



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

**ROBERTO GOMES DA SILVA JUNIOR**

**OS PROCESSOS DE APRENDIZAGEM DO FANDANGO CAIÇARA COMO  
MODOS DE AÇÃO CORPORIFICADA E DE (RE)EXISTÊNCIA NAS  
COMUNIDADES REMANESCENTES DA JURÉIA (IGUAPE - SP)**

Salvador  
2021

**ROBERTO GOMES DA SILVA JUNIOR**

**OS PROCESSOS DE APRENDIZAGEM DO FANDANGO CAIÇARA COMO  
MODOS DE AÇÃO CORPORIFICADA E DE (RE)EXISTÊNCIA NAS  
COMUNIDADES REMANESCENTES DA JURÉIA-ITATINS (IGUAPE - SP)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Helena Alfredi de Matos

Salvador  
2021

Silva Junior, Roberto Gomes da.

Os processos de aprendizagem do Fandango Caiçara como modos de ação corporificada e de (re)existência nas comunidades remanescentes da Juréia (Iguape - SP) / Roberto Gomes da Silva Junior. - 2021.

239 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Helena Alfredi de Matos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2021.

1. Dança. 2. Dança - Estudo e ensino. 3. Fandango (Dança) - Iguape (SP) - História. 4. Danças folclóricas brasileiras. 5. Corpo humano - Aspectos simbólicos. 6. Aprendizagem. I. Matos, Lúcia Helena Alfredi de. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título

CDD - 793.31981  
CDU - 793.3(815.6)

**ROBERTO GOMES DA SILVA JUNIOR**

**OS PROCESSOS DE APRENDIZAGEM DO FANDANGO CAIÇARA COMO  
MODOS DE AÇÃO CORPORIFICADA E DE (RE)EXISTÊNCIA NAS  
COMUNIDADES REMANESCENTES DA JURÉIA-ITATINS (IGUAPE – SP)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia para obtenção do grau de Mestre em Dança.  
Linha de pesquisa: Mediações Culturais e Educacionais em Dança.

Salvador, 01 de outubro de 2021

Banca Examinadora

Profa. Dra. Lúcia Helena Alfredi de Matos - Orientadora \_\_\_\_\_  
Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal da Bahia (Escola de Dança - PPGDança)

Profa. Dra. Daniela Maria Amoroso \_\_\_\_\_  
Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal da Bahia (PPGAC e PPGDança)

Profa. Dr. Émyle Pompeu de Barros Daltro \_\_\_\_\_  
Doutora em Arte pela Universidade de Brasília  
Universidade Federal do Ceará - UFC

O próximo baile não aconteceu... A próxima marca não foi dançada... Os acordes rasqueados, que preenchiam o ambiente e suspendiam o vestido florido, não foram tocados... O toco não foi desenterrado... Instrumentos não foram afinados... Os velhos parceiros de brincadeira não se encontraram e a casa que nos dias de fandango, era transformada em lugar de encontro, de falatório e de comilança, virou abrigo... Virou refúgio... Virou saudade...

No corpo em roda, a mão espalmada a conduzia sem ensaio na dança dos afetos. Ela, de par em par, de marca em marca, encasulada pelo quase abraço, rodopiava a força do tempo no valsado. O passo que veio de longe, enovelado por entre versos, narrou memórias autobiográficas.

Tirar e ser tirada pra dançar foi também vestir o peito de vontade e se disfarçar de coragem na intrépida missão de ser tempo... Tempo de colher... Tempo de lutar... Tempo de sorrir e tempo de regar... Tempo de brincar e tempo de sonhar... Tempo de (re)existir... Celebrar... Tempo de plantar. Tempo de amanhecer, conceber, florescer... Tempo de Descansar....

À Nancy Prado<sup>1</sup>, pela imensa coragem,  
doçura e imensurável sabedoria.

Marca Valsada de Nancy e Onésio Prado



Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

---

<sup>1</sup> Nancy Prado, faleceu no dia 12 de maio de 2021.

## AGRADECIMENTOS

Ter a pretensão de descrever todos os nomes que direta ou indiretamente contribuíram para a presente investigação é uma tarefa complexa. Tal tentativa predisposta a frustração, faria do conseqüente amontoado de páginas, ação insuficiente para descrever todos os sujeitos que me mobilizaram em direção ao objetivo maior. Tornar possível, do ponto de vista prático, a absorção de todas as possibilidades que me foram ofertadas durante tais processos, não teria sido possível não fosse a presença de outras pessoas. Isso posto, já de partida agradeço imensamente a todos os envolvidos e peço desculpas aqueles que por ventura, minha mente a essas alturas já um pouco cansada não conseguiu lembrar.

Peço licença aos que me antecedem e que contribuem para que esse caminho seja possível... À minha amada avó, que embora não mais esteja neste plano, generosamente, me concedeu ao longo de sua passagem nesta terra, lições valiosas que alicerçam o sujeito que me tornei. A minha tia Kelaine Santos, pela retaguarda atenta e generosa que possibilitou, entre muitas coisas, meu início na vida na dança. Aos meus pais, Roberto e Keli Silva, por compreenderem os caminhos tortuosos da atividade profissional que escolhi e por me acolherem no regresso durante o período pandêmico. E aos meus primeiros professores de dança, que enquanto representante de todos os mestres que tive ao longo da vida, deram contribuições que conjugadas no momento presente, fazem o profissional que sou.

Meus profundos agradecimentos às comunidades da Juréia pelo imenso privilégio de registrar uma fração de tudo o que são. Tenho certeza que tudo o que vivi reverberará em mim por muito tempo. Embora restringido pela pandemia, é impossível não ver o mundo diferente depois de ter estado com vocês. Ao Pedro Sardinha do Prado que me acompanhou, ainda no ano de 2019, dando suporte para o planejamento do campo e por estar em todo o meu período de permanência na Juréia. Ao Cleiton Carneiro, Dauro Prado, Carlos Maria, Luis Adilson Lima, Maridalva Sardinha, Paulo Franco, Nancy Prado por me concederem as entrevistas aqui registradas. À Sra. Nancy Prado e Sr. Onésio Prado que me receberam em sua casa no bairro Grajaúna, durante o baile de carnaval de 2020.

Ao saudoso André Luiz Ferreira da Silva (Leco) por me receber em sua casa durante o período de estadia na Juréia e por balizar, com suas conversas, sua produção intelectual, seus engajamentos pessoais e sua ação profissional, vários dos contornos adotados pela presente pesquisa. À todos os jovens da Juréia que na figura aqui representada por Anderson Carneiro, com coragem inspiradora se fazem protagonistas das próprias histórias. À todas as parceiras de baile que, na figura aqui representada pela Adriana Alves Carneiro, me deram a oportunidade de dançar as marcas fandanguieras na Juréia. À Dalva Sardinha e Pedro Prado que me receberam em sua casa no Baile de Reis no bairro Prelado. Por fim, à todos os sujeitos que me acolheram em suas casas, que generosamente não mediram esforços para que as minhas dúvidas, questões e desejos fossem, na medida do possível, atendidas.

À minha orientadora pela incrível façanha de fazer uso das camadas virtuais, antes mesmo do contexto pandêmico, como instrumentos de presença durante seu afastamento para o pós-doutorado. Pelo cuidado com os detalhes e profundo interesse nos contornos da pesquisa e pela intensidade e responsabilidade com que

tratou o percurso da mesma. Pelas provocações desconcertantes, pelas indicações atentas e assertivas, pela liberdade respeitosa com as minhas escolhas e pela compreensão nos momentos difíceis. Embora tenhamos sido atravessados, em proporções e intensidades diferentes pelo coronavírus, Lúcia Matos não se apartou dos compromissos firmados, não optou pelo conforto da ausência, tampouco permitiu que o trabalho declinasse em qualidade.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo suporte financeiro durante 12 meses. A coordenação, funcionários e terceirizados da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) pelo suporte ao longo de todo o processo de trabalho. Por estarem disponíveis às minhas urgências, sensíveis às minhas emergências e resistentes ao reacionarismo acéfalo que, no momento presente, assombra a produção intelectual em território nacional.

As professoras e professores do PPGDança, em especial aqueles e aquelas que tive o privilégio de ter acompanhado as aulas na UFBA durante o ano de 2019: Amélia Conrado, Daniela Guimarães, Adriana Bittencourt Machado, Fernando Ferraz, Lenira Peral Rengel, Lúcia Matos, Lau Santos, Márcia Mignac e Rita Aquino. Estendo estes agradecimentos à professora Cecília Bastos da Costa Accioly, que me acompanhou no Tirocínio Docente e às professoras que contribuíram enormemente na qualificação: Emily Daltro por ter aceitado participar deste momento tão importante e à Daniela Amoroso que em alguma medida marcou presença durante toda a minha passagem pelo PPGDança, do processo de seleção às aulas, da qualificação à defesa.

Aos amigos, companheiros de jornada que ingressaram na turma do PPGDança no ano de 2019 que me acompanharam e que, em certa medida, deixaram o caminho mais leve. Aos agregados do coração que encontrei dentro e fora dos corredores da UFBA, com os quais pude dividir valiosos momentos que me tiraram para dançar.

À minha irmã, Barbara Costa, pela escuta, carinho, coragem, paciência e exemplo que me inspiraram profundamente. Pelo frescor com que acolheu os meus desesperos profissionais em dança, que assim como os dela, por vezes, vagueia em desespero existencial. Aos amigos da dança, espalhados por todos os cantos que vivi, que mesmo frente à distância e o meu intencional isolamento dedicaram alguma fração do seu tempo com ligações telefônicas, mensagens de texto, áudios, chamadas de vídeo, *e-mails* e convites para eventos, dentre os quais, em sua maioria, preferi não participar.

Aos companheiros do grupo de pesquisa Políticas, Processos Corporeográfico e Educacionais em Dança (PROCEDA), que mesmo com os limites impostos pelas camadas do online não se limitaram aos enquadramentos do "fonte Arial", "tamanho 12", "justificado". Agradeço imensamente a qualidade extraordinária das discussões e os imensos cuidados com as ponderações. Por sua vez, convertidas em gestos, lágrimas, rupturas, pausas... Inspiração... Expiração... Respiração... Aaaaaah...

Aos grupos, companhias e espaços de dança de Salvador que ao me oportunizarem possibilidade de trabalho, me deram condições estruturais mínimas de permanência nesta cidade no ano de 2019. Em especial a Casa do Sapateado,

Rachel Cavalcanti e a Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB). Agradeço aos meus alunos, que em alguma medida me moveram a pensar na minha ação enquanto sujeito interessado no corpo e na aprendizagem. E por fim à Deus, que tenho certeza que esteve presente em cada um dos elementos citados.



JUNIOR, Roberto Gomes da Silva. Os processos de aprendizagem do Fandango Caiçara como modos de ação corporificada e de (re)existência nas comunidades remanescentes da Juréia-Itatins (Iguape - SP). 2021. Orientadora: Lúcia Helena Alfredi de Matos. 239 f. il. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

## RESUMO

Enquanto fenômeno complexo de acontecimentos (conceituais, organizacionais e atitudinais), os bailes de Fandango, que ocorrem nas comunidades caiçaras tradicionais da Juréia, retroalimentam o dinamismo das narrativas locais. Estas, por não estarem apartados das relações geradas no corpo que toca, dança, trabalha e brinca, possibilita a criação de pontos de (re)existência, capazes de gerar outros modos de ser e estar no mundo. O que provoca os esforços concentrados na presente investigação é a análise do modo como a cotidianidade das comunidades mencionadas incide na aprendizagem da dança nos bailes de Fandango. Para tanto, após um período de imersão nas referidas comunidades, esta dissertação apresenta o contexto político, social, econômico e as consequentes mudanças nos arranjos culturais. Inspirados nos enredos que compõem e atravessam os microcosmos das famílias analisadas, foram estruturados três eixos de aprendizagem, tendo em vista o corpo imerso em uma ambiência de repertórios autobiográficos. Que por sua vez, à luz da aprendizagem inventiva (KASTRUP, 2007), são mobilizados graças as forças locais que, por estarem fundados na ação autoral, na ética da sociabilidade e na poética caiçara, coadunam o desejo de criação de realidades outras. Balizada pela abordagem de pesquisa qualitativa, de natureza descritiva, o percurso cartográfico (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009) utilizado conjuga as falas, entrevistas e registros bibliográficos a experiência dos sujeitos participantes da pesquisa. Diante do exposto, a escrita aponta que os bailes de Fandango que ocorrem na Juréia, enquanto elemento ainda capaz de retroalimentar o dinamismo local, se fazem presentes nos corpos dos sujeitos. É a partir da linguagem historicamente gerada no corpo que toca, dança, celebra, brinca e trabalha que são estabelecidos os pontos de conexão que retroalimentam os processos mencionados. É no corpo que o fazer/saber caiçara evolui, se transforma, se fortalece e se reafirma. São nos modos de vida caiçara, face às fricções do corpo com o meio, que são mobilizados os processos de aprendizagem. Estes, em fluxos contínuos, provisórios e transitórios, se apresentam em intensidades, articulações e modulações, que possibilitam a criação de modos de subjetivação das famílias fandanguieras na Juréia.

Palavras-chave: Dança. Fandango Caiçara. Aprendizagem inventiva. Juréia.

JUNIOR, Roberto Gomes da Silva. The Fandango Caiçara learning processes as embodied modes of action and resistance in the remaining communities of Juréia-Itatins (Iguape - SP). 2021. Thesis advisor: Lúcia Helena Alfredi de Matos. 239 s. ill. Dissertation (Master in Dance) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

## **ABSTRACT**

As a complex phenomenon of events (conceptual, organizational, and attitudinal), Fandango's Balls, which take place in the traditional Caiçara communities of Juréia, feedback the dynamism of local narratives. These narratives, as they are not separated from the relationships generated in the body that touches, dances, works and plays, enable the creation of points of (re)existence, capable of generating other ways of being and being in the world. Thus, what instigates the efforts concentrated in this investigation is the analysis of how the daily life of the mentioned communities affects the learning of dance in Fandango's Balls. Therefore, after a period of immersion in these communities, this dissertation presents the political, social, economic context and the consequent changes in cultural arrangements. Inspired by the arrangements that compose and cross the microcosm of the analysed families, three learning axes were structured, bearing in mind the body immersed in an ambience of autobiographical repertoires. Which, in turn, in the light of inventive learning (KASTRUP, 2007), are mobilized thanks to local forces that, for being based on authorial action, on the ethics of sociability and on caiçara poetics, combine the desire to create other realities. Guided by the qualitative research approach, of a descriptive nature, the chosen cartographic path (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009) combines the speeches, interviews and bibliographic records, along with the experiences of the subjects participating in the research. Given the above, this writing points out that Fandango's Balls that take place in Juréia, as an element still capable of providing feedback to the local dynamism, are present in the subjects' bodies. It is from the language historically generated in the body that touches, dances, celebrates, plays and works, that the connection points that feedback the mentioned processes are established. It is in the body that the caiçara's doing/ knowing evolves, transforms, strengthens, and reaffirms itself. It is in the caiçara ways of life, given the friction between the body and the environment, that the learning processes are mobilized. These, in continuous, provisional and transitory flows, are presented in intensities, articulations, and modulations, which enable the creation of subjectivation modes for the fandagueira (fandanging) families in Juréia.

Keywords: Dance. Fandango Caiçara. Inventive learning. Juréia.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b>	Território socioespacial do fandango caiçara.....	30
<b>Figura 2</b>	Comunidades visitadas durante o campo de pesquisa.....	68
<b>Figura 3</b>	Preparativos Baile de Reis.....	71
<b>Figura 4</b>	São Gonçalo comunidade Grajaúna.....	72
<b>Figura 5</b>	Posição dos instrumentos antes e durante a quaresma.....	76
<b>Figura 6</b>	Casa de Edimilson Prado, na Juréia.....	85
<b>Figura 7</b>	Casa do Seu Onésio sob a vigilância do Estado.....	88
<b>Figura 8</b>	Baile de carnaval - Dona Nancy e Seu Onésio.....	89
<b>Figura 9</b>	Edimilson dançando com Martin.....	92
<b>Figura 10</b>	Cleiton e o filho André.....	93
<b>Figura 11</b>	Damas esperando serem tiradas para próxima marca.....	95
<b>Figura 12</b>	Marca Passadinho.....	109
<b>Figura 13</b>	Seu Carlos e a rabeca recém-construída.....	113
<b>Figura 14</b>	Dança da Vassoura - Dora do Prado.....	126
<b>Figura 15</b>	Registro de uma Tapera.....	131
<b>Figura 16</b>	Registro da ação de decoração do espaço do baile.....	132

## LISTA DE SIGLAS

<b>AJJ</b>	Associação Jovens da Juréia
<b>ADCT</b>	Atos e Disposições Constitucionais Transitórias
<b>CONCEMA</b>	Conselho Nacional do Meio Ambiente
<b>CONSEMA</b>	Conselho Estadual do Meio Ambiente (SP)
<b>EEJI</b>	Estação Ecológica Juréia-Itatis
<b>OIT</b>	Organização Internacional do Trabalho
<b>IPHAN</b>	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
<b>RDS</b>	Reserva de Desenvolvimento Sustentável
<b>SEMA</b>	Secretaria do Meio Ambiente (SP)
<b>SNUC</b>	Sistema Nacional de Unidades de Conservação
<b>SUDELPA</b>	Superintendência do Desenvolvimento do Litoral Paulista
<b>UC</b>	Unidade de Conservação

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>CAPÍTULO I - ESCRIVENDO CAMINHOS DE APRENDIZAGEM EM DANÇA.....</b>	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>CAPÍTULO II - O BAILE DE FANDANGO CAIÇARA.....</b>	<b>20</b>
<b>3</b>	<b>CAPÍTULO III - CAIÇARIZANDO-SE – SUJEITOS, TEXTOS E CONTEXTOS DAS COMUNIDADES CAIÇARAS TRADICIONAIS DA JURÉIA-ITATINS (SP)....</b>	<b>32</b>
3.1	TEMPO D'ANTES.....	38
3.2	TEMPO DA ESPECULAÇÃO.....	45
3.3	TEMPO DO MEIO AMBIENTE.....	52
<b>4</b>	<b>CAPÍTULO IV - APRENDIZAGEM NA TESSITURA DE UMA SUBJETIVIDADE (RE)EXISTENTE.....</b>	<b>66</b>
4.1	Ô DE CASA! – EIXO CASA NA TESSITURA DOS PROCESSOS DE APRENDIZAGEM DO FANDANGO CAIÇARA.....	67
4.2	MEU AMIGO CAMARADA! – EIXO MUTIRÃO NA TESSITURA DOS PROCESSOS DE APRENDIZAGEM DO FANDANGO CAIÇARA.....	97
4.3	TÁ BONITO! – EIXO BRINCADEIRA NA TESSITURA DOS PROCESSOS DE APRENDIZAGEM FANDANGUEIRA.....	110
<b>5</b>	<b>CAPÍTULO V - TAPERÁ VIVA! – MODOS DE SUBJETIVAÇÃO EM UM CORPO INVENTIVO.....</b>	<b>130</b>
5.1	AMANHECÊ! – ATENÇÃO DISTRAÍDA E APRENDIZAGEM INVENTIVA NA CRIAÇÃO DOS MODOS DE SUBJETIVIDADE CAIÇARA.....	137
<b>6</b>	<b>CAPÍTULO VI - DESPEDIDA - RELATOS (IN)CONCLUSIVOS.....</b>	<b>153</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>157</b>
	<b>APÊNDICE A - Termo de uso da material de imagem/áudio.....</b>	<b>164</b>
	<b>APÊNDICE B - Roteiro entrevistas.....</b>	<b>165</b>
	<b>APÊNDICE C - Transcrição das entrevistas.....</b>	<b>166</b>

## CAPÍTULO I

### ESCREVIVENDO<sup>2</sup> CAMINHOS DE APRENDIZAGEM EM DANÇA

Os primeiros raios de sol que entravam pelas frestas no teto sem forro, e pelos vãos das janelas, embora imperceptíveis na maior parte do dia, pela manhã se apresentavam na forma de figuras estampadas nas paredes. A beliche desmembrada, reposicionada paralelamente no quarto que eu dividia com minha irmã, nos acomodava. O toque do despertador, o barulho dos cachorros, a voz da minha mãe se alterando a cada nova solicitação para que levantássemos, o cheiro do café e os passos do meu pai se arrumando para o trabalho anunciavam o início de mais um dia. Café da manhã para tomar, uniforme da escola pra vestir, dentes para escovar... Mais um dia começara! A rotina dos meus primeiros anos de vida me permitiu brincar no quintal de casa depois da escola. Ocupado por outras três casas, o quintal que eu morava estava sempre cheio de crianças, sujas de poeira e emaranhadas entre bolas, cordas e elásticos... Disponíveis a repetirem as brincadeiras preferidas ao mesmo tempo em que inventavam outras tantas. Os primeiros anos de minha vida foram marcados pelas músicas tocadas em casa. Parceiro de meu pai, não tardou o violão ser também meu fiel escudeiro.

Nasci em uma família de classe baixa no município de Registro, no Vale do Ribeira, interior de São Paulo, no dia 16 de dezembro de 1991. Minha história na dança começa quando uma tia resolve intervir ao perceber meu baixo rendimento escolar, minha relativa indisciplina e uma certa ociosidade que eu e minha irmã até então cultivávamos. Inscrito em uma academia de dança, bem próximo à minha casa, tive acesso a dança como técnica em aulas de Ginástica Acrobática e Sapateado nos primeiros anos e *Ballet* Clássico tempos mais tarde. O espaço que virou quase extensão da minha casa rapidamente começou a tomar mais horas do meu dia. Embora no começo, nos meus primeiros anos, não fosse necessariamente a dança o maior atrativo, a boa convivência e a possibilidade de poder experimentar os equipamentos e fazer sons com o corpo tornava tudo fascinante. Foi em 1998, eu acho, eu devia ter uns sete ou oito anos.

A possibilidade de me mover e brincar continuava sendo premissa básica e isso era o que importava, mesmo que de maneira dirigida. Aos poucos as aptidões e

---

<sup>2</sup> Em alusão ao conceito de escrevivência contido em Conceição Evaristo (2007, p. 21), o presente termo se dispõe em discorrer sobre a vivência contida no vocabulário oral, corporal e escrito.

preferências foram despretensiosamente aparecendo e o meu interesse pelo sapateado foi tomando um espaço um pouco maior. Além da técnica, até então um detalhe, o surgimento de ídolos foi um atrativo que impulsionava progressivamente os meus desejos pela dança na adolescência. Conhecer e fazer aulas com ícones, sobretudo os negros norte-americanos que eu via só pelos vídeos na internet, foi bastante impactante. Os cabelos crespos alinhados a cortes afro, exibidos com orgulho, o grande compromisso em disseminar e respaldar a origem do sapateado, assim como os discursos sociais que os alicerçavam enquanto intérpretes/criadores davam pistas sobre um fazer em dança que não se aprendia nas academias. Imersos em uma realidade racial complexa, estes bailarinos tinham nas questões sociais os motivos que condicionavam o seu fazer enquanto profissionais. Para eles, as questões sociorraciais que os atravessavam eram inerentes ao ato de dançar.

Mestres na dança e na vida, Fabio Tognin e Marilí Correa, donos do espaço em que eu fazia aulas, dado o pouco encantamento que eu tinha por professores do ensino formal, acabavam sendo a face melhorada da representação do educador na minha vida. O espaço mencionado me possibilitava condições para que eu percebesse o mundo de outras maneiras. Além das aulas, ambos criavam pontes facilitadoras que me viabilizavam acessar outros lugares, profissionais e eventos de dança. Ainda como aluno, aos quinze anos, comecei a lecionar aulas de sapateado no próprio espaço em que eu fazia aula. Gradativamente, ao mesmo tempo em ia aprendendo um jeito de ensinar ia ampliando minha atuação como professor nas prefeituras, academias de dança e em projetos sociais da região.

Entre ensaios, aulas e repetições infinitas, conforme o tempo ia passando eu podia reproduzir grande parte dos movimentos motores, mais desafiadores, que me eram apresentados. Entre os muitos festivais, amostras e espetáculos, que gradativamente aumentavam em quantidade, a única coisa que parecia não fazer muito sentido era não poder mais dançar, por ter que procurar uma função monetariamente mais vantajosa. Devido ao fato do ciclo formativo escolar (Ensino Médio) ter sido marcado também pelo fim das aulas na academia de dança para a maioria dos alunos da minha cidade. A inexistência de qualquer condição que sinalizasse uma continuação dos estudos com a dança, o fato de morar no interior, a pouca condição financeira familiar, o pouco conhecimento sobre mercado ou

qualquer possibilidade de progressão dos estudos com a dança, eram somadas às pressões referentes a "ser alguém na vida".

Nesse período em que as primeiras experiências artísticas dividiam tempo com as experiências como professor de dança e o ingresso na faculdade, a possibilidade de trabalhar em projeto social talvez tenha sido uma das minhas experiências mais desafiadoras e gratificantes. Nesse contexto, a autopercepção de que eu tinha algum valor diferente para uma comunidade, me trouxe vários questionamentos referentes ao meu fazer enquanto educador, durante e depois de ter trabalhado nesses locais. Pois, a condição de extrema vulnerabilidade socioeconômica, não terminava após o fim dos meus contratos ou o término dos projetos. Diferente do ambiente de academias de dança, que eu estava acostumado, as crianças dos projetos sociais não tinham possibilidade de acesso, ou seja, eram economicamente limitadas, o que tornava o meu fazer enquanto facilitador às vezes frágil e carente de argumentos. O entendimento de tais atravessamentos, que em partes foram auxiliados pelas matérias de educação da faculdade, possibilitaram-me perceber que realidades diferentes necessitam de engajamentos atentos e endereçados...

As vivências corporais, realizadas ao longo de minha vida, me proporcionaram uma condição física privilegiada. O vasto repertório de brincadeiras e jogos que eu havia experienciado, somados aos estímulos que eu tinha nas rotinas de exercício na escola de dança, me davam certo destaque nas atividades corporais, o que parecia um forte indício para a escolha da graduação de Educação Física. A aparente facilidade em cumprir as demandas acadêmicas, a possibilidade de conseguir pagar um curso na minha cidade, com os recursos que a minha atuação como docente, somado ao cumprimento do dito "plano B", se fizeram relevantes para minha escolha. Todavia, mesmo reconhecendo o embasamento proporcionado por algumas disciplinas do curso de graduação, muito da perspectiva do mesmo não se alinhava aos meus interesses artísticos e metodológicos.

Com o fim da graduação, me mudei para o Rio de Janeiro com o objetivo de aprimorar meus conhecimentos em dança, fazer aulas de outras linguagens, e ganhar experiência com os diversos saberes presentes no contexto artístico. Os seis anos de residência no município me deram a possibilidade de circular por algumas cidades do país com espetáculos em diferentes grupos, participação em trabalhos



audiovisuais, além de participação em festivais, escolas e o sindicatos de Dança da cidade.

Dar aulas de dança em "todos os cantos" do Rio de Janeiro me renderam várias reflexões sobre os processos de aprendizagem empregados em cada lugar. Mesmo sendo espaços de dança em diferentes lugares da cidade e com alunado também distinto, alguns pontos eram comuns entre as alunas e alunos. Atentos, sempre bem vestidos, bem alimentados, empenhados, questionadores, destemidos, muito articulados e aparentemente felizes. Os grupos de alunos que frequentavam as minhas aulas tinham em comum a possibilidade da escolha, dentre a variedade de opções que podiam acessar. Muitas das crianças e adultos, graças à presença da indústria audiovisual, liderada por empresas televisivas existentes na cidade, não só tinham acesso mas, em muitos casos, eram parte de um mercado do teatral, musical, cinematográfico e televisivo. Fato que, inevitavelmente, criava condições para que o modelo de ensino tecnicista fosse exatamente o que os grupos que eu trabalhava esperavam que fosse ofertado, bem como as músicas, o imaginário, as representações e os símbolos presentes nas aulas.

O desejo de aliar a pesquisa às práticas que eu desenvolvia em sala, no ano de 2014, me levaram a cursar uma especialização denominada "Pedagogia Crítica da Educação Física" (UFRJ). À luz das Ciências Humanas, o curso tinha como objetivo auxiliar os profissionais da Dança, da Educação Física e da Pedagogia no exercício da profissão, visando fortalecer uma postura não tolerante com a manutenção das desigualdades sociais. A profundidade das leituras e o engajamento sócio-histórico contido nas disciplinas, tiveram um impacto sobre os processos educacionais que eu até então me relacionava. As reflexões sobre a perspectiva crítica, implicadas na cotidianidade do educador, se faziam pauta constante no decorrer das aulas. Tal experiência, trouxe novo sentido ao meu fazer profissional, com meu alunado, ao mesmo tempo em que ampliava a minha noção sobre a precarização do trabalho relativo às péssimas condições que eu, professor de escolas de dança, dispunha naquele momento.

No retorno à região do Vale do Ribeira, após alguns anos de experiência com a dança em diferentes contextos artísticos e educacionais no Rio de Janeiro, iniciei meu trabalho como professor de Educação Física, por meio de aprovação em concurso público, na Prefeitura do Município de Miracatu. Embora o ensino formal

não faça mais parte dos meus interesses na atual investigação, muitos dos *insights* ocorridos durante minhas vivências pessoais, confrontados com os contextos vividos nas escolas de dança, se desdobraram no interesse pelos processos de subjetivação fundados nas comunidades da região. Meu maior desafio foi tentar equacionar com os alunos formas outras de perceberem-se enquanto corpo considerando a realidade local, à escassez estrutural, a cristalização de algumas práticas corporais ligadas a datas comemorativas, a hierarquização dos saberes que desqualifica o corpo, além de bloqueios fundados em questões religiosas fundamentalistas.

Após o percurso descrito, o desejo em compreender o corpo como território de luta em seus desdobramentos históricos se fez uma necessidade. Assim, ao adentrar no Mestrado em Dança, analisar<sup>3</sup> os processos de aprendizagem do Fandango Caiçara presente na comunidade da Juréia enquanto um dos territórios do Vale do Ribeira, se revelou um caminho fecundo.

O lugar que estou, da perspectiva que estou, do corpo negro em trânsito que sou, não me permitem qualquer possibilidade de investigação que esteja interessada na manutenção ou naturalização da desigualdade. Assim sendo, na construção do percurso da presente pesquisa me interessa falar do que brota das margens, do enfrentamento a partir dos saberes emanados do próprio fazer popular, bem como apresentar uma análise profunda sobre o corpo que dança. As escolhas feitas na presente investigação tentam compreender como o corpo em luta, poroso à aprendizagem, lida com a compreensão de sociedade, política, trabalho e cultura, a partir das potencialidades que emergem do Fandango Caiçara. Haja vista, que o "letramento do corpo" na comunidade pesquisada, envolto em uma multiplicidade de conhecimentos, organiza para e no Fandango Caiçara ações de enfrentamento.

A potencialidade estruturante emanada pelos processos de aprendizagem dos bailes se faz presente quando o corpo que dança, retroalimentado por técnicas, aprendizagens, símbolos, e poéticas, ligado aos ciclos da comunidade, (re)existem à mecanismos opressores. Sendo assim, a partir dos diferentes atravessamentos históricos que fomentam esta manifestação, a presente investigação se interessa em entender as configurações de corpo/fandango a partir do que lhe constitui e sustenta. Não à procura de um purismo parado em um espaço tempo, mas atento às

---

<sup>3</sup> Analisar "Os processos de aprendizagem do Fandango Caiçara como modos de ação corporificado e de (re)existência nas comunidades remanescentes da Juréia."

estratégias organizacionais dos processos de aprendizagem que permitem aos caiçaras da Juréia fazerem-se presença. Pensando o fandango em constante movimento, como uma manifestação viva, à medida que se conecta com as coisas e com o mundo.

A presente investigação tem como pano de fundo analisar uma dança que emerge das margens da sociedade na contemporaneidade, sendo seus resultados, portanto, uma discussão pautada em ações corporificadas, atravessada por contextos múltiplos. O que provoca os esforços aqui concentrados é compreender a cultura caiçara enquanto parte de um complexo cultural, a qual envolve aspectos, conceituais, processuais e atitudinais.

Para melhor situar o leitor, em um primeiro momento, no Capítulo I, os esforços estão concentrados em discorrer sobre a formação dos bailes de Fandango Caiçara, seus atravessamentos históricos e o reconhecimento frente à esfera pública. Sendo os processos de aprendizagem elementos a serem apreciados nesta dissertação, no intento de selar uma proposta compartilhada, busquei inicialmente aferir junto à comunidade pesquisada quais poderiam ser as estratégias e as possibilidades melhor adequadas à construção amalgamada aos desejos das partes envolvidas. Embora não esteja configurado como uma pesquisa centrada nos estudos de-coloniais, a polifonia de vozes com autores e sujeitos se enseja no intuito de sintetizar os múltiplos esforços protagonizados pelas comunidades pesquisadas.

No Capítulo II, denominado "Caiçarizando-se – Sujeitos, textos e contextos das comunidades tradicionais da Juréia (Iguape - SP)", estão apresentados a formação das comunidades da Juréia, seus atravessamentos históricos, sociais, políticos e econômicos, assim como as consequentes implicações culturais. Subdividido em três partes, o referido capítulo traça um percurso bibliográfico avaliado como fundamental para as análises dos processos de aprendizagem posteriormente apresentados.

Não apartado das relações sociais, os bailes de Fandango Caiçara mesmo marcados por ausências, desvios, pausas e rupturas como fio condutor tece modos de ação corporificada reverberando na aprendizagem em dança. Propus deste modo a ideia de “eixos de aprendizagem” no Capítulo II. Figura imagética que acredito ser auxiliar para a organização das noções conceituais, procedimentais e poéticas da aprendizagem do fandango. Os três eixos descritos, arquitetados a partir do mutirão,

casa e brincadeira, embora específicos e dotado de características próprias, tornam-se relacionais e maleáveis à medida em que cada corpo que participa do baile encontra-se e se relaciona com os diferentes eixos.

Por compreender a aprendizagem enquanto elemento participante dinamizada na e pela comunidade pesquisada, a escolha por caminhos não limitantes se fez de fundamental importância. Não interessada em seus aspectos mecânicos ou espetaculares a análise da aprendizagem presentes nos bailes de Fandango Caiçara, na presente investigação, no intento de se distanciar da ideia de etapas ou modelos preconcebidos, elege a perspectiva inventiva contida em Kastrup (2007) como conceito base para o último capítulo. Denominado "Tapera viva! – Modos de subjetivação em um corpo inventivo", o Capítulo IV se debruça nas ações corporificadas ao compreender a dança como processo modulante, propenso a produção de possibilidades outras de (re)existências.

As contribuições metodológicas apresentadas por Escóssia, Kastrup e Passos (2009) sobre a cartografia, revelaram-se bastante adequadas para pensar os modos como se organizam os processos de aprendizagem no Fandango Caiçara. O enfoque de percurso cartográfico proposto pelos autores, inserido numa abordagem qualitativa e de pesquisa-intervenção, por compreender a amplitude e densidade da vida, alicerça os rumos delimitados para a presente investigação. Por compreender a maleabilidade dos aspectos vivos não comprometidos com produtos ou hipóteses fechadas, o método cartográfico, possibilita por meio de pistas, que as considerações evidenciadas durante o trajeto de pesquisa tenham a processualidade como base. Com isso, a partir desse percurso metodológico, descrito e explicativo, esta investigação de Mestrado reúne dados com o propósito de responder ao seguinte problema de pesquisa: Em que medida os saberes emergidos da cotidianidade das comunidades tradicionais caiçaras da Juréia reverberam nos processos de aprendizagem presentes nos Bailes de Fandango e se configuram enquanto modos de ação corporificados e de (re)existência?

Essa questão é um convite para que você, leitor, acompanhe meus passos nesse processo cartográfico da investigação.

## CAPÍTULO II

### O BAILE DE FANDANGO CAIÇARA

O exercício de se traçar linhas sobre aspectos historiográficos dos bailes de Fandango Caiçara e seus processos de aprendizagem, realizados pelas comunidades remanescentes da Juréia se faz uma tarefa complexa. Por ser baseado em uma tradição oral, os enredos contidos nas narrativas presentes nos registros bibliográficos, por inúmeros motivos, nem sempre tiveram a possibilidade de serem realizados pelos atores sociais responsáveis pelas tradições fandanguieras analisadas na presente investigação.

Gramani (2009) ao argumentar sobre a origem ibérica do fandango caiçara, ao mesmo tempo que destaca a diversidade dos territórios em que a palavra fandango é empregada, chama a atenção para a dificuldade em se atribuir a palavra fandango uma origem única. Assim, embora a origem Ibérica seja um ponto comum na literatura (ARAÚJO, 1967; RANDO, 2003), há controvérsias sobre um "purismo" etimológico.

A descrição detalhada sobre o percurso histórico do Fandango Caiçara, assim como as hipóteses levantadas, relacionadas às lacunas relativas à escassez de registros da chegada do fandango no Brasil, já seriam suficientes para uma pesquisa à parte. Ao reconhecer a multiplicidade atribuída ao termo fandango em território nacional, Daniella Cunha Gramani (2009) destaca que a palavra fandango, presente no vocabulário francês, português e espanhol, partilha sentidos comuns correspondentes a significados próprios de cada lugar. Ainda, segundo a autora, graças a possível origem comum, a palavra fandango, presente na região Norte (festejos dos autos marítimos), nos bailes sulistas e em vários países da América Latina nos diferentes lugares é sinônimo de baile, celebração, sapateio ou gênero musical. Burke (1989), em breve descrição, atribui ao fandango sentido contrário ao que é apontado pela literatura, ou seja, uma origem do fandango surgido na América e levado para a Espanha nos idos de 1700.

Outro ponto em que se pode observar lacunas históricas, refere-se às evidências da formação do Fandango Caiçara a partir da análise dos instrumentos musicais. A Viola branca, viola iguapense, iguapeana, caiçara, ou viola fandanguiera, por exemplo, guarda características individuais, que a fazem um instrumento único.

Diferente do imaginário presente no senso comum, o instrumento mencionado pouco se parece com a viola amplamente utilizada na música caipira brasileira. Da estrutura física à disposição das cordas, do trato com a madeira durante a construção, à sonoridade que agrada o gosto do mestre fandangueiro. Setti (2004) ao relacionar a música caiçara das populações litorâneas de São Paulo, fortemente inspirada nas "matrizes lítero-musicais portuguesas" descarta qualquer tipo de essencialismo ou purismo da música portuguesa, ao destacar o fato do intenso fluxo cultural "dos arquétipos dos Açores, Madeira e antigas colônias ultramarítimas, incluindo-se, além do Brasil, as da indonésia, Ásia e África [...]" (p. 35-36) ultrapassarem o território português.

Construída sob domínio habilidoso de técnica semelhante às utilizadas no período da colonização (FERRERO, 2004), a tradição de luteria possibilita a alguns poucos mestres caiçaras, do corte da madeira ao acabamento das peças, produzirem a Viola Branca. O uso de "instrumentos de cordas dedilhados ou friccionada" assim como "os critérios para afinação de instrumentos" (SETTI, 2004, p. 38), via influência portuguesa, testemunha reminiscência europeia na maneira de se fazer música. Ao realizar o esforço especulativo relativo a uma possível origem da viola branca, Cintia Ferrero (2004), verificou semelhanças entre o instrumento feitos nos municípios de Iguape (SP) e Cananéia (SP) e a viola portuguesa conhecida como "viola beiroa". Mesmo não tendo o caráter conclusivo, fica evidente nas considerações da autora as similaridades que, em certa medida, conectam a viola fandanguera e o instrumento português.

Segundo Diegues (2008) a origem do Fandango Caiçara é efetivada no encontro entre colonizadores europeus, negros escravizados e nativos indígenas que deram ao fandango uma linguagem própria. Distribuído entre as modas<sup>4</sup>, valseadas e as modas batidas, somados a relativa verticalização do corpo ao sabor das diferentes marcas<sup>5</sup>, que além de evidenciar sua contribuição europeia, também transparece um vínculo com reminiscências afro-ameríndias. Dado, sobretudo que nas marcas batidas, a postura levemente inclinada da coluna e a presença das células rítmicas sincopadas, produzidas pelos sapateios, majoritariamente masculinos, remetem uma certa relação com reminiscências africanas. Sem negar

---

<sup>4</sup> Referente aos diferentes repertórios musicais executados pelos mestres tocadores.

<sup>5</sup> Repertórios dançados previamente coreografados ou não que correspondem aos diferentes repertórios tocados pelos músicos, ao longo do Baile de Fandango Caiçara.

as origens ibéricas do fandango, Costa (2015) destaca as influências étnicas presentes nessa manifestação.

[...] a rítmica dos versos não abrange a questão em sua diversidade. Isso porque a pronúncia e a prosódia das modas caiçaras 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 brasilica, do nhengatu" e, portanto, a definição de pronúncia "incorreta" do português está associada ao olhar periférico dirigido a essas populações. 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". Num pequeno trecho de um Anu, uma marca do fandango batido, temos o mesmo exemplo, uma reminiscência dos povos indígenas no "falar caiçara". (COSTA, 2015, p. 108)

Sobre indícios que atestam a influência de diferentes etnias no Fandango, Pereira (1996) destaca o intercâmbio cultural entre as classes paranaenses mais pobres. Segundo a autora, a divisão entre as diferentes classes no século XIX se faziam presentes também nos modos de se dançar. Enquanto as classes mais abastadas promoviam festas e bailes aos moldes europeus para a autopromoção ou o regozijo particular, as camadas populares produziam bailes, rodas e ajuntamentos, que dá organização ao ato celebrativo pautavam-se na sociabilidade e fraternidade entre os sujeitos (PEREIRA, 1996). Ainda segundo a autora, no período imperial, a criminalização dos "fandango e batuque" na legislação paranaense, se dava devido ao perfil, tido à época como, libidinoso e nocivo de seus processos organizacionais, incompatíveis aos bons costumes do período.

Gramani (2009) ao mencionar o aumento populacional paranaense, no século XIX, destaca o fato dos "festividades religiosas e o fandango, assim como a capoeira, batuques e congadas" (p. 20) serem elemento de sociabilidade das populações residentes nas vilas. Entre a total proibição e a flexibilização da realização do fandango no estado do Paraná, antes do fandango tornar-se uma festa eminentemente rural, o governo da época permitia que os chamados "fandangos e batuques" empregados até então como sinônimos, fossem realizados. Pois embora não condissessem com os preceitos dos bons costumes, sua realização, em tese, acentuavam as diferenças entre os grupos étnicos existentes (PEREIRA, 1996).

Essa visão, para os governantes da época, diminuiria qualquer tipo de articulação para revoltas conjuntas.

Todavia, tais definições generalizantes (fandango e batuques) presentes no Paraná foram entrando em desuso. Segundo a pouca literatura existente (PEREIRA, 1996), começa-se a atribuir uma origem exclusivamente ibérica ao Fandango bem como a “essencialidade” africana dada aos batuques, presentes nos centros urbanos da época. Pereira (1996) destaca que o fato destes dois termos serem usados como sinônimos, mais do que uma marginalização do que emergia das camadas populares, diz respeito a ambas as manifestações terem origens locais com contribuições múltiplas. Ou seja, atribuindo a estas duas manifestações uma origem nacional, negando deste modo certo "purismo" étnico e/ou hierarquização entre as mesmas.

Tanto os fandangos quanto os batuques nada mais eram do que bailes populares, independentemente daquilo que neles fosse dançado. A confusão entre os termos parece mais uma vez comprovar algo em que vimos insistindo. Na sociedade paranaense do século XIX, escravos, libertos, pardos, mulatos e brancos despossuídos formavam um grupo social bastante homogêneo culturalmente. Apesar da persistência de manifestações culturais como o jongo, a confusão entre os termos "batuque" e "fandango" parece sugerir que estava em andamento a fusão entre duas manifestações anteriormente distintas numa única: o baile popular. (PEREIRA, 1996, p. 164)

Devido a multiplicidade de técnicas englobadas nos processos organizacionais do Fandango Caiçara, sua definição, sobretudo no início das primeiras contribuições interessadas na descrição dessa manifestação, já enquadravam o fandango, presente no Sul e Sudeste brasileiros, como gênero músico-coreográfico. Em breves considerações sobre as danças feitas em "fileiras opostas", Alvarenga (1982) em uma segunda edição de seu trabalho intitulado "Música Popular Brasileira" escrito originalmente na década de 1960, define o fandango como dança. Araújo (1964; 1967) por outro lado, em descrição mais detalhada sobre o Fandango, relaciona-o ao trabalho coletivo dos mutirões do sudeste paulistano. O autor em uma espécie de mapeamento coreográfico do folclore brasileiro, à luz das tendências folcloristas da época, buscou definir o fandango compreendendo-o como baile, e não somente enquanto dança. Ou seja, cerne da solidariedade, estreitamento dos laços afetivos e fortalecimento dos



vínculos entre a comunidade. Por outra via, Rando (2003) em análise mais atenta ao contexto social do fandango, já especificado como caçara, menciona a estreita relação entre sociabilidade gerada pelo trabalho e a celebração, destacando a casa como elemento importante do baile.

Pautados na ideia de genuinidade e autenticidade, a compreensão folclorizada, deslocadas de fatores sociais inerente ao Fandango Caiçara, são responsáveis por uma compreensão hierarquizada deste saber/fazer. Muitos dos registros feitos entre o século XVIII e XX (PIMENTEL, 2006) atribuíram ao fandango limitações, que apequenam sua dimensão enquanto acontecimento<sup>6</sup>.

As perspectivas críticas ainda em estágio primário cedem espaço para o caráter vigilante do estado na ditadura, com a criação do órgão público Fundação Nacional de Artes – FUNARTE, responsável pela regularização da cultura na época. Marcada por uma forte compreensão folclorizada das diferentes manifestações existentes em território nacional, o órgão mencionado cria no ano de 1975 a "Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro", que contemplou, entre outras manifestações, o fandango<sup>7</sup>. Apesar do detalhamento de seus conteúdos, centrados na descrição literal dos atributos estéticos das diferentes marcas de Fandango, o material não considerou o caráter dinâmico das manifestações contempladas.

Com o passar dos anos e o crescimento de pesquisas sobre o assunto, novas perspectivas foram sendo adotadas e o fandango, sobretudo nas últimas décadas, passa a ter seus aspectos estéticos não mais isolados, mas relacionados com o

---

<sup>6</sup> Pimentel (2006) ao destacar os primeiros relatos e posteriormente os registros (entre os anos de 1930 e 1940) sobre o fandango contidos em mapeamentos e coletâneas do "folclore brasileiro" sublinha a quase inexistência do trabalho de campo como elemento de análise. Devido a estes modelos conhecidos como pesquisa/trabalho de gabinete, os registros feitos a partir de artefatos ou relatos, eram reduzidos a análises generalizantes. Como aqueles feitos a partir de relatos (no ano de 1954) ao descrever "baeles" que ocorriam em alguns municípios do vale do Ribeira (Cananéia, Registro, Iguape, Jacupiranga, Itariri, Pedro de Toledo). Clovis Caldeira (1956) descreve algumas festas realizadas após a realização de trabalhos coletivos. Segundo o registro realizado, embora a presença em cada município guardasse individualidades, as refeições que acompanhavam o baile, a existência de violas e rabecas e a descrição de trecho da marca Chamarita, no município de Cananéia, evidencia se tratar de bailes já chamados de fandango. Embora grande parte da pouquíssima bibliografia encontrada até a primeira metade do século XX seja relativa a região Sul do país, em uma das primeiras visitas que geraram registros do Fandango feito no Vale do Ribeira, entre os anos 1930 e 1940, Mário de Andrade (1972, p. 100), afirma que "[...] os fandangos de Cananéia, são fandangos incontestavelmente bem nacionais. Ao fazer pequenas notas musicais sobre as marcas 'bailadas' o autor afirma que o 'Fandango' no geral é sinônimo de baile. Nele se dança de tudo e principalmente danças regionais figuradas. Tem 'fandango Batido' mais rústico em que o bate-pé é obrigatório e os 'fandangos bailados' mais chiques em que o bate-pé é proibido" (p. 95).

<sup>7</sup> AZEVEDO, F. C. de. Fandango do Paraná. **Cadernos de Folclore** (Vol. 23). Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. FUNARTE, 1978; RODERJAN, R. V. **Folclore Brasileiro**: Paraná. Rio de Janeiro: MEC – SEC \_ FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore, 1981.

contexto da vida caiçara. Em um importante trabalho sobre o Fandango como potência da cultura caiçara realizado ao longo da costa de Iguape (SP) ao Paraná (SC), Bruno Esslinger de Brito Costa (2015), atribui às diferentes marcas do Fandango Caiçara a condição de narradoras de sua própria história. Ou seja, segundo o autor "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" (COSTA, 2015, p. 94). Nesse sentido, torna-se de grande valia pensar tradição enquanto movimento fluido, que mesmo com fortes vínculos com a história dos modos de vida da comunidade, não se faz estanque e atemporal.

Thais Ferreira (2016) sob a luz das contribuições contida em Kastrup (2007), argumenta que a aprendizagem no fandango, está em "constante construção", ocorrendo de maneira cambiante entre mestres e aprendizes. Embora reconheça a experiência e a oralidade nos processos de aprendizagem, a autora elege o conceito de tradução na perspectiva apontada por Boaventura de Sousa Santos (2010), ou seja, aborda a tradução intercultural como modo de abordar a diversidade de experiências e de saberes, possibilitando dar visibilidade aos sentidos empregados no fandango da Ilha dos Valadares como ações significativas dos sujeitos que a efetivam. Ao se referir a estabilidade do fandango, via a repetição e a reprodução de movimentos, a autora destaca que é exatamente a quebra (invenção) de tais padrões que compreendem a aprendizagem em estado vivo.

Sem a pretensão de diminuir a importância relativa aos estudos sobre folclore realizado entre o final séculos XVIII e início do XX, é preciso destacar que a folclorização do Fandango Caiçara, sobretudo as contidas nas primeiras publicações sobre essa manifestação, de certo modo representaram a coisificação do que é próprio da vivência legítima, realizada ao longo da história das comunidades caiçaras. A compreensão do Fandango Caiçara enquanto processo de aprendizagem que acontece antes, durante e depois do ato celebrativo, na presente investigação, justifica-se por meio de cada traço de herança ancestral. Imersa em sentido, motivações e modos organizacionais, as ações fragmentadas<sup>8</sup> e

---

<sup>8</sup> Vale ressaltar que o Fandango Caiçara realizado na comunidade pesquisada, passa por uma relativa desvalorização simbólica quando é realizado fora do seu ambiente, sendo restringida a noções reducionistas ligadas a verbetes como "dança brasileira", "folclore" e a "cultura popular". A desvalorização do que se compreende como "cultura popular" ou folclore, ao passar por uma certa "gourmetização", tende a não atribuir a valorização para aqueles que de fato são responsáveis pela salvaguarda deste patrimônio. As releituras feitas para o palco, vinculadas à mostras, turismo e/ou eventos externos, mesmo sendo realizadas na comunidade pesquisada, não exercem papel fundamental nas práticas e/ou na manutenção da atmosfera fandanguera.

descontextualizadas do contexto caiçara, podem deslocar muitas camadas (re)existentes das comunidades pesquisadas, assim como o silenciamento de seus autores sociais.

Em certa medida, quem faz "folclore" (no sentido restritivo da palavra) é o indivíduo que vai replicar sem reflexão crítica ou compreensão do que envolve todo o contexto das manifestações populares ou dos bailes. O sujeito participante dos processos organizacionais, aquele que brinca a festa, que cumpre os ritos e obrigações e que está inserido nas tradições, é o produtor de conhecimento. É um equívoco pensar nos bailes de fandango como algo estático e parado, a partir de noções equivocadas que justificam a tradição como algo antigo e de menor valor. Embora só se torne tradição, em certa medida, aquilo que continua sendo aceito, que consegue absorver o novo, que faz a juventude se aproximar, da manifestação.

O Fandango Caiçara, enquanto elemento expresso em dança, se explica e se justifica graças à relação que estabelece com a atmosfera da qual é parte. Ou seja, estabelecida por uma perene relação de trocas fluidas, atemporais, dinâmicas e vividas. Não por um acaso permanece vivo e resiliente, tecendo novos modos de resistência a cada nova geração. O sentido dado aos bailes permanece enquanto ele tem valor, enquanto faz sentido para as pessoas e se corresponde minimamente aos anseios, signos e significados que orbitam a cotidianidade particular das comunidades. Assim sendo, os modos organizacionais dos sujeitos não são criadores apenas de produtos (folclore), mas criadores de saberes e processos vivos, plurais, legítimos e fluidos feitos na e pelas comunidades.

Os bailes de Fandango Caiçara não têm como fim somente o entretenimento, lazer ou a utilização do tempo ocioso, mas funciona enquanto componente integrante dos modo de existência local. O sentimento do que é vivo e vivido acaba sendo corrompido, pela má assimilação de máximas neoliberais dispostas a conjugar saberes/fazeres em capital. O fandango permite a comunidade se relacionar com o tempo, de rememorar o passado, tencionar o presente ao mesmo tempo em que faz apontamentos para o futuro. Enquanto resistência, auxilia a maneira pela qual as comunidades definem e redefinem seus valores. O não conformismo em se deixar absorver pelas diretrizes dominantes e seus modos operantes, baseados na assimilação seletiva daquilo que se deseja consumir, revela um traço de consciência do próprio fazer. Neste sentido, os sujeitos que são parte do

Fandango Caiçara sabem que sabem, a medida em que (re)existem e não se deixam facilmente sucumbir pelo estado ou demandas externas à comunidade.

A sobrevivência do contexto dos bailes de Fandango Caiçara na Juréia se deve fundamentalmente aos esforços locais, sendo consequência das iniciativas geradas nas e pelas próprias comunidades detentoras do saber/fazer fandangueiro. Entretanto, o conjunto articulado de esforços, interessados na defesa, incentivo e manutenção dos fazeres relacionados ao Fandango Caiçara, contribuiu para a efetivação de ações do poder público frente ao Fandango Caiçara, enquanto bem reconhecido e registrado como Patrimônio imaterial nacional.

Diante do exposto, a compreensão relativa ao patrimônio imaterial contida na Constituição Federal de 1988<sup>9</sup>, inova ao englobar a gama intangível da cultura, nos artigos 215 e 216, que constituem os modos de fazer e conhecer da natureza humana existentes no território nacional. A nova constituição que posiciona o Estado, perante as novas perspectivas de proteção, torna-se decisivo para a reconhecimento do patrimônio imaterial<sup>10</sup> nacional, dos modos como são gerados, assim como as elaborações subsequentes de políticas culturais, como pode-se verificar nos artigos abaixo.

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes de cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória

---

<sup>9</sup> Proteção do patrimônio histórico e artístico ou Lei do tombamento (Decreto - Lei nº 25/1937) limitava a compreensão do patrimônio cultural material, anterior a constituição de 1988, ao reconhecimento da materialidade dos bens a serem protegidos, ou seja, edifícios, obras de arte, coleções arqueológicas, acervos museológicos, documentais, bibliográficos, arquivísticos, videográficos, fotográficos e cinematográficos entre outros.

<sup>10</sup> "Os bens culturais de natureza imaterial dizem respeito àquelas práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares (como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas). A Constituição Federal de 1988, em seus artigos 215 e 216, ampliou a noção de patrimônio cultural ao reconhecer a existência de bens culturais de natureza material e imaterial. Nesses artigos da Constituição, reconhece-se a inclusão, no patrimônio a ser preservado pelo Estado em parceria com a sociedade, dos bens culturais que sejam referências dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. O patrimônio imaterial é transmitido de geração a geração, constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana (IPHAN, 2020, *online*). Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>>. Acesso em: 20 set. 2021.

dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação. (BRASIL, 1988)

Embora as leis, referentes à proteção do patrimônio imaterial, ainda não tenham sido efetivadas de maneira plena, a elaboração dos artigos mencionados representou ganhos significativos para as ações posteriores.

As políticas públicas culturais patrimoniais, resguardadas nos registros de bens culturais de natureza imaterial, do ponto de vista legal, são as responsáveis pela proteção do Fandango Caiçara. Embora os artigos 215 e 216 da Constituição e a convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, realizado no ano de 2003, em Paris, pela UNESCO<sup>11</sup>, tenham dado luz às noções de patrimônio imaterial<sup>12</sup>, do ponto de vista prático pouca coisa mudou até a criação do decreto 3.551/2000. Tendo papel transitório para criação de ações de cuidado dos bens intangíveis nacionais, a institucionalização do registro de bens imateriais possibilitou o cumprimento parcial do Art. 216 da Constituição Federal referente ao registro no patrimônio imaterial.

Por meio do referido decreto foram criados quatro Livros de Registros<sup>13</sup> do patrimônio imaterial. Fato este que possibilitou ao Fandango Caiçara ser registrado como "[...] forma de ser expressão do patrimônio brasileiro" (IPHAN, 2011, p. 12). Embora esteja registrado no "Livro das Formas de Expressão" (2012), o Fandango Caiçara, graças a sua complexidade, também poderia ser contemplado em outros

---

<sup>11</sup> UNESCO - Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura.

<sup>12</sup> A convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial em seu artigo 2º, define patrimônio imaterial como: "[...] as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana" (UNESCO, 2003).

<sup>13</sup> Livro de Registro dos Saberes; II - Livro de Registro das Celebrações; III - Livro de Registro das Formas de Expressão; IV - Livro de Registro dos Lugares.

dois Livros de Registro do Patrimônio Imaterial, ou seja: no "Livro de Registro das celebrações" e o "Livros dos Saberes". Devido a sua natureza organizacional fortemente baseada nos ciclos da comunidade. Os bailes realizados na Juréia são vinculados a processos baseados em um calendário religiosos, que por sua vez, fundamenta quais as diretrizes a serem cumpridas em cada baile, assim como quais os papéis sociais, estruturais e simbólicos que são desempenhados ao longo da organização do baile.

Ainda sobre o registro nos livros, o fato da construção de instrumentos terem especificidades próprias, garantiria também ao Fandango Caiçara a possibilidade de estar nos "Livros dos Saberes" dos patrimônios imateriais nacionais. A escolha da caixeta e os períodos do ano em que ela pode ser retirada, o timbre da caixa de folia e do adufo que agrada o fandanguero na hora do baile, assim como o corte cirúrgico da viola branca, da rabeça e do machete, são atribuições de saberes gerados por esses atores sociais. Tais argumentos, agregados a relação ao que os caiçaras estabelecem com o território, acabam sendo responsáveis pela formação de diferentes atribuições que extrapolam os limites do "Livro de Registro e Formas das Expressões" do IPHAN, ao qual o Fandango Caiçara foi agregado.

Embora interessado na articulação do registro do Fandango Caiçara, enquanto patrimônio cultural imaterial do Brasil, a presente pesquisa não tem o compromisso de mencionar minuciosamente todas as ações de Salvaguarda, mas analisar algumas investidas relevantes, que contribuíram para esse processo. Vale sublinhar, que os saltos temporais aqui apresentados, tem por objetivo, sob os diferentes enfoques argumentativos, analisar as iniciativas que contribuíram para a proteção do Fandango Caiçara.

Tais avanços presentes na esfera pública, instrumentalizam a participação do Estado diante das especificidades da intangibilidade, que por sua vez dão centralidade ao saber/fazer. Neste sentido o "território do fandango caiçara"<sup>14</sup> não se restringe aos limites físicos de fronteiras geográficas, políticas e administrativo, mas a conjugação de fatores ambientais, sociais e culturais historicamente construídas pelos grupos populacionais que vivem o Fandango Caiçara inseridos em seus

---

<sup>14</sup> "Essa área corresponde, portanto, aos municípios de Iguape e Cananéia (litoral sul do Estado de São Paulo) e Guaraqueçaba, Paranaguá e Morretes (litoral norte do Estado do Paraná) estendendo-se a pequenos trechos de alguns municípios adjacentes como Peruíbe e Ilha Comprida (São Paulo)" (IPHAN, 2011, p. 21).

contextos socioculturais similares<sup>15</sup>. Realidade esta que faz das dimensões físicas ineficientes, considerando-se por exemplo o fato do território das comunidades caiçaras espalhados ao longo da costa Sul e Sudeste não ser inerente a presença do Fandango Caiçara. Ou seja, mais do que diagnóstico o "território do Fandango Caiçara" o registro desta linguagem diz respeito às especificidades do fazer fandangueiro (IPHAN, 2011, p. 21).

**Figura 1** - Território socioespacial do fandango caiçara



Fonte: Pimentel (2006).

Os bailes, enquanto síntese do conjunto de saberes/fazeres empreendidos, reverberam processos de aprendizagem do Fandango Caiçara. Embora partilhe características existentes entre as comunidades caiçaras, no que se diz respeito a nomenclaturas, marcas coreográficas e musicais, instrumentos e suas respectivas afinações, na comunidade pesquisada, graças aos atravessamentos sócio-históricos e ambientais, passou a efetivar-se de maneira particular.

Os processos de aprendizagem em Dança do Fandango Caiçara, emergentes do grupo pesquisado, por si só se justificam enquanto potência viva. Em estado fluido, tais processos rompem com as noções de tempo e de espaço, relacionando-se com o saber/fazer caiçara local, ao mesmo tempo em que compreende as

<sup>15</sup> "[...] conjunto de práticas que envolvem mutirões, festa, dança coreografada e batida com tamancos pelos homens, dança de casais bailada sem coreografia, um universo musical e poético específico, com o uso de instrumentos como a viola fandanguera (ou viola branca, como é conhecida em Iguape/SP), com suas afinações e toques característicos, juntamente com adufos e rabecas. A esse conjunto é que aqui denominamos 'fandango caiçara', e que, embora com significativa diversificação, encontra uma unidade na região que vai de Iguape e Cananéia (estado de São Paulo) e segue até Guaraqueçaba, Paranaguá e Morretes (estado do Paraná)" (IPHAN, 2011, p. 23).

demandas vigentes de cada tempo. Fato este que amplia o compromisso da presente investigação em analisar os processos corporificados de aprendizagem nos bailes à luz das epistemologias contidas nas bibliografias analisadas, assim como as biografias dos autores da pesquisa.

Isso posto, visando dar-a-ver aspectos específicos das comunidades pesquisadas, que implicam diretamente nos modos de aprendizagem, que será abordado no próximo capítulo, aspectos históricos sobre as dimensões territoriais, étnicas e culturais das comunidades da Juréia.



## CAPÍTULO III

### CAIÇARIZANDO-SE – SUJEITOS, TEXTOS E CONTEXTOS DAS COMUNIDADES CAIÇARAS TRADICIONAIS DA JURÉIA-ITATINS (SP)

Manter a denominação "Fandango Caiçara", no processo de efetivação do projeto Museu Vivo<sup>16</sup>, (aprovado no ano de 2004 pelo Programa Petrobrás Cultural e certificado pela Lei Federal de Incentivo no ano de 2005<sup>17</sup> (IPHAN, 2011), se fez uma ação realizada em comum acordo entre comunidades e o IPHAN (IPHAN, 2011). Não por acaso o "Caiçara", enquanto ato de resistência, diz respeito a um emaranhado de atravessamentos sócio históricos das comunidades detentoras dos saberes e fazeres fandangueiros. Responsável por uma rede de diálogo<sup>18</sup> entre as várias comunidades interessadas na salvaguarda deste patrimônio, o Museu Vivo do Fandango Caiçara foi responsável por importantes articulações entre moradores, lideranças locais, comunidade acadêmica e poder público<sup>19</sup>.

Dada a natureza singular de suas atribuições culturais, genéticas e linguísticas ligadas historicamente ao território, a definição atribuída às comunidades tradicionais caiçaras, após um período cercado por definições limitantes, despertou interesse da comunidade acadêmica brasileira "entre os anos de 1930 e 1960, no

---

<sup>16</sup> Baseado na nova museologia, o Museu Vivo do Fandango Caiçara, foi considerado pela UNESCO no ano de 2011 um dos cinco melhores projetos mundiais de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial. A iniciativa tinha como eixo fundador salvaguardar o saber/fazer fandangueiro em um modelo "vivo" que transcendesse as paredes, fundado no próprio contexto em que a prática se efetivava. Tal método de salvaguarda, ao considerar que a prática do fandango se efetiva na própria cotidianeidade caiçara, faz do território ocupado por sujeitos detentores do conhecimento um grande "museu vivo".

<sup>17</sup> A forma de um circuito de visitação e troca de experiências em cinco municípios da região. O circuito inclui casas de fandangueiros e artesãos de instrumentos musicais, centros culturais e de pesquisa, espaços de comercialização de artesanato caiçara, além de locais de disponibilização de acervos bibliográficos e audiovisuais (IPHAN, 2011, *online*).

<sup>18</sup> Segundo Coelho (2013) e Corrêa (2013), as reuniões feitas nas comunidades permitiram um momento fecundo para o registro do Fandango Caiçara, entre a região Sul e Sudeste, possibilitando o intercâmbio dos saberes contidos nas histórias dos caiçaras, das marcas dançadas e cantadas, da história de cada localidade, da confecção de instrumentos musicais e do artesanato, além da íntima relação que o caiçara exercia sobre a natureza. Por sua vez, receberam registro audiovisual, fotográfico que possibilitaram a realização em um CD que deu origem ao livro; "Museu Vivo do Fandango" (IPHAN, 2011).

<sup>19</sup> Sobre o II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara (IPHAN, 2011) realizado ainda em 2009, Corrêa argumenta: "[...] foram travados os debates sobre o uso de caiçara acompanhando a denominação de registro do fandango como bem patrimonial, tanto para efeito de diferenciação de outras expressões culturais homônimas, quanto especialmente para privilegiar um sentido de pertencimento social em lugar do territorial. [...] embora 'caiçara' seja termo controverso, em âmbito de representação política, tornou-se uma categoria agregadora" (2013, p. 196).

processo de formação das Ciências Sociais no Brasil" (CORRÊA, 2013, p. 67). Mesmo atrelado a definições ainda "inaugurais", tais estudos permitiram melhor compreender as comunidades tradicionais caiçara, enquanto grupo humano diferenciado que produz modo de vida particular<sup>20</sup>. Mesmo mantendo certo nível de isolamento, dependem parcial ou completamente da relação social e econômica com outros grupos<sup>21</sup>.

Embora generalizantes e não suficientes para justificar a alteridade existente na definição de povos e comunidades tradicionais, estudos (DIEGUES, 1995; NUNES, 2003; RODRIGUES, 2013) ajudaram a compreender pontos de aproximação e distanciamento entre as comunidades caiçaras tradicionais fandanguieras. Haja vista, que no contexto sócio-político, relativa aos direitos concernentes às comunidades da Juréia enquanto tradicional, ser reconhecido como parte de um grupo diferenciado, composto por especificidades, possibilita ao grupo posicionar-se frente ao Estado.

A Constituição Federal (1988) ao reconhecer, alguns direitos de povos e comunidades tradicionais, tais como: "o direito à diferença cultural e estipula como 'direitos coletivos', o direito a seu território tradicional, o direito à sociodiversidade, o direito ao patrimônio cultural, ao meio ambiente ecologicamente equilibrado e o direito à biodiversidade" (DIEGUES; ARRUDA, 2000, p. 23), possibilitou avanços significativo. Neste sentido, a relevância do Decreto nº 6.040, de 7 de fevereiro de 2007 (artigo 3º, I), que se refere a Política Nacional dos Povos e Comunidades

---

<sup>20</sup> As definições generalizantes, dedicadas quase que exclusivamente aos estudos das sociedades primitivas, utilizavam principalmente as investigações referentes a grupos indígenas e sociedades nativas com claras diferenças estéticas, definidos pela exotização de suas características fenotípicas. Fato que contribuiu, até o início do século XX, para pouca reflexão sobre outros grupos, que por apresentarem modos de vida "híbrido", não eram considerados tradicionais. Diegues destaca que "o surgimento de outras identidades sócio-culturais, como a caiçara, é fato mais recente, tanto em estudos antropológicos quanto nos que visam o auto-reconhecimento dessas populações como detentores de uma cultura e um modo de vida diferenciado de outras populações" (1996, p. 90).

