

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES

**O CICLO DAS FESTAS**

*Uma leitura cênica da dança do Fandango e das festas populares de  
Cananéia, litoral sul do Estado de São Paulo.*

RENATA BITTENCOURT MEIRA

CAMPINAS  
1997

M478c

36642/BC



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
Mestrado em Artes

**O CICLO DAS FESTAS**

*Uma leitura cênica da dança do Fandango e das festas populares de  
Cananéia, litoral sul do Estado de São Paulo.*

RENATA BITTENCOURT MEIRA

Este exemplar é a redação final da tese  
defendida por Renata Bittencourt  
Meira

• aprovada pela Comissão Julgadora em  
18 / 12 / 1997

Dissertação apresentada ao  
Curso de Mestrado em Dança do  
Instituto de Artes da UNICAMP  
como requisito parcial para a  
obtenção do grau de Mestre em  
Artes sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>  
Regina P. Müller.

CAMPINAS  
1997

9900043

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	
V.	ES.
TOMBO BC/36642	
PROC. 229/99	
C <input type="checkbox"/>	D <input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO R\$ 11,00	
DATA 27/02/99	
N.º CPD	

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

CM-00121175-5

M478c

Meira, Renata Bittencourt

O ciclo das festas : uma leitura cênica da dança do Fandango e das festas populares de Cananéia, litoral sul do Estado de São Paulo / Renata Bittencourt Meira. Campinas, SP : [s.n.], 1997.

Orientador: Regina P. Muller.

Dissertação ( mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

1. Danças folclóricas brasileiras - São Paulo (Estado).
  2. Festas populares - São Paulo (Estado).
  3. Cultura popular.
  4. Criação (literária, artística, etc.).
  5. Dança.
- I. Muller, Regina Polo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

*Ao meu companheiro, Túlio Cunha, que ampliou meus passos e possibilitou a realização da leitura cênica, fundamentando e articulando minhas idéias.*

*E a João Romão, que morreu de teimoso.*

## AGRADECIMENTOS

Muitos foram os colaboradores para que este trabalho pudesse ser elaborado. Estou particularmente agradecida:

À Professora Doutora Regina P. Müller, amiga e orientadora, que proporcionou liberdade de criação e apoio emocional, no desenvolvimento da pesquisa.

Aos moradores de São Paulo Bagre, pela riqueza de conhecimento, pela confiança e pela amizade. Especialmente a João Romão, que muito me ensinou.

Ao Professor Paulo Bastos Martins, que acreditou e investiu nesta proposta. Sua supervisão no uso dos multimeios foi fundamental para o registro das tradições e da concepção cênica realizada. Além da técnica, ensinou-me a ter coragem, a enfrentar o mundo com dignidade, humanidade e ousadia.

Ao Túlio Cunha, pelo acompanhamento, dedicação e amor durante estes anos de trabalho. Fotógrafo, "videomaker", cenógrafo e produtor, participou de todos os momentos da pesquisa, auxiliando-me e incentivando-me de forma intensa e incondicional.

À Professora Doutora Eugenia Casina Ropa, pela atenção, paciência e avaliação dedicadas, em suas rápidas visitas ao Brasil.

Ao Paulo Dias, pelo apoio técnico em vídeo e áudio.

Ao Professor José Eduardo Gramani, pelo concessão dos equipamentos para o registro das músicas tradicionais.

Às agências de fomento que viabilizaram este trabalho e tornaram possível o encontro de artistas populares e composição contemporânea: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP e Fundo de Apoio ao Ensino e à Pesquisa da UNICAMP - FAEP

Às Prefeituras Municipais de Cananéia e de Paulínia, pelo apoio dado.

## RESUMO

Este trabalho compreende uma elaboração cênica a partir de pesquisa de campo e a reflexão sobre esse exercício artístico. Fundamentado em Peter Burke, o processo de composição popular foi analisado e aplicado ao material encontrado em campo. Tendo como base as proposições artísticas de Hélio Oiticica, a arte é a motivadora do estado de criação. A dança popular apresenta-se como material estético e poético, isto é, o conteúdo e a forma do fazer artístico.

Em Cananéia, litoral sul do estado de São Paulo, existem danças e festas tradicionais que permanecem vivas no cotidiano do pescador artesanal. O foco deste estudo é a dança do caiçara em seu contexto de festas. O baile de fandango, a festa do Divino Espírito Santo, a Reiada e o cotidiano caiçara foram documentados em fotografias, vídeo e áudio e organizados a partir da vivência em campo e de laboratórios de criação, formando um repertório expressivo que abarca, além das imagens e sons, dança, música, objetos, discurso e gestualidade. Essa é a base para o desencadeamento do estado de criação vivenciado dentro da estrutura de composição elaborada.

A leitura cênica proposta que, inicialmente seria um espetáculo teatral, tomou a forma de um evento, constituído de uma série de apresentações em Campinas e Paulínia. Dança, música e multimeios preencheram o espaço cênico onde os universos tradicional e contemporâneo foram reunidos na forma generosa da arte.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	6
DA CULTURA POPULAR À ARTE CONTEMPORÂNEA.....	13
1.1. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE CULTURA POPULAR.....	13
1.2. A PESQUISA DE CAMPO .....	18
1.2.1. PERSPECTIVA ANTROPOLÓGICA.....	18
1.2.2. CONTATO, CONFLITO E ACEITAÇÃO .....	24
1.2.3. PERSPECTIVA DA ARTE .....	26
1.3. NOVA OBJETIVIDADE NAS FESTAS E DANÇAS POPULARES.....	29
1.4. COMPOSIÇÃO POPULAR E A BUSCA DE UMA ESTRUTURA CÊNICA .....	36
FANDANGO EM CANANÉIA.....	46
2.1. CANANÉIA: ASPECTOS REGIONAIS E HISTÓRICOS .....	46
2.2. O BAIRRO DE SÃO PAULO BAGRE .....	56
2.3. OS INFORMANTES .....	66
2.4. O FANDANGO .....	81
2.4.1. O QUE DIZEM OS FOLCLORISTAS .....	81
2.4.2. ASCENDÊNCIA IBÉRICA.....	82
2.4.3. O FANDANGO EM SÃO PAULO BAGRE.....	85
2.4.4. DINÂMICA DO BAILE DE HOJE EM SÃO PAULO BAGRE.....	95
O CICLO DAS FESTAS .....	97
3.1. AS FESTAS.....	99
PROCESSO CRIATIVO .....	137
4.1. RECOLHENDO FRAGMENTOS.....	137
4.2. TRABALHO TÉCNICO .....	140
4.2.1. CORPO .....	142
4.2.2. MULTIMEIOS .....	151
4.3. EXPERIMENTAÇÃO .....	154
4.3.1. REPERTÓRIO EXPRESSIVO E SUAS ARTICULAÇÕES .....	154
4.4. ENCADEAMENTO E SIMULTANEIDADE .....	164
4.4.1. ENCARRILHANDO NO TEMPO E NO ESPAÇO.....	164
CONCLUSÃO.....	170
5.1. A LEITURA CÊNICA NA FORMA DE EVENTO.....	170
5.2. O EVENTO AMPLIANDO O CICLO DAS FESTAS.....	178
ANEXOS .....	183
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	195

## INTRODUÇÃO

PASSA DO IRMÃO  
PARA OUTRO IRMÃO  
PASSA DO IRMÃO  
PARA O PAI  
PASSA DO PAI  
PARA A MÃE  
PASSA DA MÃE  
PARA O AVÔ  
PASSA DO AVÔ  
PARA A AVÓ  
PASSA DA AVÓ  
PARA A BISAVÓ  
DEPOIS PARA O BISAVÔ  
OUTRA BISAVÓ  
OUTRO BISAVÔ  
TODOS  
TODOS  
TODOS  
SEMPRE  
SEMPRE  
SEM MORRER  
EM SEGREDO  
PARA TODOS

Carmem Meira Cunha  
agosto / 1997

Ezequiel, um canoieiro da Ilha do Cardoso, no município de Cananéia, localizado no litoral sul de São Paulo, no Vale do Ribeira, há duzentos quilômetros da capital, convidou-me para realizar um trabalho de resgate da cultura tradicional caiçara.<sup>1</sup> Fui introduzida no Bairro de São Paulo Bagre por ser um povoado que mantém a tradição de dançar o fandango. Através de visitas ao local, aprendi dançar o fandango e fiz um levantamento das festas de que os moradores de São Paulo Bagre

---

<sup>1</sup> Caiçara refere-se aos habitantes do litoral de São Paulo e Rio de Janeiro. Alguns autores, como Aurélio Buarque em seu Dicionário, indicam o habitante de Cananéia especificamente.

participam. Em pouco tempo, já estava inserida no povoado, conhecia suas festas e o ambiente onde vivem.

Partindo do pressuposto que a dança popular é fonte estética e poética para a dança cênica, este trabalho propõe uma leitura cênica da dança do fandango. O desafio era a elaboração cênica a partir da pesquisa de campo sobre a dança do fandango do litoral sul do Estado de São Paulo. Foram utilizados equipamentos para a captação de áudio, imagens e audiovisuais para o registro de material e de análise dos elementos expressivos encontrados em campo.<sup>2</sup>

O fandango de Cananéia é um baile tocado por viola e dançado, na maioria das vezes, pelos mais velhos. É realizado nas festas de casamento, ajutórios ou dia santo como o dia de Reis, de São Paulo, de Nossa Senhora Aparecida e outros. Existem duas formas de fandango: o valsado e o batido. O valsado, chamado também de rasta-pé ou bailado, é a dança de pares que rodopiam entrelaçados pelo salão, como na valsa. O batido, ou bate-pé, é uma forma de sapateado praticado com tamancos de madeira. Esse tamanqueado é intercalado por palmas e dançado pelos homens, acompanhados pelas damas que, sem bater os pés, valseiam junto aos cavalheiros.

As modas<sup>3</sup> antigas, que não se dançam mais nas festas e bailes da região, eram compostas por variações do fandango valsado, dançado nos bailes de hoje, e pelo fandango batido, que já não é praticado há, aproximadamente, trinta anos. Por vezes, a moda antiga era valsada, por vezes, batida e, por vezes, batida e valsada. Algumas modas antigas foram presenciadas nos bailes apenas uma vez, durante os quatro anos de pesquisa, como uma tentativa bem humorada dos dançadores de lembrar e dançar essas modas. Do valsado, foram gravados o Vilão de Lenço, o Manjerição e o Sapo; do batido, apenas o Anu foi dançado e registrado em vídeo. Posteriormente, dois violeiros, em especial, mostraram os pés do

---

<sup>2</sup> O professor Paulo Bastos Martins coordenou as atividades de os multimeios, aqui representados por vídeo, áudio, fotografias e cinema 18 mm.

<sup>3</sup> Termo usado pelos caiçaras para designar as diferentes cantigas e danças do fandango.

batido e cantaram algumas de suas modas, tornando-se conhecidos, também, o bate-pé da Serrana, da Nhaninha, da Sinsará Caloado e da Andorinha. As noções do batido ampliaram-se no evento experimental, realizado em agosto de 1997, em Campinas e Paulínia. Nesse evento, dancei o batido junto com os dançadores caiçaras.

*“Antigamente tinha Fandango bate-pé, eu dancei muito fandango bate-pé no tempo do tamanco”*, conta Leonardo Policarpo de Freitas, em depoimento videografado.

Durante a aprendizagem do fandango, as festas periódicas, ilustrado a seguir (Ciclo das Festas), mostravam-se fortes e coloridas.

A maioria dessas festas estão registradas em vídeo, áudio e fotografia. Há um vídeo, com sessenta minutos de duração, denominado “De Festa em Festa. Olhadelas no Universo Caiçara”, com os depoimentos que formam a linha narrativa, mostrando o cotidiano, as festas e a dança dos moradores de São Paulo Bagre e seus camaradas.

A partir das vivências e registros, as características predominantes da dança caiçara são: a alternância dos pés e o pulso do eixo vertical; existe um movimento básico do valsado e outro do batido, transformado pelos diferentes dançadores. No trabalho corporal, é praticado o movimento básico e suas variações, criando outras formas de dançar o fandango. O corpo é trabalhado em três perspectivas: o corpo regional, que abriga o movimento básico, o individual, apresentando todas as variações e o universal, que permite a criação de outros movimentos.

# O CICLO DAS FESTAS

N. Sra. Aparecida e das crianças

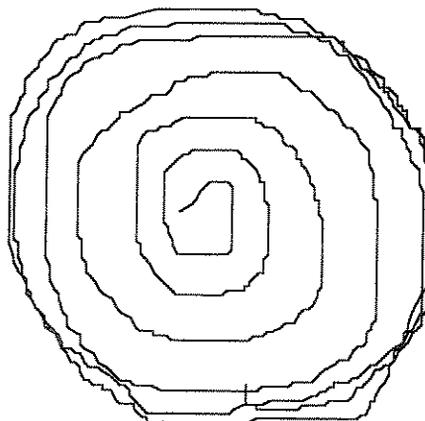


Natal Reiada

São Paulo



N. Sra. dos Navegantes



Carnaval

São João Batista padroeiro de Cananéia

Semana Santa



Folia do Divino Romaria da Bandeira e festa do Divino

Nos bailes de Cananéia, foram percebidos movimentos simples e cheios de detalhes em que cada dançador realiza sua interpretação do movimento coletivo. A dança e as festas estão intimamente ligadas ao cotidiano caiçara, na sua vida simples, na lida com o mar e a mata. A canoa, o remo e o gerival, um tipo de rede de pescar, foram sendo assimilados e formando um repertório de objetos. O interior das casas e seus quintais, a roça de mandioca e a casa de farinha, registradas em fotos, fazem parte da construção do ambiente cênico, que foi guiada pelas visitas ao local, confirmando que a dança do fandango é uma dança participativa. Movimentos simples inseridos em eventos sociais em que cada um é parte integrante e mesmo que o indivíduo não dance, sua presença contribui para a realização da festa.

A memória de um tempo primeiro, de antigamente, despontou nos depoimentos colhidos sobre as festas e as danças. Formada por textos, modos de falar e gestualidade, ampliou as possibilidades expressivas. Esse complexo expressivo do repertório contém: movimentos de dança, ações e gestualidade; músicas de fandango, Reiada, romaria e banda municipal; sons de badalo de sinos e estampido de rojões; bandeira, tambor, pandeiro, tamancos e canto; bancos e cadeiras; imagens projetadas, ampliações, painéis (retratos, trajeto, instrumentos, pesca) e imagens em movimento em um telão e em dois monitores de vídeo; textos retirados de depoimentos e compostos na improvisação a partir dos dados obtidos em campo e da forma de falar apreendida em campo.

Foram recolhidos muitos fragmentos sensíveis do mundo caiçara. Esses fragmentos foram trabalhados esteticamente, compondo elementos expressivos. Desdobramentos foram sendo criados. Ampliações, repetições, recortes e colagens desses fragmentos deram origem ao repertório usado na leitura cênica. A partir desse repertório, a montagem cênica começa a se delinear; esses elementos expressivos foram organizados, de forma experimental, levando-se em conta a sistematização de Peter Burke sobre o fazer popular e as propostas de Hélio Oiticica para o fazer artístico.

Burke analisa as manifestações populares da Europa no início da Idade Moderna, entre 1500 e 1800, propondo a existência de um repertório de formas e convenções da cultura popular e a existência de uma estrutura de composição organizacional. Os fragmentos trabalhados esteticamente são encadeados através de improvisação, repetição, redundância, variação e adaptação. Nesse encadeamento, naveguei nos ambientes caiçara: o Mar, a Mata, as Festas, o Baile e a Memória. Uma narrativa foi desenvolvida a partir da estrutura fixa das trilhas sonora e videográfica. Os movimentos da dança foram sugeridos num roteiro e realizados de forma criativa durante as apresentações.

Oiticica realizou e refletiu sua arte, oferecendo ao espectador experiências criativas. Passou a criar campos de experimentações e não apenas obras para apreciação, propondo uma nova objetividade para a arte. Este trabalho não tem a pretensão de retomar o percurso de Oiticica da criação de "um mundo experimental" e da construção da "nova objetividade na arte"; o que interessa é o estado criativo apontado como

objetivo do fazer artístico, também confirmado por Burke. As experimentações de Oitica contribuem, ainda, para a montagem cênica no que diz respeito à liberdade do artista de apropriar-se de outras manifestações expressivas e na percepção do público como seres criativos e participantes.

Aí está a concepção da leitura cênica: um evento cênico que integra o espectador e a dança do fandango, através de elementos expressivos e da forma de composição popular, remetendo ao universo caiçara. Esse evento, denominado Ciclo das Festas, foi realizado em Campinas e Paulínia, em locais diferentes, para públicos distintos. O processo de composição popular permite que um repertório expressivo forme diferentes performances, adaptando-se a públicos e objetivos diversos. No evento experimental, a leitura cênica foi reunida aos músicos e dançadores que, numa pesquisa de campo às avessas, vieram de Cananéia ampliar seu ciclo de festas participando de outro ciclo das Festas.

## Parte I

# DA CULTURA POPULAR À ARTE CONTEMPORÂNEA

### 1.1. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE CULTURA POPULAR

Cultura é a área de conhecimento e expressão humana ligada à vida coletiva. É um sistema de representação do universo subjetivo e imaginativo do homem social e processo supra individual que constitui "todo um modo de vida" ou "o espírito de um determinado povo", segundo Vivian Schellin.<sup>1</sup> Ao mesmo tempo produto e produtora da sociedade, a cultura é o contexto que orienta a leitura das ações humanas e da forma de relação entre os homens.

Neste trabalho, a cultura foi considerada em pluralidade, experimentando a aproximação de diferentes expressões: reflexões acadêmicas, contato com a cultura popular e criação artística. A vida do caçara, a equipe da pesquisa, os versos do fandango, o gestual do pescador, a criação coreográfica, as fotografias, o altar que recebe a bandeira do Divino, são exemplos das intersecções que povoam este trabalho. Revela-se como um mosaico, fruto fragmentado de interdisciplinaridade, ilustrado no texto a seguir:

---

<sup>1</sup> Schelling, V. *A presença do povo na cultura brasileira. Ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire*. Campinas, UNICAMP, 1990:

PRA TURMA DA GRAVAÇÃO  
AI, EU FICO MUITO OBRIGADO  
VIERAM NA MINHA CASA  
E POR VOCÊS FUI PROCURADO

CANANÉIA ESTÁ CRESCENDO  
AI, SENHORES PRESTEM ATENÇÃO  
MUITO TURISTA CHEGANDO  
CONHECENDO O TUBARÃO

AI, ESTE TUBARÃO É GRANDE  
QUE TODOS FICAM ADMIRADOS  
MANDARAM CHAMAR O REPÓRTER  
PARA SER FOTOGRAFADO

QUANDO O REPÓRTER CHEGOU  
AI, O TURBARÃO FOI FILMADO  
FOI O SEGUNDO DO MUNDO  
QUE PRO REPÓRTER FOI FALADO

ELE FOI EMBALSAMADO  
E FICOU COM BONITA VISTA  
PARA CHAMAR ATENÇÃO  
EM NOSSA CIDADE O TURISTA

moda do turarão composta por Leonardo Policarpo de Freitas, mestre da Bandeira do Divino e morador de Cananéia

A cultura popular está em primeiro plano: foco de estudo, fonte estética e poética, subordina a reflexão e a criação cênica, ao mesmo tempo, que depende delas para ser descrita, documentada e assimilada.

A idéia de cultura popular foi formulada pelos intelectuais europeus, que começaram a considerar interessantes as expressões do "povo", segundo Burke, "no final do século XVIII e início do XIX, quando a cultura

tradicional estava justamente começando a desaparecer".<sup>2</sup> O interesse sério pela arte popular foi se desenvolver a partir de 1850, com a ameaça que a produção de massa exerceu sobre os objetos artesanais. O conceito surgiu acompanhado de interesses estéticos, intelectuais e políticos. Tornou-se força de oposição ao elitismo iluminista e forma de identidade das nações emergentes. Muitas e variadas perspectivas teóricas passaram a estabelecer, desde então, os conceitos de cultura popular e identidade. Trata-se de um campo interdisciplinar em que várias ciências humanas como história, sociologia, antropologia, filosofia, ética e estética se tocam, se confundem e se complementam. Neste trabalho, essas disciplinas não foram aprofundadas teoricamente, mas foram emprestados delas conceitos e procedimentos. Não há definição de cada uma daquelas perspectivas de entendimento do universo pesquisado ou da forma apresentada. O interesse principal é pesquisar a dança popular e procurar um caminho em que ela se encontra com a dança cênica, através contato, da documentação e da recriação pela arte de algumas manifestações da cultura caiçara.

A multiplicidade da cultura popular apresenta-se através de diferentes manifestações. Existe independente dos conceitos e suas histórias de formulação, entretanto, dialoga com eles. Segue seu curso expressando as diferentes concepções de um mundo não institucionalizado e, também, apresentando formas distintas de apreensão da cultura hegemônica pelos grupos que não detêm o poder. Gomes e Pereira<sup>4</sup> apresentam-na como um modelo alternativo de conhecimento. É ambígua,

---

<sup>2</sup> Burke, P., *Cultura popular na Idade Moderna*. S. P., Companhia das Letras, 1989. p.

como aponta Ortiz<sup>3</sup> tecendo uma leitura de Gramsci. Ora apresenta-se "conservadora, ora dinâmica, ou simultaneamente tradicional e inovadora", reafirmam Gomes e Pereira,<sup>4</sup> mostrando que existe a contestação e a aceitação dos valores hegemônicos. Os modelos impostos pela cultura dominante podem ser adotados ou modificados sob nova perspectiva na "ação dinâmica da cultura popular".

Na sociedade global, o diálogo se intensifica, a comunicação é generalizada e são raros os isolamentos. A cultura também se desenvolveu como indústria; a produção e consumo de bens culturais e a cultura de massa engendram o corpo popular, exemplificado no texto ao lado. No universo urbano, a cultura popular se globaliza encontrando identidade nos modelos importados como o funk, refletindo talvez, a força da hegemonia cultural americana, como propõe Ortiz ao interpretar Gramsci:

TOCA LENHA NA FOGUEIRA, DESSE VIVER  
ILUMINA ESSE ARRAIAL, MEU BEM QUERER  
O SERTÃO VAI FLORIR PRA ALIMENTAR  
CHOVENDO FARTURA PRO HOMEM DESSE LUGAR

E LÁ VOU EU  
PELA VIDA A TRANSFORMAR  
ESTA NOITE LINDA  
EM CULTURA POPULAR

E LÁ VOU EU EM CULTURA TRANSFORMAR  
ESSA NOITE LINDA  
PRA VOCÊ E EU BRINCAR  
ESSA NOITE LINDA  
PRA VOCÊ E EU DANÇAR

Parte da música Pra Você e Eu Dançar .  
Autoria de Eline Mesquita Almeida  
São Luís do Maranhão. Disco:  
Brincando no Arraial III, 1996.

31.

<sup>3</sup> Ortiz, R. *A consciência fragmentada*. R. J., Paz e Terra, 1980. p. 61

<sup>4</sup> Gomes e Pereira, *Mundo encaixado*. B. H., Itatiaia, 1992. p. 23.

"As culturas populares se inserem no interior de uma totalidade que as incluem e as transcendem: a sociedade global".<sup>5</sup>

Não se pode falar de independência cultural, entretanto, observam-se diferentes visões de mundo, sem esquecer as influências impostas e adquiridas, que atuam na transformação contínua das tradições.

A fragmentação da cultura popular, ainda segundo Ortiz, é uma forma de resistência à ideologia dominante. Por apresentar-se heterogênea opõe-se ao projeto globalizador de conhecimento do mundo. Dessa maneira, não participa da construção da lógica hegemônica em que tudo e todos estão contidos numa ordem comum. "A fragilidade da ordem social se insere ainda na dificuldade que encontram as concepções de mundo em se tornar homogêneas. Neste sentido toda fragmentação é um espaço potencial de 'resistência' social".<sup>6</sup>

A representação fragmentada da cultura popular é a matéria prima da poética do trabalho de criação desenvolvido. Neste trabalho, foi mantida a heterogeneidade da cultura popular, escolhendo-se a apresentação simultânea de dados sobre o fandango, as festas e o cotidiano caiçara. Assim, não há uma descrição da cultura do litoral mas, como resultado de pesquisa, a possibilidade de diferentes leituras para os espectadores, através de uma avalanche de informações sensoriais.

O recorte foi definido tendo consciência dessa discussão que relativiza o universo cultural, mostrando sua amplitude e complexidade, contribuído através do contato, documentação e recriação pela arte

---

<sup>5</sup> Ortiz, op. cit., p. 78.

contemporânea, de expressões do universo caiçara. O objetivo deste trabalho é a produção de uma leitura cênica da dança do fandango em seu contexto de festas, através da organização de fragmentos estéticos recolhidos em campo. Para tanto, foi analisado o processo de composição popular, adaptados seus preceitos, e utilizados na criação cênica.

Instantes registrados em imagens e sons, momentos vivenciados em campo e pedaços das histórias de vida dos caiçaras são reorganizados. Foi construída, pelo fazer artístico, uma nova representação, também fragmentada, ambígua como a cultura popular e conflituosa como a convivência em campo. Foram tecidos alguns pontos de comunicação entre as expressões culturais em questão, reflexão acadêmica, cultura popular e criação artística. A fragmentação é acolhida quando encontrada na cultura popular, acentuada pela situação subjetiva das relações pessoais em campo, retrabalhada na simultaneidade cênica e oferecida ao público para que, incluindo sua visão pessoal, realize sua própria leitura.

