelos pais, pelos avós, de tempos insondáveis. O fandagueiro é um narrador e talvez esteja em sua última geração enquanto “caçara em tempo integral”*. O fandango, porém, pode continuar existindo enquanto houver possibilidades para sua permanência e reconfiguração no interior de uma sociedade urbana moderna, seja através editais públicos, de espetáculos musicais, do seu reconhecimento e institucionalização como patrimônio imaterial da cultura.

Estamos diante de um sério debate sobre o direito a uma vida digna na sociedade moderna, inclusive fora de seus parâmetros. E se, talvez, o fandagueiro de outrora esteja em suas últimas narrativas, o futuro das comunidades caiçaras pode ter na sua música uma fonte legítima de resistência e de afirmação de uma identidade territorial que lhes é própria. Como o *rap* das periferias, haveria nas expressões populares do campo um caminho para se reivindicar espaços, territórios e ter direito à voz, não apenas para contar o passado, mas como na verdadeira narrativa, permitir que a toda essa riqueza de experiência encontre um herdeiro e que sua história possa ser narrada continuamente. Se o fandango caiçara não mais encontrar um espaço de atualização capaz de unir forma e conteúdo, leva consigo para além da história de uma tradição rica e diversa como a dos caiçaras. Acima de tudo, a humanidade perde o registro de toda uma forma singular e complexa de agir sobre o mundo e interpretá-lo. E esse é um empobrecimento de experiência que diz respeito a todos nós.

⁴²⁰ SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 21.

⁴²¹ “Os indivíduos não são igualmente atingidos por esse fenômeno, cuja difusão encontra obstáculos na diversidade das pessoas e na diversidade dos lugares. Na realidade, a globalização agrava a heterogeneidade, dando-lhes mesmo um caráter ainda mais estrutural. Uma das consequências de tal evolução é a nova significação da cultura popular, tornada capaz de rivalizar com a cultura de massas.” Ibid., p. 143.

⁴²² ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. *Op.cit.*

* Ver seção 3.1.

BIBLIOGRAFIA

AB' SÁBER, Aziz Nacib. **Litoral do Brasil**. Metalivros: São Paulo, 2001.

ADORNO, T.W & HORKEIMER, Max. **Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas**. In: *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos* / Theodor W. Adorno, Max Horkheimer; tradução, Guido Antonio de Almeida. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ADORNO, Theodor W. **The Culture Industry**. Selected essays on mass culture. Edited and with an introduction by J.M. Bernstein. Routledge: London and New York, 2007.

ALMEIDA, Antônio Paulino de. **Memória Histórica da Ilha do Cardoso**. In: DIEGUES, A.C (org.). *Enciclopédia Caiçara* vol. 4: história e memória caiçara. São Paulo: Hucitec: NUPAUB: 2005.

ANDRADE, Manuel Correia de (org.). **Élisee Reclus**. Ed. Ática, 1985.

ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil: 1º tomo**. Obras completas de Mário de Andrade. Livraria Martins Editora: São Paulo, 1959.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. 4ª.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

_____. **O turista aprendiz**. Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ANDRADE, S.M.L. de; ARANTES, J. Encarte: **Viola Fandanguera – Viola Quebrada**; Família Pereira., 2002 (CD)

APPLE, Michael. **Ideology and Curriculum**. 3rd edition. Routledge: New York 2009.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Fandango**. In: **Folclore Nacional, volume II: Danças, Recreação, Música**. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

ARENDT, Hannah. **As Origens do Totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. Cia. das Letras, 2012.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ARRIGHI, Giovanni. **O longo século XX: dinheiro, poder e as origens de nosso tempo**. Trad. Vera Ribeiro; revisão de tradução César Benjamin. – Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Editora UNESP, 1996.

AZEVEDO, Fernando Corrêa de. **Fandango do Paraná**. Cadernos de Folclore (vol. 23). Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. FUNARTE, 1978; RODERJAN, Roselys Vellozo. **Folclore Brasileiro: Paraná**. Rio de Janeiro: MEC – SEC – FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore, 1981.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura**. 7^a Ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. – São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ., Rio de Janeiro, n.19, Apr. 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso. (Acesso em: 22.09.2014)

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 4^a ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

BRANDÃO, Théo. **Fandango: Folgedos Natalinos**. Coleção Folclórica da UFAL – nº24. Universidade Federal de Alagoas.