<sup>21</sup> Segundo Diegues (1996) "os caiçaras são fruto da miscigenação entre índio, português e negro (em menor quantidade) que durante longo período ficaram relativamente isolados na Mata Atlântica e no litoral de São Paulo. Ainda que sejam etnicamente distintos, sua cultura apresenta influência muito grande da cultura indígena nos instrumentos de trabalho (coivara, canoas, fabricação da farinha), no vocabulário diferenciado dos demais habitantes do estado etc. O isolamento geográfico, o modo de vida tradicional, caracterizado pela fraca acumulação de capital, dependência limitada da economia de mercado, importância das relações de parentesco, tecnologias manuais de pouco impacto sobre a natureza, fizeram com que seu território da Mata Atlântica se mantivesse relativamente bem conservado, ao contrário com o que ocorreu com o resto do estado, onde se deu a monocultura de cana-de-açúcar, café e também os processos de industrialização. Como resultado, a grande maioria das unidades de conservação do Estado de São Paulo está hoje concentrada nesse território tradicional caiçara" (p. 42).

Tradicionalis, se fez de extrema relevância, ao definir comunidades tradicionais como:

[...] grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição. (BRASIL, 2007)

Contudo, embora sejam contempladas na Constituição Federal de 1988 as demandas específicas dos povos indígenas e quilombolas<sup>22</sup>, a mesma se faz limitada face à abrangência das especificidades de povos e comunidades tradicionais caiçaras que se enquadram parcialmente nas definições contidas na mencionada Constituição. Todavia, a Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT), de 7 de junho de 1989, direcionada a povos indígenas e tribais<sup>23</sup>, emerge do resultado de várias lutas emancipatórias, ou seja, do acúmulo da organização em compreender a populações diferenciadas do mundo vulneráveis à violação dos direitos humanos. Inovadora no campo jurídico, a riqueza contida em todos os artigos da convenção mencionada, diferentemente de outros instrumentos internacionais de natureza optativa, graças ao seu caráter vinculante, acaba sendo aplicada como lei no Brasil.

Tendo como princípios a autoidentificação, a não discriminação, as medidas especiais, assim como o reconhecimento de especificidades culturais, a Convenção nº 169/89 tem como um de seus principais instrumentos a consulta e participação das comunidades tradicionais. Prevista no Artigo 6º, a mencionada consulta prévia aos grupos culturalmente diferenciados, possibilita a integração dos direitos de povos e comunidades tradicionais existentes no Brasil nos projetos a serem implementados que tenham relação com estas comunidades. Não devendo ser efetivada enquanto o cumprimento de formalização de uma etapa burocrática, mas como cerne de harmonização da prática dialógica entre o estado e as comunidades tradicionais. Ou seja, a referida convenção não se interessa em se efetivar como um

---

<sup>22</sup> Embora não haja na constituição qualquer nível de hierarquia entre os povos e comunidades tradicionais, os artigos 231 e 232 e o artigo 68 (Atos e Disposições Constitucionais Transitórias - ADCT) tratam das questões territoriais de populações indígenas e quilombolas, respectivamente.

<sup>23</sup> Segundo a convenção 169 a referida definição abrange o conjunto de povos e comunidades que detêm modos próprios de vida.

mecanismo impositivo, mas enquanto instrumento de equalização entre as partes interessadas, dispostas a estabelecerem relativa "igualdade" em uma sociedade assimétrica. Interessada na construção de consensos e na garantia dos direitos das comunidades, assim como o acesso à terra, educação e sobretudo a participação, ou seja, o protagonismo das comunidades nas decisões.

Deste modo, o poder público, a nível municipal, estadual e federal deve consultar previamente as comunidades na elaboração de qualquer projeto ou medida que tenha um impacto direto na vida destas comunidades. Face ao processo participativo, a consulta prévia envolve o respeito pela diversidade sócio-biocultural, já que o direito à diferença e a autonomia implicada no uso do instrumento tanto da Convenção 169 quanto da Constituição Federal de 1988, se referem ao fato das comunidades tradicionais terem seus modos de vida próprio, lhes cabendo desta maneira mecanismos próprios de escolha referente a suas instituições, território e formas organizacionais.

Na resolução nº 001/2006 referente a raiz da palavra tradição, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) define "[...] tradição no seu sentido etimológico de 'dizer através do tempo', significando práticas produtivas, rituais e simbólicas, que são constantemente reiteradas, transformadas e atualizadas, mantendo, para o grupo, um vínculo do presente com o seu passado" (2006).

Sobre as definições relacionadas a comunidades tradicionais, que por estar viva pouco se relaciona com definições estereotipadas de uma cultura estática Diegues e Arrudas (2000) argumentam que as sociedades tradicionais se caracterizam:

a) pela dependência freqüentemente, por uma relação de simbiose entre a natureza, os ciclos naturais e os recursos naturais renováveis com os quais se constrói um modo de vida; b) pelo conhecimento aprofundado da natureza e de seus ciclos que se reflete na elaboração de estratégias de uso e de manejo dos recursos naturais. Esse conhecimento é transferido por oralidade de geração em geração; c) pela noção de território ou espaço onde o grupo social se reproduz econômica e socialmente; d) pela moradia e ocupação desse território por várias gerações, ainda que alguns membros individuais possam ter se deslocado para os centros urbanos e voltado para a terra de seus antepassados; e) pela importância das atividades de subsistência, ainda que a produção de mercadorias possa estar mais ou menos desenvolvida, o que implica uma relação com o mercado; f) pela reduzida acumulação de capital; g) importância dada à unidade familiar, doméstica ou comunal e às relações de parentesco ou compadrio para o exercício das atividades

econômicas, sociais e culturais; h) pela importância das simbologias, mitos e rituais associados à caça, à pesca e a atividades extrativistas; i) pela tecnologia utilizada que é relativamente simples, de impacto limitado sobre o meio ambiente. Há uma reduzida divisão técnica e social do trabalho, sobressaindo o artesanal, cujo produtor (e sua família) domina o processo de trabalho até o produto final; j) pelo fraco poder político, que em geral reside com os grupos de poder dos centros urbanos; l) pela auto-identificação ou identificação pelos outros de se pertencer a uma cultura distinta das outras. (p. 21-22)

Contudo, para além das definições referentes ao reconhecimento institucional sobre as comunidades caiçaras tradicionais, dos modos de vida e dos amparos jurídicos, gerado ao longo dos tempos, destaca-se no presente subcapítulo que o elemento de enfrentamento é reconhecer-se ou autodeclarar-se pertencente a comunidade tradicional caiçara<sup>24</sup>. Mesmo estabelecido por fortes vínculos de parentesco, a definição de caiçara tradicional não se resume apenas a atividades ligadas a determinada comunidade ou aos laços sanguíneos existentes nas mesmas. Com isso, o morador ou ex-morador remanescente das comunidades da Juréia, ou seja, com vínculos com os territórios da Juréia, ao se autodeclarar caiçara se posiciona, pois faz desta definição, atribuição tanto geográfica como simbólica para os grupos externos (políticos, jornalistas, pesquisadores, técnicos, etc), que por interesses diversos mantêm intensa relação com a comunidade da Juréia. Tal autodefinição, nos períodos de resistência, se fizeram de extrema importância, sobretudo nos momentos em que a comunidade se posiciona enquanto corpo coletivo perante ao Estado.

Os moradores da Juréia só muito recentemente, após os contatos mais constantes com as pessoas procedentes das áreas urbanas, pesquisadores, jornalistas, técnicos etc, passaram a incorporar o termo CAIÇARA como um sinônimo de si próprio. Eles acabam aceitando que as pessoas os tratem por caiçaras. Esse tipo de permissão não é um auto-reconhecimento, mas não deixa de ser um

---

<sup>24</sup> Rodrigues (2013, p. 39) ao mencionar a utilização do termo tradicional destaca: "Há cerca de quinze anos a expressão 'morador tradicional' é utilizada por certos caiçaras no Parque Estadual da Ilha do Cardoso (em Cananéia, SP), e um pouco mais tarde, na Barra do Una na Juréia, para diferenciarem-se daqueles que chamam de 'veranistas' e 'turistas' – pessoas que moram ou têm casa nesses lugares, mas que não são reconhecidos por 'eles' como 'fazendo parte da comunidade'. É possível que o uso do 'tradicional' autoatribuído tenha migrado da esfera acadêmica para o universo nativo por influência de inúmeros pesquisadores que frequentam a região estuário lagunar de Iguape-Cananéia há muitos anos". Nesse sentido, Corrêa (2013, p. 72) argumenta: "Este processo político de ressignificação e afirmação da noção de caiçara aciona sentidos de pertencimento. Caiçara se torna um emblema identitário, especialmente relevante para as populações litorâneas do Sudeste. E se faz também presente nas narrativas daqueles que praticam fandango, implicando em condutas esperadas no desempenho de determinados papéis sociais".

reconhecimento da identidade imposta. É através do termo caiçara que eles se reconhecem enquanto grupo social para a sociedade abrangente. Apesar das muitas diferenças culturais entre os moradores da Juréia, estes passam a constituir um grupo hegemônico quando se denominam caiçaras. [...] Para os moradores da Juréia, é importante se sentir parte integrante de um grupo social reconhecido pela sociedade, isso lhes confere uma existência real, lhes dá visibilidade, é como se eles se materializassem. A passagem do abstrato para o concreto é muito importante, porque depois de tanto sofrer punições, ameaças, maus tratos, explorações, ficou nessas pessoas um sentimento de "não existência", de "não ser real", caso contrário, "não seriam tão maltratados". (NUNES, 2003, p. 69)

As famílias caiçaras que ainda residem na Juréia e em seus entornos, reduzidas nos dias atuais a poucas dezenas, descendentes dos primeiros colonizadores ibéricos, indígenas nativos e posteriormente os africanos escravizados trazidos para o Vale do Ribeira (PIMENTEL, 2006), foram marcados pelos diferentes ciclos migratórios, econômicos e políticos ocorridos no Brasil. Os Tavares, Prados, Marias, Domingues, Carneiros, dentre outras famílias, foram responsáveis pela formação dos primeiros povoados presentes na região da Juréia - Itatins. Baseado no uso comunal do espaço, os processos de sociabilidade presentes nas relações entre sujeitos possibilitaram um importante intercâmbio cultural e a emergência de modos de vida singulares, os quais se fazem presentes na prática laboral, no sincretismo religioso, bem como na prática celebrativa presente no Fandango Caiçara.

Diante do exposto, a partir dessas considerações, o presente capítulo se debruçará em um recorte temporal que data do período histórico que vai do século XVII a meados do século XX. O intenso fluxo econômico e social da mineração e apogeu do ciclo do arroz no município de Iguape, marcado por intenso convívio social teve como uma das consequências a formação das comunidades da Juréia-Itatins. Não isenta dos arranjos socioeconômicos as comunidades da Juréia, por sua vez, até então centro econômico do Brasil colônia (século XVII), graças ao deslocamento do polo econômico nacional passa por um período de declínio econômico (século XVIII).

Diferente da prosperidade do período colonial, a Juréia, no século XX, começa a sofrer tensões externas, sendo estas responsáveis pelo início do silenciamento dos modos de vida das comunidades tradicionais presentes em seu território. Reconhecida por seus atributos naturais (fauna e flora), a referida região,

volta a ser centro de interesse comercial, somente na segunda metade do século XX. Em virtude da chegada das primeiras empresas extrativistas e imobiliárias, seguida pelos interesses governamentais e ideais ambientalistas, interessadas na exploração de seu potencial biológico e o potencial de sua "beleza cênica" (DIEGUES, 1986), a região da Juréia acabou sendo transformada em uma Unidade de Conservação.

O recorte histórico a ser apresentado, por ter sido fundamental para a formação da comunidade tradicional caiçara estudada, tem por objetivo situar o leitor para os principais acontecimentos econômicos, socioculturais, políticos e culturais, ocorridos e reverberados nas comunidades tradicionais remanescentes da Juréia. Assim, como as estratégias adotadas ao longo dos séculos pelas próprias comunidades decisivas para a geração de processos de aprendizagem no Fandango Caiçara.

### **3.1 TEMPO D'ANTES**

Termo cativo na fala de moradores, o chamado "Tempo d'antes" ou "Tempo dos antigos", presente na fala dos moradores e na bibliografia utilizada (SANCHES, 2004 e MAHFOUD, 2003), teve início nos primeiros ciclos econômicos do Brasil, ou seja, ainda no período escravocrata (SANCHES, 2004; FRANCO, 2015; FERREIRA, 2012; RODRIGUES, 2013). Este momento possibilitou à comunidade da Juréia relativa autonomia de suas práticas cotidianas. Sem restrições externas, os acordos eram de domínio coletivo, dado a independência dos sujeitos locais. Caracterizada pela economia de subsistência, ligadas ao cultivo de "arroz, do feijão, da mandioca, do milho, entre outros comercializados na base de troca em Iguape e Peruíbe, até o início do século XX" (SANCHES, 2004, p. 62).

O município de Iguape nos primeiros séculos ostentava prestígio, composto por casario colonial, igrejas históricas, a primeira Casa de Fundação de ouro do país, além de todo conjunto arquitetônico histórico dos primeiros anos de Brasil (FORTES, 2000). Tal arranjo, ao favorecer o fluxo de sujeitos e mercadorias, e, conseqüente ascensão da região, contribuiu para a inevitável divisão entre as camadas sociais. O gradativo crescimento da região, passa a acentuar uma divisão entre residências coloniais e residências populares, assim como os lugares em que cada sujeito poderia estar. Não por um acaso, tal divisão tinha como objetivo a separação daquilo que podia ser considerado como "civilizado" ou não.

Os primeiros séculos, após a chegada dos colonizadores em território nacional, ficaram marcados pela diferenciação entre os componentes que faziam parte do processo de povoamento do sudeste paulista no século XVI (DEAN, 1996). Entre colonizadores e colonizados as subdivisões que cada indivíduo era submetido socialmente demarcavam a proximidade ou distanciamento que cada sujeito detinha em relação a corte. Tais separações serviam para determinar os agenciamentos laborais que cada corpo seria submetido e o local que cada um poderia ocupar socialmente. Assim sendo, os colonizadores do "novo continente", devido ao perfil exploratório e utilitário que exerciam, acabaram reduzindo a recém descoberta da "terra nova" ao potencial enriquecimento que seus atributos humanos e materiais poderiam gerar. Warren Dean (1996) ao detalhar o processo de mestiçagem ocorrido durante os primeiros anos de colonização no Brasil, destaca uma relativa hierarquização ocorrida a partir do nível de apropriação que cada colono exercia sobre os povos nativos. Divididos em criminosos desertores e colonizadores oficiais, com potencial para receberem terras e títulos honoríficos, os sujeitos eram absorvidos pelo meio a partir das possibilidades que sua posição social. Fato este, que acabou contribuindo para o surgimento de níveis de mestiçagem, também definidos a partir do reconhecimento ou não da paternidade do colono branco. Deste modo, ser inserido culturalmente nas comunidades indígenas, deslocava o sujeito ao status de moralmente indígena. Dean (1996), ao se referir ao historiador Capistrano, quando em carta ao rei destaca; "da primeira leva de desertores e degredados que tiveram que adotar técnicas nativas de subsistência e cultura, observou que dentro de poucos anos, um homem, nessas condições, tornava-se moralmente mestiço"<sup>25</sup>. Ainda segundo esse mesmo autor,

Entre os migrantes, haviam umas poucas mulheres, deliberadamente importadas de forma a evitar a absorção genética dos brancos. Tornou-se possível, então, uma sociedade de castas, na medida em que os homens brancos mais ambiciosos e dominantes, astutos o bastante para se darem ao trabalho de granjear favores aos olhos das autoridades portuguesas, buscando parceiras brancas para o casamento. (DEAN, 2006, p. 85-86)

Segundo o autor, "ser mestiço" significava ser culturalmente indígena nesse momento, o que não os tornavam benquistos pelos outros colonizadores

---

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 85.



portugueses, passando a serem reconhecidos pelo poder oficial como "mamelucos". As proles de relacionamentos conjugais entre brancos e indígenas, em um primeiro momento, poderiam herdar do pai branco o status de "mamelucos". Neste sentido Dean (1996, p. 87) destaca a distinção existente entre os próprios "mestiços", a partir do reconhecimento do pai branco:

[...] os mestiços passavam por uma triagem: aqueles reconhecidos por seus pais brancos continuavam a ser chamados de mameluco, mas os não reconhecidos eram mencionados, sem eufemismo, como "bastardos" e estavam sujeitos ao trabalho escravo, quase da mesma forma que os nativos.

Além dos fatores ligados a hierarquização do colonizador, a partir de tal divisão, é possível verificar um processo de subalternização indígena, e a consequente relação de exploração e escravidão dos nativos locais. Mesmo havendo dificuldade a adesão do trabalho indígena ao modelo escravista, em consequência da continuidade opressora colonial, tais práticas foram inevitáveis. Segundo registro presente no trabalho de Manuela Carneiro da Cunha (2009), relativos ao ano de 1823, "os índios recém sujeitados recusavam-se ao trabalho: Eram 'mansos', mas ainda não 'civilizados'" (p. 86). Entretanto, a dificuldade em inserir mão de obra indígena no modelo escravocrata vigente, não isentou os nativos brasileiros do regime de escravidão. Segundo Cunha (2009, p. 82)

[...] a escravidão indígena perdurou surpreendentemente até pelo menos os meados do século XIX. Vendiam as crianças (Circular 9/8/1845) e o adulto era disfarçadamente escravizado também (Aviso 2/9/1845)<sup>26</sup>.

Assim sendo, as primeiras comunidades da colônia resultantes de arranjos culturais, deram origem a grupos com características e arranjos organizacionais próprios que contribuíram para a formação dos primeiros grupos formados no Brasil. A cultura caiçara por vezes definida como sinônimo ou ramificação da cultura caipira, em vários momentos da literatura, recebeu respaldo teórico que assegura a pontos de aproximação e distanciamento dos grupos descritos, que permitem o nascimento de configurações étnicas essencialmente brasileiras germinadas nas terras paulistanas.

---

<sup>26</sup> Datas das fontes primárias dos registros oficiais presentes na obra citada.

Darcy Ribeiro (1995) ao argumentar sobre a base étnica que constitui a cultura caipira, relata uma intensa convivência entre povos dos arredores da região Sudeste. Enquanto a região Nordeste era desbravada a mando da sociedade canavieira (século XVI), tornando-se o núcleo açucareiro nacional, a massa populacional paulista seguia em ritmo menos acelerado, já que não dispunha de grandes riquezas. Ribeiro (1995) em um de seus escritos ressalta a íntima relação entre brancos e índios na região do estado de São Paulo, que diferentemente da prosperidade nordestina, cultivavam um convívio baseado no intenso intercâmbio cultural entre brancos e índios. Ao se referir aos homens que dispunham de alguns poucos recursos Ribeiro relata que

[...] cada um deles servido pela indiada<sup>27</sup> cativa que cultivava mandioca, feijão, milho, abóbora e tubérculos, para comer com carne de caça ou com pescado. Além do tabaco para o pito, do urucu e da pimenta para condimento e algumas outras plantas indígenas. (RIBEIRO, 1995, p. 363)

O autor destaca ainda:

Em família e também nas relações entre paulistas, só se falava a língua geral, que era uma variante do idioma dos índios tupi de toda a costa. Também indígenas eram as técnicas da lavoura de coivara<sup>28</sup>, bem como de caça, de pesca e de coleta de frutos silvestres de que se sustentavam. A tralha doméstica, de redes de dormir, gamelas, porongos, peneiras, etc, pouco diferia da disponível numa aldeia indígena. (RIBEIRO, 1998, p. 364)

Enquanto uma das primeiras regiões ocupadas pelos povos ibéricos, o Vale do Ribeira<sup>29</sup>, por sua vez restrito no período colonial aos municípios de Iguape<sup>30</sup> e Cananéia (BRAGA, 1999), graças aos ideais coloniais interessados em lucrar com

<sup>27</sup> Termo pejorativo utilizado pelo autor para se referir a grupos indígenas.

<sup>28</sup> Sistema coivara conhecido também como roça itinerante ou ainda roça de derrubada e queimada. Ao mencionar os sistemas de plantio presentes na Juréia, Cali (2004, p. 75) sublinha que "a coivara praticada pelos indígenas, necessitava dar a terra o tempo de recuperação de seus nutrientes, para ser realizada com eficiência, atingindo melhor produtividade. Isso somente era possível em razão da grande disponibilidade de terras [...]".

<sup>29</sup> Ainda sobre o referido período, Braga (1999, p. 44) relata que "[...] a Região do Vale do Ribeira, apesar de ser atualmente a menos povoada do Estado, foi uma das primeiras no Brasil a ser ocupada. Sua rede urbana começou a ser formada já nos primórdios do século XVI, com a chegada dos primeiros colonizadores portugueses que fundaram os povoados de Cananéia e Iguape".

<sup>30</sup> Município de Iguape conhecido no período colonial como capital regional abriga parte da área ocupada pela Juréia - Itatins. Embora haja controvérsias sobre sua idade exata, segundo Fortes (2000) o município de Iguape tem como data de fundação o dia 3 de dezembro de 1538.

os recursos materiais, territoriais e humanos das regiões costeiras, passa por um período de intensa disputa entre Portugal e Espanha. Segundo o registro contido na obra de pesquisadores locais (FORTES, 2000; PEREIRA JUNIOR, 2005), as várias tentativas de acordos diplomáticos, como o Tratado de Tordesilhas (1494), relacionado às "terras descobertas e por descobrir" fora da Europa, no Novo Mundo, que via a divisão meridional, incluía o que hoje definimos como território do Brasil.

Embora culminado no domínio portuguesa, a região acabou marcada no século XVII por um período de estagnação econômica superada somente no século seguinte (XVIII) com a inserção da mineração na região, com a descoberta das primeiras jazidas auríferas do Brasil, assim como a primeira casa de fundição de ouro do país, cunhada como "Casa Real de Fundição" (BRAGA, 1999; FORTES, 2000). O "ciclo do ouro" no Vale do Ribeira promoveu uma caçada por novas minas, o que acabou contribuindo para o êxodo das áreas do interior distantes da costa e a consequente formação dos primeiros municípios da região.

O "tempo d'antes", devido a extração do ouro na região, se fez com o período de crescimento do município de Iguape, e consequente crescimento da população de escravos africanos na região no século XVII (SANCHES, 2004; DEAN, 2006; QUEIROZ, 1993), que por sua vez, segundo Braga (1999), foi um dos pilares da miscigenação ocorrida na região. Todavia, com a descoberta das Minas Gerais para a exploração aurífera<sup>31</sup>, a região passa por um novo período de declínio monetário. Ainda assim, o desenvolvimento econômico proporcionado pela mineração na região, apesar de sua curta duração, contribuiu para a construção dos primeiros centros urbanos do Vale do Ribeira.

Por ser um importante centro do fluxo de mercadorias da colônia o então Porto de Iguape teve sua história marcada pelo ciclo do arroz<sup>32</sup>. Segundo Braga (1999), a transição entre o ciclo da extração de ouro e o cultivo do arroz, ficou marcado por um intervalo de 100 anos de estagnação econômica e social. Com a

---

<sup>31</sup> Sobre a presença do ouro no município de Iguape, Dean (2006, p. 109) descreve: "Por todo o século XVII, houve lavras de ouro espalhadas por diversos pontos ao longo da Serra do Mar. Marcas de parte dessa atividade ainda recentemente eram visíveis em diversos locais do planalto ao sudeste da cidade de São Paulo: nas colinas que a circundavam e na costa entre Iguape e a baía de Paranaguá".

<sup>32</sup> Ao dimensionar o impacto do ciclo do arroz na economia local, Ferreira (2012, p. 36) destaca que "[...] o ciclo do arroz, que começou de forma acanhada em meados do século XVIII, chegou ao seu auge aproximadamente entre os anos de 1836 e 1874, sendo sem dúvida o período com maior movimentação de pessoas e da economia na região. Foi também durante este período que lá houve o mais acentuado processo de escravidão de negros africanos, o que era visto por alguns como indicativo de um período de prosperidade".

retomada do crescimento, entre o final do século XVIII e início do século XIX, a prosperidade da região, a julgar pela abertura de vários engenhos de cultivo de arroz em larga escala, acabou sendo um marco. Localizados em sua maioria na Juréia, os engenhos de arroz, em grande parte, eram utilizados pela mão de obra escrava.

Tal realidade, possibilitou o apogeu econômico no município de Iguape até meados do século XIX. Tempos mais tarde a modernização do cultivo de arroz em outras regiões, somados ao crescimento da produção cafeeira e a consequente criação de rodovias e ferrovias, contribuiu para o declínio do cultivo do grão, por sua vez, ainda limitada ao cultivo artesanal e ao tráfego náutico. Sobre este período Sanches (2004, p. 65) argumenta:

A cidade de Iguape era desprovida de acesso rodoviário, funcionando apenas o teleférico e o acesso marítimo como meio de comunicação. Seus núcleos de povoamento entraram definitivamente em decadência, com a falência do mercado de exportação de arroz, também, devido aos impactos ambientais da abertura do Valo Grande no rio Ribeira de Iguape.

A partir de tais premissas é possível destacar que, o sucesso da então "capital regional" localizada no município de Iguape, no período mencionado, deu-se em função dos ciclos econômicos e da posição geográfica propícia para tráfego náutico, responsáveis pelo intenso fluxo de mercadorias e pessoas até meados de 1950.

Entretanto, com o declínio do ciclo do arroz e o fechamento do Porto de Iguape (SANCHES, 2004) ocorreu devido ao baixo potencial econômico e aumento (erosão) descontrolado de um pequeno canal (valo grande). Fato este, que acabou gerando o deslocamento das famílias mais abastadas, descendentes dos primeiros colonos europeus, para outras regiões. Por outro lado, as famílias pertencentes às comunidades tradicionais, residentes nas áreas rurais, tais como caiçaras, ribeirinhos e indígenas permaneceram no município, assim como as comunidades quilombolas, formadas durante os primeiros ciclos econômicos da região. Fato este que contribuiu para a mudança do cultivo comercial do arroz, para o cultivo das roças de subsistência.

Destinada em grande parte para a subsistência "entre 1930 e 1950, o cultivo do arroz, apesar da desvalorização comercial, ainda prevalecia em toda planície do

rio Una do Prelado" (SANCHES, 2004, p. 66)<sup>33</sup>. Segundo conversas informais com alguns dos sujeitos participantes desta investigação, tal período ainda descrito pelos moradores como "tempo d'antes", marcado pelos primeiros ciclos econômicos do país, ficou caracterizado pela autonomia da comunidade da Juréia em relação às atividades de subsistência, regida em partes a partir de acordos internos. Estes, por sua vez, eram pautados nos ciclos da natureza e tinham como premissa a manutenção dos modos de vida local, assim como a dos recursos naturais.

Por ser uma das áreas com mais engenhos de arroz na região da Juréia, devido a sua condição geográfica, acabou se tornando ponto estratégico de produção e transporte do arroz. Por serem importantes vias, as trilhas existentes na área, donas de muitos dos vestígios da prosperidade do ciclo de arroz, possibilitaram trânsitos em diferentes ciclos econômicos iguapense, assim como as primeiras investidas do bandeirismo no Brasil. Desta forma, mais do que uma via, as trilhas desbravadas já nos primeiros anos do Brasil colônia, juntamente com os caminhos fluviais, foram elementos responsáveis pelo processo de povoamento da Juréia.

Presente nos primeiros anos da colônia, as trilhas abertas no território da Juréia e asseguradas por registros históricos (FORTES, 2000) tiveram presença de importantes nomes da colônia, pois eram responsáveis pelo trânsito feito entre as regiões do Brasil. Suscetível a presença indígena e de animais, as trilhas da Juréia, devido às incertezas proporcionadas pelos obstáculos distribuídos ao longo dos muitos quilômetros, mais do que a comunicação e o transporte de pessoas e mercadorias se apresentam na memória local como cenário de acontecimentos históricos. Afamada como "Estrada do Imperador" ou "Estrada do Telégrafo", o caminho é conhecido como sendo uma das poucas vias comerciais do período colonial, por sua vez limitado à escassez de transporte. Nesse sentido, os caminhos da Juréia se faziam uma das poucas vias para o intercâmbio social, comercial e cultural entre a cidade de Iguape e as outras províncias da colônia.

O "tempo d'antes" possibilitou que a autonomia da comunidade baseada em uma rede de valores alicerçados na sociabilidade entre sujeitos, contribuíssem para a emergência de uma atmosfera social propícia a formação, manutenção e fortalecimento dos modos de vida local. Interligadas entre si e imersas em

---

<sup>33</sup> Bairro da Juréia.

significados inerentes ao fazer dos diferentes povos, que se relacionavam em consequência dos fluxos migratórios, as práticas presentes na cotidianidade caíçara se fizeram resultado provisório de como os sujeitos, filhos da Juréia, configuravam e configuram o próprio mundo. Assim sendo, as condições proporcionadas pelo meio, oportunizaram que os processos de aprendizagem, devido ao cultivo do uso comunal dos espaços, nas práticas religiosas, na cotidianidade do trabalho, nas celebrações festivas e na organização do espaço-tempo, estivessem alicerçadas na reciprocidade. Isso posto, é possível compreender, a partir dos indícios sociais, econômicos, do recorte histórico mencionado, a constituição, ainda embrionária, da subjetividade local, assim como a compreensão de suas potencialidades.

### **3.2 TEMPO DA ESPECULAÇÃO**

O declarado fim da escravatura obrigou o governo nacional a um deslocamento de estratégias que garantissem a manutenção do perfil agrícola do país, sobretudo da produção cafeeira em plena ascensão (BRAGA, 1999). A proibição do tráfico negreiro em 1850 e o aumento vertiginoso nos preços dos mesmos afetou diretamente a produção agrícola.

O novo regime de trabalho, após o declínio progressivo da escravidão, acabou condicionado a regime assalariado, por sua vez, acordado como condição para a chegada de famílias imigrantes presentes nos diferentes ciclos coloniais existentes no Brasil. Neste sentido, dada as suas características econômicas, o Vale do Ribeira se fez pioneiro nas políticas de imigração implementadas no século XIX, por volta de 1862 (BRAGA, 1999). Tal iniciativa tinha como objetivo alinhar os interesses dos imigrantes por melhores condições de vida aos interesses nacionais vinculados à procura de mão de obra e com a visão eugenista da população brasileira em vigor na época. A "Amazônia Paulista" (DEAN, 1996) como era vendida, devido aos seus atributos naturais, era ofertada mundo afora como um paraíso natural a ser explorado pelos imigrantes europeus. Todavia, segundo Braga (1999) a adesão dos colonos ao Vale do Ribeira em um primeiro momento, não foi capaz de sustentar a atraente prosperidade cafeeira na região metropolitana de São Paulo. Fato este que acabou contribuindo para o deslocamento dos imigrantes da Região do Vale do Ribeira para centros urbanos mais desenvolvidos. Além das condições econômicas inferiores, em relação a outras regiões do estado, fatores como o clima quente e úmido, a baixa infraestrutura, o relativo isolamento em

relação ao restante do estado, acabou contribuindo para o insucesso da imigração na região neste primeiro momento (DEAN, 2006).

Devido ao deslocamento do centro econômico do país para a região metropolitana do estado de São Paulo, a Juréia assim como toda região do Vale do Ribeira, após o declínio do ciclo do arroz manteve um ritmo de desenvolvimento econômico diferente do resto do Estado de São Paulo. Limitada por seus baixos indicadores socioeconômicos, o Vale do Ribeira ganhou o status de região mais carente do Estado mais rico do país (SANCHES, 2004; QUEIROZ, 1993). Fato que contribuiu para a preservação do patrimônio natural e cultural existente. Todavia, mesmo deslocada dos avanços econômicos ocorridos em território nacional e global, a região da Juréia nunca esteve isenta a estas mesmas mudanças no século XIX. Visto que a transição imposta pelo modelo econômico convertidos em mudanças políticas e econômicas adotadas em território nacional afetavam inevitavelmente as populações tradicionais presentes na Juréia.

Vale ressaltar que o início do século XX, ficou marcado como um momento chamado pelos moradores mais antigos de "tempo da especulação", "tempo da caixeta" ou "tempo do palmito". Graças ao seu patrimônio natural, a Juréia, assim como toda região do litorânea do estado de São Paulo, passou por um período de crescente especulação de empresas privadas interessadas na exploração da flora, com a exploração do Palmito (*Euterpe Edulis*<sup>34</sup>) e da Caixeta (*Tabebuia Cassinoide*<sup>35</sup>) existentes na região. Embora não tenha se convertido em lucro para as comunidades tradicionais, este período é responsável por suprir parte da lacuna econômica deixada pela decadência do ciclo do arroz<sup>36</sup> nas comunidades da Juréia. Como afirma Sanches (2004, p. 76) "uma das consequências do 'tempo da caixeta' e do 'tempo do palmito' foi que uma pequena quantidade de dinheiro entrou em circulação na economia local". Embora a mesma autora admita que:

---

<sup>34</sup> *Euterpe Edulis* (SANCHES, 2004, p. 72) também conhecida como Palmito Juçara a espécie encontrada na Mata Atlântica e no cerrado, devido ao seu potencial econômico exerceu foi intensamente explorada no século XX na região do Vale do Ribeira.

<sup>35</sup> *Tabebuia Cassinoide* (SANCHES, 2004, p. 72) conhecida como caixeta ou pau de tamanco é uma espécie endêmica do Brasil presente no sudeste em áreas alagadas.

<sup>36</sup> A produção de arroz, por representar uma parte de menor expressão monetária, quando comparada à produção do complexo cafeeiro paulista, acabou entrando em crise na região do Vale do Ribeira. Assim sendo a mudança na rizicultura deu-se em função do declínio escravista, do relativo isolamento da região em relação às regiões mais prósperas do estado de São Paulo e consequente expansão da malha ferroviária e pelo descontrolado aumento do valo grande.

Tais mudanças também refletiram no plano social, pois, se antes com a agricultura havia uma grande integração para os trabalhos coletivos, a exploração do palmito e da caixeta impôs um meio de vida voltado para individualização da produção, de afastamento entre as famílias e seus "vizinhos" e, até certo ponto, de isolamento e desorganização das relações sociais<sup>37</sup>. (p. 77)

Com metas de produtividade previamente estipuladas pelas empresas, o regime de quase escravidão exigia dedicação exclusiva dos caiçaras moradores dos entornos da Juréia. Deste modo, a partir do modelo de citado, é possível observar que o "tempo da especulação" foi um período que contribuiu para o silenciamento parcial das práticas pautadas no uso comunal do território, visto que, visando aspectos numéricos, cada sujeito (ou família) deveria estar atento a própria produtividade, previamente estipulados por cada empresa (SANCHES, 2004). A limitação sobre os corpos, empregado pelo modelo de trabalho assalariado, passou a ser responsável por agenciamentos capazes de exercerem domínio sobre o modo de vida local. Fatores estes sublinhados pelos sujeitos participantes das entrevistas realizadas para esta investigação. Se faz ponto comum entre os moradores que a mudança de comportamento de alguns sujeitos, devido às práticas laborais assalariadas, mudaram os vínculos que tinham com a comunidade.

As tentativas de políticas de imigração no século XX obtiveram sucesso na região somente no segundo momento, iniciado em 1912, com parcerias entre o governo paulista e o governo japonês (BRAGA, 1999; FORTES, 2000). Diferentemente das outras experiências, a imigração japonesa na região, graças a produção de arroz, seguida da produção de chá e de banana, foi responsável pela introdução da região no modelo capitalista de produção, a comercialização desses produtos possibilitou uma maior adesão ao mercado externo, e a consequente melhora nas relações comerciais no século XX.

Segundo Braga (1999), décadas mais tarde, com o fim da Segunda Guerra Mundial, nos anos de 1950, após um período de inevitável estagnação econômica e consequentes rearranjos monetários, um sentimento de renovação e de prosperidade começa a habitar o imaginário popular local. Estimulado pela aceleração do processo de urbanização mundial, reverberados em território nacional, este período histórico passa a se alicerçar em ideais de desenvolvimento econômico. Espreado em território nacional, a promessa de prosperidade acabou

---

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 77.



gerando um aumento do fluxo de sujeitos nos centros mais urbanizados do país. No Vale do Ribeira, tal período fica marcado por obras rodoviárias, que por sua vez, interligavam o Sudeste ao Sul do país. Além de facilitar o fluxo de pessoas e mercadorias, este momento acabou rompendo com um relativo isolamento histórico da região com o restante do país.<sup>38</sup>

Isto posto, a quebra do isolamento da região, com a construção e manutenção de rodovias e estradas permitiu a melhora no movimento de mercadorias e pessoas. Fato este que colaborou para a primeira onda especulativa<sup>39</sup> ocorrida na região da Juréia. Com o apoio do governo do Estado de São Paulo tal movimento tinha como objetivo o crescimento econômico da região. Atraídos pela abundância de recursos naturais e "beleza cênica" (DIEGUES, 1995), em impressionante estado de conservação, o movimento de especulação imobiliária teve como objetivo utilizar, os recursos naturais presentes em todo o litoral sul do Estado de São Paulo (QUEIROZ, 1993; SANCHES, 2004).

Sujeitos às demandas econômicas e políticas externas, a comunidade da Juréia, após o fim do ciclo do arroz e a proibição do manejo do palmito e da caixeta, nos anos 1970 passa a ser centro das atenções novamente. Tais demandas, representaram mudanças definitivas para as comunidades tradicionais residentes na região da Juréia. Por sua vez, condicionadas a regimes de trabalho assalariado, mudanças em seus modos de vida, além das limitações dos territórios bem como a retirada dos mesmos sem os devidos cuidados, no que se diz respeito a resolução de questões fundiárias já existentes anteriormente na região. Os anos de 1960 a 1980, ficaram marcados por serem um período histórico de ineficiência da ação do estado, no que se diz respeito à elaboração e efetivação de políticas públicas voltadas para as questões fundiárias e socioeconômicas presentes na região da Juréia.

---

<sup>38</sup> Neste sentido, faz-se importante destacar que os ideais desenvolvimentistas da época, vinculados a objetivos políticos, se fizeram palanque para fins eleitoreiros. Isto posto, a inauguração da Rodovia Régis Bittencourt (BR-116) pelo então presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira permitiu a ligação entre as capitais paranaense e paulista, que somada aos reparos realizados na estrada que ligava Jiquiá à região de Sorocaba, possibilitou a quebra do relativo isolamento histórico que o Vale do Ribeira tinha com o restante do Estado de São Paulo.

<sup>39</sup> Ao se referir sobre o potencial turístico pretendido para a área Sanches (2004, p. 79), relata: "[...] a década de 1970 se traduziu em um período de intensa especulação imobiliária motivada pelo turismo em todo litoral paulista e as terras da região da Juréia-Itatins não fugiram à regra. Para a praia do Rio Verde estava projetado um condomínio para 70.000 turistas, da construtora 'Gomes Almeida'".

A origem regional e cultural das primeiras famílias e suas diversidades, possibilitaram o surgimento de várias comunidades/bairros na região da Juréia. Todavia, como bem denunciam Ferreira (2012), a mudança de perfil das concepções ambientalistas nos anos 1980, deslocou os interesses até então direcionado ao turismo social para um perfil voltado para o ecoturismo empregados na região do Vale do Ribeira. A referida mudança resultou em impactos profundos nos modos de vida da comunidade da Juréia, já que o rigor imposto pela Unidade de Conservação (UC)<sup>40</sup>, a carência jurídica fundiária não ajustada à realidade de cada família, culminou no não reconhecimento de direitos de muitos sujeitos, o que acabou contribuindo para o processo de expulsão gradual e sistemática dos moradores da Juréia.

Segundo Sanches (2004, p. 32), em dados levantados no ano de 1991 das "365 famílias" responsáveis pelo "contingente populacional de aproximadamente 1.200 indivíduos residentes no interior da Estação ecológica da Juréia EEJI" 120 foram classificadas como "moradores tradicionais", ou seja, que comprovadamente possuíam vínculos históricos com a região. Todavia, as famílias distribuídas pelos bairros/comunidades da "Praia da Juréia, Iguape, Rio da Pedras, Cachoeira do Guilherme, Rio Una do Prelado, Rio Verde, Praia do Uma, Guarauzinho, Parnapuã, Despraiado e Vila Barra do Uma" (SANCHES, 2004, p. 33) gradativamente foram proibidas de continuarem as atividades desenvolvidas ligadas aos recursos naturais.

Neste sentido, a criação da SUDELPA (Superintendência do Desenvolvimento do Litoral Paulista) constituída em meio a ditadura militar, enquanto autarquia ligada à Secretaria de Interiores, durante os governos de Abreu Sodré (1967-1970) e de Laudo Natel (1971-1974), tinha como objetivo promover o desenvolvimento socioeconômico da região. Todavia, a relação com o desenvolvimento econômico e social na região virou sinônimo de construção de obras faraônicas, alinhadas aos parâmetros desenvolvimentistas do período militar. Os primeiros anos da SUDELPA, diferente das atribuições socioambientais que lhe eram de responsabilidade, funcionou quase como uma espécie de empreiteira na região da Juréia. Conforme

---

<sup>40</sup> Segundo o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza (SNUC) as Unidades de Conservação - UCs (Lei nº 9.985, de 18 de julho de 2000) são territórios naturais suscetíveis de proteção da união por suas características especiais. Com objetivo de preservação/conservação sob regime diferenciado de gestão, as UCs exercem diferentes tipos e níveis de restrições de acordo com suas finalidades. São "espaços territoriais e seus recursos ambientais, incluindo as águas jurisdicionais, com características naturais relevantes, legalmente instituídos pelo Poder Público, com objetivos de conservação e limites definidos, sob regime especial de administração, ao qual se aplicam garantias adequadas de proteção da lei" (art. 1º, I).

os relatos de alguns dos sujeitos (moradores) mais velhos da comunidade, que participaram desta pesquisa, este órgão empregou inúmeros moradores locais, durante a tentativa de abertura do trecho da estrada BR-101. Embora não tenha sido concretizado, a tentativa de construção da rodovia demonstrou um claro desvio de função do órgão, a priori destinado à resolução de conflitos sociais.

Não por acaso as Unidades de Conservação (UC)<sup>41</sup> implementadas no Vale do Ribeira ocorreram em grande parte nos anos 1970, que conforme já dito foram marcados pela ditadura militar e pelo plano desenvolvimentista militar. Que por sua vez também consistia na implementação de um "programa nuclear<sup>42</sup>, a Hidrelétrica de Itaipu e as rodovias transamazônicas" (QUEIROZ, 1993, p. 67), que faziam parte do "Programa de Integração Nacional".

O primeiro ponto a ser destacado é que o processo de implementação de uma usina nuclear na Juréia, assim como a implementação de uma Unidade de Conservação na região, se deram em função de tensionamentos políticos e econômicos. Pois, a demarcação do território em questão como "área de utilidade pública com a finalidade de instalar as duas usinas nucleares em Iguape" (SANCHES, 2004, p. 79), cumpria pressupostos do modelo desenvolvimentista nacional. Haja vista, que segundo Queiroz (1993) a implementação de uma Unidade de Conservação, tinha por objetivo apaziguar críticas nacionais e internacionais referentes a degradação dos recursos naturais e a possíveis ameaças ambientais que um programa nuclear na região poderia gerar. Implementadas no mesmo território, Unidade de Conservação e projeto de usina nuclear, cumpriam função estratégica para o Estado de São Paulo, relativa às pressões ambientalistas e econômicas. Diante do exposto, é possível observar que o processo da construção das áreas de conservação surge em contrapartida à degradação descontrolada dos recursos naturais no Estado de São Paulo, e da

---

<sup>41</sup> Sobre a relação das unidades de conservação no período militar, Diegues (1996, p. 118) que "[...] avaliando-se o período em que mais foram criadas unidades de conservação no Brasil (1970-1986), em pleno regime militar e autoritário, a criação dessas unidades era feita de cima para baixo, sem consultar as regiões envolvidas, ou as populações afetadas em seu modo de vida pelas restrições que lhes eram impostas quanto ao uso dos recursos naturais".

<sup>42</sup> Ao ser declarada área de utilidade pública pelo governo Federal, essa ação acabou cumprindo os interesses do então presidente João Baptista Figueiredo em implantar usinas nucleares na região da Juréia. A NUCLEOBRÁS – Empresa Nuclear Brasileira, que por sua vez, devido às especificidades das medidas que foram tomadas para sua implementação, acabou contribuindo para mudanças definitivas na comunidade da Juréia. Deste modo, em 1980, por meio do decreto federal 84.771, parte da área da Juréia é delimitada para uso público, ou seja, para a construção de usinas nucleares sob a responsabilidade da NUCLEOBRÁS.

ameaça que a produção de energia nuclear poderia gerar. Ou seja, os contornos adotados, atrelados a demandas políticas e econômicas, não consideraram as necessidades e as opiniões das comunidades da Juréia como relevantes para as medidas traçadas pelo governo.

Embora tal restrição da mencionada área, destinada ao uso público durante a implementação da NUCLEOBRÁS, tenha contribuído para o fim da especulação imobiliária, a mesma acabou gerando, por outro lado, uma série de rupturas nas comunidades tradicionais presentes na região. Devido às leis controversas criadas pelo governo, houve uma divisão entre os interesses referentes à preservação no mesmo espaço de produção de energia nuclear. Ou seja, o cumprimento do decreto Decreto nº 84.973, DE 29 de Julho de 1980, que previa a "co-localização" de usina nuclear com uma Unidade de Conservação (UC). Fato este que exemplifica com clareza os pontos de conflito existentes no período. O decreto citado, apesar de ter contribuído para as investidas especulativas da iniciativa privada, se fez em certa medida conflitante. Uma vez que os eventuais danos para os recursos naturais e para a população local, ocasionado pela co-localização entre Estação Ecológica e Usinas Nucleares eram eminentes.

Segundo Queiroz (1993) outro aspecto a ser destacado foram os conflitos sociais gerados durante todo o período em que foram realizadas obras pela NUCLEOBRÁS. Embora interrompido em 1985, pelo então presidente João Batista Figueiredo, sob alegação de falta de recursos, o projeto NUCLEOBRÁS gerou trabalho e renda para as comunidades locais e a consequente mudança em seus modos de vida. Para Sanches (2004) a hierarquização<sup>43</sup> entre os sujeitos, ocasionado pelo regime salarial atribuído aos funcionários da usina, contribuiu para mudanças profundas nos modos de vida local.

Ao ganhar repercussão nacional o movimento articulado entre sociedade civil e ambientalistas contra a instalação de uma usina nuclear na região culminou na interrupção dos trabalhos da construção da NUCLEOBRÁS e na criação da Estação

---

<sup>43</sup> Entre os trabalhos que eram ofertados às comunidades locais, existia o trabalho de "guardas da NUCLEOBRÁS", função esta que consistia em fiscalizar ações consideradas "nocivas" para o "meio ambiente" segundo critérios do estado. Por serem pertencentes ao governo, tanto a usina Nuclear quanto a Unidade de Conservação dividiam a atenção da fiscalização dos guardas. Não por um acaso, segundo relatos, esta função era escolhida estrategicamente, já que muitos dos guarda parques empregados pela NUCLEOBRÁS e a EEJI, desempenhavam papel de liderança nos núcleos familiares e/ou nas comunidades que faziam parte. Assim sendo, em virtude do caráter dos meios de subsistência, ligado a exploração dos recursos naturais, os guardas parque, caso achassem necessário, agiam de maneira coercitiva e violenta com os moradores das comunidades.

Ecológica Juréia-Itatins (EEJI). Todavia, a saída da empresa da área da Juréia não evitou a manutenção da hierarquização entre moradores, já que o trabalho de "guarda da NUCLEOBRÁS" foi transferido para a função de "guarda parque" da EEJI.

Situado na porção mais preservada do Estado de São Paulo, a região da Juréia com o fim dos ciclos agrícolas, foi alvo de intensa ação especulativa interessada no uso desprovido de ônus dos recursos naturais presentes na região. Condicionados a agenciamentos externos, as populações, neste período, por serem utilizadas somente enquanto mão de obra barata, acabaram não sendo beneficiadas com as grandes quantidades de recursos monetários gerados na região, nos diferentes ciclos econômicos e especulativos. Além de condicionar os moradores à regimes salariais quase escravagistas, por consequência da mudança nos modos de vida, muitos dos fazeres e saberes emergidos ao longo da história da comunidade caiçara da Juréia foram sendo esquecidos. Por não estarem mais voltados para o uso comunal da terra e da partilha da produtividade do trabalho coletivo, as práticas iniciadas no trabalho e culminadas no ato celebrativo ganham outras dimensões. Já que mesmo que os ganhos fossem restritos, segundo Sanches (2004) os mesmos permitiam uma maior possibilidade das comunidades terem contato com áreas urbanas. Fato que promoveu muito do intercâmbio de valores socioculturais, ocorrendo em certa medida uma apropriação de modos de vida outros, não mais ligados aos ciclos da terra.

Neste sentido, mesmo sendo responsáveis pela composição étnico-cultural dos sujeitos da Juréia, os diferentes ciclos econômicos e políticos mencionados, por terem objetivos estritamente exploratórios, foram responsáveis pelo silenciamento sistemático e gradativo dos modos de vida local.

### **3.3 TEMPO DO MEIO AMBIENTE**

Após o período de investimentos dos governos militares no Vale do Ribeira (QUEIROZ, 1993; SANCHES, 2004), a região passa por declínio econômico devido aos severos cortes orçamentários ocasionados pelo enxugamento da máquina do estado. A gradativa transição da obscuridade do regime militar, feita no governo João Baptista Figueiredo e forte apelo civil a partir de 1979 no processo de redemocratização, exerceram impactos diretos na vida das comunidades da Juréia. A redemocratização tida como sinônimo de mudanças no perfil da gestão pública na

região, era impulsionada por novas diretrizes políticas e sociais, ou seja, mudança das atribuições desenvolvimentista presente no regime militar, para ações voltadas à resolução de conflitos socioambientais na região da Juréia.

A já mencionada Superintendência do Desenvolvimento do Litoral Paulista (SUDELPA), criada antes do governo militar, nos anos 1960, tinha como objetivo traçar a política de desenvolvimento regional. Todavia, o perfil do órgão durante o período em que esteve vigente, enquanto órgão do governo atuante na região da Juréia ao longo de quase trinta anos, não foi capaz de cumprir de fato as atribuições que lhe eram de responsabilidade. O insucesso do órgão, deu-se em função da pouca eficiência nas tentativas de inserção das políticas públicas voltadas para o desenvolvimento regional que, a priori, era seu objetivo fundamental. A inconstância do trabalho gerido ao sabor de interesses políticos do período militar, a consequente não concretização de projetos voltados para as populações da Juréia, a pouca participação civil na elaboração de políticas e o descompasso dos novos interesses relacionados às áreas de Mata Atlântica foram fundamentais para o insucesso do órgão.

Desse modo, a criação da Secretaria do Meio Ambiente (SEMA) no Estado de São Paulo no ano de 1985 e a extinção da SUDELPA foi uma necessidade estratégica para o governo do estado eleito no período pós-militar. Neste período, também as discussões mundiais relacionadas às questões relativas à proteção do meio ambiente, passam a fazer parte das pautas políticas. Essa mudança, gera a criação do Conselho Nacional do Meio Ambiente (CONCEMA), que graças a articulação com grupos da sociedade civil foi centro de mudanças no perfil do primeiro governo eleito na redemocratização do país.

Segundo Diegues (1995) os princípios que pautaram as raízes do discurso ambientalista, ainda no início do século XIX, assim como suas ações, são resultantes de um emaranhado de princípios éticos, estéticos e religiosos emergidos de sociedades urbano-industriais europeias e norte-americanas. As ideias de um mundo natural domesticado, envolto de desejo pela contemplação estética vinculado à ideia de um puritanismo natural, selvagem, de áreas virgens quase místicas e inabitadas, foram os princípios que alicerçaram os primeiros conservacionistas radicais. Todavia, tais conceitos emergidos de sujeitos pertencentes às sociedades urbanas-industriais, por não conhecerem com a profundidade necessária a

complexidade existente nos diferentes ecossistemas acabaram por hierarquizar os conhecimentos gerados, sobretudo no que se diz respeito ao homem e a natureza. Deste modo, as Unidades de Conservação (UCs), enquanto resultado das ações geradas pelos primeiros ambientalistas, baseadas em modelos externos transplantados para países tropicais, caracterizaram uma destas investidas descompassadas da pluralidade (cultural) existente nos territórios a serem protegidos (DIEGUES, 1995; SANCHES, 2004). Fato que, segundo Diegues (1995), promoveu certo distanciamento entre realidades sociais e culturais únicas existentes nos diferentes territórios.

À vista disto, a Juréia enquanto parte da região do Vale do Ribeira, graças ao conjunto de fatores, materiais, territoriais e humanos acabou ganhando função estrategicamente na política neste período. Seu perfil, alinhado aos discursos ambientalistas e conservacionistas em efervescência na década de 1980, ao mesmo tempo em que era enquadrada ao plano econômico desenvolvimentista militar, cumpriam os protocolos internacionais ambientalistas<sup>44</sup>, graças ao nível de preservação de seus biomas. Sendo assim, a utilização do território da Juréia na década de 1980 pelo governo, tinha como estratégia dar-a-ver, ou seja, corresponder às demandas políticas e econômicas internacionais, que pouco consideravam os sujeitos inseridos neste ecossistema. Isto é, "preservar" uma área de um estado como São Paulo, marcado pela destruição de grande parte de seus recursos naturais, sem medir com as devidas ponderações os impactos que tal movimento poderia gerar nas comunidades tradicionais. Neste sentido, ao se referir a um certo desprezo do Estado às reais necessidades das comunidades tradicionais presentes no território ocupado pela EEJI, Ferreira (2012, p. 214) argumenta que:

[...] movimento internacional é mais consciente e disposto a resolver desigualdades sociais do que o movimento nacional, que ao contrário, teve a participação de vários de seus integrantes em relações estreitas com o Governo Militar no período de redemocratização, promovendo ações que excluíram das mesas de

---

<sup>44</sup> Segundo Ferreira (2013) e Queiroz (1993) embora o Brasil tenha sediado um evento somente após a mudança de perfil ocorrido no poder público após a década de 1980, como conferência das Nações Unidas conhecida como ECO-92, realizadas no Rio de Janeiro em 1992, as questões relativas ao meio ambiente já eram discutidas em escala mundial em ações como a Conferência de Estocolmo, realizada em 1972, emblemática pela participação de mais de 250 entidades internacionais de 113 países. Segundo Diegues (1995) as primeiras correntes conceituais referentes aos ideais ambientalistas no Brasil tinham como inspiração iniciativas globais pautas em conceito generalizantes. Importadas com o objetivo de embasar pautas relacionadas à proteção do meio ambiente, liderado pelos primeiros movimentos ambientalistas e ecologistas no Brasil.

discussão comunidades que foram diretamente afetadas por suas decisões.

Assim sendo, o conselho Estadual do Meio Ambiente (CONSEMA) criado durante o governo Franco Montoro (1983-1987), delimita o espaço de democratização e discussão de grupos ambientalistas juntamente com o governo do estado. A urgência da transição do modelo do Estado de São Paulo para uma gestão mais alinhada com as demandas mundialmente vigentes sobre o meio ambiente, contribuíram para a articulação de ambientalistas com ex-técnicos da SUDELPA se engajassem nos planos em pauta. Ou seja, muitos dos sujeitos (técnicos da SUDELPA e ambientalistas) engajados nas causas ambientais acabaram recebendo cargos públicos durante a criação da CONSELMA. Nunes (2003) ao se referir aos atores interessados nas "mudanças" de perfil da proteção do meio ambiente durante o Governo Mоторo ironiza:

Foi uma vitória do movimento ambientalista e das sociedades urbano-industriais brasileiras e internacionais que não perderam "simbolicamente um espaço natural intocado", vitória das ONG's – Organizações Não Governamentais que ganharam impulso nesta época, vitória do ecossistema. (NUNES, 2003, p. 4)

Segundo Queiroz (1993), o sucesso da utilização de novos conceitos como "sustentabilidade" e ecoturismo se deu graças a projeção de novos ideais amplamente disseminado por políticos e ambientalistas somados a descentralização das políticas públicas via gestão participativa e o protagonismo de novos atores (ambientalistas e empresários) políticos. Tais discursos, inflamados pela parcialidade dos conhecimentos e ideais generalizantes, referentes a preservação das áreas de Mata Atlântica do Estado de São Paulo, graças a escassez crítica e aos interesses políticos, inevitavelmente se fizeram incompatíveis com a realidade das comunidades caiçara tradicionais presentes na Juréia.

A partir de tais evidências é preciso salientar que, segundo Queiroz (1993), o perfil dos ambientalistas e demais grupos interessados nos engajamentos voltados para as questões ambientais assumiam perfis diferentes, a depender do contexto. Já que os movimentos ambientalistas formados por grupos populares nos anos 1970, "cedem espaço aos grupos mais atuantes nos canais legais e institucionais do ambientalismo" (QUEIROZ 1992, p. 80), nos anos 1980. O surgimento de



movimentos mais organizados, ou seja, ONGs como a "SOS Mata Atlântica" e "Associação em Defesa da Juréia", garantiam a adesão popular a partir de uma complexa articulação que, ainda segundo Queiroz (1992), era garantida pelo vínculo com o Estado, passado pelo apoio empresarial e acesso aos veículos de mídia responsáveis pela projeção mundial de seus ideais. Atores sociais importantes, decisivos no processo de criação da Estação Ecológica da Juréia (EEJI), vinculados a órgãos governamentais e não governamentais, foram incorporados posteriormente na diretoria do Conselho da SOS Mata Atlântica.

Em conversas informais durante pesquisa de campo muitos dos técnicos, políticos, acadêmicos, gestores e ambientalistas (Fabio Feldman e João Paulo Cabobiano) de renome nacional, que se aproximaram da comunidade interessados em estabelecer algum nível de relação com a comunidade e suas lideranças para os mais variados fins, são lembrados nominalmente. A necessidade de uma maior adesão das comunidades então residentes na área de conservação, foi responsável por uma aproximação de ambientalistas e funcionários públicos interessados na criação da EEJI. Enfraquecidos pelas incertezas fundiárias e sem os devidos apoios jurídicos na época (1980), a comunidade acabou sendo induzida a aceitar a criação da EEJI como resolução efetiva e permanente de novas ameaças territoriais. As promessas de direitos à terra e às práticas de subsistência, somados a uma certa simpatia gerados pelo convívio amistoso (em um primeiro momento) estabelecido entre ambientalistas e moradores, acabou levando as comunidades ao que marcaria a ruptura definitiva dos modos de vida da grande maioria dos moradores locais.

Haja vista, que a ampliação das narrativas preservacionistas, ocorridas em um período de intensa discussão relativas ao meio ambiente, teve como objetivo a resolução de conflitos fundiários e questões relativas proteção, passam a ser utilizadas como argumentos políticos. Fato que transparece a mudança de um perfil do discurso ambientalista com forte narrativa social dos anos 1970, para um perfil de demandas estritamente político nos anos 1980. Sobre este período de articulação Ferreira destaca:

Assim, as manifestações destas organizações e o aval em fóruns oficiais como o CONSEMA passam a ser enxergadas como suficientes para legitimar as tomadas de decisão envolvendo políticas ambientais em São Paulo. É com o aval destes, e à revelia de consulta prévia aos moradores locais, que o governador paulista André Franco Montoro, através do Decreto nº 24.646 de 20 de

janeiro de 1986, cria a "Estação Ecológica Juréia Itatins", uma unidade de conservação de proteção integral, que relegou de uma só vez cerca de 360 famílias à condição de ilegalidade, posto que nesta categoria de unidade de conservação não se permite a presença humana. (FERREIRA, 2012, p. 73)

A Estação Ecológica Juréia Itatins (EEJI)<sup>45</sup> instalada na região, segundo Rosely Alvin Sanches (2004), dispõem em uma área "situada a 200 km da cidade de São Paulo, no litoral sul do Estado" (p. 29), "criada no dia 20 de janeiro de 1986, através do decreto estadual 24.646" (QUEIROZ, 1993, p. 82). Requisitada por seus atributos naturais bem preservados, a área hoje ocupada pela EEJI abrange área pertencente aos municípios de Iguape, Peruíbe, Itariri e Miracatu no Vale do Ribeira.

Todavia, nos anos seguintes, a implementação da Unidade de Conservação fica marcada por intensa mobilização de ambientalistas que, com o apoio da imprensa e da opinião pública. Interessados no cumprimento efetivo das diretrizes preestabelecidas para a Unidade de Conservação da Juréia. Segundo Queiroz (1993) o ano de 1987 fica marcado pelo intenso fluxo de palestras, mesas e debates que tinham como objetivo o cumprimento da criação de laboratórios de pesquisa, além das medidas de desapropriação e de fiscalização. Tais apelos, no ano de 1988 com o apoio dos principais veículos de comunicação do país, estampados na televisão, rádio e outdoors, foram responsáveis por uma das maiores campanhas publicitárias do movimento ecológico da época. A imagem de vários animais em origami, com o seguinte slogan: "Ajude a transformar um parque de papel numa estação ecológica de verdade", tinha um forte apelo a grande massa populacional, já que a mensagem expressa subliminarmente na propaganda se referia ao fato da EEJI ser uma Unidade de Conservação (UC) somente do ponto de vista burocrático, e não de ações efetivas.

Graças a grande projeção que tais mobilizações atingiram, o então governador Orestes Quécia, com o objetivo de melhorar sua imagem diante dos ambientalistas e do potencial eleitorado, toma medidas para garantir a efetivação

---

<sup>45</sup> Sobre as delimitações da EEJI, Sanches (2004, p. 15) argumenta que: "A EEJI é uma unidade de conservação localizada no litoral sul do Estado de São Paulo que apresenta, em seus 80.000 hectares, ecossistemas característicos da Floresta Atlântica. Entre eles se destaca uma extensa floresta de planície aluvial, do rio Una do Prelado, a última preservada de todo Estado de São Paulo. Como uma categoria que prevê a proteção integral de 90% da área, destinado o restante à pesquisa e a educação ambiental, a presença humana não é permitida de acordo com o Sistema Nacional de Unidades de Conservação (SNUC)".

dos elementos prometidos durante a implementação da EEJI. Neste sentido, os instrumentos de coerção da população local, Queiroz (1993, p. 85) argumenta:

a construção de um quartel para polícia florestal; a instalação de três portais indicadores de limites e a emissão de posse (instrumento legal que permite ao Estado o controle efetivo sobre uma área a ser desapropriada) em seis pontos estratégicos para a fiscalização. Durante o ano de 1990 são anunciados um plano de desenvolvimento para a estação e a liberação de verbas para apropriação das terras da Juréia.

Mesmo sobre forte pressão, tal movimentos, que em um primeiro momento eram realizados conjuntamente, entre ambientalistas e moradores, acabou contribuindo para o amadurecimento político da população local no final da década de 1980 e início da década de 1990<sup>46</sup>. As comunidades da Juréia ao assumirem uma postura mais ativa nos acontecimentos, referentes às mudanças que estavam sendo solicitadas pelos movimentos pela EEJI, acabam percebendo um certo descompasso entre os ideais ambientalistas e os modos de vida local. Ou seja, o que em um primeiro momento apresentava-se como uma solução para as ameaças externas de expulsão e repressão das comunidades tradicionais da Juréia, aos poucos se mostrou tão devastadora quanto as tentativas anteriores. Já que a implementação da Unidade de Conservação (UC) Estação Ecológica da Juréia-Itatins (EEJI) foi responsável pela crescente limitações impositivas relacionadas aos modos de subsistência, ligados ao manejo de recursos naturais. A criação de uma Unidade de Conservação, que se apresentou inicialmente como solução para especulação imobiliária, gradativamente tornou-se a pior das ameaças. Já que o sucesso de sua instalação dependia da retirada total ou parcial das famílias da região, devido à natureza de suas atribuições ligadas a restrição total dos recursos naturais, ou seja, uma Unidade de Conservação integral. Neste sentido, Queiroz argumenta.

Tem uma longa história [...] a gente morava todo mundo na Juréia, o pessoal lá vivia da pesca e da agricultura, um pouco de extrativismo. E aí vieram vários ambientalistas, pessoas do governo, dizendo para

---

<sup>46</sup> A população nativa e local, que até então tinha sido espectadora dos acontecimentos – embora envolvida neles –, passa a ser um ator político importante a partir de 1990. No momento em que acontece um maior controle da área por parte da Secretaria do Meio Ambiente e da polícia florestal, os moradores começam a se mobilizar para enfrentar o que consideram limites postos à sua liberdade e sobrevivência (QUEIROZ, 1993, p. 85).

estas comunidades que ali ia se criar um santuário ecológico, e que iam tirar todos os veranistas, latifundiários, e que a comunidade ia ficar na boa, que o progresso que ia para lá. Aí tudo bem, o pessoal acompanhou isso, ficavam, vinham muitos pesquisadores entrevistando o pessoal, e tudo mais... e aí, quando fizeram a lei, em 87, criaram a estação ecológica da Juréia e proibiram todas as atividades dos moradores, que era a pesca, a agricultura,, manejo do palmito, caixeta, manter as trilhas limpas... [...] e aí as pessoas foram obrigadas a sair da Juréia [...] Entrou uma repressão muito grande da polícia florestal e guarda parque. Tinha até comando especial do exército, fazendo treino na Juréia. Começou uma perseguição muito grande desses guardas-parques, e a comunidade começou então a ser multada, ser proibida de fazer atividade foi uma política ambiental criminosa<sup>47</sup>.

Embora a criação de Unidades de Conservação tenha como cerne fundante a preservação de atributos ecológicos importantes para a humanidade, a categorização (unidade de proteção integral) do modelo implementado na região da Juréia, por não considerar a presença humana como parte do ecossistema a ser protegido, contribuiu para práticas de silenciamento de modos de vida locais. Uma vez que o paradoxo ideológico preservacionista consiste na base argumentativa que considera o homem (genericamente) como espécie, mas coloca-o como o responsável pela destruição desses ecossistemas. Tal generalidade, todavia, ao não delimitar quais sujeitos e modelos de sociedade são responsáveis pelos usos irresponsáveis dessas áreas, acaba por não compreender as comunidades tradicionais enquanto parte desse ecossistema a ser preservado. Diegues (1995) ao fazer um minucioso levantamento de dados sobre a fundamentação e implementação das primeiras UCs no Brasil, transplantadas de modelos estrangeiros, denuncia algumas máximas, desenvolvidas no século XIX, afirmam que a única maneira de proteger os diferentes biomas era a retirada total ou parcial da vida humana destes territórios, como pode ser visto no seguinte trecho:

O modelo de criação de áreas naturais protegidas, nos Estados Unidos, a partir de meados do século XIX, se constitui numa das políticas conservacionistas mais utilizadas pelos países do Terceiro Mundo. Parte da ideologia preservacionista subjacente ao estabelecimento dessas áreas protegidas está baseada na visão do homem como necessariamente destruidor da natureza. Os preservacionistas americanos, partindo do contexto de rápida expansão urbano-industrial dos Estados Unidos, propunham "ilhas" de conservação ambiental, de grande beleza cênica, onde o homem da cidade pudesse apreciar e reverenciar a natureza selvagem.

---

<sup>47</sup> *Apud* PIMENTEL, 2006 p. 33. Entrevista - Dauro Marcos Prado - Iguape, SP.