## **1.2. A PESQUISA DE CAMPO**

### **1.2.1. Perspectiva antropológica**

A base deste trabalho foi conhecer a dança do fandango por viola numa comunidade que mantém viva a tradição de dançar e festejar. Rituais religiosos e profanos são realizados no município de Cananéia do qual um

---

<sup>6</sup> Ortiz, op. cit., p. 89.

pequeno bairro, São Paulo Bagre, se destaca por manter o costume de fazer bailes de fandango. Quinze casas abrigam uma comunidade que realiza a cada ano o ciclo das festas baseado no calendário católico.<sup>7</sup> Durante cinco anos, foram vivenciadas as festas realizadas nesse bairro formado por uma vila de pescadores artesanais: uma prática muito próxima dos postulados antropológicos e, pode-se afirmar que esses procedimentos metodológicos foram emprestados da antropologia; foi utilizado o instrumental antropológico como forma de encontro entre o fazer artístico e a cultura popular.

Ao som de viola, rabeca, bandolim, surdo e pandeiro, os moradores se reúnem no salão comunitário de São Paulo Bagre e dançam até amanhecer o dia. Na memória dos mais velhos, o fandango batido, sapateado com tamancos, está sempre presente e, em algumas oportunidades, esses senhores e senhoras tentam com alegria lembrar-se das diferentes coreografias e passos das modas antigas. A pesquisa de campo, entendida como processo de aceitação e aprendizado de valores culturais diferentes dos nossos, compreendeu a participação da pesquisadora em tais festas e do registro de imagens e sons com o apoio de equipamentos.

Roberto Da Matta escreve em seu livro **Relativizando** que a pesquisa de campo é justificada abstratamente como “um modo de buscar novos dados sem nenhuma intermediação de outras

---

<sup>7</sup> O padre da paróquia acompanha as diretrizes da CNBB, orientando as práticas religiosas através das comunidades eclesiais de base, participa da organização das festas, da

consciências, sejam elas as do cronistas, dos viajantes, dos historiadores ou dos missionários que andaram pela mesma área ou região”.<sup>8</sup> Fui a campo com meu próprio corpo e com os olhos e ouvidos mecânicos dos equipamentos de multimeios. A pesquisa foi compartilhada das ações e eventos em que os informantes se tornam companheiros. Houve uma relação direta com os dançadores e foliões, visitados desde 1993, e com eles dancei, conversei, cantei, enfeitei o salão e os andores dos santos, troquei receitas culinárias e contribuí com recursos diferenciados, oferecendo fotografias, fitas gravadas, “caronas” para o hospital ou para o mercado, por exemplo, e dividindo os afazeres domésticos como cozinhar e varrer a casa. Na vivência em campo, fui construindo uma relação de colaboração e respeito entre os agentes envolvidos.

A escolha de mergulhar numa pequena comunidade e aprender com ela a dança e suas práticas festivas está inserida na tendência atual da antropologia, que vem colocando uma lente de aumento em pequenas comunidades complementando o trabalho realizado da análise das macroestruturas, em que se inserem os grupos humanos. Cardoso<sup>9</sup> escreve, num artigo sobre pesquisa de campo, que “sua função é tornar visível aquelas situações de vida que estão escondidas e que, só por virem à luz, são elementos de denúncia do *status quo*”.

---

prática do culto nas pequenas capelas espalhadas pelas vilas e da colônia dos pescadores, incentivando, à sua maneira, a religiosidade popular.

<sup>8</sup> Da Matta, R. **Relativizando**. 1987. p. 146.

O contato direto que, teoricamente, é objetivo e claro, ganhou subjetividade já na primeira visita, quando questões referentes aos valores de troca se apresentaram: a primeira questão era se devia ou não pagar em dinheiro a hospedagem, uma vez que a prefeitura local estava apoiando com recursos financeiros. Desde o primeiro contato, foi considerada a existência das diferenças entre pesquisador e pesquisados, com a consciência de que somos tão estranhos para os caiçaras quanto eles para nós, mas essas diferenças não eram localizadas de imediato.

À medida que as visitas em campo se ampliavam, as relações foram tornando-se complexas. Usando as palavras de Da Matta “seria possível dizer que o elemento que se insinua no trabalho de campo é o sentimento e a emoção. Estes seriam, para parafrasear Levi-Strauss, os hóspedes não convidados da situação etnográfica. E tudo indica que tal intrusão da subjetividade e da carga afetiva que vem com ela, dentro da rotina intelectualizada da pesquisa antropológica, é um dado sistemático da situação”.<sup>10</sup>

O corpo a corpo do campo coloca em primeiro plano a condição de relativização dos paradigmas culturais. O pesquisador, carregando na bagagem teórica pressupostos e hipóteses, dispõe-se a enxergar a vida tradicional através dos olhos dos nativos. É uma proposta ousada: um indivíduo despe-se de seus parâmetros e procura o ponto de vista do outro num exercício de reaprendizado cultural. Para Da Matta, “a Antropologia

---

<sup>9</sup> Cardoso, R. *Aventura Antropológica*. R. J., Paz e Terra, 1986. p. 95.

social toma como ponto de partida a posição do outro, estudando-o por todos os meios possíveis”,<sup>11</sup> colocando lado a lado as diferenças deflagradoras das inúmeras possibilidades de relações e representações humanas.

Foi encontrada, na prática da pesquisa de campo, uma forma de comunicação entre sociedades distintas, sem que uma se sobreponha a outra e se faça mais importante, mais desenvolvida ou mais justa. Passando novamente a palavra a Da Matta “é muito importante constatar como a antropologia social, sobretudo pela prática das viagens, tem levado muito a sério o que dizem os ‘selvagens’, como pensam os ‘primitivos’, qual a racionalidade dos grupos tribais. Pois foi realizando este trabalho de aprender a ‘ouvir’ e a ‘ver’ todas as realidades e realizações humanas que ela pode efetivamente juntar a *pequena tradição* da aldeia perdida na floresta amazônica, desconhecida e ignorada no tempo e no espaço, submetida a todas as explorações políticas e econômicas, com a *grande tradição* democrática, fundada na compreensão e na tolerância que forma a base de uma verdadeira perspectiva da sociedade humana. Isso fez com que a antropologia social desenvolvesse uma tradição distinta das outras ciências humanas, pois com ela ocorre a possibilidade de recuperar e colocar lado a lado, para um diálogo fecundo, as experiências humanas”.<sup>12</sup>

Entretanto, os relacionamentos humanos que fazem essa ponte entre as diferentes sociedades desenvolvem-se nas diferenças. Para que o

---

<sup>10</sup> Da Matta, R., op. cit., p. 169.

<sup>11</sup> Da Matta, R., op. cit., p. 150.

<sup>12</sup> Da Matta, R., op. cit., p. 150.

pesquisador possa se abster de valores próprios para integrar outra comunidade e vivenciar novas experiências “depende invariavelmente da distância social” e de um “sentimento de segregação”, acrescenta Da Matta. Nota-se que o movimento de aproximação e distanciamento do pesquisador em relação à comunidade pesquisada é de pulsação, um vai e vem constante. Da Matta sintetiza que “vestir a capa do etnólogo é aprender a realizar uma dupla tarefa que pode ser grosseiramente contida nas seguintes fórmulas: transformar o exótico no familiar e/ou transformar o familiar em exótico”.<sup>13</sup>

Apesar da figura do pesquisador não ser estranha para os moradores do bairro,<sup>14</sup> como se observa na letra do fandango transcrita adiante, algumas questões surgiam e os intrigavam, sempre questionando os valores diferentes: qual o objetivo da pesquisa, qual a quantidade de dinheiro envolvida, qual a relação de trabalho com a universidade.

No fandango ao lado, percebe-se que ser fotografado é uma situação familiar para o pescador que participa da festa com

A festa do dia quinze  
Para nós foi tão gozado  
Nós queria viajar  
De canoa embandeirada  
Na chegadinha do porto  
Nós fumo fotografado

Eu aqui com meu colega  
Numa viagem que fizemo  
Nós fumo fotografado  
Na hora que nós chegemo  
Para ficar mais bonito  
Amigo segure o remo

Letra de uma moda de fandango  
valsado  
gravada no baile de Reis de 1994 no  
salão comunitário.

<sup>13</sup> Da Matta, R., op. cit., p. 150.

<sup>14</sup> Houve duas pesquisas realizadas no bairro: uma tese de mestrado em Ciências Sociais na USP e o **Laudo de Ocupação da Comunidade de São Paulo Bagre**, utilizado nesta dissertação como fonte de dados, ver bibliografia. Além desses dois trabalhos, soube de um programa feito pela RTC e de uma gravação feita por “uns americanos” que não consegui localizar.

sua canoa embandeirada. Nessa situação, o caiçara tem participação ativa, pois, segurar o remo “para ficar mais bonito” implica selecionar como e o que deve ser fotografado. Com esse exemplo, atenta-se para a reciprocidade no movimento pulsante de aproximação e distanciamento nas relações estabelecidas em campo.

Os primeiros informantes foram as crianças e as senhoras; tateando o terreiro desconhecido, procurou-se uma porta para relações mais verdadeiras. No baile, aprendi a dançar o fandango e o fato da pesquisadora ser mulher deixava os pescadores curiosos e suas esposas enciumadas.

### **1.2.2. Contato, conflito e aceitação**

Nas duas primeiras viagens fui sozinha e, a partir da terceira, levei a família: minha filha brincava na areia com as outras crianças, meu marido saía de madrugada para pescar e eu me envolvia nas produções das festas. Esse foi um passo importante no percurso de aceitação da minha pessoa pelos caiçaras, enquanto mulher eu não era compreendida sozinha. A presença da família aliviou alguns conflitos principalmente no momento do baile. Apesar de aproximar-me das mulheres casadas, ainda não foi essa a atitude que as fez aceitar, com confiança, minha aproximação dos músicos e dançadores. Só vim ter confirmada a aceitação da mulher do mestre da Reiada, por exemplo, depois de quatro anos e meio de pesquisa, no dia em que foi apresentada a edição do vídeo “Olhadelas no Universo Caiçara”.

Depois da apresentação no salão comunitário, onde sessenta e quatro pessoas assistiram ao vídeo, Dona Antônia me chamou num canto e comentou: *“Eu não sabia que você pensava tanto na gente”*. Na despedida, no dia seguinte, depois de uma longa entrevista sobre o fandango batido, ela disse: *“Olha, quando você inventar uma brincadeira, pode vir chamar ele, viu?”*.

A preocupação era sempre a de estar dividindo, aceitando e contribuindo, mantendo a investigação como resultado natural da convivência. Os sinais de aceitação ou negação da pesquisa eram colecionados como tesouros. As entrevistas e gravações eram bem vindas durante a romaria do Divino Espírito Santo quando, ao perguntar onde poderiam ser colocados os equipamentos de gravação, indicaram a mesa principal da casa, junto à bandeira do Divino,

Pra turma da gravação  
Eu fico muito obrigado  
Vieram na minha casa  
Por vocês fui procurado

Cananéia está crescendo

Ai, senhores prestem atenção

Muito turista chegando

Conhecendo o tubarão

Esse tubarão é grande

Que todos ficam admirados

Mandaram chamar o repórter

Para ser fotografado

Ai quando o repórter chegou

O tubarão foi filmado

Era o segundo do mundo

Que pro repórter foi falado

Ai, chamarrita abaixa o galho

Que eu não posso mais cantar

Chame outro violeiro

Pra cantar no meu lugar

Letra da moda do Tubarão,  
composta por Leonardo Policarpo de  
Freitas. O primeiro e o último verso  
são variáveis, no caso, o primeiro foi  
um improviso e o último, um verso  
recorrente.

os instrumentos musicais, os santos, a vela acesa, as fotografias dos parentes e, em diversas casas, o aparelho de televisão. Os versos improvisados, exemplificados na primeira estrofe do fandango ao lado, também indicavam aceitação.

### **1.2.3. Perspectiva da arte**

Aprende-se, com a metodologia antropológica, anotar a vivência no caderno de campo e preparar cada visita com antecedência, porém os procedimentos para uma pesquisa em artes, ao mesmo tempo que são próximos, diferenciam-se dos procedimentos das ciências humanas, repetindo a alternância entre o exótico e o familiar intrínseco da pesquisa de campo.

O estudo de uma estrutura social analisa os dados procurando de certa forma assimilar os conflitos apresentados nas relações em campo, lançando mão de todo o instrumental das ciências humanas para compor um quadro geral da sociedade estudada. Para tanto, os estudiosos utilizam mapas geográficos e genealógicos, assistem e documentam os ritos e anotam as formas de subsistência entre tantas outras atividades. Os aspectos existenciais da pesquisa de campo, como são chamados por Da Matta, superam a neutralidade científica. "É preciso pensar em que espaço se move o etnólogo engajado na pesquisa de campo e refletir sobre as ambivalências de um estado existencial onde não se está nem numa sociedade nem na outra, e no entanto, está-se enfiado até o pescoço numa

e noutra. A situação privilegiada e confusa de estarmos aculturados e em duas culturas ao mesmo tempo<sup>15</sup> é trazida, na análise antropológica, para dentro dos dados recolhidos em campo. Para a arte é esse conflito que alimenta o estado de criação, sensibilizando a emoção para serem recolhidas as impressões em campo.

Nesse trabalho, a subjetividade, a emoção e a visão fragmentada da comunidade estudada, ao invés de apresentarem-se como obstáculos ou dificuldades, formam uma base de apoio para a elaboração expressiva e poética dos resultados apresentados. Cardoso argumenta rapidamente sobre essa relação de proximidade entre a arte e a antropologia, citando Mintz, Willis e Redfield. Discorre sobre orientações teóricas não-positivistas que “apontam novos lugares para a subjetividade do observador. E não se trata do subjetivismo descontrolado invadindo o campo da reflexão racional, mas sim da natureza intersubjetiva da relação entre o pesquisador e seu informante”.<sup>16</sup> O processo artístico, argumenta ainda, é um mergulho subjetivo, o qual “revela um aspecto da imaginação que também faz parte de muitas realidades sociais”.<sup>17</sup>

Dançando o fandango e conversando sobre ele, participando das festas, auxiliando na manufatura dos enfeites e adereços e nas produções necessárias para a realização do evento, foram recolhidos dados importantes para o entendimento sociológico, porém não me detive nas relações analíticas. Através da criação artística, foram elaborados,

---

<sup>15</sup> Da Matta, R., op. cit. p. 153.

<sup>16</sup> Cardoso, R., op. cit., p. 102.

<sup>17</sup> Cardoso, R., op. cit., p. 101-102.

relacionados e apresentados, simultaneamente, dados concretos, objetivos e subjetivos do universo caiçara. Foram deixados explícitos os conflitos e ambivalências vivenciados na pesquisa de campo. A subjetividade é um instrumento do fazer artístico que através da “comunicação simbólica supõe e repõe processos básicos responsáveis pela criação de significados e de grupos”.<sup>18</sup>

O objetivo é produzir um terceiro espaço, que não é o acadêmico nem o caiçara, é o espaço cênico em que o contexto do fandango é recriado e apresentado ao público que tem, então, a oportunidade de mergulhar nas sensações da pesquisa de campo, do campo caiçara de São Paulo Bagre. Usando imagens, sons, palavras, ritmos e movimentos entrou-se num universo comum, familiar tanto para o sujeito acadêmico, como para o sujeito tradicional, para o artista e para o público. Ao mesmo tempo, espelhou-se e negou-se o familiar, apresentando-se diversas perspectivas de representação. Está-se novamente defronte da antropologia que propõe “o encontro entre pessoas que se estranham e que fazem um movimento de aproximação” e é neste momento “que se pode desvendar sentidos ocultos e explicitar relações desconhecidas”.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Cardoso, R., op. cit., p. 101-102.  
<sup>19</sup> Cardoso, R., op. cit., p. 103.

### 1.3. NOVA OBJETIVIDADE NAS FESTAS E DANÇAS POPULARES

Esta proposta de uma leitura cênica, a partir das festas e danças populares, pode ser compreendida através das proposições artísticas de Hélio Oiticica, em especial de sua concepção de arte como motivadora de um estado de criação. De acordo com Favaretto, a obra do artista plástico compreende a busca neoconstrutivista que, contribuindo na formação das tendências de vanguarda, construiu uma "nova objetividade" da antiarte brasileira. Nessa nova objetividade, Oiticica amplia as possibilidades da criação e aproxima arte e vida, desmaterializando a obra, ao mesmo tempo, que estetifica o cotidiano. Faz parte da vanguarda experimental das décadas de 60 e 70, que tem na "participação o objetivo principal de suas teorias poéticas",<sup>20</sup> trabalha para "eliminar toda relação de representação e conceituação que porventura haja carregado em si a arte. O sentido de *arte pura* atinge aqui sua justificação lógica. Pelo fato de não admitir a arte, no ponto a que chegou seu desenvolvimento neste século, quaisquer ligações extra-estéticas ao seu conteúdo, chega-se ao sentido de *pureza*. Pureza significa que já não é possível o conceito de arte pela arte, ou tampouco querer submetê-la a fins de ordem política ou religiosa".<sup>21</sup>

A ética não se distingue da estética e a arte não tem como função a criação de objetos para a apreciação, mas sim a motivação de um estado de criação. Esse deslocamento da arte transforma o espaço estético em

---

<sup>20</sup> Teles, G. M. *Vanguarda Européia e Modernismo no Brasil*. R. J., Record, 1987. p. 400.

<sup>21</sup> Oiticica, H. "Aspiro ao Grande Labirinto" apud Favaretto, C. *A Invenção de Hélio Oiticica*. S. P., USP, 1992. p. 66.

espaço de vivências descondicionantes, o espectador de destinatário torna-se protagonista “descobridor e continuador de propostas”.<sup>22</sup> A arte passa a ser um exercício imaginativo que, ao compartilhar com o público a experiência da criação, busca desalienar o indivíduo e torná-lo objetivo no seu comportamento ético-social.

Brecht, em seu teatro experimental, utiliza a expressão nova objetividade contra a subjetividade expressionista, concentrando no objeto “todas as coisas, inclusive o elemento objetivo”.<sup>23</sup> Essa concepção brechtiniana não será usada, pois este trabalho insere-se melhor nas propostas do experimentalismo brasileiro, que desfaz a segmentação entre as artes na construção da expressividade e utiliza o fazer artístico na estimulação do estado de criação tanto do artista quanto do público.

Para Oiticica, “os princípios que regem a posição crítica e criativa da vanguarda brasileira são o resultado dos desenvolvimentos construtivos no Brasil: antropofagia oswaldiana, arquitetura moderna, arte concreta e neoconcreta, a experiência de Lygia Clark e a sua. Assim, a estratégia adequada é a ‘antiarte’, pois esta vincula a atitude criativa [...] às exigências de ordem ético-individual, e as sociais gerais”.<sup>24</sup>

Voltada ao mesmo tempo para a criação de um mundo experimental que amplie o imaginativo dos indivíduos, e para a solidificação cultural da vanguarda brasileira, a antiarte, mobilizada pela vontade construtivista geral, visa a “não apenas martelar contra a arte do passado ou contra os

---

<sup>22</sup> Favaretto, C., op. cit., p. 67.

<sup>23</sup> Bonheim, G. **Brecht - A Estética do Teatro**. p. 135.

<sup>24</sup> Favaretto, C., op. cit., p. 154.

conceitos antigos [...] mas criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de 'proposicionista' ou 'empresário' ou mesmo 'educador'. O problema antigo de fazer uma nova arte ou de derrubar culturas já não se formula assim - a formulação certa seria a de se perguntar: quais as proposições, promoções e medidas a que se devem recorrer para criar uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas, no âmbito criador a que se elegeram esses artistas".<sup>25</sup>

A arte popular carrega o sentido geral de arte pura conceituado por Oiticica, em que forma, conteúdo e vida dos artistas se confundem na "atitude criativa". Sem a preocupação de produzir uma obra, o artista popular transita entre o cotidiano, a representação e a simbolização. O "mundo experimental" proposto na nova objetividade é vivenciado, na dimensão da tradição, pelo artista popular. Quer dizer, na vida tradicional do caiçara existe a prática "imaginativa", estruturada pela forma de composição popular, em que diferentes formas de expressão - música, dança, representação e elaborações plásticas - se articulam em improvisos, adaptações, variações, repetições e redundâncias.

Expressão corporal, objetos, lugares, coisas e linguagens são alguns dos elementos conjugados no sistema de manifestações ambientais desenvolvidos por Oiticica. Tais elementos são constitutivos, também, das manifestações populares que têm, na atividade coletiva, seu poder criador. Assim, a partir do conceito de nova objetividade compreendem-se as festas e danças populares. "Oiticica prefere a expressão 'nova objetividade' em

---

<sup>25</sup> Oiticica, H. "Aspiro ao Grande Labirinto" apud Favaretto, C. *A Invenção de Hélio*

lugar de 'novo realismo' ou 'realismo', porque o seu interesse está voltado para a criação de 'um mundo experimental', cuja objetividade está fundada na superação da individualidade da produção e das representações que a tornam possível. A criação desloca-se da identificação mítica com o artista para práticas (ações, comportamentos) que produzem o deslocamento da arte (da produção de obras) para o movimento inventivo (manifestações). O imaginário de Oiticica (como se explica no parangolé, na antiarte ambiental) é aquele que se interessa, não pelos simbolismos da arte, mas pela função simbólica das atividades, cuja densidade teórica está exatamente na suplantação da pura imaginação pessoal em favor de um 'imaginativo coletivo'.<sup>26</sup>

Identifica-se, assim, a nova objetividade nas artes populares, em que o estético e a ação cultural são uma coisa só. A experiência coletiva do "estado de criação" está ligada a uma estrutura tradicional que propicia aos participantes a liberação da fantasia e a renovação da sensibilidade, como nas proposições de Oiticica.

O envolvimento e a dedicação do artista faz com que sua arte alcance seu valor simbólico e atinja o interior do indivíduo, "depende da fé de cada um".<sup>27</sup> O depoimento do mestre da Bandeira indica a dimensão da experiência do artista popular que chega a sentir-se Deus, diante da sua capacidade criativa:

---

Oiticica. S. P., USP, 1992. p. 155.

<sup>26</sup> Favaretto, C., op. cit., p. 87.

<sup>27</sup> Depoimento sobre religiosidade popular gravado por Marcos Pereira em "Música Popular do Nordeste - 2".

*“Eu pelo mínimo eu fiz alguns milagres, sabe, eu acho que eu pedi pra Deus, acho que Deus me escutou. Que há quatro anos atrás no Paraná, na Barra de Paranaguá, na Ilha das Pescas, estava um menino desenganado de encefalite, um garoto, talvez tivesse um ano de idade, então, eles pediram pra mim cantar no menino, né? Pra ver se Deus ajudava que ele sarava. Mas não deu tempo de levar o menino em casa, ele estava quase morrendo, eles deixaram assim, o menino em cima do trapiche mesmo, assim coberto com um lençol, lá uma ventania danada. E eu cantei, sabe, cantei lá uns quinze minutos. Pois não é que esse menino sarou? Tá forte hoje! Então quando eu vou lá, eles me chamam de Deus: O Deus de Cananéia”.*<sup>28</sup>

Busquei, na vanguarda brasileira, a legitimação das manifestações expressivas como arte. A narração tradicional, diz Lyotard, tem o “caráter orgânico”<sup>29</sup> do ideal modernista. O “caráter totalizante”, que alavancou e destruiu o projeto moderno, é retomado em menor escala na arte pós-moderna. O Manifesto Neoconcreto de 1959<sup>30</sup> aponta a transcendência do mecanismo moderno a favor de uma arte similar aos “organismos vivos”. A arte neoconcreta é um “organismo estético”, que ocupa um lugar no “espaço

---

<sup>28</sup> Depoimento gravado em entrevista sobre a Festa do Divino Espírito Santo em Cananéia, junho de 1994. Consta no vídeo “De Festa em Festa, parte integrante desta dissertação.

<sup>29</sup> Lyotard, J. F. **O pós-moderno explicado às crianças**. Lisboa, Don Quixote, 1987. p. 60.

<sup>30</sup> Teles, G. M., op. cit. p. 406.

objetivo” e transcende-o pelo experimentalismo, reformulando suas significações.

Esse “totalitarismo moderno” foi redimensionado no pós-modernismo e a “grande narrativa universal” deu passagem para as “pequenas narrativas”. No mundo pós-moderno, a “história universal”,<sup>31</sup> a “língua universal”<sup>32</sup> e toda a universalidade idealizada no projeto moderno foi relativizada. A certeza das “Luzes”, segundo Lyotard, desfez-se frente ao “enfraquecimento da crença e da descoberta do pouco de realidade da realidade, associada à invenção de outras realidades”.<sup>33</sup> Entretanto, as “pequenas narrativas”, as “micrologias”, que formam a identidade que há nas sociedades tradicionais, como a dos pescadores de Cananéia, conservam o sentido de unidade generalizado na modernidade e o “caráter orgânico” retomado pelo movimento neoconcreto da vanguarda experimental. À arte popular, através das lentes da nova objetividade, somam-se conquistas das artes brasileiras de vanguarda para compor a estética contemporânea.

*“O ecletismo é o grau zero da cultura geral contemporânea.”<sup>34</sup>*

Segundo Gil, “a arte contemporânea instalou-se precisamente com o estilhaçar das certezas”; não apresenta uma estética nem ética próprias, não vem acompanhada de um discurso que a legitime, como “os que

---

<sup>31</sup> Teles, G. M., op. cit. p. 49.

<sup>32</sup> Teles, G. M., op. cit. p. 79.

<sup>33</sup> Teles, G. M., op. cit. p. 20.

<sup>34</sup> Lyotard, J. F. op. cit., p. 19.

acompanhavam os movimentos vanguardistas”. O ecletismo traz “uma estranha coexistência de todos os gostos”.<sup>35</sup>

Percebe-se, aí, a retomada das proposições pré-modernistas - como a utilização da representação, da figuração ou da narrativa - não como a rejeição ao modernismo, pois formas e proposições modernas são também encontradas, porém, separadas de seu discurso. À ausência de discurso somam-se as iniciativas individuais, ao contrário dos movimentos, em função dos quais os artistas se reuniam. Gil sintetiza essa reflexão quando diz que “a universalidade torna-se paradoxalmente local, regional ou individual - sem regra, sem direção, sem discurso universalista; cada artista vale agora por si, independentemente do valor dos outros, que se legitima curiosamente também por si, quer dizer, por não exigir discurso legitimador”.<sup>36</sup>

Volto, então, à procura do contemporâneo. Valorizando o estado criativo e as múltiplas formas de expressão, encontro, na dança e na música caiçara, caminhos para a composição da leitura cênica, em que são considerados fragmentos expressivos tanto os elementos formais da arte popular, quanto os elementos encontrados no cotidiano caiçara. A arte se confunde com a vida.