BRAUDEL, Fernand. **Civilização Material, Economia e Capitalismo: séculos XV – XVIII**; tradução: Telma Costa. – São Paulo: Martins Fontes, 1996. Obra em três volumes. Volume 2: Os jogos das trocas.

_____. **Civilização Material, Economia e Capitalismo: séculos XV – XVIII**; tradução: Telma Costa. – São Paulo: Martins Fontes, 1996. Obra em três volumes. Volume 3: O tempo do Mundo.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. Tradução: Denise Bottman. – São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

CALADO, Carlos. **O Jazz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. 12^a ed. Revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. **Os parceiros do Rio Bonito. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**: Editora 34, Duas Cidades, 2001.

COSTA, Bruno Esslinger de. **O Fandanguero Narrador: a experiência geográfica e o modo de vida caçara no processo de modernização do território**. Departamento de Geografia – USP: trabalho de graduação individual, 2011.

COSTA NETO, Joaquim de Britto.. **A questão fundiária nos Parques e Estações Ecológicas do Estado de São Paulo: origens e efeitos da indisciplina da documentação e do registro imobiliário**. São Paulo: FAUUSP 2006.

DIEGUES, Antonio Carlos Sant'anna. **A Mudança como Modelo: O caso da Cultura Caçara e a Urbanização**. In: DIEGUES, A.C. (org.). Enciclopédia Caçara – volume 1: O olhar do pesquisador.– São Paulo: Hucitec: NUPAUB: CEC / USP, 2004.

_____. **Cultura e Meio-ambiente na Região Esuarina de Iguape-Cananeia-Paranaguá**. In: PIMENTEL, Alexandre; GRAMANI, Daniella; CORRÊA, Joana (orgs.). Museu Vivo do Fandango. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

_____. (org.). **Enciclopédia Caiçara vol. 1: O olhar do pesquisador**. São Paulo: Hucitec: NUPAUB: CEC / USP, 2004.

_____. (org.). **Enciclopédia Caiçara volume 2: falares caiçaras**. São Paulo: Hucitec: Nupaub: CEC/USP, 2005.

_____. (org.). **Enciclopédia Caiçara vol. 4: história e memória caiçara**. São Paulo: Hucitec: NUPAUB: 2005.

_____. (org.). **Enciclopédia Caiçara vol. 5: festas lendas e mitos caiçaras**. São Paulo: HUCITEC, NUPAUB, CEC/USP, 2006.

_____. **Esboço de História Ecológica e Social Caiçara**. In: DIEGUES, A.C. (org.) Enciclopédia Caiçara Volume 4: história e memória caiçara. São Paulo: Hucitec: NUPAUB: 2005.

_____. **O Mundo caiçara: o olhar do pesquisador**. In: DIEGUES, A.C. (org.) Enciclopédia Caiçara – volume 1: O olhar do pesquisador.– São Paulo: Hucitec: NUPAUB: CEC / USP, 2004.

_____. **O patrimônio cultural caiçara**. In: DIEGUES, A. C. (org.) Enciclopédia Caiçara – Volume 5: festas lendas e mitos caiçaras. São Paulo: HUCITEC, NUPAUB, CEC/USP, 2006.

FERNANDES, Florestan. **O Folclore em Questão**. Ed. Martins Fontes: São Paulo, 2003.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. 4ª edição – São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

FREITAS, Sônia Maria de. **História oral: possibilidades e procedimentos**. 2ª ed. – São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

FURTADO, Celso. **Cultura e Desenvolvimento em época de crise**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. **Formação Econômica do Brasil: edição comemorativa: 50 anos**. Organização Rosa Freire d’Aguiar Furtado. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GATTI, Luciano. **Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno**. Edições Loyola: São Paulo, 2009.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. LTC: Rio de Janeiro, 1989.

GRAMANI, Daniella; Corrêa Joana. **Naquele tempo, no tempo de hoje: um panorama do fandango do litoral norte do Paraná e sul de São Paulo**. In: Museu Vivo do Fandango / Alexandre Pimentel, Daniella Gramani, Joana Corrêa (organizadores.) Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

GRAMANI, Daniella da Cunha. **O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri**. – UFPR, Curitiba, 2009.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere Vol.6: Literatura, Folclore, Gramática**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2002.