Desse modo, as áreas naturais protegidas se constituíram em propriedade ou espaços públicos. (DIEGUES, 1995, p. 15)

Todavia, a complexa condição social gerada pelos processos de sociabilidade emergidos da Juréia extrapolam os aspectos limitantes atribuídos pelas correntes ambientalistas radicais, ou seja, aquelas que são pautadas na impossibilidade da convivência harmoniosa entre homem e natureza. Para a comunidade da Juréia o território tem implicações diretas em suas configurações de mundo, de modo que os vínculos simbólicos, gerado pela íntima relação com os ciclos da natureza, é de fundamental importância. Assim sendo, as condições sociais, culturais e territoriais distintas das existentes nas sociedades urbano-industriais, permitem à comunidade mencionada, a partir da relação com o território que ocupam, gerarem matrizes simbólicas que possibilitam aos sujeitos compreenderem-se enquanto comunidade. Haja vista, que a violação do direito à permanência desta comunidade na região da Juréia acabou sendo responsável por danos éticos, políticos, sociais, culturais, epistemológicos e econômicos. Sobre a estrutura social existente na Juréia em um período pós implementação da Unidade de Conservação Diegues (1995) descreve:

Situação mais característica é a das populações na Estação Ecológica da Juréia-Itatins, unidade de conservação restritiva e que, por lei, não permite a presença humana. Foi criada em 1986, com 80.000 ha., no domínio da Mata Atlântica, onde moram hoje (1994) 336 famílias. Segundo o Cadastro de Ocupantes da Estação Ecológica (SMA/SP, 1989), 117 famílias mantêm laços históricos com a região; 150 famílias são constituídas por pequenos agricultores provenientes de outras regiões e que se estabeleceram à área antes de 1986; e cerca de 99 famílias são de prestadores de serviços que chegaram na região depois da criação da área protegida. (DIEGUES, 1995, p. 141)

Conhecedora da biodiversidade, as comunidades que viviam (e ainda vivem), na área da Juréia desenvolveram mecanismos que garantiram, por meio do manejo da fauna e da flora, a subsistência da comunidade, ao mesmo tempo em que conservou e protegeu a diversidade biológica local, durante séculos. A utilização comunal dos espaços e recursos ofertados pela natureza, a compreensão dos ciclos reprodutivos da fauna e da flora, assim como o manejo consciente dos recursos, garantiu a manutenção dos mesmos, bem como as práticas sociais e culturais na região.

Por não ter sido feita de maneira alinhada com os interesses das comunidades, que há gerações comprovadamente habitam a área da Juréia, e sem as devidas mediações sócio ambientais que considerassem os sujeitos enquanto elemento importante presentes no ecossistema a ser protegido, os 20 anos subsequentes à instalação da EEJI ficaram marcados por intensas disputas de interesses territoriais entre moradores, ambientalistas e governo. Paulo Cesar Franco<sup>48</sup> (2015), pesquisador e educador caiçara que nasceu e testemunhou as transições do território das comunidades da Juréia, afirma que a região em dado momento passa a ser motivo de disputa entre as famílias caiçaras e a Unidade de Conservação EEJI. Tais impactos, devido ao período de instabilidades estruturais que viveram os sujeitos, inevitavelmente impactaram na processualidade dos saberes gerados na e pela comunidade.

Outro fator gerado pela instalação da Unidade de Conservação foi a migração de moradores para outras áreas, que os obrigou a adotarem outros meios de sobrevivência, não mais ligados aos ciclos da terra e das práticas que estes modos geravam, tais como os mutirões, os adjutórios e o Fandango Caiçara. Fatos estes agravados pelos múltiplos problemas sociais, econômicos e psicológicos gerados pela ruptura de modos de vida agrícola. Segundo alguns relatos informais, a mudança dos caiçaras provocou muitas mortes, sobretudo dos moradores mais velhos, condicionados a um rompimento afetivo, mudança na alimentação e ao sedentarismo da vida urbana.

Rodrigo Ribeiro Castro (2015), ao destacar os entraves vividos pela comunidade ao longo dos anos afirma que o fechamento das escolas depois da implementação da Unidade de Conservação efetivou-se como uma das medidas da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, durante o primeiro mandato da gestão do então governador Mário Covas (1994-1998). Esta por sua vez, por não considerar as especificidades das comunidades tradicionais, previa que escolas que tivessem número inferior a quinze alunos por turma, deveriam fechar. Fato que promoveu a inevitável evasão de grande parte das famílias, já fragilizadas pela proibição das restrições do manejo dos recursos naturais, na retirada dos serviços de saúde e eletricidade, meios de comunicação e transporte, empurrando-os para as periferias das cidades vizinhas. Neste sentido Castro (2015, p. 17) argumenta:

---

<sup>48</sup> Paulo Cesar Franco, nascido na Juréia - Iguape (SP), 46 anos.

Uma vez que a criação da Estação Ecológica não trouxe para as comunidades caiçaras o reconhecimento de seus direitos enquanto coletividade diferenciada, não se discutiu para elas uma educação também diferenciada, ou ao menos condições de transporte para os alunos que estivessem adequadas à realidade das comunidades tradicionais da Juréia. Assim, o corte de recursos financeiros para as pequenas escolas da Juréia fez com que várias delas encerrassem suas atividades.

Tal restrição sofrida durante anos pela população da Juréia, mais do que o comprimento do despovoamento da região pela EEJI, tinha como objetivo maior fazer com que os moradores saíssem por "livre e espontânea vontade" da Juréia. Além da não resolução das questões fundiárias das famílias, tal mecanismo isentava o estado de maiores gastos indenizatórios com a população local.

Neste sentido, após o início da fadiga estrutural sistematicamente imposta aos moradores da Juréia, dentre as muitas iniciativas locais articuladas pelos moradores, ex-moradores e lideranças locais da EEJI, destaca-se o planejamento, construção e funcionamento da Escola Caiçara da Juréia. Criada em 2002 e fechada em 2004, a Escola Popular da Juréia se efetivou graças ao trabalho conjunto de universidades, ONGs, poder público local e estadual e associações locais (AJJ). Suas diretrizes curriculares "[...] elaborado pelas pesquisadoras em educação Alik Wunder (UNICAMP) e Luísa Alonso (UNESP), que buscaram contribuir a partir de suas experiências de formação de escolas em comunidades indígenas" (CASTRO, 2015, p. 18), tinham parâmetros diferentes de escolas convencionais, articuladas por meio de reuniões periódicas com a própria comunidade. Apesar do pouco tempo de duração o projeto foi capaz de gerar, via resistência cultural e política, meios alternativos ancorados em bases comunitárias que valorizavam as formas de cultivo, a música e a dança local, ao mesmo tempo que possibilitaram a geração de renda e sustentabilidade para a os alunos e suas famílias.

Segundo Rodrigues (2013), Franco (2015) e Nunes (2003) a Escola Caiçara da Juréia tinha como alicerce uma educação popular de base comunitária enraizada nos saberes vindos da cotidianidade das comunidades da Juréia. A escola de essência popular nasce a partir do contexto de disputas territoriais e epistemológicas existentes na região. Fato este que possibilitou a implementação dos modos de vida local nas diretrizes curriculares e estruturais adotadas pela própria escola. Se, em um primeiro momento, a implantação da Escola Caiçara da Juréia, idealizado pelos

próprios moradores, surge para suprir a necessidade local em ter uma escola nas proximidades de suas casas, em um segundo momento passa a atender o desejo das famílias em fazer do local uma espécie de berço da cultura tradicional. Ou seja, uma escola que tinha como princípio fundador a articulação de conhecimentos de base acadêmico-científico alinhados com saberes de base popular gerados ao longo da história da própria comunidade.

Encabeçada pela associação de jovens e estruturada pelo esforço coletivo de moradores e pesquisadores, a base curricular da escola tinha como proposta fundante a manutenção das práticas caiçaras. O traço da autonomia e pró-atividade do fazer caiçara fez-se presente nas várias reuniões realizadas com os moradores. Tendo como objetivo "mapear suas expectativas sobre como deveria ser essa escola caiçara, em que lugar, o que ensinar, estratégias para sua manutenção" (NUNES, 2003, p. 131), além da procura por parceiros que tivessem dispostos a contribuir com assessoria, doações, serviços ou quaisquer contribuições. A escola por estar localizada em área relativamente distante, oferecia as aulas em regime semipresencial em que os alunos ficavam por 15 dias na escola e 4 dias em casa. Entre os muitos conteúdos a serem ensinados, emergidos da realização destas reuniões feitas ainda em 2001, juntamente com a comunidade em sua fase embrionária, estavam:

Horta; Roça; Fabricação de farinha; Andar no mato; Navegar no rio; Lidar com a madeira; Conhecer plantas; Aprender a fazer e a tocar instrumentos; Plantio de arroz...mas com manejo adequado; Deixar o aluno empolgado para mais um dia de aula; Valorizar as coisas simples da comunidade e incluir isso no processo educativo; Fazer a interação entre quem está na Juréia e quem é da cidade; Aprender as manifestações culturais locais para não acabar: fandango, folia de reis, modas. Aprender o funcionamento das coisas da cidade: instrumental tecnológico, metrô, elevador, máquina fotográfica, computador, telefone, escada rolante etc. (NUNES, 2003, p. 132)

Vulnerável às ações coercitivas externas e objetivando assegurar seus direitos legais e o reconhecimento de seus deveres e fazeres, alinhados com as especificidades locais, territoriais, as comunidades da Juréia começam a se organizar em pequenas associações de moradores. Estas por sua vez, foram responsáveis por conquistas sutis, mas gradativas, permanentes e de grande valia,



sobretudo para os conhecimentos remanescentes tradicionais dos filhos da Juréia<sup>49</sup>. Se por um lado a ação coercitiva governamental gerou, graças a proibição do uso dos recursos naturais, a criminalização das práticas caiçaras cultivada há séculos, por outro lado, acabou conduzindo as comunidades a se engajarem e a reivindicarem o seu lugar no mundo, sem apartarem dos modos de vida locais.

O esforço coletivo resultou em um importante avanço sobre a realidade local e as questões que orbitam os conflitos socioambientais na Juréia, culminando em pequenos avanços como o plano de manejo. Sobre as dimensões dos esforços realizados, Sanches (2016) relata:

Durante estes dois anos, mais de 70 pesquisadores participaram em mais de 20 reuniões e oficinas de trabalho nas RDS do mosaico<sup>50</sup>, a Barra do Una e Despraiado, além de reuniões técnicas entre pesquisadores multidisciplinares e analistas da SMA. Concomitantemente, houve a atualização de informações ambientais e sobre as áreas com moradores até as fronteiras com Miracatu e Itariri. Foram desenvolvidas oficinas temáticas e de planejamento para elaborar diagnósticos socioambientais sobre a região [...]. (SANCHES, 2016, p. 6)

Todavia retrocedendo a retórica comum, relativa às restrições sobre o uso do território, ao passar por julgamento o plano de manejo foi negado, e a lei do mosaico, sob a alegação de prejuízo ao meio ambiente, foi anulada. Além do

---

<sup>49</sup> Neste sentido, a partir do engajamento da própria comunidade, juntamente com ONGs e figuras políticas, os caiçaras conseguem a aprovação na esfera legal, após mais de duas décadas de conflitos, a aprovação da Lei nº. 12.406 em 12 de dezembro de 2006, que redefinia algumas áreas da Juréia a possibilidade de utilização do território. Vinculados ao desejo da "recategorização", ou seja, transição de dois Bairros da Juréia de Unidade de Conservação integral, para Reserva de Desenvolvimento Sustentável. Deste modo a aprovação da lei, embora não atendesse de forma integral aos desejos da comunidade, representou uma conquista importante no processo relativo aos direitos da comunidade da Juréia no uso do território e de seus recursos naturais. A partir da retomada do diálogo entre os gestores da unidade de conservação foi elaborado um plano, entre os anos de 2007 a 2009, partido de um expressivo trabalho pautado em um amplo diagnóstico realizado por "técnicos governamentais, pesquisadores, lideranças de organizações sociais, autoridades públicas locais e representantes de famílias de moradores da Jureia-Itatins [...]" (SANCHES, 2016, p. 5).

<sup>50</sup> Segundo o estudo técnico feito pelo governo do estado de São Paulo (p. 12) sobre a necessidade da recategorização, "a criação desse mosaico se daria com a alteração da categoria de algumas áreas da Estação Ecológica para, por exemplo, outras categorias menos restritivas de Unidades de Conservação (UCs) e pela declaração de áreas adjacentes como sendo de interesse para a criação de novas UCs". O mencionado documento sublinha ainda que "[...] com o intuito de conservar esse ambiente e ainda manter a sustentabilidade das comunidades tradicionais foi proposta a criação, em 2006, de um Mosaico de Unidades de Conservação, composto por 6 UCs dentro da área da EEJI criada em 1986, são elas: Parque Estadual Itinguçu (PEIt), Parque Estadual do Prelado (PEPre), Refúgio de Vida Silvestre do Abrigo e Guararitama, Estação Ecológica da Juréia-Itatins (EEJI), Reserva de Desenvolvimento Sustentável de Barra do Una e Reserva de Desenvolvimento Sustentável do Despraiado (p. 13)". Disponível em: <<http://www.jureia.com.br/jureiaitatins.pdf>>. Acesso em: 16 mai. 2021.

retrocesso referente ao uso do território pelos caiçaras, tal medida realizada pelo aparelho do estado se boicota, pois, "deixou de reconhecer não apenas os direitos dos caiçaras, mas a credibilidade de técnicos e cientistas que trouxeram uma sólida contribuição para todo o processo" (SANCHES, 2016, p. 6). Ou seja, a efetivação das leis relacionados ao território da área habitado pelo caiçara na Unidade de Conservação se fez, já que não considerou os dados obtidos pela própria equipe técnica do estado.

Diante do enredo histórico apresentado, é preciso destacar que a relevância do recorte mencionado, referente aos processos de institucionalização das áreas habitadas pelas comunidades da Juréia, foram definitivas para a expulsão e silenciamento cultural da população local. Por datarem de um período relativamente próximo, parte das visitas especulativas culminaram na implementação da EEJI. A ineficiência das políticas públicas voltadas para as demandas locais, referentes à ocupação do território, não se deu em função do desconhecimento. Pois, a intensa produção científica produzida na região atesta a harmonia entre a população no uso de recursos naturais, utilizadas, para as demandas políticas e econômicas do estado, em seus diferentes ciclos de gestão.

Diante do exposto, após análise de alguns dos acontecimentos sociais, políticos e econômicos que atravessaram as comunidades da Juréia, será apresentado no próximo capítulo, o percurso feito em campo e suas implicações na aprendizagem do Fandango Caiçara atualmente.

## CAPÍTULO IV

### APRENDIZAGEM NA TESSITURA DE UMA SUBJETIVIDADE (RE)EXISTENTE

O presente capítulo analisa os processos de aprendizagem do Fandango Caiçara, a partir de três eixos de aprendizagem inspirados na cotidianidade dinâmica e histórica da comunidade pesquisada. O primeiro, eixo casa, trata dos fluxos existentes nos pequenos núcleos familiares; o segundo eixo, mutirão, relativo à reciprocidade presente nas ações coletivas; e o terceiro eixo, brincadeira, versa sobre a invenção frente às incertezas como ação resistente. Neste sentido, o funcionamento dos eixos de aprendizagem apresentados, assim como o percurso metodológico utilizado na presente investigação, foi escolhido por compreender a maleabilidade dos aspectos vivos do fenômeno pesquisado.

Não comprometido com produtos ou hipóteses fechadas, o método cartográfico, contido em Escóssia, Kastrup e Passos (2009) possibilita por meio de pistas, que as considerações evidenciadas durante o trajeto de pesquisa tenham a processualidade presente na experiência<sup>51</sup> como base. Assim sendo, compreendida na perspectiva qualitativa, a presente investigação é realizada à luz dos pressupostos da cartografia.

Dar à escrita a potência imagética dos fragmentos recolhidos ao longo de toda a pesquisa, compostos pelas relações vivenciadas, entrevistas, viagens, reflexões, conversas e leituras, requer esforço permanente. Analisar os processos de aprendizagem do Fandango Caiçara em seus múltiplos contextos demanda, além da apreciação multidisciplinar, o agrupamento de fragmentos do fenômeno estudado, compreendendo-o em suas camadas justapostas, presentes na sutileza dos gestos, nas fontes bibliográficas e na força das falas dos sujeitos.

Assim, escrever torna-se mais do que descrever, organizar e dar-a-ver linearmente os fatos e acontecimentos que enredam a aprendizagem nos bailes de

---

<sup>51</sup> Passos, Kastrup e Tedesco (2014, p. 8) ao mencionarem a importância da experiência para a cartografia destacam: "A importância da experiência do pesquisador aponta sua inscrição no plano de forças, que constitui o plano de produção tanto do conhecimento quanto da realidade conhecida. Pesquisadores e pesquisados estão mergulhados na experiência. Isso afasta muito claramente, a cartografia das metodologias de pesquisa pautadas apenas na informação – aí incluídos o procedimento denominado 'coleta', bem como o procedimento e a análise dos dados tomados como informações. Nesta medida, o método da cartografia se ancora em uma compreensão da cognição inventiva e em uma política cognitiva criadora, reafirmando seu afastamento da abordagem teórica e da política cognitiva da representação de um mundo supostamente dado".

fandango. Escrever torna-se o esforço permanente em dar movimento às camadas que foram vividas, ouvidas, sentidas, comidas e tocadas. Neste sentido, sob a luz da aprendizagem inventiva, abordada por Kastrup (2007), pretende-se responder a seguinte questão, já apresentada no primeiro capítulo: Em que medida os saberes emergidos da cotidianidade das comunidades tradicionais caiçaras da Juréia reverberam nos processos de aprendizagem presentes nos Bailes de Fandango e se configuram enquanto modos de ação corporificados e de (re)existência?

Para tanto, após apresentar o contexto ambiental, étnico, político e econômico em um primeiro momento, o presente capítulo buscará trazer ao leitor os atores sociais e a ambiência em que ocorreram os bailes observados.

#### **4.1 Ô DE CASA! – EIXO CASA NA TESSITURA DOS PROCESSOS DE APRENDIZAGEM DO FANDANGO CAIÇARA<sup>52</sup>**

Proponho no presente subcapítulo a ideia do eixo casa de aprendizagem. Implicado em camadas simbólicas do ambiente em que os processos de aprendizagem do Fandango Caiçara acontecem, o eixo de aprendizagem aqui descrito, organizado a partir do contexto da casa do caiçara, produz sentidos ao corpo ambiência. Embora específicos e dotado de características próprias, o eixo casa por vezes se enovela em pontos de aderência com outros eixos de aprendizagem.

Aqui inicia-se o percurso cartográfico pela Juréia, a partir de meu deslocamento do município de Registro (SP) para a rodoviária do município de Iguape (SP) tendo como objetivo chegar às comunidades fandangeiras que residem nos limites impostos pela sobreposição da Unidade de Conservação EEJI.

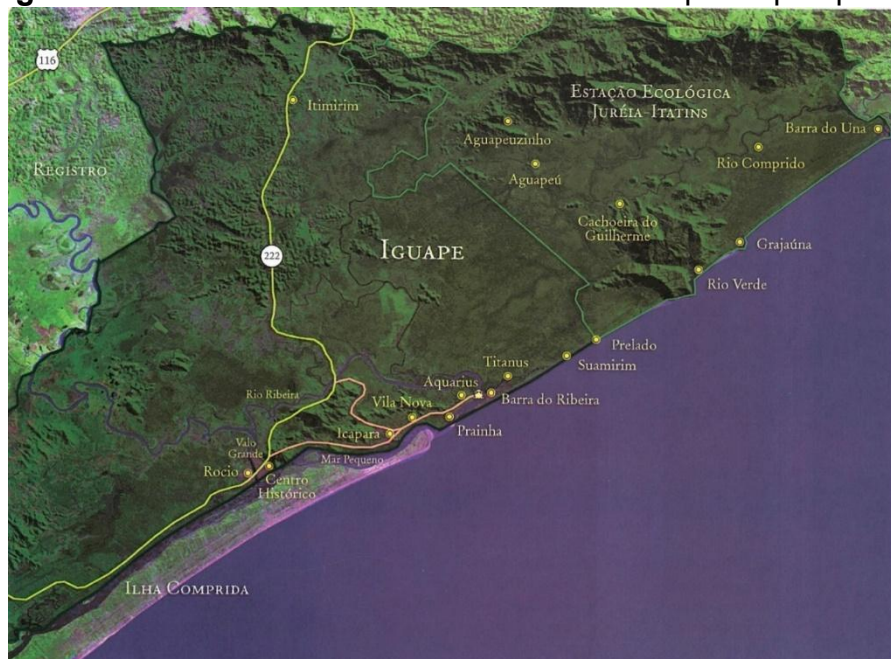
Os casarões iguapenses dos séculos XVI, XVII e XVIII feitos de pedra, cal e óleo de baleia (FORTES, 2000) formam o maior conjunto arquitetônico urbano tombado do Estado de São Paulo. A imponência da Basílica de Bom Jesus de Iguape, acompanhada pelo chão da praça assentado de pedras portuguesas, deslocam-me para um Brasil ainda em seus primeiros anos de colonização. Regressar ao centro histórico de Iguape e adentrar a estrada de Icapara, é sempre

---

<sup>52</sup> O presente subcapítulo contemplará parte da pesquisa de campo, assim como parte das entrevistas realizadas *in loco*, nas comunidades remanescentes da Juréia entre o dia 19 de janeiro a 25 de março de 2020. É preciso destacar que devido aos acontecimentos da pandemia (COVID-19) houve um drástico prejuízo do planejamento de visitas e de acompanhamento dos bailes de fandango, que iriam acontecer ao longo do ano de 2020.

oportuno à medida em que escancara os vestígios de uma história feita a várias mãos. Muito embora algumas destas mãos não tenham seus méritos estampados em monumentos públicos, não recebam honrarias por feitos conquistados ou destaque nos livros didáticos, estas mesmas mãos, ainda pouco valorizadas não se apartaram da responsabilidade de serem quem são.

**Figura 2** - Comunidades visitadas durante o campo de pesquisa<sup>53</sup>



Fonte: Pimentel (2006, p. 171).

O transporte público necessário para se chegar a Juréia, passa por parte do centro da cidade, antes de seguir pela estrada de Icapara. Por ser rota do transporte rural, o caminho em questão, ao longo do dia tem intenso fluxo de moradores que se deslocam para o centro da cidade. Tendo como ponto final os bairros da Barra da Ribeira, o ônibus que segue em direção à estrada de Icapara e os bairros adjacentes têm a rodoviária do município de Iguape como ponto de partida. Marcada pela presença da Mata Atlântica, bastante densa em alguns pontos, a estrada de Icapara, por vezes tem seu imenso paredão verde subitamente interrompido por clarões que possibilitam ver as águas que banham Iguape, os pequenos bairros e propriedades à beira da pista. Nesse trajeto, não é rara a presença de famílias indígenas, que ao descerem do ônibus em partes distintas dos mais de 20 km da estrada de Icapara, sugerem a presença de mais de uma aldeia. Por fim, a descida no ponto final e a

<sup>53</sup> Comunidades visitadas durante o campo de pesquisa; comunidade Barra do Ribeira, comunidade Prelado, comunidade Rio Verde e comunidade Grajaúna.

travessia de balsa, marcam o término do trajeto, que vai do centro da cidade de Iguape ao bairro da Barra da Ribeira.

Por reunir atributos naturais e territoriais valorizados pelo mercado imobiliário, o bairro Barra do Ribeira, ao longo dos anos, tornou-se promissor, sobretudo no período de alta-temporada do turismo. Localizado nos limites da EEJI, o bairro reúne em sua área visível diferença de recursos monetários entre seus moradores. Bairro dedicado ao pequeno comerciante, a pesca e ao turismo, a Barra da Ribeira, por vezes, chama a atenção pela coexistência entre a simplicidade dos modos de vida de moradores locais e a opulência de hotéis e casas de veraneio, reunidos em um mesmo território.

Devido a localização, muitos dos caiçaras sistematicamente<sup>54</sup> expulsos da área ocupada pela EEIJ, sobretudo os mais esperançosos com um possível retorno ao território de origem, constituíram suas famílias em bairros como a Barra do Ribeira e Prelado, localizados nos limites da Unidade de Conservação. Fator este que possibilitou o cultivo das reminiscências culturais caiçaras, baseada na reunião entre os pequenos núcleos familiares. Ao mesmo tempo em que viabilizou (sobretudo depois da construção da AJJ), a maturação, reflexão e a articulação dos direitos caiçaras, tanto na esfera jurídica, acadêmica como entre outros grupos tradicionais da região e de todo país.

Dauro Prado, morador local, que me guiaria no meu primeiro contato na Juréia, me levou para a casa em que reside com sua família, localizada próxima a Barra do Ribeira. Figura sempre referenciada em publicações acadêmicas e não acadêmicas, fóruns nacionais e reuniões Brasil afora, o nome de Dauro Prado é requisitado nas pautas que dizem respeito às questões relacionadas aos povos e comunidades tradicionais. Ao chegar em sua casa no dia 25 de janeiro, com sua família já havia uma pesquisadora chamada Maria Carolina Fernandes, que de tempos em tempos visita as comunidades remanescentes da Juréia para trabalho de campo. Acostumado a analisar os atravessamentos históricos da região e seus

---

<sup>54</sup> O desvinculo dos caiçaras remanescentes dos entornos da área da Juréia, foi realizada de maneira gradativa e sistematicamente planejada. Segundo Castro (2015), as primeiras investidas no território por meio da especulação imobiliária, grilagem de terras, seguida pela criminalização dos modos de subsistência e a retirada dos serviços básicos de saúde e educação, acesso de eletricidade, comunicação e transporte, além das tentativas de fechamento das trilhas de acesso, forçaram a expulsão da grande maioria das mais de 360 famílias que viviam na Juréia. Sob o jugo dos argumentos ambientalistas da época, a não permanência das populações locais na área ocupada pela EEJI, não atribui quaisquer ônus aos sujeitos que viveram por toda vida nesta área.

entornos, Dauro Prado sintetiza, como poucos, as narrativas sobre os contextos das comunidades tradicionais produzidas pelo meio acadêmico, jurídico e tradicional.

Minha visita a essa localidade, tinha como objetivo alinhar alguns pontos da pesquisa e fazer visita ao Baile de Reis. Marcada para o dia 19 de janeiro de 2020, em detrimento do falecimento de um membro da família Prado, o mencionado baile acabou sendo adiado para o dia 25 de janeiro, na casa de Pedro Prado e de Maridalva Sardinha no bairro Prelado.

Os preparativos para o baile de reis iniciado nas reiadadas<sup>55</sup>, ainda no mês de dezembro, começa com a peregrinação dos foliões pelas casas das comunidades da Juréia. Recebidos com alimentos e ofertas a passagem da reitada, se configura como uma celebração itinerante pelas casas dos devotos ou simpatizantes das tradições, durante sete dias seguidos. O início do baile de reis, já no mês de janeiro, é marcado pelo cortejo feito do lado de fora da casa dos anfitriões que no ano de 2020 eram também rei e rainha. Como dito, iniciada em dezembro e culminada na celebração do baile de Reis, esta celebração imprime ponto importante do calendário litúrgico local. Marcada pela troca da "corte", o início do cortejo exige que todos os participantes, exceto o Rei e a Rainha, estejam do lado de fora da casa. O completo apagar das luzes e a cantoria exige dos mestres<sup>56</sup> foliões cantarem certa repetição de versos antes da porta se abrir e as luzes serem acesas. A cantoria continua após o acender das luzes e abertura da porta da casa enquanto os músicos saúdam os donos da residência.

No interior da casa, a decoração feita ao longo do dia não dispensa o cuidado com as cores e os brilhos exigidos para a temática do baile a ser celebrado. Enquanto regra dos bailes o preparo do ambiente ganha símbolos, formas e cores compatíveis com a ocasião. As luzes colocadas por entre os arbustos plantados no terreiro dos anfitriões da festa de reis, proporcionam sofisticação e cuidado que se estende para os enfeites grudados nas paredes e as fitas coloridas que enfeitavam o

---

<sup>55</sup> De essência religiosa a reitada na Juréia ocorre de maneira itinerante durante o ciclo dos folguedos natalinos.

<sup>56</sup> Tendo compreensão ampla entre os sujeitos das comunidades da Juréia, o termo mestre embora empregado em sua maioria aos sujeitos que possuam considerável experiência com a prática da música e da dança nos bailes de fandango e nas folias, verificou-se, neste estudo, que o termo é também empregado aos sujeitos que garantem a manutenção dos processos organizacionais dos bailes de fandango, ao longo dos anos. Ou seja, os mestres são os reguladores dos saberes. Outro ponto importante a ser destacado é o fato do termo mestre, segundo conversas informais, ganhar força entre as comunidades da Juréia, a partir da aproximação da comunidade acadêmica interessada em pesquisar o fandango. Isso posto, os fandangueiros como eram chamados, passam a ser identificados também como mestres fandangueiros.

teto da casa de Pedro Prado e Maridalva Sardinha. O figurino da "corte", elaborado com meses de antecedência, exige da família real (Rei e Rainha; Conde e Condessa; Príncipe e Princesa) escolhida em cada ano, engajamento prévio ao baile em função do comprometimento com a tradição fandangueira.

O farto jantar que é oferecido antes do início das celebrações, é apreciado sem grandes cerimônias, sendo de livre acesso conforme a comunidade, amigos e vizinhos vão chegando ao local do baile. O passar das horas – seguidas de dança, toque e cantoria –, embora não suficientes para encerrar a noite de festa, gradativamente vai diminuindo a quantidade de fandangueiros que dançam e tocam as modas.

**Figura 3** - Preparativos Baile de Reis



Fonte: acervo pessoal do pesquisador.

Após o término da celebração religiosa entoado por instrumentos e vozes, a mesa/altar cuidadosamente preparada para receber as imagens de São Gonçalo e São Miguel é posicionada no centro. Os mestres tocadores ao se prepararem para o início do baile, se acomodam no canto do cômodo que ocorre o baile. Violeiros responsáveis pela primeira e segunda voz, devido a acústica, se posicionados frontalmente, enquanto os tocadores de rabeca, pandeiro (adufe), machete e eventualmente violão e cavaquinho, sentam-se envolta dos violeiros. A introdução da moda para São Gonçalo convoca os participantes, que seguem os anfitriões do



baile. Maridalva Sardinha e Pedro Prado, na condição de anfitriões do baile de Reis além de serem os responsáveis pela produção (que se estende ao longo de alguns dias de organização), também são responsáveis pela comunicação estética da casa, assim como a condução da dança de São Gonçalo e início do baile.

**Figura 4 - São Gonçalo comunidade Grajaúna**



Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

Santo protetor dos violeiros, que teria sido marinheiro (MELO, 2004) São Gonçalo abre a brincadeira, com uma marca que leva o seu nome e acompanha a animação nos bailes tradicionais na Juréia. O santo, previamente posicionado em um altar, que pode ser uma mesa ou banco coberto por um delicado tecido, é centralizado no local no início e no final do baile. A profunda gratidão da comunidade à São Gonçalo se faz presente nas sutilezas dos gestos professados em gratidão antes, durante e depois da marca ser realizada. A comunidade, que outrora pedia boas condições de clima para os dias de roça, na atualidade reverencia o santo violeiro, no momento do baile, agradecendo pelas graças e proteção recebida.

A depender do espaço, a marca feita para São Gonçalo pode ser realizada de duas formas distintas. A primeira delas é feita em volta do pequeno altar, ou seja, em volta da imagem. O modelo descrito costuma ser o adotado na casa de Maridalva Sardinha e Pedro Prado<sup>57</sup>. Uma outra versão é a imagem de São Gonçalo posicionada em uma das extremidades do cômodo em que acontece o baile. A

---

<sup>57</sup> Comprometidos com a manutenção das tradições fandangueiras, o casal que reside na comunidade do Prelado recebe em sua casa vários dos bailes fandangueiros que ocorrem durante o ano nas comunidades remanescentes das Juréia. Entusiastas com as ações que orbitam os saberes e fazeres caiçaras, Pedro e Dalva se engajam em ações contínuas e permanentes que na atualidade são também um compromisso cultivado por seu filho Pedro.

marca é realizada conforme ocorre o deslocamento do primeiro casal, geralmente o casal anfitrião do baile, que realiza as diferentes evoluções coreográficas realizando-as em fila. Na casa de Seu Onésio e Dona Nancy, a dança para o santo, como no segundo modelo citado, os anfitriões puxam a fila posicionadas frontalmente para São Gonçalo e, ao chegar na frente da imagem o casal deve desconectar as mãos e retornar para o final da fila. Reiniciando deste modo o ciclo da marca. Em comum, as duas formas de realização, têm como necessidade, não dar as costas para a pequena imagem durante o ciclo da marca.

A religiosidade, presente na celebração dos bailes de fandango, se apresenta como uma pequena parte de um complexo de tradições que não serão contempladas na presente investigação. Constituída por uma tradição cristã, preservada pelos núcleos familiares, a marca para São Gonçalo é parte articular do contexto simbólico daqueles que organizam as tradições fandanguieras na Juréia. A presença do catolicismo e a base patriarcal que tem a divisão de gênero em várias das ações relacionadas ao contexto do fandango retratam a ligação com a tradição cristã. Todavia a religiosidade local se faz dinâmica a medida em que a adaptabilidade do sincretismo, face aos diferentes contextos históricos, permitem certa maleabilidade dos acordos firmados, que em intensidades, articulações e volumes distintos se fazem presentes na teatralidade dos ritos, no ciclo litúrgico local, assim como nos acordos e postura durante a dança.

Miguel Mahfoud (2003), sob a luz da perspectiva da psicologia social fenomenológica, em um importante trabalho denominado "Folia de Reis: Festa Raiz psicologia da experiência religiosa na Estação Ecológica Juréia-Itatins", apontou a sociabilidade local como reverberação da experiência emergida do contexto cultural local. Parte da história da religiosidade das comunidades remanescentes da Juréia, segundo levantamento bibliográfico realizado (MELO, 2004; RODRIGUES, 2013; MAHFOUD, 2003), começa no município de Pariquera-açu<sup>58</sup>. Figura emblemáticas, afamado por seus dons curativos e líder de nome reconhecido Henrique Romeu da Silva Tavares atraiu inúmeros adeptos para sua doutrina religiosa conhecida como Tavarana<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Município pertencente a região do Vale do Ribeira.

<sup>59</sup> A religião, identificada pelos locais como espírita, é relacionada à "cura dos males do corpo" (MELO, 2004, p. 322). Segundo Nunes (2003) tem no sobrenome de Henrique Tavares a origem e principal fonte de inspiração.

Por consequência de sua forte influência, Henrique começou a gerar desconforto das lideranças locais do município de Pariqueira-açu, chegando a ser preso (MELO, 2004). Como consequência, após sua soltura, Henrique Tavares conduziu cerca de 25 famílias vindas do município de Pariqueira-açu, pelas trilhas fluviais rio Comprido, estabelecendo-se na comunidade Cachoeira do Guilherme na Juréia. Seu Carlos Maria (80 anos), mestre fandangueiro de fama reconhecida na região da Juréia descreve sua relação com a família Tavares.

[...] eu vou começar pela comunidade grande que nós era. [...] eu desde criança acompanhei. Tinha o Henrique Tavares, que era o pai do Sátiro, que era um homem entendido, tanto na parte de ensinar na materialidade do mundo, como um homem seguro na parte de Deus. Trabalhou com muitas curas, fez muitas curas, ensinando o pessoal acompanhando ele. Tanto ele ensinava na parte de Deus, como ele ensinava na parte da matéria. Avisando, ele ajuntava o pessoal, aconselhando, mostrando a vivência do mundo, às vez avisando já com a ideia dele lá adiante, vendo, avisando o que ia acontecer no mundo [pausa] Então, esse homem, o Henrique Tavares, ele criou muitos discípulos na mesma situação. Pras curas, pra defender os pessoal às vez, remédio, pra defender das lutas difíceis do mundo. Ele ensinou muitos discípulos. Então eu acompanhei esses trabalhos desde criança, da idade de sete anos que eu entendi o mundo, acompanhando esse trabalho.

Segundo registros encontrados na obra de Melo (2004), após sua morte, seu sucessor e filho Sátiro Tavares, herdeiro dos dons curativos do pai, e outros discípulos deram continuidade a doutrina deixada por Henrique Tavares. Os Tavaranos, como são conhecidos, unidos pelo vínculo religioso que detinham, ao estabelecerem-se enquanto comunidade na Cachoeira do Guilherme<sup>60</sup> - Juréia, colaboraram definitivamente para a cosmovisão presente no microcosmo social local. Assim como os modos operantes dos bailes fandangueiros na Juréia. Embora compreendida pela comunidade como prática religiosa espírita, muito do conjunto de regramentos da mencionada doutrina guardam aproximações e distanciamentos com catolicismo popular e do kardecismo. Fato este que possibilita a coexistência entre a devoção aos santos, as rezas coletivas, a prática aos festejos religiosos (Natal, Reis, sábado de Aleluia, celebrações dos santos juninos) em que é possível o

---

<sup>60</sup> Com forte ligação à São Miguel, a comunidade da Cachoeira do Guilherme, é conhecida por sua devoção e celebrações feitas em devoção ao santo, que por sua vez, dá nome ao centro espírita da comunidade (que já abrigou a escola Caiçara, mencionada em capítulos anteriores). A relação com a natureza, a utilização das plantas medicinais e o conhecimento relativos ao poder de cura destes elementos, também são componentes da base da Tavarana.

tempo litúrgicos<sup>61</sup> local coexistir com a crença na reencarnação e a possibilidade de comunicar-se com a espiritualidade.

Tais regramentos além de influírem diretamente nas datas em que o fandango é celebrado, ainda é responsável pelo conjunto de acordos locais. As violas e rabecas antes da quarta-feira de cinzas que estão sempre penduradas ou encostadas com as cordas viradas para frente, parecem compor a decoração das casas. Todavia, tais detalhes, quase insignificantes aos olhos forasteiros, são partes fundamentais do contexto fandangueiro, que no resguardo da quaresma<sup>62</sup> tem instrumentos com as cordas viradas para a parede.

---

<sup>61</sup> Calendário religioso que contém as datas dos acontecimentos que marcaram a história do povo cristão. Composto a partir de dois grandes ciclos (o Natal e a Páscoa).

<sup>62</sup> Por estar estabelecido sob bases fluidas o sincretismo religioso, se apresenta também na compreensão das diretrizes simbólicas que enredam a atmosfera do fandango. Em ocasião testemunhada no Bairro do Prelado, lugar de famílias, e mestres fandangueiros da Juréia, alguns dos arranjos emergidos da coexistência da religiosidade se fazem presentes. Em uma festa de aniversário infantil, sem qualquer menção ao fandango, devido ao período de resguardo da quaresma, tal sincretismo pode ser observado. Em roda de conversa informal levantou-se a questão de quem poderia "fazer" ou não o fandango no referido período. Marcos Prado ao mencionar o fato de ser espírita, argumentou que talvez não tivesse a obrigação de seguir fielmente a quaresma. Ao contra argumentar seu pai, Dauro Prado, sublinhou que o fato de Marcos ser parte dos dois segmentos religiosos, em certa medida o conduziria a respeitar o período da quaresma. Embora o clima de festa com música variadas e descontração estivesse presente no aniversário mencionado, os ritos relacionados ao Fandango Caiçara foram resguardados. Nenhum instrumento de fandango, foi tocado, nenhuma moda (mesmo as mecânicas) foi cantada ou citada e nenhuma marca foi dançada por nenhum dos presentes, mesmo grande parte das famílias, ali presentes, serem apreciadoras dos bailes de fandango que ocorrem nos entornos da Juréia.

**Figura 5** - Posição dos instrumentos antes e durante a quaresma



Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

"Quarta-feira de cinza é dia de enterrar o toco" e de "virar a viola de bruços". Segundo o imaginário local, dançar, tocar e cantar o fandango na quaresma "faz crescer o rabo!" A religiosidade, graças a suas atribuições de religar os sujeitos a planos superiores, atribui responsabilidades a todos aqueles que têm contato com os instrumentos tocados, cantados e dançados, acessarem em certa medida planos outros. Os festejos<sup>63</sup> celebrados na Juréia, guardam na religiosidade elementos importantes. Além do extravasamento de alegria, isso possibilita a partir das várias ações feitas ao longo da vida do devoto, religar-se ao sagrado. Neste sentido os mestres fandangueiros, puxadores de fandango e de folia, em posse dos conhecimento técnico e litúrgico que lhes são dados ao longo de toda vida, tornam-se em certa medida intercessores imediatos entre o plano carnal e espiritual, ao qual se pretende acessar. Ao mencionar a relação dos fandangueiros com o divino, ocorrida ainda em seus primeiros contatos com o contexto fandangueiro, Lima (2020) relata:

O que me fez acreditar na parte do fandango foi a época dos antigos, que nem eu falei isso antes pra você. Que eles chegavam numa casa, de repente estava uma pessoa lá de cama doente. Falecido Francisco fazia muito isso. De repente cantava, fazia cantoria e o pessoal. O dono da casa daqui a pouco tava bom e no outro dia já estava acompanhando a bandeira. Que dizer, tinha sarado. Então

<sup>63</sup> Alvorada de São Gonçalo, O Baile de Fandango, o reizado ou reaida, a folia de bandeira, as festas dos santos juninos.

com aquela chegada, com aquela visita, ele conseguia tirar das pessoas muitas vezes que tava enfermo. Ai isso ai marcava muito pra gente. A gente via isso aí acontecer. então a gente passou a acreditar muito nisso. Eu pelo menos passei a acreditar muito nisso.

Ambas doutrinas mencionadas (espiritismo e catolicismo), por vezes presentes em uma mesma família fandanguera gozam de um convívio harmonioso entre os sujeitos que respeitam as duas doutrinas mencionadas. Marcia Nunes (2003, p. 105), em sua investigação intitulada "Do passado ao futuro dos moradores tradicionais da Estação Ecológica Juréia-Itatins/SP" aponta que algumas características do povo caiçara não são realidade na Juréia. O estudo feito no ano de 2003 sublinha a importância que a prática religiosa exerce sobre as referidas comunidades.

Na Juréia a crença espírita foi o agente motivador da formação do bairro da Cachoeira do Guilherme, na década de 1930. Já na porção costeira, nos bairros de Rio Verde, Grajaúna e Praia da Juréia, famílias muito antigas na região (séc. XVII) já praticavam o espiritismo. É o caso da família Prado – o bisavô de seu Onésio do Prado (Antonio Batista do Prado) era médium da Praia da Juréia e trabalhava com outro grupo do Despraiado. Outros médiuns da região da Juréia também citados pelos moradores são seu Henrique Tavares (pai do seu Sátiro Tavares – último líder religioso, médium e curador da Juréia, falecido em 1996), seu Maneco Plácido e seu Job.

Entretanto, é no segmento evangélico que as comunidades remanescentes da Juréia encontram seus pontos de ruptura mais acentuados. Enquanto os evangélicos têm nas escrituras a principal fonte de compreensão de sua doutrina, os moradores que participam das tradições fandangueras têm na oralidade e no conhecimento corporificado de seus antepassados as principais contribuições para sua doutrina. Sendo assim, as ações corporificadas presente nos bailes de Fandango, por não terem o mesmo entendimento em segmentos distintos, acabam por serem fortemente combatidas. O baile de fandango, assim como as demais festividades presentes no calendário das comunidades da Juréia, não são compreendidos somente enquanto entretenimento, mas enquanto parte da religiosidade. Se para os Tavaranas, e catolicismo popular, a celebração dos bailes é elemento fundamental para a doutrina, sendo por vezes um desdobramento da prática religiosa que não distingue ou polariza o corpo do sagrado. Para os

segmentos pentecostais a prática do baile está intimamente relacionada ao ato profano ligado ao pecado.

Destaca-se como unanimidade observada, tanto no levantamento bibliográfico apreciado quanto na fala dos moradores, uma certa mudança consequente do crescimento da doutrina protestante na região. Tal fenômeno tem limitado por décadas a participação de muitos sujeitos, outrora cativos nos bailes de fandango, na atualidade preferem não mais receberem as bandeiras de folia ou brincar os bailes. Embora não sendo necessariamente uma festa religiosa, o fato dos bailes de Fandango Caiçara, feitos na Juréia, estarem vinculados a um calendário de celebrações católicas acaba por inibir muitos protestantes convertidos.

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 festividades religiosas. Durante os períodos de romaria, os fandangos eram, em geral, feitos noite, quando os grupos pousavam na casa dos fiéis. (PIMENTEL, 2006, p. 32)

A adesão ao segmento pentecostal tem causado várias rupturas, pelo fato dos bailes estarem associados ao calendário, assim como aos santos e temas católico. A máxima monoteísta, presente nos segmentos evangélicos, acaba associando a prática fandanguera ao pecado. Ao descrever as mudanças que contribuíram para o enfraquecimento das tradições Mahfoud (2003, p. 47) aponta que com a chegada das igrejas evangélicas contribuiu para que:

[...] as festas, bailes e folias, são substituídos por cultos, cantos, leituras e estudo bíblico, e a nova comunidade religiosa passa a se identificar pelos novos bons costumes baseados principalmente em não dançar, não beber, recolher-se em casa logo em seguida às tarefas de trabalho, afirmando serem eles os verdadeiros religiosos. O afastamento entre as religiões vai se dando principalmente ao apontar as imperfeições e as distâncias entre o que se propõe e o que se consegue efetivamente realizar, e fazendo uma comparação entre os prodígios realizados por Deus em uma ou outra comunidade – comparação inevitável entre benzedores ou espíritas de um lado e pastores e comunidades orantes de outro, na busca de afirmação e predileção de Deus por uma delas.

Sendo compreendido como não adequado ao segmento pentecostal, o conjunto simbólico pertencente ao fandango é visto como incompatível ao conjunto de regras impostos pelos segmentos evangélicos. Embora partilhe da mesma base cristã os santos, o calendário católico, assim como a celebração, a brincadeira, a dança e todo o conjunto de fazeres que constituem um catolicismo popular acabam não sendo bem aceitos. Atenta aos fluxos religiosos no litoral paulista e suas implicações na vida dos sujeitos e produção musical caiçara, Setti (2004) destaca que a

[...] renúncia ao catolicismo da fantasia, dos oratórios, das procissões, das peregrinações e dos encontros músicos-religiosos tem custado sua liberdade, sua alegria de cantar e dançar, muitos cantadores já se calaram nas últimas décadas. (p. 36)

Outro ponto a ser considerado refere-se aos efeitos causados pela desterritorialização da manutenção da doutrina espírita local. Baseado na oralidade a Tavarana encontra dificuldades em garantir novos líderes religiosos, pois a formação desta tem como cerne o conhecimento adquirido ao longo de toda uma vida de experiência. Ou seja, é a atenção empregada na cotidianidade e não nos registros gráficos que estabelecem os regramentos do referido segmento religioso.

A ruptura dos laços sociais e culturais além no comprometimento nos processos de aprendizagem das tradições fandanguieras, acabou por fragilizar, em termos quantitativos, não só os bailes como as lutas realizadas pela comunidade remanescente da Juréia devido ao distanciamento de sujeitos do contexto social dos bailes e, conseqüentemente, das noções que englobam o ser caiçara. Ao relacionar comunidade, sociabilidade e religiosidade ao afastamento dos sujeitos de uma das comunidades, Mahfoud (2003, p. 41) em pesquisa feita na década de 1990 destaca:

Recentemente, alguns moradores decidiram sair dali, mudando-se para a cidade – Peruibe ou Iguape. Esse é um tema particularmente dramático para esta comunidade, ainda mais do que para outras, porque na formação do grupo original daquelas comunidades, o líder teria dito que eles nunca teriam deixado aquele lugar. A decisão de se afastar dali é interpretada como afastamento da fé, como traição para com a irmandade. E como nenhuma decisão entre eles é tomada individualmente, pelo contrário, ouvir a opinião dos mais velhos, tomar conselho, é uma modalidade de enfrentamento dos problemas bastante habitual, pode se ver que a decisão não é simples nem para a própria pessoa e sua família, nem para o conjunto de comunidade.



A relação com o sagrado como reverberação das ações cotidianas, partem de regramentos de conduta que consistem em elementos que dizem respeito ao cuidado de si, do outro e do ambiente em que se está inserido. Mesmo não sendo a única religião que é professada entre os caiçaras da Juréia, tais regramentos parecem ser um dos elementos responsável pela manutenção da sociabilidade e do bom convívio entre as comunidades.

Os tavaranos e ex-tavaranos demonstram um temor idiossincrático de confusões, brigas, desentendimentos. A própria condição de formação de comunidade – isolando-se no meio da mata pra fugir do "aperto" infligido aos fiéis por moradores de outra cidade – é bastante comentada até hoje e todos os mais novos já ouviram já ouviram essa história dos mais velhos. (MELO, 2004, p. 328)

Fato este, que embora não tenha isentado a comunidade de conflitos internos ao longo dos anos, deu margem a criação de estratégias para que a boa convivência fosse mantida. Acordos estes que justificam, em partes, a total proibição de consumo de bebida alcoólica dentro de algumas casas, no momento em que se realiza os bailes de fandango e a adoção do Passadinho<sup>64</sup> como única marca possível, em um determinado período histórico do bairro Cachoeira do Guilherme.

Para continuar apresentando os detalhes do eixo casa, voltemos aos recortes da incursão no campo; ao regressar à Barra do Ribeira semanas mais tarde, mais precisamente no dia 10 de fevereiro de 2020, com objetivo de permanecer na comunidade para um período de imersão de dois meses, na chegada ao bairro Barra do Ribeira a incompatibilidade da minha rede móvel de internet para a região me deixou com sinal indisponível. Fato este que me obrigou a perguntar, sem grande sucesso, o endereço da casa que eu permaneceria no período planejado. Embora não tenha obtido sucesso ao procurar o endereço pelo nome da rua, ao mencionar o nome do Leco, tive minha dúvida imediatamente solucionada. Ao chegar à casa de André Luiz Ferreira da Silva<sup>65</sup>, conhecido como Leco, me deparei com uma cena que seria repetida durante toda a minha estadia na Barra do Ribeira. Sentados ao redor

---

<sup>64</sup> Marca de fandango.

<sup>65</sup> Militante das causas que dizem respeito aos povos e comunidades tradicionais do Vale do Ribeira, com significativa contribuição relativo ao amparo jurídico a estas comunidades, assim como significativa produção acadêmica sobre a temática citada. André Luiz Ferreira da Silva, morador dos entornos da Juréia foi responsável pela liminar que reconheceu e garantiu o direito à moradia a única casa não demolida, já que comprovadamente o dono da residência é morador tradicional da Juréia.

de uma mesa, posta na varanda, Leco, Pedro, Marcos e Alan analisavam e escreviam documentos relativos à captação de recursos para as ações da comunidade. Funcionando quase como uma extensão da Associação dos Jovens da Juréia (AJJ), a casa de Leco, reflete os encargos da sua carreira de advogado, aliada a seus interesses enquanto ativista de direitos humanos em diferentes comunidades tradicionais de toda a região do Vale do Ribeira. A experiência de uma vida inteira, somados ao refino acadêmico, traduzem na fala de Leco décadas de engajamento político.

Embora não tenha vínculo de parentesco direto com as comunidades remanescentes do território sobreposto pela Unidade de Conservação na Juréia, o convívio ainda na infância com as famílias sistematicamente expulsas da área ocupadas pela EEIJ, contribuiu para Leco estreitasse os laços com o contexto de luta caiçara. Recebido com grande apreço e afinidade nos diferentes contextos caiçaras, Leco esbanja simpatia e bom humor sempre nutrido pelas narrativas e histórias locais. Hábil com as palavras, Leco ostenta como poucos, trato com os conhecimentos que transitam com facilidade entre o rebuscado domínio técnico jurídico e a sabedoria ancestral local. Participante das causas caiçaras, membro da AJJ, a atuação em várias frentes contribuiu para além da visão crítica, Leco seja também um conhecedor do contexto fandangueiro. Presente nos bailes, participante ativo dos trabalhos e ações coletivas e entusiasta na elaboração e escrita de projetos, Leco à luz dos saberes e fazeres que o atravessam é reconhecido como membro pelas comunidades caiçara. Neste sentido, mais do que morada a casa de André Luiz, assim como a casa de Marivalda Sardinha e Pedro Prado, devido às muitas atribuições que pautam a defesa, incentivo e manutenção dos saberes e fazeres caiçaras, na condição de elemento ativo dos fluxos configura-se como eixo casa de aprendizagem do fandango caiçara.

Na manhã do dia 21 de fevereiro, como previamente combinado, esperei um grupo que iria participar do baile de carnaval no Bairro do Grajaúna. Às sete horas da manhã, Alan Prado, pilotando uma espécie de Bugre, seus avós Glória Prado e Reineval Carneiro, passaram na casa de Leco para me dar uma carona. O percurso de aproximadamente 18 km feito pela praia, em um dia nublado, gradativamente, quilômetro a quilômetro, ia se afastando da Barra do Ribeira e alcançando outros bairros menos populosos. As copas dos troncos, engolidas pela areia, presentes em

vários trechos da praia, atestavam a mudança de direção do mar que, avançando sobre a costa ao longo dos anos, acabara aterrando além da vegetação costeira, casas e uma pequena igreja que ficavam à beira mar. O veículo, dado o isolamento do bairro do Grajaúna, carregava além dos passageiros, utensílios, mochilas, barracas de camping e mantimentos dos participantes que iriam ser utilizados ao longo dos dias de celebração do baile de carnaval. Ao chegar ao final da praia da Juréia, com a impossibilidade de seguir o caminho devido a imponente do costão rochoso da praia Juréia, as trilhas feitas na mata passam a ser a única possibilidade de deslocamento. Dali em diante, adentrar as comunidades no território ocupado pela EEJI, só era possível caminhando ou a barco.

Entre subidas e descidas montanhas adentro, as trilhas dispostas pela densa camada de vegetação da Juréia revelam contornos moldados ao longo de séculos. Entre cachoeiras e taperas<sup>66</sup>, uma das poucas formas de chegar à casa de Seu Onésio Prado e Dona Nancy era caminhando. Ou então, encurtando o tempo exigido pelas montanhas, com algum barqueiro amigo, disposto a atravessar pelos atalhos da praia, até os limites em que a inquietação do mar é interrompida pela serenidade do Rio Verde. Assim, como os bailes fandangueros que se estendem ao longo da noite, a chegada ao tradicional baile de carnaval realizado na casa de Seu Onésio e Dona Nancy requer dos foliões disposição, já que a comunidade do Grajaúna, se localiza em área de acesso limitado a alguns poucos moradores e seus familiares. Restrição esta relacionada não apenas à distância, mas principalmente à intensa vigilância dos funcionários da Unidade de Conservação (UC). Fixada na região a pouco mais de três décadas, a EEJI, categorizada como regime integral, ou seja, o nível máximo de restrições possíveis para uma Unidade de Conservação, protagoniza um dos maiores impasses, relativo à proteção do ecossistema na região do Vale do Ribeira. Isso se dá ao não se considerar a complexidade das comunidades tradicionais presentes na Juréia, assim como seu modo de vida, enquanto parte integrante e fundamental do ecossistema a ser protegido.

Acompanhar Reineval Carneiro e Glória Prado, respectivamente genro e filha de Onésio e Nancy, durante a travessia feita pelas estreitas trilhas do Morro da Juréia, possibilita-me já num primeiro momento uma vaga compreensão dos

---

<sup>66</sup> Vestígios de casas que, de tempos em tempos, voltam a ser habitadas. Mais do que ruínas as taperas, contrariando os argumentos ambientalistas, são evidências efetivas referente a permanência da comunidade tradicional.

vínculos estabelecido entre aquelas duas pessoas e os processos de aprendizagem emergidos do contato com o território. Enquanto participantes de várias das investidas realizadas no território da Juréia, ao longo dos anos, as memórias do casal conforme avançamos mata a dentro, gradativamente, vão sendo acionadas. O relato de fatos e acontecimentos, imperceptíveis aos meus olhos, atentos somente às instabilidades naturais do terreno, parecem tomar forma para Glória e Reineval conforme os vestígios do tempo em meio a vegetação vão aparecendo. Fruto da própria experiência ou referente a fatos e saberes acumulados por gerações que os antecedem, as lembranças avivadas nos morros possibilitam ao casal religar-se a fatos e acontecimentos que atravessam suas próprias histórias.

Essas pistas foram enunciadas, por meio de comentários feitos pelo casal sobre a composição da vegetação nos contornos do caminho que datam de um Brasil Colônia; ou ainda, na indicação dos rastros dos primeiros sinais de tecnologia registrados nas estruturas de teleféricos abandonados; nos indícios da presença peregrina movida pela fé em Bom Jesus de Iguape; ou ainda nas lembranças sobre as primeiras especulações interessadas na ocupação exploratória da região. Em certo ponto do caminho, Glória Prado e Reineval Carneiro, em um dos relatos sobre as trilhas da Juréia, tentam me fazer enxergar/perceber a imagem de um santo formado por um emaranhado montanhoso de pedras e vegetação – tentativa que, com esforço e um pouco de imaginação, torna-se possível. Ainda em meio a vegetação, com indícios muito mais concretos, o casal me mostrou antigas taperas. Símbolo da resistência das comunidades remanescentes da Juréia, a presença constante das taperas ao longo de todo caminho, testemunham a existência de vizinhança numerosa, que no decorrer dos anos acabou sendo quase que completamente extinta.

Após longa caminhada, seguida de uma travessia pelo Rio Verde, que culminou no encontro com outros foliões (todos com algum nível de parentesco) que também iam em direção ao baile de carnaval, a primeira parada ocorreu na casa na comunidade do Rio Verde. Valdir Prado e sua esposa receberam amistosamente os passantes.

Pausa para o café! Enquanto o grupo "proseava", eis que uma questão é levantada: "Vocês viram a matéria que saiu no Estadão?" Respondi negativamente. A matéria em questão (RACY, 2020) se referia a tentativa frustrada de

pesquisadoras (antropólogas) do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) de fazerem algumas visitas aos bailes que ocorriam no entorno da Juréia. Mais do que a coincidência do foco entre as pesquisadoras do IPHAN com a presente trabalho, também interessada em analisar os bailes de Fandango da Juréia, o que intrigou na referida ocasião foi a não permissão daquelas pesquisadoras para a realização do referido trabalho. Conscientes do poder presente na prática do Fandango, a instituição responsável pela administração da Unidade de Conservação (Fundação Florestal), também pertencente ao governo (estadual), impossibilitou a entrada de antropólogas do IPHAN na área. Que por sua vez, tinham como uma de suas atribuições profissionais a manutenção dos instrumentos de salvaguarda do Fandango Caiçara. Aplicados a manutenção do patrimônio imaterial, a efetivação de tais instrumentos são em grande parte das vezes inerente ao contexto territorial dos patrimônios a serem protegidos.

Faz-se necessário destacar que o acionamento do IPHAN se deu em função de um fato ocorrido no ano de 2019. Que consistia na tentativa de retorno de alguns moradores tradicionais ao território sobreposto pela EEJI. O episódio em questão acabou sendo parcialmente interrompido com a demolição de duas das três casas construídas<sup>67</sup>. Tais ações violentas do estado acabaram gerando indignação global, expressas em importantes jornais mundiais, além das dezenas de cartas de repúdio, oriundas de instituições diversas, nacionais e internacionais. Graças à intervenção jurídica encabeçada pelo advogado da comunidade, André Luiz Ferreira da Silva (Leco), juntamente com o apoio da Defensoria Pública e amplo apelo da sociedade civil, familiares dos envolvidos e comunidade acadêmica, conseguiu-se que uma das casas construídas fosse poupada.

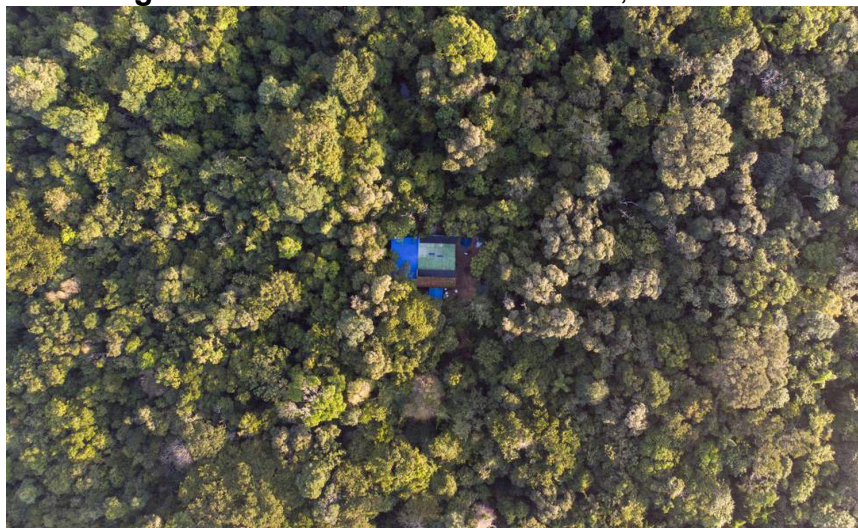
Já em contato com a comunidade, conheci Martin. O pequeno caiçara, que na época do fatídico episódio da demolição das casas, por ainda estar no ventre de Karina, de certo modo, contribuiu para a suspensão da tentativa de demolição da casa azul. Isso possibilitou um tempo para que a comunidade se organizasse e

---

<sup>67</sup> As casas de Marcos, Heber e Edmilson e suas respectivas esposas Daiane, Vanessa e Karina, foram construídas sob amplo amparo acadêmico (antropólogos, geólogos, biólogos, sociólogos) e jurídico, que por sua vez, dizem respeito aos direitos às famílias sobre o território. Entretanto, mesmo com a insistente solicitação de efetivação dos direitos territoriais, ou seja, a construção das casas, segundo os sujeitos citados, muito pouco foi feito em relação às solicitações de construção. Isso posto, vale a pena sublinhar que, para além da criação do mosaico que possibilitou a criação de duas RDS, segundo Carvalho e Schmitt (2010) as famílias em questão por residirem há mais de oito gerações na região mencionada, sob a luz de diferentes aparatos técnicos, têm o direito legal sobre relativo a construção de suas moradias no território sobreposto.

articulasse uma proteção para os pais de Martin. A casa de Edimilson e Karina, assim como a de Seu Onésio e Dona Nancy, são uma das poucas reconhecidas pelo Estado, já que Edimilson, assim como seus pais e avós, nunca saiu da área hoje ocupada pela EEJI. A imagem a seguir mostra o registro dessa solitária casa azul, cercada pela potência da natureza da região.

**Figura 6** - Casa de Edimilson Prado, na Juréia



Fonte: El País (2019).

Embora o campo de ação concernente à esfera legal já tenha sido abordado, vale a pena destacar que a ação dos eixos casa evidenciam que o contexto emergido da relação com o meio é fundamental para os processos de aprendizagem do fandango Caiçara. Neste sentido, um órgão público (Fundação Florestal) ao impossibilitar que um outro órgão público (IPHAN) a garantia de ações de salvaguarda, revela certa contradição. Por estar imersa em contexto que se reorganizam no território, a casa de Edmilson e Karina em sua dimensão simbólica, é parte do eixo casa de aprendizagem do fandango caiçara.

As articulações do Comitê de Salvaguarda do Fandango Caiçara contribuíram para a efetivação das práticas dialógicas entre as diferentes regiões, assim como, devido ao apoio governamental que recebia, a melhoria das condições materiais de infraestrutura responsáveis pela preservação sustentável das práticas de salvaguarda. Tendo como principal objetivo mobilizar e articular estratégias coletivas que culminassem em ações de manutenção da salvaguarda, o mencionado comitê instrumentalizava, incentivava, fomentava e difundia os elementos componentes do fazer fandanguero, articulando-o com estratégias que fossem capazes de dinamizar

a potencialidade de seus fazeres com suas atribuições sociais, culturais, políticas e econômicas das comunidades. Todavia, o comitê, por questões orçamentárias, nos dias atuais não se efetiva em condições plenas, embora aconteça de modo voluntário entre parte dos sujeitos que o integravam. Segundo Cleiton Carneiro, embora o comitê não tenha mais vínculo formal com o IPHAN, ainda existe uma comunicação (informal) entre as partes. Que na ocasião mencionada culminou na proibição da entrada das antropólogas no interior da comunidade. Ou seja, a não garantia de trabalho impossibilita a efetivação dos instrumentos de salvaguarda. Cleiton Carneiro (2020) ao destaca a relação entre o mestre e o território destaca:

O IPHAN tenta registrar e tenta salvaguardar todos esses movimentos culturais; Mas o governo, apesar do IPHAN ser do governo, não destina uma quantidade de dinheiro suficiente e necessária. Existe o órgão competente, mas não existe a competência no governo para fazer isso. Eu acho que não só o mestre tem que ser valorizado, mas o que tornou ele mestre. Pra ele poder ser valorizado eu acho que o que tornou ele mestre tem que ser valorizado. E infelizmente no Brasil isso não existe, muito menos no fandango.

O uso dos instrumentos de salvaguarda diz respeito a um reconhecimento do estado, responsável por ações de defesa e de apoio integrados, que não interfiram nos modos de saber/fazer e que permitam a melhoria da vitalidade destes bens protegidos. A compreensão relativa ao patrimônio imaterial traz as referências que dizem respeito à determinada população, de quais contextos descendem e quais contextos podem criar. Assim, como seus valores cognitivos, éticos e estéticos, relativos às memórias que os próprios grupos atribuem às suas referências culturais que constituem os seus modos de ser e estarem no mundo. Isto posto, o patrimônio imaterial assume um lugar paradoxal à medida em que, quanto mais o mundo se globaliza mais importante se torna ser salvaguardado a imaterialidade desses patrimônios. Entender a dança como realidade humana viva e vivida, indissociada do conjunto de valores artístico, histórico e afetivo, tende a recair sobre concepções que não dão conta da complexidade da dança em certos contextos específicos. Por influir diretamente nos modos de vida de grupos, tais dança presentes em contextos específicos, possuem atmosfera social inerentes aos modos de ações corporificados.

Sob o jugo de parâmetros incompatíveis com a realidade local, os moradores viram seus fazeres gradativamente serem criminalizados. Cleiton Carneiro (2020),

em seu relato, salienta o desinteresse do poder vigente em "proteger" o Fandango Caiçara, seu contexto e os sujeitos partícipes dessa manifestação. Seu depoimento revela uma série de contradições referentes a manutenção do fazer fandangueiro e a proibição da extração da matéria prima para feitura de instrumentos:

Uma vez um cara, que já foi gestor da Unidade de Conservação, pegou uma rabeça e falou: Cara, que bonita essa rabeça que você fez hem? Caramba! Quanto custa uma rabeça dessa? Eu pensei numa resposta muito podre pra dar pra ele, depois eu falei o valor da rabeça. Mas, primeiramente eu falei, dei uma risadinha, e falei pra ele: Beirando ai uns dez a doze anos de cadeia (risos). Porque é verdade, cara! Imagina você. Primeiro você comete um crime, pra depois você concluir uma obra de arte. Isso se tratando do instrumento. O instrumento é bonito só depois que ele "tá" ali pra tocar ou pra vender, enquanto ele é madeira, ele é um crime. Se ele for pego na sua casa terminado, envernizado ou tocando, é admirável. Mas, se ele for pego na sua casa feito tábua, feito tora, você é preso. Entendeu? Você é preso pelo que você faz. Então, isso é controverso né, difícil de você acreditar [...] Não vou mudar a minha madeira... É cultural isso, é da tradição isso. Fazer a viola de caixeta, fazer a rabeça de caixeta, fazer o machete de caixeta, fazer o adufo de caixeta, fazer a minha caixa de caixeta. Então, pra que mudar? É o timbre que eu quero! (CARNEIRO, 2020)

Dado os enredos históricos turbulentos apresentados no Capítulo III, pautados no silenciamento sistemático dos modos de vida caiçara, considerar as questões culturais relacionadas à permanência no território revela-se fator fundamental na dinâmica dos processos de aprendizagem aqui tratados. Pois a vitalidade da aprendizagem fandanguera, assim como os entraves referente a permanência da comunidade pesquisa em seu território, embora resguardada por uma série de aparatos legais nacionais e internacionais, ainda não encontra efetividade em ações de salvaguarda contínuas.

Voltemos ao fim da minha incursão pela mata. Ao chegar na comunidade do Grajaúna, no alto do morro, uma casa solitária dividida entre um montanhoso tapete verde de um dos lados e o sobe e desce da maré de outro. Destacada na paisagem, que quase como um forte, é sinal do final do trajeto para os foliões que vão chegando, às vezes pela terra, às vezes pelo mar.