---

<sup>35</sup> Gil, J. “Desafio da Arte Contemporânea”, **Folha de São Paulo**. Caderno Mais.

<sup>36</sup> Gil, J. “Desafio da Arte Contemporânea”, **Folha de São Paulo**. Caderno Mais.

#### 1.4. COMPOSIÇÃO POPULAR E A BUSCA DE UMA ESTRUTURA CÊNICA

Procurando um ponto de contato entre a dança tradicional e a contemporânea, encontram-se as formas e processos de composição da cultura popular, apresentados por Peter Burke,<sup>37</sup> que contribuíram para o entendimento do fandango do litoral paulista e apontaram propostas objetivas para a leitura cênica. No fazer artístico, foi usada a análise das manifestações populares como base para uma criação cênica, manipulando os fragmentos apreendidos em campo e articulando os elementos expressivos com a propriedade do fazer popular. Com esse procedimento, foi aberta uma fenda nas diferenças entre estes dois universos - cênico e popular - estabelecendo uma forma de comunicação entre eles.

A análise de Burke contempla a Europa entre 1500 e 1800, aproximadamente, e discorre sobre dança, música, sermões, contos e teatro. Trata-se de um vasto território e de um grande período de tempo, o que lhe permitiu somar informações suficientes para concluir como seria o processo de composição da cultura popular. Através do estudo desses processos e, apesar das características de seu trabalho serem distintas da pesquisa aqui realizada, existe, no fandango, uma estrutura semelhante à generalização apresentada por ele.

Burke inicia sua análise das estruturas da cultura popular referindo-se ao seu processo de transmissão. O cotidiano das sociedades pré-industriais, com suas atividades artesanais, envolvia cada indivíduo na transmissão e preservação dos valores culturais recebidos de gerações

anteriores e passados para seus descendentes. Todavia, alguns homens e mulheres se destacavam com suas práticas culturais - eram os curandeiros, ferreiros, menestréis e atores entre outros. Percebe-se, então, que a transmissão se apresenta em duas instâncias, a cotidiana e passiva, regida pelas atitudes e hábitos do dia a dia, e a dos "portadores ativos" <sup>38</sup> das tradições cultura, que são os artistas populares.

Uma vez definidas as diferenças de atuação na transmissão da cultura popular, Burke destaca o "cenário",<sup>39</sup> onde se apresentavam as tradições. Afirma que o contexto físico em que aconteciam os eventos influenciava no resultado das manifestações expressivas. Aconteciam dentro das casas, na igreja, nas estalagens e tavernas e a forma do evento se apresentava diferente, adaptado a cada um destes ambientes. Nesse universo expressivo, em que o cenário social emoldura situações cotidianas de perpetuação cultural e recebe artistas populares, as tradições são atualizadas através da contribuição individual de cada portador, seja ele ativo ou passivo.

*"Criança, criança mesmo, era um anjo. Então, as mulheres mais velhas tinham vontade de fazer dançar as crianças, ensinar as crianças...ensinar as crianças, e eu também era criança, ensinar eles... Então dancei com a minha primeira dama, tá com quarenta e oito anos, primeira dama que eu dancei, me ensinaram.*

---

<sup>37</sup> Burke, P., op. cit.

<sup>38</sup> Burke, P., op. cit., p.115.

<sup>39</sup> Burke, P., op. cit., p. 132.

*Ensinaram a dançar batido, fandango valsado, eu aprendi com eles, os mais velhos...no tempo dos mais velhos, as mulheres mais velha, que tinha. Então eu peguei a dança com eles".<sup>40</sup>*

Diz o ditado que "quem conta um conto aumenta um ponto" e Burke mostra como. A cultura popular era assimilada e propagada pela transmissão oral. Quando uma frase não era compreendida, podiam ser tomadas duas atitudes: repetia-se a frase como foi ouvida, mesmo tendo perdido o significado, ou criava-se uma frase nova para substituí-la. A contribuição pessoal não era valorizada, a autoria era comumente negada pelos artistas. A tradição era anterior aos seus portadores, portanto, cada um aprendia com os mais velhos e os artistas não estavam livres para "inventar o que quisessem". Por esquecimento, despreocupação, hábito ou mesmo por vontade entretanto, faziam "suas variações pessoais dentro de uma estrutura tradicional".<sup>41</sup>

Os músicos de Cananéia "seguem à risca" os apontamentos de Burke, recriando as composições tradicionais e suas próprias composições a cada vez que cantam suas modas. Um verso que diz "*levanto bem cedo*", na repetição da música transforma-se em "*acordo bem cedo*" ou "*me levanto cedo*", mostrando que a forma fixa não é valorizada.

Quanto às formas tradicionais, Burke indica a existência de um repertório limitado que se repetiu e se multiplicou em incontáveis variações. Os diferentes gêneros, em outras palavras, as diferentes formas de

---

<sup>40</sup> Entrevista de João Romão, 1996, em sua casa. Consta no vídeo "De Festa em Festa, Olhadelas no Universo Caiçara".

<sup>41</sup> Burke, P., op. cit., p. 138.

expressão como dança, conto, canção, paródia, entre outros, eram compostos por elementos preexistentes, parte do repertório tradicional. Esses elementos, mais ou menos prontos, eram articulados em temas e variações. É interessante notar os versos de fandango abaixo descritos. Encontram-se os mesmos versos, com ligeiras variações em brincadeiras e cantigas infantis em outras regiões do Brasil. O primeiro é cantado numa brincadeira de roda, "*Eu fui no Tororó*" e os outros são reconhecidos na cantiga "*Se esta rua fosse minha*".

***"Dance dance minha gente  
Que uma noite não é nada  
Se não dançar agora  
Quanto mais de madrugada"***

*Eu fui no Tororó  
Beber água não ache  
Achei bela morena  
Que no Tororó deixei*

*Aproveite minha gente  
Que uma noite não é nada  
Senão dormir agora  
Dormirá de madrugada*

*Oh, Mariazinha,  
Oh, Mariazinha  
Entrará na roda  
E ficará sozinha*

*Sozinha eu não fico  
Nem hei de ficar  
Tenho o Fulaninho  
Para ser meu par*

***Cidade de Cananéia***

***Cidade de Cananéia***

***Eu vou mandar ladrilhar***

***Eu vou mandar ladrilhar***

*Ai meu bem, só por isso eu conheço a turia*

*A minha turia dobrada*

***Com pedrinhas de brilhante***

***Com pedrinhas de brilhante***

***Para meu bem passear***

***Para meu bem passear***

*Ai meu bem, só por isso eu conheço a turia*

*A minha turia dobrada”*

*Se essa rua , se essa rua fosse minha  
Eu mandava eu mandava ladrilhar  
Com pedrinhas com pedrinhas de brilhante  
Para o meu, para o meu amor passar*

Burke aponta um paradoxo a partir desses procedimentos de aprendizado transmissão e atualização da tradição oral: a mesma melodia era diferente, pois o cantor tinha a liberdade e o hábito das variações, enquanto diversas melodias eram iguais, pois continham a mesma frase ou motivo recorrente.

O autor mostra, ainda, que o processo de composição popular consiste em diferentes combinações das formas e motivos que compõem o repertório popular, existindo combinações prontas, recorrentes como o próprio repertório, e denomina-as “esquemas”. A performance do artista popular não é formalmente fechada, como no processo de transmissão. O artista popular mantém o estado de criação e nunca repete literalmente uma apresentação.

Em Cananéia, foi gravado o baile de Reis de 1994. Teve início às vinte e uma horas e terminou por volta de onze horas da manhã do dia seguinte. São quase dez horas de músicas, em sua maioria modas do fandango. Nessa amostragem, encontram-se as letras do fandango caiçara com características de composição popular, apontadas por Burke.

As modas seguem um esquema prefixado, conhecido e respeitado pelos cantadores, também chamados de modistas. Cada moda é cantada cinco ou seis vezes, ou até mais. Entre uma e outra repetição da letra da música, há estrofes improvisadas ou recorrentes em outras músicas e modas do fandango. São estrofes chamadas de versos móveis. A parte da música oferecida para o improviso é a estrofe que faz a passagem entre uma vez e outra que se canta a moda e, por vezes, também no início escutam-se versos improvisados. Quando o cantador não tem a idéia do verso improvisado, lança mão de algum outro verso conhecido, preenchendo o vazio de uma improvisação que não aconteceu, é um "elemento de auxílio", como denomina Burke.

Outro esquema é o da despedida. No final da dança, para acabar a moda, canta-se a despedida, avisando os dançadores e tocadores que a moda está no fim, pois o cantador tem a liberdade de repeti-la quantas vezes achar adequado. Em Cananéia, por vezes, é cantada duas despedidas, a primeira estrofe é *"uma despedida à toa, para dois não vale nada"*, e a segunda é despedida *"pra acabar com esta moda"*. A despedida é parte de um esquema presente em várias manifestações populares, muitas danças e músicas brasileiras usam *"dar a despedida"*.

Outro esquema, vinculado ao improviso, também reconhecido como elemento de auxílio, é o verso recorrente. São versos que encaminham improvisos, por exemplo, o verso “*eu aqui e meu camarada*”. Muitas estrofes começam dessa maneira, desenvolvem-se em improvisos ou encadeiam uma estrofe conhecida para ser encaixada no verso móvel:

*Eu aqui e meu camarada  
Meu camarada e mais eu  
Nós podemos mora junto  
Cada um come do seu*

*Eu aqui e meu camarada  
Meu camarada e mais eu  
Essa noite não demora  
Quanto mais de madrugada*

*Eu aqui e meu camarada  
Tamo bem aparelhado  
De viola de rabeça  
De pandeiro do outro lado*

*Eu aqui com meus colega  
Quando nós dois se ajuntamo  
fazemo chorar a pedra  
E adepois também choramo*

Eis algumas despedidas:

*Vamos dar por despedida  
Que a viola vai rodar  
Vamo acabar com essa moda  
Pra outra poder toar*

*Vamos dar por despedida  
Eu aqui e meu camarada  
Uma despedida à toa  
Para dois não vale nada*

*Eu vou dar por despedida  
Agora sim é verdade  
Vou partir meu coração  
Para ver a humanidade*

*Vamos dar por despedida  
Que eu não posso mais cantar  
Vai vir outro violeiro  
Pra deixar no meu lugar*

Percebe-se que a diversidade das formas apresentadas por Burke é fruto da extensão regional de seu inventário e a diversidade encontrada em Cananéia é resultado da observação direta e repetida de um mesmo grupo de dançadores e cantadores.

Utilizando sua análise para a dança na dimensão do indivíduo, observam-se em cada um variações de um mesmo movimento. Burke esclarece que as contribuições individuais vão sendo somadas ao repertório tradicional através das repetições e da transmissão oral que acolhe as variações e inovações pessoais. Na dança brasileira, Rodrigues também faz uma reflexão sobre a relação entre o coletivo tradicional e a forma com a qual o indivíduo o interpreta e transforma. Segundo a autora, “a linguagem coletiva é uma matriz que se mantém viva devido às peculiaridades e aos significados que cada pessoa imprime ao movimento”.<sup>42</sup> Cada dançador atua criativamente, tornando rica e variada a dança simples do fandango. Essa condição criativa permite, como técnica de composição popular, as adaptações, variações, combinações, simultaneidade, repetição, redundância e improvisos. O estado criativo do músico e do dançador refaz as articulações que estruturam o repertório a cada vez que são cantadas ou dançadas.

A situação de improviso se apresentava constante, em maior ou menor grau, dependendo da pessoa e do gênero do evento realizado, conforme analisa Burke. Para tanto, elementos de auxílio eram utilizados nas criações repentistas dos artistas populares. Frases estereotipadas,

versos ou motivos conhecidos eram usados como forma de ganhar tempo, permitindo uma pausa na seqüência criativa. As repetições e a redundância também dariam “um alívio da pressão da criação contínua”. Assim, o artista popular seguiu, transmitindo as tradições, ao mesmo tempo que somando suas contribuições individuais.

“Na cultura popular, a variação individual, tal como a variação regional, deve ser vista basicamente em termos de seleção e combinação”.<sup>43</sup> O emprego de fórmulas e motivos recorrentes na composição permite a assimilação de novas histórias, canções ou movimentos ao repertório tradicional. Assim, a atualização é absorvida, os acontecimentos recentes são “percebidos em termos do velho”.

Nas produções caiçaras, está presente a estrutura de composição popular analisada por Burke. O autor, entretanto, reconhece que “todas as obras de arte podem ser analisadas em termos de repetições, lugares-comuns, motivos, esquemas e variações”, não apenas a cultura popular. Fórmulas e esquemas estão presentes nas artes de muitas épocas e lugares. A tradição oral, contudo, mantém restrita a tentativa de modificação das estruturas formais da arte. A fixação através da escrita possibilita diminuir o uso de fórmulas, ampliar as histórias e criar personagens mais individualizados, por exemplo. A grande diferença entre as artes popular e erudita, nos termos do autor, é que a última não se prende necessariamente

---

<sup>42</sup> Rodrigues, G. *Bailarino - pesquisador - intérprete: processo de formação*. R. J., FUNARTE, 1997. p.31.

<sup>43</sup> Burke, P., op. cit., p. 170.

a regras pré-estabelecidas. “A inovação consciente se tornou mais fácil, não mais refreada pelas técnicas de composição oral”.<sup>44</sup>

A experimentação artística foi desenvolvida tendo por base a composição popular, ao mesmo tempo que foi percebida e assimilada a liberdade do artista contemporâneo. O fazer artístico foi ampliado, misturado com a vida, ao conceber a arte como a expressão da potencialidade criadora. Existe, na composição popular, um caminho para a liberdade. A estrutura, que lhe dá forma, aparentemente limitante, é o apoio de onde brota a expressão do indivíduo. O exercício criativo não se restringe mais a um artista, talentoso e único, passa a ser oferecido a todos que participam de uma festa, de um baile ou de um evento.

Retoma-se, aqui, a reflexão de Oiticica, considerando que “o problema do comportamento criador, de como encarar a criação, do ato criador como tal etc., importa muito mais”.<sup>45</sup> Nessa perspectiva, o potencial criador desloca a função da arte. A realização de obras passa a segundo plano e a arte torna-se provocadora do estado de criação. A aproximação com a arte popular mostra um solo fértil, de onde brotam indivíduos criadores. As aspirações da vanguarda brasileira estão solidificadas nas festas e danças populares. Mestres de bandeira, modistas e dançadores expressam sua individualidade no convívio social, ou seja, na estrutura coletiva. Vista dessa maneira, a estrutura da composição popular colabora para a liberdade do artista, e reciprocamente, a liberdade do artista contemporâneo permite a apropriação das regras e normas da arte popular.

---

<sup>44</sup> Burke, P., op. cit., p. 171.

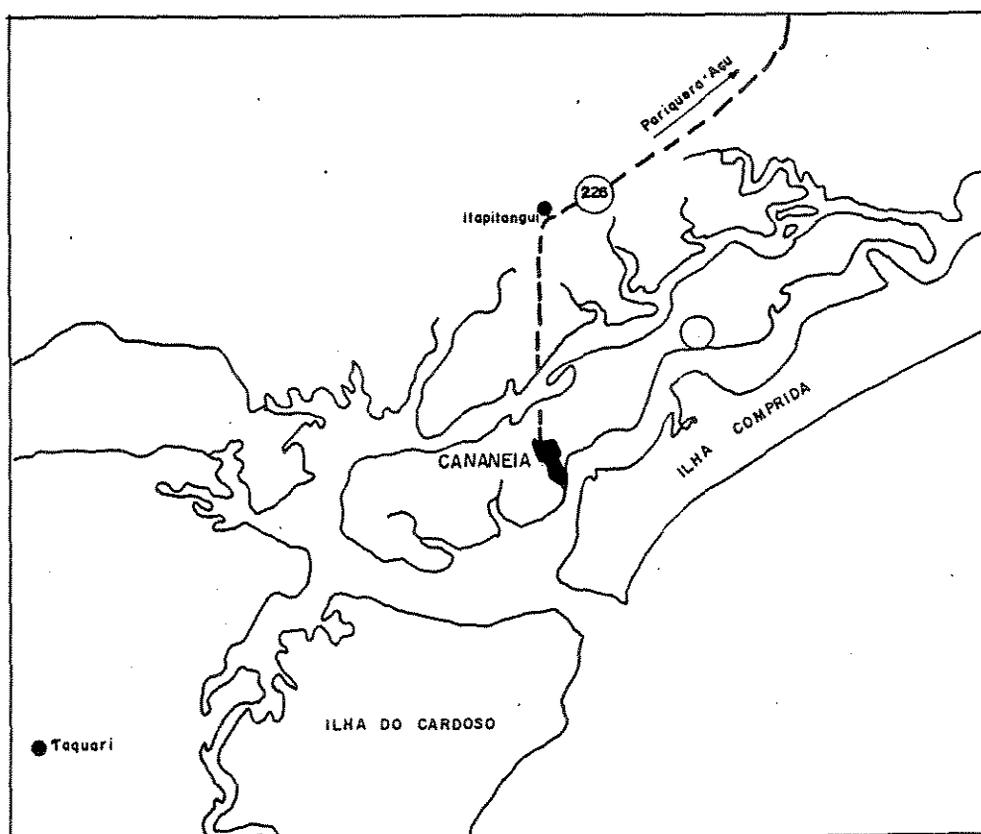
## Parte II



### 2.1. CANANÉIA: ASPECTOS REGIONAIS E HISTÓRICOS

Cananéia é um município localizado no litoral sul de São Paulo, há duzentos quilômetros da capital. Constituído pela Ilha de Cananéia, do Cardoso e Ilha Comprida, abrange uma porção do continente e outras pequenas ilhas que salpicam a região. Por serem próximas uma das outras, formam-se entre elas braços de mar chamados de Mar Pequeno e Mar de Dentro. Situada no Vale do Ribeira, faz parte do Complexo Estuarino Lagunar Iguape - Cananéia, considerado pela ONU um dos principais ecossistemas do mundo. Parte Mata Atlântica, parte manguezal, essa região é atualmente considerada Área de Proteção Ambiental e está sujeita às leis de preservação controladas pelo IBAMA.

A ocupação da região não foge à da extensão costeira do país, como diz Mussolini:<sup>1</sup> pequenos grupos de pescadores artesanais formam grande parte da ocupação do litoral brasileiro. Vilas pequenas que mantêm o modo de vida tradicional são encontradas de norte a sul pontuando a beira mar. Este estudo se atém a um desses pontos, o bairro de São Paulo Bagre, localizado na Ilha de Cananéia. Formado por quinze casas aproximadamente, seus moradores mantêm o costume de fazer bailes de fandango por viola, romaria para o Divino Espírito Santo, Reiada para os santos reis, procissões e festas periódicas durante o ano todo. Os habitantes desse litoral são chamados caiçaras, assim como a população litorânea de todo o estado de São Paulo e Rio de Janeiro.



PLANTA DE SITUAÇÃO

<sup>1</sup> Mussolini, G. *Antropologia caiçara*. R. J., Paz e Terra, 1980.

A cultura caiçara é formada pelas influências de portugueses, índios e negros, que receberam influências de outras tantas culturas e de seus desenvolvimentos históricos. É importante salientar que essas influências são sistemas culturais em contínua adaptação e reelaboração. O mestre Cascudo esclarece, afirmando que "Portugal era geográfica, histórica e etnologicamente um resumo da Europa. Suas conquistas na Ásia e África trouxeram mais lendas que especiarias. Mas tudo era entregue a uma constante elaboração popular que desfigurava o material longínquo. Quando o reexportava, já levaria o invisível 'made in Portugal'. Com o colono branco vieram mitos de quase toda a Europa, diversificados e correntes no fabulário lusitano".<sup>2</sup> Como Portugal, o Brasil também é multicultural e transformador, aglutinador de conhecimentos populares.

Izaltino de Campos, o pescador Kiko, é um dos poucos moradores com ascendência negra. Ao ser perguntado sobre a origem do fandango respondeu: *"Pra cá...pra mim acho que esse fandango faz parte dos negros, né? Pra mim, sim. Porque os pretos é que se dedicam mais, né? O branco é difícil. Tocou pra fandango, pra Batido, é sempre os pretos que estão, né? que são mais..."*

A origem do fandango é preponderantemente européia, com influência árabe. Kiko fala de si, de sua ascendência, de sua percepção da dedicação negra às festas e danças.

A arte mestiça sofreu, e sofre, influências diversificadas. Existem registros do convívio do fandango ibérico com a dança negra, referente à

---

<sup>2</sup> Cascudo, L. C. **Cultura popular brasileira**. B. H., Itatiaia, 1979. p. 23.

região da Bahia, sobre as danças e costumes da corte. "Lindley notou (1802) que os principais divertimentos da cidade eram os religiosos - festas de santos, procissões de freiras, semanas santas - apreciadíssimas pelas senhoras. E informa (tradução resumo de Afonso Tunay) que 'em algumas casa de gente mais fina ocorriam reuniões elegantes concertos familiares, bailes e jogos de cartas. Durante os banquetes e depois da mesa bebia-se vinho de modo fora do comum, e nas festas maiores apareciam guitarras e violinos, começando então a cantoria. Mas pouco durava a música dos brancos, deixando lugar à sedutora danças dos negros, misto de coreografia africana e fandangos espanhóis e portugueses".<sup>3</sup>

Leonardo Policarpo de Freitas, um mestre de Bandeira do Divino, chamado de Jacaré, fala da origem da romaria: "*Essa romaria vem, como assim, como idéia, ou como? Como eu falei pra você, foi fundado pelos portugueses, os portugueses que trouxeram ela para Cananéia, então, naquela época que eles trouxeram, aqui só tinha a chegada e tinha três despedidas: do Rosário, a despedida do Senhor dos Passos e a (não é possível entender), eram as três despedidas principal; fora essas três é que a gente foi inventando, né? Aí, foi aparecendo aqueles trovadores bons, antigos. Eles faziam aquelas toadas, faziam despedida, aí, foi aparecendo. Como eu mesmo já fiz umas três, e tenho umas despedidas bonitas, eu até cantei em São Paulo Bagre umas duas*". Jacaré é artista popular, portador ativo de tradições. Suas composições enriquecem, preservam e renovam a cultura caiçara.

---

<sup>3</sup> Pinho, W. *Salões e damas do Segundo Reinado*. S. P., Livraria Martins, 1942. p. 28.

Com essa visão heterogênea e dinâmica da formação das identidades culturais, pode-se conhecer o que se passou em Cananéia no início do século XVI: uma vila que, desde o descobrimento, é palco de misturas culturais. Este litoral era, então, o extremo sul do país, por onde passava o tratado de Tordesilhas no "meridiano de Cananéia".<sup>4</sup> Enquanto na Europa, as autoridades políticas e religiosas discutiam os limites do referido tratado, na América do Sul, os exploradores fincavam marcos e fundavam vilas. Disputas por territórios e embarcações somavam-se às investidas de catequese e povoamento. Naus francesas, espanholas e portuguesas circulavam pela costa sul-americana, ancorando e içando velas, em encontros e desencontros. A exploração do Rio da Prata pelos espanhóis incentivou a busca de metais e pedras preciosas. Já nessa época, tinha-se conhecimento da existência de minérios nobres na região, que, nunca explorados em sua grandeza, até hoje despertam cobiça e fundamentam projetos de desenvolvimento da região, como o proposto em 1937, por Geraldo de Rezende Martins, para a implantação de um grande porto, acesso ferroviário e uma nova cidade projetada para a ilha de Cananéia.

O historiador Antônio Paulino de Almeida conta que, em 12 de agosto de 1531, Martim Affonso de Souza aportou em Cananéia. A viagem pela costa brasileira, de Pernambuco ao Rio da Prata, pretendia "colonizar a terra e fazer respeitar o seu pendão por aqueles mares", como deliberou

---

<sup>4</sup> Almeida, A. P. *Memória Histórica sobre Cananéia*. S.P., s/ed., 1963. p. 100.

D. João III.<sup>5</sup> A expedição afonsina defenderia a colônia portuguesa, chamada Vera Cruz por Pedro Álvares Cabral, dos espanhóis e franceses que traficavam madeiras nobres. Pode-se imaginar quantas visitas receberam essas ilhas na época de definição dos limites das colônias recém descobertas. Vários historiadores afirmam que Américo Vespúcio ali aportou em 1502 e, em 1503, aportou a expedição de Gonçalo Coelho e a de Juan de Solis e Vicente Ianez Pinzon, “que deixara em terra cinco ou seis castelhanos”.<sup>6</sup> Náufragos e colonizadores aliavam-se aos nativos formando vilarejos e povoados. A esquadra de Martim Affonso, que aportou em Cananéia em 1531, como “a primeira expedição colonizadora”, nas palavras de Almeida, já encontrou um povoado “com uma população mestiça de cerca de duzentos indivíduos descendentes daqueles primeiros povoadores, - portugueses e espanhóis - que ali viviam há 30 anos”.<sup>7</sup>

Martim Affonso não foi o primeiro a pisar o solo cananeeense, porém, por sua ordem e sob a direção de Pero Lobo, foi dali que partiu a primeira bandeira paulista<sup>8</sup> em busca de ouro e prata. As informações sobre esse período são bastante confusas. Os diários de bordo indicam datas, lugares e fatos, entretanto, por tratar-se de regiões desconhecidas, muitos são os equívocos. Barras de baía eram consideradas rios, como o rio de Janeiro, rio de São Vicente e rio de Cananéia. Enganos como esses acompanhavam os exploradores. Os dados se apresentam, por vezes, incoerentes. As interpretações dos fatos pelos historiadores nem sempre

---

<sup>5</sup> Almeida, A. P., op. cit., p. 101.