HARVEY, David. **The enigma of capital and the crises of capitalism**. New York: Oxford University Press, 2011.

HARVEY, David. **The geopolitics of capitalism**. In: _____. *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*. Routledge: New York, 2001.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26ª edição. – São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IKEDA, Alberto T. *Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração*. Estud. av. vol.27, nº79. São Paulo: 2013. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000300013&lng=en&nrm=iso

(acesso em: 19 mar 2014)

LACOSTE, Yves. **Perspectiva da geografia ativa em país subdesenvolvido**. In: GEORGE, P; GUGLIELMO, R; KAYSER; LACOSTE, Y. *A Geografia Ativa*. Trad. Gil Toledo, Manuel Seabra Nelson de La Côte e Vincenzo Bochicchio. 5ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: DIFEL, 1980.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Tradução: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Contexto, 2001

_____. **Rhythmanalysis. Space, time and everyday life**. Bloomsbury, 2013.

MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana e CORRÊA, Roberto (orgs.). **Tocadores: Homem, Terra, Música e Cordas**. Curitiba: Olaria, 2002.

MARCÍLIO, Maria Luiza. **Caiçara, Terra e População: Estudo de Demografia Histórica e Da História Social de Ubatuba**. In: DIEGUES, A.C. (org.) *Enciclopédia Caiçara Volume 4: história e memória caiçara*. São Paulo: Hucitec: NUPAUB: 2005.

MARX, KARL. **Contribuição à crítica da economia política**. Tradução e introdução: Florestan Fernandes. – 2ª ed. – São Paulo: Expressão Popular, 2008.

_____. **Manuscritos econômico-filosóficos**. 3ª reimpressão – São Paulo: Boitempo, 2009.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. **A ideologia Alemã**, 5ª edição – São Paulo: Hucitec, 1986.

MENDOZA, J.G; JIMENÉZ, J.M y CANTERO, N.O. **El Pensamiento Geográfico: Estudio interpretativo y antología de textos (De Humboldt a las tendencias radicales)**. Alianza Universidad Textos: Madrid, 2002.

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

MONBEIG, Pierre. **Pioneiros e Fazendeiros de São Paulo**, SP, Hucitec, Polis, 1984.

MUSSOLINI, Gioconda. **O cerco da tainha na Ilha de São Sebastião**. In: DIEGUES, A.C. (org). Enciclopédia Caiçara volume 4: história e memória caiçara. São Paulo: Hucitec: NUPAUB: 2005.

_____. **O cerco flutuante: uma rede de pesca japonesa que teve a ilha de São Sebastião como centro de difusão no Brasil**. *Sociologia*, 1946, v. VIII, °3, pp.172-83.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência**; tradução Paulo César de Souza. – 1ª ed. – São Paulo: Cia. Das Letras, 2012.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. **Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora**. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, v. 44 nº 1.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. **Românticos e Folcloristas: Cultura Popular**. Editora Olho d'Água: São Paulo.

PEREIRA, Eduardo; RIOS, Oswaldo; GULIN, Rogério; PIMENTEL, Alexandre. **Textos do encarte: Museu Vivo do Fandango (CD)**. Associação Cultural Caburé, 2006.

PETRONE, Pasquale. **As funções dos aldeamentos**. In: _____, Aldeamentos Paulistas, SP, Hucitec, 1995.

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

PRADO JR., Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo: colônia**. Entrevista Fernando Novais ; posfácio Bernardo Ricupero. – São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **História Econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidad del poder, eurocentrismo y America Latina**. In: LANDER, Edgardo. La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 1993.

RANGEL, Ignácio. **Introdução ao Desenvolvimento Econômico Brasileiro (1957)**. Editora Bial 2ª edição, 1990.

REZENDE DA SILVA, Simone. **Negros na Mata Atlântica, territórios Quilombolas e a conservação da natureza**. Dissertação (Doutorado em Geografia Física). USP: 2008.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

RISERIO, Antonio. **Caymmi: uma utopia de lugar**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RODERJAN, Roselys Vellozo. **Folclore Brasileiro: Paraná**. Rio de Janeiro: MEC – SEC – FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore, 1981.

SAHLINS, Marshall. **Cosmologias do Capitalismo: O Setor Trans-Pacífico do “Sistema Mundial”**. Anais ABA. Campinas, Conferência na XVI Reunião da Associação Brasileira de Antropologia, 1988.