A densa vigilância dos instrumentos do estado, espalhados pelos alojamentos construído pela Fundação Florestal em pontos estratégicos da EEJI, dão-a-ver o contínuo e permanente interesse do estado em criar limites de acesso as pouquíssimas comunidades remanescentes que ainda residem na área ocupada



pela EEJI. Cercados por quilômetros de Mata Atlântica e oceano, os anfitriões da única casa do bairro do Grajaúna, seu Onésio e dona Nancy, assim como parte da família Prato que ainda reside dentro da área ocupada pela EEJI, e os que regressam para visitas a familiares, na atualidade, são um dos poucos elos simbólicos que conectam as tradições caiçaras ao território. Estes, por sua vez, exercem centralidade para a sobrevivência e confluência dos saberes/fazer corporalmente sintetizados. Que por sua vez, emergem dos séculos de relação com o território, que são celebrados nos bailes de Fandango Caiçara.

**Figura 7 - Casa do Seu Onésio sob a vigilância do Estado<sup>68</sup>**



Fonte: Associação Jovens da Juréia, 2014.

Anfitrião e cavalheiro de fandango de fama reconhecida, Seu Onésio, quase como um guardião de boas-vindas, dono de um simpático sorriso que se estende ao longo dos dias, recebe as visitas na porta de sua casa. Dona Nancy, ora observando, ora atizando brasa, sentada em seu banquinho ao lado do fogão a lenha, coordena as tarefas na cozinha, ao mesmo tempo em que ostenta conhecimento e lucidez. Seus mais de oitenta anos não são capazes de inibir o

---

<sup>68</sup> Sob a justificativa de melhorar a infraestrutura para pesquisa na região, a ampliação do alojamento está na realidade implicada na tentativa de obstrução do acesso a casa do seu Onésio da dos visitantes que chegam pelo mar. Sendo construído em cima de um antigo campo de futebol o alojamento que limitou as atividades de lazer outrora desenvolvida pela a comunidade, tem como fim vigiar as atividades feitas pelas comunidades remanescentes que regressam para a Juréia. Disponível em: <<https://ajjureia.wordpress.com/2014/08/16/as-comunidades-tradicionais-da-jureia-pedem-ajuda-na-defesa-dos-direitos-do-sr-onesio-prado-e-familia/>>. Acesso em: 12 jun. 2021.

vasto e impressionante conhecimento que possui sobre botânica, plantio, espécies marinhas, modas e marcas de fandango. Entre um verso e outro, divertidos pelas morais maliciosas e pronunciadas em um português movediço – repletos de sentidos dúbios, os "causos" de Dona Nancy surpreendem até mesmo os filhos. As diversas simpatias, datas e histórias, cultivadas em suas memórias vividas, são uma constância nas considerações feitas por Dona Nancy. Dividida entre as tarefas da cozinha e o movimento dos músicos na sala, momentos antes do baile, dona Nancy marca presença entre os fandangueiros. Canta as modas, lembra outras tantas, corrige os músicos, ajeita as panelas, atiça o fogo e ostenta sorrisos. Guardiões das práticas caiçaras, seu Onésio e dona Nancy, assim como o próprio Fandango Caiçara feito pelas comunidades remanescentes da Juréia, são os últimos fios que ligam a prática fandanguera, seus processos de aprendizagem, ao território.

**Figura 8** - Baile de carnaval - Dona Nancy e Seu Onésio



Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

Dona Nancy Prado e seu Onésio Prado, na condição de sujeitos coletivos e individuais, embora tenham passado por processos de opressão, desenvolveram habilidades que os permitem certos modos de subjetivação continuarem em movimento. Os saberes e fazeres que ao longo dos anos, por entre as fissuras teceram mecanismos de sobrevivência, se efetivam como ação corporificada de (re)existência nos bailes de fandango. Tal corporeidade, transborda no prazer dos ritos, rezas, festejos ou no simples extravasamento de alegria dançadas e cantadas, configuram-se como mecanismos de sobrevivência cultural. O ato da celebração

recorre, via memória corporal, às reminiscências de modos de subjetivação preservados pela comunidade. Assim sendo, o corpo confere à dança, sua capacidade de articular e de produzir conhecimento nas dimensões vividas pela comunidade. Esta, por sua vez, em posse de seus bens, alimenta a força que mantém vivo os saberes que conferem aos corpos dos membros do grupo maneiras únicas de se fazerem sujeitos.

Os bailes da casa seu Onésio de Dona Nancy, graças a particularidade propiciada pelo isolamento territorial, influenciam a relação que os participantes estabelecem uns com os outros, ao mesmo tempo, em que contribuem para a manutenção de traços tradicionais do fandango. Contexto este que possibilita de maneira particular aquilo que chamo aqui de eixo casa de aprendizagem. Segundo Dauro (2020), "quando se tira o fandanguero do seu lugar de origem, da sua comunidade, no outro lugar, na outra cidade, não tem fandango. Ele não vai tocar fandango!". Dauro completa, afirmando que o fandango "tem que ser no território, na comunidade tem todo um espírito de festa, de comunicação, de união, de alegria, de aprendizado".

Os pequenos núcleos familiares, embora tenham sido os mais atingidos pelos fenômenos especulativos na Juréia, foram também incubadoras dos saberes e fazeres caiçara reverberados nos processos de aprendizagem fandanguero. O fandango presente nas praias e sítios do litoral, após período de aparente desaparecimento (início da década de 1990), sempre estiveram presentes entre as famílias da Juréia. A necessidade da revitalização e recriação de novas formas de sociabilidade, após a expulsão da área sobreposta pela EEJI, por consequência de casamentos, batizados, aniversários, bodas e da auto-afirmação de suas tradições culturais, contribuiu para o ressurgimento gradual dos bailes. A casa, enquanto alicerce dos processos presentes no baile, funcionou como seio que nutre as noções simbólicas caiçaras, por sua vez, cultivadas, preservadas, compartilhadas e transformadas. Assim, a casa dos pequenos núcleos familiares, se apresenta como fundamental para a resistência, que embora não isenta das influências de outros modelos de vida na contemporaneidade, preservam as tradições dos bailes.

Os bailes, alicerçados na aproximação de parentesco e de vizinhança possibilita o cultivo de fundamentos e costumes comuns, ainda capazes de retroalimentar o dinamismo das narrativas caiçaras, assim como suas existências

diante do mundo. É a partir da linguagem historicamente geradas nos pequenos núcleos familiares que tocam, dançam, celebram e brincam que são estabelecidos os pontos de aderência capazes de gerar processos de aprendizagem. Face às fricções dos corpos com o meio social, são os modos de vida presentes nas casas caiçaras que mobilizam o eixo de aprendizagem, que aqui são apresentados em suas dimensões afetivas, estéticas e poéticas.

Podemos constatar essa dimensão afetiva no relato de alguns sujeitos da pesquisa. Para Franco (2020), a dança "[...] marcou a minha vida na infância porque a música ela entra no corpo da pessoa e depois a mãe vai cantar essa música em casa [...]. Quando você sai do fandango você leva a música no seu ouvido". O fandango "fez parte da minha vida desde o meu nascimento. Provavelmente na barriga da minha mãe, ela já dançava o fandango. Meu pai era fandangueiro, era tocador de viola, e gostava disso" (FRANCO, 2020). Franco continua seu depoimento: "[...] Quando moleque a gente ficava na sala dos fandangos na casa do meu tio. E aí os fandangueiros iam se concentrando num canto da sala pra afinar as violas". Franco (2020) completa: "E de repente começava aquele momento do toque, da dança. Aí o pessoal vinha 'pro' centro da sala, dançar. A gente brincava no quintal, depois dava sono, ia dormir debaixo da mesa".

Como nos revela a entrevista realizada, as primeiras lembranças do fandango se traduzem em alguns resíduos imagéticos ocorridos, em grande parte, ainda na infância. Ao relatar sua primeira lembrança de um baile de Fandango Dauro Prado (2020) também descreve:

[...] Eu lembro de um mutirão do meu pai, lá no sítio Brasília, ainda. Quando eu acordei, "tava" o pessoal dançando na sala; acho que estava dormindo debaixo do banco (risos). Aí eu vi o pessoal, tudo colorido, dançando. Essa é uma imagem que eu tenho até hoje. Eu acordei, vi o pessoal dançando, lembro de pessoas que não estão mais nesse mundo, mas eu via o pessoal dançando [...]

Cleiton Carneiro, em descrição das primeiras imagens que se recorda dos bailes de fandango, em um sequenciamento quase cronológico, descreve a figura de sua mãe, em um primeiro momento. Gloria Prado, descrita no início do presente capítulo, cativa nos bailes de fandango, marca presença nas primeiras memórias de seu filho Cleiton. Tomado pelo sono e envolto pelos braços de sua mãe, Cleiton, assim como descrevera Dauro na citação anterior, se descobre em meio a um baile

durante um súbito despertar do sono. O amparo rápido e atento de sua mãe ainda lactante, sem perder a conexão com o baile, alimenta e embala o sono do filho no pulso das modas fandanguueiras. Embora o entrevistado relate só começar a tocar, dançar e cantar com 14 anos, Cleiton (2020) descreve as várias fases de seu crescimento marcados pelos bailes de fandango caiçara.

Primeira lembrança vaga que eu tenho (é) de acordar de noite chorando e minha mãe vir me dar de mamar. Com o fandango tocando na cabeça sabe. Eu no quarto... Não lembro em qual casa que era. Eu no quarto chorando e minha mãe vem me acudir, me dar de mamar pra voltar a dançar. E ouvindo o batido, dança batida... O pessoal falando e, depois, vem as lembranças vagas de criança de estar sentado no banco, no colo da minha mãe dançando com ela. Depois [tempos depois] eu correndo nos terreiros. Aqui a gente chama de terreiro e não de quintal [explica Cleiton], brincando com as crianças. Aí entravam, as pessoas, às vezes estavam dançando. Pediam pra gente sair da sala. Sair tipo assim, sair do meio da roda, igual a gente faz até hoje [pondera Cleiton]. Igual a criança passa correndo no meio da roda e pra criança não se machucar a gente pede pra sair, pra se afastar, pra ficar brincando ali do lado. São as primeiras lembranças que eu tenho do fandango.

**Figura 9** - Edimilson dançando com Martin



Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

Ao descrever a participação dos primeiros bailes de suas vidas, os entrevistados se percebem envolvidos por um contexto que, atravessado pelos processos organizacionais e celebrativos do fandango, transcendem o próprio momento do baile. As memórias relacionadas às práticas do fandango caiçara, por vezes tem o dançar como um caminho que, embora acontecera em momentos parecidos entre os sujeitos, ocorre de maneira orgânica, como uma reverberação

das primeiras vivências que se iniciam ainda na infância. Lima (2020) ao relatar como e quando aprendeu a dançar o fandango descreve:

Eu tinha na faixa de 6 anos de idade e ele [seu tio] tocava. Tocavam todas as marcas, tocavam todas as folhas. Então eu aprendi vendo ele tocar. Participar do fandango eu comecei... Desde 6/7 anos já ia nos fandangos com meus familiares. Então, dessa época a gente já vem participando dos fandangos. Não diretamente, mas já está participando desde os 6 anos de idade. Quando eu comecei a dançar o fandango era na faixa de 12 pra 13 anos.

**Figura 10** - Cleiton e o filho André



Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

Mestre Cleiton aprendeu "de olho", mestre Carlos também, e mestre Luis Adilson de Lima, também. Aprenderam o Fandango só "de olhar", "foi tudo de olho", sem ninguém ensinar...

[...] aprender o fandango se aprende no fandango, não tem uma escola pra ensinar o fandango. Quando se junta todo mundo, todo mundo vai aprendendo. Seja tocar, seja dançar, seja construir instrumento. Cria uma expectativa de como construir. Aí, o cara vai atrás. Acho que aprender, aprende com os fandangueiros, com os mestres, como dizem hoje. Olhando, aprende a fazer né [...]. Aprende com as senhoras, com as meninas, com as mulheres, com os homens. Aprende nesse momento do fandango, do mutirão, nas coisas das festas, ali vai aprendendo. (PRADO, 2020)

Os processos de aprendizagem presente no eixo casa, dinamizados e organizados pelas ações afetivas, poéticas e estéticas, se sustentam em função de fluxos contínuos e provisórios que se apresentam em intensidades, articulações e volumes distintos. Por estar baseado na oralidade e na observação de experiência, tal processualidade, tem perfil agregador que possibilita a relação dos diferentes níveis de aptidão em um mesmo espaço, engajado no esforço coletivo de resolver questões comuns, negociadas no corpo antes, durante e depois do momento do baile. Os processos de aprendizagem presentes nos bailes de fandango, corporificados em ações realizadas na cotidianidade das casas observadas, se fazem potência. A quebra da linearidade sequencial da aprendizagem ao extrapolar o momento celebrativo no contexto das casas, cria possibilidade aos sujeitos de tecerem vínculos com as reminiscências caíçaras presentes no contexto que fazem parte. Também, possibilitando aos sujeitos estarem conectados com as diferentes camadas de atenção (KASTRUP, 2009), presentes em um mesmo ambiente.

Carlos Maria ao comentar sobre seus primeiros contatos com o contexto fandanguero descreve:

A primeira imagem que eu lembro do fandango, é que nem eu já falei pra você, é dos nossos mais velhos. Porque eles juntavam-se, faziam um mutirão e nós, que éramos a mocidade, ficávamos ajudando eles. Ajudando no serviço que eles faziam. Chegava na hora da brincadeira [...] nós também ajudava naquilo e ia vendo pra aprender a tocar o instrumento. [...] Nós aprendemos um tipo de afinação de instrumento, aprendemos com eles mais velhos. Tinha muita gente que entendia de afinação de instrumento [pausa]. Então é onde a cultura ia indo pra frente. (MARIA, C., 2020)

Ligar os sujeitos aos processos de aprendizagem, relacionados a ações intergeracionais, seja para a organização do baile, para fazer o ajudatório da farinha, ou ajudatório de canoa. Os processos de aprendizagem são marcantes na cotidianidade das famílias. Sardinha (2020) ao rememorar o fandango e a presença dos mais novos relata:

Hoje a gente permite que as crianças participem pra que as coisas continuem. É mais preferível a gente ver eles aqui, numa brincadeira (fandango) sadia, do que por aí nas porcarias do mundo. A gente prefere que eles aprendam as coisas da nossa cultura do que ficar por aí. Não que eles não possam sair, estudar, mas, que eles saiam com essa base que é a nossa cultura, o nosso modo de viver,

mesmo que a gente saia daqui pra fora, tem que continuar.  
(SARDINHA, 2020)

A casa do caiçara, utilizada no presente subcapítulo como eixo de aprendizagem, enquanto local que acolhe e abriga o baile de fandango, suas tradições, símbolos e contextos, em seus aspectos organizacionais é transformada para receber os convidados. Os longos bancos posicionados nas laterais do cômodo, além do altar com a imagem de São Gonçalo, são os únicos móveis que permanecem após o total esvaziamento do local em que acontecem os bailes. Posicionados para que os brincantes possam descansar entre uma marca e outra. Segundo relatos em conversas informais, os bancos posicionados na extremidade do cômodo foram outrora também utilizados para dividir homens e mulheres.

**Figura 11** - Damas esperando serem tiradas para próxima marca



Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

Outra característica da construção da casa caiçara, muito comum na região sul e sudeste, refere-se ao assoalho da casa caiçara, que por vezes era projetada distante do chão. Segundo relatos, tal característica possibilitava que o som dos sapateios fossem ouvidos a longas distâncias. Todavia, mais do que condições estruturais, a casa do caiçara na atualidade, garante que os processos organizacionais influam sobre a aprendizagem.

O eixo aprendizagem "casa", como modo de ação corporificada, referentes ao saberes produzidos no/pelo corpo, são uma potente resposta ao uso de instrumentos coercitivos de poder. Pensar a natureza corporificada do



conhecimento, possibilita aos sujeitos participantes do contexto fandangueiro acessarem suas reminiscências simbólicas. Os esforços gerados no próprio levante do grupo oprimido, gerados no próprio ato da luta, contribuem para que as ações estejam alinhadas com os reais interesses da comunidade. Assim, o eixo de aprendizagem casa apresentado no presente subcapítulo, inclui manobras de controle sobre o corpo, surgidas e comprometidas com as especificidades locais. Embora o eixo apresentado, devido suas atribuições simbólicas, tenham sua legitimidade constantemente violentada, é no próprio corpo, entretanto, que estes processos evoluem, se transformam, se fortalecem e se reafirma.

O eixo casa que não se limita às suas condições estruturais; nutre o corpo à medida que este, para além da condição motora, é condicionado aos diferentes fluxos processuais que compõem a ambiência da casa no contexto dos bailes. Neste sentido, os elementos físicos, sociais, religiosos, juntamente com o baile de fandango, compõe o arranjo simbólico caiçara. Empregados no microcosmo da casa são partes da aprendizagem, produzem processos favoráveis à manutenção dos enredos locais, seja na realização das atividades ligadas à natureza, ligados aos ciclos da comunidade, ao calendário litúrgico local. Tal arranjo condiciona e modifica a qualidade do corpo e ambiência, por sua vez, faz escolhas mobilizadoras, ao mesmo tempo em que é afetado pelos vínculos estabelecidos. Enquanto presença participante de um emaranhado de transbordamentos sensíveis, frente aos tensionamentos e estímulos, produz subjetividade porosa ao movimento, ao toque, ao acolhimento e ao encontro, como processos que atravessam os sujeitos no eixo casa de aprendizagem.

Dito isso, após apresentar os processos simbólicos presentes no eixo casa, serão apresentados no próximo subcapítulo elementos que conferem ao corpo processos que estão implicados no agrupamento, na reciprocidade e na coletividade enquanto eixo de aprendizagem do fandango caiçara.

## 4.2 MEU AMIGO CAMARADA! – EIXO MUTIRÃO NA TESSITURA DOS PROCESSOS DE APRENDIZAGEM DO FANDANGO CAIÇARA

No presente subcapítulo apresento o mutirão<sup>69</sup> enquanto eixo dos processos de aprendizagem do Fandango Caiçara. Figura imagética que acredito ser auxiliar na organização das noções dos processos de aprendizagem, cuja designação foi arquitetada a partir do material analisado. Embora específicos e dotado de características próprias, os três eixos apresentados ao longo do presente capítulo são relacionais e maleáveis. Ou seja, suscetíveis a pontos de aderência que cada sujeito, que participa do baile, estabelece com os diferentes eixos de aprendizagem.

Diante do apresentado, voltemos a um recorte da incursão no campo. Ao destacar o baile feito pelos moradores das comunidades do Rio Verde e Grajaúna, Franco (2020) aponta ser este "um fandango ainda que têm os traços, as características, do fandango mais tradicional". Segundo o entrevistado, o isolamento das comunidades mencionadas e a necessidade dos participantes terem que ficar no território durante todo o processo de organização da festa, colabora para que ocorram pequenos adjutórios<sup>70</sup>. Embora parte das práticas religiosas, pautadas nas rezas coletivas, não mais sejam realizadas, o encontro para pequenas tarefas coletivas, que culminam no fandango à noite, ainda são uma realidade.

Encabeçado pelas mulheres, mas não somente, as refeições ao longo dos dias do baile de carnaval acabam sendo preparadas por todos, embora em intensidades variáveis. A última delas, talvez a mais esperada, é a refeição que antecede o festejo. Instrumentos afinados, cavalheiros bem trajados, damas sutilmente maquiadas e com cabelos adereçados, preparam-se para o início do

---

<sup>69</sup> Expressão genérica relacionada ao trabalho coletivo realizado em comunidades rurais (RANDO, 2003; CALDEIRA, 1956; PIMENTEL, 2006). Embora mutirão tenha expressões sinônimas, a depender do lugar em que é empregada, na comunidade pesquisada a palavra está relacionada à cotidianidade local baseada na sociabilidade de trabalho coletivos feito nas roças itinerantes (coivara) que culminam na realização dos bailes.

<sup>70</sup> Estando presente na literatura com vários sentidos que variam a depender do lugar em que é empregada a palavra na comunidade pesquisada refere-se a pequenos trabalhos coletivos que tem por objetivo o cumprimento de pequenas atividades laborais tais como; feitura da farinha de mandioca, limpeza de trilhas e caminhos na mata, feitura de canoa caiçara, entre outras. A pesquisadora Marcia Nunes (2003) a partir de pesquisa feita descreve os adjutórios como: "Pode ser para fazer uma roça, reformar uma casa ou outro serviço qualquer. A pessoa que precisa de ajuda chama quatro ou cinco pessoas para o trabalho de um dia. As refeições são por conta do dono da casa. Quando as pessoas que foram ajudar, precisarem também de ajuda, é a vez da pessoa que foi ajudada retribuir trabalhando no auxílio daqueles que já lhe ajudaram. Se ela não puder ir, não tem problema, eles continuam amigos, não guardam mágoas, segundo depoimento dos entrevistados" (p. 117-118).

baile. Os primeiros acordes que soam, antes mesmo da primeira e segunda voz, convocam os presentes a dançarem. As modas, que suspendem o vestido florido das mulheres, tocam e embalam a brincadeira que, de volta em volta, enlaça os olhares curiosos das visitas, que mesmo sem perceberem aprendem as sutilezas de se dançar as marcas fandangueiras na Juréia.

Na cozinha, o falatório que é constante ao longo do dia se engrossa nos momentos do preparo e apreciação das refeições. A mandioca, alimento de base nutricional muitíssimo apreciado, nos adjutórios é transformada em farinha manema. Na casa de farinha da comunidade Grajaúna, do plantio à torra da mandioca já ralada, a feitura da farinha em suas várias etapas é feita pelas várias mãos habilidosas da família Prado. Seja como acompanhamento das refeições principais, nos lanches durante o dia, ou ainda nas madrugadas de fandango, a farinha se faz presente. A mistura cremosa de farinha e café, mesmo umedecida, guarda a crocância dos flocos torrados. Outra maneira de inserção do alimento (farinha manema) na culinária local é como acompanhamento das carnes e peixes, que por sua vez, são suspensos sobre o calor do fogão de chão e lentamente defumados com o passar dos dias.

Centrado na ajuda mútua, o eixo/mutirão de aprendizagem aqui apresentado, se alicerça na forma de se relacionar com outro. Emergido das práticas laborais, o eixo de aprendizagem mutirão se constitui a partir de fragmentos residuais e históricos de um estilo de vida "autárquica" do caiçara ou caipira (RIBEIRO, 1995), que lhe permite fazer uso da natureza de maneira mais autônoma ou distinta das configurações de trabalhos baseadas na propriedade da terra e na produção excedente de produtos. Assim, como a não necessidade de pertencer a uma estrutura hierárquica de poderes, ou seja:

[...] mais autárquica do que mercantil que, além de garantir sua independência, atende à sua mentalidade, que valoriza as alternâncias de trabalho intenso e de lazer, na forma tradicional, do que um padrão de vida mais alto através do engajamento em sistemas de trabalho rigidamente disciplinado. (RIBEIRO, 1995, p. 384)

Os processos de aprendizagem herdados da lógica de ajuda mútua, por estar pautada em parâmetros próprios, desenvolvidos ao longo dos séculos pela própria comunidade pesquisada, acabou subvertendo a lógica ocidental capitalista. O

caičara/caipira rotulado como, "limitado de aspirações, que o faz parecer desambicioso e imprevidente, ocioso e vadio" (RIBEIRO, 1995, p. 184), a partir de mecanismos ligados ao imaginário colonial (SODRÉ, 2012) tem suas narrativas deturpadas ao longo da história do imaginário nacional.

Todavia, o esforço em se manter um estreito laço com narrativas moldadas ao longo dos anos, preservam enredos que fazem do território, dos ciclos da natureza e da reciprocidade entre sujeitos estratégias de sobrevivência cultural. Sempre atentos à posição da lua, ao voo dos pássaros, especialistas na pesca e no manejo da terra, dos mangues e do mar. Leitores da posição dos ventos, do vai e vem das marés, e profundos conhecedores das propriedades medicinais das plantas. Embora a grande maioria dos caičaras que participam dos bailes não tenham mais as atividades de manejo dos recursos naturais como sua principal fonte de renda, a convivência dos mesmos com a natureza continua sendo pautada nos indícios presentes no ambiente que os cerca.

O dinamismo presente em processos coletivos se faz fundamental para o cumprimento das tarefas que necessitam do esforço de um número considerável de sujeitos em um curto espaço de tempo. A leitura das condições climáticas, feita pelo caičara, juntamente com a considerável redução de tempo com a realização do mutirão, afetava diretamente na qualidade do trabalho realizado. Seja nas diferentes etapas da realização da roça itinerante (coivara), na colheita, ou durante a construção de uma casa, a combinação de diferentes saberes articulados durante a realização de um mesmo trabalho, diminui a incerteza do clima como a chuva. Ao mesmo tempo, garante a manutenção dos vínculos afetivos entre os sujeitos, assim como a manutenção das potencialidades emergidas do saber/fazer. Sobre a reciprocidade gerada do trabalho, contido em Brito e Rando (2003, p. 21) destaca-se:

Após um dia inteiro de trabalho árduo no mutirão, eis que vinha a recompensa: o Fandango! O baile – no qual era indispensável haver muita música, bebida, comida e alegria – comemorava muito mais do que o plantio ou colheita: ele comemorava na verdade a camaradagem e a solidariedade, uma vez que os membros das pequenas comunidades rurais enfrentavam os mesmos problemas, o que os levava a se auxiliarem mutuamente.

O convite para o mutirão, outrora, foi feito muitas vezes feito por bilhete, como narra Nunes (2003, p. 117):

As pessoas são convidadas através de recados ou bilhetes para fazer um determinado serviço e elas têm que levar as ferramentas pois, quem estiver sem ferramenta não participa. As mulheres ajudam no preparo da comida e em serviços leves. O mutirão é sempre convocado para uma sexta-feira. No início da noite os participantes do mutirão comemoram o dia de trabalho num fandango oferecido pelo dono da casa. O fandango acontece de sexta para sábado. Quando amanhece o dia as pessoas vão embora. O sábado é o dia santo para os Tavaranos, não é dia de trabalho, mas pode dançar. Só não pode mesmo é trabalhar.

Esses bilhetes, passados de mão em mão a longas distâncias, já em seu processo de envio mostra-se alicerçado por uma rede de solidariedade, que por sua vez, garantia ao destinatário o conhecimento da participação da tarefa. O eixo mutirão, puxirão, ademão, ajuntamento, adjtório, ajutório (RANDO, 2003; CALDEIRA, 1956; PIMENTEL, 2006) no presente subcapítulo é utilizado, para a organização das noções conceituais, procedimentais e atitudinais dos processos de aprendizagem aqui apresentados. Enquanto comportamento solidário, de apoio mútuo, interessado em realizar tarefas comuns ou uso comunal do espaço, o eixo mutirão evidencia a prática da troca em várias das relações existentes nas comunidades pesquisadas. A grande satisfação das tarefas coletivas rememoradas com saudosismo e afeto pelos sujeitos da pesquisa, fez da necessidade uma oportunidade para se estreitar os laços, fortalecer as narrativas e fazer-se grupo diante de causas comuns. Neste sentido, tal eixo, presente também nos bailes, sustentado pela reciprocidade e pela confluência do diverso em um mesmo espaço cria condições fecundas para os processos de aprendizagem do fandango caiçara.

A desterritorialização foi responsável por mudanças que interferiram na maneira como o eixo aqui apresentado se organiza. Embora os "ajuntamentos" de trabalho coletivo na Jureia não sejam mais realizados com tanta frequência, devido às restrições condicionadas pelos acontecimentos preservacionistas das últimas décadas, a autonomia dos pequenos trabalhos coletivos, nem sempre interessados no retorno monetário pessoal, é uma realidade ainda presente.

Ao serem privados de gerenciar o próprio tempo, muitos dos caiçaras, subordinados aos trabalhos assalariados, gradativamente deixaram de se relacionar com os modos de vida caiçara tradicional. Tais agenciamentos presentes nas novas

rotinas de trabalho assalariado condicionam os corpos, que ao se submeterem a tais condições, são afastados da cotidianidade da comunidade e, conseqüentemente, das práticas fandangueras.

Característica esta amplamente registrada tanto na literatura (RODRIGUES, 2013; NUNES, 2003; SANCHES, 2004; MAHFOUD, 2003) como nas entrevistas colhidas na presente investigação. Segundo alguns sujeitos, ao se deslocarem para as periferias dos centros urbanos, muitos dos caiçaras, sobretudo no período de instalação da EEJI, deixaram de frequentar os bailes de fandango e as demais celebrações da comunidade. Grandes mestres brincantes, detentores das marcas de fandango, deixaram de participar das comemorações ligadas aos ciclos da comunidade. Isso posto, o eixo mutirão de aprendizagem deixou de acontecer com a plenitude de sua potencialidade, sendo ressignificado à medida que muitos dos detentores das rezas, modas e marcar dançadas, principalmente as batidas, pararam de frequentar as celebrações da comunidade. Fato este que contribuiu para o esquecimento e o rompimento dos processos de ensino gerados na comunidade. Setti (2004, p. 33) ao apontar as implicações decorridas da perda das terras caiçaras na região destaca.

Seus espaços e tempos foram ocupados com novos volumes e novos movimentos, restando como solução de sobrevivência, fixarem-se em ambientes estranhos ao seu próprio mundo e marginalizados dentro de sua terra de origem. Essas transformações vão levando o caiçara a integrar-se progressivamente aos novos mercados de trabalho, a submeter-se às jornadas impostas e transformadoras dos seus antigos calendários de celebração, invalidando assim os mecanismos de resguardo da sua cultura original.

Dauro Prado (2020), ao se referir às mudanças ocasionadas pela tentativa de instalação da NUCLEOBRÁS e posteriormente na instalação da EEJI, relata:

Você vai empregando as pessoas, os fandangueros já viram empregados, aí já tem que cumprir um horário, você não pode faltar no dia seguinte. E pra comunidade que dança o fandango não tem que ter dia. Então ele começa a dançar na sexta feira, na segunda feira que ele vai parar. Para no domingo à noite, na segunda feira ele vai fazer a roça, também se não for, não tem problema, não precisa bater cartão, é ele que manda. Não precisa bater cartão pra ir pescar, enfim. [...] Além disso, a questão das festas, a questão dos mutirões, das roças, das canoas, foram proibidos de fazer. Então muitos desses trabalhos de mutirão que envolvem o fandango, que envolvem as pessoas acabou não tendo mais. [...] E quando faziam

um mutirão dessa natureza, sempre tinha o fandango. [...] As pessoas tiveram que sair pra cidade pra buscar emprego, trabalho, alimento. E também tiveram que levar os filhos pra escola, já que as escolas fecharam todas. Foi aí que foi diminuindo o fandango em toda essa região da Juréia, que era de 22 comunidades. [...] Eu lembro que o Pradel, que era um dos foliões de folia de bandeira, folia de reis, cantava alvorada no fandango. [...] tinha que esperar o seu Pradel voltar pra fazer e, às vezes, ele não vinha por que era empregado na NUCLEOBRAS ou era empregado da fundação florestal. Então, ele não aparecia. Então isso foi atrapalhando muito, vários fandangueiros que viraram guarda-parque ou funcionário acabaram não tocando mais viola, não podia, chegava tarde ou não podia amanhecer o dia porque era longe, enfim.

A desterritorialização teve como consequência implicações profundas nos processos de aprendizagem, ou seja, a perda de traços culturais baseado na agricultura de subsistência e, conseqüente, perda parcial da ajuda mútua entre famílias presente na organização comunal. Além disso, houve também a incorporação de padrões de consumo das zonas urbanas. Tais mudanças de padrão comportamental são relacionadas, segundo os entrevistados, à saída do território. Sendo marcantes na tentativa de "disfarçar a voz (sotaque)" (FRANCO, 2020), no padrão de consumo, na forma de se vestir, na religiosidade, e conseqüente distanciamento das práticas fandanguieras. Cleiton Carneiro (2020) ao mencionar as perdas para as comunidades locais destaca:

Muitas pessoas saíram daqui e foram pra cidade e esqueceram como toca fandango. Perderam sua origem, perderam a oportunidade de estarem vivendo no seu lugar [...]. A gente perdeu muita coisa porque o governo expulsou muita gente daqui. Eles foram pra cidade e morreram na cidade sem poder ensinar. A gente perdeu muita gente que era mestre de cestaria, mestre de canoa, mestre de fandango, mestre de fazer casa, mestre de pescaria, mestre de fazer rede, mestre de fazer barco.

Entretanto, considerando os processos de aprendizagem presentes no trabalho coletivo, existentes na cotidianidade das comunidades da Juréia, é possível verificar que o Fandango feito após os mutirões, complementando os sentidos destacados em grande parte da literatura, não exerce posição hierárquica perante o trabalho. Ou seja, o fandango não fica restrito somente ao pagamento de força de trabalho coletiva. Deslocado das noções relativas a lucratividade de produtos, o trabalho, assim como a própria ação celebrativa realizada na comunidade observada, feita a partir de parâmetros que subvertem as noções compreendidas

pelas sociedades capitalistas, faz da processualidade empregada pelos grupos, parte importante da aprendizagem. Ou seja, a atmosfera propiciada pela ação laboral, imersa em sociabilidade, agrega ao gesto motor sentidos e significados não possíveis quando isoladamente aplicada nas diferentes tarefas do dia a dia caíçara. O trabalho coletivo, gerador de sentidos, corresponsável pela manutenção e ressignificação dos processos de aprendizagem da comunidade observada, embora realizados com menos frequência, acaba por preservar traços remanescentes derivados dos processos de sociabilização gerados antes, durante e depois dos bailes. Ao rememorar o contexto de aprendizagem presente nos mutirões que culminavam no fandango caíçara, Dauro Prado (2020) descreve:

Mutirões é uma coisa que tinha que trazer de volta. As comunidades tinham que ter mais liberdade em seu território pra ela continuar fazendo os mutirões. Fazer as roças, fazer as canoas que é esse conjunto de aprendizado que tem no fandango. [...] quando eu ia aos mutirões eu aprendia muito com isso. Porque você estava trabalhando junto, ali na roça, e várias pessoas falando de muita coisa que você não conhecia e às vezes coisas comuns que você faz de um jeito, o outro faz de outro e você aprende. Tanto você passando para aquela pessoa que tá conversando com você coisas boas, como você aprende aquilo que você estava fazendo. Essas coisas eram muito bacanas, muito ricas. [...]. Pela alegria, pelo conhecimento, por tudo isso. Porque você trabalhava o dia todo e a noite você tinha o fandango que todo mundo estava ali junto. Embora todo mundo estivesse cansado, mas estava ali, comendo, bebendo, conversando, dançando a noite inteira.

O eixo mutirão de aprendizagem, aqui apresentado, refere-se à qualidade reverberada pelo coletivo, alicerçada pelos vínculos de ajuda mútua. Inspirados nas ações coletivas presentes na cotidianidade caíçara, o eixo mutirão no momento do baile, embora específicos e dotado de especificidades, se fazem também confluentes. A colaboração que se apresenta nos processos de aprendizagem ao compartilharem objetivos comuns de sustentar o fandango noite adentro, faz das negociações entre os sujeitos que dançam e tocam o fandango, eixo participante dos processos de aprendizagem nos bailes.

A ação do apoio mútuo, se relaciona ao ato de se tocar, dançar e cantar coletivamente. Neste sentido, o eixo mutirão de aprendizagem, imprime nos corpos os acordos coletivamente dinamizados entre os sujeitos. Se por um lado, a eventual presença de poucos músicos para tocar a noite toda pode comprometer a excelência do baile, por outro, a lotação ou esvaziamento do salão ao longo da noite por parte



dos que dançam, também gera estímulos diferentes para os fandangueiros que tocam e cantam as modas. "Dançar até amanhecer", mais do que o esforço de resistência física dos sujeitos individuais, está implicado na possibilidade de garantir a manutenção da relação entre os sujeitos que tocam e dançam. O que implica na necessidade de casa cheia e na constante retroalimentação afetiva, estética e poética do eixo mutirão durante o período em que acontece a festa.

O desejo comum, posteriormente alcançado, em manter o baile até o dia amanhecer, emprega em meu corpo, de observador-participante, o cansaço adquirido ao longo das muitas horas de dança. A energia dos brincantes, a vitalidade do toque e das modas cantadas, assim como o ambiente, vão se transformando com o raiar do dia. Os arbustos que perfeitamente acolhem os refletores durante o baile, são os mesmos que, com o amanhecer, revelam as latas de cerveja, que graças aos acordos locais relativos ao consumo de bebidas alcoólicas, acabam escondidas pelo terreiro.

Sinônimo de qualidade do baile para diversas comunidades que realizam o fandango no sul e sudeste brasileiro, "dançar até amanhecer", embora pareça refletir somente uma marca cronológica quantitativa, resguarda várias atribuições qualitativas do fazer fandangueiro. O fandango que só termina ao raiar do dia reflete a quantidade de músicos dispostos a revezarem-se, assim como a quantidade de pessoas dispostas a dançar no baile durante toda a noite. Haja vista que o fluxo de pessoas interessadas em sustentar um baile durante longas horas revela a habilidade da família, que acolhe o baile em sua casa, de cativar a comunidade – parentes, amigos e vizinhos. Outra hipótese levantada a partir das observações e relatos obtidos durante a realização da pesquisa é que, em outros tempos, o fato dos sujeitos saírem de locais muito distantes para participarem das roças, que culminavam nos bailes, estava diretamente relacionada com a duração da festa. Considerando-se as regiões (Sul e Sudeste) em que o fandango caíçara ocorre, a motivação daqueles que se deslocaram de seus lares para o trabalho, e posteriormente para o local do baile de fandango, segundo relatos, se relaciona também com o fato das pequenas casas não conseguirem abrigar e aquecer todos os convidados dos mutirões durante as noites frias. A qualidade do fluxo fandangueiro neste caso, além da sociabilidade, acabava dando possibilidade aos grupos de trabalho de se aquecerem com o baile ao longo da noite.

Diante do exposto, percebe-se que o ato de dançar torna-se também um compromisso de manutenção da "vitalidade" dos fluxos sustentados pelo coletivo, que por ser executado de maneira acústica, não pode ser realizado sem a atenção dos corpos que dançam e que tocam. A vitalidade da aprendizagem está implicada na ação coletiva do grupo. Como sugere a moda fandangueira "Papagaio Louro", "As cordas são de arame" mas "Meus dedos não são de ferro". Ou seja, a pouca disponibilidade de músicos, por exemplo, é capaz de comprometer significativamente a qualidade do baile realizado, podendo até limitar o tempo de duração do mesmo, que no imaginário fandangueiro garante qualidade maior com raiar do dia. Isso posto, o cansaço vocal e físico, quando realizado por poucos tocadores, impossibilita a continuidade do festejo por longas horas. Nesse sentido, a dança, feita a várias mãos, não pode acontecer isoladamente, ou seja, sem que haja o interesse de um grupo de pessoas. A camaradagem, presente na comunidade ao extravasar o vivido faz-se fonte de inspiração para as muitas modas fandanguieras, como a dos trechos a seguir:

*Meu amigo, camarada/Ai quando nós se ajuntamos/Fazemos chorar as pedras/E depois também choramos... ("O Galo Canta" – Domínio Público)*

*...Quando eu pega no viola/Eu já sei por quem pergunto/Como fica bonito/Dois amigos cantar junto.../Meu camarada irmão/Eu por vós dou minha vida/Por outro darei ou não... ("Compra palmito" – Domínio Público)*

*Ai, me ajude camarada/Ai, embora seja baixinho/Embora seja baixinho/Ai, eu não estou acostumado/Ai, no baile cantar sozinho/No baile cantar sozinho. ("Moda de verso" – Domínio Público)*

*...Fui descendo rio abaixo/Sem ter onde me parar/Convidei meu coleguinha/Para comigo cantar/A dor que meu peito sente/Agora eu vou falar/Papagaio louro que veio da beira-mar... ("Papagaio Loro" – Domínio Público)*

As implicações geradas pela quebra dos contextos de sociabilidade têm reverberações diretas nos processos de aprendizagem da dança. Sendo responsável por perdas irreparáveis de repertórios outrora cultivados com entusiasmo pelas comunidades pesquisadas. Não por um acaso, grande parte dos sujeitos que dominam e se interessam pelos diferentes fazeres fandanguieiros, presentes na organização dos bailes, na confecção e toque dos instrumentos, no preparo dos alimentos, na dança das marcas, são aqueles que se engajam nas lutas

das comunidades. Imersos nas narrativas sistematicamente sufocadas pelo Estado, esses sujeitos fazem das práticas contidas nos bailes elemento de preparo e condicionamento físico, estético e poético de luta.

Isso posto, se em um primeiro momento a condição das comunidades tradicionais da Juréia em não aceitarem a desocupação integral de seu território e de suas casas, pareceu ser uma negação a condições de vida menos conturbada, que não necessitassem travar perene luta por uma subjetividade sufocada por ações violentas, em um segundo momento, revelou-se um ato (re)existente. Embora o deslocamento para outras áreas e o total abandono das práticas caiçaras pudesse poupar a comunidade a precariedade de seu modo de vida, ao assumirem as práticas tradicionais caiçaras, mesmo que no limite de suas possibilidades de ação, criaram rotas de fugas compatíveis com as necessidades locais da comunidade implicadas diretamente na formação de subjetividade coletiva caiçara. Sobre a realização do fandango como prática de ação de resistência, Rodrigues (2013) argumenta:

Ao depararem-se com a "proibição" de algumas de suas atividades produtivas tradicionais, tal como a roça, a caça ou a pesca, parece lançarem mão de algumas estratégias que garantiriam sua reprodução material ou simbólica. Deste modo, o fandango parece desempenhar um papel significativo neste processo. Consequentemente, mesmo que não haja uma intencionalidade direta ou consciente, promoveria a reelaboração da identidade tradicional, não meramente como uma forma de reviver um passado, ou para cortejar uma tradição que pode parecer ameaçada, mas antes como um caminho que aponta para algo novo. (p. 50-51)

A sociabilidade enquanto ponto de aderência entre os eixos de aprendizagem, embora não seja mais pautado da mesma forma como era realizada nos tempos de vizinhança cheia, graças ao Fandango Caiçara, são reconfiguradas na atualidade. Para além da prática laboral, estas relações, geradas pela coletividade durante a feitura dos bailes nas casas, exercem função de aproximação dos laços sócio-afetivos presentes nas comunidades da Juréia. A dança, atualmente realizados por grupos familiares, associações e coletivos locais, em bailes distribuídos ao longo do ano, é compreendida como parte da atmosfera responsável pela (re)existência das comunidades. É a partir dos próprios fazeres, reverberados nas relações presentes no Fandango Caiçara, que ocorrem processos de aprendizagem.

O aspecto relativo ao contato físico, é elemento social de extrema importância na história das comunidades pesquisadas, assim como os acordos que eram estabelecidos nos bailes. Segundo registros presentes na literatura (NUNES, 2003; MAHFOUD, 2003) e relatos recolhidos nas entrevistas realizadas, em uma das mais importantes comunidades da Juréia, a comunidade da "Cachoeira do Guilherme", durante um período histórico (por volta da década de 1980) permitia-se além das marcas batidas, somente a realização da marca Passadinho.

Nesse sentido, as mudanças relativas à vitalidade das marcas batidas de outrora e exclusividade da marca Passadinho em certo período, se fazem sublinhadas na fala de Carlos Maria (2020) quando relata:

O fandango era começado pelo batido, da moda batida dançara até meia noite. Às vezes, uma hora da madrugada, aí virava nas outras modas. Virava pra essa moda Tirana, que é aquela do morro Seco, dançam lá. Aquela moda lá é do Morro Seco. Aquela uma que eles dançam é a Tirana. Tem a Serrana, que virava Passadinho, aí já passa pra outra que é dança batido também. O recortado, o balanço... Cada moda dessa tem um nome. O batido era o começo do fandango. Quando parava o (marca) batida, pra eles virar no Passadinho, dançava o Balanço. Do balanço às vezes já dançava o recortado, "as vez" já dançava uma Rica Senhora. Daí, já cantava uma Inhanhia, que é uma dança que dança o passadinho, mas é batido também. Daí virava no passadinho, aí era só passadinho.

Sobre o contato físico nos bailes, Sátiro Tavares, na condição de importante liderança religiosa local, ao perceber que as marcas valsadas provocavam certa instabilidade afetiva no ambiente dos bailes, estipulou, em comum acordo com a comunidade, que além das marcas batidas, fosse feito somente o Passadinho, por sua vez original da própria comunidade. Isso se deu pelo fato de que o contato físico inerente às marcas valsadas, por vezes motivava ciúmes, desconfianças ou desentendimentos entre participantes dos bailes. Realizado em um grande círculo, composto por homens e mulheres intercalados e alinhados paralelamente, o Passadinho, por não necessitar do toque entre homens e mulheres acabava por inibir o surgimento de eventuais questões existentes nas marcas em que o contato físico é iminente. Paulo Frango (2020), pesquisador e professor caixara, na entrevista cedida, ao tratar sobre o surgimento de algumas marcas de fandango relata:

O Fandango a gente entende como conjunto de danças e de modas. O passadinho foi incorporado pelo Fandango, mas o passadinho, o que era? O passadinho foi uma dança, inventada especificamente na cachoeira do Guilherme, pelo líder Sátiro Tavares, que tinha uma finalidade de envolver as pessoas, de manter o entretenimento, a brincadeira. Mas de evitar o contato físico por conta das desavenças familiares. Então, ele inventou isso, porque o passo do passadinho não permite que você tenha o contato físico como no valsado. O valsado já é uma dança de contato físico, o homem toca a mulher e dança. Então ali, dependendo do ânimo das pessoas, das circunstâncias, havia muito problema de ciúmes, até briga saía. Como o Sátiro era um mestre religioso e o encontro dele focava muito na religião, ele inventou o passadinho para manter as pessoas a noite juntas e unidas, dançando, mas sem esse contato.

O violeiro, ao iniciar a marca do Passadinho, convida os presentes a se posicionarem. O grande círculo que é formado no centro do salão necessita que homens e mulheres estejam paralelamente intercalados. Fato este, porém, que não impede a presença de um homem e/ou uma mulher a mais, caso não haja pares suficientes para todos. Tais acordos referentes à organização são feitos visualmente e, em um segundo momento, oralmente, caso haja necessidade de um convite mais incisivo, feito para compor o grande círculo. A relação estabelecida entre os olhares se faz fundamental pois assegura a harmonia da marca do Passadinho durante a sua realização. O grande círculo, quando já completamente composto, se transforma em dois grandes círculos no momento em que homens se viram para o lado direito e mulheres se viram para o lado esquerdo. O pulso empregado pelos músicos convida os sujeitos a seguirem o fluxo do círculo, em um contínuo zigue-zague, entre homens e mulheres. Como uma base comum existente em grande parte das marcas realizadas na Juréia, o passo base ou arrasta pé se apresenta na referida marca, no sinuoso trajeto feito por homens e mulheres. Embora seja feito de maneira muito parecida, durante a realização do passo, a sutileza da individualidade dos sujeitos que executam a marca do Passadinho, assim como os estímulos que lhes são ofertados durante a realização da marca, gera um mover particular em cada corpo que dança.

**Figura 12 - Marca Passadinho**

Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

As ações corporificadas compartilhadas, presentes no eixo mutirão, encontram no outro elemento fecundo para a aprendizagem da dança. O comportamento solidário, apoio mútuo, o interesse em realizar tarefas comuns que na dança é delimitado pela roda de casais, evidencia a prática do uso comunal dos afetos, processos e espaços. Inspirado no dinamismo das ações laborais, o contato com o outro e a predisposição mínima de duas violas, uma rabeca, um adufo (pandeiro), uma caixa de folia e um mínimo de três casais permite ao corpo que dança um estado de atenção que não pode ser vivido isoladamente. As inquietações ou problematizações vetorizadas durante o baile permitem a coexistência harmoniosa da diferença expresso nas diferentes idades, experiência com as marcas, tamanho, peso entre outras muitas variáveis possíveis. A coletividade como princípio ordenador do mundo, da roda e da vida do caiçara, sob os contextos enredados pelo corpo que dança, acessa condições outras de existência e aprendizagem.

Diante das considerações apresentadas, subdivididas ao longo do presente capítulo, respectivamente pertencente ao eixo casa e ao eixo mutirão, o último subcapítulo será dedicado ao eixo brincadeira. Disposto a reorganizar o corpo que dança em caminhos bifurcantes o referido eixo diz respeito a processos que sublinham a condição viva dos bailes presentes na Juréia.

### **4.3 TÁ BONITO! – EIXO BRINCADEIRA NA TESSITURA DOS PROCESSOS DE APRENDIZAGEM FANDANGUEIRA**

A dança, enquanto registro das reminiscências históricas, narram por meio das marcas relações construídas nas e pelas comunidades da Juréia. Os repertórios dançados, enquanto acumulações do vivido perpassado intergeracionalmente, possibilita ao corpo reconhecer registros autobiográficos. A dança como inscrição corporificada do espaço, também escreve no tempo-espaço feições do tempo em movimento a medida em que o gesto esculpido no ar sintetiza o antes, o agora e o depois.

Para frente e para trás... Para um lado e para o outro... Balançando... Girando e (des)girando... À medida em que dançar as marcas, versar o erro, percutir as solas dão a ver a caligrafia oral impressas nos corpos; a gestualidade fandanguieira narra e descreve o caiçara. Nas lógicas das brincadeiras, o movimento acomoda o fandango em processos que assumem a ancestralidade, ao mesmo tempo em que os jogos inventam, erram, improvisam e fazem troça do presente. Neste sentido, o eixo de aprendizagem aqui apresentado em sua condição pendular, reconhece a tradição, ao mesmo tempo que em sua condição corporifica repete, cria e recria a própria existência do fandango caiçara.

As modas e marcas, enquanto um dos pilares das narrativas fandanguieiras, realizadas ao longo do baile, são subdivididas em dois grandes grupos; valsadas (com e sem evoluções predefinidas) e as batidas (com evoluções predefinidas). Como o próprio nome sugere, as marcas batidas ou rufadas são realizadas com astutos sapateios, feitos majoritariamente pelos homens. Sem dispensar a presença feminina estas marcas, mesmo realizadas em pares, acabam por exigir dos homens e mulheres conhecimentos distintos. Embora possam ser feitas também com a presença exclusiva de homens, por requerer de seus participantes conhecimento prévio, muitas destas marcas exigem dos fandanguieiros um marcador mais experiente responsável pelo início do "bate pé". A impressionante precisão das marcas batidas, com suas correspondentes modas tocadas, são descritas pelos antigos participantes dos bailes na Juréia como o momento de astutos

fandangueiros executarem suas habilidades. Vale ressaltar que as marcas batidas<sup>71</sup> eram uma das características dos bailes que aconteciam na comunidade da "Cachoeira do Guilherme<sup>72</sup>", que iam do início do baile até meia-noite. Segundo relatos, as marcas batidas em certos momentos, assumiam um caráter de afirmação hierárquica de alguns homens detentores do saber destas marcas que, na maioria dos casos, não faziam grandes esforços para ensinar aos mais novos. Estes, por sua vez, aprendiam as marcas batidas durante a observação e a realização das mesmas.

Entre palmas e batidas com os pés no assoalho, as modas batidas eram realizadas nos bailes e durante a colheita do arroz. Fator que justifica, segundo relatos, a energia empregada pelos sapateios sobre o solo, que por sua vez realizadas para separar as favas do grão de arroz, assim como a quase totalidade de pessoas do gênero masculino responsáveis por esse tipo de trabalho na lavoura. Embora muito apreciada pela comunidade local, por serem modas que requeriam de seus executores conhecimento prévios, além da necessidade da presença de um marcador, as marcas batidas acabaram quase completamente esquecidas pela comunidade da Juréia, sendo nos dias atuais uma raridade presente na memória de alguns pouquíssimos mestres fandangueiros.

A necessidade de um marcador, ou seja, o integrante responsável pela comunicação entre músicos e brincantes, diminuiu drasticamente após o processo de expulsão das populações da Juréia. Pautado na conexão entre as partes (músicos e brincantes), a função do marcador, graças às atribuições organizacionais, acaba sendo corresponsável pelo surgimento de outros marcadores. Presente na fala de Luis Adilson de Lima (2020), a pessoa de Seu Carlos Maria, é presença recorrente na fala dos moradores, quando estes se referem dos poucos marcadores das marcas batidas que ainda residem nos entornos da Juréia:

O pessoal que sabia dançar, que marcava a dança foi, morreram, né. E hoje em dia o pessoal conhece a dança, já viu dançar, mas não sabe o tempo da marcação da dança. O jeito que dança também não sabe. Então por isso o pessoal não faz. Por exemplo aqui, no Vilão

---

<sup>71</sup> Embora seja realizada por pouquíssimos fandangueiros, as marcas batidas se fazem presentes em parte significativa da literatura que se dedica ao estudo Fandango Caiçara feito ao longo da costa das regiões sul e sudeste. Para citar algumas, destaco: Pimentel (2006); Rando (2003); Ferreira (2006); Gramani (2009); Costa (2013); Corrêa (2013).

<sup>72</sup> A comunidade mencionada na atualidade está completamente desabitada.



de Lenço, o pessoal não dança mais. Ninguém mais sabe dançar. Já no Paraná, em Cananéia, o pessoal dança. Dançam o vilão de lenço, que é uma dança que é tradicional daqui também, mas o pessoal não dança mais hoje por conta disso aí, por falta de pessoal pra marcar que sabem o ritmo, o jeito de dançar, pra marcar a dança. E tem outras também que o pessoal não "tá" dançado mais hoje. O batido mesmo, aqui a gente só tá dançando no momento quando o seu Carlos participa da roda de dança, porque ele marca. Ele marca, a gente toca e ele dança. Aí o pessoal dança junto com ele. Mas quando ele não está participando também fica difícil, porque outras pessoas não sabem como é o tempo da marcação.

Como aponta Lima (2020), outro fator crucial para o gradativo esquecimento<sup>73</sup> das marcas batidas foi o fato de muitos dos fandangueiros, detentores das tradições batidas, terem falecido ou saído da Juréia em busca de melhores condições de vida. Ou ainda, terem sido obrigados a entrar em regimes de trabalho assalariado, condicionados a compreensões outras de tempo e de trabalho. Outro fator apontado por Franco (2020) diz respeito ao fato dos esforços de gestores populares, gestores públicos e acadêmicos, serem insuficientes para o registro e documentação das marcas de Fandango Caiçara existentes na Juréia, assim como a valorização dos mestres responsáveis por esse fazer.

Seu Carlos, por exemplo. Ele é um mestre que detêm um conhecimento sobre a dança, sobre os passos. [...] Ele sabe fazer um monte de coisa! É um mestre desse notório saber. E que valor que a sociedade dá? Que valor que a escola dá? Aonde se viu uma política [pública] no município, qual o departamento consegue ver isso? Nós mesmos. Nós, pesquisadores, o que a gente tira desse homem? [...] É um desafio pra todos nós porque que precisa de uma prática que incorpore nesse modo de viver contemporâneo a importância desse homem.

---

<sup>73</sup> Entre as marcas já não mais realizadas nos entornos da Juréia citadas pelos entrevistados estão: Chamarrita, Engenho, Balanço, Recortado, Nhãnhia, Vilão de Lenço, Batido, Batido Morro seco, Batido Momonero, Apará de Mão, Rica Senhora, Saracura, Macaco, Paralimão, Anagrande, Tiranhina, Oitodizenove, Saracura, Macaco, Paralimão.

**Figura 13** - Seu Carlos e a rabeca recém-construída



Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

Em relação às marcas, vale ressaltar que Thais de Jesus Ferreira (2016) em um importante estudo já citado sobre o Fandango, realizado na Ilha de Valadares, relata que muitas das marcas realizadas no local de sua pesquisa foram gradativamente sendo esquecidas. Como relata a autora, embora estas estejam presentes no imaginário local, a escassez de músicos com domínio do vasto repertório de marcas e a falta de manutenção dos saberes presente no imaginário dos mestres mais velhos na Ilha, colaborou para que as mais de trinta marcas, outrora dançadas, fossem reduzidas no período da realização de sua pesquisa, para somente dez marcas. Movimento este que em certa medida segue caminho contrário ao observado nas comunidades da Juréia, pois embora os violeiros tenham o domínio dos repertórios tocados e cantados das modas, o mesmo não acontece com as marcas dançadas, que pelas razões aqui apontadas não corresponde ao repertório musical preservado.

Em vista do contexto de silenciamento apresentado, destaco sensações emergidas dos atravessamentos que tornam a atividade da pesquisa sensível ao contexto vivenciado, em certa ocasião no campo da pesquisa. Na reunião entre músicos que ocorre horas antes do baile, ao destacar a sofisticação dos instrumentos feitos na Juréia, pedi para que Cleiton Carneiro que me ensinasse alguns acordes na viola branca. Embora similar a outros instrumentos de corda que eu já havia tido contato, a viola branca e suas especificidades, ou seja, o tipo de

afinação, a disposição das cordas e o modo de se montar o acorde, guarda características que a fazem um instrumento particular. A pequena vivência, surgida de um súbito momento de curiosidade, culminou na experiência de tocar duas modas durante o baile da segunda feira de carnaval de 2020. Todavia, tocar o instrumento, me revelou uma sensação que em menor intensidade já havia sentido ao ter tocado o pandeiro, durante o baile.

O momento em que tive contato com o instrumento durante o baile, me fez sentir, em certa medida, indigno dessa ação, por não ter qualquer vínculo direto com o emaranhado histórico responsável pela guarda das tradições ali postas. A repulsa pelo meu próprio gesto, se relacionava com questões que estavam para além de conseguir ou não reproduzir acordes. Tocar e ser tocado pela viola branca, me convidou a pensar no peso de décadas de luta que eu jamais poderia (de fato) compreender. Tocar e ser tocado pela viola branca, ampliou minha percepção sobre o contexto histórico envolto de grandes esforços individuais e coletivos, pautados na luta dos sujeitos ali presentes pelo direito de serem o que são. Da permanência no território, ao manejo da caixeta, a realização dos bailes, a marginalização e a discriminação dos fazeres fandangueiros, assim como dos processos de aprendizagem das tradições. Cada traço dos enredos remanescentes das tradições fandangueiras é envolto de contextos complexos, que demandam dos sujeitos, grupos, associações e famílias ali presentes, engajamento permanente. Embora tal gesto, de tocar o instrumento, tenha sido encarado com muita naturalidade pelo grupo, dado a rotatividade de sujeitos que podem tocar em uma mesma noite, estar em posse daquele símbolo caiçara no momento do baile transcendeu suas funções técnico-musicais, colocando meu corpo de pesquisador em estado imediato de questionamento.

Os desconfortos revelados durante a pesquisa de campo também emergiram durante o registro das entrevistas. Tendo os acordos verbais como elemento base de muitos dos regramentos locais, a palavra de um indivíduo, ao longo da história das comunidades da Juréia supriam, por vezes, a formalidade de registros impressos. Ancorados pelo uso comunal do espaço, na relação com a vizinhança, de parentesco, religiosidade e nas decisões coletivas, os vínculos estabelecidos pelo diálogo cumpriam as demandas referentes aos acordos locais. Entretanto, a gradativa aproximação de sujeitos externos às comunidades, com os mais variados

objetivos, por vezes ao se utilizarem da quase inexistência de acordos contratuais formais na região, foram responsáveis por várias das violências sofridas pelas comunidades da Juréia.

A livre exploração de recursos naturais e humanos e o fato das comunidades nos anos de 1970 e 1980 ainda não compreenderem com profundidade as investidas imobiliárias e conservacionistas como uma possível ameaça, colaborou para que sob o amparo jurídico, mudanças irreversíveis fossem feitas. A assinatura de documentos, o "juridiquês"<sup>74</sup> e a falta de proteção efetiva às comunidades, colaborou para que a legitimidade dos direitos destes grupos tradicionais não fosse assegurada pelo Estado ao longo das décadas. Isso posto, ciente das considerações apontadas nos primeiros capítulos da presente investigação, referentes às investidas sofridas pelas comunidades, faz-se necessário destacar o imenso desconforto em, como pesquisador, ter que apresentar e solicitar assinatura do protocolo de pesquisa – termo de consentimento livre e esclarecido –, para os sujeitos participantes das entrevistas realizadas na presente investigação. Essa situação foi mais constrangedora, principalmente, com os mais velhos, que acompanharam o desmonte das comunidades remanescentes da Juréia, em primeira pessoa.

Tais desconfortos, entretanto, não se manifestaram no meu contato com as marcas dançadas do fandango. A marca valsada que não dispõe de evoluções coreográficas prévias, por ser de rápida compreensão possibilita aos sujeitos já em um primeiro contato dançar o fandango. Sobre o acolhimento dos que chegam para dançar o baile, seu Carlos Marias (2020) relata que "[...] na brincadeira, no meio de nós, quando era feito o fandango e até agora é assim do mesmo jeito. O sujeito chega, pode brincar, pode se divertir junto com todo mundo, não tem diferença". Essa perspectiva também é relatada por vários membros da comunidade: "Chegou, quer dançar pode dançar. Se quiser aprender também pode aprender" (PRADO, 2020); "O fandango é aberto né, todo mundo dança" (FRANCO, 2020);

[...] Quando você faz um baile de fandango quem quiser dançar, mesmo que não saiba dançar se falar que quer aprender, o pessoal vai ensinar. [...] Não tem exceção assim, desse ou aquele. Desde que o pessoal queira participar e queira aprender as danças tá convidado. (LIMA, 2020)

---

<sup>74</sup> A palavra juridiquês é empregada como neologismo utilizado para destacar o uso acentuado de termos e expressões jurídicas.

A pluralidade dos sujeitos que participam de cada baile é reverberada nas negociações entre corpos, que em face à diversidade dos pares, marcas, versos, espaço e modas, na necessidade de compreender o parceiro ou parceira de dança e quais caminhos escolher. Cabe aos sujeitos que dançam a responsabilidade de negociar, pelo contato e aproximado do quase abraço entre damas e cavalheiros, meios para administrar o espaço, assim como organizar, a cada moda, os encontros que os corpos têm com cada parceiro ou parceira; haja vista, que a troca de parceiros a cada nova música acontece de maneira dinâmica ao longo dos bailes. Os processos de aprendizagem dinamizados e organizados em fluxo contínuo, provisórios e transitórios da brincadeira, a depender do parceiro de dança, se apresentam em intensidades, articulações e volumes distintos. Pois a experiência, tamanho, idade entre outras tantas variantes possíveis no decorrer do baile, atribui ao ato de se dançar a condição de aprender e/ou ensinar o fandango.

Entre os diferentes casais, os acordos relacionais com o espaço são uma necessidade, visto que é fundamental compreender o pulso empregado pelos instrumentos, ao mesmo tempo em que o grande círculo composto por casais se organiza nos fluxos negociados no espaço em que acontecem os bailes, principalmente nos dias de casa (baile) cheia. Sob tais apontamentos referentes aos processos gerados durante a brincadeira é possível sublinhar que a aprendizagem emergida das ações compartilhadas se efetiva em seu estado processual. Isto é, as negociações, escolhas e caminhos realizados que possibilitam os saberes fandangueros serem compreendidos pelo/no corpo.

Dauro Prado (2020), pandeirista, tocador de caixa, exímio cavalheiro de dança, e um dos brincantes<sup>75</sup> mais animados, ao acionar sua memória sobre sua aprendizagem com o Fandango Caiçara, relata:

Quando eu comecei a dançar eu tinha uns doze anos mais ou menos, por aí... Eu lembro que "tava" na Cachoeira do Guilherme, tinha um fandango bom, acho que era de roçada de arroz. Eu "tava" lá tentando, querendo dançar e o pessoal dançando... Aí teve uma senhora que é dali da Praia do Una, que falou:  
— Vamos dançar!

---

<sup>75</sup> Embora não tenha sido averiguada a recorrência do termo brincante durante as observações feitas em campo, as palavras, brincar e brincadeira foram identificadas. Utilizadas principalmente pelos membros mais velhos das comunidades da Juréia. Estas são empregadas como sinônimo de dançar, tocar e cantar fandango caiçara.

— Mas eu não sei dançar!

— Eu ensino, vamos!

Aí eu fui. Dona Conceição... Eu entrei na roda do Fandango, ela foi me empurrando pra lá e pra cá. Eu fui. Dancei a primeira, depois dancei a segunda, depois a terceira. Daí não parei mais... foi muito bom ela ter incentivado.

Diante do apresentado, situação parecida foi por mim também vivenciada enquanto pesquisador participante, durante um dos bailes em que participei na Juréia. Ao me preparar para fazer registros fotográficos da marca para São Gonçalo, fui subitamente agarrado pelo braço por Gloria Prado e posto na roda composta por casais. Com um arrasta-pé, o passo realizado na marca para São Gonçalo, caracteriza-se pelo som do arrastar ritmado dos calçados no chão perfeitamente alinhado com o toque dos músicos. A disposição espacial semelhante a um minueto, é realizada em um grande círculo de casais. Enquanto um dos braços é estendido ao longo do corpo, o outro conecta-se ao parceiro de dança em um dar de mãos. Os semblantes em sua maioria contidos e compenetrados, estampam nos corpos dos fandangeiros o respeito, devoção e apreço dirigido à pequena imagem no centro da roda.

As marcas valsadas, subdivididas em evoluções coreografadas e não coreografadas (bailado) predefinidas, conferem às danças a condição de não estarem apartadas das relações temporais que a atravessam. Estar em contato com os desenhos das marcas bailadas possibilita aos sujeitos terem contato com reminiscências vindas de outros tempos, ao mesmo tempo em que permite o contato dos menos experientes com as marcas. Que já em um primeiro contato, criam a possibilidade da inserção de sujeitos nos brincadeira.

Fundadas historicamente pelos tensionamentos passados pelas comunidades, os processos de aprendizagem em dança presente nos bailes de Fandango Caiçara, enquanto território de heranças individuais e coletivas não estão descontextualizados da atmosfera social que os orbitam. A recusa da desistência e/ou esquecimento destas marcas, condicionadas à contínua ressignificação das ações presentes na comunidade analisada, acaba por atribuir ao corpo sentido político. Haja vista que as dores que geraram "[...] tanto sofrimento, tanta destruição de vidas e culturas, tanta humilhação de memórias e experiências, tanta negação de aspirações a uma vida melhor, a uma vida digna" (SANTOS, 2019, p. 148), mobilizou o Fandango e suas respectivas marcas a condição de reorganização das próprias

potências, o que, em certa medida, contribuiu para a geração de um corpo politicamente ativo. Subvertendo lógicas alienantes, o mover-se em dança, enquanto acontecimento gerado na cotidianidade, alinhada à condição de um corpo vivo e vivido, ao optar por negar à fixação estéticas espetacular ou ao simples extermínio, acabou gerando corpos políticos responsáveis em atribuir sentidos outros para a comunidade. Nesse sentido,

[...] o movimento que parte das consequências para as causas compreende uma pedagogia que reconstrói gradualmente o sofrimento ou a morte enquanto artefatos éticos e políticos. A reconstrução ética e política do sofrimento e da morte é o modo como as epistemologias do Sul abordam a dialética oprimido/opressor. (SANTOS, 2019, p. 147)

O ato de luta presente nas marcas das comunidades da Juréia, está inscrito nas memórias dos corpos dos sujeitos. Assim sendo, o corpo dos grupos familiares que não se configura como um instrumento de representação, se efetiva como agente produtor de saberes. Ou seja, enquanto campo fecundo de produção de conhecimento e ação o corpo é político, da mesma forma que é social, tanto quanto é aprendizagem. É o corpo que se relaciona com o mundo, é o corpo que se relaciona com o espaço e as noções de tempo que lhe é ensinado, é este mesmo corpo que administra em que medida o vínculo com a atmosfera de aprendizagem diariamente posta em sua cotidianidade social pode lhe servir. É com o corpo, em toda a sua dimensão sensorial e emocional que são negociadas potencialidades e tecnologias de luta. São nos corpos que são impressos as marcas da memória coletiva da comunidade, seus momentos de glória ou de silenciamento, são nos corpos que as marcas fandanguieras, pautadas na experiência de mundo vivido, criam possibilidades de ação.