<sup>6</sup> Almeida, A. P., op. cit., p. 106.

coincidem. Notícias contraditórias indicam que, nessa época, ou mesmo antes, uma bandeira partiu de São Vicente para o Paraguai. Enfim, o que se sabe com certeza é da presença de bandeirantes nessa localidade nos primórdios da colonização. Almeida indica que a primeira mina de ouro do Brasil está na região de Superagui que, naquela época, era da alçada de Cananéia.

Em viagens desse porte, foram muitos os incidentes que traçaram novos rumos a nossa história.<sup>9</sup> Quanto a Pero Lobo, o bandeirante que entrou para o sertão por Cananéia, nunca retornou de seu empreendimento, supostamente derrotado por espanhóis aliados aos índios nativos. Em anos seguintes, foi feito um caminho “comunicando a Vila de Cananéia com a fazenda Potuná, em Curitiba”.<sup>10</sup> “Essa vereda para o sertão”, menos íngreme que a serra mais ao norte, foi percorrida por diversas bandeiras. Neste interior desenvolveram-se epopéias protagonizadas pelos europeus e os índios nativos. Alianças e emboscadas, auxílios e traições são indicadas nas histórias.

Os registros dos diários de bordo e das cartas enviadas às cortes contêm muitos fatos históricos, entretanto não contemplam a cultura popular. Tais informações, normalmente, são apenas mencionadas como proibições de costumes tidos como indecentes pela Igreja. Os jesuítas tiveram um importante papel na colonização de Cananéia. Suas estratégias sincréticas

---

<sup>7</sup> Almeida, A. P., op. cit., p. 107.

<sup>8</sup> Almeida, A. P., op. cit., p. 121.

<sup>9</sup> Ver **Memória Histórica sobre Cananéia** de Antônio Paulino de Almeida, SP, 1963.

<sup>10</sup> Almeida, A. P., op. cit., p. 127.

de conversão, provavelmente, interferiram nas tradições representativas de valorização do colonizador, que perduram até hoje. Pouquíssimas são as informações sobre as festas e danças populares do período colonial. Num capítulo denominado "Incidentes com os Vigários", Almeida apresenta uma carta dirigida ao Sargento-mor pelo governador da Capitania de São Paulo, datada de 1804. Esta carta diz respeito às ofensas provocadas por um vigário, "o padre Manuel Pereira de Faria, presbítero secular e vigário colado na Igreja Matriz de São João Batista".<sup>11</sup> Nesse documento, o Capitão General descreve certas assembléias em que, junto ao vigário, estavam presentes "huns reprehensíveis Muzicos". Com esse comentário, pinçado dos documentos da época, tem-se conhecimento da existência de músicos, indesejados pela Igreja. Outras manifestações artísticas devem ter coexistido com as epopéias de dominação, povoamento e conversão das populações nativas.

Conversando com Mestre Maneco, morador de Cananéia e responsável por uma das bandeiras do Divino que todo o ano percorre o município, sobre a origem dessa romaria, ele diz: *"É muito antigo, meu senhor, isso é muito antigo demais. Quando eu era moleque, meu pai, minha mãe, já contavam de romaria de quando eles eram moleques, meu senhor, isso toda a vida existiu aqui"*. Dessa forma, conversando com os portadores das tradições e somando aos indícios apontados pela história, vai-se tecendo a cultura caiçara. As informações mais preciosas estão nos versos e na memória dos informantes. Versos, preservados e renovados ao

---

<sup>11</sup> Almeida, A. P., op. cit., p. 196.

mesmo tempo, mostram as velhas tradições através de novos olhares, uma história vivida e revivida ciclicamente.

Os historiadores contam, ainda, que Cananéia se tornou conhecida por suas construções navais e, em 1782, chegava ao mais alto grau de desenvolvimento e perfeição. Como afirma Martins: "Correndo o nome de Cananéia mundo afora amostrado no bojo de suas naus majestosas".<sup>12</sup> Desse apogeu seguiu-se um período promissor de cultura de cana e, mais recentemente, de arroz. Entretanto, quando o eixo de comércio foi desviado para Santos, a economia do município entrou em decadência. Na década de trinta, conforme Diégues, foi quebrado "o próspero ciclo da economia agrícola". A população de baixa renda "abandonava sistematicamente os campos de engenhos de beneficiamento de arroz e procurava fixar-se mais à beira da laguna, tanto à procura de terra, como à procura de alimentos e recursos disponíveis da natureza para garantir sua sobrevivência".<sup>13</sup> Cananéia estagnou-se. Dos grandes tempos da engenharia naval restam a habilidade e o conhecimento das madeiras da região. Das promissoras culturas agrícolas restam lembranças.

Ainda, segundo Diégues, em meados da década de trinta, na formação desses "pequenos deslocamentos populacionais"<sup>14</sup>, três casais e quatro irmãos, "trazendo seus pais, cônjuges e filhos," instalaram-se na região onde hoje é o bairro de São Paulo Bagre. A vila que se criou aí

---

<sup>12</sup> Martins, G. R. *Cananéia. S/I, s/ed.*, 1937. p. 35.

<sup>13</sup> Diégues, A. C. (ord). *Laudo de ocupação da comunidade de São Paulo Bagre. S. P.*, Instituto Oceanográfico, USP, 1989. p. 12 da parte "Cadastro Geral".

<sup>14</sup> Diégues, A. C., op. cit., p.12 da parte "Cadastro Geral".

mantém-se num “relativo grau de auto suficiência”,<sup>15</sup> em considerável isolamento, sustentando um modo de vida tradicional, que vem sendo estudado por pesquisadores de áreas distintas como Antropologia, Meio Ambiente, Biologia, Sociologia e Artes.

*Quando vim da minha terra, meu bem*

*Eu passei no Paraguai*

*Uma moça na janela, meu bem,*

*De vestido de cambraia*

*Com a memória no dedo*

*No peito sua medalha*

*Quando vim da minha terra, meu bem,*

*Eu passei no Paraguai*

Letra de uma moda antiga do fandango batido, recolhida em entrevista com o mestre de Romaria Leonardo Policarpo de Freitas.

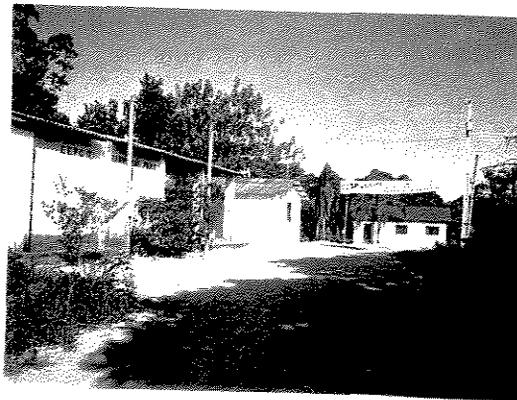
---

<sup>15</sup> Diégues, A. C., op. cit., p. 3 da parte “Apresentação”.

## 2.2. O BAIRRO DE SÃO PAULO BAGRE

João de Deus de Souza e Joana Pedrina de Souza; Domingos de Campos e Antônia Duarte de Campos; Antônio Francisco de Souza e Antônia dos Santos Campos instalaram-se no atual bairro de São Paulo Bagre. Junto com eles vieram os irmãos Antônio Cardoso, Hernandes Cardoso, Amélia Cardoso e Júlia Cardoso com as respectivas famílias. São os antepassados recentes dos informantes que trouxeram com seus pertences as festas e a dança do fandango.<sup>16</sup> Como agricultores e pescadores fixaram-se na região onde enraizaram suas tradições de produção e celebração.

Izaltino de Campos, filho de Antônia dos Santos Campos e de Antônio Francisco de Souza, conta, em entrevista, que o fandango " ...é *ume tradição que vem de muitos anos, né? O fandango, meus pais, meus avós, já falavam no fandango, é uma tradição muito*



*antiga, e a gente tem que agüentar essa tradição pra não deixar acabar*".

São Paulo Bagre é uma vila na ilha de Cananéia, afastada oito quilômetros do centro da cidade. Classificado como zona urbana, é

considerado “sítio” pelos moradores e bairro, pela prefeitura. Por sítio, os caiçaras entendem o local de vida tradicional, oposto à cidade. Confirma-se no **Laudo de Ocupação da Cidade de São Paulo Bagre** que esse sítio “ainda apresenta, em seus aproximadamente sessenta anos de formação, todo o conhecimento e a vivência de uma cultura tradicional, de pescadores/agricultores e pescadores artesanais da região estuarina”.<sup>17</sup>

Além do Mar Pequeno, o braço de mar que separa a ilha de Cananéia da Ilha Comprida, três rios fazem a divisa do território: rio Coticarê, Igaravi e o rio Braço Grande. Região de mangue e mata, a pesca de camarão e peixes é enriquecida com a coleta de caranguejos e crustáceos. Na beira do mar ficam localizados os “portos”, locais onde os pescadores deixam a canoa e alguns apetrechos de pesca, como o remo, as cuias, as redes e as caixas plásticas. Cada família tem seu porto, ligado à sua casa por um caminho pela mata. As técnicas de pesca são rudimentares e, por vezes, predatórias. O manejo equilibrado, apoiado num conhecimento profundo e vasto dos ciclos da natureza, foi quebrado com a impossibilidade de manter “atividades consorciadas” entre pesca e agricultura. “Isto porque as autorizações para desmatamento só são concedidas, pela autoridade competente, sob a apresentação, dentre outros documentos, do ‘título’ da terra, domínio, devidamente inscrito no cartório de Registro de Imóveis”.<sup>18</sup> Uma vez que a comunidade se caracteriza como posseira, na legislação imobiliária, fica à mercê das restrições das leis

---

<sup>16</sup> Ver diagrama genealógico em anexo.

<sup>17</sup> Diégues, A. C., op. cit., p. 11 da parte “Exposição de motivos”.

ambientais. A pesca tornou-se, assim, a atividade básica de produção. Sua prática não respeita as leis da “florestal”<sup>19</sup> no que diz respeito ao tipo de instrumento usado e às épocas de coleta de peixes e camarões. A “pesca de lanço” é praticada com redes, tarrafa ou gerival, um pequeno arrastão de pescar camarão, assimilado por essa comunidade há, aproximadamente, vinte anos. A comercialização é pequena, feita na própria vila. O camarão é o produto mais procurado por turistas e comerciantes da cidade. Apesar da pouca produção decorrente das técnicas rudimentares, os moradores de São Paulo Bagre se mantêm autônomos e não são empregados de ninguém.

*Pescador que sofre é o artesanal*

*Quando o guarda vem se escondo no mangal<sup>20</sup>*

*É os homem da lei, a fiscalização*

*E o gerival é o meu ganha pão*

*Levanto bem cedo sem tomar café*

*A minha mulher fica reclamando*

*Quando estou dormindo me ponho a sonhar*

*Com o gerival sem camarão entrar*

---

<sup>18</sup> Diégues, A. C., op. cit., p.16 da parte “Cadastro geral”.

<sup>19</sup> Termo utilizado pelos moradores de São Paulo Bagre para referir-se à Polícia Florestal.

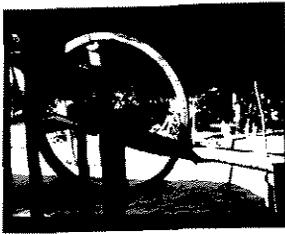
<sup>20</sup> Termo utilizado pelos moradores de São Paulo Bagre, corruptela de manguezal.

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

Fandango do gerival, composto por Paulinho de Agrossolar, gravado no baile de Reis de 1994. É cantado em todos os bailes de fandango por viola de São Paulo Bagre.

Mexirica, abacate, limão, maracujá e banana são algumas frutas cultivadas pelos caiçaras. Eventualmente, o palmito é extraído. Ao redor das casas são ainda cultivadas ervas medicinais e temperos para culinária. Algumas galinhas são criadas soltas e sem local definido para a postura, o que permite que o lagarto compartilhe os ovos com os pescadores em suas refeições. A mandioca brava é cultivada em locais afastados das casas. Três casas de farinha são utilizadas, atualmente, para fazer a farinha e o beiju com aquela mandioca. O equipamento para tal atividade, constituído pela roda, prensa e forno, é feito de madeira e chamado de "tráfico" ou "aviamento". *"No tempo dos antigos a gente tinha muita fartura"* diz João Veríssimo. *"Tinha feijão, mandioca, milho, abóbora, melancia, cana, fruta de todo o jeito..."*, completa Dejanira em entrevistas à equipe de Diéguas.<sup>21</sup> João Romão contou que faziam rapadura e plantavam até café, *"ninguém dependia de venda"*. Em 1981/1982, foram multados pela polícia florestal

por plantarem sem autorização e pela falta do título de propriedade. As plantações são escassas desde então.



---

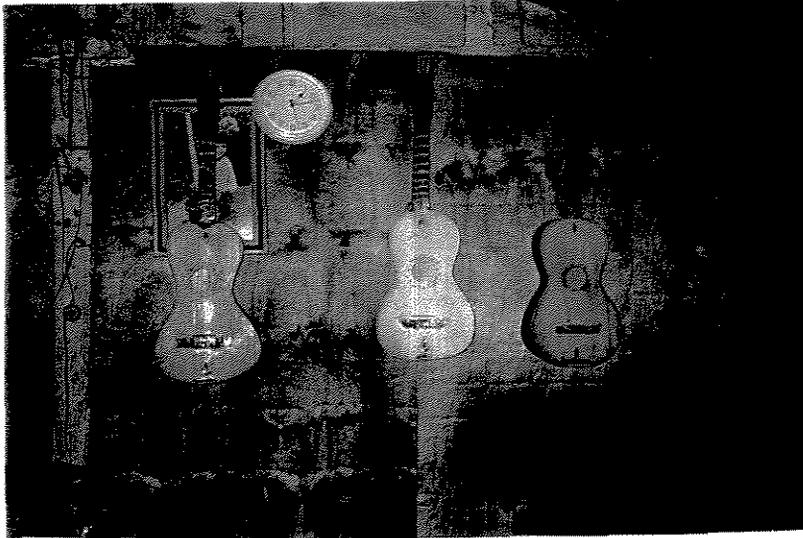
<sup>21</sup> Diégues, A. C., op. cit., p. 13 da parte "Cadastro geral".

Quinze casas, a capela, a escola e o salão comunitário compõem a vila. Pouco mais de oitenta pessoas aí habitam. As últimas casas de madeira estão sendo substituídas pelas de alvenaria. Todas possuem fogão à lenha, mesmo as que têm fogão a gás, cujo uso é incentivado pelo IBAMA.

A queima de algumas madeiras específicas é usada também para espantar os inúmeros “mosquitos”. Os insetos são tantos que a lua cheia é conhecida como “lua de mosquito”. Quando a data de uma festa coincide com a “lua de mosquito”, o baile, que é noturno, é adiado para quando a lua escurecer. Fazem-se, então as celebrações diurnas e deixa-se o baile para outro dia. A madeira era muito usada antes das restrições ambientalistas. Sua proibição diminuiu a escala de uso e transferiu para áreas mais distantes o trabalho de carpintaria.

É vasto o conhecimento dos tipos de madeira, observado na confecção dos instrumentos musicais que utiliza diversas madeiras, adequadas para a função e forma de cada parte. A cacheta, madeira leve e mole, fácil de cortar e envergar, é usada no corpo da viola; já as cravelhas, peças que seguram as cordas e dão a afinação, são feitas de canela preta, madeira mais dura e escura. O braço e as travas também apresentam madeiras específicas. As canoas, o “tráfico” de farinha, os remos, oratórios, violas, rabecas, cavaquinhos, violões, tamancos, tambores, pandeiros e mobiliário são confeccionados, atualmente, em outros sítios. Na vila, João Romão, filho de João de Deus de Souza e Joana Pedrina de Souza, um dos casais fundadores da vila, tem habilidade com madeira. Produz oratórios,

violinha de cuia e miniaturas do “tráfico” de farinha. É comum a habilidade com a madeira, porém essa atividade não faz parte da produção local.



“Em que pese todo o processo de fragmentação da cultura caiçara e de suas formas de produção, pela qual vem passando a comunidade frente à sociedade abrangente, essa mesma cultura é expressa ainda por elementos e traços constantes na sua atual forma de organização e expressão como grupo. Nesse sentido, a comunidade integra um quadro maior de desestruturação e desaparecimento das culturas tradicionais da região, estando a perder já em muito sua capacidade de subsistência”.<sup>22</sup> A comunidade recebe pouca atenção institucional, suas tradições não são valorizadas nem incorporadas como identidade local. A manutenção de seu

modo de vida está à margem das preocupações administrativas. Desse modo, as transformações por que passa a região, trazem poucos benefícios para esses pescadores. O transporte é difícil, não existe atendimento médico local e a escola foi desativada em 1997. A comunidade possui um telefone comunitário e a energia elétrica foi instalada em março de 1994, um mês depois de iniciada esta pesquisa. O padre João visita a vila periodicamente, dividindo sua atenção com todos os sítios do município. Izaltino de Campos, o morador de apelido Kiko, é quem orienta as rezas na ausência do padre, é o representante da comunidade na colônia dos pescadores e, também, quem coordena a realização das festas e dos bailes de fandango por viola.

*“O fandango. Faz parte também. Igual a nós aqui que sempre fazemo o fandango. Acho que a gente faz uma reza primeiro e depois faz o fandango. Quer dizer que ali o povo tá se divertindo, né? Reza e ao mesmo tempo se diverte, né?”*

Izaltino de Campos, Kiko, em entrevista de junho de 1994, consta no vídeo “De Festa em Festa”.

Os dias santos são respeitados e festejados de acordo com o calendário católico. Rezas na capela, procissões pelos caminhos, erguimento de mastro no centro da vila, romarias pelo município e terços cantados em funerais e ocasiões especiais são celebrados. Os bailes de

---

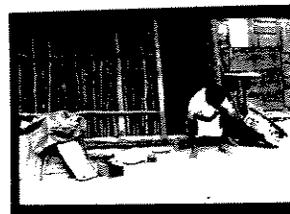
<sup>22</sup> Diégues, A. C., op. cit., p. 15 da parte “Cadastro geral”.

fandango e as refeições comunitárias acompanham as práticas religiosas. Os mutirões, também chamados de ajudórios, os casamentos e os batizados também são motivos de baile, assim como o carnaval que é festejado com quatro noites de fandango.

Esse pequeno povoado situado às margens do mar, dos rios, das preocupações administrativas e do desenvolvimento econômico mantém o costume de fazer bailes de fandango por viola. Nesses bailes, os moradores do bairro vizinho de Agrossolar ajudam no “toque” trazendo seus instrumentos. Vindos de outros sítios e da cidade de Cananéia aparecem os conhecidos e parentes para dançar até amanhecer o dia. Ao som de violas, rabecas, bandolim, tambor e pandeiro, os moradores se reúnem no salão comunitário para dançar em pares, como uma valsa, o fandango valsado. Na memória dos mais velhos, o fandango batido está sempre presente. Essa dança “antiga” era dançada em roda, em que os homens sapateavam com tamancos, enquanto as mulheres valsavam ao redor deles. Em algumas oportunidades, esses senhores e senhoras tentam, com alegria, lembrar-se das diferentes “modas antigas do batido”.

A vida em São Paulo Bagre mantém o caráter tradicional, comunitário e auto-suficiente. Divide-se entre a lida com o mar, a convivência com a mata, as celebrações devotivas e as comemorações festivas. Então, o universo caiçara passa por um momento crítico de confronto dessa vida tradicional com as rápidas mudanças da história atual. Situado na região mais pobre do estado mais rico do Brasil, insiste na coexistência das

tradições em meio ao desenvolvimento tecnológico, expondo as contradições do mundo contemporâneo.



### 2.3. - Os INFORMANTES

Muitos são os informantes. São destacados, aqui, aqueles cujas impressões causadas permaneceram fortes e incentivaram a criação cênica. Outras pessoas também contribuíram, por vezes, aprofundando as relações de confiança, por outras, tornando-se imagens que se fixaram na memória e ressurgiram no trabalho experimental, ou ainda, mostrando atitudes que revelaram valores caiçaras. Cada um contribuiu de sua maneira. Afonso, Dona Rosário, Tutico, Dona Marta, Maria Marta, Milinho, Sérgio, Maria Anastácia, Mara, Tião, Alzira, Dito, Sueli,.... é extensa a lista de colaboradores. São conhecidos todos os moradores do bairro e cada um acrescentou algum dado ou impressão. Também colaboraram pessoas que, apesar de não residirem no sítio estudado, participam das festas e do fandango. No bairro vizinho chamado Agrossolar, encontram-se violeiros, rabequistas e dançadores que têm um papel importante na manutenção do fandango por viola. Esses "camaradas" freqüentam os bailes e possuem algum grau de parentesco com os habitantes de São Paulo Bagre. Há, ainda, três informantes de outras regiões: Ezequiel, da ilha do Cardoso, indicou o bairro - foco de resistência cultural. Leonardo mora na cidade, é mestre da Bandeira e compositor de fandangos. Zildo mora no continente, faz e conserta os instrumentos com os quais se toca o fandango.

Ezequiel é morador do bairro de Marujá, na ilha do Cardoso. Fazedor de canoas é conhecedor das plantas medicinais da região. Desenvolve um amplo trabalho de resistência à desvalorização da cultura caiçara. Ligado a

diversos movimentos ecológicos, culturais e políticos, foi quem propôs o trabalho de resgate cultural, origem primeira desta pesquisa. Por intermédio de amigos comuns, fui apresentada e conversei sobre a necessidade de incentivar as tradições da comunidade caiçara. Participa ativamente de grupos que atuam no desenvolvimento sustentado, preservando os conhecimentos tradicionais e adaptando-os à nova ordem mundial. Perguntado sobre as danças locais, Ezequiel indicou o bairro de São Paulo Bagre como sendo o povoado que mantém o hábito de realizar o fandango. Indicou um morador da vila, Kiko, para me receber, alojar e informar sobre a dança do fandango. A iniciativa de Ezequiel deflagrou, a expectativa da população local de que, através de sua expressão artística, é possível preservar e valorizar a identidade do grupo.

Kiko é o apelido de Izaltino de Campos, pescador, violeiro, cantador e representante do bairro de São Paulo Bagre, na colônia de pescadores de Cananéia. Em fevereiro de 1993, fui pela primeira vez à vila. Era dia de baile, “sábado magro”, um final de semana anterior ao carnaval. Kiko indicou a casa de Sérgio como local para hospedagem, e assim se deu meu primeiro contato com o fandango. Nas visitas subseqüentes, soube que é ele quem cuida da capela, coordena as rezas na ausência do padre e guarda a chave do salão comunitário. Kiko é o porto seguro da comunicação entre a pesquisadora e os caiçaras. Até hoje é com ele que combino as atividades e aponto as necessidades da pesquisa. Dedicar-se às tradições locais há vinte anos, e como disse: *“vinte anos não é vinte dias”*.

Seus filhos também valorizam essas tradições. São poucos os jovens que dançam no baile de fandango, sua filha Mara é uma delas, que leva para a escola os registros e seus conhecimentos da cultura caiçara tradicional, quando tem oportunidade. Kaki é o apelido de Claudinei, outro filho de Kiko. Ele é tipe<sup>23</sup> de romaria, o menino que acompanha o grupo de foliões cantando a terceira voz, a mais aguda. O grupo percorre os caminhos da mata, durante um mês e meio, levando a bandeira do Divino Espírito Santo de casa em casa.



---

<sup>23</sup> Corruptela de "tiple". Segundo o Dicionário de Aurélio Buarque de Holanda, é sinônimo de soprano, a "voz mais aguda, de mulher ou menino."

Seu João, como é chamado João Veríssimo Barbosa, pai de Sérgio, é quem me hospedou na primeira visita. Pescador de São Paulo Bagre, participa das festas como dançador e tenente da Reiada. Contador de histórias, gosta de falar de visagens e pescaria. Os encantados povoam as noites em volta da mesa, dividindo as histórias de questões fundiárias, os casos de pescaria e o conflito com a polícia florestal, na voz grave e pausada de Seu João. É quem me hospeda com satisfação desde a segunda visita. Mora com sua mulher, Maria Marta, em uma casa grande com três quartos. Seu cotidiano se divide entre a pesca e a roça de mandioca. Mantém uma casa de farinha em funcionamento, e sua mulher, com a ajuda de outras mulheres, faz a farinha e o beiju. Foi ele quem mostrou o **Laudo de Ocupação do Bairro de São Paulo Bagre**, organizado por Diégues,<sup>24</sup> um estudo sobre a atual situação fundiária e econômica do bairro em questão. Esse laudo descreve como Antônio Veríssimo Barbosa, irmão de Seu João, grilou as terras da vila, fazendo negócios ilegais e clandestinos, prejudicando a todos os moradores do bairro.

Seu João não compartilhou de tais negócios e tem consciência da confusão em que se encontra a situação da posse das terras, entretanto, sente-se seguro de seus direitos de permanecer no local onde nasceu.



---

<sup>24</sup> Ver bibliografia.