SALVAGNI, Ana. Encarte do cd **DUO BEM TEMPERADO. Mexericos da Rabeca**. Músicas de José Eduardo Gramani/José Eduardo Gramani, rabecas e Patrícia Gatti, cravo. Produção: Ângela Regina. Campinas, Selo Cântaro, 1997. 1 CD.

SANTOS, Álvaro Rodrigues dos. **A grande barreira da Serra do Mar: da trilha dos Tupiniquins à Rodovia dos Imigrantes**. São Paulo: O Nome da Rosa, 2004.

SANTOS Milton. **A periferia está no pólo: o caso de Lima, Peru**. In: ____ Economia Espacial: críticas e alternativas. Trad. Maria Irene de Q. F. Szmrecsányi. 2ªed. São Paulo: EDUSP, 2003.

_____. **Por uma Geografia Nova: Da Crítica da Geografia a uma Geografia Crítica**. 6ª ed. São Paulo: EDUSP, 2004.

_____. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo: Cia. das Letras, 2014.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**; tradução Marisa Trench Fonterrada. – 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

SCHWARZ, Roberto. **Discutindo com Alfredo Bosi**. In: ____ Sequências Brasileiras: ensaios. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

_____. **Existe uma estética do terceiro mundo? In: ____ . Que horas são?: ensaios**. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SETTI, Kilza. Notas sobre a produção musical caiçara: música como foco de resistência entre pescadores do litoral paulista. In: DIEGUES, A. C. (org.) **Enciclopédia Caiçara – Volume 5: festas lendas e mitos caiçaras**. São Paulo: HUCITEC, NUPAUB, CEC/USP, 2006.

SETTI, Kilza. **Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caiçara paulista e sua produção musical**. São Paulo: Ática, 1985.

SISTEMA Nacional de Unidades de Conservação – SNUC: lei nº 9.985, de 18 de Julho de 2000; decreto nº 4.340, de 22 agosto de 2002. 5.ed. aum. Brasília: MMA/SBF, 2004. 56p.

SIDRAN, Ben. **Oral Culture and Musical Tradition**. In: WALSON, Robert (Editor). *Keeping time: readings in jazz history*. Oxford University Press: New York, 1999.

SILVA, Luiz Geraldo. **Por uma etnografia histórica do mundo caçara**. In: DIEGUES, A.C (Org.) *Enciclopédia Caçara – volume 1: O olhar do pesquisador*. – São Paulo: Hucitec: NUPAUB: CEC / USP, 2004.

SOJA, Edward W. **Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social**. Tradução: Vera Ribeiro; revisão técnica: Bertha Becker, Lia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

SPINA, Segismundo. **Na Madrugada das Formas Poéticas**. Ateliê Editorial: 2002.

THOMPSON, E.P. **Prefácio. In: A formação da classe operária Inglesa**. Volume 1: *A árvore da Liberdade*. Trad. Denise Bottman. Paz e Terra: São Paulo, 1987.

_____. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TONI, Flávia Camargo. *Missão: as pesquisas folclóricas*. In: *Missão de Pesquisas Folclóricas*. SESC – SP. Prefeitura da Cidade de São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo.

VANUCCI, Marta. **Os Manguezais e Nós: Uma Síntese de Percepções**. Versão em português Denise Navas-Pereira. – São Paulo: EDUSP, 1999.

VIANA, Silvia. **Rituais de sofrimento**. São Paulo: Boitempo, 2012.

VILELA, Ivan. **Cantando a Própria História: Música Caipira e Enraizamento**; prefácio: Alfredo Bosi. São Paulo: EDUSP, 2013.

VILELA, Ivan. **O Caipira e a Viola**. In: *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Lisboa: ICS, 2003., p.173-189.
http://www.ivanvilela.com.br/sobre/artigo_caipira.pdf (acesso em: maio de 2011)

WALLERSTEIN, Immanuel. **The rise and demise of the capitalist system**. In: _____. *The Essential Wallerstein*. The New Press: New York, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory**. IN: *Culture and Materialism: selected essays*. Verso: 2005, pp 31-49.

_____. **Culture and Society 1780-1950**. Anchor Books: New York: 1960.

_____. **Culture is Ordinary**. In: *Raymond Williams on Culture and Society: essential writings*. Edited by Jim McGuigan. Sage: 2013.