Neste sentido, as marcas de fandango observadas, realizadas sempre em pares, requerem daqueles que as executam, atenção, podendo envolver contato físico com os parceiros de dança ou não. Seja na aproximação da mão que se estende quase solenemente na direção da dama, ou na sutileza ligeira do convite feito em gestos de mãos à distância, ou ainda no simples olhar acompanhado de aceno firme com a cabeça (típico dos fandanguieiros mais experientes) que comunica o convite para dançar. As damas prontamente atentas aos fluxos do baile, ao serem tiradas para dançar compreendem as várias nuances de movimentos que

expressam o convite. A depender das informações colhidas antes e durante a marca, os participantes afinam a intensidade do corpo que precisam empregar durante a marca. Ou seja, acordada com a idade, altura, experiência, o espaço disponível pelos outros casais, assim como as pequenas catarses coletivas ocorridas ao longo da madrugada, equalizadas no momento da dança.

A interrupção quase instantânea com o término de cada moda e a troca entre casais durante o baile, oportunizam ao corpo que dança estar em contato com parceiros diferentes ao longo do baile. O intenso fluxo de troca de parceiros cria a possibilidade de participantes assíduos dançarem com participantes menos experientes, com convidados não iniciados nas marcas, idosos, crianças ou jovens na descoberta de seus primeiros passos. O corpo presente nas rodas fandanguieras, por não estar apartado das relações sociais, possibilita o reconhecimento das diferentes trajetórias imprimidas em cada sujeito. O toque das mãos calejadas das damas mais idosas no momento das marcas valsadas, testemunham histórias nem sempre encontradas nas mãos das damas de meia idade. O retrato de histórias difusas em uma mesma comunidade, dão indícios de diversidade, que nos dias de baile são conjugados em um mesmo espaço.

A ação entre corpos que se acolhem em um quase abraço, no momento da marca valsada, em um primeiro contato, pode parecer estranho aos visitantes não iniciados. Embora aparentemente familiar, se comparada com a outras linguagens feitas a dois, a postura entre o casal guarda especificidades. O intenso e contínuo arrasta-pé, a postura fixa do abraço e a distância entre os corpos, apesar do contato dos braços, não permite que haja o contato entre os tóraxes do casal. O balanço lateral acompanhado de toda parte superior do corpo e o deslocamento de rotação e translação entre casais que, ao mesmo tempo em que giram no próprio eixo, se deslocam em círculo com os outros casais.

Dançar a marca valsada demanda a contínua negociação entre as partes durante sua realização. A mão esquerda da dama apoiada no ombro direito do cavalheiro, administra a distância entre o parceiro ao mesmo tempo em que repousa a mão direita sobre a mão esquerda que lhe é ofertada. A posição do cavalheiro, por outro lado, requer que se envolva com o braço direito as costas da dama, ao mesmo tempo em que a mão esquerda é ofertada à parceira de dança. Por não estar interessado em malabarismos técnicos ou na hierarquização entre condutor e



conduzido, a posição ocupada não somente, mas majoritariamente por homens, não está pautada na condução impositiva ou no manejo cirúrgico das escápulas, ombros, cintura, falanges ou pescoço da dama, como ocorre muitas vezes em algumas danças de salão. O valsado se dá no compartilhamento das escolhas e sensações emergidas durante o ato da dança.

Mesmo já tendo o contato com as marcas valsadas em outras comunidades caiçaras, meu primeiro contato com a marca nos bailes ocorridos nos entornos da Juréia revelou algumas especificidades conflitantes durante o meu processo de aprendizagem. O momento da inserção no campo de pesquisa, o desconforto gerado em meus braços, a dificuldade em me movimentar pelo espaço com algumas damas e o total desalinho com os outros casais que dividiam o espaço comigo e minhas eventuais parceiras de dança, não pareciam fazer sentido. A aparente simplicidade em se dançar a marca e a harmonia entre os outros casais, em nada se parecia com a minha arritmia e dificuldade em me alinhar ao grupo, aos músicos e às parceiras de dança. Aos poucos, pude perceber que o desconforto nos braços era oriundo da minha compreensão forasteira sobre dançar a dois naquele local, que pouco se relacionava com os acordos em vigor. Gradativamente pude perceber que a tensão criada pelas minhas tentativas frustradas de aproximar o tronco das damas com que dançava, somadas ao meu esforço em conduzi-las (guiá-las) aleatoriamente pelo espaço, não faziam parte daquele contexto.

Os "descompassos" ocorridos durante meu primeiro contato com a marca valsada, embora não me impossibilitasse de dançar, provocaram certo conflito gerado pela minha incompreensão de todos os acordos vigentes no baile. Revelando a problematização, enquanto parte integrante dos processos de aprendizagem. Me colocar em modo de atenção, para que eu começasse a rastrear as pistas que me eram ofertadas, exigiu que minha pseudo vivência, experiência e conhecimento sobre certas formatações de danças preconcebidas, fossem aquietando. Promover a possibilidade para a descoberta emergida da conflitividade, considerando o não silenciamento de vozes dissonantes, que não se oprimem ou se anulam, permitiu perceber que as trocas com as diferentes damas, me possibilitavam compreender a forma do corpo durante a moda valsada, as diferentes modulações de intensidade dos músicos, assim como os fluxos e disposições espaciais entre os casais.

As singularidades que interagiam e reconheciam no outro, um lugar, à medida em que se expressavam, se transformavam. A coparticipação na marca valsada não está interessada na supressão da individualidade, mas a criação de possibilidade de condição para olhar e reconhecer o outro. Uma aprendizagem que ocorre no espaço de integração, diálogo e troca, cria conjugações possíveis entre individualidades diversas, dando-lhes a oportunidade de fazerem-se porosas, de se diferirem na diferença (MATOS, 2014). Neste sentido, acolher as individualidades do outro, não se refere a renunciar ao que se é, mas de se desvencilhar, mesmo que parcialmente, de respostas prontas, predições ou representações. Reconhece-se no outro a sua existência própria, tratando-lhe como complexo e provido de individualidades, não anulando a alteridade de cada sujeito. Ao não mais conformar o outro à minha visão, a ideia de eixo brincadeira, desenvolvida no presente subcapítulo, passa a fazer sentido para os processos de aprendizagem do fandango caiçara a medida em que ao não se relacionar com a interdição de liberdade, mas com a negociação entre alteridades.

Com diferentes evoluções, que podem seguir estruturas mais ou menos coreografadas, as marcas de Fandango Caiçara, hoje realizadas em menor variedade pelas comunidades remanescentes da Juréia, resguardam narrativas corporificadas dos diferentes contextos vividos. Reduzidas a menos de uma dezena, na atualidade, as marcas de fandango nos tempos de vizinhança numerosa, entre os períodos denominados no III capítulo do presente trabalho de "Tempo d'antes" até o "Tempo da Especulação", ou seja, até os anos 1980, eram realizadas em maior variedade. Embora as modas correspondentes, cantadas e tocadas, estejam preservadas na memória de alguns mestres, as marcas dançadas não foram preservadas da mesma maneira.

Marcas valsadas como o sirindir<sup>76</sup>, Engenho novo, Passadinho assim como as marcas batidas tem uma estrutura coreográfica um pouco mais fixa, ou seja, com evoluções coreografadas. Ao ser identificada a introdução da marca sirindir ou ciranda caiçara, convoca os participantes disponíveis a dançarem no centro do espaço em que ocorre o baile. A formação do grande círculo de casais, de mãos dadas, que se deslocam em sentido anti-horário, se dá de acordo com a necessidade em ajustar a formação entre os casais. Embora cumpram as mesmas

---

<sup>76</sup> Sirindir ou Ciranda caiçara.

funções na referida marca, em um primeiro momento, os homens se posicionam na parte externa, enquanto as mulheres iniciam a marca posicionadas na parte interna do círculo. A atenção e negociação entre mestres tocadores e casais gera um eixo compartilhado, à medida em que, ao convocar a brincadeira em uma introdução instrumental flexível, os músicos, também estão dispostos a esperar a formação inicial da marca. Isso posto, o início dos versos da música anuncia a continuação da marca, ou seja, a realização dos passos.

No meio daquele mar  
tem uma pedra no fundo  
quem passar por cima dela  
rondará de meio mundo

(Refrão)

O sirindir vamos todos cirandar,

O sirindir Vamos todos cirandar

Vamos dar a meia volta

volte meia vamos dar (2x)

De outra meia adiante troca o par um par

O sirindir vamos todos cirandar,

O sirindir Vamos todos cirandar

Vamos dar a meia volta

volte meia vamos dar (2x)

De outra meia adiante troca o par um par

Quem quiser aprender verso

vá la em casa essa sema

eu tenho uma balaio cheio

de baixo da minha cama

(Refrão)

O sirindir vamos todos cirandar,

O sirindir Vamos todos cirandar

Vamos dar a meia volta

volte meia vamos dar (2x)

De outra meia adiante troca o par um par

Quero dar a despedida

A despedida quero dar

Com essa roda de ciranda

Com a viola eu vou parar

Os casais após a formação do círculo iniciam o sirindir de mãos dadas. A caminhada inicial dos casais, em sentido anti-horário, ainda na primeira estrofe, em uma "meia volta", sem soltar as mãos, permite que mulheres passem para a parte externa do círculo, percorrendo o sentido contrário, ou seja, anti-horário. As passadas largas que se ajustam ao pulso da música, dura ao longo da primeira

estrofe da canção. O refrão, marcado por uma breve variação de passos, é marcado pela troca de casais e reinício do ciclo. Os casais reproduzem o que o refrão sugere.

A marca chamada Engenho Novo, em referência aos engenhos de arroz, ao fazer uma certa alusão ao tempo dos antigos, reproduz a movimentação realizada durante a ida para a realização do trabalho. Com evolução feita entre os casais, o objetivo de separar o favo do grão, a movimentação, também realizada em círculo, é baseada em movimentos que fazem alusão ao trabalho que era feito nos engenhos.

Analisar o modo como operam as marcas se faz fundamental para se compreender o eixo de aprendizagem contido no presente subcapítulo. Os antigos contextos, as formas de organização e a natureza que guardam dimensões no imaginário da comunidade possibilita que os sujeitos "inventem" (KASTRUP, 2007) noções próprias sobre o seu lugar. Assim sendo, a brincadeira torna-se dispositivos que reforçam e transformam a aprendizagem.

Entretanto, por não ser linear o baile que no decorrer de sua realização, no ápice de atribuições celebrativas engajadas pela catarse rítmica, geradas pelos membros mais experientes, pode passar para o total descompasso ou até interrupção de modas. Isso pode ser gerado por algum "erro" nas marcas, ou quando, por algum outro motivo, os sujeitos estejam em períodos distintos de aprendizagem, seja por motivos de atenção, disposição ou técnicos. Vale ressaltar que o "erro", improvisado e a brincadeira se faz elemento importante para o eixo de aprendizagem nos bailes, pois ao ser conduzida ao encontro de problematizações o sujeito necessita negociar com as partes confluentes quais caminhos escolher.

Característica presente no contexto dos bailes tradicionais realizados nas casas do caiçaras, tais aspectos relativos a maleabilidade do eixo brincadeira, são em certa medida suprimido quando o fandango é levado para fora do contexto das casas. Franco (2020) ao mencionar o fandango que ocorre fora do contexto dos bailes, relata que estes "viram mais um folclore, uma coisa assim, ah, vamos apresentar na praça para as pessoas verem. Então tem outro objetivo". Ao mencionar as diferenças ocorridas nas últimas décadas, os entrevistados destacam a prática espetacular como um dos espaços ocupados pelos grupos das comunidades da Juréia. Ao destacar as diferenças entre o baile feito nas comunidades e nas apresentações fora do contexto do baile de fandango, Dauro Prado (2020) aponta a necessidade em se:

[...] fazer tudo certinho. [...] não pode fazer uma brincadeira, porque tem ali o pessoal assistindo. Então as pessoas ficam mais inibidas e tem toda uma veste, um estereótipo que não tem no fandango na essência, na casa.

Ao ser questionado sobre as principais mudanças entre o fandango "feito antigamente" e o realizado na atualidade o entrevistado, em fala comum à comunidade, sublinha questões relacionadas à realização do fandango fora do contexto e do território caiçara:

O fandango não tinha essa questão da apresentação, de quem se apresenta lá ou quem apresenta aqui. Era um fandango normal na comunidade, cada um tocava um pouco ali. (Dauro pondera) Lógico que tinha uma "ciumeira". Se você era o folião (Fulano de) Tal que ia tocar alvorada e tinha um folião da comunidade que não tocava, eles meio que ficavam se "arranhando" (insatisfeitos). [...] hoje eu vejo essa disputa, que a gente tá tentando lidar com mais cautela, com mais aprendizado. O fandango antigamente era um fandango que tocava em todo o lugar. Todo mundo tocava junto. Ia na praia do Una pra dançar na Cachoeira do Guilherme, ia da Cachoeira do Guilherme pra dançar no Grajaúna e no Rio Verde, ia da Cachoeira do Guilherme pro Iguapiú e vinha pra cá. Então tinha essa diferença.

Embora não se negue a importância de práticas espetaculares, muitos dos sujeitos que mantêm forte relação com o fandango realizado no contexto dos bailes, compreendem a prática realizada na Juréia e seu entornos como uma espécie de guardiã das tradições caiçaras locais. Resistentes a ação do tempo, marcados historicamente pelos saberes gerados na própria comunidade, os bailes de fandango, enquanto potência, efetivam-se com independência de intermediários, ou quaisquer incentivos externos. Ligados aos ciclos da comunidade, os bailes de fandango, enquanto parte de um emaranhado de acontecimentos sociais ligados à sociabilidade, ao território, ao trabalho, à religiosidade, à celebração e a brincadeira possibilitam aos sujeitos responsáveis pela manutenção e sobrevivência ligarem-se aos modos de vida remanescentes. Ao ser questionado sobre o sentido que o Fandango Caiçara exerce para as comunidades da Juréia, Paulo Franco (2020) com fala pausada e segura, expressa o fandango enquanto acontecimento<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> O termo Acontecimento, empregado no presente trabalho, se refere ao fato do fandango enquanto linguagem não restrito ao momento do baile em suas atribuições somente estéticas.

[...] o Fandango ainda consegue se manter pela tradição, pela memória, pela necessidade que o povo tem que se encontrar. Os mais velhos fizeram parte desse tripé que o fandango sempre representou na formação das comunidades tradicionais que é a parte braçal, da limpeza, do plantio da roça. A parte religiosa aonde a função de um curandeiro, de um líder espiritual estava ali [...] receitando remédio, orientando as pessoas. E a noite a parte do entretenimento, da dança, do encontro entre pessoas, a fase do enamoramento dos jovens. Essa cultura, essa saudade, essa memória que ficou, ela hoje vem com esse resgate do passado que as pessoas conseguem enxergar no Fandango ainda uma identidade da sua família, do seu tempo passado. E querem continuar!! Eles percebem que o fandango traz vida. Traz vida pelo encontro, traz vida pela alegria, pelo prazer de se encontrar e de contar as histórias, de dançar. A moda é importante, conta muito. A composição do fandagueiro conta muito da história dele. Então é uma série de fatores que estão relacionados à identidade, a raiz da cultura caiçara, que o fandango ainda mantém e representa. Então, sobretudo, a gente pode falar que isso é uma resistência. Resistência do povo! De uma certa forma as pessoas tem o respeito. Estar no fandango é estar respeitando uma história. Então não é só ir, você tem que perpassar todo o tempo dele do começo ao fim, seguir o calendário... Faz parte dessa tradição esse respeito. E não ter mais fandango é como se tivesse faltando uma parte do caiçara. Incompleta!!! Então eu vejo por esse lado. (pausa) O fandango realmente fortalece muita coisa da cultura caiçara, o diálogo, as memórias... É uma resistência mesmo ao estilo de vida, ao modo de vida do caiçara aqui na Juréia.

A realização dos bailes feitos no contexto e território caiçara concede aos sujeitos a possibilidade da brincadeira e da improvisação. Dentre as muitas brincadeiras que acontecem ao longo dos bailes, sobretudo nos bailes de carnaval ocorridos na casa de seu Onésio e dona Nancy, destaca-se a dança da vassoura. Podendo estar presente em outros bailes, a dança da vassoura, quando executada, anima os brincantes que precisam se adequar com a imprevisibilidade do jogo. Uma dama ou cavalheiro sem um par, que não esteja dançando, pega uma vassoura e entra na roda de casais. A vassoura que geralmente vem acompanhada por um chapéu, em referência à figura masculina, é utilizada como parceiro de dança. O objetivo é trocar a vassoura pelo par de alguma dama acompanhada. Esta, por sua vez, ao ser convidada a dançar com a vassoura, cede o parceiro de dança em troca da vassoura. Sobre os limites existentes entre a brincadeira e religiosidade Maridalva Sardinha (2020) descreve:

A dançada Vassoura, às vezes a gente põe o chapéu (na vassoura) [...] Sempre tem. Quanto tá muito quietinho o baile, alguém vai lá, pega uma vassoura ou um chapéu e sai brincando no meio da casa. Se vestir, que nem as meninas se vestiram de homem, aquele dia. Às vezes os homens se vestem de menina pra brincar, assim, no

carnaval. É legal também... Faz parte da brincadeira do carnaval isso. Aí, tipo anteontem (terça-feira), que foi o último baile, que vai até meia noite só já é um dia que não dá pra fazer brincadeira, só a dança mesmo. Dança, se tiver confete, brinca com os confetes, mas já não pode se vestir de menino, igual elas se vestiram ou menino de menina. Até que dança da vassoura dá fazer, mas outras brincadeiras não.

**Figura 14** - Dança da Vassoura - Dora do Prado



Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

Podendo ser uma reverberação em momentos de grande catarse coletiva, batidas com as solas dos sapatos mais intensas e espontâneas são empregadas sobre o solo pontualmente por integrantes mais experientes. Embora as marcas batidas sejam pouco realizadas durante o baile, o emprego dos pés percutido sobre o solo acompanhado por frases como "tá bonito", parece querer revelar um certo gosto pelo improvisado entre os brincantes. Tais ações, juntamente com o repertório de brincadeiras e versos improvisados revelam traços de ações movidas pelo vivido.

O eixo brincadeira aprendizagem do Fandango Caiçara está marcada por uma experiência que produz subjetividade atenta. Entender a relação que se dá no corpo, processados na aprendizagem das diferentes marcas, vai do preparo do baile à catarse coletiva, por meio de forças vetorizadas entre os sujeitos. A aprendizagem no fandango feito nas casas caiçaras se refere a uma atenção que é concentrada ao mesmo tempo em que se abre para o improvável, gerada pelas várias resoluções possíveis ao corpo, que brinca administrando o espaço, o pulso e o tempo que

ocupa. A repetição de gestos, realizados noite adentro, se faz vivo em bases maleáveis que aprende sem negar a presença dos afetos. As brincadeiras que emergem, sobretudo nos bailes de carnaval, os versos muitas vezes realizados de maneira improvisada pelos músicos, sintetizam em versos os fatos e acontecimentos presentes na vizinhança, ao mesmo tempo em que em tom de desafio incitam os companheiros que dançam o fandango. Ao mencionar uma moda (música) chamada Graciana, em desuso na atualidade, Cleiton Carneiro revela a possibilidade dos sujeitos que dançavam também terem a possibilidade de responder os versos que lhes eram direcionados. Sendo criados a partir de situações vivenciadas pelas pessoas envolvidas com o contexto dos bailes, segundo o entrevistado, muitos dos versos provocavam certo desconforto a depender do assunto que era abordado.

Não era o violeiro que fazia o verso, quem fazia o verso era o pessoal que tava dançando. Então era meio polêmico porque as vezes saiam uns versos meio "atravessado". A gente não porque eu não cheguei a presenciar, mas a Graciana era muito polêmica no meio da casa. Às vezes você falava um verso pra uma menina, a menina respondia mal. Às vezes falavam um verso pra você, aí você não gostava e já respondia meio atravessado. E hoje em dia não se toca mais porque caiu no esquecimento.

Sobre a improvisação de versos Mestre Carlos Maria (2020) destaca que

[...] o verso, quando o violeiro tá tocando, é ele que inventa às vezes. Bate na ideia dele aquela lembrança daquele verso e ele canta. [...] A música é feita conforme aquilo que acontece no meio de nós.

Ou seja, por vezes o fandango não está interessado em automatismo, homogeneidade ou imitação, mas pela improvisação, ou as possibilidades que a quebra das certezas pode lhe proporcionar. Citadas pelos entrevistados as diferentes ignições, na forma de marcas, versos e brincadeiras e improvisações são dirigidas com intuito de retroalimentar a vitalidade do baile. Embora a falta de pares masculinos não seja obstáculo para dança, não é raro a presença de damas dançando com outras damas ou ainda versos dirigidos aos cavalheiros que não estejam dançando. Cleiton Carneiro ao mencionar o incentivo versado aos cavalheiros menos entusiasmado destaca: "tanto peixinho pulando por detrás daquela laje, tanta mocinha bonita e tanto rapaz sem coragem".



Luis Adilson<sup>78</sup> (2020), compositor, folião, instrumentistas de fama reconhecida nas comunidades caiçaras que cultivam o fandango caiçara, é um dos poucos mestres de Folia da Juréia. Guardiã dos saberes, ritos e tradições religiosas, mestre Luis Adilson de Lima (2020), ao refletir sobre a importância do Fandango Caiçara descreve a brincadeira e o improviso, como componente cativo no momento dos bailes.

Nos versos antigamente o pessoal usavam muito de uma maneira sadia. O pessoal tinha o costume de provocar o violeiro pra uma moda nova, pra um ritmo diferente de toque de dança. [...] até hoje acontece isso, o violeiro está prestando muita atenção quando outro violeiro está cantando e tocando. Então, se ele (violeiro que está tocando) cantou alguma coisa que mexeu, como se fosse uma brincadeira de provocar um jeito de fazer um verso na hora. Então você tem que pegar a viola pra tocar, você tem que rebater aquela brincadeira do outro companheiro. Isso acontece bastante no fandango. (referindo-se a quem pode ser endereçado o verso, ressalta Luis) Pode ser pra quem tá dançando, pode ser pro outro músico, pode ser pra alguma coisa fora do lugar. Vamos supor, tá uma roda de dança e tem uma cadeira no meio da casa. Então o pessoal em verso pede pra corrigir.

O eixo brincadeira exerce um estreito vínculo com as reminiscências do repertório de marcas e modas fandanguero. Entretanto, por estar suscetível à maleabilidade dos argumentos dançados, presente no contexto dos bailes tradicionais, o eixo aqui tratado concede ao corpo as possibilidades não fixadas a um tempo-espço. Nutridos pela constante necessidade de reinvenção, os sujeitos responsáveis pela manutenção da prática fandanguera, reconhecem o lugar do fandango no passado, ao mesmo tempo que percebem o fandango como argumento vivente. Nessa relação, a "espontaneidade" abriga o erro como possibilidade dinâmica de negociação entre aqueles que dançam, que elabora os versos e que brincam. Como bem salienta Dauro Prado (2020): "nas casas na comunidade, é diferente nesse sentido da brincadeira, se você errar, errou, você acerta". Ao demonstrarem lucidez sobre os diferentes contextos em que o fandango é realizado e quais os sentidos empregados em cada local, a importância dos bailes que são feitos no contexto das casas é destacada como solo fértil que ao sintetizar as tensões e intenções diferentes que emergem do baile.

---

<sup>78</sup> Luis Adilson - Fandanguero, mestre folião. 52 anos. Nascido e criado no Sítio Capuava dos Limas. Bairro Prelado.

A escuta aberta do corpo presente e atento no baile de fandango requer uma soma de inteligências. A brincadeira neste sentido, como modo de ações corporificadas não é ferramenta, instrumento ou apêndice das marcas de fandango, mas algo que se dispõem ao novo à medida em que acontece a partir da confluência dinâmica e negociada entre os sujeitos em suas individualidades, o espaço, o outro e o coletivo.

Diante dos eixos de aprendizagem apresentados, e reconhecendo-os em certa medida, como participantes dos modos de subjetivação da comunidade pesquisada, o próximo capítulo está dedicado à análise dos modos de subjetivação reverberados dos modos de ação corporificados pelas comunidades pesquisadas.

## CAPÍTULO V

### TAPERA VIVA! – MODOS DE SUBJETIVAÇÃO EM UM CORPO INVENTIVO

#### RUÍNA

Um monge descabelado me disse no caminho: "Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha ideia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as taperas abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas de um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro. (O olho do monge estava perto de ser um canto.) Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas, como o lírio pode nascer de um monturo". E o monge se calou descabelado. (BARROS, 2010, p. 385)

O trecho "Eu queria construir uma ruína" gera já no primeiro momento do poema de Manoel de Barros (2010), um contraponto entre o verbo construir e a palavra ruína. Associada a degeneração, o sentido contido na palavra que dá nome ao texto, parece ser incompatível com a construção/criação de algo. Associada a ideia de abandono em trechos como: "homem debaixo da ponte", "um gato no beco", "uma criança presa num cubículo", "uma expressão que tenha entrado para o arcaico" ou "uma palavra", parecem querer dar-a-ver a condição degradante da ruína. Todavia, embora ruína e tapera tenham similaridade, o fragmento: "minha ideia era fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as taperas abrigam" (BARROS, 2010, p. 385), atribui sentido distinto à tapera. Ou seja, ruína, metaforicamente utilizada por Barros (2010), não expõe por completo o sentido de degradação. A mesma, ao se configurar Tapera, dá lugar a possibilidades outras, como neste trecho: "construir uma ruína para a palavra amor, talvez ela renasça das ruínas, como o lírio pode nascer de um monturo" (p. 385).

Derivada do tupi (BUENO, 1983) as taperas presentes no texto de Barros (2010) e nas comunidades da Juréia parecem possuir pontos de aproximação que atravessam os processos de subjetivação das famílias pesquisadas. As taperas, que são vestígios de antigas casas, possibilitam aos caiçaras acessarem algumas

dinâmicas relacionadas à seus modos de ser e estar no mundo. O uso comunal do espaço que se faz presente na formatação de antigas moradias, embora tenha sofrido mudanças devido a desocupação da Juréia, na atualidade, enquanto figura simbólica, ainda é capaz de dar pistas às novas gerações sobre a condição existencial e histórica das famílias caiçaras.

Dentre os artefatos culturais pertinentes a essa população, tanto a tapera quanto o fandango, se fazem presentes nas narrativas dos sujeitos e estão ligadas às reminiscências caiçara. As taperas espalhadas pela Juréia, enquanto rastros de um povoamento, reconectam os sujeitos, a cada novo regresso às áreas sobrepostas pela Estação Ecológica Juréia-Itatins (EEJI), aos seus antepassados. Esses vestígios podem ser vistos pelos alicerces das casas, antigas construções, esteios, resquícios das antigas fornalhas pertencente à casa de farinha, pelo ciscal<sup>79</sup>, além das plantas frutíferas. Tais marcas espalhadas por todo território da Juréia, testemunham tempos de vizinhança cheia e de efervescência dos bailes espriados pelos núcleos familiares.

**Figura 15 - Registro de uma Tapera**



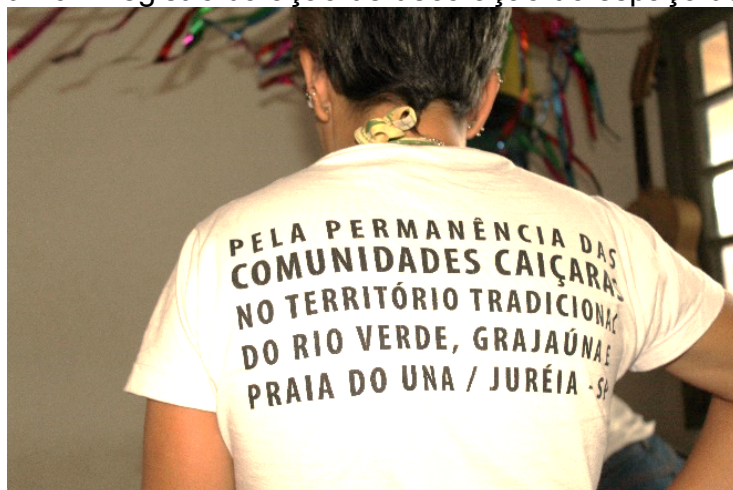
Fonte: Associação Jovens da Juréia, 2020.

Embora se apresente como ruína de uma casa não mais habitada, a tapera, para as diferentes gerações, se constitui como uma possibilidade de reconstrução de uma nova morada física e simbólica. Diferente da noção relativa à propriedade privada, (re)construir a casa em uma tapera, para a comunidade pesquisada, diz

<sup>79</sup> Local em que eram jogados restos de mariscos.

respeito a relacionar-se com a experiência das escolhas feitas por seus antepassados. Baseado na relação com a natureza, a escolha do lugar pelas famílias, sinaliza às novas gerações uma boa condição de moradia. Isso se dá ao fato da escolha por um lugar propício às boas condições de subsistência, ofertar solo fértil, água potável, disponibilidades materiais e a elevação do terreno – não suscetível às cheias de verão –, serem critérios para a construção da casa caiçara. Tais características mencionadas, facilmente reconhecidas e identificadas como antigos lares pelos sujeitos que transitam pela área sobreposta pela Unidade de Conservação, ao mesmo tempo em que sinaliza a existência de um passado menos conturbado, mobiliza o presente e aponta para um futuro o frescor de transformações graduais e possíveis.

**Figura 16** - Registro da ação de decoração do espaço do baile



Fonte: arquivo pessoal do pesquisador.

Apesar de não vermos na imagem acima, a frase "Tapera viva", que estampa a frente da camiseta, acompanha a frase "Pela permanência das comunidades caiçaras no território tradicional do Rio Verde, Grajaúna e Praia do Una/Juréia – SP" que estampa as costas da camiseta de Adriana Alves Carneiro. O registro dessa imagem, que ocorreu durante os preparativos para os bailes de carnaval, em certa medida, reflete os modos de ser e estar das comunidades da Juréia. Como um brado que ecoa entre as gerações, em um contexto que faz da (re)existência regra vital, os sentidos trazidos pela cotidianidade caiçara, repousam sobre os processos de aprendizagem nos bailes de fandango. Derivado das investidas das comunidades nas últimas décadas, tais processos (eixos), percorridos e divididos nos capítulos

anteriores, como uma rede feita a vários fios, se enovelam graças a tessitura entre suas partes.

O estado de (re)existência do grupo pesquisado, presente nos bailes de fandango caiçara, foi impulsionado fundamentalmente pelo interesse local em garantir a manutenção dos modos de ser e estar das comunidades tradicionais remanescentes da Juréia. Os processos de aprendizagem, nutridos pela realização dos bailes, conjugados com o contexto de luta emergente das ações locais, nas últimas três décadas, tornaram-se inerentes a esse contexto, bem como extrapolam os contornos dos bailes de fandango realizados nos entornos da Juréia.

Os modos de subjetivação emergidos dos processos de aprendizagem do Fandango Caiçara, assim como as taperas, estão imbricados em um incessante movimento de produção de sentidos gerado pelas relações estabelecidas com o outro social, a natureza, os fatos históricos, os acontecimentos, os avanços da tecnologia e tudo que, de algum modo, gera impacto no corpo coletivo da comunidade. Assim, os modos de subjetivação gerados nos bailes se dão a partir dos aspectos relacionais estabelecidos com o ambiente, com o outro e os sujeitos em suas individualidades.

Neste sentido, ao sublinhar que a condição de um corpo que dança está implicado nas e pelas configurações de mundo, Amoroso (2019, p. 479) argumenta que "é no corpo que dança que as subjetividades são produzidas e engajadas a questionamentos identitários do tempo presente".

Diante do apresentado por Amoroso, vale a pena apresentar duas perspectivas importantes sobre a mudança de entendimento da noção de identidade compreendidas na presente investigação. Na primeira via, compreende-se que as noções de identidade na contemporaneidade, ao não serem mais capazes de comportar as dimensões geradas na modernidade e pós-modernidade (HALL, 1992), passa de uma noção de natureza fixa, para a compreensão de seu caráter processual. Desse modo, a subjetividade no campo das Ciências Humanas, ganha espaço, à medida em que se passa a prestar mais atenção nas mudanças do que nas permanências. Stuart Hall (1992) ao apontar para uma identidade em estado movediço dá indícios relativos à construção de subjetividade também provisória. Ao questionar o conceito de identidade na pós-modernidade Hall (1992) afirma que a identidade não pode ser mais demarcada como algo estável, que restringe os

sujeitos a demarcações normativas de comportamento estritamente mensuráveis ou classificatórias. A identidade passa a ser vista como transitória. De essência individualista do homem moderno, na contemporaneidade, a identidade passa a ser compreendida como um processo em andamento. Nesse sentido, Hall (1992, p. 12) argumenta:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais "lá fora" e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as "necessidades" objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nós projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático.

Por uma outra via epistemológica, na proposta de Félix Guattari e Suely Rolnik (1996), a noção de subjetividade é concebida como descentralizada da noção de identidade. Esses autores enfatizam que a subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação, cujos processos são duplamente descentrados e "implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal [...] quanto de natureza infra-humana [...]"<sup>80</sup>. Ainda na perspectiva desses autores:

a subjetividade não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo. Uma coisa é a individuação do corpo. Outra é a multiplicidade dos agenciamentos de subjetivação: a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social.<sup>81</sup>

Assim, esses autores apontam que os processos de constituição da subjetividade coletiva não é resultante de um somatório de subjetividades individuais e, nesse sentido, Guattari e Rolnik (1996, p. 32) destacam que:

[...] a subjetividade não se situa no campo individual, seu campo é de todos os processos de produção social e material. O que se poderia dizer, usando a linguagem da informática, é que, evidentemente, um indivíduo sempre existe, mas apenas enquanto terminal; esse *terminal individual se encontra na posição de consumidor de subjetividade*. Ele consome sistemas de representação, de

---

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 31.

sensibilidades, etc. – sistemas que não têm nada a ver com categorias naturais universais.

Segundo Mansano (2009) não é possível pensar nos processos de subjetividade à luz de Guattari, sem antes pensar em processos vivos, interessados em condições humanas também vivas e, portanto, provisórias, que apontam a coexistência de distintas concepções de mundo.

O processo de construção de subjetividades envolve também um conjunto de saberes e fazeres que se conjugam em sua potência, pois é com a/na pluralidade de corpos e de seus agenciamentos coletivos de enunciação, que geram a força de criação. Segundo Silvia Tedesco (2008, p. 186):

[...] o processo de produção de subjetividades depende da pluralidade de discursos, advindos dos diversos saberes e práticas. Em certo momento, algo neles os leva numa direção comum. A mesma força pragmática os atravessa e os faz convergir.

Neste sentido Guattari e Rolnik (1986) ao sublinharem a subjetivação como agenciamentos de níveis semióticos heterogêneos, que não podem ser simplesmente mensuráveis, afirmam que,

Seria conveniente definir de outro modo a noção de subjetividade renunciando totalmente à ideia de que a sociedade e os fenômenos de expressão social são resultantes de simples aglomerado, de simples somatória de subjetividades individuais. Penso, ao contrário, que é a subjetividade individual que resulta de um entrecruzamento de determinações coletivas de várias espécies, não só sociais, mas econômicas, tecnológicas, de mídia, etc. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 34)

Sendo assim, a partir da argumentação em curso é possível observar que, a produção de subjetividades nos corpos, resultante da interconexão entre corpos, lutas sociais e afetos se faz por vias "holísticas, artesanais e híbridas" (SANTOS, 2019, p. 54), contrárias às perspectivas lineares atribuídas a noções de identidade. As ações corporificadas, geradas pelas manifestações dançadas dos grupos oprimidos, nunca é um ato politicamente neutro, desinteressado e restrito a uma simples reprodução de movimentos. Os bailes de Fandango Caiçara presente nas comunidades da Juréia, consideram o trânsito dos modos de conhecer e de se fazer presença, existentes nas lutas, como meio de sobrevivência. Isto é, a dança impressa em cada corpo, em cada singularidade, é capaz de produzir narrativas



próprias, que por sua vez, estabelecem formas distintas de relação com o mundo, ou seja, modos outros de se fazerem presença.

A presença é a "coisidade" ou a materialidade sobre a qual se constroem os sentidos. Referem-se a corpos, signos, sons e materiais na sua função não semântica, ou seja, no seu acesso direto ou imediato aos nossos sentidos. (SANTOS, 2019, p. 156)

Considerando os diferentes níveis de experiência de cada sujeito nos diferentes fluxos possíveis durante os bailes, é o Fandango, em sua condição corporificada, que propicia aos corpos fandanguieiros, ao mesmo tempo, compreender, aprender e ser capaz de ensinar. Logo, dado ao fato dos processos singulares de aprendizagem de cada sujeito, os processos de subjetivação coletivos envolvem o corpo que dança, toca e canta, com autonomia e liberdade de escolhas. Os modos de subjetivação da comunidade remanescente da Juréia, emergidos dos processos de aprendizagem presentes nos Baile de Fandango, não estão ligados somente ao que é gerado pelo indivíduo em condição isolada, ou enquanto resultado das condições representativas, mas abrange, também, os aspectos sociais, culturais e políticos, imbricados com a cadência das novas tecnologias e do ambiente que habita.

Vale ressaltar que o aumento de pesquisas realizadas sobre o contexto do Fandango Caiçara nas últimas décadas, bem como o próprio reconhecimento dessa manifestação enquanto patrimônio imaterial, dentre outras iniciativas externas às comunidades que se efetivam enquanto corresponsáveis por um compêndio de esforços institucionais, não são capazes de justificar o vigor com que acontecem os processos de aprendizagem nos Bailes de Fandango da Juréia. Fato este que sublinha o protagonismo local e os modos de subjetivação coletivos. Mesmo após ações violentas sofridas pelos grupos familiares nas últimas décadas, o Fandango Caiçara pulsa vigoroso nos corpos das novas gerações. Dando-se a ver, que o que leva as famílias, nos dias atuais, a deslocarem-se de suas casas e comunidades para tocar, dançar e cantar o Fandango Caiçara noite adentro, está para além da realização do baile como fim em si mesmo. Se outrora o que movia os corpos para os bailes era a realização das atividades conjuntas de trabalho, o que motiva na atualidade tais ações são engajamentos outros ligados a processos de subjetivação.

Ou seja, são nos processos de aprendizagem que se ensina e aprende, ao mesmo tempo em que estes são afetados pelos atravessamentos dos novos

tempos, que se garante a manutenção, vitalidade e sobrevivência dos modos de subjetivação caiçara na Juréia.

A dança feita na comunidade pesquisada, não apartada das relações sociais que a atravessam, permite aos sujeitos, compreenderem seu lugar no mundo e a criarem e recriarem suas referências. A dança, aqui compreendida por perspectivas que não mais a considera um intermediário de informações, mas como agente de conhecimento, sob à luz de Matos (2014, p. 14) revela que "a dança é o pensamento do corpo e este se diz em suas singularidades". Este corpo de/em aprendizagem, enquanto resultado provisório do meio sociocultural ao qual pertence, torna-se maleável, sendo incapaz de corporificar, de maneira estática, as ignições que a todo momento lhe são ofertadas. Os novos processos teórico-práticos que reconhecem a atividade fluída e dinâmica do conhecimento, ao serem gerados no/pelo corpo, são corpo. Neste sentido, considerando o perene estado cambiante, dinamizado no e pelo corpo/conhecimento, é possível compreender que mais do que somente um receptor ou transmissor de saberes em estado inalterado, o corpo se faz gerador, chão movediço e instável, superfície porosa à distintos modos de aprendizagem e de processos de subjetivação.

### **5.1 AMANHECÊ! – ATENÇÃO DISTRAÍDA E APRENDIZAGEM INVENTIVA NA CRIAÇÃO DOS MODOS DE SUBJETIVIDADE CAIÇARA**

Sob a luz do conceito de invenção (KASTRUP, 2007), serão analisados no presente capítulo os processos de aprendizagem e a produção de modos de subjetivação nos bailes de Fandango Caiçara.

Converter cotidianidades em versos e imprimir-las em gestos, revela o sentido imagético empregado nos arranjos cognitivos dos sujeitos que dançam o contexto do Fandango Caiçara. O baile, ao oportunizar aos sujeitos terreno fértil à criação com o meio, com o outro e com os sigo em suas individualidades, oferta ignições que mobilizam a aprendizagem das marcas, estimulam as brincadeiras, desvelam as diferenças e cultivam reciprocidades. Os aparentes limites dos gestos, asseguram as marcas fluxo "pendular", que embora reconheça a base fundada no passado, inaugura na atualidade sentidos outros. Assim sendo, as ações corporificadas registradas nas marcas, em um só tempo encontram a estabilização e a criação com o movimento, assim como a invenção e a relação com a problematização. Com isso, as danças realizadas nas comunidades pesquisadas mobilizam processos de

cognição inventiva e a conseqüente geração de outros modos de subjetivação, a medida em que dançar torna-se também uma forma de intervir na realidade, que pode gerar a criação de novas imagens, transcendendo, assim, os modelos cognitivos<sup>82</sup> de aprendizagem, e abrindo caminhos para a invenção.

O problema não é uma forma percebida, não é uma imagem, é, antes, uma potência de chegar a imagens, mas sem ter, em princípio, sua forma exterior e aparente. É só nesse sentido que o esquema dinâmico é um problema a resolver. Problema aqui não tem o sentido negativo de lacuna ou falta, mas o sentido positivo de exigência de criação. Problema que não é objetivo, que não é da ordem do percebido, mas que consiste numa problematização da subjetividade, numa exigência da criação. A invenção começa como invenção de um problema, problema esse que exige uma solução. Só assim, precedida de problematização, a invenção pode, do ponto de vista de seus resultados, ser entendida como solução de problemas. (KASTRUP, 2007, p. 117)

A problematização que não se esgota com a resolução de problemas<sup>83</sup>, consiste na descontinuidade de processos cognitivos lógicos. Segundo Kastrup (2007) a luz de Varela (1992)<sup>84</sup> é a partir da fissura criada pelo *breakdown*<sup>85</sup> que o sujeito tem a possibilidade de problematizar a si e ao mundo, criando e/ou transformando condições para que a aprendizagem ocorra em meio a processos dinâmicos, inconclusos e bifurcantes. Não se problematiza do nada, a dinâmica cognitiva que possibilita o surgimento do novo age a partir da ruptura do fluxo cognitivo habitual. Neste sentido, o *breakdown* enquanto tensão entre criação e repetição colaboram para a superação da predisposição cognitivista. Ou seja, a busca de invenção das formas de se relacionar com o mundo, de novas formas de viver. Isso posto, falar de aprendizagem inventiva é considerar também a invenção de novas subjetividades.

---

<sup>82</sup> Segundo Kastrup (2007, p. 57) "a recongnição é apenas um efeito de estabilização, um momento do processo cognitivo, que guarda uma instabilidade intrínseca".

<sup>83</sup> "Ora, a ideia de um problema que faz bifurcar as soluções porta uma referência nítida, ainda que implícita, ao referencial bergsonian, que prezamos até então, para pensar a cognição como invenção de problemas. Nesse sentido a noção de *breakdown*, como a da perturbação, surge como a formulação teórico-científica para a ideia de uma cognição que não é somente solução de problemas, mas antes de tudo, invenção de problemas" (KASTRUP, 2007, p. 151).

<sup>84</sup> Obra: "Sobre a competência ética".

<sup>85</sup> Segundo Kastrup (2007, p. 150) "não há uma tradução em português para a palavra *breakdown*, seria uma espécie de quebra ou rachadura na continuidade cognitiva. Quebra de continuidade que, paradoxalmente, assegura o fluir da conduta. [...] O *breakdown* faz parte do campo da experiência cognitiva, mas remete a um campo pré-subjetivo, que envolve uma rica dinâmica entre elementos da rede neural".

A problematização se faz elemento presente na aprendizagem do corpo que dança, quando este se coloca em possibilidade de estabelecer outras relações, muitas imprevistas, em diferentes contextos ambientais, e em seus agenciamentos coletivos e individuais. O fato do baile poder ter grande fluxo de músicos e de participantes, por não terem parceiros fixos ao longo do baile, em certa medida, obriga os sujeitos a se reorganizarem a cada nova moda iniciada. Neste sentido, a invenção de caminhos bifurcantes, que obrigam os sujeitos que dançam a inventarem e se relacionarem com a diferença, geram no próprio corpo estratégias dialógicas. A dança nos bailes, por estar implicada na ação cognitiva decorrente das experiências inscritas com os vários pares de dança, geram modos de subjetivação. Ao destacar a condição evolutiva do que é vivo Kastrup (2007, p. 137) argumenta que "problematizar é bifurcar, criar caminhos divergentes, ao passo que solucionar problemas é ser capaz de viabilizar novas formas de existência".

Apesar de ser pautado em uma política pedagógica, a aprendizagem inventiva não se interessa por programa ou método fechado, pois considera que a aprendizagem não está implicada no acúmulo ou sequenciamento de solução de problemas. Ou seja, "aprender é, antes de tudo, ser capaz de problematizar, ser sensível às variações materiais que têm lugar na nossa condição presente" (KASTRUP, 2007, p. 175). Ao tratar da aprendizagem inventiva Kastrup (2007) revela que esta não consiste na tentativa de consolidar um método fechado, alicerçados em leis e princípios ou disposto ao enquadramento segundo parâmetros de aprendizagem restritivos, já que a aprendizagem inventiva traz como traços centrais o inacabamento.

É exatamente o sentido de diversidade dos múltiplos processos de aprendizagens que interessam serem cultivadas. A imprevisibilidade, como cerne do mencionado conceito, configura-se parte importante da aprendizagem. Enquanto condição processual, a aprendizagem inventiva está interessada no que pode ser gerado durante o processo que ocorre na experiência. Avesso à condição mecânica, é o atento contato que acontece durante o processo, o real responsável pela aprendizagem. Ou seja, aprender fazendo, que no caso da presente investigação configura-se em aprender dançando o Fandango Caiçara. Aprender durante a percepção atenta dos diferentes fluxos que ocorrem durante toda a realização. Isso

posto, aprender para Kastrup (2001) se faz um processo e não adequação ou apropriação mecânica.

A aprendizagem não se dá no plano das formas, não se trata de uma relação entre um sujeito e um mundo composto de objetos. Ao contrário, faz-se num encontro de diferenças, num plano de diferenciação mútua, em que tem lugar a invenção de si e do mundo. Sujeito e objeto são efeitos, e não pontos de partida ou polos pré-existentes, pois o signo se expressa numa matéria, mas não é objetivo; afeta o sujeito, mas não é subjetivo. Sem ser objeto de reconhecimento, força o movimento da subjetividade. (KASTRUP, 2001, p. 20)

Não se baseando na concepção de estágios de desenvolvimento apresentados por distintas correntes da aprendizagem, as quais normalmente enquadram todos os seres humanos em fases de desenvolvimento parecidas, a invenção, em consequência dos vínculos que estabelece, acaba dilatando as noções relativas à aprendizagem. Não se trata de adaptar-se, já que este conceito estaria se relacionando com a reprodução inibidora da aprendizagem. A aprendizagem inventiva, enquanto processo fecundo, ao promover a instabilidade de noções previamente adquiridas, acaba por atribuir ao sujeito novas configurações do saber. Segundo Kastrup (2007, p. 144)

Os sistemas vivos são ditos autônomos, pois criam, por sua operação, suas próprias regras de funcionamento, diferentemente dos sistemas heterônomos, que são controlados por regras extrínsecas. Isso significa que o funcionamento do vivo apresenta regularidades necessárias à sua manutenção, mas estas são inventadas e transitórias, não há invariância. Observa-se que há aí uma nuance na colocação do problema: trata-se da invenção de regras e não de regras da invenção; invenção de regras e não invenção por regras.

Por ser composto de uma dinâmica fluida, os processos de aprendizagem presentes nas marcas fandagueiras observadas, não se efetivam apenas por vínculos com os caminhos restritivos (distanciamento entre os corpos, alguns modos específicos de ocupação espacial, dentre outros), mas pela liberdade que os mesmos são capazes de lhe atribuir. Ou seja, a necessidade de se organizar a aprendizagem não se dá no momento de reconhecimento, mas no momento em que ocorre o estranhamento (KASTRUP, 2008). Segundo a autora, por estar ligada aos pressupostos históricos relacionados aos métodos prontos, a compreensão tradicional de aprendizagem acaba por recair sobre parâmetros cristalizados,

capazes de efetivarem-se somente do ponto de vista funcional e utilitário. Assim, essa tradicionalidade, se alicerça em pressupostos positivistas, baseados em sistemas fechados que condicionam os resultados aos estímulos dados, exercendo um papel importante para estes modelos limitantes e restritivos de aprendizagem.

Kastrup (2008, p. 167) ao recorrer à raiz etimológica latina da palavra invenção – *invenire* – que significa "formar com restos arqueológicos", chama a atenção para a aprendizagem inventiva por cultivo, que se relaciona com a constante atualização ou devir de possibilidades e supera outras noções de aprendizagem ligadas à perda e ao ganho de novas habilidades. A autora ao relatar sobre a aprendizagem em estado movente e a problematização relata:

Tomo como exemplo a experiência, bastante comum, embora não banal, de alguém que retorna, anos mais tarde, à casa onde morou durante a infância. Não raro, tem lugar então uma experiência cognitiva que não é mero reconhecimento. O reconhecimento mistura-se a um estranhamento acerca das dimensões da casa. O imenso quintal lhe parece agora um pequeno pátio, a antiga escada não passa de alguns degraus, o portão, embora o mesmo, revela-se outro. A perplexidade experimentada suscita, e mesmo impõe, a invenção de uma outra cognição da casa. Eis um exemplo de uma experiência em que a cognição funciona como problematização dos esquemas da reconhecida. O que a distingue é o fato de referir-se a algo que tem o paradoxal estatuto de familiar e, ao mesmo tempo, estranho. Por isso, é um tipo de experiência de problematização: intriga, faz pensar, força a invenção. (KASTRUP, 2007, p. 69)

No fandango, o convite à provisoriedade durante a dança é aguçado à medida em que os processos que desarrumam e desestabilizam as certezas jogam a aprendizagem à dimensão da problematização. O inacabamento – que possibilita ao corpo que aprende a dança, inventar a si e ao mundo –, nos bailes de fandango da Juréia, é da ordem do alvoroço, da catarse coletiva, nos dias de casa cheia, da gritaria (Tá bonito!), da brincadeira, do improvisado dos versos, do tropeço, do descompasso, do desequilíbrio, da invenção. Neste sentido, os processos vivenciados nos bailes contribuem para o desejo de se liberar da ilusão das certezas e da injustiça cognitiva<sup>86</sup> (SANTOS, 2010; KASTRUP, 2007) que rondam a referida comunidade, que por sua vez, são mobilizados graças às forças locais que coadunam com o desejo de praticar outras presencialidades. Ou seja, a tentativa de encontrar condição outra que não seja a simples aceitação do que é imposto, e que

---

<sup>86</sup> As ecologias dos saberes contidas em Santos (2010) são a convivência, articulação e a prática dialógica entre os diferentes saberes e fazeres, e fazeres, científicos e não científicos.

estejam fundadas na ação coletiva, na ética da sociabilidade e na poética dos modos de vida caiçara.

Ao visar romper com o modelo da representação, fundado em sistemas re-cognitivos da aprendizagem, a proposta de invenção contida em Kastrup (2007), pode dialogar com algumas ações presentes durante a dança que acontece nos bailes. Este por sua vez, enquanto território em que a capacidade inventiva tem condição de ser elevado a sua máxima de potência, acaba implicando diretamente nos modos de subjetivação, individuais e coletivos. Pois, a aprendizagem, segundo o conceito aqui tratado, não se dispõe a simples adaptação de condições preexistentes, mas a modulação de ações provisórias fundadas na criação. Fato que concede a aprendizagem, ocorrida no momento das marcas (com ou sem evoluções predefinidas) de fandango, um caráter de negociação sutil, capaz de deslizar entre a fecundidade da invenção e/ou estabilidade da repetição. Sobre a repetição enquanto prática da criação com o outro Kastrup (2007) argumenta:

[...] fica evidenciado que o produto da aprendizagem não é uma repetição mecânica [...] mas uma atividade criadora, que elimina o suposto determinismo do objeto ou do ambiente, atividade sempre em devir. Aprender verdadeiramente aquele que cria permanentemente na relação com [...], reinventando-se também [...] de maneira incessante. (p. 173)

Remeter a repetição a uma ideia generalizante, compreendida distante de um caráter transgressor, tornaria a aprendizagem do Fandango Caiçara uma caricatura folclorizada, por sua vez, distanciada das atribuições aqui analisadas. Neste sentido, a abordagem da repetição contida em Matos aponta que esta é atravessada pela diferença e que é a "existência de modos singulares de ser e, por consequência, a percepção de modos singulares de criação e produção do corpo que dança, que nos interessa quando se desloca esse conceito à arte/dança" (2012, p. 33), o que pode também ser percebido nos processos de aprendizagem das várias marcas fandanguieras, sejam elas coreografadas ou não. A repetição presente nos ciclos gestuais registrados nas diferentes marcas, acabam sendo ressignificadas nos corpos dos sujeitos. Deste modo, os rearranjos dos sentidos e significados apresentados pelos fandanguieiros ao longo dos anos, mais do que a reprodução ou representações, são atravessados pelos sentidos emergidos da diferença contida na repetição. Segundo Matos (2012, p. 31), a repetição:

[...] ao explorar a complexidade do movimento, o transmutar do que se repete no corpo em seus diferentes estados, provoca deslocamentos, retroações, simulacros, pelos quais a diferença transita na organização que ocorre em cada repetição, transbordando séries heterogêneas de movimento que possuem sentidos e metáforas próprias, fazendo com que a repetição seja a diferença em si mesma.

Neste sentido, a subjetividade que se sustenta na tensão entre estabilidade e desestabilidade, inerentes aos processos de aprendizagem inventiva, parece se sustentar graças aos processos de criação presente nos bailes, já que esses sujeitos são responsáveis pela conversão do contexto caiçara em imagens, gestos, canções, hábitos, acordos e marcas. Assim, durante a realização do baile, a invenção parece gerar modos de subjetivação que envolvem as incertezas, enfrentamentos e instabilidades naturais à realidade dos viventes. Ao mencionar a atenção dos sujeitos voltada para si e para o mundo Kastrup (2008), destaca que:

[...] em última instância, uma experiência de criação de mundo, transcende uma aprendizagem de adaptação a um mundo pré-existente. A aprendizagem inventiva é, ao mesmo tempo, a aprendizagem [...] e a experiência da criação continuada, tanto do mundo quanto de si mesmo, com todos os elementos de surpresa e imprevisibilidade que ela envolve. (p. 194)

O Fandango, que pode se estender ao longo de dias, a depender das funções exercidas e da data a ser celebrada, possibilita aos sujeitos envolvidos diferentes níveis de atenção (KASTRUP, 2007), que superam a ordem binária, normalmente atrelada à atenção (estar atento ou não). Desse modo, compreendida enquanto agrupamento de múltiplos movimentos que podem ser assimilados e cultivados pelos sujeitos, a atenção não se restringe à uma definição única. Não interessados em seus aspectos funcionais, o corpo entregue e disposto à experiência de perceber o fandango em suas múltiplas conexões, intervém e transforma os regimes de atenção (KASTRUP, 2004). Este corpo, por sua vez, participa e compõe ativamente com o ambiente, como, por exemplo, quando se encontra com os objetos que compõe com o espaço, com os pares de dança, com os músicos, com o olhar que tira pra dançar, com os versos provocativos do violeiro feitos em tom desafiador. Neste sentido, a atenção dá-a-ver seu caráter maleável, embora seletivo, que



submersos em dinâmicas, ritmos, intensidades, faz-se incompatível as representações estanques ou a formas preestabelecidas relacionadas a essa dança.

O ritmo atencional descrito por Kastrup (2004), por não ter como centralidade somente o cumprimento de tarefas, mas também a problematização contida nos vários processos de aprendizagem, está implicado em "múltiplos funcionamentos atencionais" (SANCOVSCHI; KASTRUP, 2013, p. 193) que focam, mas que também vagueiam distraídos, ao mesmo tempo em que se conectam. Essas características podem ser percebidas no baile do fandango.

As pausas, graças ao ritmo, acabam por promoverem momentos de abertura e de deslizamento da atenção, promovendo sentido outro à atenção, à medida em que está se relaciona, se conectando e se articulando com a experiência. A pausa, no contexto dos bailes de fandango, não está implicada na ação passiva do corpo, mas também na promoção de outra relação com o ambiente, com o outro e consigo. O fluxos durante as marcas, seja na troca de pares, nos descansos nos longos bancos de madeira ou nas muitas outras atividades durante o baile não significam necessariamente interrupções, mas processos continuados da aprendizagem, cuja atenção durante as marcas faz-se de modo multifocal, a medida em que se dispõe aos atravessamentos presentes nos bailes.

Neste sentido, considerando as observações do campo e a análise das entrevistas, é possível avaliar que a atenção nos bailes de fandango é mobilizada em múltiplas direções, já que muitos momentos dos bailes de fandango são marcado pelo fluxo de estar dançando ou observando, seguindo evoluções predefinidas ou improvisando.

Assim, o corpo do fandagueiro transita por entre a movimentação das brincadeiras das crianças no terreiro, pela conversa entre compadres, pelos afazeres na cozinha e na apreciação dos músicos. Os afetos que são trocados a cada novo encontro nos bailes, embora nem sempre possam ser descritos, depois que o dia amanhece ou depois que a última moda é tocada, ou ainda quando o outro vai embora, revelam sentidos corporificados.

Constituído na processualidade, os processos de aprendizagem se dão no tempo de sua ocorrência, que, no caso do fandango caiçara, são pautados nos ritos dos bailes, nas tradições e na aproximação da experiência entre os sujeitos. Nesse sentido, vale salientar que para Kastrup (2004, p. 13),

A cognição inventiva não é o mesmo que cognição espontânea. Pode-se dizer que a cognição espontânea é aquela que funciona de acordo com a atitude natural. Embora falemos de uma invenção que não é privilégio de grandes artistas ou cientistas, mas que é distribuída por todos e por cada um, ela depende de cultivo. A invenção não vai por si. Envolve treino aplicado e uma dose de disciplina. Este aprendizado depende, de saída, da suspensão da atitude natural, que é aquela da atitude recongnitiva e da consciência intencional.

A partir de tal argumentação, destaca-se que a cognição inventiva não se interessa por uma total espontaneidade, já que o conceito de invenção defendido pela autora requer frequência e certo nível de disciplina. Ou seja, não se trata de fundar um pensamento anárquico, pois o conceito de aprendizagem inventiva entende o conhecimento enquanto perspectiva em uma construção com a realidade.

Tedesco (2008) sugere que aprender é uma espécie de encontro com o signo, ou seja, aquilo que afeta, aquilo que causa impacto, o qual é ligado com o sensível, e não somente ao racional. A criação da realidade, gerada na aprendizagem inventiva, é um conjunto de forças, que ao não se balizar pelos arranjos organizacionais tradicionais, extrapolam as bases precisas e bem delimitadas, se interessando pela indefinição. Segundo Tedesco (2008), faz-se necessário compreender o sujeito em deslocamento e não como ponto de partida, ou seja, como parte constituinte de um sistema maior, não linear, demarcado e atravessados por compreensões de mundo diversas. A relação entre signo e subjetividade possibilita que os modos de subjetivação estejam em constante transformação. Ainda para essa autora:

[...] o processo de subjetivação singularizante instaura modos de funcionamento próprios, regidos por princípios sempre inventados e transitórios. Surgido das pontas de desterritorialização da forma-sujeito, o modo de subjetivação bifurcante distancia-se das determinações mais regulares para criar novos modos de experimentar o mundo, dispositivos heterogêneos, fugidios, atitudes não repertoriáveis e sempre desconcertantes para a figura subjetiva. (TEDESCO, 2008, p. 189)

Seja na dança, no canto ou no tocar os instrumentos, os bailes de fandango se fazem do encontro da comunidade que estreita seus vínculos de vizinhança, parentesco e amigos que frequentam os bailes. Por se constituírem em grande parte na e pela comunidade, é nos bailes que o exercício da sociabilidade é exercido em

sua potencialidade máxima. Ao sabor do repertório de canções, as diferentes modas cantadas, em comum acordo com suas correspondentes marcas dançadas, efetivam no corpo o entendimento sobre códigos do ser caiçara. Sejam eles detectados logo nas primeiras aproximações dos bailes ou aqueles compreendidos somente com um convívio mais íntimo, exercido na cotidianidade das comunidades.

Os signos presentes nos passos do fandango que afetam e causam impacto, carregam noções do ser caiçara que são geridas no e pelo corpo. Mais do que interessado na forma representacional do passo, tais implicações sógnicas estabelecem vínculo com a sobrevivência do próprio Fandango Caiçara. Isso posto, para além da reprodução bem executada relacionada à emaranhados técnicos, os passos existentes na prática fandanguera ocupam outras dimensões nos sentidos da comunidade. Sobre a potência do passo, Amoroso (2019) destaca:

Ao dizer que o passo é patrimônio do corpo, me refiro ao passo como código coreográfico que, por ser código, permite o acesso e o estudo. Ao mesmo tempo, me permite entender os passos/gestos dançados das danças tradicionais do Brasil como guardiões de uma imaterialidade sensível que se materializa quando dançada. Ancestralidade do gesto que é atemporal, que transgride as fronteiras do passado, do presente e do futuro<sup>87</sup>.

Os modos de subjetivação presentes nos bailes não estão compreendidos como resultantes da aprendizagem, mas enquanto modulações compostas com os processos de aprendizagem. Em vista disto, a complexidade do contexto responsável pela realização dos bailes de Fandango Caiçara na Juréia, não compreende o gesto e/ou passo realizado somente enquanto organização motora, visto que, tais ações, distanciam os processos de aprendizagem gerados nos bailes de Fandango de suas verdadeiras atribuições ontológicas. Isso demonstra a impossibilidade de isolamento da aprendizagem, dos sentidos gerados, que por sua vez, fazem parte do autorreconhecimento do que é ser caiçara.

Os corpos que fazem parte dos bailes de Fandango enquanto acontecimento, estão sempre aprendendo, interiorizando os conteúdos em processos que extrapolam o silenciamento institucional causado pelo Estado, via suas intervenções nas comunidades pesquisadas. Os bailes observados, por serem realizados por núcleos baseados em vínculos de parentesco e afetividade, acabam sendo

---

<sup>87</sup> *Apud* AMOROSO, 2019, p. 482.

responsáveis por arranjos cognitivos outros. Na lógica fundada nessas comunidades, o corpo enquanto ser de linguagem administra o conhecimento que lhe é ofertado sempre de maneira particular.

A corporificação da aprendizagem, segundo Kastrup (2007, p. 172) "só se consome verdadeiramente quando a relação simbólica é transformada em acoplamento direto, eliminando o intermediário da representação". Deste modo, insurgente à norma, o signo disposto ao sensível faz-se também lugar fecundo para a invenção.

No elo entre o signo e a subjetividade é oferecida, a esta última, a chance de reconstruir-se constantemente na fala, estimulando seu caráter acentrado de variação. A relação transversal de abertura e criação, estabelecida entre ambas, desestabiliza as regularidades de forma-sujeito, enveredando pela construção de outros contornos subjetivos. Neste segundo caso, podemos falar de criação de novas subjetividades, novos modos de existência. (TEDESCO, 2008, p. 188)

Os eixos de aprendizagem, apresentados no capítulo anterior, que fazem das modas e marcas vínculos imediatos com o contexto remanescente caíçara são constituídos a partir de narrativas relacionadas às histórias, modelo agrícola, costumes, lendas, preparo dos alimentos, dentre outros aspectos. Os sujeitos ativos em contextos interacionais e intergeracionais diversos, tanto no que se refere à sua produção, quanto no que diz respeito à sua escuta, na posição de guardiões, fazem do enovelar dos eixos de aprendizagem, elementos para processos de aprendizagem próprios. Enquanto estratégias de sobrevivência, isso pode ser percebido nos diferentes períodos em que passou da profusão celebrativa dos bailes ao silêncio/pausa em momentos de resguardo, ou, então, aos contextos excepcionais como o da pandemia de 2020/2021. Além disso, como apontado por Dauro Prado (2020) e Cleiton Carneiro (2020), o aparente espaço ocasionado pelo "intervalo" dos bailes no início da década de 1990, foi na realidade preenchido com outros "volumes", que continuou pulsando nos pequenos núcleos familiares. Ou seja, os signos contidos no fazer fandagueiro ao constituírem-se enquanto processo vivo e vivido, por vezes corresponsáveis pela continuidade cultural no precário, reconfigurou o silêncio presente em diferentes períodos dessa comunidade.

A observação dos diferentes fluxos possíveis, condição inerente a aprendizagem do fandango caíçara. Composto em grande parte pelos contextos familiares a observação dos processos organizacionais do fandango confere ao gesto impresso da dança – no cultivo das tradições, na manutenção dos acordos, na feitura de instrumentos –, como determinante para a aprendizagem do fandango. Contido nos eixo de aprendizagem, apresentado na presente investigação, a aprendizagem dinamizada pela reciprocidade entre as diferentes camadas atravessadas durante o baile se fazem determinantes. A cocriação de uma ambiência, atravessada por dança, músicos, sujeitos, espaço –, ao confluírem em um mesmo espaço possibilita condição de acesso sógnico e simbólico ao corpo que dança.

Os eixos de aprendizagem arquitetados a partir da casa, do mutirão e da brincadeira, embora específicos, mas dotados de características próprias, devido aos pontos de aderência, tornam-se relacionais e maleáveis à medida em que cada corpo que dança relaciona-se de maneira distinta com cada eixo. A desterritorialização, enquanto responsável por perdas importantes para as tradições fandanguieras, foi também, em certa medida, responsável pela resignificação de alguns papéis sociais. Embora estivessem sempre presentes, após os engajamentos coletivos dentro e fora do baile, a figura das mulheres, por exemplo, ganha novo tónus.

Ainda sobre questões que envolvem características culturais, a partir do recorte de gênero, vale ressaltar que os papéis de lideranças religiosas e comunitárias, assim como os líderes de fandango e de folia, historicamente é exercidos majoritariamente por homens<sup>88</sup>. Todavia, devido a resignificação do reconhecimento dos diferentes fazeres presentes nas comunidades da Juréia, ocorreram mudanças que implicaram numa menor assimetria entre homens e mulheres. Desse modo, o reconhecimento do protagonismo dado às caíçaras e às atividades que as mesmas exercem dentro das comunidades, foram fundamentais para manutenção das práticas ligadas às ações políticas, econômicas e culturais, já mencionadas. Descritas como "grandes mestras do fandango" (FRANCO, 2020), embora seja raridade entre os instrumentistas na região, as caíçaras são apontadas

---

<sup>88</sup> Um traço importante que demonstra o quase monopólio dos homens na realização das modas fandanguieras, além da questão do domínio dos instrumentos, que destacam os amores caíçaras tais como: moreninha, moça bonita, mocinha bonita, namoradinha. Essas são palavras e expressões frequentemente empregadas nos versos das modas observadas.

como corresponsáveis pela vitalidade da dança e seus processos de aprendizagem nos bailes. Consenso entre os entrevistados, a pouca adesão das mulheres aos instrumentos, sobretudo os melódicos (viola, rabeca e machete), segundo apontado nas entrevistas, se dá por vários motivos. O pouco incentivo, o machismo, reminiscências históricas, relativo desinteresse (individual e coletivo) e falta de "militância<sup>89</sup> do toque" (FRANCO, 2020) foram apontados como uma das possíveis razões pelas quais mulheres embora cativas nos bailes, ainda são raridade entre os tocadores.

Boaventura de Sousa Santos (2010; 2019), ao destacar o epistemicídio histórico responsável pelo silenciamento físico e simbólico, conjugado com práticas de extermínio epistêmico em detrimento do diverso, sublinha o lugar em que cada saber pode ocupar. Sodré (2012) salienta que o silenciamento do diverso, contido na cultura indígena, camponesa e afro-brasileira, via racismo estrutural, social e institucional, não admite agregar outras formas de se conhecer e saber. Sob a Luz da *monocultura* contida em Santos (2010), segundo Sodré (2012) tais esforços, garantem a parcialidade nas escolhas epistemológicas antropo, falo, hetero, logo e eurocentradas, originária de uma porão restrita (norte epistêmico) da terra.