Dejanira Eugênia Cardoso descreveu as diversas modas do fandango. Em entrevistas e conversas, contou de bailes antigos. Quando era mais moça, gostava muito de dançar, realizava bailes em casa, antes da construção do salão comunitário. *“Ah! Antigamente o baile era ansim mesmo. Ansim mesmo não, que agora tá tudo mudado. De primeiro, no tempo que eu era menina, me criei, o baile era mais só por viola, né? Por viola e por pandeiro. E agora, mais que ligam é por sanfona, né? Por tambor, de primero não tinha esse tambor no baile. Não, tambor não tinha. (...) Ah! Tem o bailado e tem o batido, que dão o nome, né? Tem a Tiraninha, o São Gonçalo, tem o Anu Paraguaia, tem tudo. Tem Saracura, tudo isso é dança que se dança no baile. Tem o Sapo, o Manjericão, o Lenço.”*

Falou de outras bandeiras, de São Luiz e de Nossa Senhora dos Navegantes, que seguiam em romaria como a bandeira do Divino atualmente. Sua casa de madeira, perto do mar era refeita de tempos em tempos, por causa da erosão pelas águas. Neste ano de 1997, construiu uma casa de alvenaria. Mora sozinha e vive de aposentadoria. Tem a ajuda de um filho que mora por perto, Levino, e de duas filhas que não moram na vila. Cultiva uma roça de mandioca e mantém uma casa de farinha em funcionamento. Ensinou-me a passar café com cravo, contando das modas de antigamente. Durante os bailes, são considerados os comentários de Dejanira sobre os melhores dançadores. Do valsado, destaca o vilão: *“A dança do lenço? É o vilão, que chamam, é uma dança bonita! Você já viu, não já? Você já viu sim, naquele que pegam no lenço, né? Vai por baixo, vai*

*lá, vai lá na frente e volta, né? Aquilo é bonito, eu acho bonito. É o vilão. O vilão a gente dança, sai tudo dançando com lenço de dois, mas só que não é grudado, né? Um afastado do outro. Pega numa ponta do lenço e outro pega noutra. Um vai, um casal vai, outro vem por baixo, assim abaixadinho, Você já viu, sim". Lembra dos mais velhos dançando o batido: "O mais velho, quando começavam a moda, igual, tudo os homem a baterem, e às vezes, saía a dama e eles bradavam: Chita prá nós! A dama, né? Tinha que sair dama, os homens batendo e as mulheres. Mas não eram todos que sabiam dançar não, era escolhido já. Agora nem se fala. Agora, a mocidade de agora, muitos e muitos nem viram como é a dança".*



João Romão é o informante mais interessante da pesquisa. Suas informações e seus movimentos têm um teor de preciosidade. Eis algumas de suas frases que ilustram essa preciosidade: *“O fandango vem pela natureza de Deus”*. *“Antigamente, no final do baile, fazia encruzá pra acabar o fandango”*. Para ele, a dança é uma dádiva divina. “Encruzá” é um termo encontrado no espiritismo e em práticas do chamado “catolicismo popular”, refere-se a movimentos que formam a cruz. Nesse caso, a disposição dos dançadores no salão formava uma cruz na última dança. Seu discurso tem vida própria, não o retomando quando solicitado, posteriormente, em caso de dúvida. João Romão se fecha e se abre como um ouriço, quando sente segurança. *“A Reiada é uma parte que anda nas escuras”*. Com suas palavras, explicou que a estrela dos Reis Magos é a luz que guia os passos dos homens na terra. Os homens são cegos e caminham pela escuridão sem saber qual direção seguir. A estrela mostra o caminho. Essas conversas com João Romão mostram sua visão de vida, arraigada na sua religiosidade.

*“ Meu pai era mestre de terço, era mestre de fandango, era mestre de romaria, era mestre de tudo. Ah! Com ele...Quando ele...Olha, quando ele... antes dele morrê, teve aqui uma festa em Iguape, de romaria. Aí mandaram chamar o velho, né? Mas o velho já tava muito doente, não podia mais, aí ele falô.. E quando avisaram ele, ele tava na romaria pro sul, o velho, meu pai, tava na romaria pro sul... Ai, meu Deus, quando ele falamo com...ah...com ele nem, ele nem esquentava a cabeça! Dessa turma que tem agora de bandera, que tem agora, ele recolhia tudo eles. Ele desejava*

*tudo eles. Ah...ele desejava mesmo. Ele desejava ir em Iguape, tirar a bandeira de Iguape, do padroeiro de Iguape, é, recolher tudo pra dentro de Cananéia. Ele desejava esse negócio, desejava mesmo o velho, desejava mesmo. Tirar de Iguape, pegar, recolher tudo as bandera de Iguape e trazer pra igreja de São João Batista de Cananéia, ele desejava mesmo esse negócio, o cara era fogo!"*

João Romão e seu irmão Antídeo moram numa casa distante das outras, como se pode observar na "disposição espacial da vila", em anexo. Os dois homens solteiros fazem tudo em casa. Seu pai era "mestre de fandango, mestre de Reiada, mestre de Romaria, mestre de tudo". João Romão, conhecedor das danças e festas, é considerado ótimo percussionista e cantador de segunda voz, chamada pelos músicos de "segunda" ou tenor. Tem habilidade com madeira, sua casa de tábuas e bambu foi toda feita por ele e pelo irmão, contudo, as reformas recentes foram feitas com alvenaria. Faz oratórios, violinhas de cuia e miniaturas de objetos como o trafico de farinha. Não come na presença de estranhos, quase não sai da vila, a não ser para participar da romaria do Divino. Tem consciência de seu conhecimento das tradições. Quando a relação se tornou mais próxima, teceu críticas a alguns músicos e mestres "de hoje", mas não o faz com frequência. Sua imagem e gestualidade estão bastante presentes no trabalho de elaboração cênica. As imagens, em sua casa, são fundamentais na construção da narrativa videográfica, pode-se mesmo dizer que João Romão é um dos narradores principais do vídeo. No início, aparece tocando a violinha de cuia e cantando um fandango. Tive certeza

de sua peculiaridade por ocasião da apresentação desse vídeo em São Paulo Bagre. Os outros moradores da vila nunca o tinham visto tocando viola e surpreenderam-se ao vê-lo. João Romão, por sua vez, chorou nas duas vezes em que assistiu ao vídeo. As crianças zombaram de seu choro. Talvez tenha se emocionado com o reconhecimento de seu valor, pois, na vila, apesar de ser considerado bom músico, é alvo de brincadeiras por sua timidez ingênua e matuta.

João Romão morreu em vinte de outubro de 1997. Saiu pela manhã para ir ao “cerco” apanhar os peixes. O dia estava nublado e o vento forte. Os outros pescadores aconselharam-no a não ir. Ele insistiu e não voltou. Caiu da canoa e, como não sabia nadar, morreu afogado.



João Vito é morador de Agrossolar, entretanto, é peça fundamental na formação do “conjunto” do Fandango, como é chamado o grupo de músicos que anima o baile. Violeiro, rabequista, cantador e dançador é o mestre da Reiada de São Paulo Bagre. Profundo conhecedor de suas tradições, foi quem me ensinou a dançar o fandango batido. Em recente visita a Cananéia, quando passei o vídeo editado em São Paulo Bagre, João Vito fez uma série de demonstrações sobre as modas antigas do fandango. Em São Paulo Bagre, junto com Romão, cantou e dançou o Manjericão, exemplificado abaixo:

*Vou me embora pra cidade  
 Vou me embora pra cidade  
 O sítio não me merece  
 O sítio não me merece  
 Dançando meu bem, meu Manjericão  
 Pancada que desce no meu coração*

*Meu Manjericão é só  
 Meu Manjericão é só  
 Quem dança não vai dormir  
 Quem dança não vai dormir  
 Dançando meu bem, meu Manjericão  
 Pancada que desce no meu coração”*

Enquanto dançava e cantava, Romão acompanhava na “segunda” e tocava o pandeiro. Romão explicou que a “voz do pandeiro” é dada com a batida na parte inferior do pandeiro, enquanto a batida na parte superior “é só a moeda”, referindo-se ao som metálico dos pratinhos. Nessa ocasião,

fui com João Vito e sua mulher, Antônia, em casa de Jacaré, violeiro, mestre de bandeira e compositor de fandango. João Vito mostrou o sapateado do fandango em cinco modas do batido, acompanhado pela viola e pelo canto lindamente improvisado do dono da casa.



Além de João Vito, outros músicos de Agrossolar participam do fandango de São Paulo Bagre: Celso Camargo no bandolim, Paulinho, compositor e violeiro, e Afonso, exímio rabequista que, infelizmente, por causa de um derrame, não toca mais a rabeça nos bailes.



Dona Antônia é a esposa de João Vito que conheci em 1994, por ocasião da romaria da bandeira. Acompanhei a “tripulação” do Divino na visita em sua casa. Foi oferecido o almoço, dona Antônia havia passado a noite tomando conta do feijão que cozinhava no fogão a lenha. A fartura e o capricho da refeição contrastavam com as condições de moradia da família. A casa estava em reforma, a parte de madeira era um barraco e a parte de alvenaria estava incompleta, faltando paredes e telhado. A luminosidade que entrava pelas frestas da casa, dava um ar de encantamento. O casal tem dez filhos, nove mulheres e um homem. Fui construindo a relação com visitas periódicas. Ciumenta, acompanhava os passos do marido e, portanto, seguia de perto meu interesse por ele. É dona Antônia quem faz as flores de crepom para enfeitar os oratórios da capela de São Paulo Bagre. Valoriza as habilidades do marido músico, e guarda as fotografias e gravações que levei para eles. *“Tem que ser ruim para ser bom”*, disse-me certa ocasião. *“Quem me ensinou foi o padre João Grande.”* Mostra sua força de mulher que luta pela vida, pela família e por si mesma.

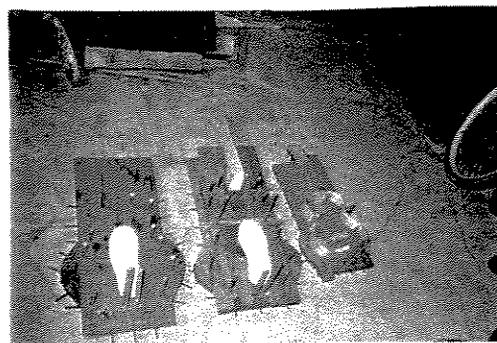
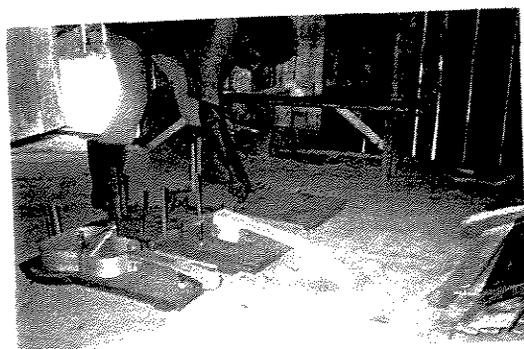
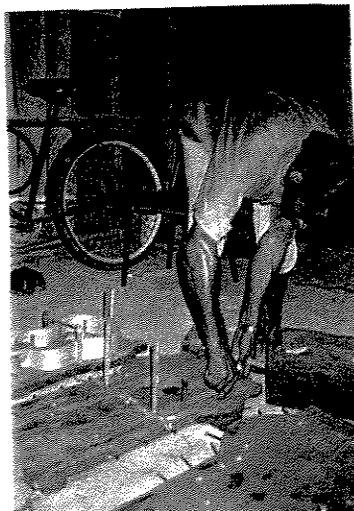
Jacaré é o apelido de Leonardo Policarpo de Freitas. Morador de Cananéia, é mestre de bandeira, violeiro, rabequista e compositor. Participa dos bailes de São Paulo Bagre com menos frequência que João Vito; é considerado por todos o melhor mestre e um dos melhores músicos da região. Participa das romarias desde criança e conheceu mais de dez mestres foliões antigos. Não compartilha o modo de vida tradicional, atualmente é vendedor de bilhete de loteria. Guarda na memória inúmeras modas antigas e tem muita desenvoltura ao se apresentar. Considera-se

artista. *“Eu chego aí na igreja pra cantar num encontro, pra cantar no corpo de uma pessoa que morre, ou perto de três, quatro, cinco mil pessoas, não me acanho não. Não tenho aquele acanhamento, eu tenho aquela coragem, eu tenho aquele dom para cantar, para fazer aquelas palavras trovas. Pra mim se torna muito fácil, não é nada difícil”*. Suas composições foram importantes para o entendimento da estrutura do fandango; as modas do Tubarão e da Festa do Dia Quinze são usadas como exemplo para análise. Freqüentador de bailes de menino, tem na memória diversas modas do batido. *“Antigamente tinha fandango bate pé. Eu dancei muito fandango bate pé, de tamanco, no tempo do tamanco. Já quando ia ao fandango já levava o tamanco, né? Chegava lá, tocava aqueles tamancão no pé e largava no assoalho de casa, de tauba. Aquilo era oito, dez pessoas, na distância de um quilômetro se escutava aquela barulheira do fandangão...”*



Zildo é o artesão que fabrica os instrumentos. Mora no Sítio do Pica Pau, de propriedade de sua família, localizado no continente, perto da ponte da Aroeira. Solteiro, fez sua casa de taipa e nela tem todos os instrumentos para a confecção e conserto dos instrumentos. São

instrumentos manuais: formão, serrote, serras e lixas. Seu trabalho inicia na escolha da árvore para extrair a madeira. Zildo faz também canoas e trabalha como pedreiro em diversos lugares, inclusive em São Paulo Bagre.



Edite mora em Iguape. Foi professora no sítio de São Paulo Bagre, há trinta anos atrás. Frequentemente, visita o sítio e organiza os bailes e as festas. Incentiva as tradições do lugar e conhece muitas modas antigas. Inseriu o presépio vivo na festa dos Reis. Colabora com os enfeites e sempre inventa uma brincadeira para animar as festas. Viúva, trabalha na prefeitura em Iguape, canta no coral e participa de diversos eventos na cidade. Quando está no baile, faz questão de oferecer a primeira dança a São Gonçalo e, no final da função, organiza as modas antigas do valsado. Por sua iniciativa, pude conhecer e registrar o sapo, o manjerição e o vilão de lenço. Sempre pronta para colaborar, Edite é uma das responsáveis pela manutenção das tradições em São Paulo Bagre.



## 2.4. O FANDANGO

### 2.4.1. O que dizem os folcloristas

A palavra fandango, segundo Câmara Cascudo,<sup>25</sup> tem vários sentidos no Brasil. É usada para designar as danças dramáticas também chamadas de Marujada, Chegança e Barca em alguns estados do Norte e Nordeste. No Sul (Paraná, Santa Catarina, São Paulo e Rio Grande do Sul, além do Estado do Rio de Janeiro, notadamente em Parati), "Fandango é baile, festa, função, em que se bailam várias danças regionais.(...) No interior de São Paulo dizem Fandango uma dança aproximada do *cateretê* e outras vezes sinônimo de *chula*". Hoje, no Estado de São Paulo, no meio rural, fandango é conjunto de danças de salão. Araújo acrescenta que no litoral de São Paulo, nas regiões de Caraguatatuba, São Sebastião e Ubatuba o vocábulo fandango, assim como, Bate-pé (Batuque), Chiba, Função, Baile, Ciranda ou Cirandinha é utilizado para designar "um conjunto de danças ou de figurados, que podem ser bailados, sapateados e até mesmo tamanqueados. (...) Notamos, porém, que a decadência já atingiu essas danças de tal maneira que se torna difícil, às vezes, distingui-las e, portanto, explicá-las. Hoje, diz um informante, os moços gostam de 'baile

---

<sup>25</sup> Cascudo, L. C. *Dicionário do folclore brasileiro*. B.H., Itatiaia, 1984. p. 320

agarrado' e daí haverem desaparecido várias dessas danças ou figurados".<sup>26</sup>

Roderjan, quando descreve as danças do Paraná, considera que "a coreografia das modas do Fandango é simples, repetindo-se com variações, nas várias modas, constando de rodas abertas ou fechadas, uma grande roda ou várias rodas pequenas, dança em fileiras opostas ou com pares isolados, apresentando o passo do oito e do arco (com os braços erguidos). O sapateado dos homens é que chama a atenção, pelo perfeito sincronismo das batidas e sua variedade rítmica".<sup>27</sup>

#### 2.4.2. Ascendência ibérica

As danças populares da Idade Média deram origem a muitas danças que, posteriormente, freqüentaram os salões aristocráticos. O fandango é uma delas. Não se pode dizer como e quando a dança do fandango saiu das ruas para os palácios ou quanto foi modificada, nem se pode precisar sua origem. Sabe-se de sua ascendência Ibérica e percebem-se algumas influências árabes, como o próprio verbete fandango. Burke<sup>28</sup> informa que o fandango talvez seja uma variação da "sarabande" - uma dança para casais, introduzida na Espanha, no final do século XVI, possivelmente a

---

<sup>26</sup> Araújo, A. M. **Cultura popular brasileira**. S. P., Melhoramentos, 1973. p. 181.

<sup>27</sup> Roderjan, R. V. **Folclore Brasileiro-Paraná**. R. J., MEC/FUNARTE, 1981. p. 31.

<sup>28</sup> Burke, P., op. cit., p. 142.

partir do mundo árabe. Antônio Arroio <sup>29</sup> dá notícias do fandango dançado em Portugal na região que compreende Beira-Litoral, Estremadura, Ribatejo, Coruche até Alcácer-do-Sal. Outros autores portugueses citam o fandango dançado, principalmente, ao norte de Portugal. Júlio Dantas <sup>30</sup> conta que, na Lisboa do século XVIII, o fandango “saracoteou do paço dos reis às vielas da Mouraria, dos conventos de freiras ao teatro do Bairro Alto”. Câmara Cascudo afirma que o fandango “como baile ou dança individual ou de par” se originou na Espanha. Burke, entretanto, comenta que o fandango foi da América para a Espanha, por volta de 1700, mas, diz sobre como chegou à América, mas concorda com Roderjan quanto à condenação de seu caráter sexual pelos moralistas europeus.

Araújo acredita “que foram os portugueses os introdutores dessa dança aqui no Brasil. As regiões de Portugal de onde vieram os portugueses para o sul de São Paulo, coincidem com as regiões onde foram encontradas danças do fandango.” E continua, “julgamos que a introdução lusa seja mais defensável do que a espanhola pelo nomes das variações ainda correntes. Assim é que temos: ‘manjericão’, ‘tirana’, chimarrita’, ‘dandão’, <sup>31</sup> palavras que denunciam origem portuguesa.” O autor afirma também que, por volta de 1774, os açorianos trouxeram o “hábito de preencher suas horas de lazer com a dança do Fandango.”<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Arroio apud Chaves, L. **Páginas Folclóricas**. Porto, Portucalense Ed., 1941. p. 139

<sup>30</sup> Dantas apud Chaves, L., op. cit.

<sup>31</sup> Araújo, A. M., op. cit., p. 69. Essa listagem apresenta as danças de fandango citadas pelo autor e encontradas em São Paulo Bagre, Cananéia. Araújo soma ainda a esses exemplos: “marrafa”, “ciranda” e “cana-verde”; não citando em seu texto o “dandão”.

<sup>32</sup> Araújo, A. M., op. cit., p. 70

Ainda, segundo Araújo,<sup>33</sup> “o fandango é uma dança profana que teve grande voga em nossa pátria ali pelos fins do século XVIII; chegou mesmo a animar as festas palacianas no início do século XIX”. Fala-se do fandango ao lado dos Minuetos emproados e das Valsas figuradas, estando inclusive presente nos festejos do Paço de São Cristóvão, no Rio de Janeiro. “E foi tão bem recebido, ‘caindo no gosto de todo mundo’, que chegou a afandangar<sup>34</sup> o aristocrático minueto”. O fandango freqüentou as festanças palacianas até 1840. Depois se recolheu às estâncias e fazendas (dançado pelas famílias), aos sítios e povoados.

Atualmente, no Brasil, quando se procura informações sobre o fandango do Sul, uma vez que no Norte e Nordeste denominam algumas danças dramáticas, encontram-se o fandango Gaúcho, o fandango do Paraná e o do Estado de São Paulo.

O fandango do litoral paulista tem grande afinidade com o fandango paranaense. Autores paulistas fazem constantes referências ao fandango do Paraná, citando que os caboclos paranaenses iriam até as cidades e povoados do estado vizinho, nas romarias, para baterem o fandango. Em Cananéia, a Bandeira do Divino atravessa a fronteira desses dois estados. Existem muitas evidências da interligação das danças dos fandangos do litoral de São Paulo e Paraná. Roderjan completa que o fandango no Paraná foi trazido não só pelos portugueses, mas também por paulistas.

---

<sup>33</sup> Araújo, A. M., op. cit., p. 69.

<sup>34</sup> Chaves, L. em **Páginas Folclóricas** cita Antônio Arroio, p.139. Arroio diz que Vieira Fazenda, nas ‘Antiquais e Memórias do Rio de Janeiro’, fala do ‘*minueto afandangado*’.

As modas do fandango são encontradas em diversos livros sobre folclore ou dança brasileira. Os nomes são os mesmos, porém as descrições não coincidem necessariamente. Felicitas, em *Danças do Brasil*, por exemplo, descreve a chimarrita como “uma dança de fila frente a frente, de um lado as mulheres e do outro, os homens, com o violeiro ao centro. Enquanto este toca, todos batem palmas. Depois o violeiro canta uma quadrinha e todos permanecem em silêncio. No momento, porém, que ele passa a entoar o estribilho, os participantes o acompanham e fazem o valseado, cavalheiro tirando dama ou vice-versa. Encerrado o estribilho, volta-se ao palmeado, nova quadra, etc.”.<sup>35</sup> Em São Paulo Bagre a moda chamada “chimarrita” é dança aos pares com os passos valsados já descritos. A partir daqui, serão citadas apenas as referências que esclareçam ou acrescentem alguma informação para a descrição do fandango de São Paulo Bagre, Cananéia.

#### 2.4.3. O fandango em São Paulo Bagre

Perguntado para João Romão qual a origem do fandango e ele respondeu:

*“O fandango vem pela natureza de Deus, pela natureza de Deus.”*

---

<sup>35</sup> Felicitas. *Danças do Brasil*. R. J., Tecnoprint, 1992. p. 32.

O fandango em São Paulo Bagre é um baile realizado em diversas ocasiões, às vezes, ligado ao calendário católico, às vezes, ligado às comemorações esporádicas como mutirões, aniversários ou casamentos. Tocado por viola, rabeca, bandolim pandeiro e tambor comporta, ocasionalmente, também o cavaquinho. Os cantos são executados em duas ou três vozes, e formados por composições e improvisações, ou, como diz Roderjan, podem ser tradicionais ou improvisados.<sup>36</sup>

As músicas com suas respectivas danças são chamadas de modas.



Algumas modas "já existiam", como dizem os caiçaras; outras foram

compostas em funções recentes e versam sobre acontecimentos pas-



sados, situações recentes e pessoas conhecidas; outras ainda são

improvisadas. Os acontecimentos

estão nos repentes dos violeiros, os acontecimentos da vila e os temas



de amor e natureza estão nas composições recentes e antigas dos

fandangos. Composições são as modas com letras fixas, como a



moda do Tubarão, do Gerival, da

---

<sup>36</sup> Roderjan, R. V., op. cit., p. 29.

Festa do Dia Quinze, entre outras. Nos bailes, canta-se, repetidas vezes, cada moda e entre essas repetições existem espaços para improviso, já descritos. A seguir, uma moda recolhida no baile de Reis de 1994, em São Paulo Bagre, sem autor reconhecido.

*Essa é do tempo que eu amei*

*Um bem eu arrumei*

*Eu quero te contar*

*Foi uma rica donzelinha*

*Muito bonitinha*

*Fui me apaixonar*

*Aqui nessa vizinhança*

*Já perdi a esperança*

*Eu não me caso mais*

*Eu vou por esse mundo a fora*

*Procurar melhora*

*E achar outro altar*

A dança segue um padrão chamado “valsado” pelos caiçaras, composto pela estrutura da valsa, “dois prá lá dois prá cá”. Cada dançador, dentro desse padrão, tem seu jeito de dançar. Cada par reúne as características próprias das danças do cavalheiro e da dama, percorre o salão mudando de lugar e realizando giros e voltas. Casais agarrados ou respeitosa e distanciadamente, tímidos ou ousados nos deslocamentos, rodopiando ou seguindo um percurso mais linear são exemplos observados no salão de São Paulo Bagre.