_____. **Keywords: a vocabulary of culture and society**. Oxford University Press, 1985.

_____. **O campo e a cidade na história e na literatura**. tradução: Paulo Henriques Britto. Cia das Letras: São Paulo, 1989.

ZUBIETA, Ana María (org.). **Cultura popular: un abanico de mediações hacia la cultura de masas**. In: _____. Cultura Popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas. Editorial Paidós: Buenos Aires, 2000.

ZUBIETA, Ana María (org.). **Del arte popular y las utopías a las culturas híbridas y el consumo**. In: _____. Cultura Popular y cultura de masas: conceptos, recorridos y polémicas. Editorial Paidós: Buenos Aires, 2000.

SÍTIOS DA INTERNET

Portal do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional):

<http://portal.iphan.gov.br/montarDetalheConteudo.do?id=17994&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional> (Acesso em: 03.12.2014)

RESERVA DA BIOSFERA DA MATA ATLÂNTICA

http://www.rbma.org.br/programas/programa_mosaicos_corredores_ecologicos_2.asp

(Acesso em 26.01.2014)

ICMBIO (Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade)

<http://www.icmbio.gov.br/portal/> (Acesso em: 25.01.2014)

DISCOGRAFIA

Duo Bem Temperado. Mexericos da Rabeca. Músicas de José Eduardo Gramani/José Eduardo Gramani, rabecas e Patrícia Gatti, cravo. Produção: Ângela Regina. Campinas, Selo Cântaro, 1997. 1 CD.

Fandango do Paraná. 1976. Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. CDFB-015. Disco compacto.

Fandango no Araçuaia: o grande encontro. PROAC: São Paulo, 2011. 1 CD

Museu Vivo do Fandango. Associação Cultural Caburé, 2006. CD duplo

Viola Fandanguera: Viola Quebrada e Família Pereira. Curitiba: Independente, 2002. 2 CDs.

Rabeca Fandangueria: Mestre Zé Pereira. São Paulo. Produzido por Felipe Gomide e Regionave Cultural, 2013. Mídia online. *Site* para download:

<<https://www.dropbox.com/s/3h9qi575yk54lg8/Mestre%20Z%C3%A9%20Pereira.zip>>

(acesso em: 05 nov 2013)

DOCUMENTÁRIOS

Fandango Caiçara. Disponível em: <http://vimeo.com/41029924>

(acervo pessoal)

ANEXOS

IMAGENS

CANOA CONSTRUÍDA POR ZÉ PEREIRA
(Acervo pessoal)

**Casa adquirida por meio de verba do ProAc para
construção de um Centro de Cultura do Ariri**
(Acervo pessoal)

MUTIRÃO DE “VARAÇÃO” DA CANOA.
Puxirão organizado pelo Ponto de Cultura “Caiçaras”
(2010.Acervo pessoal)

ESTRADA DO ARIRI, km 1
(Acervo pessoal)

IRMÃOS PEREIRA
(da esq. para a dir: Randolpho, Leonildo, Arnaldo, Zé)
(Acervo pessoal)

SEMANA CULTURAL PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS

Cartaz da IIª Semana Cultural da Escola Estadual Péricles Eugênio da Silva Ramos
Ariri - Cananéia - SP

Escola Estadual Péricles Eugênio da Silva Ramos Ariri - Cananéia - SP
(acervo pessoal)

Cartaz da IIIª Semana Cultural da Escola Estadual Péricles Eugênio da Silva Ramos
Ariri - Cananéia - SP

FRAGMENTOS

TRANSCRIÇÕES

CHAMARRITA

Peito de Dois Irmãos

Arnaldo Pereira (Viola) e Zé Pereira (Machete)

Tradicional

Fonte: CD RABECA FANDANGUEIRA - MESTRE ZÉ PEREIRA

Regionave Cultural (2013)

Transcrição: Bruno Esslinger de Britto Costa

Es - te pei - to que a-qui can - ta É pei - to de dois ir -

mãos Es-te Pei-to que a-qui can-ta É pei - to de dois ir-mãos ai

*É peito de dois irmãos ai
Cantamos peito com peito
Cantamos peito com peito
Coração com coração ai*

*Eu aqui co' camarada
Já sabemo o que fazemo
Eu aqui co camarada
Já sabemo o que fazemo'*