O conceito de *ruínas-semente* (SANTOS, 2019) apresenta estreito vínculo com o que diferentes grupos reconhecem ser de sua própria autoria, sejam estes conhecimentos presentes no campo concreto ou simbólico. Segundo Santos (2019, p. 55).

as ruínas-sementes são um presente ausente, simultaneamente memória e alternativa de futuro. Representam tudo o que os grupos sociais reconhecem como concep es, filosofia e práticas originais e autênticas que, apesar de historicamente derrotadas pelo capitalismo e colonialismo moderno, continuam vivas não só na memória como nos interstícios do cotidiano alienado, e são fonte de dignidade e de esperança num futuro p s-capitalista e pós-colonial.

Esse tipo de emergência, abordada pelo referido autor, consiste no fato das memórias estarem vivas de algum modo na cotidianidade da comunidade, mesmo que esta tenha passado por opressões ao longo de toda sua história. Carregada de

---

<sup>89</sup> Embora uma minoria os nomes de algumas mulheres, de diferentes gera es, foram citadas por exercerem algum nível de manejo de instrumentos (majoritariamente percussivos) nas diferentes celebra es (Bailes de Fandango, Folia de Reis, Folia de Bandeira) presentes na Juréia. Entre estas foram citadas: Aldete Romão, Cecília, Adalgisa, Nh  Ti fela, Nh  França Velha, Paula, Cecília, Adalgisa, Elisia, Vanessa, Roseli e Lurdes.

sentido ligados às subjetividades de cada povo, as *ruínas-sementes* enquanto uma das *emergências*<sup>90</sup> contidas em Santos (2019) tecem fortes vínculos com um passado glorioso, ao mesmo tempo em que elaboram estratégias para o futuro.

Rodrigues (2013) ao destacar em sua tese de doutoramento a frase "Promovendo o Fandango, artesanato e cultura caiçara. Manifestação na luta por território e cultura", a qual estava impressa em uma faixa (*banner*) posicionada em uma parede no centro comunitário durante um baile que acompanhou na Juréia, dá indícios sobre os modos de subjetivação. Ao destacar o tom impresso na faixa e o caráter familiar do encontro, a referida pesquisadora indica o elevado grau de consciência da comunidade relativo aos entraves sociais e políticos passados nas últimas décadas. Fato que faz dos bailes, em certa medida, elemento de criação de potenciais subjetividades subversivas.

Atenta aos fluxos neoliberais, Catherine Walsh (2009) aponta a inserção de grupos oprimidos nas pautas globais, enquanto estratégias de manutenção de estruturas coloniais de poder. A colonialidade, interessada na hierarquização de sujeitos, fazeres e saberes, qualifica o nível de superioridade a partir de aproximação ou distanciamento que determinado grupo, com suas reminiscências culturais, linguísticas e genéticas, possui em relação às demandas globais do capital e do mercado. À luz das contribuições feitas por Paulo Freire (1970; 1993; 1996; 2003; 2004) e Frantz Fanon (1968), a autora Walsh, engajada na ação de movimentos possíveis, destaca a necessidade de leitura crítica do mundo. A absorção do que emerge das margens é reconfigurado, a medida em que não se opta pela assimilação de sistemas de controle e dominação, mas na problematização existente no padrão do poder estruturante. Ou seja, a emersão de marcos epistemológicos marginais – seus processos, projetos e lutas, enquanto condição para aquilo que a autora denomina como "interculturalidade crítica e decolonialidade" (WALSH, 2009, p. 27) como ferramenta pedagógica.

---

<sup>90</sup> Segundo Santos (2010) as emergências centram-se na resistência efetivada a partir da identificação e exclusão dos mecanismos abissais. Enquanto as *sociologias das ausências* estão engajadas no diagnóstico de mecanismos hegemônicos, responsáveis pela exclusão e silenciamento de conhecimentos ligados a matrizes não eurocentradas, as *sociologias das emergências* se ocupam em revelar aos sujeitos possibilidades de reconhecerem as próprias experiências como elemento transformador, seja de forma material ou simbólica. Com o levante das ausências o ato do próprio fazer realizado por determinada comunidade, vinculados às ações de resistência torna-se elemento de luta. A experiência, outrora marcada pela subalternidade, é elevada e motivada a negar noções equivocadas de inferioridade.

Diante do exposto, salienta-se que os processos de aprendizagem em dança realizada nas comunidades pesquisadas, por não serem pautada na hierarquização, ou enclausurada em um período longínquo exercitam estratégias corporificadas transformadas com a contemporaneidade capazes de responder aos anseios do tempo presente. Esta, por sua vez, articula na atualidade o uso da modalidade oral da língua, assim como instrumentos escritos e tecnológicos. Ser elo constituinte dos processos orais é ter a possibilidade de acessar o passado e compreender a aprendizagem como algo vivo e vivido, não isenta que a problematização esteja presente. Não sendo elemento limitante, é exatamente a conflitividade que permite aos sujeitos sintetizarem e negociarem com as diferentes gerações, os elementos que enredam o fazer fandangueiro. Este por sua vez, ao manter as tradições dos bailes faz-se resistente aos processos restritivos de aprendizagem, que se constituem enquanto máquina de controle, pautadas em parâmetros cristalizados, responsáveis pela formação de subjetividades padronizadas. A ruptura com a lógica ligada à linearidade do tempo capitalista, a predominância da oralidade, o vínculo com a memória e a experiência, assim como os processos de aprendizagem gerados autonomamente nos Bailes de Fandango Caiçara, possibilitam a criação de novos caminhos, fundados nas fissuras que foram deixadas pelos sistemas de controle, ao longo dos anos.

Os encontros nos bailes, com os diferentes corpos, diferentes sujeitos, em diferentes casas, nos diferentes núcleos familiares, são convites para distintas ignições de aprendizagem. A insatisfação que é formada nas relações que são tecidas na e pela convivência com o mundo, ao alimentar as táticas de enfrentamento, ensaiam outras escrituras corporificadas. Por serem parte daquilo que Santos chama de Epistemologias do Sul, tais saberes e fazeres, por condição vital, se dispõem ao enfrentamento contra o colonialismo, capitalismo, patriarcado<sup>91</sup> (SANTOS, 2010) e o fundamentalismo religioso. Neste sentido, a aprendizagem da dança aqui tratado é transformada quando o baile muda de bairro, quando mudam os parceiros de dança, quando são feitos dentro ou fora das casas, quando se muda a data que é comemorada, quando muda o vínculo e nível de intimidade dos envolvidos ou quando os bailes em tempos de crise ou de tempos de suposta normalidade são silenciados.

---

<sup>91</sup> Conceito contido em Santos (2010) que argumenta que a tríade formada pelo capitalismo, colonialismo e patriarcado formam uma tríade que historicamente alicerçam formas de dominação.



Os processos de aprendizagem apresentados, no esforço minucioso e detalhado dos atores sociais, articulados com a revisão da literatura, estão engajados em construir e reconstruir estratégias cuja única certeza é o inacabamento. Moldados em direções ramificadas, quando realizados no tempo espaço dos bailes tradicionais, tais processos potencializam outros modos de subjetivação. É a utilização das ausências como possibilidade de ação, o emprego do silenciamento como poética da existência, o exercício da desobediência, da transgressão, da subversão, da precariedade, da dúvida e o respiro por entre as frestas como viabilidade possível. Os processos aqui tratados fazem-se broto que por nascerem do entre-lugar, não se interessam em sistemas arbóreos que creditam aos fins uma origem única. Pautada na possibilidade de invenção de si e de mundo, tais processos arquitetados na diferença<sup>92</sup> (MATOS, 2014) encontram nos modos de ação corporificados, gerados nos processos de aprendizagem inventiva (KASTRUP, 2007) do fandango, a possibilidade de criação de modos outros de subjetivação.

---

<sup>92</sup> A diferença contida em Matos (2014, p. 196), a partir da concepção deleuziana, é compreendida como possibilidade de criação de caminhos outros, ou como "linhas de fuga" e, desse modo, "a diferença deve ser vista como ruptura, descontinuidade de uma ordem previamente estabelecida; como transgressão".

## CAPÍTULO VI

### DESPEDIDA - RELATOS (IN)CONCLUSIVOS

Balizada pelo processo cartográfico a presente investigação foi conduzida pelos enredos que constituem a aprendizagem do fandango caiçara. Distante de regramentos metodológicos restritos, agrupamentos de informações, ou coleta de dados, a cartografia enquanto política cognitiva criadora, que investiga a experiência sob a luz da experiência, possibilitou ao presente trabalho caminhos fecundos. Por sua vez, as pistas do processo cartográfico aqui apresentados foram fundados nas superfícies táteis, nas paisagens sonoras, na camaradagem, na catarse coletiva, na atenção distraída que no ato da dança enovelam múltiplas temporalidades, a um só tempo. Por principiar pela multiplicidade, conhecer para o referido percurso metodológico torna-se também um ato de criar a realidade, o que já, em um primeiro momento, desabilita a predominância dos processos de representação. Em um movimento transversal, a atenção do cartógrafo, que se faz porosa, sensível e atenta aos processos modulantes, não se isenta da ética do cuidado com os fluxos da pesquisa.

Por compreender o processo de aprendizagem do fandango enquanto acontecimento que extravasa o ato celebrativo, a imersão no campo esteve pautada na escuta atenta dos elementos que enredam os bailes de fandango. Ou seja, estar atento às percepções e impressões dos sujeitos participantes e, a partir delas, tentar desvelar como estes sujeitos compreendem, ou melhor, corporificam os processos de aprendizagem do fandango caiçara. Neste sentido, com base nas entrevistas, a participação nos bailes, somada à permanência nas comunidades, percebeu-se que embora os modos de aprendizagem pudessem ser analisados somente no momento dos bailes, estes, em certa medida, eram insuficientes para justificar a complexidade, e conflitividade que ocorrem os processos analisados.

Em tempos de acentuada violência presentes na esfera cultural, social e política, considerando-se os acontecimentos dos últimos anos nos territórios sobrepostos pela Unidade de Conservação, se fez essencial articular os conhecimentos críticos, aos desafios dos novos tempos, coordenando-os com uma base teórica capaz de trazer ao debate, do ponto de vista prático, as aspirações dos que há muito tempo são silenciados. Ou seja, historicamente excluídos, dominados

e discriminados. Calados não por não terem o que dizer, mas por nem sempre terem a possibilidade de tornar suas aspirações *proferíveis* frente aos mecanismos de controle sociais, econômicos e políticos.

Embora o Fandango Caiçara seja realizado em parte da costa das regiões sul e sudeste brasileiro, a particularidade com que é realizado em cada lugar influem na forma como os processos analisados ocorrem. Sua não linearidade histórica, acompanhada por ausências, desvios, rupturas e pausas, dão-a-ver nas marcas dançadas as reivindicações de mundo, a partir da própria alteridade.

A permanência no território revelou-se também fator fundamental na dinâmica dos processos aqui tratados. A vitalidade da aprendizagem fandangueira, assim como os entraves referentes a permanência das famílias pesquisa, embora resguardada por uma série de aparatos legais nacionais e internacionais, apresentados ao longo de todo o Capítulo II, ainda não encontra efetividade em ações de salvaguarda contínuas e permanentes. Conjunaturas estas que ratificam a necessidade de destacar as configurações de mundo que emergem do dinamismo sócio-histórico da comunidade, refletidas na maneira como se aprende fandango na Juréia.

Por outro lado, se os meios jurídicos e acadêmicos, por vezes, protagonizam embates perenes sobre o direito, definição e a legitimidade dos fazeres e saberes fandanguero, é no próprio corpo, entretanto, que o fazer/saber caiçara evolui, se transforma, se fortalece e se reafirma, colocando em xeque as narrativas interessadas em deslegitimar toda uma cosmopercepção de mundo dos microcosmos construídos pelas famílias caiçaras. Tais processos de aprendizagem, ligados outrora à cotidianidade social, são ressignificados na atualidade, enquanto maneiras corporificadas de ação favorável aquilo que chamei de modos de ação corporificados de (re)existência.

Os eixos de aprendizagem casa, mutirão e brincadeira, graças à complexidade de componentes resistentes às violências sofridas ao longo dos anos, tornou-se produtora de subjetividades (re)existentes. Sob a luz da aprendizagem inventiva contida em Kastrup (2007) a aprendizagem no fandango, pode ser concentrada ao mesmo tempo em que se abre para o improvável gerado pelas várias problematizações possíveis geradas pelo corpo que brinca. Seja

administrando o espaço físico, o pulso rítmico ou o tempo que ocupa durante a realização das marcas.

A repetição de gestos, realizado noite adentro, não se faz elemento rígido de natureza estática, mas vivo em bases movediças, não interessada no automatismo, na homogeneidade, na representação ou na imitação, mas pela ampliação de possibilidades que a quebra das certezas pode lhe gerar. Composto de uma dinâmica fluida, a aprendizagem emergida dos bailes não se efetiva em caminhos restritivos, mas se conecta na liberdade que estes podem lhe ofertar, já que a necessidade de se organizar a aprendizagem inventiva segundo Kastrup (2007) não se dá no momento de reconhecimento, mas no momento em que ocorre o estranhamento.

Haja visto que o potencial existente nos saberes gerados na dança caiçara, por serem executadas em uma lógica de movimentação própria, pouco valeria, caso estivessem interessados, na reprodução de gestos motores, incapazes de contribuir com o exercício da liberdade, tão precioso aos sujeitos da presente pesquisa. Diferentemente de modelos baseados em sistemas fechados (folclorizados), propensos a efetivarem-se somente do ponto de vista funcional e estético, os processos de aprendizagem gerados nos bailes de Fandango Caiçara, realizados nas famílias da Juréia, graças aos atravessamentos históricos, possibilitou a emergência de potencialidades próprias.

A autenticidade do fazer fandanguero, teve como consequência o fortalecimento coletivo, engajado na construção autônoma de modos de subjetivação próprios. Ou seja, exercendo forte influência na maneira como os processos ocorrerem, o cultivo das escolhas, as relações individuais e coletivas se tornam essencial enquanto estratégia de cocriação. Não por um acaso a dança efetiva-se, nesse ponto de vista, em resistir à medida em que se engaja por relações sociais, políticas e históricas ampliadas. Pois, se a condição de precarização, por um lado, é responsável por rupturas que significam a delimitação dos contornos econômicos e sociais da referida região, por outro lado, o mesmo contribui para gerar ignições fecundas a serviço da aprendizagem. O que significa a perene busca por arranjos próprios de aprendizagem, amalgamadas no desejo emergidos das vivências dos envolvidos.

Os bailes de fandango, enquanto elemento ainda capaz de retroalimentar o dinamismo das narrativas caiçaras, relativas às transformações, assim como sua função no mundo, se fazem presentes nos corpos dos sujeitos. É a partir da linguagem historicamente geradas neste corpo que toca, dança, celebra, brinca e trabalha que são estabelecidos os pontos de conexão que retroalimentam os processos de aprendizagem. Face às fricções dos corpos com o meio, são nos modos de vida caiçara, que são mobilizados os processos de aprendizagem. Estes, dinamizados e organizados pelos eixos de aprendizagem, em fluxo contínuos, provisórios e transitórios, se apresentam em intensidades, articulações e modulações distintas, conduzindo, portanto, ao encontro da problematização e dos modos de subjetivação que criam e recriam o mundo das famílias fandanguueiras da Juréia.

## REFERÊNCIAS

AMOROSO, D. M. O estudo das danças populares brasileiras como campo de pesquisa: trajetos a partir das noções do passo, da prática e da criação. **Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA**. Salvador: ANDA, 2019. p. 477-486.

ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo, 3 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A, 1972.

ALVARENGA, O. **Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora Globo, 1960. p. 159-182.

ARAÚJO, A. M. **Folclore Nacional (VIII)**. São Paulo: Melhoramentos, 1967. p. 85-91.

\_\_\_\_\_. **Fandango**. In: ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional (VII)**. São Paulo: Melhoramentos, 1964. p. 129-192.

ASSOCIAÇÃO JOVENS DA JURÉIA. **As comunidades tradicionais da Juréia pedem ajuda na defesa dos direitos do Sr. Onésio Prado e família**. 16 ago, 2014. Disponível em: <<https://ajjureia.wordpress.com/2014/08/16/as-comunidades-tradicionais-da-jureia-pedem-ajuda-na-defesa-dos-direitos-do-sr-onesio-prado-e-familia/>>. Acesso em: 12 jul. 2021.

BRAGA, R. Raízes da questão regional no estado de São Paulo: considerações sobre o Vale do Ribeira. **Geografia: Revista da Associação de Geografia Teorética**. V. 24, n. 3, p. 43-68, dez. Rio Claro, 1999.

BRANCO. A. **Cultura caiçara, resgate de um povo**. Peruíbe: Oficina do Livro e Cultura, 2005.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. In: Website oficial Palácio do Planalto. [online]. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)>. Acesso em: 25 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. **Decreto nº 6.040, de 7 de fevereiro de 2007**, que "Institui a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais". Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2007/decreto/d6040.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6040.htm)>. Acesso em: 25 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. **Lei no 9.985, de 18 de Julho de 2000** regulamenta o art. 225, § 1o, incisos I, II, III e VII da Constituição Federal, institui o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza e dá outras providências. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19985.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19985.htm)>. Acesso: 20 jul. de 2021.

BRITO, M. de L. S.; RANDO, J. A. G. Apresentação. In: BRITO, M. de L. S.; RANDO, J. A. G. (Orgs.). **Fandango de Mutirão**. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003.

\_\_\_\_\_. Mutirão ou puxirão: relatos do fandango paranaense. In: BRITO, Maria de Loudes Silva; RANDO, José Augusto Gemba (Orgs.). **Fandango de Mutirão**. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003.

BUENO, F. da S. **Vocabulário tupi-guarani português**. São Paulo: Gráfica Nagy, 1983.

BURKE, P. **A cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

CALI, P. Paisagens da Juréia: estudo interdisciplinar sobre o povoamento do litoral sul paulista. *In*: DIEGUES, Antonio C. **Enciclopédia Caiçara**, Vol. I – O olhar do Pesquisador. São Paulo: Ed. Hucitec/NUPAUB - USP, 2004, p. 71 -90.

CANCLINI, N. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2011.

CARNEIRO, C. **Entrevista concedida para pesquisa sobre os processos de aprendizagem do fandango caiçara nos bailes realizados na Juréia**. Entrevista [27 fev. 2020]. Entrevistador: Roberto Gomes. Comunidade Grajaúna – Iguape (SP), 2020. 1 arquivo .mp3 (1:57 min).

CARVALHO, M. C. F; SCHIMITT, A. **Laudo Histórico e Antropológico. Relatório Técnico Científico para identificação de famílias tradicionais presentes na Estação Ecológica da Jureia- Itatins**. São Paulo: Secretaria Estadual do Meio Ambiente, 2010.

CASTRO, R. R.; REZENDE, R.; ALMEIDA, M. W. B. Caminhos fechados: coerção aos meios de vida como forma de expulsão dos caiçaras da Jureia. *In*: SOUZA FILHO, C. F. *et al.* (Eds.). **Direitos Territoriais de Povos e Comunidades Tradicionais em Situação de Conflitos Socioambientais**. Brasília: IPDMS, 2015.

COELHO, Daniele Maia Teixeira; DIEGUES, Antônio Carlos. O Fandango Caiçara como forma de expressão do patrimônio cultural do Brasil. **Revista Iluminuras** - Publicação Eletrônica do Banco de Imagens e Efeitos Visuais - BIEV/LAS/PPGAS/IFCH/UFRGS. V. 14, n. 34, p. 85-103, ago./dez. Porto Alegre: Iluminuras, 2013.

COELHO, D. M. T. **Reflexões sobre a eficácia do registro do fandango caiçara como forma de expressão do patrimônio cultural do Brasil**. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Programa de Pós-Graduação em Ciência Ambiental, Universidade Federal de São Paulo, 2013.

CORRÊA, J. R. O. **Vamos Fazer um fandango**: arranjos familiares e sentido de pertencimento em um dinâmico mundo social. 2013. 200 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – PPGSA, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

COSTA, B. E. de B. **O Fandango Narrador**: Cultura Popular, Território e as Contradições do Brasil moderno nas modas de fandango Caiçara. 2015. 186 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

CUNHA, M. C. **Índios no Brasil**: história, direitos e cidadania. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

DIEGUES A. C.; ARRUDA R. S. V. (Orgs.) **Saberes tradicionais e biodiversidade no Brasil**. Brasília: Ministério do Meio Ambiente; São Paulo: USP, 2001.

DIEGUES, A. C. **Enciclopédia Caiçara**. Vol. V: Festas, lendas e Mitos Caiçaras. São Paulo: Editora HUCITEC – NUPAUB-CEC/USP, 2006.

\_\_\_\_\_. **Enciclopédia Caiçara**. Vol. IV. **História e memória caiçara**. São Paulo: Editora HUCITEC – NUPAUB-CEC/USP, 2005.

\_\_\_\_\_. **O Mito Moderno da Natureza Intocada**. São Paulo: HUCITEC, 1998. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DEAN, W. **A ferro e fogo: a história e a devastação da Mata Atlântica brasileira**. Tradução: Cid Knipel Moreira. Revisão técnica: José Augusto Drummond. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

EL PAÍS. **Casa de Edmilson Prado, na Juréia**. 10.08.2019. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/01/politica/1564669094\\_311137.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/01/politica/1564669094_311137.html)>. Acesso em: 12 jul. 2021.

EVARISTO, C. **Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita**. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio. (Org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 16-21.

FERREIRA da SILVA, A. **Onde os direitos ambientais sobrepõem direitos humanos na mata Atlântica brasileira: estudo a respeito da diversidade cultural em comunidades tradicionais sobrepostas por unidades de conservação no Vale do Ribeira, SP**. 2012. 198 f. Dissertação (Mestrado em Ecologia Aplicada) – Programa de Pós-Graduação Interunidades Esalq, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FERREIRA, T. J. **Fandango Paranaense da Ilha dos Valadares – Processos de Tradução Cultural e Aprendizagem Inventiva na Dança**. 2016. 148 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2016.

FERRERO, C. B. **A viola no Fandango de Iguape e Cananéia**. In: Diegues, A. C. **Enciclopédia Caiçara**. Vol. 5: Festas, lendas e Mitos Caiçaras. São Paulo: HUCITEC, NUPAUB/CEC/USP, 2006.

FORTES, R. **Iguape... Nossa história**. V. 1 e 2. Iguape: Edição do autor, 2000.

FRANCO, Paulo. **Entrevista concedida para pesquisa sobre os processos de aprendizagem do fandango caiçara nos bailes realizados na Juréia**. Entrevista [15 mar. 2020] Entrevistador: Roberto Gomes. Barra do Ribeira – Iguape (SP), 2020. 1 arquivo .mp3 (48 min).

FRANCO, P. **Oficina de fandango caiçara como vivência de educação popular na associação dos jovens da Juréia – AJJ/Barra do Ribeira – Iguape – SP: reafirmando o potencial das comunidades tradicionais caiçaras**. 2015. 136 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de São Carlos, Sorocaba, São Paulo, 2015.

GRAMANI, D. da C. **O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri**. 2009. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.



GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**: Cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUATTARI, F. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IPHAN. **Convenção para salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**, Paris, 17 de outubro de 2003. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. **Dois projetos brasileiros entram na lista da Unesco de Boas Práticas de Salvaguarda**: Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1255>>. Acesso em: 25 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. **Dossiê de registro do Fandango Caiçara**. Brasília: IPHAN, 2011.

\_\_\_\_\_. Texto Descritivo Completo – **Fandango Caiçara**: Expressões de um Sistema Cultural. Elaborado pela Associação Cultural Caburé, dezembro de 2011.

\_\_\_\_\_. **Fandango Caiçara**. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/83/>>. Acesso em: 25 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. **Museu Vivo do Fandango**. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/938/>>. Acesso em: 25 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. **Patrimônio Imaterial**. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>>. Acesso em: 10 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. **Resolução nº 001, de 03 de agosto de 2006**. Publicada no D.O. de 23 de março de 2007. Brasília, 2006. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Resolucao\\_n\\_001\\_de\\_2006.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Resolucao_n_001_de_2006.pdf)>. Acesso em: 25 jul. 2021.

KASTRUP, V. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva. *In*: KASTRUP, V. **Política da cognição**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

\_\_\_\_\_. **A invenção de si e do mundo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

\_\_\_\_\_. Aprendizagem, arte e invenção. *In*: KASTRUP, V. **Psicologia em Estudo**: Educação & Sociedade. Vol. 6, n. 1, p. 17-27, jan./jun. Maringá, 2001.

\_\_\_\_\_. O lado de dentro da experiência: atenção a si mesmo e produção de subjetividade numa oficina de cerâmica para pessoas com deficiência visual adquirida. **Psicologia**: ciência e profissão, p. 186-199, 2008.

LIGIÉRO, Z. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIMA, L. A. **Entrevista concedida para pesquisa sobre os processos de aprendizagem do fandango caiçara nos bailes realizados na Juréia**. Entrevista [18 mar. 2020] Entrevistador: Roberto Gomes. Comunidade Prelado – Iguape (SP), 2020. 1 arquivo .mp3 (33 min).

MAHFOUD, M. **Folia de Reis, festa raiz: psicologia e experiência na Estação Ecológica Juréia – Itatins**. São Paulo: Companhia Limitada, 2003.

MANSANO, S. R. V. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. **Revista de Psicologia da UNESP**. São Paulo, 2009.

MATOS, L. **Dança e Diferença**. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2014.

MELO, T. Espaço, comunicação e cultura breve relato de observações sobre a comunidade da cachoeira do Guilherme. *In*: Diegues, A. C. **Enciclopédia Caiçara**. V. 1. O olhar do pesquisador São Paulo: HUCITEC, NUPAUB/CEC/USP, 2004. p. 321-340.

NUNES, M. **Do passado ao futuro dos moradores tradicionais da Estação Ecológica Juréia Itatins/SP**. 2003. 253 f. Dissertação (Mestrado em Geografia Física) – Programa de Pós-Graduação em Geografia Física, Departamento de Geografia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; TEDESCO, S. **Pistas do método cartográfico: a experiência da pesquisa e o plano comum**. Porto Alegre: Sulina, 2014.

PASSOS, E., KASTRUP, V., ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PEREIRA JÚNIOR, C. A. **Iguape: princesa do litoral, terra do bom Jesus, bonita por natureza**. Série Conto, canto e encanto com a minha história. São Paulo: Noovha América, 2005. 128 p.

PEREIRA, M. R. de M. **Semeando irás rumo ao progresso**. Curitiba: UFPR, 1996.

PIMENTEL, Alexandre; GRAMANI, Daniella; CORREA, Joana (Orgs.) **Museu Vivo do Fandango**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

PIMENTEL, A.; PEREIRA, E.; CORRÊA, J. Museu Vivo do Fandango: aproximações entre cultura, patrimônio e território. **35º Encontro Anual da ANPOCS**. GT 19 - Memória social, museus e patrimônios, 2011.

PRADO, D. **Entrevista concedida para pesquisa sobre os processos de aprendizagem do fandango caiçara nos bailes realizados na Juréia**. Entrevista [4 mar. 2020] Entrevistador: Roberto Gomes. Barra do Ribeira – Iguape (SP), 2020. 1 arquivo .mp3 (42 min).

PRADO, N. **Entrevista concedida para pesquisa sobre os processos de aprendizagem do fandango caiçara nos bailes realizados na Juréia**. Entrevista [26 mar. 2020] Entrevistador: Roberto Gomes. Comunidade Grajaúna – Iguape (SP), 2020. 1 arquivo. mp3 (13 min).

QUEIROZ, R. C. **Atores e Reatores da Juréia: idéias e práticas do ecologismo**. 1992. 229 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia. IFCH/UNICAMP, Campinas, 1992.

RACY, S. **Fandango vira polêmica entre ambientalistas e IPHAN na Juréia**. OESP, Caderno 2. São Paulo. 20 fev 2020. Disponível em: <<https://>

cultura.estadao.com.br/blogs/direto-da-fonte/fandango-na-jureia-vira-polemica-entre-ambientalistas-e-iphan/>. Acesso em: 27 jul. 2021.

RANDO, J. A. G. Fandango: Contextualização histórica: *In*: BRITO, M. de L. **Fandango de Mutirão**. Curitiba, 2003. p. 11-13.

RAIMUNDO, C. **Entrevista concedida para pesquisa sobre os processos de aprendizagem do fandango caiçara nos bailes realizados na Juréia**. Entrevista [18 mar.2020] entrevistados: Roberto Gomes. Comunidade Prelado - Iguape (SP), 2020. 1 arquivo. mp3 (39 min).

RODRIGUES, L. **O Lugar do Fandango Caiçara**: natureza e cultura de "povos tradicionais", direitos comunais e travessia ritual no Vale do Ribeira (SP). 2013. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 2013.

SANCHES, R. A. **Caiçaras e a Estação Ecológica de Juréia-Itatins, litoral Sul, São Paulo**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2004.

\_\_\_\_\_. Caiçaras e o Mosaico de Unidades de Conservação Juréia-Itatins: desafios para a gestão. **Unisanta Bioscience**, v. 5, n. 1, p.1-12, 2016.

SANCOVSCHI, B.; KASTRUP, V. Práticas de estudo contemporâneas e a aprendizagem da atenção. **Psicologia & Sociedade**, v. 25, n. 1, p. 193-202. Belo Horizonte, 2013.

SANTOS, B. de S. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

\_\_\_\_\_. **O fim do império cognitivo**: a afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

\_\_\_\_\_. **Um discurso sobre as ciências**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

SÃO PAULO. **Lei nº 16.260, de 29 de junho de 2016**. Autoriza a Fazenda do Estado a conceder a exploração de serviços ou o uso, total ou parcial, de áreas em próprios estaduais que especifica e dá outras providências correlatas. Diário Oficial, 2016.

\_\_\_\_\_. **Estudo Técnico para Recategorização de Unidades de Conservação e Criação do Mosaico de UCs Juréia-Itatins**. Secretaria do Meio Ambiente, s. d. Disponível em: <<http://www.jureia.com.br/jureiaitamins.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2021.

SARDINHA, M. **Entrevista concedida para pesquisa sobre os processos de aprendizagem do fandango caiçara nos bailes realizados na Juréia**. Entrevista [27 fev. 2020] Entrevistador: Roberto Gomes. Comunidade Grajaúna - Iguape (SP), 2020. 1 arquivo .mp3 (27 min.).

SETTI, K. Notas sobre a produção musical caiçara: música como foco de resistência entre pescadores do litoral paulista. *In*: Diegues, A. C. **Enciclopédia Caiçara**. v. 5: Festas, lendas e Mitos Caiçaras. São Paulo: HUCITEC, NUPAUB/CEC/USP, 2006.

SODRÉ, M. **Reinventando a educação**. Diversidade, descolonização e redes. Petrópolis: Vozes, 2012.



TEDESCO, S. Estilismo de si: ato de fala e criação. *In*: KASTRUP, V. **Política da cognição**. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 177-196.

UNESCO. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**, 2003. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Convencao\\_Salvaguarda\\_Patrimonio\\_Imaterial.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Convencao_Salvaguarda_Patrimonio_Imaterial.pdf)>. Acesso em: 24 abr. 2021.

WALSH, C. Interculturalidade Crítica e Pedagogia Decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver. *In*: CANDAU, V. M. (Org.). **Educação Intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2009. pp. 12-42.

## APÊNDICE A

### TERMO DE USO DA MATERIAL DE IMAGEM/ÁUDIO

	Ministério da Educação Universidade Federal da Bahia Escola de Dança	
---	---	--

#### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) e participar da investigação de Mestrado intitulada **“Os processos de aprendizagem do Fandango Caiçara como modos de ação corporificada e de (re)existência nas comunidades da região da Jureia, em Iguape (SP)”**, desenvolvida pelo mestrando Roberto Gomes da Silva Junior, do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, Brasil. Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa está sob a orientação da Profa. Dra. Lúcia Matos e que poderei entrar em contato com o pesquisador e a orientadora a qualquer momento que julgar necessário através dos e-mails: [luciamatos@ufba.br](mailto:luciamatos@ufba.br) e [robertootapp@gmail.com](mailto:robertootapp@gmail.com) ou telefone (21)979245245. Afirmando que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informado(a) dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo, que, em linhas gerais, pretende analisar de que maneira acontecem os processos de aprendizagem do Fandango caiçara nos bailes realizados pela comunidade remanescente da Jureia. Fui também esclarecido(a) de que os usos das informações por mim oferecidas estão de acordo às normas éticas destinadas à pesquisa envolvendo seres humanos. Minha colaboração se fará de forma pessoal, com a identificação nominal das declarações, a serem coletadas por meio de entrevista semiestruturada, a ser gravada a partir da assinatura desta autorização bem como por meio de registros fotográficos. Fui ainda informado(a) de que posso me retirar dessa pesquisa a qualquer momento, sem prejuízo para meu acompanhamento ou sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos. Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, conforme recomendações da Comissão de Ética da Universidade Federal da Bahia.

Iguape, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_

Nome completo:

CPF:

Assinatura do(a) participante: \_\_\_\_\_

## APÊNDICE B

### ROTEIRO ENTREVISTAS

- 1 – Qual o seu nome completo, a sua idade e o local de nascimento.
- 2 – Qual é a primeira lembrança que tem do fandango caiçara?
- 3 – Como você aprendeu o fandango e quantos anos tinha quando começou a participar dos bailes?
- 4 – O que o fandango representa para as comunidades da Juréia?
- 5 – Quem pode dançar o fandango da Juréia?
- 6 – Quem são os atuais mestres e como se aprende a dançar e tocar o fandango caiçara?
- 7 – Os passos (marcas) de Fandango Caiçara têm nomes?
- 8 – Existe algum tipo de brincadeira ou combinação feita, entre os músicos e dançantes, no momento em que se toca e dança as modas nos bailes?
- 9 – Você consegue perceber alguma diferença do Fandango de antigamente para os realizados na atualidade? Se sim, que mudanças ocorreram?
- 10 – Existe algum passo que não é mais feito, quais os motivos para eles não serem mais realizados?
- 11 – Há alguma diferença entre o fandango dançado dentro da associação e o fandango dos bailes, nas casas?
- 12 – Percebe-se que, atualmente, as mulheres são maioria nos bailes de fandango da Jureia. Por quais motivos não há mulheres cantando e tocando instrumentos?
- 13 – O Fandango caiçara é uma manifestação inerente à população local. Na sua opinião, como os gestores municipais, dirigentes da cultura e da educação percebem o fandango?
- 14 – Tem alguma lembrança, história pessoal ou da comunidade que a senhor(a) gostaria de contar sobre o fandango?

## **APÊNDICE C**

### **TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS**

#### **ENTREVISTA COM DONA NANCY PRADO**

**Casa de D. Nancy, comunidade Grajauna, fevereiro 2020**

**1 - Me fale, por favor, o seu nome completo, a sua idade e o local de nascimento.**

Me chamo Nancy Prado, nasci no [comunidade] Rio Verde, Município de Iguape.

**2 - Qual é a primeira lembrança que tem do fandango caiçara?**

No carnaval hoje a gente dança três fandangos e meio [se referindo ao número de dias], mas primeiro a gente dançava quinta, sexta, sábado, domingo, segunda e terça até meia noite. No meu tempo de criança até depois que me casei.

**3 - Como você aprendeu o fandango e quantos anos tinha quando começou a participar dos bailes?**

Eu tinha oito anos quando eu comecei a dançar, meus tios me tiravam pra dançar e eu dançava com eles.

**4 - O que o fandango representa para as comunidades da Juréia?**

É uma coisa boa pra gente, é uma tradição que vem dan'antes... Só que hoje eu danço pouquinho. De primeiro dançavam o batido, dançavam tudo o que era de música. Até meia noite dançavam o bate pé, eu dançava também. E hoje em dia não aprenderam porque naquele tempo não tinha um rádio, não tinha um gravador. Ninguém aprendeu, os mais velhos foram tudo aí ninguém aprendeu. Mas aqui faziam o mutirão de cavação de roça, faziam o baile de noite, faziam o baile de derrubada, faziam o baile de colha de arroz, tudo eles faziam mutirão. No mutirão juntava tudo o pessoal. trabalhava de dia e de noite dançavam. Tinha janta, tinha café a noite inteira, pra todo o povo.

**5 - Quem pode dançar o fandango da Juréia?**

O fandango aquele que sabe dançar pode dançar. Chegou, quer dançar pode dançar. Se quiser aprender também pode aprender.

**6 - Quem são os atuais mestres e como se aprende a dançar e tocar o fandango caiçara na comunidade?**

O primeiro pra abrir o fandango é o São Gonçalo [vozes ao fundo], depois é o primeiro tinha o batido, depois dançamos o valsado, depois tinha o sirandir, depois tinha o vilão de lenço (que eu não sei mais. Dançava quando era moça). Tinha tiraninha, tinha tirana grande, tinha recortado, tinha nhá moça.

**7 - Os passos (marcas) de fandango caiçara têm nomes?**

O primeiro pra abrir o Fandango é o São Gonçalo. Primeiro tinha o Batido, depois dançava o valsado que é o bailado agora né, depois tinha o sirandir, depois tinha o vilão de lenço, agora não sei mais, mas no meu tempo quando eu era moça. Tinha tiraninha, tinha tirana grande, tinha recortado, Balanço, Tirana Grande assim como é que diz, Oito zé nove; esse é batido [vozes no fundo].

**8 - Existe algum tipo de brincadeira ou combinação feita, entre os músicos e dançantes, no momento em que estão tocando e dançando as modas nos bailes?**

No carnaval as brincadeiras que a gente faz é a máscara, as mulheres se vestem de homem, os homens se vestem de mulher, [Cleiton Prado completa] tem a dança do chapéu. Aquele que a gente dança com a vassoura é a dança do chapéu. A gente tira da cabeça do outro e coloca na cabeça do outro. [Cleiton completa]: Essa é um valsado, que chama de dança do chapéu. Lá no Rio de Janeiro e em Ubatuba é o Arara que o pessoal chama [local em que se pendura roupa]. Tem uma moda que fala “ quero ver o arara, quero ver o arara”.

**9 - Você consegue perceber alguma diferença do Fandango de antigamente para os realizados na atualidade? Se sim, que mudanças ocorreram?**

O toque da viola, é quase do mesmo jeito, só que agora não toque o fandango batido. Só tocam o Cirandi, o São Gonçalo, o Engenho, o Recortado, o



Balanço. Mas as outras, que tinham como a Anagrande, tiraninha, oitodizenove, nanhia, nanhia de oito agora não tem mais. Não tinham como gravar naquele tempo. Não tem pessoas pra ensinar. Aquilo que eu disse do repasse do conhecimento, e isso acontece de um tempo pra cá. [Cleiton completa] Quando ocorreu muito essa coisa das pessoas saírem daqui, saírem do Guilherme, saírem do Guapiuzinho pra ir para os lugares, perdeu-se o repasse do conhecimento. Com as pessoas na cidade pra que aprender fandango?

**10 - Existe algum passo que não é mais feito, quais os motivos para ele não ser mais realizado?**

Acho que é sempre igual, as músicas se forem os caiçaras que toarem são sempre igual.

**11 - Há alguma diferença entre o fandango dançado dentro da associação e o fandango dos bailes, nas casas?**

Isso eu não posso explicar pra você por que eu não sei, mas eu acho que é sempre igual. As músicas que tocam se for os caiçaras que tocam é sempre igual. A música é sempre igual.

**12 - Percebe-se que, atualmente, as mulheres são maioria nos bailes de fandango da Juréia. Por quais motivos não há mulheres cantando e tocando instrumentos?**

É porque não tentaram aprender, mas se tentar tocar também elas vão aprender.

**13 - O Fandango caiçara é uma manifestação inerente à população local. Na sua opinião, como os gestores municipais, dirigentes da cultura e da educação percebem o fandango?**

Olha pra explicar pra você isso eu não sei bem. Mas tem algum que se interessam, mas tem outros.

**14 - Tem alguma lembrança, história pessoal ou da comunidade que a senhor(a) gostaria de contar sobre o fandango?**

O fandango de primeira era melhor, no meu tempo, por que a gente dançara tudo o que era música [vozes no fundo]. A gente começava o fandango oito horas e ia até oito horas do dia. Era noite inteira, dançavam batido, dançava valsado, dançavam sirandir, dançavam tudo quanto era musica. Todo mundo ali! Era bastante gente. Amanheciam dançando. Esses cinco dias de carnaval eles começavam oito horas e ia até oito horas do outro dia. Tinha bastante gente. Vinha gente de fora também, gente de lá do rio Comprido, vinha gente do prelado, vinha gente da praia do Uma. Tinha muitos dançadores da praia do Uma que dançavam muito bem. A gente lembra por que a gente dançava mesmo. Aquele tempo a gente dançava. Amanhecia no baile dançando a noite inteirinha. Dançavam mesmo.

## **ENTREVISTA COM DONA MARIDALVA SARDINHA**

**Casa de D. Nancy, comunidade Grajaúna, 27 de fevereiro de 2020**

**1 - Me fale, por favor, o seu nome completo, a sua idade e o local de nascimento.**

Meu nome completo é Maridalva Sardinha, tenho 58 anos e nasci no bairro [comunidade] do Prelado

**2 - Qual é a primeira lembrança que tem do fandango caiçara?**

É.. Festa de nossa senhora de Santa Isabel na casa da minha avó, ali.. na comunidade do Suamirim já. Minha avó morava no Suamirim, a mãe do meu pai. Nós morávamos no Prelado nessa época. Ela fazia festa de Santa Isabel, ela tinha a santa em casa e sempre que tinha festa tinha fandango a noite né. Pro pessoal se divertir... [E você lembra quantos anos você tinha? Indago] Ah, acho que eu tinha uns seis por ai. Eu lembro do pessoal chegando na hora do Fandango...

**3 - Como você aprendeu o fandango e quantos anos tinha quando começou a participar dos bailes?**

A gente aprendeu assim, com a convivência, de ver os mais velhos, com os avós, com meu pai... Participar vem quando eu já era um pouco mais velha, porque quando a gente é mais menininha o pai da gente não levava muito a gente no baile. Meu pai ele era muito rude, então às vezes ele não ia no baile, mas não levava a gente. Poucas vezes eu fui com meu pai, a não ser essas vezes que era na casa da minha avó, que a festa era lá, ou na vila do Prelado mesmo eu lembro de alguns carnavais. Eu já tinha uns oi anos, sete anos mais ou menos. Baile de páscoa eu lembro. Eu ainda lembro que a comunidade do Prelado era uma vila grande assim perto da praia, - não era tão perto, era mais longe do que aqui [Referindo-se a distância que estávamos da praia de mais ou menos 500 metros], mas era cheia de casa de um lado e outro da rua. Eles enfeitavam a rua com árvores palmeiras pra colocar o judas pro dia da páscoa, pra fazer a comemoração do sábado de aleluia. O meu avô, pai da minha mãe, participava dessas coisas. Ele ajudava a enfeitar a rua, no sábado de aleluia eles faziam o judas. O pessoal falava “malhar o Judas no dia seguinte” [risos]. Isso eu ainda lembro, tenho poucas lembranças, mas ainda lembro.

[Vocês tem o judas ainda? pergunto] Em alguns lugar ainda fazem, as crianças ainda fazem. A gente já não.. Depois que eu cresci não fui mais católica, mudei pra doutrina espírita, ai tira um pouco essas coisas né, dessas culturas mais catolicistas. Mas a maioria das pessoas fazem, a criançada gosta de brincar de malhar judas.

#### **4 - O que o fandango representa para as comunidades da Juréia?**

Acho que é um resgate da nossa cultura, daquilo que a gente cresceu vendo sendo feito. O fandango não era só o fandango era tipo: Meu pai precisava fazer uma plantação de roça, ai ele ia na comunidade convidava o pessoal pra essa plantação de roça. E o festejo depois, no caso o pagamento era o fandango pro pessoal comer se divertir. Lembro da minha avó fazendo ademão. Minha avó ela plantava muito! Em roças enormes! Nestas roças ela plantava mandioca, plantava milho, plantava melancia, plantava feijão. Tudo ela plantava naquela roça, tipo duas roças. Ai ia tirando uma coisa ia ficando a outra, até que ficava só a mandioca na roça. Então quando fazia esses ademões<sup>93</sup> essas plantações de roça de auxílio eles convidavam a comunidade, e a comunidade sempre perguntava: Vai ter fandango? Ai todo mundo já ia todo mundo empolgado pro trabalho porque sabia que a noite ia ter festejo e conforme a gente faz hoje a gente lembra dessas coisas que a gente viveu quando criança. E graças a Deus a gente consegue fazer ainda agora. Consegue juntar o pessoal, consegue brincar, consegue... tipo quando tem roça a gente se junta pra plantar, então acho que é isso... Um pouco da lembrança que vem.

#### **5 - Quem pode dançar o fandango da Juréia?**

Todos que chegam. Alguns vem e não tem conhecimento de como funciona, mas acaba percebendo como que é, e acaba se acostumando. Às vezes a gente orienta algumas coisas, por exemplo: na minha casa quando tem festa o pessoal gosta de beber por exemplo, mas dentro da minha casa não permito que beba. E o pessoal já tem esse respeito, ai ele levam a bebidinha deles mas bebem lá na beira da rua, lá no campinho, em outro lugar e vão lá pra dentro dançam brincam.. Graças a Deus até hoje nunca deu confusão de nada, todo mundo brica se diverte...

---

<sup>93</sup> Sinônimo de mutirão.

## **6 - Quem são os atuais mestres e como se aprende a dançar e tocar o fandango caiçara?**

Aqui mesmo na comunidade do Grajaúna já não tem muito né. Tem seu Onésio ainda aqui. Ele não toca, mas ele sempre está ai na dança. E ali onde eu moro tem seu Carlos Maria, que mudou ali do Gapiu para ali, mora ali [Prelado]. Que é um mestre muito antigo já. Tem Luis Adilson, que é o folião do bairro. Conhece Luis Adilson? Ele também é um mestre de fandango. Ele toca folia de reis, toca folia de bandeira, toca no baile, toca tudo! Inclusive quando tem festinha lá em casa que a gente faz, ele faz erguida de mastro, coloca a bandeira no mastro, no outro dia ele vem de manhã cedo ele vem tirar a bandeira pra guardar, é tudo ele que faz. Ele é um mestre folião.

## **7 - Os passos (marcas) do fandango caiçara têm nomes?**

Tem vários passos dentro do Fandango. Tipo, você viu aqui o Passadinho, Siridir, o Bailado. É que aqui as crianças ainda não estão bem traquejadas, mas tem o batido, a pada de não que eles dançaram aqui, que é quase um passadinho, o Balanço. São vários passos [marcas] que tem. As crianças que estão vindo agora estão começando a aprender então não dançam porque elas fica com vergonha de errar. Mas tem várias marcas bonitas. O batido, por exemplo, é muito bonito. Quando pega um pessoal que sabe dançar mesmo é bonito demais.

## **8 - Existe algum tipo de brincadeira ou combinação feita, entre os músicos e dançantes, no momento em que estão tocando e dançando as modas nos bailes?**

Então aqui teve, você viu? A dança da Vassoura, às vezes a gente põe o chapéu (na vassoura). Sempre tem [a dança da vassoura]. Quanto está muito quietinho o baile alguém vai lá pega uma vassoura ou um chapéu e sai brincando no meio da casa. Se vestir [fantasiar], que nem as meninas se vestiram de homem, aquele dia. Às vezes os homens se vestem de menina pra brincar assim no carnaval. É legal também... Faz parte da brincadeira do carnaval isso. Ai tipo anteontem (terça feira) que foi o último baile, que vai até meia noite só, já é um dia que não dá pra fazer brincadeira, só a dança mesmo [devido a quarta-feira de cinzas]. Dança, se tiver confete brinca com os confetes, mas já não pode se vestir

de menino igual elas se vestiram ou menino de menina. Até que dança da vassoura da fazer, mas outras brincadeiras não [explica Maridalva]. Antigamente lá no Prelado, por exemplo, onde a gente morava na época de carnaval, meu Deus. Era uma bagunça [Maridalva sublinha]! Era uma bagunça assim, gostosa. Tipo durante o dia eles saíam visitando as casas, o pessoal mais velho. A gente dizia mais velho porque a gente era criança e pra lá não deixavam a gente participar muito. Hoje a gente deixa, por exemplo, João Pedro [seu neto de quatro anos] tocar junto com os violeiros. Naquela época as crianças não podiam. Hoje a gente deixa. Por exemplo, hoje eles dançam junto com a gente. Naquele tempo não podia criança dançar. Criança tinha que ficar lá brincando e os mais velhos que comandavam tudo. Mas eu me lembro dessa época ainda, por exemplo: o pai da minha mãe gostava muito de brincar. Então eles saíam todos com aquela roupa esquisita, colocava um chapéu, uma peruca de mato, coisas assim e saíam para visitar as casas, comer o que tinha nas casas. Faziam o borrimento, que era uma mistura de café com pó de farinha pra ficar passando nos outros. Então eles brincavam a tarde inteira com aquela molecada e era divertido, era legal, bem gostoso. A gente não participava mas a gente ia atrás pra ver o negócio (risos). Ia aquele monte de criança pra ver eles brincarem. Era bem legal!

**9 - Você consegue perceber alguma diferença do Fandango de antigamente para os realizados na atualidade? Se sim, que mudanças ocorreram?**

Não tem muita diferença porque o pessoal, por exemplo, nós que crescemos assim [se referindo a festa de fandango] continuamos naquele mesmo ritmo. A diferença que tem agora que é muito bom é que as crianças participam. Naquela época, por exemplo, na Cachoeira do Guilherme, que dançavam só Passadinho. Até meia noite eles dançavam só batido, não podia criança entrar. E as moças que não dançassem o Passadinho com eles, não podiam dançar o bailado depois da meia noite. As crianças não podiam dançar. Uma roda de passadinho aqui, por exemplo, se o Andrezinho [quatro anos] conseguir dançar... Naquela época não podia, agora a gente põem ele, vai ensinando e ele vai aprendendo. Tocar, igual eles [João Pedro e André] tocaram ai com o pai e com o tio. Antigamente não podia nem chegar perto dos instrumentos. Acho que a única diferença é essa. Hoje a gente permite que as

crianças participem pra que as coisas continuem. É mais preferível a gente ver eles aqui numa brincadeira sadia do que por ai nas porcarias do mundo. A gente prefere que eles aprendam as coisas da nossa cultura do que ficar por ai. Não que eles não possam sair, estudar, mas que eles saiam com essa base que a nossa cultura, o nosso modo de viver, mesmo que a gente saia daqui pra fora, tem que continuar. Eu vi muitos anos em São Paulo, trabalhando, quando era moça, mas eu nunca esqueci da minha raiz. Nunca deixei de ser eu porque fui pra São Paulo, tanto que eu voltei embora e graças a Deus hoje eu moro no lugar que eu nasci. Estou muito bem lá.

**10 - Existe algum passo que não é mais feito, quais os motivos para ele não ser mais realizado?**

Então, tem o Batido por exemplo, é uma dança difícil e não tem muita sequência até hoje por conta disso, porque os mais velhos não “ensinavam”. Se um mocinho fosse querer dançar no meio deles: “Ah você não sabe!” [dizia os mais velhos] tiravam ele do meio da casa e faziam ele sentar [sublinha Maridalva]. Não tinha aquela paciência. O Gabriel [13 anos] Dança com a gente no grupo da AJJ a gente foi pegando ele logo cedo e ensinando os passos que a gente sabia foi ensinado pra ele. Batido ele também dança quando faz todo mundo junto. Não sabe marcar a dança, mas eles estão aprendendo. A gente mais novo foi dando essa oportunidade. E seu Carlos é uma pessoa muito boa, ele gosta de ensinar o que ele sabe. Já o irmão dele mais velho não gosta. Se vê errado já fala: “Aprenda comigo”. Seu Carlos ensina, o pouco que a gente sabe foi ele quem ensinou a gente. O batido, a marca do balanço, que os meninos aprenderam. Foi por ele estar ensinando a bater o pé. É bem legal. Sempre que tem fandango na casa dele, às vezes Luis Adilson toca as modas e ele dança com a gente. Acho que essa é a única diferença, não foi pra pior, foi pra melhor. Pelo menos as crianças tão vindo e tão aprendendo. Estão se interessando e isso é bem legal.

**11 - Há alguma diferença entre o fandango dançado dentro da associação e o fandango dos bailes, nas casas?**

Acho que todo lugar é igual. Só com essa diferença, por exemplo: aqui e na minha casa não tem bebida dentro do ambiente, já no galpão já foi permitido entrar bebida e nos outros salões também. Só isso que é diferente. Mas a dança o

respeito... Se entra [no baile] uma pessoa que a gente não vê que tem respeito, a gente vai lá, chama de ladinho já conversa, já esclarece pra pessoa que ali é uma festa familiar, não uma bagunça. A gente faz isso. Os meninos todos fazem. Se vê que já tá muito fora do contexto a gente chama de ladinho, já conversa. Ai fica tudo bem.

**12 - Percebe-se que, atualmente, as mulheres são maioria nos bailes de fandango da Jureia. Por quais motivos não há mulheres cantando e tocando instrumentos?**

Eu acho que é mais por um costume que já vem pros antigos. Antigamente mulher era mais caseira e homem trabalhava na roça, ou trabalhavam juntos quando era pra plantação, mas se fosse pra roçar [etapas da roça na coivara] ia só os homens. A gente tinha que ficar cuidando de casa, fazendo a comida e cuidando dos filhos. Ai a maioria das mulheres não se interessava em tocar. Por exemplo no [comunidade] Guilherme tinha a dona Paula que tocava caixa. O marido tocava folia e ela tocava caixa, e cantava também! Dona Cecília na praia do Uma cantava também, a Mariazinha aquela que estava aqui também canta quando é folia de Reis, folia de bandeira. Ela ajuda a cantar. Então poucas pessoas se interessaram e não tinha muita oportunidade porque os homens não davam muita oportunidade das mulheres. Hoje a gente senta ali pega uma timba e toca. Mas antigamente não podia fazer isso, antigamente era mais rude. Mas um pouco também era um pouco as mulheres que pensavam: ah lá só tem homem. Mas agora já pode, as meninas já estão mais livres pra fazerem as coisas que querem.

**13 - O Fandango caiçara é uma manifestação inerente à população local. Na sua opinião, como os gestores municipais, dirigentes da cultura e da educação percebem o fandango?**

Olha pra ser sincera a prefeitura nunca deu apoio para a cultura caiçara não, por que todas as festas que a gente faz, são feitas por conta da gente. Não tem muito apoio da prefeitura pra nada. Às vezes eles chamam, no ano passado nós fomos na festa do Robalo, ai o grupo de Fandango tem que se apresentar de graça. Ai eles trazem um cantor de lá de não sei da onde [relata ironicamente], ai pagam vinte mil, trinta mil, pra pessoa vir cantar. Não podia estar ajudando a cultura do



lugar [do município]? Incentivando a cultura do lugar [do município]? Que não pagassem vinte mil, que dessem dez mil pra gente estar mantendo o grupo, pudesse viajar para algum lugar quando precisasse fazer alguma apresentação em um lugar que não fosse pago. Mas, não tem prefeitura. Muito pouco... Às vezes lá em casa na festa de santo Antônio a gente pede pro administrador deixar um perua pro pessoal que quer vir da Barra [Barra do Ribeira] para o Fandango [Prelado, Rio Verde Grajauna]. E uma luta pra eles deixarem. [pausa] Acho que não tem apoio nenhum. Eu se fosse tipo, um diretor de cultura iria valorizar aqui que tem no seu lugar. A pessoa que vem de fora que ver a sua cultura, não quer ver as coisas que vem lá de São Paulo. né? Mas acaba que a gente fica sem ter como fazer porque essa coisa de cultura não tem mesmo. Uma vez lá na minha casa eles queriam colocar uma faixa lá [risos], como se o evento fosse da prefeitura, pra tirar uma foto como um projeto que eles tinham lá. Ai eles queriam dar quinhentos reais pro evento pra gente comprar as comidas. Eu e Pedro [seu marido] não aceitamos [Maridalva ressalta]. Ai eles colocam que foi a prefeitura que fez e como que a gente fica com o pessoal da comunidade? O pessoal vai falar: “a eles tão fazendo festa e ganhando dinheiro nas nossas costas”. E não é nada disso. Eles [gestores locais] simplesmente usam a gente pra crescer com o projeto que eles têm pra ganhar o dinheiro deles. Ai nós não permitimos, a gente nunca precisou. Lá em casa a gente faz as festas e nós nos ajudamos. Aquele que quiser ajudar com alguma coisa traz, aquele que não trazer é bem vindo do mesmo jeito. E sempre funcionou assim. E o pessoal come e bebe à vontade e sempre sobra as coisas, nunca faltou! E a prefeitura aqui pra nós não funciona, muito difícil. Deveria ser o contrário, eles [gestores] deveriam dar o apoio. Tipo, se sabem que vai ter uma festa [baile] darem um apoio. [Daura dá exemplos] Vocês precisam do que? De condução? Dinheiro pra pagar o carro pra levar alguém? Ajudar de alguma forma né? O pessoal de Peruíbe [município que fica na outra extremidade da EEJI] que vai pra lá [bailes no Prelado] vão tudo por conta deles, não tem apoio de nada, de prefeitura não.... Muito difícil!

#### **14 - Tem alguma lembrança, história pessoal ou da comunidade que a senhor(a) gostaria de contar sobre o fandango?**

A lembrança boa que eu tenho que eu acho bonita, que eu nunca mais ninguém fez era isso que eu falei do meu avô. Ele enfeitava a rua, pegava os galhos

das arvores na rua, e enfeitava com fitas. [Dalva complementa] não era fita era um papel, sei lá o que era aquilo, mas ficava bonito. Aquelas folhas de palmeiras que enfeitavam a rua. É uma lembrança boa que eu tenho. Eles saiam brincando na rua. Como se fossem aqueles palhaços que tem na folia de reis pra lá pro lado de Minas. [Dalva indaga] Sabe aqueles palhaços? Se vestiam daquele jeito. colocavam uma marcara, uns cabelos e umas coisas, umas roupas de saco de linhagem, [Dalva complementa] juta que chama. E saiam brincando! Essa é uma lembrança boa que eu tenho.

## **ENTREVISTA COM CLEITON CARNEIRO**

**Casa de D. Nancy, comunidade Grajaúna, 27 de fevereiro de 2020**

**1 - Me fale, por favor, o seu nome completo, a sua idade e o local de nascimento.**

Me chamo Cleiton do Prado Carneiro, tenho 40 anos. Nasci 2 de setembro de 79. Nasci por uma acaso por conta da minha bisavó não querer fazer o parto da minha mãe. Eu fui nascer em São Vicente.

**2 - Qual é a primeira lembrança que tem do fandango caiçara?**

Primeira lembrança vaga que eu tenho (é) de acordar de noite chorando e minha mãe vir me dar de mamar [risos]. Com o fandango tocando na cabeça sabe. Eu no quarto.. não lembro em qual casa que era. Eu no quarto chorando e minha mãe vem me acudir, me dar de mamar pra voltar a dançar. E ouvindo o batido, dança batida... O pessoal falando... E depois vem as lembranças vagas de criança de estar sentado no banco, no colo da minha mãe dançando com ela. Depois [tempos depois] eu correndo nos terreiros. Aqui a gente chama de terreiro e não de quintal [explica Cleiton], brincando com as crianças. Ai entravam, as pessoas as vezes estavam dançando. Pediam pra gente sair da sala. Sair tipo assim sair do meio da roda, igual a gente faz até hoje [pondera Cleiton]. Igual a criança passa correndo no meio da roda e pra criança não se machucar a gente pede pra sair, pra se afastar, pra ficar brincando ali do lado. São as primeiras lembranças que eu tenho do fandango. Depois vem as lembranças mais concretas de eu ver o fandango acontecendo mesmo. O pessoal batendo o pé, o Fandango de Reis... Dia 29 de setembro o pessoal fazia muito fandango, dia de São Miguel, Ademão grande. Ademão é a mesma coisa que mutirão grande [explica Cleiton]. Temos dois tipos de mutirão que é o ajutório, a gente vai na roça ajuda, e vai pra outra roça e ajuda. As vezes faz várias roças no mesmo dia é o ajutório. O ademão mesmo, é aquele que o cara depois se junta em casa pra dançar.

**3 - Como você aprendeu o fandango e quantos anos tinha quando começou a participar dos bailes?**

Eu aprendi a tocar fandango de 14 pra 15 anos [som de grilos ao fundo]. Na verdade eu não tocava o fandango [explica Cleiton], eu cantava e não tinha aprendido tocar viola ainda. Dos treze em diante eu não tinha aprendido a tocar viola ainda, eu só cantava. Eu tinha feito uma ou duas músicas e vinha pra cantar no baile. [pausa] Eu já cantava com algumas músicas autorais. Uma ou duas, minha e de um primo nosso (pausa). Eu vim tocar com 15 pra 16 anos. Comecei a tocar violão, ai comecei a me apresentar com violão. E depois passei a tocar viola. Eu comecei a tocar mesmo me apresentando. Indo pra Campinas, São Paulo me apresentando em eventos culturais, por necessidade. Foi bem naquela época que a gente saiu daqui e foi pra cidade, então eu perdi um pouco do vínculo. Eu cheguei com 10 pra 11 anos pra Barra do Ribeira, dai eu ia pra participar, ia por ir, não ia pra tocar. A partir desse momento [já com 14 anos] eu comecei a fazer essas músicas e comecei a tocar com esse rapaz, o Aurelio. Na verdade com 13 pra 14 anos eu comecei a fazer essas músicas por tá gostando de uma pessoa. Sabe é aquilo, você vai, ai tem um namorico aqui, ai você acaba fazendo as músicas. Depois eu aprendi a tocar, mas ai não vinha muito no Fandango porque o fandango estava meio parado. Principalmente aqui na região o fandango parou de acontecer. As pessoas começaram a sair, começaram a ir embora. Ai depois eu comecei com 17 pra 18 anos eu comecei a tocar no fandango verdade mesmo, ir no fandango pra tocar. Comecei a tocar aqui, lá no Guilherme [se referindo ao bairro cachoeira do Guilherme], nas festas de São Miguel, Festa de São João. Ai já comecei a namorar com a minha companheira. Ai mudou a rota do fandango, eu vinha pra praia do Una, por que ela morava na praia do Una, então eu vinha direto na praia do Una. Carnaval, amigo secreto, festa de aniversário. Inclusive eu foi no aniversário de 15 anos dela, ai toquei umas três modas, mas toquei com vergonha. Na época eu estava começando a tocar. Eu não tinha aquela prática de tocar e cantar. Foi eu e um primo meu, Bernardino. Um frio lascado [pontua Claiton], pra não ficar fora da casa [nós] entramos pra tocar. Na época eu não dançava ainda, eu não era fã de dançar. Ai depois que eu vim pra cá, que eu comecei a namorar com a Drica mesmo, com a minha companheira, que eu comecei a dançar. Inclusive eu comecei a tocar junto com o Maurício, junto com os mais velhos, com Antônio Neves, com Paulo Pedro com tio João de Lima com esse pessoal. Eles me chamavam pra tocar, gostavam que viesse tocar, ai comecei a tocar Junto com o Maurício que é meu

parceiro de cantoria no Manema [grupo de fandango]. Des dessa época a gente começou a tocar Juntos [pausa]. Só pra completar, com 14 pra 15 anos, a primeira música que eu fiz foi pra minha companheira [ risos]. A primeira música que eu fiz foi pra ela, a gente nem namorava, era só aquela paixão de pré-adolescência, mas deu certo [risos]. Eu tinha 13 pra 14 anos, foi em 93 / 94.

#### **4 - O que o fandango representa para as comunidades da Juréia?**

O fandango representa a resolução de um mutirão ápice da alegria e da felicidade. Representa a luta pelo território, a força que a gente tem pra continuar fazendo as nossas roças, fazendo as nossas casa, representa a força que a nossa ancestralidade tem, representa um papel importante que esses ancestrais nos deixaram para manterem a nossa cultura, manter nosso trabalho, manter a nossa vontade de viver aqui. Quando a gente está triste a gente faz fandango, quando a gente está feliz a gente faz fandango. porque é a parte essencial do ajuntamento. Mesmo que a gente não faça um fandango a noite inteira, a gente faz o fandango com a convicção que é o fandango que segura a gente, que deixa gente feliz.

#### **5 - Quem pode dançar o fandango da Juréia?**

Quem quiser! Acho que hoje em dia quem quiser. O fandango em muitos lugares é visto como uma dança machista. Mas o fandango não é só a música, não é só a dança, não é só o toque. O fandango é uma manifestação que começa dès da hora que o companheiro e a companheira na casa inventam de fazer uma roça. Vamos fazer uma roça? vamos chamar o pessoal? A partir daí começa todo um processo, todo uma movimentação para que aquilo aconteça. Cada um com a sua função... A companheira vai fazer o que tem o que fazer, o companheiro vai fazer o que tem pra fazer o que é do feitio dele. Enquanto ele vai marcar a roça a companheira vai ficar em casa fazendo o peixe que ele foi matar. Enquanto ela está pesando na pedra ele está limpando o peixe pro pessoal que vai vir e é assim. Como você vê na prática aqui, não tem muito isso. A mulher está catando siri, pescando, o homem está limpando peixe. O homem sai pra roçar, pra tarrafeiar e aí quem fica em casa, homem ou mulher, fica fazendo comida. Não tem muito essa separação. Mesmo com esse lance de estar acontecendo o carnaval, a gente é organizado. Mesmo que um não se comunique com o outro na questão da organização, todo

mundo sabe o que fazer, todo mundo vai fazer o que tem que fazer. É do inconsciente. A gente sabe o que tem que fazer. Então vai pra um lado, outro para o outro. É uma responsabilidade mas não é uma obrigação. É uma coisa que você tem que fazer, porque está ali para fazer, mas agora, uma responsabilidade é diferente. Você é responsável pela comida do outro, você é responsável pela casa. Você vê, o meu avô está com 90 anos. Você vê o meu avô na pia lavando louça, você vê o meu avô varrendo casa, levando o lixo lá pra baixo, arrumando os pratos, aticando o fogo e olhando a panela. E ver a minha vó fazendo a mesma coisa. Não tem aquela divisão de tarefas. Tem muitos lugares que você vai e você vê isso. “Mulher faz isso e Homem faz aqui”. Aqui é sempre essa correria que você vê, mas o nosso modo de fazer fala tudo. Você vê essa correria total e você vê a tia Mariazinha tocando caixa de fandango, Elisia tocando pandeiro, Vanessa ia lá e tocava caixa de fandango e é isso. Ai você homens e mulheres dançando. A minha avó até falou pra você que as mulheres não tocam porque não aprendem, não foram aprender a tocar. Mas se pegar pega e toca. Não tem muito isso que mulher não pode. Quem pode dançar, quem pode tocar é mulher o homem. Desde que saiba, ou desde que queira aprender. Não precisa nem saber, às vezes tem que querer e aprender. Uma das coisas pra você fazer você tem que saber. E está todo mundo ali pra ensinar e é isso. Aqui não tem quem pode ou não poder, aqui tem quem quer e quem não quer.