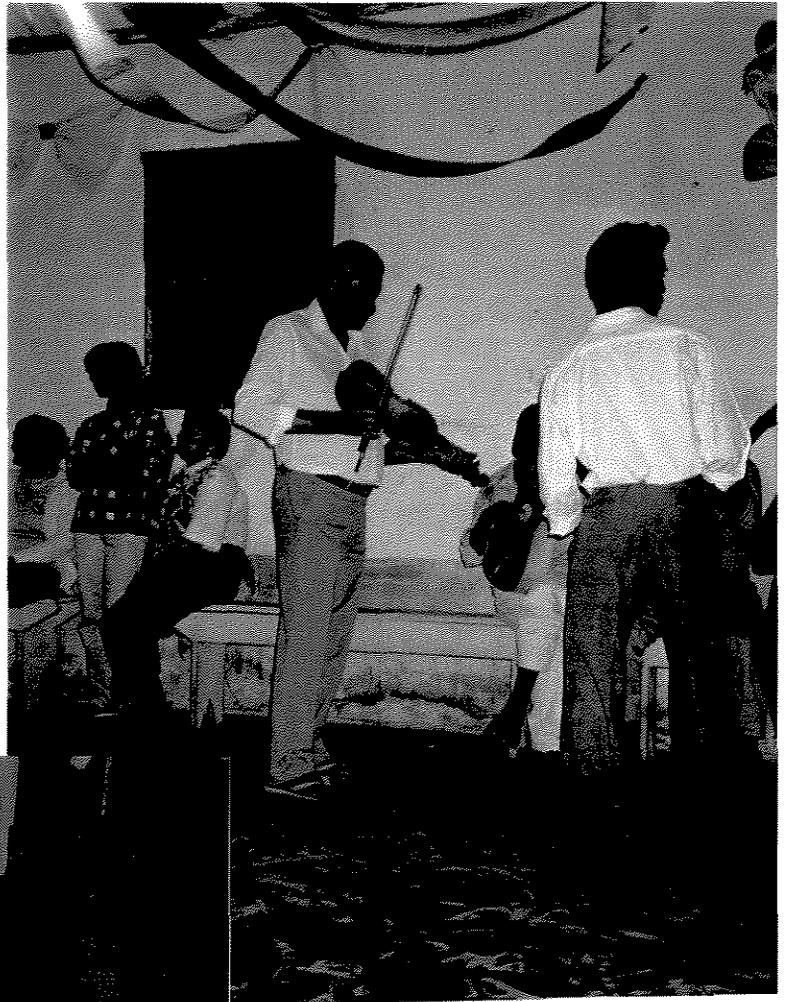
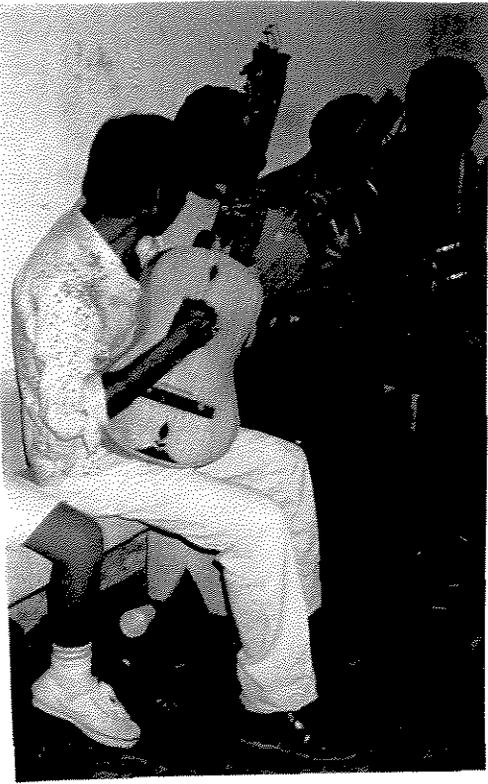
As modas são agrupadas de acordo com o “toque” da viola. Atualmente, nos bailes, dançam-se a “chimarrita” e o “dandão”, valsados que apresentam ligeira diferença de andamento. No final de alguns bailes, por iniciativa de Edite, dançam-se as modas antigas do fandango valsado. Troca de pares, improviso de versos pelos dançadores, formação do “túnel”, como na quadrilha e andamento acelerado são características de diferentes modas antigas do valsado. Vilão de lenço, Sapo, Manjerição, Turia dobrada, Graciana, Chimarrita e Dandão são os valsados observados em bailes daquela vila.<sup>37</sup>

A Chimarrita e o Dandão são as modas habituais dos bailes pesquisados em São Paulo Bagre. São dançadas aos pares com o passo valsado do “lixa pé”, como é também denominado pelos caiçaras. Diferenciam-se por uma alteração sutil de andamento, sendo a segunda mais rápida. Os pares se deslocam pelo salão, girando para um lado e para o outro. Dignidade altiva, pés paralelos e pequenas pausas, assim dançam os mais velhos. O eixo permanece na vertical e pulsa junto ao ritmo da música. Os braços e a cintura escapular estão sempre aprumados e o “jogo de corpo” localiza-se na oscilação do eixo, sem o deslocamento do quadril. Os pares dançam a noite toda, os rostos pouco sorriem durante a dança, entretanto, mostram-se animados. É uma dança festiva, como diz Felícitas,<sup>38</sup> apesar dos rostos sóbrios.

---

<sup>37</sup> “Registrou-se cerca de cem denominações das modalidades do fandango na região sulina brasileira”. Cascudo, L. C., op. cit. p. 321.

<sup>38</sup> Felícitas, op. cit., p. 117. O nome usado pela autora é Doadão, “baile rural que faz parte do antigo Fandango”.



Ainda vivo na memória dos moradores de São Paulo Bagre está o baile em que se dançava, alternadamente, o fandango batido e o fandango valsado. As danças tinham “partes com batidas de pés e palmas, deslizamentos, rodas e giros de valsa,”<sup>39</sup> como confirma Araújo. João Romão explica em depoimento:

*“A senhora sabe que naquele tempo era um valsado e um batido. O camarada que não soubesse dançar o batido, no valsado não adiantava tirar a dama que ela não ia não. Naquele tempo, se o camarada dançasse o batido, a dama procurava no valsado, agora, se não soubesse dançar o batido, na valsado não adianta tirar a dama que ninguém saía com ele. Não sabe dançar o batido!”*

O Batido era dançado em roda com batidas dos pés no chão e com palmas pelos cavalheiros que usavam tamancos de salto, como informou dona Dejanira. Os tamancos de caixeta ou laranjeira<sup>40</sup> eram feitos pelos próprios dançadores ou pelo artesão que também fazia os instrumentos. Enquanto os cavalheiros sapateavam, as damas valsavam em torno deles, realizando diferentes desenhos coreográficos. Mudança de par, giros no lugar, volteios ao redor do cavalheiro, contorno de um e outro cavalheiro formando o desenho do oito, formação de rodas e a multiplicação delas são exemplos desses desenhos ou figurados, como são chamados pelos folcloristas. Os caiçaras não têm um nome definido para essas evoluções,

---

<sup>39</sup> Araújo, A. M., op. cit., p. 71.

João Vito diz sobre o batido: *“o que enfeita é os dançador, é a gravura, a ginástica.”*

Nas descrições dessas “gravuras”, percebe-se o uso de termos ligados à atividade da pesca, unindo pelas palavras, diferentes momentos da vida caiçara. Para dançar o Anu, por exemplo, os pares formam uma roda, intercalando os cavalheiros e as damas. Essas rodas são chamadas de “cerco”, o mesmo nome dado a uma armadilha, em que o peixe fica preso num cercado dentro do mar. No desenrolar da dança, as damas valseiam em torno de cada dançador e, ao completarem uma volta inteira, retornam “*ao porto*”, como é chamado o cavalheiro que faz par com a dama no início e no final da moda. Na folia de reis da região, descrita adiante, os caiçaras usam o termo “*tripulação*” quando se referem aos foliões.

Jacaré lembra-se desse tempo, dizendo que *“antigamente tinha fandango bate pé, eu dancei muito fandango bate pé, de tamanco, no tempo do tamanco, já quando ia ao fandango já levava o tamanco, né? Chegava lá, tocava aqueles tamancão no pé e largava no assoalho de casa, de tábuas, aquilo era oito, dez pessoas, na distancia de um quilometro se escutava aquela barulheira do fandango.”*

O batido era dançado em sala assoalhada e o barulho do sapateado era tão forte chamando a vizinhança para o baile que terminava à luz do dia. O fandango batido também é composto por diferentes modas. O Anu é a mais lembrada pelos mais velhos. Jacaré e João Vito mostraram as

---

<sup>40</sup> Informação de campo confirmada por Maynard, op. cit. e Lima, R. T. *O folclore do litoral norte de São Paulo*. S. P., MEC-SEAC-FUNARTE, 1981. p. 182.

músicas e o bate pé do Anu Corrido e Anu Caloado, da Serrana, Nhaninha, Sinsará, Andorinha e Queromana.

Hoje em dia, por vezes, os dançadores lembram-se da dança para São Gonçalo no baile de fandango. Edite, grande incentivadora da prática das modas antigas, disse que, pela tradição, a primeira dança é para São Gonçalo com o intento de garantir bom tempo durante o baile. Dançada aos pares, forma-se uma roda em que todos os dançadores se mantêm sempre de frente para a imagem do santo. A noite toda dança-se o fandango valsado nas modas Chimarrita e Dandão. Por vezes, outras modas são dançadas ao raiar do dia<sup>41</sup> pelos mais velhos, que se atrapalham e dão muita risada da confusão feita para lembrar dessas modas antigas.<sup>42</sup>

A seguir, as modas antigas descritas por dona Dejanira e, quando possível, a descrição de outros informantes:

- **Vilão de Lenço:** *“Pega no lenço, vai, vai por baixo, vai lá, vai lá na frente e volta. (...) No vilão sai tudo dançando com lenço, de dois a dois, mas não é grudado, né?, é afastado do outro. Pega numa ponta do lenço e o outro pega noutra, um vai, um casal vai, outro vem por baixo, assim abaixadinho.”*

- **Sapo:** *“O Sapo é aquele que cantam uma moda dele, quando bate no tampo (da viola) troca a dama, sem escolha, larga duma e pega outra”.*

---

<sup>41</sup> Araújo, A. M., op. cit., p. 70-71. O autor comenta, ao classificar as danças do fandango, que o fandango “rufado”, o mesmo que batido, é dançado até a meia noite, o valsado dança-se até “dealbar o dia” e o fandango rufado-bailado, alternando o batido e o valsado “é dançado a partir de meia-noite até 3 horas da manhã mais ou menos”..

<sup>42</sup> O fandango valsado e algumas de suas modas, assim como uma tentativa de dançar o batido, estão registados no vídeo “De Festa em Festa”.

Jacaré cantou a moda abaixo - os quatro primeiros versos são específicos da moda do sapo, o último é um verso móvel, que pode ser cantado em diferentes modas:

.....  
*Saí pra porta para encilhar  
 Aí senhor sapo o burro tá pronto  
 Quando quiser pode passear*

*Que foi isso nhô sapo  
 Eu caí do burro  
 Eu quebrei a perna  
 Machuquei o braço Ai!*

*Eu não juro mais prometo  
 Que, quando vida tiver  
 Em burro chucro não monto mais*

*Encontrei com o sapo na beira do brejo  
 Caderno na mão ia pro colégio  
 Encontrei com o sapo na beira da baixa  
 De camisa fora bebendo cachaça  
 Encontrei com o sapo na beira do rio  
 De camisa fora tremendo de frio, Ai!*

*Quando eu era pequenino  
 Meu pai me arrumou escola  
 Da escola eu fugi  
 Pra aprender tocar viola*

- **Saracura:** “A Saracura também larga de uma dama pra pegar a outra. (...) A diferença (do Sapo) é que conforme a cantiga, assim faz a mudança da dança, é tudo pela cantiga.”

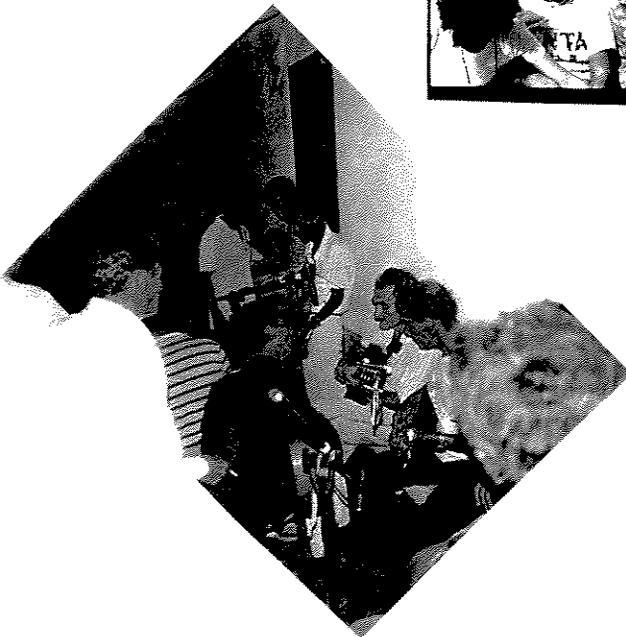
- **Manjerição:** “O Manjerição é aquele atropelado que dança bem ligeiro e rodado.”

- **Batido:** “Ah, já tiraram essa coisa do Batido, mas saiu tão bonito. (...) Não foi todos que dançaram, acho que de primeiro todos dançavam, né? O mais velho (fandango Batido de antigamente), quando começavam a moda, igual tudo os homens a baterem, a baterem e as vezes saía a dama e eles bradavam: Chita pra nós! A dama, tinha que sair a dama, os homens batendo e as mulheres. Mas não era todos que sabiam dançar não, era escolhido, já agora não se fala, agora a mocidade de agora, muitos e muitos nem viram ainda como é que dança. (...) O único que dançou aqui, que dançou mais bem, pra que os homens que agravaram gravarem, foi o marido dessa comadre Maria, finado Antônio Souza. Ele que dançou mais bem de tudo tudo eles.” A forma de dançar o Batido varia de um lugarejo para outro. Houve uma tentativa de dançar o Batido para que fosse gravado, e um dos participantes do baile, morador de outro sítio, já batia diferente.

#### 2.4.4. Dinâmica do baile de hoje em São Paulo Bagre

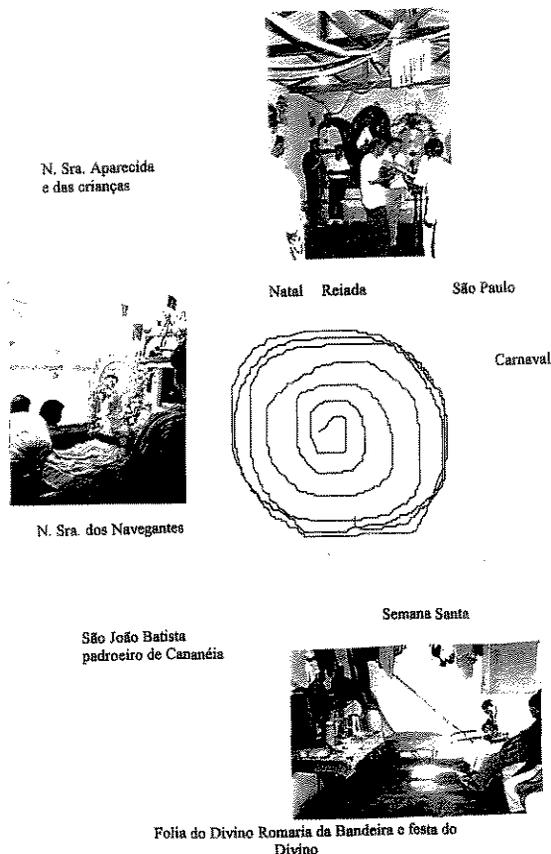
O salão comunitário, utilizado para diversos fins, é limpo, arrumado e enfeitado por ocasião do baile. Os bancos usados para a missa na capela são colocados no salão, encostados nas paredes. Num deles, ficam os músicos, nos outros, as mulheres e crianças. Enquanto não inicia a moda, as mulheres, em sua maioria, ficam sentadas ou encostados nas paredes, enquanto os homens ficam em pé no meio do salão. Os músicos afinam os instrumentos para iniciar o baile e entre uma moda e outra, portanto, existe sempre um intervalo entre as danças. Os instrumentos artesanais não “seguram” a afinação por muito tempo. A afinação vai-se transformando em música gradativamente, é o momento dos acenos de cabeça e olhares para formar os pares. O salão vai-se enchendo de dançadores. Alguns cavalheiros chegam perto das mulheres para tirá-las e outros apontam de longe. Os casais deslocam-se pelo salão, giram em torno de si mesmos, fazem voltas e curvas. Os cavalheiros mais velhos encostam apenas os pulsos e o dedo mínimo nas costas das damas, alguns ainda usam um lenço entre a mão e as costas da dama, mas os homens mais novos não tomam este cuidado. Algumas damas dançam com um lenço vermelho na mão. No vilão, os lenços são vermelhos ou brancos. Ao terminar a moda, os pares se desfazem. As mulheres voltam para seus lugares, encostadas nas paredes do salão, enquanto os homens, em sua maioria, permanecem no meio. Nesse momento, o percurso é retilíneo e individual, em oposição ao

deslocamento durante as danças com percursos curvilíneos e em pares. A impressão é de emaranhar durante a dança e desembaraçar ao desfazê-la.



## PARTE III

### O CICLO DAS FESTAS



Ciclo das Festas é a denominação da seqüência periódica de festas celebradas pelos moradores de São Paulo Bagre. Tais festas percorrem o calendário católico anual e são entremeadas por comemorações sem data pré-fixada. O dia de São Paulo padroeiro, Carnaval, Semana Santa, Nossa Senhora Aparecida, dia das Crianças e a Reiada são festejados no bairro. Há, ainda, as festas da região de que os moradores do bairro participam com devoção: a festa do Divino, São João Batista e Nossa Senhora dos

Navegantes. Existem outras festas no município, porém, como não são comemoradas pelos pescadores da vila estudada, não fazem parte deste ciclo: é o caso do dia de São Pedro, festejado pela colônia dos pescadores na cidade de Cananéia, e as comemorações em louvor aos santos padroeiros dos outros sítios. Outras localidades, como Iguape e Registro, promovem encontros folclóricos dos quais os moradores de São Paulo Bagre participam. Festas esporádicas entremeiam o calendário: mutirões, casamentos, aniversários e mortes são celebrados pela comunidade.

O Ciclo das Festas é a somatória das comemorações em que os moradores de São Paulo Bagre atualizam, divulgam, valorizam e preservam suas tradições.

O calendário fixo do Ciclo das Festas acompanha as datas das festas católicas: os Reis, no Natal e passagem de ano; São Paulo, padroeiro do bairro, em vinte e cinco de janeiro; o Carnaval, antecedendo o resguardo da quaresma; o sábado de Aleluia, com o círio e a reza da Páscoa. Em maio, comemora-se a saída da Bandeira do Divino: da cidade de Cananéia visita todos os sítios do município, arrecadando donativos para a festa do Divino Espírito Santo em vinte e três de junho e para a de São João Batista, padroeiro de Cananéia, em vinte e quatro do mesmo mês. Quinze de agosto comemora-se Nossa Senhora dos Navegantes. Doze de outubro faz-se a procissão para Nossa Senhora Aparecida e a "festinha das crianças". O ano termina com a festa do Natal com a Reiada recomeçando o Ciclo das Festas.

### 3.1. AS FESTAS

#### REIADA

dezembro - janeiro

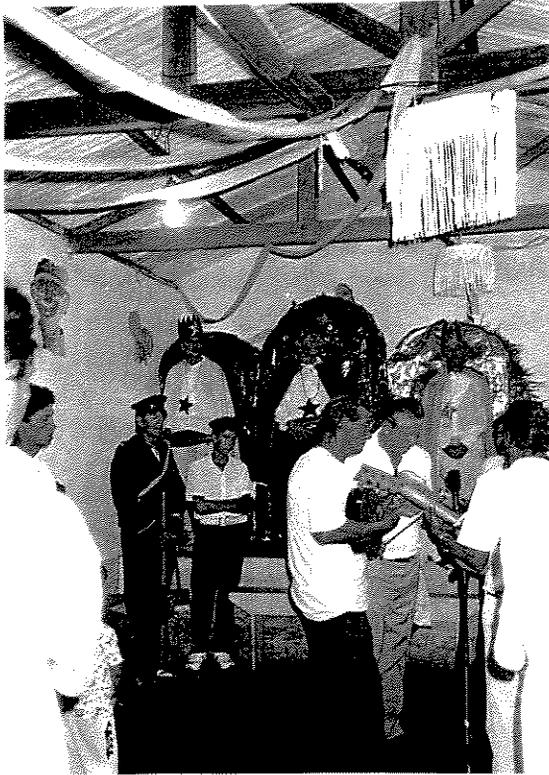
*"A Reiada é uma parte que anda nas escuras"*

João Romão

Reiada é o nome da Folia de Reis da região. Refere-se à visita dos Reis Magos por ocasião do nascimento de Cristo. Em São Paulo Bagre, a celebração inicia-se no Natal e segue até o dia de Reis, seis de janeiro, com visitas noturnas nas casas de quem faz o pedido, e o baile de Reis. Um mestre violeiro é acompanhado por cinco outros músicos - um conjunto formado por viola, rabeca, bandolim, tambor, triângulo e o tipe, menino cantador, e acompanhado pelas figuras da Reiada. Existe outra Reiada "tirada" no Sítio Pica-Pau, perto da ponte da Aroeira. A família de Zildo mantinha essa festa que, ao invés dos três reis, tinha rei e rainha acompanhados dos músicos. No baile de Reis, era sorteado quem seria o rei e a rainha do ano seguinte. Essa festa não é mais realizada desde a morte do mestre, o pai de Zildo.

O grupo formado em São Paulo Bagre por treze homens é chamado de "tripulação": seis músicos e as figuras de tenente, cabo, soldado, "varsalo" e os três Reis, vermelho, verde e azul. A cantoria se dá em três vozes: o mestre na primeira, o tenor na segunda e o tipe na terceira e mais aguda. Na formação atual, o tocador de bandolim e o de triângulo fazem a

parte do tenor, a segunda voz. O tipe e o “varsalo” são meninos, enquanto os outros são adultos, tanto jovens como mais velhos. A cada ano ocorrem mudanças nos papéis dos figurantes. Em 1994, por exemplo, o “varsalo” foi Reginaldo, filho de Alzira, já em 1997, ele foi o rei azul.



João Romão, tocador de triângulo e tenor, contou que as caminhadas no escuro referem-se ao destino do homem que segue cego e ignorante pela escuridão da vida. Estrelas de papel metalizado, brilhante, e luzinha pisca-pisca aludem à estrela guia, a luz que guia os passos dos homens no mundo. *“A Reiada é uma parte que anda nas escuras”*, conclui Romão.

No esquema tradicional, a Reiada deve sair por sete anos consecutivos, só podendo descansar no oitavo. Os moradores do bairro e seus conhecidos “pedem” a visita dos reis. A “tripulação”, então, atende aos “pedidos”, cantando nas casas em troca de uma oferta. Chamam “esmolar” a esta série de visitas, pois é nela que recolhem os donativos para a realização do baile. No dia vinte e quatro de dezembro saem para “esmolar”. A “tripulação” é acompanhada pela população do lugar, caminhando em silêncio e no escuro até a casa que será visitada. Param defronte à porta e iniciam a música de surpresa. Os versos que contam a epopéia do nascimento de Jesus são cantados antes e depois da oferta; essas partes são denominadas “chegada” e “despedida”, respectivamente.

*“Pra ser folião de Rei, de Reiada, de Folia de Reis é fácil, porque o verso é feito, tem o verso no papel, a gente lê, decora, tá tudo na cabeça. Também não é fácil encarrilhar vinte e cinco versos na cabeça guardado, mas em todos os casos, já é verso feito, é fácil”.* Em depoimento sobre a função de mestre, Jacaré esclarece que os versos da Reiada são prontos, enquanto os da Romaria são improvisados. Não consegui os “versos no papel” que, segundo Jacaré, existem; nenhum informante possuía uma cópia e, apesar de ser consenso de que os versos da Reiada são fixos, há controvérsias sobre sua autenticidade. João Romão disse que a Reiada cantada hoje *“não tem nada a ver”* com a que seu pai cantava. João Vito, mestre da Reiada de São Paulo Bagre, declarou que aprendeu *“com os mais velhos, que a gente já escutou e acreditou”*. Pedi para que declamasse os versos para entendê-los. *“Declamar pra que?”* respondeu, e completou:

*“Já não está gravado?”*

A seguir, os versos da Reiada, gravados em 1994, (não se tratam de vinte e cinco, e sim vinte e seis versos) divididos entre chegada e despedida. Os versos entre parênteses referem-se às partes que não consegui compreender com clareza, mas tentei inferir. Os pontilhados são versos realmente ininteligíveis.

### CHEGADA

<i>Abre a casa nobre gente</i>	1	<i>Ajudaram ..... Maria</i>	5
<i>Pra escutar que ouvireis</i>		<i>Numa noite de luar</i>	
<i>Lá da parte do oriente</i>		<i>À procura de Jesus</i>	
<i>A chegada são os três reis.</i>		<i>Aonde podia achar</i>	
<i>Os três reis com alegria</i>	2	<i>O anjo no céu cantou</i>	6
<i>Foi buscar o criador</i>		<i>E o da Terra respondeu</i>	
<i>Foi na casa do Erodos</i>		<i>Na cidade de Belém</i>	
<i>Perguntar do seu senhor.</i>		<i>Jesus Cristo já nasceu</i>	
<i>.....</i>	3	<i>Entre herege e cristão</i>	7
<i>Como perverso.....</i>		<i>As .....corria</i>	
<i>Que lhe foi ensinar errado</i>		<i>Aonde nasceu Jesus</i>	
<i>As avessas o caminho</i>		<i>Filho da Virgem Maria</i>	
<i>Se guiaram por uma estrela</i>	4	<i>Ajuntaram-se os três reis</i>	8
<i>Que de noite aparecia</i>		<i>E trouxeram pedras tão belas</i>	
<i>( Para ver o menino Deus )</i>		<i>Apareceu aleluia</i>	
<i>Filho da Virgem Maria</i>		<i>E alegrou o céu e a Terra</i>	

<i>Nasceu .....</i>	9	<i>São (José) descei abaixo</i>	15
<i>Filho de grande poder</i>		<i>E acendei o fogareiro</i>	
<i>(Filho ) da Virgem Maria</i>		<i>(Para ) receber o rei</i>	
<i>Só esse podia ser</i>		<i>Rei senhor do mundo inteiro</i>	
<i>Nasceu o menino Deus</i>	10	<i>Abre o portão sagrado</i>	16
<i>No mundo tão maltratado</i>		<i>Que o santo rei quer entrar</i>	
<i>Foi nascido entre animal</i>		<i>para ver o menino Jesus</i>	
<i>E de animal arrodado</i>		<i>Que sabemos que aqui está</i>	
<i>Que podia Deus nascer</i>	11	<i>Abre ..... que nós entremo</i>	17
<i>Em colchão de ouro (fino)</i>		<i>Por esse portão adentro</i>	
<i>Para dar exemplo ao mundo</i>		<i>Para ver o menino Jesus</i>	
<i>Deus nasceu tão pobrezinho</i>		<i>E São José no seu nascimento</i>	
<i>.....</i>	12	<i>Nossa Senhora sentado</i>	18
<i>..... onde ele está</i>		<i>No acento em Belém</i>	
<i>Morreu para nosso bem</i>		<i>Com o menino Jesus no braço</i>	
<i>Nasceu para nos salvar</i>		<i>Vejam como ele tá bem</i>	
<i>..... dormindo</i>	13	<i>..... o rei</i>	19
<i>No vosso canto embrulhado</i>		<i>Na essa tão bela hora</i>	
<i>( A espera) de um rei</i>		<i>..... quanto custa</i>	
<i>..... para ser cuidado</i>		<i>Andar de noite por fora</i>	
<i>.....( acordai)</i>	14	<i>Santo Antônio diz a missa</i>	20
<i>Desse teu tão .....(trono)</i>		<i>São Pedro reza o missal</i>	
<i>Acordai ..... rei</i>		<i>São João levou a hóstia</i>	
<i>(Amarrai) ..... do mundo</i>		<i>Para Jesus consagrar</i>	

## DESPEDIDA

<i>(Recebeste) com bom gosto</i>	21	<i>Os três reis e magestado</i>	24
<i>os três reis e magestado</i>		<i>Com as três coroa real</i>	
<i>Hoje veio visitar</i>		<i>Já fez sua obrigação</i>	
<i>Hoje veio visitar</i>		<i>Pode vos alevantar</i>	
<i>Ofertaste com bom gosto</i>	22	<i>Pode vos alevantar</i>	25
<i>Esta nobre companhia</i>		<i>Pra seguir o seu destino</i>	
<i>(Outro) tanto vós terei</i>		<i>Nesta tão bendita hora</i>	
<i>Na vossa mão todo dia</i>		<i>Na frente da luz divino</i>	
<i>Pra essa nobre companhia</i>	23	<i>Se despede os três reis</i>	26
<i>Fizeste o que pudeste</i>		<i>Com grande poder que tem</i>	
<i>Ficamos muito obrigado</i>		<i>Desejando a paz de Cristo</i>	
<i>O rei lá do céu merece</i>		<i>Até pro ano que vem</i>	

O mestre violeiro canta parte da chegada na porta da casa. Os versos indicam para os donos da casa o que deve ser feito: "acendei o lampião" faz com que a casa se ilumine; "abre o portão sagrado/ que os santos Reis quer entrar", deve-se abrir a porta para que todos entrem: a "tripulação", os acompanhantes e a equipe de pesquisa.