*Já sabemo o que fazemo
Deixemo muita saudade
Deixemo muita saudade
Dentro da parte que andemo*

*Vamo dar a despedida
No braço desta viola
Vamo dar a despedida
No braço desta viola*

*No braço desta viola
Que despedida tão triste
Que despedida tão triste
Para quem tão longe mora*

CHAMARRITA

Eu não sei se cante e chores

Mestre Zé Pereira (Rabeca e Voz)
Museu Vivo do Fandango CD1 São Paulo faixa 30
Transcrição: Bruno E.B. Costa

Tradicional

Voz
Rabeca

Eu não se - i se can - te e cho - res Não sei o qual é me-
lhor eu não sei se can-te cho-res não sei o qual é me-lhor ai

*Não sei o qual é melhor, ai
Eu cantando vivo triste
Eu cantando vivo triste
Chorando muito pior, ai*

*Em cima daquele morro
Vai um tucano avoando
Em cima daquele morro
Vai um tucano avoando*

*Vai um tucano avoando
Com o bico vai escrevendo
Com o bico vai escrevendo
Com as asas vai apagando*

*Quero dar a despedida
Despedida quero dar
Quero Dar a despedida
Despedida quero dar*

*Despedida quero dar
Quero fazer bem curtinha
Quero fazer bem curtinha
Pra n'outra continuar*

DONDON

EMBAIXO DA LARANJEIRA

Zé Pereira, Arnaldo Pereira

Fonte: CD RABECA FANDANGUEIRA MESTRE ZÉ PEREIRA -
Regionave Cultural (2013)

Transcrição: Bruno E. B. Costa

Tradicional

Ai Es - ta du as vi-o-li - nha Pa - re-ce que são ir - mã

Ai u - ma que vei-o de lon - ge Ô - tra que é lá do lu - gar De - bai-xo da la-ran

jei-ra meu ca - va lo a-man-he-ceu Quan-do eu che-guei em ca-sa min-ha mãe en bra-ve

ceu Min-ha mãe não en-bra - ve-çã que o cul - pa-do não fui eu

que gos-tei da mo - ça E a mo-ça gos-tô de eu

Ai

*Ai eu não sei se cante e chore
Não sei o qual é melhor
Ai eu cantando sofro pena
Chorando muito pior*

Debaixo da Laranjeira...

*Ai periquito pena verde
Sentado no meu jardim
Ai a vossa pena se acaba
A minha não terá fim*

Debaixo da laranjeira

*Vamo dar a despedida
Despedida vamo dar
Ai vamo fazer bem curtinha
Pra noutra continuar*

Debaixo da laranjeira...

ANDORINHA

Marca batida

Fonte: Documento Sonoro do Folclore Brasileiro
Recolhido em 1968 por Inami Custódio Pinto
Ilha dos Valadares - PR
Transcrito por Bernadete Zagonel

Tradicional

Cu-ri__ti__ba é bo-a ter-ra ter - ra on-de eu me cri - ei oi la rai lai mi-nha an do

-ri- nha__ Não foi por far-ta de amor que eu da-qui me re-ti

-rei oi la rai lai mi - nha ando - ri - nha Nes-te ma-to não tem pas-sa - ri nho pas-sa

ri nho cha-ma-do an-do ri - nha An do - ri nha vo-ou foi sem - bo - ra Dei - xô o

ni nho no ga lho da a-mo ra Oh! que tão be-la se-nho ra Pa ra um ra-paz que na - mo ra__

__ Eu co-mo não sou da - qui__ me re-ti-ro e vou me em

bo - ra oi lá rai lai mi-nha an-do - ri - nha__

*Curitiba é boa terra
Onde o meu amor está
Curitiba é purgatório
Onde as almas vão penar*

*Andorinha do coqueiro
Dai-me novas do meu bem
Se é viva ou se é morta
Se está nos braços de alguém*

*Vamos dar por despedida
Que é da nossa obrigação
Tudo quanto é violeiro
Tem isto por devoção*

CHAMARRITA

O Galo Canta

Jovens Fandangueiros de Itacuruçá

Fonte: Museu Vivo do Fandango CD1 São Paulo Faixa 8
Transcrição da melodia: Bruno E. B. Costa