## **6 - Quem são os atuais mestres e como se aprende a dançar e tocar o fandango caiçara?**

Bom, eu vou começar pela segunda pergunta depois eu respondo a primeira. Na comunidade a gente aprende olhando. O fandango é do cotidiano ainda pra gente [explica Cleiton]. Então a gente aprende olhando o outro tocando. Você vê ali o Gabriel [13 anos] tocando junto com a gente. O Andrezinho [4 anos] tocando. Às vezes está olhando, às vezes está ouvindo. Então a gente aprende olhando e escutando as músicas. Andrezinho cantando “Dois corações que se ama” pra lá e pra cá, “O galo canta” e é isso. Acho que a gente aprende naquela antiga cultura da oralidade. Não, não é assim.. olha aqui [exemplifica Cleiton]. Eu aprendi sem muito me ensinarem. Quando você está no fandango você está ali pra aprender, aprender a dançar e aprender a tocar. Então você vai e fica ali olhando. A gente aprende sem ensinarem muito a gente. Não é uma escola, então é uma coisa do cotidiano. É

mesma coisa que você cortar de facão ou cortar de machado, é a mesma coisa que você ir lá fazer uma roça, a mesma coisa que você jogar tarrafa você aprende sem ensinar. Você aprende olhando e fazendo. É questão da oralidade, do repasse do conhecimento, não é aquela “eu sou o seu professor”. Você está olhando ali pra aprender. Normalmente você é aprendiz de uma pessoa que não te ensina. Que te mostra como fazer, mas na “indisplicência”. Está jogando uma tarrafa, você está olhando e está aprendendo - “Me dá aqui deixa eu ver se eu consigo jogar”. “Pegue!”. Vai lá pega e joga, se der errado “não é assim, jogue um pouquinho mais pro lado”. Se você tem interesse a pessoa te explica mais ou menos como que é e você aprende. A questão da oralidade aqui ainda é muito forte. O conhecimento empírico que tem dá a gente tem natureza, o conhecimento do mar, da época certa de fazer a roça, da época certa de cortar a madeira pra fazer a casa. Isso aprende com os mais velhos o que eles vem falando ensinando. As vezes tem aquela questão de você perguntar: “vô como é que faz isso aqui?” [exemplifica Cleiton]. Então vai lá e faz, é uma coisa do dia a dia. Não é aquela coisa “amanhã 5 horas a gente vai se reunir até as 7:30 a gente vai aprender a fazer isso” [explica Cleiton]. Isso não existe. Tem que aprender na prática. Por que é assim? Por que tem que cortar madeira na [lua] minguante? Porque se cortar na crescente apodrecer, vai rachar, vai dar bicho. Depois você procura o conhecimento de técnica, vai atrás. Se você quiser, se você não quiser você fica com o conhecimento tradicional e vai ser sábio do mesmo jeito.

A questão dos mestres, eu tive dois mestres na minha vida. Mestre Pradel Martins. Eu tive a oportunidade de conviver com ele durante bastante tempo. Lá sempre pra Cachoeira do Guilherme e depois que eu mudei pra Peruíbe infelizmente ele foi pra Peruíbe. Infelizmente eu tive que sair do sítio, ir embora pra barra depois ir pra Peruíbe. Porque queria estar no sítio também. Tenho certeza que se ele tivesse mais meio de vida ele teria ficado no sítio também. Mas como a gente conviveu todo esse tempo, dos 13 anos que eu vivi em Peruíbe pelo menos uns 10 eu convivi com ele alí. Toquei na folia de reis com ele. Acompanhei a folia de reis junto com ele. Toquei fandango junto com ele. Toquei bastante fandango junto com ele. Ele gostava muito que eu tocasse, que eu fizesse segunda [voz] junto com ele. Esse foi um mestre pra mim, tenho como mestre até hoje. Mestre de folia e de fandango. Aprendi muito folia com ele também, inclusive quando ele me pediu pra

tocar rabeca quando o filho dele estava virando evangélico ele ia ficar sem rabeca na folia, quando ele começou me chamar pra aprender a tocar rabeca, o filho dele tocava junto comigo no Manema. Nisso ele estava querendo me ensinar, me repassar todo o conhecimento. Ele começou a ficar doente e veio a falecer, num tempo muito rápido. Ele e a esposa dele.

Eu tive o mestre seu Altino. Acho que era Altino Alves. Era aqui do prelado. Esse sim eu comecei a cantar na romaria com ele com 16 anos. Na folia de Reis. Comecei a tocar viola, cavaquinho com 16 anos, com 15 pra 16 anos. Bem quando eu comecei a tocar fandango eu já comecei a tocar na romaria com ele na folia de reis. E foi uma pessoa que me ensinou muito sobre o fandango. O modo de cantar, o modo de tocar viola. Era um excelente fandangueiro, excelente folião de reis. Aprendi muito na folia de reis com ele.

Outro mestre que eu tenho hoje em dia, que eu posso dizer que eu tenho uma convivência com ele na folia de Reis é o Luis Adilson. Ele é mestre de folia de reis e eu tenho tido o prazer de tocar a folia de reis com ele. Desde que o mestre Altino faleceu eu passei a tocar com ele. Tem o filho dele que toca também. Mas ele está sempre chamando a gente pra tocar e a gente está sempre participando da folia reis. A gente sempre está junto tocando, cantando... De vez em quando eu pego o cavaquinho, o violão ou a viola pra tocar e faço o segundo baixão [som grave], faço o primeiro. Esse ano passado (2019) eu tive a responsabilidade e oportunidade de fazer o tipe, que é a voz mais alta [mais aguda] da folia de reis, e aqui é muito alto. E é uma tonalidade muito alta [reforça Cleiton], mais pra criança e pra mulher. E eu tive a oportunidade de fazer a folia de reis inteira. A responsabilidade e a benção de fazer porque no ano retrasado eu não consegui cantar na folia e esse ano eu consegui tocar de tipe. É um mestre mais novo (Luis Adilson), mas que faz muito pelo fandango e pela folia de reis. Várias vezes ele pensou em parar com a folia de reis, me falou; “Cleiton você podia começar a cantar na reiada porque eu estou pensando em parar e tal” e ai eu vou lá e incentivo; “Não! vamos lá tocar esse ano” e eu estou deixando a minha responsabilidade amadurecer um pouquinho mais. Já fiz várias casas de mestres junto com ele. Inclusive fiz de 2017 pra 2018 eu fiz a despedida na casa dele, a despedida na casa do irmão dele, a despedida na casa do filho. Fiz a chegada na casa do filho dele também, fiz a chegada na casa de Elisia, fiz a chagada em um bucado de casa da Barra. Então pra mim é muito



emocionante eu ter tocado até agora das romarias como ajudante, no solo do machete ou no solo da viola. Cantando de tenor e cantando de segundo baixão [voz grave], cantando de tipe [voz aguda], mas de mestre quando você vai tocar de mestre a responsabilidade é muito grande. Tem pessoas ali esperando ver o que você vai fazer pra fazer junto com você. É uma coisa muito forte. Então mestres são os dois mestres que eu tive, mestre Altino e mestre Pradel, que são os mais antigos. E tem o mestre Luis Adilson que é um mestre mais novo [se referindo aos mestres de folia]

E de fandango eu passei por muitos mestres. Ninguém me ensinou. Ninguém ficou ali assim; “não, porque tem que fazer assim ou tem que fazer assado. Mas um mestre, um dos meus amigos, eu estive no hospital junto com ele porque era muito chegado com ele, fui lá cuidar dele no hospital e fiquei no último dia de vida com ele lá. Só não vi ele falecer porque eu tive que vir embora. Foi o Paulo Pedro. Paulo era casado com a tia da minha companheira. Dona Teresa. E ele pra mim foi, meu Deus... cantava demais, muito alto, uma voz excelente uma voz maravilhosa. Lógico, eu tenho os meus defeitos ele tinha os dele, de vez em quando tentava fazer umas discussão, umas coisas assim, mas sempre ele vinha e “pô cara, vamos lá no baile, vamos deixar essas coisas pra trás”. De vez em quando eu também fazia isso. E a gente ia pro baile, e era um cara bagunceiro. Um cara de idade, mas um cara bagunceiro. Gostava de tomar cachaça lá no meio do mato. Gostava de tirar sarro de falar porcaria. E quando chegava pra tocar, tocava a noite inteira, de arregaçar mesmo. Pra mim foi um mestre de aprendizagem de tudo, de fandango de tudo. Esse era um mestre de bagunça, um mestre de cachaçada, um mestre de tudo. Tinha o João de Lima que era um mestre muito brincalhão que eu considero como um mestre de fandango também. Não aprendi muita coisa com ele de fandango , mas a gente conviveu junto. E Aurélio [Paranaguá (SC)]. Aurélio é o meu mestre de folia de divino, meu compadre, meu irmão... irmão mesmo! Irmão de luta, irmão de trabalho, irmão de fandango. Meu parceiro de composição, meu parceiro de sarro, meu parceiro de construir instrumento, meu parceiro de história, de bobice de mentira de tudo.. Meu irmãozão tem o mesmo modo de ver como eu, pensa do mesmo jeito [princípios parecidos], parceiro mesmo [pausa]. É muita coisa que a gente aprende junto e eu tenho ele como mestre de fandango, mestre de folia e ele me tem como mestre de folia de reis. E assim a gente se considera parceiro

um do outro, então a gente aprende muito um com o outro. A gente consegue cativar as pessoas pra se juntar e tocar fandango ali e é isso. A nossa vida é muito parecida, a gente começou fazer a fazer as mesmas coisas juntos. A gente começou na mesma idade a tocar folia, na mesma idade a tocar fandango, a gente faz instrumento ao mesmo tempo. É uma coisa muito estranha mas que é muito parecida a nossa vida. Ele lá longe eu aqui e a gente se conheceu não faz tanto tempo. Mas a gente já se conhecia por redes sociais e sempre elogiando o trabalho do outro; “Olha essa aqui é a viola do mestre Cleiton”, “Essa aqui é a rabeca do mestre Aurélio” [pausa]. A gente tem muita admiração pelo que o outro faz. Considero um mestre de folia. E é um mestre que ai tocando a 25 anos cantando folia e tocando rabeca, que é o mais difícil de se fazer. Você cantar folia e tocar rabeca.

Tem o mestre André, mestre de folia de Cananéia. A gente admira ele por esse modo de tocar então são esses mestres de fandango. aqui na juréia são mestre Autino, mestre Pradel, Paulo Pedro e Luis Adilson que eu tive como mestre. São esses nomes.

### **7 - Os passos (marcas) de fandango caiçara têm nomes?**

Tem! A gente chama de marca de fandango, são passos. Cada ritmo tem uma coreografia diferente. A única que pode ser dançado tanto no valsado quanto no Dandão é o passadinho. Você pode tocar tanto no valsado quanto no Dandão. Na cachoeira do Guilherme só dançava o passadinho, mas você tocava a chamarrita e o dandão. O valsado que a gente chama aqui, a gente chama de valsado e de dandão. O recortado o ritmo é o recortado e a coreografia é o recortado. O batido é o ritmo o batido é a coreografia. Uma coisa que tem no batido: tem a roda inteira, tem outras coreografias juntas no batido. Eu não me lembro bem, porque eu não me lembro muito, eu não consegui conviver eu vi isso criança até os nove dez anos, depois teve aquele “vácuo” no meio na época que a gente saio daqui e foi embora, que desorganizou toda uma cultura um modo de vida. Desorganizaram as comunidades por melindro do governo, porque era desfazer tudo. Até hoje a intenção é desfazer tudo e dizer que não existe. Não existe a comunidade caiçara, que não existe o fandango. As reportagens de hoje em dia ainda fazem isso imagina naquela época [pausa]. Então a gente não conseguiu pegar muito [se referindo ao

aprendizado das marcas batidas]. E hoje em dia a gente tenta resgatar o máximo o que acontecia antes. A gente conhece muito pouco marca batida porque a gente não teve o contato. Eu esqueci de falar do mestre Carlos. O mestre Carlos é um mestre de moda batida. Ele dança todas as marcas batidas, mas só que não tem didática pra ensinar. Ele tá com problema de audição. A gente conversa muito, porque além dele ser um mestre de fandango pra mim, e tocar rabeca de folia junto com a gente. Mesmo não ouvindo ele vai pra tocar. Toca mais pelo toque da caixa e pela. E quando está tocando alto ele está ouvindo mais ou menos. Além dele ser um mestre de folia ele se tornou um líder religioso também. Ele faz a reza na casa dele. Eu tenho muito essa coisa de conversar com ele, pra saber das coisas. Mesmo com a dificuldade que ele tem. Tem que falar alto [sublinha Cleiton]. Ele ainda repassa alguma coisa, só que ele não tem essa didática de estar ensinando moda batida. As vezes para uma pessoa se ele for explicar, se a pessoa não ficar tocando ele pode explicar.

Mas o batido, o batido em si. O batido é uma marca o batido não é um estilo de dança. aqui a gente chama de Rufado, por causa do bate pé. O balanço, o engenho, recortado, a tiraninha a tirana grande, tem vários ai que são as modas rufadas e a gente perdeu todas essa coreográficas. Por isso que eu falo, o batido é uma moda que é muito difícil tocar, muito difícil de dançar, muito difícil de cantar porque você precisa de um marcador ali no meio. De um mestre que esteja lá no meio e faça sinal pra você cantar. Você tem que estar entendendo e cantar na hora e fazer sinal pra ele na hora que ele precisa bater o pé. O marcador e o violeiro. E são várias coreografias. O batido são várias coreografias. São várias coreografias numa moda. É uma moda muito comprida que vai 10 minutos, depende muito, diferente do recortado, diferente do balanço que é rufado que você canta, ai o cara bate o pé só que é a mesma coreografia. Só muda alguma coisinha e é aquele mesmo batido. Diferente da moda batida que você tem que esperar. Você espera, a dama espera. Daqui a pouco a dama dança, daqui a pouco você bate o pé, daqui a pouco você tem que dança, daqui a pouco você tem que fazer um oito. É sempre assim, sempre tem alguma coisa diferente. Você está cantando ali, faz o mesmo movimento do passadinho só que para, ai daqui a pouco passa de lá pra cá. Se cruzam ali. É complexo demais! É uma coisa que tem que ter muita concentração. Na época se

você errava no batido, meu Deus, os casa tiravam sarro a noite inteira. E vem perdendo isso né. Precisa fazer reviver de novo.

**8 - Existe algum tipo de brincadeira ou combinação feita, entre os músicos e dançantes, no momento em que estão tocando e dançando as modas nos bailes?**

Quando a gente está tocando a brincadeira é tirar sarro do outro, ou cantar um verso. A brincadeira do músico é cantar verso [explica Cleiton]. Cara tem um monte de homem que não esta dançando. Tem vários versos mas tem um que é muito engraçado que fala assim: “tanto peixinho pulando por detrás daquela laje, tanta mocinha bonita e tanto rapaz sem coragem”. Que é uma brincadeira. É um verso de incentivo. Quando você está tocando você faz um verso de incentivo. [Cleiton acrescenta] “dance, dance minha gente, aproveitem a ocasião, depois não saiam dizendo mainga<sup>94</sup> não tava bom”. Mainga é um sentimento que só o caiçara tem [risos]. Maenga se usa aquele “E” com som de I. dependendo do lugar ele puxam mais o “E”, eles puxam mais o “E”. Isso vem muito do guarani.

Em relação às brincadeiras na dança existe a dança do chapéu, dança da vassoura, tinha uma música chamada Graciana. Graciana era uma música meio polêmica, porque você [pausa]... Não era o violeiro que fazia o verso, quem fazia o verso era o pessoal que estava dançando. Então era meio polêmico porque as vezes saiam uns versos meio “atravessado”. A gente não porque eu não cheguei a presenciar, mas a graciana era muito polêmica no meio da casa. às vezes você falava um verso pra uma menina, a menina respondia mal. Às vezes falavam um verso pra você, ai você não gostava e já respondia meio atravessado. E hoje em dia não se toca mais porque caio no esquecimento. Igual várias outras músicas. Igual várias outras marcas. E tem brincadeira no meio da casa é meio difícil, tipo no carnaval. No carnaval de terça feira pra quarta ninguém dormia aqui na praia do Una. Era perigoso porque o pessoal ia te sujar, que era a borração que a gente chama. Borração era pegar carvão, esmalte, borra de café, isso tinha o dia da borração, ninguém dormia. Não dava pra dormir. Tem umas brincadeiras fora do recinto do fandango.

---

<sup>94</sup> Que pena.

**9 - Você consegue perceber alguma diferença do Fandango de antigamente para os realizados na atualidade? Se sim, que mudanças ocorreram?**

Uma coisa que a gente vem discutindo sempre. O fandango é uma cultura viva. O fandango não é um folclore que já morreu um tempo e precisou ser resgatado. Lógico que foram esquecidas várias marcas, foram esquecidas várias modas. E a gente precisa fazer essa reestruturação de novo. Mas não é uma coisa que perdeu-se de vez. Então o fandango como é uma cultura viva ele vem se modificando. Antigamente você tinha muita a obrigação de dançar até de manhã cedo, hoje vai muito da animação. Antigamente se tivesse desanimado tinha que dançar. Na minha concepção existia um orgulho em falar “lá amanheceu o dia”, “aqui você não amanheceram, mas nós amanhecemos lá.” Tinha muito essa disputa. Principalmente carnaval e festas que aconteciam em vários lugares. Festa de São João, festa de Santo Antônio. Tinha uma certa concorrência, então tinha que amanhecer o dia. Começar cedo e acabar tarde no outro dia. Hoje em dia tem essa preocupação sim. Tem essa preocupação de amanhecer o dia, quando tem bastante gente. Antigamente tinha muito mais violeiro, tinha muito mais gente no sítio, lógico que amanhecia o dia. Aqui o último senso, na comunidade, na década de 1980, tinha 360 famílias. E hoje em dia tem quantas? 25? As pessoas da cidade vem, mas até chegar aqui, hoje em dia é uma comunidade tão distante, tem que vir de carro. Ai acaba que é muito difícil fazer as coisas e achando que vai ficar muito cansado se chegar. E chega e já está cansado, não vai tocar. Acaba não amanhecendo. Agora por esses tempos eu peguei uns dois ou três bailes que ia até 10horas, 11horas. Então não é aquela obrigação de amanhecer, é uma responsabilidade de fazer o fandango. Mudou sim, mudou muita coisa antigamente era batido até meia noite, mas hoje em dia a gente não tem mais por que? Porque a gente perdeu, a gente não tem com quem aprender. Quando é do cotidiano, é o que eu falo pra você está ali na labuta e aprendendo o fandango você aprende a tocar, aprende a dançar. Por que os mestres estão ali, não que eles estejam te ensinando, mas você é “obrigado” a prender pra dançar. Como você não vai aprender se tem que dançar e tocar? É sua obrigação estar ali. Mas como a gente se separou muito das pessoas, a gente saio de uma comunidade onde tinham vários caminhos. Caminho daqui para o Guilherme, do Guilherme praia Guaraúna, do Guilherme do despraiado. Do

Guilherme do Guapiu, do Guapiu pro Guapiuzinho, do Guilherme pra Reversa, da Reversa pro Ribeirão. E era tudo interligado. Do Guapiuzinho pra Cachoeira da Serra, da Cachoeira da Serra pro Morro Grande. E em todo o lugar tinha baile. Tinha vez que a gente chegava 1 hora ,2 horas da manhã a molecada falava; vamos lá para Guilherme. Ficava um pouco de gente aqui o outro resto Guilherme. Três horas de morro chegava lá. Nunca parava, não tinha essa parada. Na época tinha fandango no Rio Verde, tinha um monte de morador no rio verde que hoje em dia falam que nunca teve morador. Tudo mentira! Sempre teve morador no Rio Verde, sempre teve muito fandango no Rio Verde. Tinha muita casa no Rio Verde! tinha uma disputa do fandango do Rio verde com a Barra do Uma aqui que era feio de ver. Então tinha essa “disputa”. “Lá amanheceu, então aqui também vai ter que amanhecer!” Não era uma rixa, era uma disputa saudável. No carnaval o pessoal da praia do Una vinha jogar bola aqui. Então tinham as mesmas famílias que jogavam bola lá, jogavam bola aqui. Era muita gente, era um trânsito de gente aqui. O fandango muda conforme a necessidade do povo, não tem como a gente não modificar. Hoje em dia, aqui a gente toca sem instrumento amplificado sem nada, lá na casa de comadre Dalva também, lá na casa de seu Carlos também. Mas e outro lugares como na cidade, por exemplo as pessoas que saíram do sítio e foram pra cidade e estão mantendo o fandango na cidade se eles fazem em um salão maior com mais pessoas, em um evento pra mostrar o fandango. porque fazer fandango é do momento que faz a roça até o momento em que se está dançado. Pra mim o fandango é isso. Já está no momento “é um som ruidoso”, “é um movimento ruidoso”. Então o fandango já começa de manhã cedo. Já começa com o cara indo na roça e o outro já não está cavando muito bem e acerta o dedo, ou acerta a cabeça de alguém com a inchada e você já faz uma moda pro cara pra cantar de noite [vamo jantar! Uma voz interrompe]. E como não é fandango isso? Tem uma moda que fala isso: “eu estava na minha roça meu bem eu estava trabalhando, escutei uma voada era um avião voando, era um avião do estrangeiro que ia pro Rio de Janeiro”. O cara estava na roça e fez a música na roça, certeza. “Num domingo bem cedinho noção tinha o que fazer, peguei um peixinho pro meu filho comer”. “mas chegou um camarada e me deixou admirado, começou a fazer pergunta que eu fiquei envergonhado”. São coisas que acontecem ali quando você está pescando, e é tudo na hora que você vai fazer o fandango. Tipo essa música do cara que foi

pesca em um domingo de carnaval. O cara está cantando na segunda a música, então o fandango está ali no ajuntamento, a partir do ajuntamento. E as mudanças são essas, hoje em dia a gente faz as modas como protesto e essa é uma mudança. Hoje em dia, uma das mudanças é que você dança pode dançar o fandango de bermuda, antigamente não podia dançar de bermuda, era uma questão de desrespeito. Hoje em dia as mulheres se sentam junto com os homens, conversam. Antigamente era uma questão de, como eu posso dizer, uma regra um combinado. Pra não sair mal falado, ninguém ter uma crítica ou alguma coisa. Sentava mulher de um lado e homem de outro, não entra de bermuda, tira o chapéu na hora de dançar. E é isso. Se tiver a moda do chapéu, é só o chapéu que vai. Não combinados que sempre existiram, é um modo amigável de se fazer as coisas. Então qual é o combinado da casa do meu avô; a gente não bebe aqui em cima (na casa), a gente bebe lá para baixo. É um combinado. Lá na Praia do Una a gente dançava, por questão de respeito de calça, tirava o boné mas podia beber dentro de casa. E não era por conta disso que saia briga. Tirava sarro de quem caía lá para fora. Tipo: “tá ruim (bêbado)? Vá lá pra fora!” Hoje em dia você vê viola com captação. Tem as violas com amplificação que o cara já usa para as apresentações.. É uma mudança no fandango... Hoje em dia você vê uma criancinha pegar um machete pra tocar. Antigamente tinham mais cuidado porque quase não tinha muito instrumento. Quem fazia morava longe... É uma mudança. Acho que são válidas porque como eu disse você fandango é uma cultura viva.

**10 - Existe algum passo que não é mais feito, quais os motivos para ele não ser mais realizado?**

Pergunta não foi feita, por já ter sido (em alguma medida) respondida em questões anteriores.

**11 - Há alguma diferença entre o fandango dançado dentro da associação e o fandango dos bailes, nas casas?**

A diferença mais marcante é a diferença do instrumento amplificado, porque aqui você faz o fandango na casa de família e não tem amplificação nenhuma. As vezes tem dois fandangueros tocando, às vezes tem quinze pra revezar a noite inteira ali. Quando você vai se apresentar é um grupo fechado, são cinco ou seis

peças que vão tocar um determinado tempo. O tempo que a produção do evento vai pedir. Tudo com captação, tudo amplificado, você tem um retorno ali pra você se ouvir o seu modo de falar é outro. Você tem que explicar pra pessoas o que é o fandango, você tem que explicar o que está acontecendo na sua comunidade, e é por isso que você está ali. Tem muita gente que não faz isso, mas a gente faz com dignidade com convicção. Falar o que está acontecendo na comunidade [relativo as questões com o governo]. A dicção tem que ser melhor. As vezes aqui (casa) a gente dá uma enrolada, lá a dicção tem que ser melhor. Você tem que estar sabendo o verso que você vai cantar, porque lá você vai cantar para outras pessoas que as vezes não entendem o que você canta aqui.

**12 - Percebe-se que, atualmente, as mulheres são maioria nos bailes de fandango da Juréia. Por quais motivos não há mulheres cantando e tocando instrumentos?**

Eu vou começar respondendo você de uma outra maneira. Eu conheci comadre finada Aldete Romão, eu conheço tia Cecília, conheci Adalgisa, conheci nha Tiófela, nha França Velha, conheci dona Paula, tocava caixa de folia e cantava folia. Essas pessoas todas que eu falei, elas tocavam fandango. Cantavam, algumas delas tocavam. Tia Cecília tocava caixa de folia e caixa de fandango. tocava com o companheiro dela. Adalgisa tocava com o companheiro dela, Odete tocava com os irmãos e tocava viola e tocava folia de reis era tipe de folia de reis, era uma das melhores. Umas das mais respeitadas também fazia muita festa na casa dela, era muito festeira. A Luma e a Malu (Paranaguá - SC) elas cantam e tocam rabeca e viola. A Laura toca machete e canta e toca caixa e canta. Estas três últimas que eu falei era são de Paranaguá. A Luciene toca caixa de fulia e canta, essa é lá de Ubatuba. A dona Lauriana, mestra Lauriana toca caixa e canta. Então estas pessoas tiveram a oportunidade de aprender e tiveram a vontade de aprender. Assim como Elisia teve vontade de aprender uma época brincava e tocava. Dona Roseli que hoje é evangélica. Tocavam, cantavam alguma coisa, mas depois pararam. Porque quiseram, porque foram namorar, depois casaram e perderam a vontade de fazer. Hoje em dia mais do que nunca o espaço é aberto para as mulheres. Assim como minha avó (Dona Nancy) falou; grande parte das mulheres não tocam porque não quiseram aprender, elas quiserem elas tocam. Em alguns lugares o fandango é meio



machista. (...) Uma das coisas que eu acho engraçado é que tem pessoas que vem pra cá, pessoas que vêm de São Paulo que trazem essas questões. [Cleiton sublinha a fala de algumas mulheres vindas de fora da Juréia] “ Eu tenho que fazer as mesmas coisa que você porque eu sou mulher”. [Cleiton ao dar alguns exemplos sobre chamar alguém para fazer ou não alguma coisa está relacionado ao grau de intimidade que tem com as pessoas e não com o gênero das mesmas]. E muito destas falas vem de um preconceito [relativo a comunidades caiçaras serem sempre machistas]. Espero que você tenha compreendido nosso modo de vida aqui. Lógico que culturalmente ainda não acabou isso (machismo), não foi abolido de uma vez a questão do machismo. Tanto do machismo quanto do femismo. Eu me sinto insultado pela convivência da nossa família, da comunidade ou até da comunidade fora daqui. Eu me sinto insultado quando eu esculto uma coisa muito radical. Antes de ser homem ou antes de ser mulher somos seres humanos. Acho que o ser humano tem que olhar no olho aqui na horizontal e conversar na horizontal, conversar por igual. Você tem sua função, você faz sua função. Cada um tem o seu afazer na casa. Eu não vou ficar costurando e pedir pra minha mulher ir buscar uma madeira no mato, porque ela não vai conseguir. Eu posso ajudar ela costurar muito bem e ela pode me ajudar ir lá no mato. A gente faz isso, a gente se ajuda muito. Então é uma questão do ser humano. “Não fale comigo assim porque eu sou mulher”, mas você pode falar assim comigo porque eu sou homem? Nos somos gente! Sou homem do sexo masculino, mas tenho um coração, eu também faço as mesmas coisas que você, eu também luto pelos “mesmo” ideais e polos “mesmos” direitos, luto sempre pela igualdade. Eu sei que hoje o sexo feminino foi tido como sexo frágil, mas por uma bando de pessoas que queria estar sobressaindo. A gente não precisa disso aqui. Então não venha com coisas ditadas lá de fora pra cá pra dentro da comunidade. Vamos se manter do jeito que a gente é. A Ruanita (boliviana) veio aqui e falou isso. E ela veio conversar sobre o feminismo comunitário e quebrou muitos paradigmas desse feminismo europeu sabe. E as pessoas conseguiram ver que é a mesma coisa que a gente faz aqui. Cada um tem sua função, e as pessoas fazem as coisas por necessidade. Uma coisa é você fazer por necessidade, outra coisa é você fazer pra querer ser melhor. Um dos exemplos que eu vi foi a mãe da Vanessa que trabalha junto com o ex companheiro dela pescando. Trabalhando com rede, batendo manjuba de madrugada. E eu acho que

tem que ser assim, vai se quiser, aprende se quiser. Se não quiser não aprende. Cada um tem suas vontades. Primeiro respeitar as vontades dos outros. Uma das coisas que eu mais odeio é quando a gente tá numa reunião e chegar alguém e fala: “agora é a vez das mulheres falarem.” Isso é impor ordem, é ditar regra pras pessoas que as vezes não querem. Tipo eu vou na reunião e não quero falar. “não mas você é da comunidade você tem que falar!” É a mesma coisa. Você não tem o brigar, as pessoas tem que fazer por vontade. E você tirar o poder da pessoa decidir a vontade dela, numa reunião ou em qualquer lugar. Eu tenho os meus desejos de ser humano, então me respeita como ser humano primeiro. A partir do momento que você me respeitar como ser humano, aí eu posso te respeitar como homem, mulher, como homossexual ou qualquer orientação que você tiver na vida. A gente em casa sempre foi livre. A gente sempre deixou livre a opção dos nossos dois filhos. O respeito tem que ser um ser humano.

**13 - O Fandango caiçara é uma manifestação inerente à população local. Na sua opinião, como os gestores municipais, dirigentes da cultura e da educação percebem o fandango?**

Isso depende muito do lugar. Aqui na Juréia enquanto comunidade existe um bloqueio com relação ao Estado (São Paulo) que não nos reconhece nem como moradores. Pra eles nos somos invasores. Eles expulsaram a gente de um lugar e nós que somos os invasores. Imagina os fandanguero, pessoas que detem uma cultura, um conhecimento. Pro governo a partir do momento que a gente corta uma madeira a gente não tem conhecimento, a gente é preso.

Uma vez um cara, que já foi gestor da Unidade de Conservação, pegou uma rabeca e falou: Cara, que bonita essa rabeca que você fez hem? Caramba! Quanto custa uma rabeca dessa? Eu pensei numa resposta muito podre pra dar pra ele, depois eu falei o valor da rabeca. Mas, primeiramente eu falei, dei uma risada, e falei pra ele: Beirando aí uns dez a doze anos de cadeia (risos). Porque é verdade, cara! Imagina você. Primeiro você comete um crime, pra depois você concluir uma obra de arte. Isso se tratando do instrumento. O instrumento é bonito só depois que ele “tá” ali pra tocar ou pra vender, enquanto ele é madeira, ele é um crime. Se ele for pego na sua casa terminado, envernizado ou sendo tocado, é admirável. Mas, se ele for pego na sua casa feito tábuas, feito toras, você é preso. Entendeu? Você é preso

pelo que você faz. Então, isso é controverso né, difícil de você acreditar. Então acho que a gestão pública tem que partir daí. A gestão do parque, a gestão da prefeitura. A administração pública tem que começar a valorizar o fandanguero, valorizar o caixara a partir daí [pausa]. Não vou mudar a minha madeira de fazer viola, não vou comprar pino, porque a viola é feita de caixeta, a viola branca é feita de caixeta, a rabeca é feita de caixeta. Não vou mudar a minha madeira! É cultural isso, é da tradição isso! Fazer a viola de caixeta, fazer a rabeca de caixeta, fazer o machete de caixeta, fazer o adufo de caixeta, fazer a minha caixa de caixeta. Então, pra que mudar? É o timbre que eu quero! Se o cara é gestor do parque e é músico, ele vai entender. Vários gestores de parque são músicos, eu conheço vários. Eles tem que entender isso, que é o som que eu quero que está ali. Então o fandango aqui na Juréia é totalmente ignorado. Outra questão é que o fandango virou atração. Pros gestoras pra iniciativa pública os fandango tem que ser no molde comercial [vozes de crianças ao fundo]. Mas pra ser no molde comercial você tem que ter pelo menos uma MEI, um CNPJ de micro empreendedor, você tem que ter o seu *release*, *raider* de palco, você tem que ter as suas fotos em alta qualidade e um bucado de coisa pra poder fazer sua apresentação na cidade. Tem que ter uma captação boa, porque os técnicos vão estar lá esperando você com uma captação boa, pra eles colocarem um microfone na boca da sua viola. Só que eles te pagam micharia. Como você vai sair aqui do mato e tocar lá na cidade sendo que você tem que pagar gasolina, tem que pagar carro, porque você não tem carro as vezes, você precisa se alimentar. É outra desvalorização! Se eu vendo um instrumento para um músico, tudo bem ele vai pagar o que eu peço, agora se eu for deixar em exposição em um lugar na cidade eles vão querer pagar barato. A gente sempre é desvalorizado pelo que agente faz, seja pela luta pelo território, seja pelo fandango. Um exemplo muito forte: O IPHAN está querendo vir fazer uma pesquisa aqui, isso é um fato real que eu estou dizendo pra você [sublinha Cleiton]. A um tempo que a gente vem se organizando pra isso. Faz parte do comitê de ações de salvaguarda do fandango pra você ter uma ideia. Mas o governo deslegitimou o comitê. O comitê não tem mais vínculo nenhum com o instituto, não tem mais vínculo nenhum com a parte governamental. Então o comitê perdeu a legitimidade (frente ao estado). A gente é (na atualidade) um coletivo com nome de comitê que discute sobre coisas sobre a salvaguarda do fandango junto com o IPHAN. A gente conseguiu se organizar, mas

o IPHAN mandou um ofício para a fundação florestal e a fundação florestal falou que aqui não tem fandanguero. Aqui ocorre o fandango na essência! Cada lugar tem sua essência, cada lugar tem a sua peculiaridade. Cada lugar é peculiar. Cada manifestação local é peculiar, sempre tem as suas diferenças. Por que não vão estudar fandango nas cidades? Porque estudar fandangos na cidade, é ir lá na periferia e ouvir o cara que saiu daqui do mato reclamar. Reclamar que hoje em dia o fandango não existe mais. Que o fandango está se perdendo porque as pessoas estão indo tudo pra cidade, porque o governo está mandando tudo pra cidade. Tem que ouvir sim essas pessoas! Mas tem que estudar o fandango em sua essência aonde ainda acontece por luta, acontece por embate político, acontece por resistência. Tem que estar (estudar) nesses lugares. E eles querem proibir o fandango de estar aqui e isso é desvalorização. Isso é você definhar, você diminuir uma cultura. O fandango é desvalorizado sim na Juréia. Muitas pessoas saíram daqui e foram pra cidade e esqueceram como toca fandango. Perderam sua origem, perderam a oportunidade de estarem vivendo no seu lugar, de estar fazendo o que tem que fazer, que é a roça, que é pescar, que é fazer a sua casa e depois do mutirão ir tocar fandango. A gente perdeu muita coisa porque o governo expulsou muita gente daqui. Eles foram pra cidade e morreram na cidade sem poder ensinar. A gente perdeu muita gente que era mestre de cestaria, mestre de canoa, mestre de fandango, mestre de fazer casa, mestre de pescaria, mestre de fazer rede, mestre de fazer barco. Porque o governo expulsou pessoas daqui pra fora. Pra definhar, pra morar lá na periferia, pra dar “trabalho” para o governo como eles falam. Que as pessoas da periferia dão trabalho, são bandidos. A pessoa que corta madeira aqui é tratada como bandido, a pessoa que tenta sobreviver é tratado como bandida. Então o fandango é desvalorizado dês daqui até lá. O caiçara é desvalorizado lá dentro da cidade, na periferia no lugar em que ele está dividindo espaço com pessoas que já não tem espaço. Com pessoas que lutam por espaço também. E que devem ser respeitadas por suas opções, culturas e diferenças. O governo não valoriza o fandango, não valoriza o rap, não valoriza o funk, não valoriza a verdadeira moda caipira, não valoriza o reggae, não valoriza o samba, não valoriza o carimbo. Não valoriza nenhum tipo de manifestação popular [pausa]. O IPHAN tenta registrar e tenta salvaguardar todos esses movimentos culturais; Mas o governo, apesar do IPHAN ser do governo, não destina uma quantidade de dinheiro suficiente e

necessária. Existe o órgão competente, mas não existe a competência no governo para fazer isso. Eu acho que não só o mestre tem que ser valorizado, mas o que tornou ele mestre. Pra ele poder ser valorizado eu acho que o que tornou ele mestre tem que ser valorizado. E infelizmente no Brasil isso não existe, muito menos no fandango.

**14 - Tem alguma lembrança, história pessoal ou da comunidade que a senhor(a) gostaria de contar sobre o fandango?**

Vou falar um pouco da minha vida, que me tornou o que eu sou hoje e da onde eu vim. O meu pai montava lá no Carvalho, mais ou menos. Entre canoa e caminhada, umas seis horas pra mais. Minha mãe morava aqui (Grajauna) eles se conheceram na época meu pai morou aqui, outra época a gente morou lá no Carvalho. Meus irmãos Gilson e Anderson cresceram lá. Meu pai trabalhava com o palmito, trabalhava com o manejo. Antigamente era assim as pessoas faziam o manejo do palmito e da caixeta. A partir do momento que vira crime ninguém faz manejo, todo mundo corta e acabou. Vem os estudos equivocados e fazem com que aquilo seja catalogado como ameaçado de extinção e não pode cortar mais. O meu pai ganhava que dava pra gente sobreviver, mas teve uma época que a gente ficou sem nada, foi tudo proibido. Meu pai e minha mãe penaram muito! Nossa casa era pequena, a gente viva no lugar que dava cheia, dava muito pernilongo, mas a gente viva bem. Meu pai ganhava o dinheiro dele, pescava, caçara ai foi proibido tudo! Pior parte da nossa vida. A gente ficou seis meses sem poder comprar nada na cidade. Meu pai tinha plantado uma roça de arroz, a gente sobreviveu só de arroz. Não tinha café. Meu pai de vez em quando ia lá no mato matava um passarinho escondido pra minha mãe cozinhar. E a gente ficou um seis oito meses passando fome. A gente tinha uma vida modesta, mas nunca tinha passado fome. E quando foi tudo proibido a gente começou a passar fome. Meu pai começou a desanimar de lá. E a gente queria ficar, mas não podia fazer nada. Não podia fazer roça, não podia fazer nada, nada, nada... Os bardos já não iam mais pra lá. A gente usava pra ir pra cidade os barcos que vinham comprar palmito, mas acabou. Pediram uma canoa pro meu pai fazer, meu pai fez a canoa escondido no mato. Quem comprou a canoa deu um dinheiro para o meu pai e ofereceu um serviço pra ele na Barra do Ribeira. E eles foram levar a canoa pelo rio. O rio Una do Carvalho sai no rio Ribeira, eles levaram a

canoa ai meu pai conversou com o pessoal e a gente foi pra lá pelo mato. Por um caminho que tinha à pé. Lembro como se fosse hoje, o meu irmão menor o Gilson no braço da minha mãe, o Anderson na canguta do meu pai e eu andando. No caminho até pegar uma estrada, depois da estrada tinha que esperar um barco, depois o barco atravessando a Barra do Ribeira. A Barra do Ribeira era gigante pra mim. O primeiro dia que a gente ficou na casa de uma senhora. E brincando meu irmão caiu em cima de uma canoa que estava de bruço e caiu numa cerca de arame farpado e se cortou inteirinho. Se cortou de aparecer costela. A gente não conhecia ninguém. Ai eu lembro que a gente foi no postinho e “mumificaram” o meu irmão com ponto falso. A gente voltou pra casa apavorado, triste pra caramba. Não tinha ninguém pra brincar, meu pai sem serviço foi pescar. O rapaz que comprou a canoa do meu pai pescava. Mas meu pai não sabia pescar porque aqui ele pescava de tarrafa pra sobreviver. Ele sabia pescar, mas pescar para sobreviver. Lá no sitio pescava de anzol, pescava de covo, armava a rede de vez em quando, mas no rio. Mas pescar manjuba na ribeira? Naquele mundo de água? Meu pai sofre muito com esporada de bagre. Risca um bagre nele ele fica com febre. Umas quatro ou cinco vezes vi meu pai estrechar de febre em casa. no primeiro dia a gente não tinha lugar pra ficar, ai no outro dia arrumaram um casa pra gente ficar do tamanho dessa casa. nessa casa em uma semana, foi o pessoal (família) todo daqui pra lá. Tudo foi proibido em todo lugar. Ai foi tio Dauro, Tio Pedro, Tio Silvano, foi compadre Pedro, foi Rubens, o cunhado de tio Dauro e ficaram todos lá em casa tentando arrumar um serviço pra trabalhar. A gente não sabia fazer nada, a gente fazia as coisas do sítio. Foi uma época muito difícil que a gente queria voltar para o sítio, mas não podia. E a gente teve que reaprender a fazer tudo. E a minha mãe foi viver de costura como eu falei pra você. Meu pai começou a fazer bico de roçar terreiro de vez enquanto ia pescar. Essa foi uma época que marcou muito. Essa época da proibição de tudo. E várias pessoas que saíram daqui hoje são guarda parques. [...] O caiçara aprendeu a fazer suas coisas. Ele aprendeu a fazer sua colher, aprendeu a fazer o seu barco, aprendeu a fazer sua viola, aprendeu a fazer sua rabeca, sua rede, aprendeu a fazer sua casa, aprendeu a fazer sua roça, tem seu modo de plantio, tem seu próprio estilo musical, tem seu próprio estilo de fazer canoa... E é respeitado por causa disso? as pessoas tem medo da gente, porque sabe que a gente é criativo. Mas eles não respeitam a nossa cultura. Eles não respeitam a cultura dos indígenas, não

respeitam a cultura dos negros. Eles não querem que isso cresça, não querem que a cultura do negro cresça, não querem que a cultura caiçara cresça porque tem medo. Eles sabem que a gente tira do nada pra viver. Eles que tem que a gente compre as coisas que vem de cima pra baixo. Mas a gente com esse modo de vida que vem de baixo pra cima, as vezes intimidada e a gente é desvalorizado pelo medo que eles tem da gente. Muitas das coisas que o governo rebate sobre a gente é por medo... Medo que a gente seja reconhecido como tal. Tem o reconhecimento, mas não tem o respeito, a dignidade. As pessoas não nos enxergam porque o governo sempre vai botar um instituto pra cuidar do indígena, um órgão pra cuidar do negro, um órgão pra cuidar das comunidades tradicionais, porque o governo não quer que a gente seja autônomo. Sempre vai ter um órgão pra cuidar da gente porque a gente não tem autonomia pra se cuidar sozinho. Eles vão sempre querer demarcar um território pra gente porque eles acham que agente não tem um território. O governo que tem que reconhecer que a gente como caiçara, tem que reconhecer você como negro, tem que reconhecer o indígena como indígena porque a gente “não tem” a capacidade de nos reconhecermos como tal. Você já percebeu isso? Você só é reconhecido se o governo te reconhece como negro, se as pessoas da elite te reconhecem como negro. Eu só sou reconhecido como caiçara se o governo me reconhece como caiçara. Não adianta o indígena me reconhecer como caiçara, o negro me reconhecer como caiçara, não adianta a academia me reconhecer como caiçara. O governo que tem que me reconhecer como caiçara. Não adianta eu ser da academia e te reconhecer como negro. [...] a partir do momento em que ele (governo) me da um certificado, sei lá um papel ai sim eu sou reconhecido como caiçara. Isso tudo é medo que a gente ocupe um espaço que eles tomaram. É medo, é só medo. Imagine se o caiçara obtém por direito o território da Juréia, quanto de caiçara vem pra cá? O que muda ara o governo? O dinheiro não vem mais, o dinheiro que cai no governo do estado não vem mais, segundo o poder do território não tem mais, eles não vão conseguir mais fazer os lugares que eles querem tanto fazer, eles não vão conseguir passar a BR 101 que eles querem tanto conseguir passar, eles não vão conseguir explorar minério que eles tanto querem. Então eles vão perdendo espaço, ´pra ganhar espaço eles vão inventando mentira sobre a gente, eles diminuem a nossa cultura, eles diminuem a nossa identidade, eles diminuem o nosso espaço, eles diminuem nosso espaço, nos espremem,

espremem, e nos jogam em um lugar em que a gente vai ter muito menos respeito, porque a gente é só mais um lá. “você não era caiçara? Agora você não é mais” [exemplifica Cleiton]. É sim sempre vai ser assim os mais ricos taxando a gente de bandido, de invasor, de favelado... E a gente sempre lutando pra sobressair, sempre criativo, usando as nossa estratégias mesmo que a gente não consiga. E a gente vai sempre de luta!



## **ENTREVISTA COM DAURO PRADO**

**Casa de Dauro Prado, comunidade Barra do Ribeira, 4 de março de 2020**

**1 - Me fale, por favor, o seu nome completo, a sua idade e o local de nascimento.**

Dauro Marcos do Prado, sou caiçara. Sou nascido no Bairro/comunidade do Rio Verde no município de Iguape [SP]

**2 - Qual é a primeira lembrança que tem do fandango caiçara?**

Eu lembro de um mutirão do meu pai lá no sítio Brasília ainda. Quando eu acordei estava o pessoal dançando na sala, acho que estava dormindo de baixo do banco (risos), ai eu vi o pessoal tudo colorido dançando. Essa é uma imagem que eu tenho até hoje. Eu acordei, vi o pessoal dançando, lembro de possas que não estão mais nesse mundo, mas eu via o pessoal dançando... Essa é uma lembrança que eu tenho. E tem outras né, quando eu ia pro fandango lá no Aguapiú, Rio das Pedras, Cachoeira do Guilherme, enfim. Andei em muito fandango por ai. Tudo período Jovenzinho eu atravessava essas montanhas, trilha, rio, ia de canoa, barco. A gente sempre fez fandango, dançou né. Também quando eu aprendi a dançar o fandango na cachoeira do Guilherme, eu vi um fandango animado. Eu queria dançar, mas não sabia dançar. Ai teve uma senhora que me chamou...

**3 - Como você aprendeu o fandango e quantos anos tinha quando começou a participar dos bailes?**

Quando eu comecei a dançar eu tinha uns doze anos mais ou menos, por ai. Eu lembro que eu estava na Cachoeira do Guilherme, tinha um fandango bom, acho que era um mutirão de roçada de arroz. Eu estava lá tentando, querendo dançar, e o pessoal dançando... Ai teve uma senhora que é dali da Praia do Una, falou:

— “vamos dançar!” [convida a senhora]

— “mas eu não sei dançar” [responde Dauro]

— “Eu ensino, vamos.” [insiste a senhora]

Ai eu fui. Dona Conceição... Eu entrei na roda na roda do Fandango, ela foi me empurrando pra lá e pra cá. Eu fui. Dancei a primeira, depois dancei a segunda, depois a terceira. Dai não parecia mais... foi muito bom ela ter incentivado.

#### **4 - O que o fandango representa para as comunidades da Juréia?**

O fandango hoje representa uma resistência né. Uma resistência pra comunidade já Juréia. Acho que como um todo o litoral, que o fandango está isso representa uma resistência muito grande. E na questão da troca de experiência, da manutenção da cultura caiçara acho que isso é uma representação do fandango para as comunidades. Da Juréia que está passando por um processo de expulsão, [Dauro sublinha] bom sempre teve isso, mas agora mais forte. Ele este sempre muito presente nas comunidade caiçaras, seja pra fazer a construção da casa, a puxada da canoa o aniversário. O fandango esteve muito presente porque ele une as pessoas, ele reúne as famílias, reúne amigos. Então é um momento muito bacana pra comunidade de troca de experiência, de fortalecimento, de alegria. O fandango traz tudo isso pras comunidades.

#### **5 - Quem pode dançar o fandango da Juréia?**

Todo mundo pode dançar o fandango, desde que queira e tenha aptidão pra dançar ali na hora animado dança. Tem várias danças: as que você dança junto, que pega na mão da dama ou do cavalheiro e tem a dança que é separado, cada um por si. Tem que ter um homem e uma mulher, só que você não dança agarrado. Tem o Sirindir, o Engenho, tem o Passadinho, tem o Saracura, Macaco, Paralimão. São danças que você não pega na dama. E tem o Valsado, que é a dança que você pega na dama pra dançar. Quem quer dançar as vezes a comunidade chama, as vezes a dama vai lá e tira, quando é uma mulher o homem vai lá e tira, mesmo quando é mulher a mulher vai lá e tira e chama. Quem quer dançar dança o fandango.

#### **6 - Quem são os atuais mestres e como se aprende a dançar e tocar o fandango caiçara?**

Hoje tem alguns mestres de fandango. Antigamente a gente não chamava de mestre. Mestre foi uma coisa que apareceu pra mim particularmente quando eu participei de um projeto museu vivo do fandango pra cá [na atualidade]. Chamava de fandanguero ou folião. Mas tem vários mestres, não vou conseguir falar o nome de todos, mas tem o Cleiton, tem o Maurício, tem o Aurélio lá no Paraná, tem o Mario Gato lá em Ubatuba, tem o Fernando lá em Parati. São alguns os que eu estou

falando, mas são muito mais que isso. Tem o seu Carlos aqui no Prelado, tem o Pedrinho, tem o Gabriel que são tudo jovem. E aprender o fandango aprende no fandango se aprende no fandango, não tem uma escola pra ensinar o fandango. Quando se junta todo mundo, todo mundo vai aprendendo. Seja tocar, seja dançar, seja construir instrumento. Cria uma expectativa de como construir, aí o cara vai atrás [sublinha Dauro]. Acho que aprender, aprende com os fandangueiros, com os mestres, como dizem hoje, do fandango. Olhando, aprendendo a fazer né. Acho que aprender a tocar é fandango é com essas pessoas. Tem que ter a vontade que quer aprender! Quando você tem vontade de querer aprender você aprende. Acho que a facilidade é essas. Aprende com as senhoras, com as meninas, com as mulheres, com os homens. Aprende nesse momento do fandango do mutirão, nas coisas das festas, ali vai aprendendo. E a pessoa se dedica [Dauro sublinha] Logico, tem um ou outro que vai lá no mestre e pergunta : “ como é que faz isso aqui?” mais dedicado! Aí as pessoas vai ensinando como é que afina, como é que coloca a corda, como é que canta, qual é a primeira e segunda voz. Eu não intendo muita coisa disso. Mas é isso! Aprende no fandango, a tocar o fandango e depois você vai indo lá e fazendo uma tipo “especialização” (risos). Vai lá no mestre nessa caminhada aí e vai perguntando. Eles vão te apoiando, te ensinando.

### **7 - Os passos (marcas) do fandango caiçara têm nome?**

Não tem o um nome só. Os passos que eu digo são as marcas. O Fandango é um conjunto de música e dança. tem o Siridi, tem o Batido, o Balanço, tem o Recortado. Essas são danças que a gente não dança mais, a gente não sabe. Na verdade, os jovens fandangueiros não sabem mais. Sabem até tocar, mas dançar não tem mais quem marque isso. Talvez até tenha alguém, mas a gente precisa buscar isso. É uma perda muito grande, são várias marcas de fandango, dança né. Engenho, Chamarrita, Anú, que nomes que falam em outras regiões muito próximas a nós. No paraná chamam de Chamarrita, chamam de Anú.

É muita coisa... Tem muita música, muita dança e várias coisas que a gente já perdeu. Na Juréia tinha muito fandango. Chegana no carnaval tinha carnaval na praia do Una, tinha fandango no Rio Verde. Cada comunidade tinha fandango porque tinha muita gente. E todas essas comunidades conversavam. Parece que tinha até uma competição: “qual o carnaval deu melhor?” na Cachoeira do

Guilherme”, “não, no Guapiu também teve..” Então tinha um pouco dessas coisas. Mas todo mundo dançava. E não tinha essa situação. Hoje eu vejo que tem umas treta com fandanguero por conta de apresentação. Quando envolve essa questão de projeto [que envolvem recursos financeiros] eles começam também a treta um pouco com essa questão. Envolve dinheiro, envolve brigar e uma série de coisas se você não tiver um espírito mais.. (pausa) coletivo, você acaba não fazendo uma gestão direita desse negócio. Mas tinha muito fandango na Juréia, mas quando criou a estação da Juréia, a Unidade de Conservação de proteção integral ai começou a terem vários problemas. Primeiro foi com a vinda da NUCLEOBRAS, que era uma empresa que ia construir duas usinas nucleares no rio Verde. E ai já começou a trazer problemas. Você vai empregando as pessoas, os fandangueros já viram empregados ai já tem que cumprir um horário, você não pode faltar no dia seguinte. E pra comunidade que dança o fandango não tem que ter dia. Então ele começa dançar na sexta feira na segunda feira que ele vai parar. Para no domingo à noite, na segunda feira ele vai fazer a roça, também se não for não tem problema, não precisa bater cartão, é ele que manda. Não precisa bater cartão pra ir pescar, enfim. Quando começou a chegar essas empresas começou a atrapalhar nesse sentido, ai os caras que tocavam folia não podiam tocar no dia. “ele vai estar lá no barreirinha porque ele é guarda”. Além disso a questão das festas, a questão dos mutirões, das roças das canoas que foram proibido fazer. Então muitos desses trabalhos de mutirão que envolvem o fandango, que envolvem as pessoas acabou não tendo mais. Por que você não faz mais uma puxada de canoa, não faz mais uma limpeza de uma trilha/caminho, um faxinado que precisa ser feito as vezes. E quando faziam um mutirão dessa natureza sempre tinha o fandango. Então com isso [referindo-se as mudanças do regime salarial empregado a alguns indivíduos da comunidade] acabou com um modo da cultura de você tocar o fandango pra frente. Eles proibiram tudo, proibiram a roça, a pesca, proibiu de reformar a casa, proibiu de limpar a trilha... A comunidade caiçara que vivia praticamente do extrativismo da agricultura e da pesca foi a primeira coisa que eles proibiram. As pessoas tiveram que sair pra cidade pra buscar emprego, trabalho, alimento. E também tiveram que levar os filhos pra escola, já que as escolas fecharam todas. Foi ai que foi diminuindo o fandango em toda essa região da Juréia, que era em 22 comunidades. Não só na Juréia, mas em outro lugares que fazem parte da cultura caiçara que vai do norte do Paraná até

o sul do Rio de Janeiro também sofreram com a especulação imobiliária e com as Unidades de Conservação. Se você for no litoral e fazer uma pesquisa você vai ver que as pessoas vão falar da especulação e das unidades de conservação. O mais triste das Unidades de Conservação é que ela é uma máquina. O governo fica ali te perseguindo o tempo todo te proibindo e não Juréia não foi diferente. Eu lembro que o Pradel que era um dos foliões de folia de bandeira, folia de reis, cantava Alvorada no fandango. [Dauro explica] sempre que tem um são Gonçalo tem a alvorada, que é um ritual uma música que se toca para o santo abençoar o fandango. E tinha que espera o seu Pradel voltar pra fazer e as vezes ele não vinha por que era empregado na NUCLOBRAS ou era empregado da fundação florestal. Então ele não aparecia. Então isso foi atrapalhando muito, vários fandangueiros que viraram guarda-parque ou funcionário acabaram não tocando mais viola, não podia, chegava tarde ou não podia amanhecer o dia porque era longe, enfim. Ai o pessoal começou a fazer apresentação fora, que virou uma coisa mais de apresentação do que do Fandango em si naquela região. A essência do fandango tem que ser no território, na comunidade. tem todo um espirito de festa de comunicação, de união de alegria, de aprendizado.

**8 - Existe algum tipo de brincadeira ou combinação feita, entre os músicos e dançantes, no momento em que estão tocando e dançando as modas nos bailes?**

Existe sim. Existe tanto entre que está tocando quando um faz um verso para o outro, canta alguma coisa diferente do que outro está tocando, na dança do chapéu, a dança da vassoura. Tem algumas que eu lembro. Você pega o chapéu na cabeça do cavalheiro ou da dama. Quando a mulher que coloca [o chapéu] na cabeça rouba dela o cavalheiro, quando o homem coloca na cabeça do homem fica com a dama dele. Essas brincadeiras que são feitas no fandango que são muito bacana. As vezes as mulheres se veste de homens, as vezes os homens se vestem de mulher. Isso acontece mais no carnaval, não que não role brincadeira, mas colocar uma roupa diferente, se vestir de homem ou se vestir de mulher [brincar com o gênero]. Mas a brincadeira com a vassoura, dança do chapéu acontecem sempre que tem fandango. As vezes pra uma melhorada. As vezes o fandango está meio devagar então pra dar uma sustentada no negócio coloca uma [marca/brincadeira]

vassoura ou um [marca/brincadeira] chapéu pra dar uma animada no fandango as vezes rola.

**9 - Você consegue perceber alguma diferença do Fandango de antigamente para os realizados na atualidade? Se sim, que mudanças ocorreram?**

Tem mudanças. Eu vejo as mudanças nas músicas que algumas pessoas estão retomando, mas as músicas de antigamente são músicas que falavam do lugar, da região, do casamento do fulano de tal com fulana de tal, do namoro. O fandango não tinha essa questão de apresentação de quem a apresenta lá de quem apresenta aqui. Era o fandango normal na comunidade. Cada um tocava um pouco ali. Lógico que tinha uma ciúmeira, se você era o folião tal que ia tocar a Alvorada e tinha um folião da comunidade que não tocava eles meio que ficavam se arranhando por ali. Mas não tinha essa briga tão presente, hoje eu vejo mais essa “disputa”. A gente está tentando lidar com isso hoje com mais cautela, mais aprendizado né, o fandango antigamente era o fandango que tocava em todo o lugar, todo mundo tocava junto. Ia a praia do Una pra dança a Cachoeira do Guilherme, ia da cachoeira do Guilherme ia dançar no Grajaúna e no Rio Verde. Ia da Cachoeira do Guilherme pro Iguapiú, do Iguapiú vinha pra cá. Então tinha essa diferença dos fandanguero tocar também tocarem. Eu lembro que tinha coisa era boa e coisa que era ruim. Antigamente eu lembro que tinha na Cachoeira do Guilherme tinha um pessoal que tocava até meia noite tocavam batido, só o Batido! E não é todo mundo que sabe dança o batido, e de meia noite para o dia tocava o Passadinho e estas outras marcas que não são batido. Era uma tradição. A gente “reclamava”, [rememora Dauro] “por que não dançam batido uma música e depois dança outra? Eles dançavam até meia noite só o batido. Era a família dos Marias. Seu Carlo, se você falar com ele, ele deve falar disso. Mas até meia noite era só batido, de levantar poeira pra cima. Ai nós ficávamos olhando no relógio, nós tudo jovenzinho, vendo a hora que acabava o batido pra gente dançar a “nossa” música ( se referindo as marcas bailadas), que eles também dançavam. Mas era bacana. E as músicas antigas, muito bem tocadas. Música lá de oitenta anos atrás. Eu sinto falta dessas músicas hoje presentes. No Grajaúna no carnaval eles tocaram um pouco dessas músicas antigas. Que eu vi o Cleiton tocando, “O malvado Suzenando” , do boi

falando da “reiada desse ano não foi igual a do ano passado. Que o chino novais comprou o boi e tal pra fazer a reiada e acabou que não fez nada”. Então tem toda uma crítica nessa música. Outro que era filho de bananeiro, outro que saia de casa pra namorar, outro que o padre apareceu no rio das Pedras. Não era do meu tempo eu só ouvia a música. O padre veio no Rio das Pedras ai veio uma moça se engraçando com ele. Ai com tudo isso eles cantavam essas música. Mas eu sinto falta dessas músicas mais antigas e inclusive as marcas também. Que a gente acabou de falar, dessa marcas que é importante a gente tentar trazer de volta. Ver os mestres pra gente tentar trazer de volta isso. Mas eu vejo a diferença nisso, na falta de rabeca as vezes. Hoje até tem, mas ficou um tempo sem tocar rabeca. Rabeca faz falta. Rabeca é um instrumento que tem que estar ali no fandango e quando eu não vejo rabeca no fandango... não tem rabeca, tem que ter rabeca aqui pra animar o negócio.

#### **10 - Existe algum passo que não é mais feito, quais os motivos para ele não ser mais realizado?**

Acho que tem sequências que não são realizadas. Por que não são realizadas? É por conta dessa expulsão dos mestres fandangueiros do seu território de origem. Ai você acaba tirando ele daquele lugar ou levando expulsa ele vai buscar um outra modo de vida. Ele precisa alimentar a família. isso aconteceu aqui na Juréia com muita frequência e até hoje ainda está acontecendo. Então quando se tira o fandangueiro do seu lugar de origem, da sua comunidade, no outro lugar, na outra cidade não tem fandango. Ele não vai tocar fandango! Então ele perde! A igreja evangélica ela vai na casa das pessoas, ela fala que o fandango é do demônio que o fandango não pode tocar. As pessoas que vão na igreja param de tocar fandango. E quando você não tem um mestre que da continuidade aquilo, do s jovens participarem, ele não tem sequência, não tem a continuidade disso. Teve um corte ai do fandango, acho que da década de 1990, mais ou menos até agora a pouco tempo em 2000, 2004. Teve um espaço diferente do tempo, embora a gente esteja desde 1993, depois que agente saiu da Juréia e criou a AJJ que é pra trabalhar essa questão cultural. A cultura do mutirão, de estar junto, a questão de participar do mutirão , de fazer mutirão de novo no Grajaúna, na Cachoeira do Guilherme. Então a gente perdeu muito porque afastou o Jovem. O André [4 anos] hoje se ele não tiver

alguém que toque um batido pra ele aprender, ou o João Pedro [4 anos ] mesmo eles não vão aprender. Por que são essas marcas antigas que precisa tocar, pra que eles vejam, aprendam e continuem tocando pra que o filho dele, pra que o neto dele. Pra dar continuidade. O grande corte que teve foi essa questão da expulsão dos mestres fandangueiros da sua comunidade por conta de uma opressão, da pressão policial, da fiscalização que teve em seus territórios. Eles acabaram indo pra cidade, pra as periferias da cidades e ai você não toca fandango na cidade, você encosta lá a viola, a rabeça. Vai se dedicar a trabalhar oito horas por dia. Então entra de manhã e saí a noite e volta na madrugada. Ai não tem mais tempo pra fazer isso. E ainda pra ajudar na igreja evangélica no sábado e no domingo tem que ir pra igreja. Eu não digo que não tem que pra igreja, mas acho que a igreja não tem que acabar com as culturas das comunidades. Já que está na igreja a cultura tem que ser incentivada. Mas a igreja tem deturpado toda essa questão do modo de criar, fazer e viver dessas comunidades. Isso também não é de hoje, vem já de muito tempo. Mas o que aconteceu foi isso, dela ser expulsa, dela ser arrancada de seu território ir para outro lugar ai você perde tudo isso.

**11 - Há alguma diferença entre o fandango dançado dentro da associação e o fandango dos bailes, nas casas?**

O passo em si é igual. A música, a dança o pessoal já tá acostumado a dançar, mas o modo de fazer isso é um pouco diferente de quando você vai apresentar num palco você tem que fazer tudo “certinho”. Você não pode dar um erro, não pode fazer uma brincadeira, por que tem ali o pessoal assistindo. Então as pessoas ficam mais inibidas e tem toda uma veste, um estereotipo que não tem no fandango na essência, na casa. Acho que nas casas na comunidade é diferente nesse sentido da brincadeira, se você errar errou, você acerta. Então eu acho que a diferença é essa. O modo de você fazer o fandango no palco é diferente tem todo um, tem que estar ali naquela veste, meio maquiado, acho que a diferença é essa.

**12 - Percebe-se que, atualmente, as mulheres são maioria nos bailes de fandango da Jureia. Por quais motivos não há mulheres cantando e tocando instrumentos?**



Eu acho que essa questão do machismo [interfere] um pouco, que está internalizado nas pessoas até hoje. Eu acho que no passado ela deve ter sido muito forte e as mulheres acabam não praticando isso, não pegando como o homem que pega a viola pra tocar e tal. Tem algumas mulheres que tocavam no passado. Eu conheci algumas mulheres como a Aldete que cantava, uma mulher na nova Ipiu que cantava, algumas mulheres tocavam e cantavam, mas é um exceção assim. Eu acho que é por conta dessa questão do patriarcado, essa questão do machismo ainda muito forte nas pessoas. Eu imagino que seja isso dos pais não deixarem a filha tocar o fandango e tal. Hoje está mais fraco isso, mas acho que falta um incentivo maior e uma outra forma, uma outra didática pra que as mulheres participem mais pra tocar e cantar. Elas são grandes participantes no fandango, na dança. Tem maioria mesmo porque as vezes dança mulher com mulher. E por conta de não ter cavalheiro suficiente. Mas eu acho que na questão da aprendizagem, na questão de ter mulher tocando o fandango e cantando acho que é essa falta de incentivar hoje as mulheres. E repensar de repente uma didática delas participarem com mais facilidade. Até tem hoje umas mulheres fazendo rabeça, algumas mulheres tocando rabeça, mas acho que ainda, como você observou são poucas.

**13 - O Fandango caiçara é uma manifestação inerente à população local. Na sua opinião, como os gestores municipais, dirigentes da cultura e da educação percebem o fandango?**

Olha eu não sei se eles percebe, mas eles não veem com uma boa intenção. São poucos os gestores públicos que apoiam essas iniciativas. Então acho que eles veem com muito preconceito. Eu vejo pessoas que veem com preconceito de incentivar aquilo. Eles veem isso mais como uma forma de você apresentar; “no meu município tem caiçara que toca fandango”. então é mais apresentar isso como política, fazendo uma politicagem, do que olhar aquilo como cultura. Eu vejo aqui em Iguape um pouco dessa situação de não olhar o fandango com bons olhos de ver que é um cultura. Que não é a cultura só do caiçara, mas é a cultura do povo brasileiro essa diversidade que existe. [ao mencionar o postura da escola frente ao fandango caiçara Dauro relata] É parecido porque se não teria um incentivo de ter isso no currículo escolar. Todas as escolas teriam o fandango sempre que fosse fácil fazer. Porque é uma coisa fácil. Se você tem um recurso que você pelo menos leve

o fandanguero lá, cria um grupo de fandango nas escolas com a própria meninada que está ali... Acho que é um espaço excelente pra você difundir o fandango, pra você valorizar e dar visibilidade. Acho que é um espaço excelente a escola. A gente até fez algumas vezes, mas é mais como eu digo nesse sentido que eu digo; o cara vai lá pra apresentar no dia tal. No dia que tem a festa na escola o fandango. Acho que ele [fandango] tinha que ser uma coisa que tinha que estar na grade curricular. Dançar fandango [era uma coisa que] tinha que estar em todos os municípios de Iguape, dos bairros rurais, até o ensino médio, na escola mirim de primeira quarta. Acho que é aí que tinha que ter o fandango porque é aonde estão os caiçaras, nas escolas. Então acho que tinha que ter um incentivo grande, já tinha que ter um recurso próprio pra isso. Não só pra levar para as escolas mas pra incentivar o fandango como um todo no município, nas apresentações. Imagina só os caras trazem a Fafá de Belém e pagam 50 mil reais, aí você traz um grupo de fandango e paga 600 reais quando paga. Então veja que desnível, que falta de consideração com a própria cultura do seu município. Um secretário da cultura que paga 50 mil pra um e 600 pra outro e as vezes ainda manipula aquele grupo, pois tem que ser só aquele grupo. Aí paga uma nota, faz um MEI lá pro cara e aí os outros grupos ficam isolado porque não faz a política que aquele secretário quer. Aqui em Iguape tem um pouco isso, eu não vou entrar no detalhe, mas existe isso. Mas deveria ter um recurso próprio pra isso. Pra incentivar, pra valorizar na verdade. Tem que valorizar a cultura. Então os gestores públicos aqui não vejo. Inclusive tem gente aí de São Paulo falando que o fandango existe em qualquer lugar. Que você pode pesquisar o fandango em qualquer lugar. Mas não! O fandango tem suas especificidades, suas raízes, suas essências. Então isso tem que ter um carinho especial, por ainda existir essas danças que são muito antigas, tinha que ter incentivo do governo do estado, do presidente da república, do prefeito, dos vereadores enfim.. tinha que ter um trabalho nessa direção de incentivar o fandango, a música a dança dos caiçaras.