A casa está preparada com um altar onde estão depositados objetos e figuras relativos ao Natal, como presépios ou pinheirinhos prateados com bolas coloridas. O mestre termina a "chegada" dentro da casa. Os Reis

sentam-se diante do altar e, para todos, é servido algo de comer e beber como bolo, bolacha, cachaça ou vinho. É um momento de descontração e de conversas sobre a festa e o cotidiano. O dono da casa oferece uma contribuição para o baile de Reis. O mestre agradece cantando a “despedida” e a “tripulação” sai da casa seguida por todos, inclusive seus moradores.

*“A Rejada já é uma parte também religiosa, só que não acaba com festa assim, como se diz, da divindade, se acaba com forró, né?”*

João Vito, em entrevista

O Baile de Reis é um dos maiores bailes de São Paulo Bagre, só superado pela festa de vinte e cinco de janeiro, dia de São Paulo padroeiro. Os parentes e conhecidos dos moradores da vila vão chegando desde as vésperas até o dia do baile. Residem no centro de Cananéia, nos bairros distantes ou nas ilhas vizinhas. Chegam a pé, de canoa, de carro ou de caminhão. O salão comunitário é aberto à tarde e enfeitado com papel crepom e metalizado, estrelas e faixas. Os tronos dos reis são arcos reluzentes feitos com madeira, papelão, bambu ou outro material e adornados com enfeites metalizados e luzinha pisca-pisca. Kiko, o responsável pelo salão e pela capela coordena o trabalho e dona Edite, que foi a professora dos mais velhos, contribui na realização e renovação dos enfeites. O salão fica cheio de crianças brincando em meio aos preparativos.

Atualmente, a “tripulação” tem participado apenas do baile, sem a caminhada. Na pesquisa, pedi a realização da visita em uma casa para

registrar e conhecer. Participei, então, da produção da festa. Com a orientação dos foliões, encapei as coroas com papel metalizado, refiz as estrelas recobertas de purpurina, passei as roupas da "tripulação" e transportei os foliões que moram no bairro vizinho, Agrossolar. João Romão disse, posteriormente, que essa Reiada, de 1994, saiu "a reboque". Estamos em 1997 e ainda não "tiraram"<sup>1</sup> a Reiada com a romaria noturna e a cantoria nas casas. O baile é realizado todos os anos e dele os Reis e sua "tripulação" participam e entusiasmam a todos.

Por volta das nove horas da noite, a vila está apinhada de gente. O salão enfeitado e iluminado está com as portas abertas. As crianças correm e brincam, algumas pessoas sentam nos bancos encostados nas paredes. Os músicos afinam os instrumentos. Quatro ou cinco casais dançam a dança de São Gonçalo para garantir bom tempo durante o baile. Os fandangos são tocados, mas poucas pessoas dançam, pois o baile só começa depois da chegada dos reis.

Enquanto o baile vai sendo formado, a "tripulação" se arruma na casa de João Veríssimo. Colocam as roupas e pegam os adereços. Em 1996, Edite montou o presépio vivo, com São José, a Virgem Maria e o Menino Jesus. A criança mais nova da vila foi o menino Jesus, tinha nascido há menos de um mês. Em 1997, repetiram o presépio e o mesmo casal representou a Sagrada Família. Nesse ano, o filho mais novo tinha apenas quinze dias de vida. Quando todos estão prontos, o salão é esvaziado, a luz apagada, e a porta, fechada. A Sagrada Família entra sem

---

<sup>1</sup> Termo utilizado para a realização da Reiada.

ser vista, pela porta de trás.

A "tripulação" chega à porta do salão e inicia a cantoria. Edite e mais duas ou três pessoas respondem aos versos acendendo as luzes e abrindo a porta. Os Reis entram no salão seguidos pela "tripulação" e por todos os presentes. No pequeno palco estão os tronos e o presépio. Os reis ocupam seus lugares seguindo os versos. Como nas casas, é servida comida e bebida. Em 1994, foi pipoca com vinho, ofertas dos freqüentadores do baile. Tradicionalmente, não é vendida bebida no baile de reis, mas esse costume vem sendo modificado. Essa alteração é um dos pontos de conflito interno que dificulta a continuidade da Reiada. O mestre dá a despedida e a "tripulação" se retira sob aplausos dos presentes. É iniciado o baile que termina só ao amanhecer.



## SÃO PAULO PADROEIRO

25 de janeiro

Em vinte e cinco de janeiro é celebrado o dia de São Paulo, o padroeiro do bairro. As comemorações são organizadas por três festeiros, que enfeitam o andor e a capela, organizam o almoço comunitário e chamam os músicos para o baile. A cada ano é feito o sorteio para a festa do ano seguinte.

O almoço comunitário para o qual todos contribuem é o início das comemorações. É época de camarão, o que significa fartura. Realizado no salão comunitário, são servidos camarão, peixe e frango com arroz, feijão e macarrão.

O andor é enfeitado para sair da capela em procissão à tarde. Carregam a imagem de São Paulo pelos caminhos de areia até retornarem à igreja. Enquanto seguem o santo, os moradores da vila e alguns freqüentadores rezam em voz alta orações do ritual católico. Em seguida, é realizada a missa, em louvor ao santo padroeiro, pelo padre João Grande, responsável pela paróquia. À noite, por volta das vinte horas, é erguido o mastro, pintado em cores alegres, encimado pela bandeira de São Paulo. Enquanto levantam o mastro, cantam a "erguida", que fala sobre o padroeiro.

A festa termina com um leilão e o baile, famoso em toda a região. O festeiro define o que será leiloado e contrata o conjunto, violeiro ou sanfoneiro. Os moradores da redondeza, dos bairros distantes, do centro de

Cananéia e das ilhas vizinhas freqüentam o baile. O início é por volta das dez horas da noite e termina ao amanhecer. Há dois anos atrás, as celebrações em louvor ao padroeiro sucediam o baile, no domingo. Entretanto, algumas pessoas excediam na bebida e não mantinham a vigília necessária para o louvor. Atualmente, as celebrações são realizadas no dia vinte e cinco, enquanto o leilão e o baile acontecem no sábado próximo.

## CARNAVAL

A brincadeira de carnaval começa no sábado anterior, chamado sábado magro, quando é realizado um baile. Antes da construção do salão comunitário, o baile tinha por finalidade avisar a todos onde seria comemorado o carnaval. A casa que realizasse o sábado magro, realizaria também os quatro dias de brincadeira.

Em 1993, o baile foi organizado por Edite, que trouxe máscaras de papelão e papel crepom para enfeite. O salão foi arrumado à tarde. Tiramos do teto as bandeirinhas desbotadas, penduramos tiras de papel crepom colorido e colocamos laços de papel crepom nas paredes junto com as máscaras. Edite trouxe colarzinhos estilo havaiano que vendeu antes de começar o baile e máscaras plásticas que emprestou durante a função. O baile começou por volta de vinte e uma horas e os tocadores chegaram bem animados. Algumas pessoas de fora estavam presentes: dona Maria e seu marido, de Pedrinhas na Ilha Comprida, Zildo e seu irmão, do sítio Pica-Pau

da estrada da Aroeira, Janjão, dono do bar da estrada da Aroeira, seis turistas alemães, quatro paulistas e eu.

Os músicos começaram a tocar e logo tinha gente dançando. Edite lembrou-se de São Gonçalo, pararam o fandango e dançaram para ele: colocaram a imagem do santo no pequeno palco do salão, ao lado de flores arranjadas numa garrafa de coca-cola. Acabada a dança, o santo foi levado para casa de Maria Marta e o fandango recomeçou.

Os homens mais velhos não paravam de dançar: Tutico, apontado por Dejanira como ótimo dançador, trocou de camisa duas vezes de tanto suar. No tempo do batido, era comum os homens trocarem de camisa durante os bailes.

Jovens, no salão, eram apenas os filhos dos músicos, Mara, filha de Kiko, Marco e Joana, filhos de João Vito e Antônia. As famílias presentes traziam os filhos pequenos e as crianças eram numerosas. Homens com as esposas e filhos pequenos, homens casados sem as esposas, mulheres viúvas, descasadas e solteiras e algumas crianças com as avós. As mulheres mais velhas assistiam à dança, comentavam e riam das brincadeiras.

Quando o baile estava bastante animado, Edite distribuiu as máscaras, trazidas da Vinte e Cinco de Março em São Paulo, entre alguns homens que dançaram e fizeram graça. Janjão, homem baixinho e barrigudo, colocou a máscara do Paulo César Farias, "*ornou com o Janjão direitinho*", comentaram no salão. Além do PC, havia um pirata, um homem com cigarro na boca e uma mulher esquisita de peruca brilhante que Edite

incorporou na brincadeira. O baile, então, "ferveu" e, depois de algumas modas, os foliões tiraram as mascaras e o baile continuou até ao amanhecer.

O carnaval de antigamente tinha brincadeira de borra, durante o dia, entre os jovens e as crianças. Dona Maria, cunhada de Dejanira compara: *"O sexo, agora, está em tudo. Isso estraga muito a brincadeira. Sempre brinquei os quatro dias de carnaval, sem dormir de noite, fazendo o serviço da casa, lavando, pegando água, fugindo da borra. Ninguém me pegava. Derrubava os rapazes no rio quando estavam atravessando a pinguela, e lá mesmo começava a brincadeira."* Atualmente, a brincadeira de carnaval são os quatro dias de baile, muitas vezes, de fandango por viola.

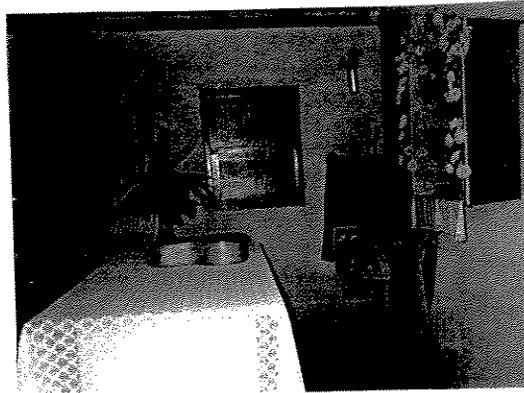
## **ABRIL**

### **SEMANA SANTA:**

#### **Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia e Domingo de Páscoa**

As comemorações da Semana Santa começam com a missa na sexta-feira pela manhã, seguida pela procissão do calvário pelo "caminho". Um baile de fandango marca o final da quaresma no Sábado de Aleluia. Antes, porém, é realizada a reza da luz, do Círio de Nazaré. Nessa ocasião, o padre João Grande promove as comemorações na cidade de Cananéia,

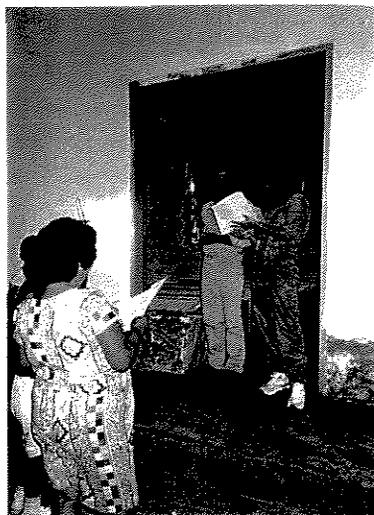
portanto, a reza em São Paulo Bagre é coordenada por Kiko, que acumula, entre outras, a função de capelão.



No ano de 1993, o escuro da noite era vencido pela luz dos lampiões. Em maio do mesmo ano, começou o fornecimento de energia elétrica no bairro. Muitas transformações ocorreram desde então, a geladeira melhorou a qualidade de vida, os inseticidas elétricos passaram a fazer parte do cotidiano e a televisão, aos poucos, foi entrando em todas as casas.

Na noite do Sábado de Aleluia, as pessoas aproximavam-se do centro da vila, cada uma com uma vela na mão. Comentava-se que a reza estava atrasada por causa dos preparativos para o baile, alguns criticavam a prioridade dada à providência das bebidas e consideravam isso uma falta de respeito para a reza. Por volta das vinte e uma horas, começou a juntar gente na porta da capela. A noite estava escura e Sérgio trouxe o lampião a gás. Na frente da capela havia uma grande vela enfeitada com hibiscos vermelhos, representando o Círio de Nazaré. Kiko estava muito rouco e Joana, filha de João Vito, ajudou-o na leitura da eucaristia. Formaram-se

duas filas na frente do Círio, as crianças distribuíram o caderno de orações e o papel com as letras das músicas e, então, começou a reza. O Círio foi aceso e, obedecendo às filas, cada vela foi acesa nesse fogo coletivo. Todos entraram na igreja e rezaram para a luz do dia em que Jesus ressuscitou.



Cinco pessoas, formando um jogral, leram a passagem do evangelho em que Maria Madalena e Verônica foram visitar o túmulo de Jesus na intenção de colocar perfume no seu corpo para preservá-lo. Ao chegarem lá, a pedra estava removida e um homem de branco disse-lhes que Jesus havia ressuscitado e não se encontrava mais no túmulo.

Num determinado momento da história, as velas foram apagadas e reascendidas na luz do Círio, representando a confirmação do batismo. A Campanha da Fraternidade em 1993 abordava o tema moradia. A reza e os cantos falavam da ressurreição, dos sem casa e dos sem teto que dormem na rua e não podem pagar aluguel. Falavam também da indisposição das autoridades e da diferença entre os ricos e os pobres. Rezamos o Pai

Nosso de mãos dadas e a Ave Maria. Todos foram benzer-se nos pés dos santos no altar, entre eles São Paulo, São Gonçalo e Jesus Cristo.

O baile começou a formar-se aos poucos, como de costume. O salão iluminado. Estava rodeado de gente e cheio de crianças. As bebidas, a limpeza do espaço e seus enfeites foram providenciados à tarde. Eu perguntava sobre os músicos e ninguém afirmava quem iria tocar. Os violeiros trouxeram as violas e deixaram-nas guardadas no saco até a hora do baile. Eu insistia em questionar sobre o fandango e não obtinha resposta assertiva; aos poucos, fui percebendo que as palavras são utilizadas de forma distinta da qual estou acostumada.

Vieram violeiros do sítio do Pica Pau e de Agrossolar, além dos músicos de São Paulo Bagre. A função, outro nome dado ao baile, ainda era incerta para mim. Os músicos se encontraram no salão e começaram a afinar os instrumentos. Além dos violeiros, vieram outras pessoas de longe, como Maria das Neves com seu marido João, que vieram de canoa e dançaram a noite toda; Dona Rosário de Agrossolar, que não vinha há três anos, mulher do Seu Afonso, o rabequista; e muita gente de Cananéia. Nesse baile, não havia turistas. Era esperada mais gente de fora. O baile esteve animado e muitas pessoas dançaram. As pessoas mais velhas mostravam o fandango com o eixo apumado e um pulso vertical. O número de jovens era menor e sua dança era mais próxima da lambada que estava na moda, de quadril "quebrado" como no forró nordestino, sem a definição do eixo-mastro. A maioria da molecada ficou brincando e circulando por fora do salão, na escola ou no parquinho. Não fui ver, por que uma dama

respeitada permanece no salão, só ouvi dizer. A Mara, filha de Kiko, saiu do salão, foi encontrar um rapazinho, e foi repreendida severamente pelo pai. Dona Antonia me contou que aprendeu o fandango, porque seu pai não a deixava ir ao baile se não fosse para dançar. O domingo de Páscoa não foi comemorado, andei pelo bairro todo, comentei do baile, tomei café com cravo na casa de Dona Dejanira e não vi a Páscoa.

**A BANDEIRA DO DIVINO ESPIRITO SANTO  
E A FESTA DE SÃO JOÃO BATISTA PADROEIRO DE CANANÉIA**

**MAIO /JUNHO**

**Festas que envolvem todo o município**



*“É muito antigo, meu senhor, isso é muito antigo demais. Quando eu era moleque, meu pai, minha mãe, já contavam de romaria, de quando eles eram moleques, meu senhor, isto toda a vida existiu aqui.”* Em depoimento, Mestre Maneco afirma a antigüidade da bandeira do Divino. É interessante observar que os bandeirantes já realizavam romarias evocando os desbravamentos dos sertões. Dejanira lembra o tempo em que uma bandeira saía em seguida da outra. *“Quando uma chegava, se arrecolhia, saía outra esmolando.”* Citou, além da bandeira do Divino, a de São Luís e a da Nossa Senhora dos Navegantes.

Jacaré acrescentou que, antigamente, muitas bandeiras percorriam os mesmos caminhos ao mesmo tempo. Nos encontros entre as bandeiras aconteciam desafios: um mestre versava para cada parte da bandeira adversária, fazendo um verso para cada flor, para cada fita e para o pano da bandeira. O outro mestre respondia e o melhor verso vencia. Nesse tempo, a “tripulação” tinha também o alferes, responsável pelo dinheiro e carregador da bandeira. O alferes retirava as partes da bandeira adversária, conquistada em versos, e colocava na outra bandeira. Essa batalha poética só tinha fim, quando uma das bandeiras ficava depenada, *“só no pau.”* Atualmente, apenas o Divino Espírito Santo sai em romaria pelo município. São duas as bandeiras, que percorrem regiões distintas, a do norte e a do sul como obrigações complementares.

A Bandeira do Divino Espírito Santo é a maior festa da região. Constitui um complexo festivo, formado por celebrações na igreja matriz de Cananéia com o padre João; há uma longa caminhada, chamada romaria,

abrangendo o município e uma parte do litoral paranaense e a festa nas ruas da cidade de Cananéia. Na romaria, os foliões ou “tripulação”, como são chamados, levam a bandeira vermelha, cantando de casa em casa, por todos os sítios da região. Distribuem as bênçãos divinas e recebem as promessas e oferendas. No “*passo cansado das velhas*”, como disse um mestre de Jacupiranga, esse passeio com a bandeira dura, aproximadamente, um mês e meio. É uma esmolação, como a da Reiada, arrecadando dinheiro para realização das festas do Divino e de São João Batista, padroeiro de Cananéia, vinte três e vinte e quatro de junho, respectivamente.

São quatro foliões que formam a “tripulação” do Divino. O mestre cria os versos, toca viola e arrecada as ofertas, além de ser o responsável por tudo o que diz respeito à romaria pelo município. O rabequista acompanha com a rabeça. O Tenor toca o tambor e canta a segunda voz. Um menino acompanha o grupo, cantando a voz mais aguda, a terceira voz é o tipe. João Vito tem em conta que “*ser mestre não se aprende, é preciso ter cabeça muito boa. O cara pode saber 50 versos, mas se tromba com alguma coisa diferente tem que criar na hora. No ano passado, o dono da casa quis batizar uma criança. Maneco engoliu seco e fez a obrigação. Além de boa cabeça, não pode ter o coração fraco, porque a emoção é forte. Já teve caso de encontrar defunto e cantar em cima de morto é difícil. Quando toca no assunto muita gente chora, se o cara tem o coração fraco não cumpre a obrigação*”.

A Bandeira do Divino ficou parada dezoito anos e foi reativada pelo Padre João há, aproximadamente, dez anos. O pároco da Matriz de São João Batista de Cananéia tem grande influência sobre a bandeira, visto que é uma manifestação da religiosidade popular. Por um lado, incentiva-a, reativando a festa, por outro, altera regras tradicionais, pois tais manifestações ficam submetidas às ordens da igreja. A organização fica a cargo de um comissão festeira, atualmente escolhida pelo pároco. Até 1991, entretanto, a escolha dos festeiros dava-se por sorteio.

Seu João Batista de Almeida, morador e comerciante de Cananéia, conta que *“em mil novecentos e noventa eu fui sorteado em primeiro lugar e tive a satisfação de ser o primeiro festeiro. Ser festeiro é trabalhar em prol da comunidade, e procurar fazer uma festa bonita, bem feita, é isso aí!*

*Pela tradição da festa diversas pessoas dão o nome e, no dia vinte e três ( de junho), no encerramento da Festa do Divino, serão sorteados doze festeiros, sendo seis pro Divino e seis pra São João, e o primeiro sorteado será o primeiro festeiro, no caso, vai presidir os destinos das festas.*

Sobre o momento em que foi sorteado diz que *“foi uma emoção muito grande, porque eu levei minha mãe, inclusive, de carro, uma senhora de idade com dificuldade para andar, e eu não esperava ser sorteado em primeiro lugar, tanto é, que nem vestido adequadamente eu fui. E naquele momento, naquela hora, foi uma emoção tão grande que eu nunca vi na minha vida, que me fez sentir assim uma criança, ou então, uma pessoa que ganhou na loteria, sorteada, sabe? E aquilo pra mim foi muito gratificante”.*

Continua, então, a descrever a tradição e as mudanças ocorridas nessa festa. *“Pela também tradição da festa, o casal: o primeiro festeiro ,o Imperador, com sua respectiva esposa, a Imperatriz, leva as pessoas numa espécie de romaria, que aqui a gente chama de ‘trajeto’, pra que as pessoas conheçam aonde que vai morar o Império, onde vai ser a festa o próximo ano. A gente é coroado dentro da igreja pelo festeiro anterior e com a ajuda do padre. Existe inclusive um toque especial da banda, naquele momento, que faz parte também da tradição da festa. Aquele toque significa o coroamento do novo Imperador, e depois, então, que sai a procissão até a casa pra que o ano que vem todo mundo saiba onde vai ser a casa do festeiro.*

*O último ( ritual de coroação ) foi em 1991, em 92 infelizmente, não teve mais. Porque a gente tem dificuldade de saber, a gente lamenta profundamente que isso não exista mais, porque acho que isto mexe demais com os costumes da festa.*

*Eu acho que isto é uma exigência da festa, uma exigência da tradição da festa. E todo mundo gosta de participar desse sorteio, porque a gente entende que isso é uma missão a ser cumprida, é uma coisa que vem de cima, de Deus, nos dá esse direito. E se a igreja católica nos tolhe este direito, pra nós, infelizmente, a gente não gosta.”*

Sérgio fala de sua desilusão, da falta de perspectiva de ser imperador: *“A chance agora é mínima de ser Imperador, de coroado, né? Por causa da mudança, de não ter sorteio mais na Festa do Divino, né? Então, é por causa disso que eu acho que eu não vou conseguir ser*

(Imperador), só se mudar, haver sorteio novamente como era antigamente, aí sim, aí a esperança seria cem por cento pra ser, do contrario não.”

Os fogos de artifício são outro ponto de conflito entre a orientação do padre e os devotos. Sérgio é fogueteiro e valoriza essa tradição. Diz que *“tinha os fogos todo o final, dia 24 à noite, depois que terminava a procissão. Aí, já era avisado, todo mundo sabia, porque tinha na programação da festa marcando tudo, horário. Só que o padre João já não aceita mais os fogos por causa da situação financeira. Ele acha que é um dinheiro jogado fora, que é um dinheiro queimado, a mesma coisa que pegar o dinheiro e queimar. Então ele cortou, tirou também os fogos por causa de sobrar mais dinheiro pra igreja. Ele acha que esse dinheiro não tem retorno, não há vantagem nenhuma em queimar esses fogos”*.

Pelos depoimentos, percebe-se que a festa é organizada pela comissão festeira. Antônio Festeiro, que foi Imperador em 1994, esclarece que *“o trabalho do festeiro é organizar os bingos, as pessoas que andam, que estão com a bandeira andando pelos sítios e às vezes na cidade. Tudo isto o festeiro tem que organizar.”* Antônio é pescador e morava no sítio até 1993. Morador da cidade de Cananéia, sente falta da vida tradicional. Comenta sua experiência: *“não é muito fácil ser festeiro, a primeira coisa que a pessoa tem que ter bastante responsabilidade, e junto com outros grupos. A gente como primeiro festeiro tem que ter bastante responsabilidade.”*

As duas bandeiras de romaria ficam guardadas na igreja durante o ano. Uma percorre o sul e a outra, o norte. A Imperatriz arruma seus

enfeites, preparando-as para a romaria. Na casa dos imperadores é montado o Império de onde saem e para onde voltam as Bandeiras da romaria. Um pano vermelho bordado com flores é estirado na parede, definindo o espaço onde serão depositadas as bandeiras da romaria, a coroa e o estandarte dos imperadores, juntamente com as bandeiras de outros devotos e promesseiros, que são em número aproximado de quarenta.