Tradicional

D / / / / / / A / D

O ga lo can - ta_____ o ga-lo can-ta O dia a-man - he-ce

/ A / / /

O sol es - que - nta O jar-dim flo - re - sce Vou-me em - bo - ra vou-me em

/ / D D A

bo - ra Que vou dei - xá meus in - te - re - sse Não po - sso - te que - rê bem Não

/ D D A / D /

po - sso te na - mor - rá O meu pei - to já me dói de tan - to sus pi - ro dá Não po

/ A / / D /

sso vi - ver a - le - gre Não po - sso vi - ver con - ten - te Sus - pi - ro de ma - dru ga

A A / port. D / A / D / A

- da meu bem faz mal pa - ra mui - ta gen_____ te_____

Chamarrita Lairilalai

Zé Pereira e Arnaldo Pereira

Fonte: CD RABECA FANDANGUEIRA MESTRE ZÉ PEREIRA

Regionave Cultural (2013)

Transcrição: Bruno E. B. Costa

Tradicional

Can-te - mo meu ca-ma - ra - da__ lai-ri-lai - lai O que ha - ve-mo de fa - zê ai__ lai-ri-lai

lai Can-te - mo meu ca - ma - ra - da__ lai - ri - lai - lai__

O que ha - ve - mo de fa - zer ai__ lai - ri - lai - lai - ai__

*O que havemo de fazer ai, lai ri lai lai
Nós dois quando nos juntamo, lai ri lai lai
Nós dois quando nos juntamo, lai ri lai lai
É bonito de se vê ai, lai ri lai lai ai...*

*A maré que enche e vaza, lai ri lai lai
Dexa o baxo descoberto, lai ri lai lai
A maré que enche e vaza, lai ri lai lai
Dexa o baxo descoberto, lai ri lai lai ai...*

*As estrela do cé corre, lai ri lai lai
Todas ela para o norte, lai ri lai lai
As estrela do céu corre, lai ri lai lai
Todas ela para o norte, lai ri lai lai ai...*

*Todas ela para o norte, lai ri lai lai
Eu também inda ei corrê ai, lai ri lai lai
Eu também inda ei corrê ai, lai ri lai lai
Do lado da minha sete, lai ri lai lai ai...*

*Vamos dar a despedida, lai ri lai lai
Daqui para muito longe, lai ri lai lai
Vamos dar a despedida, lai ri lai lai
Daqui para muito longe, lai ri lai lai ai...*

*Daqui para muito longe, lai ri lai lai
Pra num dá motivo mundo, lai ri lai lai
Pra num dá motivo mundo, lai ri lai lai
Coração faço de bronze, lai ri lai lai ai...*

CHAMARRITA
Adeus Morena

Mestre Zé Pereira (Rabeca e Voz)

Fonte: CD RABECA FANDANGUEIRA - MESTRE ZÉ PEREIRA
 Regionave Cultural 2013
 Transcrição: Bruno E. B. Costa

Traditional

D $\flat$ / A $\flat$ / D $\flat$ /
 Voz

Afinação

Rabeca

A $\flat$ / D $\flat$ / A $\flat$ / D $\flat$

Que-ro co-me-ça can-tan-do que-ro co-me-ça can

tan-do já que cho-ran-do -nas - ci Que-ro co-me-ça can - tan__

/ / / / / Db / Ab
 do Ai por-que cho-ran-do nas - ci A - de - us mo - re - na

/ Db / Ab / Db /
 Já que cho-ran-do nas

Ab / / / / /
 ci pa-ra ver se eu re-cu - pe-ro pa-ra ver se eu re-cu - pe - ro Pa-ra

/ / / / / / / Db
 ver se eu re cu - pe ro Ai o que cho-ran-do per - di A - de - us mo - re - na

/ Ab / Db / Ab /
 (Empty staff)

Db / Ab / Db 3

O sol quan-do vem sa

Ab / / / / / /

in-do O sol quan-do vem sa - in-do pe-de li-cen-ça pra-mim O sol

/ / / / / / / Db

quan-do vem sa - in - do__ Ai pe-de li-cen-ça pramim A - de - us mo - re - na

/ Ab / Db / Ab /

Db / Ab / Db /

tr tr

Ab / Db / Ab / /

Pe de li-cen-ça pra mi-m pa-ra es-ten-der o ra-io pa-ra

/ / / / / / /

es-ten-der o raio Pa-ra es-ten-der o ra - i - o Ai por ci

/ / / Db / Ab /

ma do meu jar-dim A - de - us mo - re - na

Db / Ab / Db /

Ab / Db / Ab / Db

Eu can

to des-de pe-que-no Eu can - to des-de pe-que-no E can - to com es-pe-rança

Eu can - to des-de pe - que - no Ai e can -to com es - pe - ran - ça A - de - us mo