**14 - Tem alguma lembrança, história pessoal ou da comunidade que a senhor(a) gostaria de contar sobre o fandango?**

[antes de responder Dauro faz uma grande pausa] Uma questão que me marcou muito e que marca até hoje são as questões dos mutirões, mutirões é uma coisa que teria que trazer de volta. As comunidades tinham que ter mais liberdade

em seu território pra ela continuar fazendo os mutirões. Fazer as roças, fazer as canoas que é esse conjunto de aprendizado que tem no fandango. Então isso é uma coisa que marcou bastante quando eu ia aos mutirões eu aprendia muito com isso. Porque você estava trabalhando junto, ali na roça, e várias pessoas falando de muita coisa que você não conhecia e as vezes coisas comuns que você faz de um jeito, o outro faz de outro e você aprende. Tanto você passando para aquela pessoa que está conversando com você coisas boas, como você aprende aquilo que você estava fazendo. Essas coisas eram muito bacanas, muito ricas. O mutirão é uma coisa que tem que trazer de volta e é uma coisa que marcou muito. Pela alegria, pelo conhecimento, por tudo isso. Porque você trabalhava o dia todo e a noite você tinha o fandango que todo mundo estava ali junto. Embora todo mundo cansado, mas estava ali, comento, bebendo, conversando, dançando a noite inteira. Acho que o mutirão que traz bastante lembrança boa.

## **ENTREVISTA COM PAULO FRANCO**

**Casa de André Luiz Ferreira, bairro Barra do Ribeira, 15 de março de 2020**

**1 - Me fale, por favor, o seu nome completo, a sua idade e o local de nascimento.**

Paulo Cesar Franco, 46 anos, nasci na Juréia, Iguape no estado de São Paulo

**2 - Qual é a primeira lembrança que tem do fandango caiçara?**

O Fandango caiçara a lembrança está no meu pai, que era fandangueiro. Tocava Viola em casa. Na afinação, nos preparos que eles faziam no final de semana. Se preparar pro fandango. No final de semana havia o mutirão de fandango e a noite tinha o encontro fandangueiro. São uma das primeiras lembranças. Também tenho lembrança de que quando moleque a gente ficava na sala dos fandangos na casa do meu tio. E aí os fandangueiros iam se concentrando num canto da sala pra afinar as violas. E de repente começava aquele momento do toque, da dança. O pessoal vinha para o cento da sala dançar. A gente brincava no quintal, depois dava sono ia dormir de baixo da mesa... Essa são umas das lembranças da minha infância em relação ao fandango.

**3 - Como você aprendeu o fandango e quantos anos tinha quando começou a participar dos bailes?**

O fandango sempre fez parte da minha vida. Desde criança já dançava com as primas, as irmãs. Desde a década de oitenta até hoje a gente participa do fandango. Eu tinha dez anos ou até menos. Uns oito... Então a gente já estava aí nas rodas d fandango, dançando, participando dos mutirões , enfim.. Fazendo parte, com a família. Os pais.

**4 - O que o fandango representa para as comunidades da Juréia?**

Representa uma resistência, o fandango ainda consegue se manter pela tradição, pela memória, pela necessidade que o povo tem que se encontrar. Os vairs velhos fizeram parte desse tripé que o fandango sempre representou na formação das comunidades tradicionais que é a parte braçal, da limpeza, do plantio da roça. A

parte religiosa aonde a função de um curandeiro, de um líder espiritual estava ali fazendo parte. Receitando remédio, orientando as pessoas. E a noite a parte do entretenimento da dança, do encontro entre pessoas, a fase do enamoramento dos jovens. Essa cultura [música tocando ao fundo], essa saudade, essa memória que ficou ela é hoje vem com esse resgate do passado que as pessoas conseguem enxergar no fandango ainda uma identidade da família, do seu tempo passado. E querem continuar!! Eles percebem que o fandango traz vida. Traz vida pelo encontro, traz vida pela alegria, pelo prazer de se encontrar e de contar as histórias, de dançar. A moda é importante, conta muito. A composição do fandangueiro conta muito da história do fandangueiro. Então é uma série de fatores que estão relacionados a identidade, a raiz da cultura caiçara, que o fandango ainda mantém e representa. Então, sobretudo, a gente pode falar que isso é uma resistência. Resistência do povo! De uma certa forma as pessoas, as pessoas tem o respeito. Estar no fandango é estar respeitando uma história. Então não é só ir, você tem que perpassar todo o tempo dele do começo ao fim, seguir o calendário... Faz parte dessa tradição esse respeito. E não ter mais fandango é como se tivesse faltando uma parte do caiçara.. Não incompleto [ênfatisa Paulo]! Então eu vejo por esse lado. O fandango fortalece muita coisa da cultura caiçara, o diálogo, as memórias... É uma resistência mesmo o estilo de vida do caiçara aqui na Jureia.

### **5 - Quem pode dançar o fandango da Jureia?**

O fandango é aberto né, todo mundo dança. Quem está no fandango é convidado a dançar. Mesmo que não saiba dança. Podemos dizer que tem o caiçara “original”, aquele que vem de uma linhagem mais tradicional [com laços consanguíneos], e tem o que se identifica [que se agrega ao contexto caiçara]. O caiçara por opção [explica Paulo]. E é interessante que esses caiçaras por opção que se identificam com o modo de vida eles fortalecem muito também. Porque ao optarem por serem caiçara, ou fazerem parte dessa cultura eles se identificam com a luta, com a resistência, com o modo de vida e até se dispõem a lutar junto. Porque vê uma riqueza na cultura, que está se perdendo por uma consequência do sistema, do sucateamento do estado, da política. Desse estado mínimo, burguês que nós temos hoje que tende a privatizar tudo a menosprezar as diversidades culturais. Uma elite nazista mesmo, que pensa em uma única raça [grupo, comunidade, etnia]

que pode sobreviver. Hoje é essa ideia que está sendo propagada e infelizmente e vendida para as consciências menos preparadas que comprem essa ideia e que se nega a si próprio. Hoje você vê caçara se negando, se negando de ser [caçara]. Na verdade quando eu comecei a trabalhar junto com a AJJ o conceito caçara depois que fechou a escola caçara da Juréia, a gente percebeu muito isso aqui na barra do Ribeira. O próprio filho do caçara se negando. Se negando por quele viveu inversão cultural aqui no bairro (Barra do Ribeira). Coisa que a gente está sujeito a isso. Eu mesmo vivi esse choque cultural onde por alguma época da minha vida eu achei que a felicidade o sentido da vida era você copiar o que vinha de fora. Você copiar o estilo da roupa, forçar tipo de voz... Forçar [ocultar sotaque] a voz por ter vergonha do jeito que a gente fala. Então você vê a juventude querendo forçar a voz, falando como a paulistano, andando como paulistano, usar aquilo que o turista traz. Ou seja, negar o seus valores pra adquirir um valor novo como uma forma de fortalecimento, de identidade. Isso impactou em um desprezo pela cultura dos mais velhos. Então na escola por exemplo eu dava aula, levava a molecada pra visitar rede na praia, essas coisas, e o filho de caçara dizia que não conhecia peixe. Ai a gente questionava: Por que que você não conhece? ai ele dizia que não queriam ser caçara. Esse conceito do caçara era pejorativo era "feito". E nós começamos um trabalho que está até hoje que rola na escola Sebastiana aqui na Barra (do Ribeira) intitulado espaço caçara, que reconstruiu o conceito de caçara na escola com os alunos. Reconstruir junto com a AJJ a ideia da escola caçara itinerante. E hoje esse projeto ele se mantém porque a avaliação que a escola fez, juntamente com o corpo docente foi muito positivo. Porque era um projeto que levava o aluno para as comunidades, os professores e tudo mais. E a partir daí eles começaram a reconstruir e entender o conceito caçara. Hoje eles se dizem caçara, muitos alunos se assumem como caçara. Porque foi um conceito que a gente batalhou até pra tirar do dicionário. O dicionário até na década de 1980 o caçara era visto como vagabundo, então esse conceito a gente conseguiu reverter com muita luta. Então por ai... Então hoje se você faz um fandango é aberto a todo mundo, sempre foi né [explica Paulo]. Quem quiser dançar dança a vontade.

## **6 - Quem são os atuais mestres e como se prende a dançar e tocar o fandango caçara?**

Os atuais mestres são pessoas já de idade, igual ao seu Carlos, por exemplo. Ele é um mestre que detém um conhecimento sobre a dança, sobre os passos. Cleiton é um mestre tocador né. As mulheres são grandes mestras do fandango. São as pessoas mais de idade, vamos assim dizer. E vão passando pra juventude isso daí. Porque a dança do fandango não é uma coisa difícil, você entra ali e você já começa a dançar com todo mundo. É uma dança que acolhe! Você não precisa entrar numa iniciação pra entrar nela, você é iniciado na hora. Gosto, chegou, quer dança já está fazendo parte. Então qualquer um que queiram e que tenham vontade faz parte. Os mestres são aquelas pessoas que estão ali ensinando, animando, contando história, mostrando, fazendo comida típica, lembrando, mostrando no corpo como é que se dança. São esses os mestres, além dos violeiros. Chamamos de mestres os violeiros, que são as pessoas que aprenderam a tocar viola, rabeça a timba. Que são as pessoas que animam. Esses são os que mais são exigidos, porque tem que passar a noite inteira tocando. Então são mestres indispensáveis do fandango. Eles são indispensáveis. Se não tiver a presença deles não há fandango. Aqui na Barra nós temos o Cleiton, o Luis Adilson, tem o Pedrinho, tem o Romário, tem o Edno, o Dauro, tem Miguelzinho, tem Silvano, tem seu Carlos, tem o Hélio que toca. Tem outros que a gente não lembra mas que são vistos como mestres do fandango. Caio França, o Celinho né. E outra turma deles que tão vindo aí. Que é uma geração nova dos fandangueiros.

### **7 - Os passos (marcas) de fandango caiçara têm nomes?**

Tem nome! O Fandango a gente entende como conjunto de danças e de modas. Vamos começar, por exemplo pelo Passadinho. O Passadinho foi incorporado pelo Fandango, mas o passadinho o que era? O passadinho foi uma dança, inventada especificamente na cachoeira do Guilherme pelo líder Sátiro Tavares, que tinha uma finalidade de envolver as pessoas, de manter o entretenimento, a brincadeira. Mas de evitar o contato físico por conta das desavenças familiares. Então ele inventou isso, por que o passo do passadinho não permite que você tenha o contato físico como no valsado. O Valsado já é uma dança de contato físico, o homem toca a mulher e dança. Então ali, dependendo do animo das pessoas das circunstâncias havia muito problema de ciúmes, até briga saía. Como o Sátiro era um mestre religioso e o encontro dele focava muito na religião,

ele inventou o passadinho para manter as pessoas a noite juntas e unidades, dançando, mas sem esse contato. Resolvendo o problema do ciúme de outros casos passionais.

Tem o engenho novo que é uma dança que repete o movimento do engenho [engenho de arroz], que é a soca do arroz e de outros produtos agrícolas. É interessante perceber isso porque o falo deles estarem tão ligados a esse dia-dia cotidiano do trabalho, da vida. Eles criaram essa dança pra trazer para o entretenimento essa realidade deles. [voz ao fundo] Então eles dançam conforme aquele instrumento aquela tecnologia. Então tem todo um movimento, vai pra lá , vai pra cá. A dança por exemplo de são Gonçalo tem todo uma coreografia que é específica do fandango. Então é um conjunto de dança né. O valsado o batido. Precisa aprofundar um pouco mais o sentido disso ai né. mas tem tudo a ver com o dia-dia. O Batido de fazer o barulho, de chamar a atenção. Que existe um contato com a terra com o pé. A firmeza com o ritmo, o pé mostra esse ritmo. É uma incorporação também de uma dança que vem de fora [grupos étnicos diversos] né. Está tudo junto né. O fandango incorpora o conhecimento quilombola, o conhecimento indígena, o conhecimento europeu. Então tá tudo relacionado ali.

Até mesmo o Engenho Novo, essas questões de imitar o engenho não deixa de ser um conhecimento, uma tecnologia europeia, de cálculo, de círculo, de fazer o engenho. A roda pra ralar a mandioca. A gente sabe muito superficialmente sobre isso, mas é o que a gente ouve falar né. Precisava de um estudo mais aprofundado pra gente entender melhor isso ai.

**8 - Existe algum tipo de brincadeira ou combinação feita, entre os músicos e dançantes, no momento em que estão tocando e dançando as modas nos bailes?**

O que a gente consegue perceber são as músicas que as vezes o pessoal faz uma de uma situação bem recente [que está acontecendo no momento do baile]. O fandanguero as vezes consegue criar uma moda de uma situação polêmica ou engraçada e levar pro fandango. Então, em determinado momento tá o cara dançando, ele toca essa moda e aí chama a atenção do “publico” pra promover risada. Então acho que é isso que rola mais esse código.



**9 - Você consegue perceber alguma diferença do Fandango de antigamente para os realizados na atualidade? Se sim, que mudanças ocorreram?**

O fandango de antigamente você tem primeiro o público. O que acontecia; antigamente você tinha, aquilo que eu te falei, a organização social da comunidade era baseada no mutirão. Então a “balada”, da juventude, era o fandango no final de semana. É o encontro. Então tivesse um mutirão, sabia-se que ia ter este fandango. Então as pessoas iam para o fandango, pra permanecer no fandango durante a noite toda né. Não é igual hoje que você vai no prelado, fica até meia noite depois vem embora porque tem carro. Você vai assistir ali, é um evento que você vai assistir. [se referindo ao que ocorre na atualidade]. Grande parte não se envolve [não dança ou toca], mais pra tá ali, tomar uma cerveja. Naquele tempo não, você ia pra fazer parte do fandango. e era um encontro. Hoje não, a molecada vai lá fica um pouco depois vai pra balada... Então essa é uma diferença. Havia um respeito pelo fandango. Você chegava e tinha que permanecer ali, hoje a pessoa sai. Não é essa cobrança moral. Os instrumento estão diferentes, a forma de cantar. Hoje você vê um fandango mais harmonizado com outros instrumentos [se referindo a introdução do cavaquinho, violão e pandeiro]. O uso de tecnologia [se referindo a amplificação dos instrumentos acústicos]. Existe essa diferença. Mas sobretudo uma espontaneidade. Antigamente havia essa espontaneidade em relação ao fandango, até porque não tinha outros eventos. As pessoas buscavam o fandango todo final de semana. Exceto na quaresma. Mas como havia essa demanda de trabalho agrícola mais constante na comunidade então o fandango era mais presente também. Normalmente se houvesse um mutirão o fandango fazia parte. Como eu te falei, era essa ideia do tripé [trabalho, religiosidade e celebração]. Os traços permanecem, porque o pessoal tenta manter, mas eu acho que essa questão da espontaneidade mudou muito.

**10 - Existe algum passo que não é mais feito, quais os motivos para ele não ser mais realizado?**

O batido por exemplo, não se faz mais por conta da falta dos mestres, de darem sequência, por não se conhecerem. Muitas modas se perderam porque não se conhece, e não há interesse em dar continuidade. Então isso afetou na

diversidade de modas. Hoje você vai no fandango 100% do evento é valsado. É mulher com homem dançando ali em pares. Então poucas vezes rola um Passadinho ou outra dança com muito custo. Mas o evento maior é o valsado. Porque as pessoas gostam de dançar em par. Então essa outra parte se perdeu. Coisas que pelo que a gente ouve falar e via, esse tempo pra tudo. Então você também não tem mais mestre que leve adiante isso. Desaminaram né. Foram perdendo a motivação, faltou as pessoas pra cobrar, pra querer que isso acontecesse, as lideranças também foram deixar passando. Aí se perdeu o mestre que conseguia fazer isso.

### **11 - Há alguma diferença entre o fandango dançado dentro da associação e o fandango dos bailes, nas casas?**

Com certeza! Se você pega o fandango na década de 1990 que acontecia na comunidade da cachoeira do Guilherme, ela tinha uma dinâmica. Porque as pessoas iam para o fandango, ficar lá no fandango. Hoje um fandango que tem na comunidade do Grajaúna no Rio Verde, é um fandango ainda que tem os traços, as características do fandango mais tradicional. E normalmente quando rola lá acontece ainda o mutirão de limpeza, de plantio de roça, tenta-se fazer uma parte religiosa. Embora os mestres que podiam estar não conseguem manter a parte religiosa. E a parte do fandango a noite. Que é o encontro, que é a partilha do alimento. Então depende. Essa diferença está muito relacionada a questão do território também. No Grajaúna por ser mais distante por ser isolado, quem vai no Grajaúna sabe que vai ficar no fandango e vai participar de todo o evento. Quem ia a Cachoeira do Guilherme é a mesma coisa. Agora o fandango que tem por exemplo, aqui no Prelado, na casa do Pedrinho e da Dalva já abre essa condição do cara ir e voltar. Então não tem como você segurar as pessoas, só [fica o baile] aqueles que realmente tem essa consciência. Mas o fandango começa no Prelado com tantas pessoas no início do baile, não é o mesmo que termina. Porque as pessoas saem, vão mais pra olhar. Mas tem aqueles que levam até o final. Então a diferença está, eu poderia dizer em relação ao território, ao local, as pessoas que participam. Então você vai fazer o fandango na barra. Tem também o fandango da AJJ que as vezes ele tem um caráter mais de apresentação, de show. Ai vira mais um folclore, uma coisa assim, a vamos apresentar na praça pras pessoas verem. Então tem outro

objetivo. Não é aquele objetivo de comunidade [sublinha Paulo]. Ai ali envolve um valor, é mais uma exposição. Mas isso há uma consciência dentro da AJJ. Existe essa consciência que há essa diferenciação.

**12 - Percebe-se que, atualmente, as mulheres são maioria nos bailes de fandango da Jureia. Por quais motivos não há mulheres cantando e tocando instrumentos?**

É uma cultura machista que vem já a muito tempo. O machismo na verdade é um privilegio que o homem tem que dificilmente ele abre mão disso. E de uma certa forma isso se legitima [também] pela mulher. [ao citar falas direcionadas a mulher Paulo sublinha] “A menina vai tocar isso e aquilo”, “mulher tem que ir pra cozinha”. E se uma mulher toma a frente numa viola, já é mal vista, “ a vai tocar viola?. A gente tinha aqui uma mulher chamada Aldete, ela era uma foliã, ela chamava. Mas ela também nunca tocou viola, nunca tocou instrumento [melódico]. Então passou ser uma cultura quando o fandango era algo mais frequente, mas espontâneo. Mas nunca você conseguiu ter uma mulher, ter um grupo de mulher que tomasse essa frente. Até por que, se você for ver de modo geral poucas mulheres da cultura caiçara, até então elas tomavam a frente do estudo. Acho que agora pode ser que mude isso, mas é muito forte a mulher e a cozinha. E a parte do toque [de instrumentos] é pro homem. Que é uma questão machista, não prejudicial, mas que fica pra parte do homem isso. É difícil a mulher quebrar essa barreira. Agora ela tem outras finalidades muito importantes, inclusive a permanência do fandango, da dança. Mas essa parte de assumir a militância do toque, infelizmente a gente ainda não conseguiu uma mulher aqui na região que tomasse essa decisão. Fica mais pros homem. As mulher quase não sentam ali pra aprender a tocar viola. E também não há um pouco de incentivo por parte dos pais. Eu acho que falta isso, um incentivo, uns cursos a gente tentou fazer nas oficinas. Mas esse privilégio que os instrumentos ainda são mais pra homens prevalece. De uma forma bem sutil, talvez não muito percebida pela comunidade com pouca disposição para questionamento. Não há uma disposição da comunidade de questionar isso ou querer mudar e vai se perpetuando. Mas não é também uma coisa fechada só falta essa disposição de um grupo que queira aprender. As mulheres precisam tomar essa decisão. Acho que

depende delas em parte também, mas o coletivo masculino precisa também facilitar e estimular isso.

**13 - O Fandango caiçara é uma manifestação inerente à população local. Na sua opinião, como os gestores municipais, dirigentes da cultura e da educação percebem o fandango?**

Olha... Eu diria que uma percepção muito aquém da potencialidade que é o fandango. Principalmente por ser uma dança, e a dança a gente sabe que envolve tudo. Você pega aí, por exemplo o trabalho que a gente faz na escola de orientação de princípios de valores dentro de uma lógica racional, que tenta contribuir para um comportamento humano melhor na sociedade. Na maioria das vezes você pega uma temporada [de férias] na ilha comprida, na ilha verão vamos assim dizer, que a qualidade do som e da dança acaba com tudo aquilo que a gente construiu. Pra começar que a musica e dança hoje, vamos assim dizer, é de uma qualidade baixíssima. Hoje você não precisa sentar pra ouvir, não tem mais letra. O som que movimenta o corpo mas que não faz pensar. Então na Ilha a gente faz essa reflexão. No trabalho na escola nessa temporada aí, com uma qualidade de música que descontrói tudo. Então tá muito aquém como gestores municipais, nós mesmos como gestores populares não conseguimos, tendo em vista que o fandango como a gente defende é um processo de resistência, a gente não consegue criar. É um sonho nosso ter uma escola de fandango, porque a partir do fandango você consegue discutir uma série de questões relacionadas a cultura caiçara. Porque estão ligadas dentro desse território, dentro desse contexto costurado e que por uma serie de fatores sobretudo econômico, a gente não consegue sistematizar isso pra ser realmente esse fator de resistência. É uma resistência mas ainda não há... Não da para esperar de uma prefeitura um tipo de valorização nesse sentido porque os gestores lá estão com outra ideia. Por exemplo, hoje você tem uma política no município de Iguape que é pão e circo. É fazer show por aí. Fazer shows nos bairros, tentar mostrar uma certa imagem de show, Mas a cultura local não tem valor. Você bota o fandango num momento, não se planeja nada. Então não há esforço dessa gestão municipal. Como professor na escola, também é uma outra dificuldade. Porque você não tem professor preparado pra isso, você não tem uma escola preparada pra isso, sobretudo aqui na região. E os gestores populares

também tem suas dificuldades. Então o potencial que nos temos aí que a gente reluta pra saber usar bem. E ele vai continuando dentro da natureza que é possível fazer. Como professor e educador popular eu tenho dentro desses meus 17 anos de magistério eu tenho a minha docência é uma docência ligada, vinculado a essa, a gente não fala resgate [destaca Paulo], essa revitalização, continuidade, fortalecimento [explica Paulo] então nos trabalhamos dentro desse termo. São conquistas poucas, a gente vê que há demanda, há um certo interesse, mas a gente não encontra apoio pra de fato consolidar e fortalecer a nossa luta e resistência com essa cultura. É aquilo que eu te falei, a cultura caiçara ela tem uma riqueza imensa e a gente tá vendo aqui morrer sem poder fazer nada. Igual o seu Carlos um senhor de conhecimento fantástico sobre a questão, vou citar aqui; ele sabe fazer cestaria, ele sabe fazer tipti, sabe fazer cesto de cipó, sabe fazer cóvo. Ele sabe fazer um monte de coisa! É um mestre desse notório saber. E que valor que a sociedade dá? que valor que a escola dá? Aonde se viu uma política [pública] no município, qual o departamento consegue ver isso? Nós mesmos. Nós pesquisadores o que a gente tira desse homem? A gente se organiza pra ir lá receber dele uma informação sobre a confecção de um cesto? está acabando, e aí? Não só ele como outras tantas coisas como, confecção e canoa, conhecimento sobre ervas medicinais, sobre história, sobre a fauna e a flora. A fauna e a flora olha só! Como se vai discutir educação ambiental, área de preservação ambiental e de sustentabilidade se esses caras [mestres] que conhecem, que são eles a base, não estão sendo considerado. Vão morrer e ninguém valoriza esse conhecimento esse saber. Então aí eu penso; como que essa resistência que está aí no fandangó ela pode buscar esse conhecimento pra fazer essa síntese? É um desafio pra todos nós porque que precisa de uma prática que incorpore nesse modo de viver contemporâneo a importância desse homem. A importância de se comer uma comida da natureza, de reestabelecer essa cultura orgânica aqui e eu outros locais também. Não é fácil trabalhar com educação, não é fácil trabalhar com o povo, com um modelo de gestão extremamente ineficiente. Precisávamos de uma Gestão caiçara, de uma gestão tradicional desses valores. Deveria ter um vereador que tentasse criar uma lei municipal, ou alguma coisa pra gente ter elementos legais pra lutar. Porque se a gente não centralizar que isso que isso é importante... O mundo que nós vivemos hoje é das informações e não da experiência. Nós temos que focar nas experiências

pra que as informações sejam realmente autênticas. A gente tá nesse mundo globalizado com tantas informações mas nada autêntico. Se nós tentássemos focar em uma gestão central, nós teríamos de fato essa autenticidade que tá acabando.

**14 - Tem alguma lembrança, história pessoal ou da comunidade que a senhor(a) gostaria de contar sobre o fandango?**

Olha, eu sou uma pessoa que tem uma lembrança muito forte da minha infância. Eu até falei com você, eu tenho um livro escrito. Estamos finalizando aí com o Cleiton com a Karina uma ilustração que é intitulada a Juréia da minha infância. Então nesse livro eu faço vários relatos poéticos justamente pra registrar essa memória. E o fandango, como eu te falei, por ser uma dança ela marcou a minha vida na infância porque a música ela entra no corpo da pessoa e depois a mãe vai cantar essa música em casa, vai cantar na saída. Quando você sai do fandango você leva a música no seu ouvido. O fandango faz parte porque é o encontro é a dança, então fez parte da minha vida dès do meu nascimento. Provavelmente na barriga da minha mãe ela já dançava o fandango. Meu pai era fandanguero era tocador de viola, e gostava disso. Então não tem como desassociar. Tudo está ligado ao fandango, ao encontro das pessoas, ao namoro, da vida, da alegria, da tristeza, o fandango tá muito presente. E eu vira e meche [frequentemente] me reporto a estas escritas do fandango. E a música é aquilo. O fandango ele toca o corpo, o gingado, as pessoas no virar, o estar dançado, a alegria, o encontro, no desafio de você dançar uma moda e saber que está dançado bem, que aprendeu. Coisas simples, mas quena cultura caiçara é de uma importância muito valiosa. Muito marcante!

## **ENTREVISTA COM LUIS ADILSON**

**Casa de Luis Adilson, comunidade Prelado, 18 de março de 2020**

**1 - Me fale, por favor, o seu nome completo, a sua idade e o local de nascimento.**

Luis Adilson de Lima. Luis com "S" [destaca o entrevistado]. 52 anos. Eu sou nascido e criado aqui na Juréia, que mesmo no Sítio Capuava dos Limas. Bairro Prelado.

**2 - Qual é a primeira lembrança que tem do fandango caiçara?**

A primeira coisa é as dança, as moda, as marca de Batido que o pessoal tocavam as marca de Bailados também. E as letras das modas, que a gente achava as letras interessante as letras. As moda de batido, de bailado e do bailado. É isso que a gente tem de lembrança que hoje chama da atenção da gente é isso ai, as letras as modas. A construção de instrumento. O pessoal antigamente não sabia nem ler muitas vezes e como conseguia fazer um instrumento, fazer uma escala. E eles tirava qualquer ritmo naquele instrumento feito por eles sem o conhecimento de estudo pra escala, pra uma construção de instrumento. Hoje em dia você puxa da internet você vê muita coisa, agora naquele tempo não tinha. O pessoal aprendia tudo por dom de Deus mesmo [risos].

**3 - Como você aprendeu o fandango e quantos anos tinha quando começou a participar dos bailes?**

Aprender o fandango é como eu falei, aprendi com meu tio. Ataide né, porque eles moravam aqui vizinho. Eu tinha faixa de 6 anos de idade e ele tocava. Tocavam todas as marcas, tocavam todas as folias. Então eu aprendi vendo eles toca. Participar do fandango eu comecei desde 6/7 anos já ia nos fandango com meus familiares. Então dêsses dessa época a gente já vem participando dos fandango. Não diretamente, mas já estava participando desde os 6 ano de idade. Quando eu comecei a dançar o fandango era na faixa de 12 pra 13 anos. Comecei a dançar o fandango. Nesse mesmo tempo eu fiz questão, eu comprei uma viola de fandango de um colega do meu pai, e comecei a praticar em casa, tocar as marca de fandango, tentar tocar né, aprender a afinar e com a faixa de 13 lá pros 17 anos eu já sabia tocar. Só que como a gente tinha muitos violeiros na época a gente era novo

a gente nos baile a gente não tocava. A gente tocava mais em casa. Os mais velhos que tocava. A gente tocava em casa, cantava em casa... As vez em grupinho se juntava os rapazes da minha idade a gente fazia bastante, tocava as moda, tocava o ritmo do fandango né. Mas no baile mesmo eu passei a tocar no baile mesmo foi na época de 22, 23 anos por aí.

#### **4 - O que o fandango representa para as comunidades da Juréia?**

Eu acho que hoje o fandango é uma das tradições da comunidade [som de galinha ao fundo], só que é como eu falei; hoje em dia o pessoal está mudando muito. Tem muitas pessoas que está mudando, que estão deixando o cultura de lado e buscando outros ritmos, outras culturas diferentes. Mas eu acho que o fandango hoje na cultura do pessoal que está aqui eu acho que representa tudo, representa o que a gente viveu. As tradições que a gente tinha que ficou pra traz, ficou abandonado. Então hoje em dia a única coisa que representa, que faz lembrar um pouco do nossa criação, dos nosso familiares que já se foram e que passaram por aqui é o fandango. Então quando a gente vai no fandango a gente começa lembrar de coisa que a gente viveu a trinta quarenta anos atrás [risos]. Então isso é muito importante pra gente. O fandango não pode acabar aqui pra gente. O pessoal que vive que conhece o fandango acho que, se acabar vai fazer muita falta. Eu penso assim [risos em tom fraterno]. Tem que manter!

#### **5 - Quem pode dançar o fandango da Juréia?**

O fandango, quando você faz um baile de fandango quem quiser dançar, mesmo que não saiba dançar se falar que quer aprender, o pessoal vai ensinar. Acho que é liberado pra todo mundo. Não tem exceção assim desse ou aquele. Todo mundo. Desde que o pessoal queira participar e queira aprender as danças tá convidado.

#### **6 - Quem são os atuais mestres e como se aprende a dançar e tocar o fandango caiçara?**

Os mestres pra mim, foram esses que eu já falei, que já se foram. Que eu aprendi com ele mesmo foi mestre Ataide, Altino, mestre Pradel aprendi bastante com ele. Como se aprende, aprende participando! Tipo assim vai ter o fandango, vai



ter que “ir pra cima”, vamos dizer assim, maneira de falar [ressalta Luis] e buscar. Por exemplo, se é um rapaz por exemplo se pegar as damas que já sabem dançar fica mais fácil aprender a dançar o fandango. E se é uma mulher, por exemplo, vai pegar o pessoal que já é acostumado a dançar o fandango, fica mais fácil pra aprender. Então a gente vê mais ou menos por ai. Buscar informação com o pessoal que já conhece, que dança, que toca o Fandango. E tocar também não é muito difícil, é questão de se juntar com o pessoal que já faz fandango que vai ser fácil de aprender, quem já tem uma ideia de música já fica mais fácil.

### **7 - Os passos (marcas) de fandango caiçara têm nomes?**

Tem nome! Então o que eu conheço é... Vamos começa pela que hoje em dia o pessoal está usando mais é o bailado né, os lugares conhece por Chamarrita, antigamente o pessoal conhecia por aqui como valseado, passadinho. Mas eu conheço vários, eu conheço o Cirandir, eu conheço o Engenho, Balanço, Recortado, Nhãnhia, Vilão de Lenço, Batido, Batido Morro seco, Batido Momonero que o pessoal chamava aqui. Nós dançava dois tipo de batido. Ai tem a dança também que é o Apara de Mão que é uma dança diferente, Tem a Rica Senhora que é diferente, tem mais, deixa eu lembrar pra mais algumas [pausa]. Tem a Alvorada também que é uma dança também que terminava os fandango. Normalmente o São Gonçalo abria o Fandango e a Alvorada fechava. Geralmente é isso. Tem algumas comunidades que abria com São Gonçalo e fechava também com São Gonçalo. Abertura e fechamento. Algumas comunidades geralmente aqui o pessoal usava o são Gonçalo pra abertura e a alvorada pra fechamento. Mais ou menos isso, deve ter outro, mas agora o que eu lembro são essa.

### **8 - Existe algum tipo de brincadeira ou combinação feita, entre os músicos e dançantes, no momento em que estão tocando e dançando as modas nos bailes?**

Tem! Nos versos antigamente o pessoal usavam muito de uma maneira sadia, o pessoal tinha o costume de provocar o violeiro pra uma moda nova, pra um ritmo diferente de toque de dança. Então os violeiros antigos, até hoje acontece isso, o violeiro está prestando muito atenção quando outro violeiro está cantando e tocando, que é o tempo dele cantar e tocar o outro está prestando atenção no que

ele vai cantar. Então, se ele cantou alguma coisa, tipo assim, que mexeu com alguma coisa, seja... O pessoal não, é difícil mexer com as coisas pessoais [pondera Luis Adilson]. E mais como se fosse uma brincadeira de provocar um jeito de fazer um verso na hora. Então você tem que marcar aquilo dali pra quando você pegar a viola pra tocar você tem que rebater aquela brincadeira do outro companheiro. Entendeu? Isso acontece bastante no fandango. [referindo-se a quem pode ser endereçado o verso Luis ressalta] Pode ser pra quem tá dançando, pode ser pro outro músico, pode ser também pra alguma coisa que você viu um erro, por exemplo, normalmente o pessoal cantar uma coisa errada, alguma coisa fora do lugar, fora do lugar. Vamos supor, está uma roda de dança e tem uma cadeira no meio da casa. Então o pessoal em verso pede pra corrigir.

**9 - Você consegue perceber alguma diferença do Fandango de antigamente para os realizados na atualidade? Se sim, que mudanças ocorreram?**

A percebo, percebo como a gente estava falando antes. Na dança né. Por exemplo, antes a dança era, não era só dançado o bailado e o passadinho. Quem participava do Fandango tinha por obrigação participar das modas batidas, hoje em dia não, hoje em dia o pessoal dança mais no bailado e no passadinho. O batido o pessoal está deixando de lado. E antes não. Então isso era por obrigação, se queria dançar o bailado você tinha por obrigação de aprender as modas batidas [pausa]. E o jeito de fazer mesmo o fandango. Hoje em dia o estilo de tocar viola, primeiro tinha um jeito, por exemplo, vamos dizer... Como se fala? [comenta Adilson pensativo] específico assim por exemplo. O batido de viola do Prelado por exemplo, se fosse ver pra lá do Rio Comprido, pra lá do rio do Una, todos tinham um estilo próprio de tocar daquela comunidade eles não mudavam muito o ritmo. Por exemplo, eu podia pegar uma letra do rio de Una ou do Rio Comprido, mas cantar com o estilo do fandango, da batida da viola que era usada no prelado por exemplo. Hoje não, hoje em dia o pessoal já consegue, por exemplo: ele traz uma música do Paraná pra cá e ele canta no estilo que os cara canta lá no paraná. Entendeu? Ou se leva uma daqui pra lá também, por exemplo, já escutei bastante moda nossa, inclusive minha, o pessoal do paraná cantando. Eles usam o meu estilo. Não tem aquele estilo específico, que antigamente o pessoal preservava muito isso. Por

exemplo; se era um estilo de tocar o bailado no Prelado era tradicional do Prelado. Então até pela comunidades o pessoal via, quando escutava o pessoal tocando viola, fala assim: Isso é violeiro do Prelado. Hoje em dia você não consegue, só com muito conhecimento você consegue saber quem canta, mas você vê que está tudo no mesmo estilo quase. A diferença tá muito pouco, muito... Muito pouco. Antes não, quando o pessoal escutava a batida da viola, dizia: esse violeiro é de tal lugar. Só pelo toque ele via que vinham de outra comunidade.

Antes por exemplo, se juntava o pessoal do Rio Comprido tocava junto com a gente, o pessoal do Rio de Una vinha e tocava junto. Entendeu? Só que assim o que preservava muito o mestre que estava cantando que estava puxando o fandango naquele momento. Por exemplo: Você era um violeiro do Rio comprido se você estava cantando eu poderia te ajudar no seu estilo. Entendeu? podia te ajudar com o cavaquinho, com o pandeiro, com a rabeça pra quem toca rabeça. Eu tinha que te ajudar no seu estilo, porque você ia puxar no seu estilo. Ai se muda pra outro violeiro, por exemplo do Rio de Una, que tinha bastante violeiro bom pra lá também. O pessoal daqui do Prelado ou do Rio Comprido tocava com ele, mas, preservava o estilo dele. Mais ou menos assim. Hoje não, a coisa que eu vejo é que tá tudo junto e misturado[risos]. não diferencia muito, por exemplo; vem violeiro dá pra praia de Una, vem violeiro do Prelado, Vem violeiro do Rio comprido ou de Iguape. Você vê que tá quase, as batidas estão praticamente quase igual.

#### **10 - Existe algum passo que não é mais feito, quais os motivos para ele não ser mais realizado?**

Tem várias né. tem várias porque... O porquê de não serem feitas, porque o pessoal não se dedicou a aprender a dançar. O pessoal que sabia dançar, que marcava a dança foi, morreram né. E hoje em dia o pessoal conhece a dança, já viu dançar, mas não sabe o tempo da marcação da dança. O jeito que dança também não sabe. Então por isso o pessoal não faz. Por exemplo, aqui o Vilão de Lenço o pessoal não dança mais. Ninguém mais sabe dançar. Já no Paraná em Cananéia o pessoal dança. Dançam o vilão de lenço, que é uma dança que é tradicional daqui também, mas o pessoal não dança mais hoje por conta disso aí, por falta de pessoal pra marcar que sabem o ritmo, o jeito de dançar pra marcar a dança. E tem outras também que o pessoal não está dançado mais hoje. O batido mesmo aqui a gente

só tá dançando no momento quando o seu Carlos participa da roda de dança. Porque ele marca. Ele marca a gente toca e ele dança. Aí o pessoal dança junto com ele. Mas quando ele não está participando também fica difícil porque outras pessoas não sabem como é o tempo da marcação.

### **11 - Há alguma diferença entre o fandango dançado dentro da associação e o fandango dos bailes, nas casas?**

Pra nós que sempre participa do fandango, a gente mantém a mesma regra né. Por exemplo, beber dentro do salão o pessoal não aceita não gosta. Então se pode beber sua bebida, sua cachaça, mas lá fora. Você vai beber e não entrar, por exemplo, no salão com uma lata de cerveja, um copo na mão no caso de bebida. Nas casa o pessoal consegue manter [acordos referentes a bebidas alcoólicas], agora no salão o pessoal já entra né. Então quer dizer, já é uma diferença. Então, é... Apresentação também. Quando tem apresentação, uma coisa que o pessoal estranha muito é a parte do som. Porque normalmente quando o pessoal faz apresentação é amplificado o instrumento a voz. Então tem pessoas que faz o fandango, mas se não tem o som amplificado já não faz por exemplo. Não quer fazer, por vergonha, timidez, não sei, mas ele não faz. Entendeu? A gente faz porque a gente já se adaptou a isso. Então a gente tanto faz o fandango normal nas casa de família, como em salão, como em apresentação pra gente já ficou mais ou menos como se fosse normal. Mas tem muitos fandangueiros que eu conheço que até parou de fazer fandango por isso, porque ele não se dá bem pra cantar uma moda de fandango numa aparelhagem, por exemplo. Outros também não gostam de fandango e salão porque, o pessoal costuma dizer, “vale tudo”. Então tem as pessoas que não gostam então não participam também quando é no salão. Pessoas que só vem no fandango, quando é na casa da Dalva ou é na sua casa ou na casa de alguém de família. Quando é no salão ele não vai.

[indago sobre o que seria o “vale tudo”] Luis Adilson: “vale tudo” é tipo assim, quando está no salão por exemplo, a pessoa pode entrar e dançar sem camisa. Uma coisa que o pessoal não aceita nas casas de família. Pra você dançar o fandango você tem que estar sem camisa, não pode estar de shorts, não digo bermuda [pondera Adilson]. Tem pessoas no salão que entram até com shorts de praia, traje de banho né. Então no salão hoje em dia tem muitos que vai faz e

dança. Às vezes dança ou com a mulher dele ou com uma chegada, uma amiga outras vezes. Mas antigamente nas casas não. O pessoal se fosse assim entrar desse jeito o dono da casa chamava a atenção da pessoa e tirava ele fora e conversava com ele pra ele, se quisesse entrar, pra ele se trajar no estilo do ambiente, entendeu. Então é mais ou menos isso.

**12 - Percebe-se que, atualmente, as mulheres são maioria nos bailes de fandango da Juréia. Por quais motivos não há mulheres cantando e tocando instrumentos?**

Isso é uma coisa que antigamente o pessoal preservava muito, que achava que o pessoal que curti o fandango quem tinha que tocar era os homens né. Quem tinha que tocar, quem tinha que roçar, quem tinha que fazer a escavação das plantas eram os homens. Então a mulher, o que ela tinha que fazer; ela tinha que participar da parte da cozinha vamos dizer assim. E no fandango da dança no caso, dama. Que o pessoal chamava pra participar da dança. Hoje em dia não, hoje em dia, na pro paraná por exemplo tem muitas mulheres que tocam rabeca. Acho que em Ubatuba tem também. Então o pessoal daqui da nossa região, veio mais ou menos com essa regra. Os instrumentos os homes que tem que tocar no fandango né. É uma coisa que eu não vejo [se referindo ao pensamento dos antigos], por exemplo, acho que a mulher por exemplo ela se dá até melhor quando ela pega pra tocar, ela se dá melhor que muitos homes. Porque a mulher ela tem mais paciência, vamos dizer assim, pra aprender... Ela procura fazer assim o mais perfeito. Eu penso que quando a mulher quando ela aprende a tocar uma rabeca, aprende a tocar um violão ou até uma viola mesmo, ela procura fazer até mais perfeito do que o homem. Tipo assim, ela quer, como se diz, fazer mais... mais... como se fala [pausa]. Detalhar, valorizar mais as notas. [sobre o contexto das instrumentistas da Juréia Adilson ressalta]. Mas é uma coisa difícil que a gente tem, é uma tecla que eu bato sempre. Difícil de trazer uma mulher pra aprender. Porque que nem, no acaso, aqui eu só conheço duas ou três mulheres que participavam da folia de reis, da folia de bandeira que cantavam e tocavam uma caixa lá na folia. Eu conhecia a falecida Paula, lá no Guilherme [comunidade cachoeira do Guilherme], esposa de seu Pradel, que era um grande mestre folião. Conheci, Aldete Romão que também era filha de um grande folião compositor de fandango, um grande fandangueiro seu João

Romão. E a Lurdes agora. Que é filha de seu Carlos ela toca, faz folia de reis junto comigo. Faz folia de bandeira junto comigo e canta junto comigo. Então foram as três mulheres que eu conheci por aqui que fazia isso. Entre tantas né, foram as únicas três que faziam [tocar instrumento]. [indago se uma mulher quiser aprender a tocar] Luis responde: Inclusive já tem nas palestras que eu faço oficina por ai várias mulher já tem chegado pra aprender a tocar fandango. viola de fandango, querendo aprender. Eu não vejo, eu não vejo esse preconceito, seja mulher ou seja homem se quer aprender tem que ensinar mesmo.

**13 - O Fandango caiçara é uma manifestação inerente à população local. Na sua opinião, como os gestores municipais, dirigentes da cultura e da educação percebem o fandango?**

Então, hoje os nossos professores, eles já estão até conseguindo até levar nas escolas, mas antes o fandango era uma coisa só da tradição mesmo da comunidade. Não tinha acesso à escola, não tinha acesso aos prefeitos. Não aceitavam de levar nos eventos. Hoje não, hoje em dia de uns tempos pra cá, de [ano] 2000 pra cá mais ou menos. Já os prefeitos o pessoal da cultura estão levando nos eventos culturais. Nas festinhas que faz, nas festas tradicionais no município estão levando [o fandango]. Então acho que hoje eles estão conseguindo, que nem no ano passado mesmo já fiz várias palestras em escola. Aqui na vila mesmo. Então acho que hoje eles estão conseguindo levar o fandango pro conhecimento hoje na escola. Nas áreas públicas. Hoje em dia já tá melhor, nessa parte está valorizando mais. [indago sobre a prefeitura] Luis Adilson: Tá melhor. Hoje por exemplo eles estão, vamos dizer, lembrando da gente por que antes a gente não... Tinha pessoas aí que entrava como diretor de cultura que ele nem procurava saber se tinha fandango. Tanto é que a gente foi pro Paraná, acho que foi em 2005. Quem deu apoio pra gente ir foi a prefeitura de, se não me engano, acho que foi de Paranaguá. Que a prefeitura de Iguape nem tinha conhecimento que a gente ia levar uma tradição aqui de Iguape pra apresentar em Paranaguá. Hoje não, hoje você vê que o pessoal está toda hora ligando aqui por exemplo. O Oda, Anisia (gestores culturais) que são da cultura hoje. Eles estão toda hora que aparece alguma coisa, como diz o fandango a cultura, eles ligam aqui pra gente. Pra perguntar , pra saber se a gente

sabe fazer, se a gente conhece. Acho que eles estão procurando conhecer melhor. Acho que está bem melhor nessa parte.

**14 - Tem alguma lembrança, história pessoal ou da comunidade que a senhor(a) gostaria de contar sobre o fandango?**

Acho que a única coisa que marcou assim que a gente, tem no fandango assim. Como eu falei pra você. O que me fez acreditar na parte do fandango foi em umas épocas dos antigo, que nem eu falei isso antes pra você. Que eles chegavam numa casa, de repente o pessoal estava, uma pessoa lá de cama doente. Falecido Francisco fazia muito isso. De repente cantava, fazia cantoria e o pessoal. O dono da casa daqui a pouco estava bom e no outro dia já estava acompanhando a bandeira. Que dizer, tinha sarado. Então com aquela chegada, com aquela visita, ele conseguia tirar das pessoas muitas vezes que tava enfermo. Isso ai marcava muito pra gente. A gente via isso aí acontecer, então a gente passou a acreditar muito nisso. Eu pelo menos passei a acreditar muito nisso. E tem uma história também que aconteceu com meu tio Ataíde, foi na época em que a santa, nossa senhora de Guadalupe que foi a padroeira antiga daqui, que essa santa é acho que do século XVI ou XVII, e quando caio a igreja [levada pelo avanço do mar] o pessoal vinha da cidade [Iguape] levar a santa pra lá porque a igreja daqui tinha caído. Ai o que aconteceu: o pessoal veio de noite três ou quatro pessoas daqui da comunidade, pegaram a imagem, esconderam numa casa pra ninguém saber. Por que os padres vinham buscar e a imagem aqui na época, nossa senhora de Guadalupe era tudo aqui na Juréia. Então todo mundo lutava pra ninguém tirar essa imagem daqui. E levaram pra uma casa aqui no Sumirim, mas levaram a noite três pessoas, meu tio estava chegando com a folia de nossa senhora de Guadalupe que estava fazendo Rio Comprido, Barra do Una e vinha pro Prelado. Aí quando chegou no Prelado ninguém sabia aonde estava a santa. E quando chegou na casa de onde estava a santa. guardada lá no quarto dentro do baú. Ninguém sabia que a santa estava lá. E quando ele chegou com a romaria ele cantou o primeiro verso, que é: “virgem de Guadalupe hoje vim te encontrar, vos deixasse a sua para casa para casa particular”, então ele sabia que a santa estava lá. Então é uma história assim, essa história ficou muito comentada na época. Porque ele não sabia o que estava chegando com a folia. Ele nem sabia, estava um mês fora. E ninguém sabia aqui na

comunidade, só as três pessoas. Inclusive esse dono da casa que era forte da comunidade aqui. Mas todo mundo pensava que a santa tinha ido lá pra Barra [Barra do Ribeira], pro pessoal de lá que participava aqui também das festa aqui. E ele [o padre] cantou que a santa estava aqui, então isso aí é coisa que mexeu aqui com o pessoal por que, como ele imaginava que a santa estava ali? O homem lá na hora começou a chorar e falou que a santa estava lá mesmo. Quer dizer como se fosse um exemplo que aconteceu pra mexer com todo mundo. Ele (o padre) cantou quando chegou na casa. Como eu te falei antes, antigamente o pessoal com esse negócio de verso o pessoal, todo mundo ficava atento quando o folião ia cântaro pessoal ficava ligado naquilo que ele ia cantar naquele momento. O que ele ia passar, a mensagem que ele ia passar. E esse verso ele cantou ali, na casa desse homem, onde estava escondido a santa. Isso aí na época mexeu com todo mundo que estava presente. Foi uma notícia que se espalhou aqui no bairro. Então isso é uma coisa que marca pra gente. E outras coisas que a gente viu por aí. Por exemplo, trocar de um folião para o outro por exemplo. Um determinado folião estava cantando, por exemplo; seu Francisco estava cantando e antes eles trocavam na romaria pra descansar. Porque já estava fazendo oito dez casas. Se você é um folião e você faz duas casas você descansa. Por exemplo, você para de tocar a viola afinada, entregava pro outro folião, o outro folião ia tocar e a viola tesava desafinada. Que ele fazia, ele entregava a viola de volta pra você. Ele sentia que aquele não era o momento dele ainda. Deixava passar umas duas ou três casa ai ele pegava e tocava a viola normalmente. Essas são as coisas que a gente via. Isso Fandango da romaria né. E no fandango o que marcava pra gente, é com o conseguia atrair pessoas assim de tão longe. Pessoas que a gente nunca tinha visto antes fazendo o fandango aqui por exemplo, chegava aquela pessoa com família.



## **ENTREVISTA COM SEU CARLOS RAIMUNDO**

**Casa de Carlos Raimundo, comunidade Prelado, 18 de março de 2020**

**1 - Me fale, por favor, o seu nome completo, a sua idade e o local de nascimento.**

Meu Nome é Carlos Raimundo. [pausa] Era pra ser Maria, mas naqueles tempo eram muito esquecido e no registro só colocaram Carlos Raimundo mesmo, que pertence a assinatura da minha mãe. Conhecido por Carlos Maria. Minha idade é 80 anos e nasci aqui em Peropava perto do município de Iguape (SP) mesmo. Minha família pertence lá ao Morro Seco [comunidade quilombola], família do morro seco [canto de passarinhos ao fundo]. Meu pai avô, mãe eram tudo de lá [pausa]. Eu não conheço lá. Minha mãe falou que eu saí de lá com a idade de [um] mês e meio.

**2 - Qual é a primeira lembrança que tem do fandango caiçara?**

A primeira imagem que eu lembro do fandango, é que nem eu já falei pra você, é dos nossos mais velhos. Porque eles juntavam-se, faziam um mutirão e nós que eram mocidade ficava ajudando ele, ajudava no serviço que eles faziam. Chegava na hora da brincadeira nós juntava-se, nós também ajudava naquilo e ia vendo pra aprender a tocar o instrumento. Então que nem nós que aprendemos um tipo de afinação de instrumento aprendemos com eles mais velhos. Tinha muita gente que entendia de afinação de instrumento [pausa]. Então é onde a cultura ia indo pra frente [pausa].

Eu vou começar pela comunidade grande que nós era. Que nem, eu desde criança acompanhei [pausa]. Tinha o Henrique Tavares que era o pai do Satiro que era um homem entendido, tanto na parte de ensinar na materialidade do mundo, como um homem seguro na parte de Deus. Trabalhou com muitas curas, fez muitas curas, ensinando o pessoal acompanhando ele. Tanto ele ensinava na parte de Deus, como ele ensinava na parte da matéria. Avisando, ele ajuntava o pessoal, aconselhando, mostrando a vivência do mundo, as vez avisando já com a ideia dele lá adiante, vendo, avisando o que ia acontecer no mundo [pausa] então esse homem, o Henrique Tavares ele criou muitos discípulos na mesma situação. Pras curas, pra defender os pessoal as vez, remédio, pra defender das luras difíceis do mundo. Ele ensinou muitos discípulos! Então eu acompanhei esses trabalhos dês de

criança, da idade de sete anos que eu entendi o mundo, acompanhando esses trabalhos [pausa]. Esse negócio de romaria tinha muito folião que entendia bastante, tudo ensinado por eles [os Tavares]. Nós vivemos em uma comunidade grande que tinha bastante gente entendida nessa parte. E foi passando, deixou o outro discípulo dele que ficou, trabalhou durante 48 anos no meio de nós, contando, mostrando. Que nem isso que nós estamos vendo, esse negócio de meio ambiente [ambientalistas] que apareceu, era falado no meio de nós. No centro [espírita] de São Miguel era falado, eles avisavam. Eles lutaram muito no meio de nós avisando, contando. Que nem o avô da minha mulher que saiu ele falou. Nós ia ver o Rio Comprido (pertencente ao bairro Cachoeira do Guilherme ) que nós morava sem ninguém. O pessoal não acreditou porque quando ele morreu ainda tinha bastante gente lá. Mas ele falou, que nós ia ver sem ninguém. E é o que aconteceu.

Vou repetir na parte do fandango, na parte da cultura eu tenho lutado bastante aqui, no meio deles também, ajudando. Que nem o Cleiton, Dauro que sempre me procuram pra essas partes. A gente vai ajudando, mas sem esperança. O mundo deu uma virada muito forte [pausa]. Diferenciou muito do que era. Eu tenho andado em diversas reunião com eles, em São Paulo, as vez vendo escutando o que eles falam. Pra mim que estou com 80 anos já acho muito difícil, voltar aquilo que era. A gente tenta de ajudar e a esperança é em Deus, que é o dono senhor de tudo, Jesus Cristo que está governando esse mundo. Mas é difícil de voltar. Porque essa luta do mundo vem dès do princípio. O povo, a maior dele não entende. Que nem quando começou o mundo que Jesus Cristo andou no mundo, contando, avisando o povo já foi contra ele. Defendeu a parte mau e mandou condenar ele. Então esta luta ficou e tá até hoje. É bem pouco que a gente encontrar alguma pessoa que entende essas parte [religiosa].

E na parte da cultura eu estou nessa idade com 80 anos sempre ajudando quem me procura, mas com pouca esperança. A cultura não é só negócio de festa, não é só negócio de... Nós tinha que ter o direito de viver das plantas como nós vivia antigamente. Nós vivia da planta [ênfatisa]. O que dava pra plantar nós plantava nós plantava e hoje tamo sem direito pra isso ai, de se prevalecer da natureza que Deus deixou. Então na minha ideia conforme eu procuro a parte de Deus, a parte de Jesus Cristo tem muitas coisas erradas nisso aí.

Vou partir pra parte da presidência. Que nem o Lula, que foi nosso presidente. Pra mim, na minha mente foi o maior presidente que nós tivemos. Mas ele foi traído pelo dinheiro. E pessoas que arroteavam ele foi que atraíram ele que ele chegou a esse ponto. Mas foi o maior presidente que apareceu. Depois de Getúlio Vargas foi o único que apareceu foi ele. Ele trabalhou direito. Ele ajudou bastante nessa parte da pobreza. A candidata dele [Dilma] que ele deixou na presidência também trabalhou direito. Mas ele foi traído, foi a traição que fez ele se perder. Esse nosso mundo é cheio de tudo quanto é coisa. Tem pessoas que às vezes vê o outro andando pra frente ele trata de querer atrair. Foi o que aconteceu na presidência. O negócio da Cultura a esperança é só Deus. Vocês que tão procurando a gente, a gente está tratando de ajudar, mas a esperança é só nele... porque só ele que segura.

### **3 - Como você aprendeu o fandango e quantos anos tinha quando começou a participar dos bailes?**

Quando eu comecei a participar das brincadeiras eu tinha dez onze anos eu comecei a participar, acompanhar eles... Nos instrumentos, nas danças e fui aprendendo... Com o instrumento foi a mesma coisa, com a idade de 10/11 anos comecei a lidar com os instrumentos e aprendi um pouquinho. Aprendi porque eu via eles tocarem na brincadeira do baile, a brincadeira que eles faziam. Que naquele tempo nós não chamava de baile, no meio de nós era chamado de fandango. Então eles faziam aquele fandango, juntavam-se, às vezes deixavam o instrumento, a gente pegava la lidando até... Que nem o avô da minha mulher ele tinha muita paciência pra ensinar esse negócio de instrumento assim. Uma viola, uma rabeca um cavaquinho. Era um homem de muita paciência pra ensinar a gente nessas coisas assim. Então foi onde nós aprendemos.

### **4 - O que o fandango representa para as comunidades da Juréia?**

O fandango hoje pra essa comunidade representa a lembrança do que já passou. Às vezes fazem a brincadeira do fandango, às vezes pra chamar o conhecido se juntar. Porque hoje o conhecimento que tinha na comunidade espalhou. Então às vezes ficam com saudade daquilo e inventa uma brincadeira com aquela lembrança do pessoal que se junta. Que nem ali na festa [som de

passarinho]. A maior parte que estava ali eram de lá de Peruíbe, tudo gente conhecido de nós. Então é por isso que é a lembrança que eles tenham. por isso que eles fazem a festa as vezes pra ajuntar a comunidade, pra conhecer, pra estar junto.

### **5 - Quem pode dançar o fandango da Juréia?**

Na brincadeira, no meio de nós, quando era feito o fandango e até agora é assim do mesmo jeito. O sujeito chega pode brincar, pode se divertir junto com todo mundo, não tem diferença [pausa]. Chegou na brincadeira pode participar daquilo.

### **6 - Quem são os atuais mestres e como se aprende a dançar e tocar o fandango caiçara?**

Meus mestre que eram da dança, vou repetir pra você, foram os nossos mais velhos. Tinha meu avô, eu tinha um tio que era marcador de fandango [pausa]. O avô da minha mulher também eles entendia dessas partes. Então foram os mestres que me ensinaram que eu aprendi com eles. Meu avô, meu tio, meu pai mesmo. Meu pai também dançava. Então foram os mestres que a gente via na frente deles eles dançando, a gente ia guardando na ideia aquilo e aprendeu. O instrumento a mesma coisa. Eu tinha um irmão que tocava viola também que aprendeu. Às vezes via ele tocando e foi com ele que eu aprendi. E nessa parte de mestre pra essas coisas ai, foi esses um que eu estou falando. Meu avô também tocava viola, o avô da minha mulher tocava viola. Foi com eles que eu aprendi. Meu avô era Antônio Joana, meu tio que era marcador de fandango que pertence aquele lado do Morro Seco [Quilombo Morro Seco] era Astrude. Era um marcador de fandango bom [ressalta o entrevistado] meu pai era José Maria. Era tudo gente que dançara, que pertencia aquela família do Morro Seco. Os diferente da li [Morro Seco] que era de Pariquera era aquele ai [apontando para o quadro do avô da esposa]. Aquele ali que acompanhou Henrique Tavares quando moravam em Pariquera. Esse ai avô da minha mulher de lá de Pariquera. Agora meus pais, tios e avô pertencem tudo a parte do Morro Seco.

### **7 - Os passos (marcas) de fandango caiçara têm nomes?**

O fandango era começado pelo batido. Da moda batida dançara até meia noite as vez uma hora da madrugada aí virava nas outras modas. Virava pra essa moda Tirana, que é aquela do Morro Seco, dançam lá. Aquela moda lá é do Morro Seco. Aquela uma que eles dançam é a Tirana. Tem a Serrana, aí virava Passadinho, aí já passa pra outra que é dança batido também. O Recortado , o Balanço... Cada moda dessa tem um nome. O batido era o começo do fandango. quando parava o batido, pra eles virar no Passadinho dançava o Balanço. Do balanço as vez já dançava o Recortado as vez já dançava uma Rica Senhora. Daí já cantava uma Inhanhia, que é uma dança que dança o passadinho, mas é batido também. Daí virava no passadinho, aí era só passadinho. Mas tudo essas dança, cada música dessa tem um nome.

**8 - Existe algum tipo de brincadeira ou combinação feita, entre os músicos e dançantes, no momento em que estão tocando e dançando as modas nos bailes?**

O verso quando o violeiro tá tocando é ele que inventa às vezes. Bate na ideia dele aquela lembrança daquele verso e ele canta. A maior parte de verso de fandango assim já tem feito. O sujeito já tá com eles a cabeça. A música é feito conforme aquilo que acontece por que no meio de nós hoje ainda tem modista que inventa moda conforme aquilo que ele vê que acontece na comunidade. As vez no namoro de uma moça com um rapaz. Ele vê aquilo, então ele inventa aquela música por aquela graça que ele acha. Então ele faz aqueles versos. Naquela toada que ele vai cantar ele faz aquele verso. Então é a única coisa engraçado que tem é isso ai [risos]. Agora nas dança não, nas dança só aparece uma coisa diferente se nós tiver dançado e errar. Acontecer um erro então ali o pessoal acha engraçado aquele erro que acontece. No carnaval não tem aqui no meio de nós não tem. Existia muita coisa diferente no carnaval, que nem a fantasia que eles usam ai pra fora que a gente vê. A fantasia, as mascara, essa coisa tudo no meio de nós tinha. Mas, foi uma parte proibida, pela parte do espiritismo que Alan Kardec descobriu. Que o carnaval foi inventado pelos judeus. Quando eles pegaram Jesus Cristo, que eles pegaram ele e crucificaram então eles ficaram alegre de pegar ele e crucificar. Foi que fizeram carnaval. Por isso fizeram o carnaval. Isso aí foi descoberto, Alan Kardeque descobriu essa parte da ciência do cristo mesmo. Então foi aonde foi

procurado no evangelho que ele descobriu essa parte. Então a maior parte dessas coisa no meio de nós foi proibido.

**9 - Você consegue perceber alguma diferença do Fandango de antigamente para os realizados na atualidade? Se sim, que mudanças ocorreram?**

Tem diferença, a gente acha diferença. Mesmo no tipo das dança, mesmo no tipo do respeito hoje em dia. Antigamente a gente fazia uma brincadeira no meio de nós por esses mais velhos era coisa de muito respeito. Hoje nossa vivência tá vivendo uma parte que a gente repara que essas parte de respeito acabou-se e ficou muito pra traz [um galo cantando ao fundo]. Nós antigamente, que nem eu mesmo cansei ... Nós ia num brincadeira, tinha uma moça nós gostava dela, mas aquela moça pra gente chegar no pé dela era com muito respeito. Hoje não. Hoje não tá existindo isso aí. Hoje o sujeito tem uma filha, tem uma neta, tem um... Se o rapaz interessa, se o sujeito não estiver em cima ele [o pretendente] já quer carregar. Então é a diferença que tem. Antigamente não. Mesmo nas brincadeira, negócio de namoro era coisa que exigia muito respeito. Então hoje as brincadeira é diferentes por canta disso aí. No toque do instrumento não tem diferença. Que nem, nós tocava o Passadinho de primeiro. A diferença que tem, por que como eu estou falando, nosso fandango era começado pelo batido por essa moda diferente. Então o toque do instrumento era diferente também. Hoje não, hoje virou no baile [marca valsada] é só um tipo de toque, não tem.. Agora pra trás não, pra trás conforme o tipo da música que ia cantar o toque era diferente. Então tem diferença.

**10 - Existe algum passo que não é mais feito, quais os motivos para ele não ser mais realizado?**

A marca que não é feita é o batido, que era dança primeira que era dançada no meio de nós. A tirana que eles dançam no Morro Seco, também que era dançada no meio de nós, a Rica Senhora, A Nhãnhia, o Balanço [som galo cantando] no meio de nós. Hoje nessa comunidade não tem. Não faz mais, deixaram tudo. [pausa] O batido como eu digo pra você que é a primeira música que no meio de nós, precisa o violeiro entender o marcador que tá marcando. Porque se ele não entender não estiver entendendo não tem como cantar.

**11 - Há alguma diferença entre o fandango dançado dentro da associação e o fandango dos bailes, nas casas?**

**12 - Percebe-se que, atualmente, as mulheres são maioria nos bailes de fandango da Jureia. Por quais motivos não há mulheres cantando e tocando instrumentos?**

Não tocam porque a confiança das mulher acho que é só nos home pra tocar instrumento. Então por isso não ligam de aprender [encabulado]. Eu tenho visto muitas mulheres pois aí nos outros lugares que tocam instrumento as vez. Mas aqui no meio de nós não tem. Não se dedicam a tocar instrumento. As mulher [completa o entrevistado]. É só os homem mesmo. [provoco: mas se as mulheres quiserem aprender elas aprendem indago]. Podem aprender! Esse negócio de instrumento qualquer um que se interesse que tenha apetite de aprender aprende.

**13 - O Fandango caiçara é uma manifestação inerente à população local. Na sua opinião, como os gestores municipais, dirigentes da cultura e da educação percebem o fandango?**

Conforme a gente percebe as prefeitura, as escola [pausa]... Que nem aqui a prefeitura de Iguape acho eu, bate aqui na minha ideia que eles valorizam, principalmente esse prefeito que tá aí agora, pra parte do dinheiro. Porque eles antigamente, esses prefeito que passaram aí por Iguape, eles valorizavam essas coisa [cultura fandanguera]. Que nem a escola, aqui o único professor que tem me chamado pra ir lá, já me chamou pra ir lá na escola pra apresentar para as crianças lá foi só o Paulinho [Paulo Franco]. Que é professor. Mas que nem agora ele estava falando pra mim ali na festa que ele também acha difícil porque a própria educação da escola está diferente. E ele que é professor hem. Ele é daqui também da Juréia, a família daqui. Ele é um professor formado. Ele estava conversando comigo que acha difícil porque a educação da escola está diferente. Do tipo que ele aprendeu. Que nem ele estava falando pra mim, o negócio da cultura não é só a festa nós tinha que ter direito o que é da natureza. Usar, poder plantar, poder usar o que tem no mato. E ter uma força na escola pra ensinar as crianças, porque se não eles não vão conhecer. Conhecer o tipo da madeira do mato, o nome, pra que serve, como é feito.

Ele teve reclamando o professor, teve reclamando. Então por isso que ele acha a educação da escola diferente. Ele diz que as criança só aprende isso ai que aprende na escola, mas a parte que é da cultura eles não tão aprendendo. A gente acha difícil.

**14 - Tem alguma lembrança, história pessoal ou da comunidade que a senhor(a) gostaria de contar sobre o fandango?**

A única coisa que é do começo do fandango que toda vida eu gostei e gosto quando eles fazem aí é o São Gonçalo. Por que eles dançam o São Gonçalo nas frente primeiro então toda vida eu gostei. Então é o que eu mais de escutar que as vez que eles cantam. Me chamaram pra ir lá em Bertioga pra cantar a folia de reis do divino. Ai eu perguntei pra Dauro quem que vai cantar lá Dauro? Era outro rapaz, um conhecido que morava lá no Rio Comprido. Aí falei pra Dauro, aquele rapaz não sabe tocar folia de bandeira. "Não, mas ele falou que canta" [responde Dauro]. "Estão tá bom" [Responde Carlos]. Esse aí não podia ir [Aponta para o bairro do Prelado possivelmente se referindo a alguns dos mestres da comunidade], esse aí canta bem. chegou no dia fomos lá. Chegamos lá, eu já vi ele com uma viola sertaneja eu digo [pense]: aiaiai... Aí ele chegou perto de mim, eu estava com a rabeca, afinando a rabeca. O nome dele é Ciro [destaca seu Carlos], eu digo Ciro; você não vai tocar essa folia de bandeira com essa afinação. A afinação da sertaneja [viola sertaneja] não dá pra folia de bandeira. "não, mas eu tirei [a afinação] pela do meu irmão [respondeu o pretense violeiro]". Ele tinha um irmão que cantava bem [sublinha Carlos]. "eu toquei com o seu irmão e o seu irmão não tocou nessa afinação". Aí eu afinei a rabeca e ele foi cantar, mas não deu certo. Cantou dois versos e parou. Esse negócio de cantoria de romaria, de reis, folia de bandeira eu intendo [pontua Carlos]. Ai passou, passou, chamaram de novo [para outra folia de bandeira], ai esse ai foi [aponta novamente para o bairro do Prelado]. Chegamos lá, ele afinou a viola, eu afinei a rabeca. E ele cantou bem. Era uma igreja lá. O padre estala lá e tudo... mas ele cantou bem... Tudo nesse mundo tem um lugar certo. Cada coisa no seu lugar tudo dá certinho. Agora se nós quisermos fazer qualquer coisa fora daquilo que é, não dá certo!