- re - na

E can - to com es-pe-ran-ça A-té ho-je não per - di A-té ho-je não per

di A-té ho-je não per - di ai Ai mi-nha voz d'in-da cri

/ / Db / Ab / Db /
 an - ça A - de - us mo - re - na
 Ab / Db / Ab / Db
 / Ab / Db / Ab
 / Db / Ab / /
 / / / / / / /
 dan - tes meu pai dava _____ Que - ro dar a des - pe - di _____ da Ai co - mo

/ / / Db / Ab / 7
 dan-tes meu pai da - va A - de - us mo - re - na

Db / Ab / Db /
 Co-mo d'an-tes meu pai

Ab / / / / / /
 da-va Na ca - sa que ti-nha mo-ça na ca - sa que ti-nha moça Na ca-

/ / / / / / / Db
 sa que ti-nha mo - ça Ai e-le lá num me man-da- va A - de us mo - re - na

/ Ab / Db / Ab
 tr

Handwritten musical score for two staves, featuring a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C).

The score is divided into two systems, each with six measures. Above the first system, the notes *Db*, *Ab*, and *Db* are written above the first, third, and fifth measures, respectively, with a double bar line (//) above each. Above the second system, the notes *Db*, *Ab*, and *Db* are written above the first, third, and fifth measures, respectively, with a double bar line (//) above each.

The first staff of each system contains whole rests in every measure. The second staff contains a continuous melodic line. The first system's second staff begins with a sixteenth-note triplet and continues with eighth and sixteenth notes, ending with a trill (*tr*) on the final note. The second system's second staff begins with a sixteenth-note triplet, followed by eighth and sixteenth notes, including trills (*tr*) in the second and fourth measures, and concludes with a sixteenth-note triplet and a final whole note.

MATERIAL FONOGRÁFICO GRAVADO NO PERÍODO DE PESQUISA

CD “FANDANGO NO ARAÇAÚBA: O GRANDE ENCONTRO” (2011)

Ficha Técnica:

Produção Cultural: Lúcia Domingos Souza

Produção Fonográfica: Felipe Gomide

Captação/Mixagem: César Pierri

Audiovisual: Vinicius Rebecchi, Pedro Hartmann, Fabio Francisco de Souza

Foto da Capa: Lúcia Domingos Souza

Arte da Capa: Conrado Dallago e Paulo Vinicius Salles Rangel

Foto da contra-capa: Bruno E. B. Costa

Gravado em Maio de 2011 na comunidade do Ariri

CD “MESTRE ZÉ PEREIRA: RABECA FANDANGUEIRA” (2013)

Ficha Técnica:

Realização: Felipe Gomide e Regionave Cultural

Produção Local: Lúcia Domingos Souza

Disponível para download gratuito em:

<https://www.dropbox.com/s/3h9qi575yk54lg8/Mestre%20Z%C3%A9%20Pereira.zip>>acesso em: 05 nov 2013

Gravado em Maio de 2011 na comunidade do Ariri

CD DE ÁUDIO COM AS MODAS TRANSCRITAS

1. Peito de dois irmãos (Chamarrita)
Cd Rabeca Fandagueira: Mestre Zé Pereira
2. Eu não sei se cante e chores (Chamarrita)
Cd Rabeca Fandagueira: Mestre Zé Pereira
3. Embaixo da Laranjeira (dondom)
Cd Rabeca Fandagueira: Mestre Zé Pereira
4. Andorinha (Marca Batida)
Fandango do Paraná. 1976.
Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.
CDFB-015. Disco compacto.
5. O Galo Canta (Chamarrita)
Jovens Fandagueiros de Itacuruça
CD Museu Vivo do Fandango
6. Lairililai (Chamarrita)
Cd Rabeca Fandagueira: Mestre Zé Pereira
7. Adeus Morena (Chamarrita)
Cd Rabeca Fandagueira: Mestre Zé Pereira