Dia dois de maio à noite, as bandeiras que estavam na igreja são colocadas no Império e entregues para os mestres foliões. Esse ritual é denominado o "recebimento da bandeira". O horário não é fixo. Em 1993, por exemplo, iniciou às vinte e três horas e, em 1994, às dezenove horas e trinta minutos. Nesse recebimento, os mestres repentistas versam sobre a romaria de forma geral e sobre as especificidades daquele ano. O Recebimento de 1993 foi em casa de dona Cida e seu Jair, os imperadores do ano. Os versos "trovados" explicam que a Bandeira do Divino vai sair *"para seu passeio pelo município"* e todos os devotos estão convidados para a Alvorada. Naquele ano, o mestre da bandeira do sul estava suspenso pelo padre. Jacaré, mestre e violeiro que participa dos fandangos em São Paulo Bagre, excedeu na bebida e faltou com suas obrigações durante a última romaria. Os versos do recebimento contavam, então, que só sairia uma Bandeira *"por falta de Folião"*.

No dia seguinte, três de maio, às cinco horas da manhã é feita a Alvorada. Os mestres cantam no Império, pegam a Bandeira e saem

tocando no trajeto até a igreja. Cantam diante da porta fechada da igreja e retornam ao Império.

*Nessa hora tão feliz*

*Na alvorada do dia*

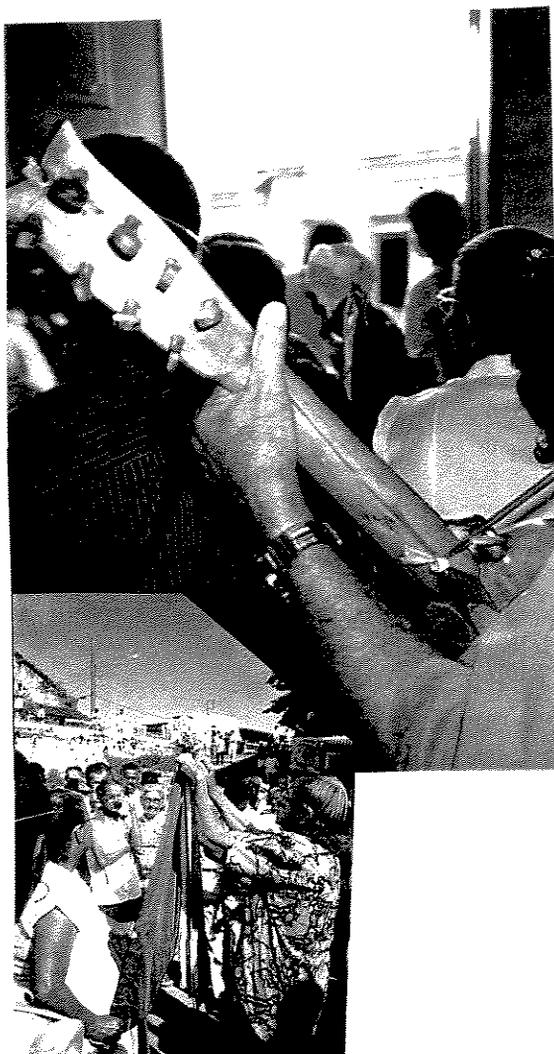
*Na matriz de São João... Obrigação... Hora Sagrada ... Permissão.*

No retorno ao Império, cantam que todo o dinheiro arrecadado irá para as *mãos da comissão festeira*, versam sobre as promessas, explicam em trovas que a Bandeira *vai sair no seu passeio* arrecadando prendas para a festa do Divino, que *volta para seu Império para descansar* e abençoam o Imperador e a Imperatriz. A Bandeira permanece no Império até a hora de sair para a missa.

Por volta das oito e meia da manhã, seguem novamente o trajeto até a igreja. Desta vez só voltarão para o Império dali a, aproximadamente, um mês e meio, após a romaria pelo município. As portas da igreja se abrem aos foliões que entram tocando e cantando de frente para o altar. O padre orienta a romaria, seguindo as diretrizes das comunidades eclesásticas de base. Em 1993, havia retornado de uma reunião da Confederação Nacional dos Bispos do Brasil e, em nome dos bispos, discursou sobre a importância da aceitação das formas de devoção popular. Lembrou o estado de pobreza do país, da concentração da pobreza no interior, dos processos de grilagem das terras e da reforma agrária. Ressaltou as diferenças entre as grandes fazendas e os pequenos agricultores. Comparou a produção de subsistência com as grandes produções voltadas para a exportação. Abriu

os braços e falou para o Mestre: “Se vocês levarem a mensagem da reforma agrária pelo mato por onde a Bandeira vai passar, vocês estarão inspirados pela luz do Espírito Santo”. Padre João tirou várias fotos e convidou a todos para as festas dos dias vinte e três e vinte e quatro de junho.

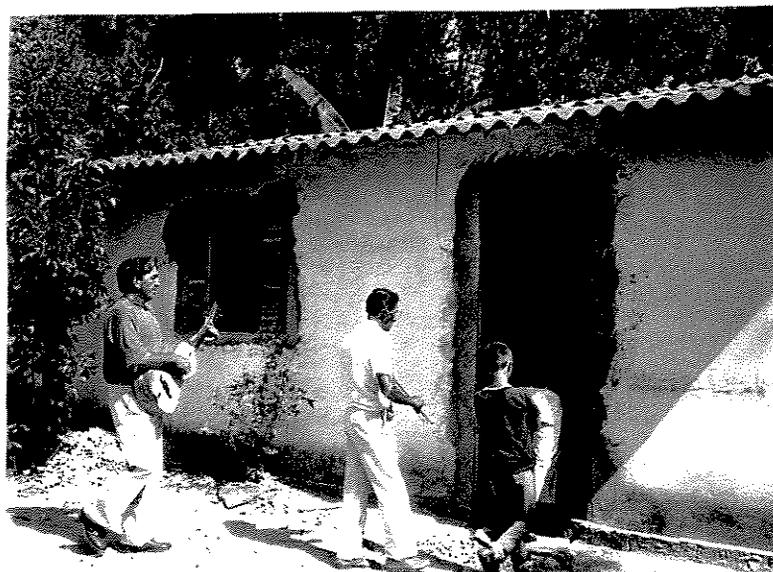
Nessa ocasião, denominada “saída da bandeira”, muita gente vem para Cananéia, inclusive os moradores de São Paulo Bagre. Seu João Veríssimo, Alzira, com Talita ainda bebê, e Maria Anastácia são alguns moradores de São Paulo Bagre que encontrei na saída de 1993. Aproveitaram para ir ao banco e ao mercado. Na praça, estavam ainda alguns índios guaranis vendendo seus cestos, bichinhos de madeira, arcos e flechas.



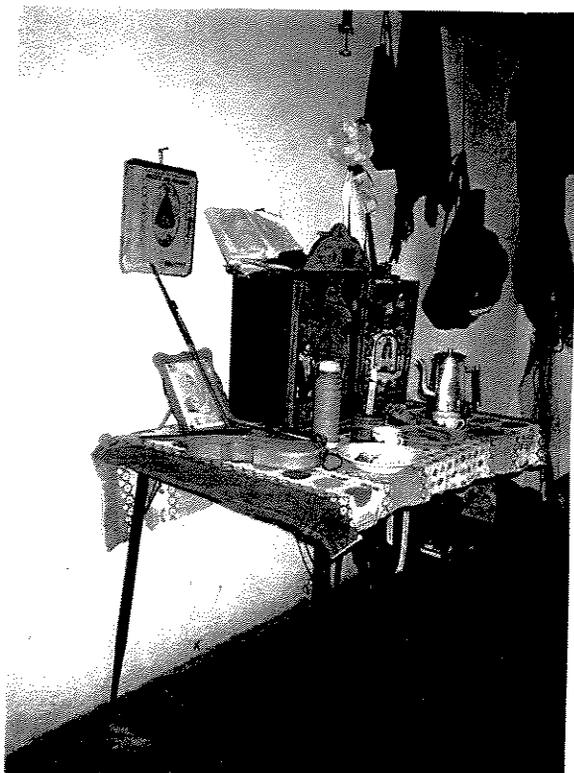
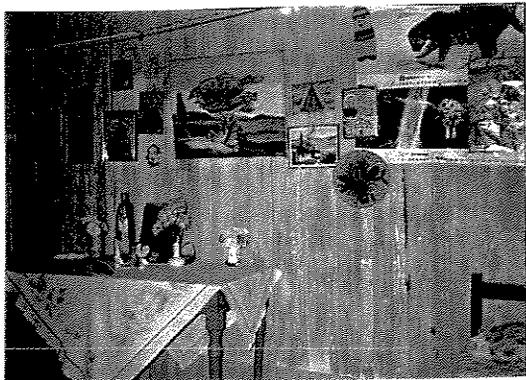
Da Igreja seguem todos para o porto. No topo da bandeira, a imagem do Divino Espírito Santo, um pombinho de madeira dourado, é beijado pelos devotos. Fitas são amarradas e dinheiro é colocado na Bandeira - são pagamentos de promessas, de graças recebidas. Desde o “recebimento” até o retorno da bandeira para o Império, os mestres transformam todos os

acontecimentos em versos . No porto, cantam a despedida e embarcam para a romaria.

*“É uma visita pro pessoal do sítio, porque, quem não pode ir na festa, quando a bandeira chega, é a festa deles, é a bandeira do Divino”*, declara Maneco, mestre de bandeira.



Agrossolar é o primeiro bairro a receber a bandeira. Os freqüentadores dos fandangos em São Paulo Bagre recebem a bandeira em suas casas. Celso Camargo, que toca bandolim no fandango; Vaduca, sogra de Celso; João Vito, mestre da Reiada e violeiro de fandango; Dácio, sanfoneiro, filho de seu Afonso e seu Afonso, o rabequista, são exemplos dos devotos visitados que participam dos bailes.



Cada casa prepara seu altar, seu oratório para receber a Bandeira. Nessas mesas-altares, há diversos objetos que aludem ao universo caiçara: religiosidade sincrética, fé nos entes da natureza e convivência do tradicional com a modernidade; imagens dos santos, a vela acesa, papel decorado com motivos natalinos forrando o oratório, o buda, fotografias dos parentes, calendário com a imagem de Iemanjá, um boneco que parece duende, conchas e pedras que "os *meninos encontram ao lado das ostras e colocam no oratório para enfeitar*", casco de tartaruga, bico de ave, flores e

folhas da mata, desenho de onça, pele de macaco, o aparelho de rádio, toca fitas e a televisão. Ao lado do oratório, na própria mesa são ofertados café, bolo bolacha, vinho ou pinga para os foliões e acompanhantes. A dona da casa vem receber a Bandeira e entra na casa seguida pelos foliões e pelos moradores da região. A bandeira é carregada pela dona da casa ou por algum promesseiro e passa de mão em mão.



*“Promessa eles fazem também. Eles fazem promessa para receber o Divino com a luz acesa na mão, conforme a promessa, os pedidos que eles fazem. (...) o outro já se põe de joelho dentro de casa, também com a luz acesa na mão pagando promessa. As vezes algum paga promessa lá com fotografia, com coisa tudo que eles fazem. Lá com fita que eles colocam na bandeira, com dinheiro, eles fazem muito, muita promessa.”* Nesse depoimento, mestre Maneco mostra a dimensão da fé: as flores, as fitas, o perfume derramado não são enfeites, são graças recebidas, histórias de fé materializadas em cores e formas.

Dentro das casas cantam a “chegada”, falando de cada santo no oratório. Apesar da diversidade de objetos contidos nos altares, o mestre

"salva", ou seja, canta saudando, apenas a luz da vela e os santos. Jacaré ensina a seqüência dos versos: *"o primeiro que tem que salvar é a luz, que é o principal. Depois da luz vai salvando os santos que nem o Bom Jesus que é o principal também, né? Depois do Bom Jesus, então, vai salvando os outros, aí, salva uma Nossa Senhora, um Santo Antônio. Depois passa pro dono da casa, pra esposa dele, depois da esposa para os filhos, depois de cantar para os filhos, pra cada um, um verso, aí pede a oferta, não tem mais nada a fazer."* Os instrumentos são colocados sobre ou sob a mesa no altar, protegidos, ou num lugar mais íntimo da casa, como num quarto. Depois de comer, beber e conversar, os foliões cantam novamente, agora, a Despedida. Agradecem a oferta, abençoam a casa e convidam a todos para a festa do dia vinte e três. Saem cantando, a dona da casa leva a Bandeira para fora onde o representante da próxima casa a recebe.

Mestre Maneco sente-se valorizado e bem tratado nesse seu "serviço". (...) *"Quando é estrada eles carregam a gente de carro tudo, não cobram nada. Tudo mundo coopera muito bem. Tratam muito bem da gente, dão dormida, dão comida. Tratam muito bem mesmo dos folião. É para eles uma festa muito grande quando a gente chega no bairro. Deus o livre que a gente não vá visitar uma comunidade lá."* A romaria atinge um número grande de moradores de forma muito íntima, dentro da casa de cada um. João Vito sintetiza as atividades da romaria: *"Amanhece o dia, dá a alvorada, depois despede e sai esmolar. Chega a noite, pede pouso, pouso e no outro dia faz a mesma coisa."*



Os foliões visitam, em média, seis casas por dia. De madrugada, por volta das cinco horas, dão a Alvorada. Cantam no altar da casa versando sobre esta e sobre o início da obrigação do dia. Saem para esmolar em outras casas, em que dão a chegada, recebem as promessas e ofertas e dão a despedida. Almoçam onde são convidados. É comum a oferta do almoço ou do pouso ser promessa. No final do dia, fazem o Encerro, guardam a bandeira enrolada em um pano branco e descansam no pouso. No dia seguinte, recomeçam e, assim, passa um mês e meio. Seguem, percorrendo todo o município, cumprindo sua obrigação.



Em meados de junho, retornam à cidade. Terminam os “pedidos” na cidade e entregam a bandeira e o dinheiro arrecadado para o Imperador e a Imperatriz. A festa sai, então, das mãos dos foliões e segue comandada pelos festeiros. João Vito afirma que *“a tripulação não canta no dia da festa, porque o dia da festa já fica prá outros. São os outros que cantam lá dentro. Cantam os hinos da igreja. Nossa missão é só aquele mês e poucos dias que a gente anda, né?”*

No período da romaria, a comissão festeira organiza bingos e rifas, arrecadando dinheiro para a festa. Quinze de junho é o dia da arrumação do Império, quando as bandeiras são recolocadas. Vinte e quatro delas ficam guardadas na igreja, representando oblações, pagamentos de promessas. Outros devotos que têm bandeiras para carregar na procissão, também levam-nas ao Império. Chega a quarenta o número total de bandeiras. Dia dezesseis, quando as bandeiras já estão arrumadas, saem em procissão pela cidade e retornam ao Império onde ficam até o dia da festa. Dia dezoito de junho, os foliões entregam a Bandeira ao Imperador e começam as atividades na cidade.

A festa na cidade de Cananéia é organizada pelo padre e pela comissão festeira; a seguir, o programa do ano de 1994, impresso e divulgado por todo o município.

**DIVINO ESPÍRITO SANTO**

**E**

**SÃO JOÃO BATISTA**

**( NOSSO PADROEIRO)**

**PROGRAMA 1994**

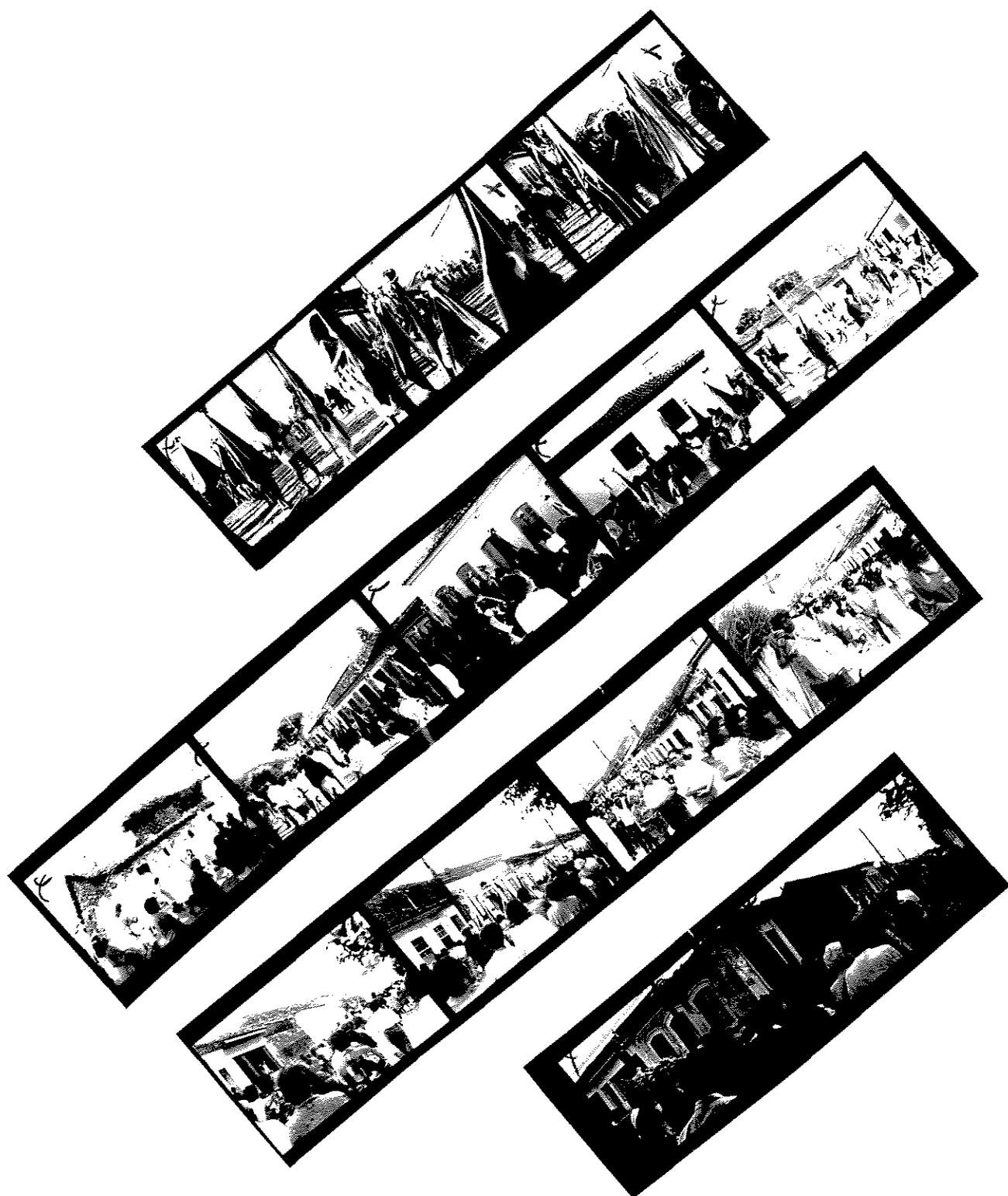
Dia 17 de junho -	6 feira -	5:00 h -	Alvorada da Festa do Divino e São João Batista
		19:00 h -	Trajetos das Bandeiras do Divino - Primeiro Tríduo do Divino
Dia 18 de junho -	Sábado -	19:30 h -	Primeiro Tríduo de S. João Batista
		21:00 h.-	Erguimento do Mastro de São João Batista
Dia 19 de junho -	Domingo-	9:00 h. -	Culto em louvor do Divino espírito Santo, na Matriz
		19:30 h.-	Segundo Tríduo do Divino e em seguida o Trajeto das Bandeiras
Dia 20 de junho -	2 feira -	19:30 h.-	Segundo Tríduo de S. João Batista - Confissão Comunitária
Dia 21 de junho -	3 feira -	19:00 h.-	Trajetos das Bandeiras e Terceiro Tríduo do Divino
Dia 22 de junho -	4 feira -	10:00 h -	Abrimento do Império, Trajeto das Bandeiras e Esmolamento
		19:30 h.-	Terceiro Tríduo de São João Batista - Celebração Batismal
Dia 23 de junho -	5 feira -		<b>FESTA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO em Cananéia</b>
		8:00 h. -	Santa Missa
		10:00 h.-	Missa Solene presidida pelo Bispo Diocesano Dom Aparecido
		16:00 h.-	Procissão em louvor ao Divino Espírito Santo
Dia 24 de junho -	6 feira -		<b>FESTA DE SÃO JOÃO BATISTA, Padroeiro de Cananéia</b>
		8:00 h. -	Santa Missa
		10:00 h.-	Missa Solene, em Louvor de S. João Batista, em intenção de Cananéia
		16:00 h.-	Procissão em Louvor de S. João Batista

26 de junho - Domingo- 9:00 h. - Santa Missa - O programa do dia será avisado com antecedência

Hoje haverá ROMARIA DA TERRA, do estado de São Paulo. Cananéia  
estará presente  
19:30h.- Santa Missa

A COMISSÃO DE FESTEIOS

Visto: Padre João, vigário de Cananéia



## FESTA DA NOSSA SENHORA DOS NAVEGANTES

### QUINZE DE AGOSTO

É uma festa oficial do município; durante três dias a cidade fica em festa. Organizada pela prefeitura e pela igreja é composta de uma parte laica e outra religiosa. As ruas do centro da cidade ficam tomadas de barraquinhas, vendendo comida, bebida, roupa, sapato, fita K7 e bugigangas em geral. Na praça, atrás do fórum, é montado um parquinho de diversões com roda gigante, carrinho de trombada, carrossel e outras atrações. Na praça matriz, um palco recebe grupos de jovens que cantam e tocam música popular brasileira, as mais veiculadas nas rádios no momento.



No dia quinze, dia de Nossa Senhora dos Navegantes, as celebrações começam com a missa na igreja Matriz de Cananéia. Em 1993, uma grande rede de pescar emoldurava o altar. O andor enfeitado com cetim azul trazia, ao lado da santa, uma pequena canoa de madeira. Depois

da missa, o andor seguiu em procissão em direção ao CEAGESP, local de comércio de pescados. No mar de dentro, entre as ilhas Comprida e Cananéia, os barcos iam chegando enfeitados com bandeirinhas de papel colorido, bexigas, folhagens e faixas com dizeres para a santa: “Obrigada Nossa Senhora dos Navegantes” ou “Os pescadores saúdam Nossa Senhora dos Navegantes”.

O andor é colocado em um dos barcos “embandeirados”, como são chamados. A procissão marítima faz uma volta em frente à bacia de Cananéia e retorna ao porto. O andor é retirado e a procissão é finalizada nas ruas da cidade. À noite, os fogos de artifício, pagos pela prefeitura, são a atração de fechamento da festa.

Jacaré compôs um fandango sobre essa festa:

*A festa do dia Quinze  
Para nós foi tão gozado  
Nós que ia viajar  
De canoa embandeirada  
Na chegadinha do porto  
Nós fumo fotografado*

*Eu aqui com o meu colega  
Numa viagem que fizemo  
Nós fumo fotografado  
Na hora que nós chegemo  
Para ficar mais bonito  
Amigo segure o remo*

.....  
*Às quatro da madrugada  
O meu colega dormis  
No meio da chuvarada  
O malvado do modista  
Olhava e dava risada*

*Já ia se aproximando  
A hora da procissão  
O meu colega descia  
O morro de São João  
O danado do modista  
Levava o tiro na mão*

As canoas pequenas, dos pescadores artesanais, não têm mais permissão para participar da procissão marítima, pois tais embarcações não estão condizentes com as especificações de segurança da capitania dos portos. No momento do embarque da santa, oficiais da capitania dos portos distribuem bóias para as embarcações que têm permissão, mas não possuem os equipamentos de prevenção.



## NOSSA SENHORA APARECIDA E FESTINHA DAS CRIANÇAS

### DOZE DE OUTUBRO

Em São Paulo Bagre, comemora-se o dia de Nossa Senhora Aparecida e o dia das Crianças. Pela manhã, é feita a reza na capela, coordenada por Kiko, acompanhada por canções ao violão. A imagem de Nossa Senhora Aparecida é colocada no andor enfeitado com cetim cor de rosa e flores de papel crepom. Após a reza, a santa é carregada pelos caminhos de areia da vila de São Paulo Bagre. Durante a procissão as mulheres se revezam ao carregar o andor. As orações seguem os cadernos trazidos pelo padre, orientados pela doutrina da igreja progressista.

Em alguns anos, é realizado o almoço comunitário no salão. Em outros, é servido um bolo para as crianças à tarde. Os enfeites acompanham o tema infantil com bexigas. Durante todo o dia a vila fica em festa. As comemorações terminam com o baile de fandango, iniciado por volta das nove horas da noite. Forma-se aos poucos, os músicos vão chegando e afinando os instrumentos. Quando Edite está presente, dançam para São Gonçalo e, por vezes, ao amanhecer, relembram algumas modas antigas. Em geral, dançam-se chimarrita e dandão até o dia clarear. A seguir, a transcrição de uma moda antiga, recolhida em entrevista na casa de Jacaré.

*Andorinha voou foi-se embora  
Foi se embora pro galho de fora  
Andorinha voou foi-se embora  
Fez seu ninho no cacho da amora*

*Ai que tão bonita moça  
Ai que tão bela senhora  
Para um bem que se enamora*

*Eu como não sou daqui  
Amanhã já vou-me embora  
Nesse mato não tem Passarinho  
Passarinho chamado Andorinha  
Andorinha voou foi-se embora...*



## PARTE IV

### PROCESSO CRIATIVO

O foco deste estudo é o processo de composição a partir da dança do fandango do litoral sul de São Paulo. A linguagem corporal e sua codificação apresentam-se como linha condutora para a elaboração da leitura cênica, articulando diferentes formas de expressão. O resultado alcançado é um evento de dança, música e multimeios, em que o estado criativo é priorizado. Para tanto, o roteiro é formado por uma estrutura fixa de tempo e espaço, servindo de base para improvisações, a partir de um repertório previamente estabelecimento. O espectador também é tratado como indivíduo criativo. A simultaneidade de informações exibidas e os convites para entrar no espaço oferecem ao público oportunidades de participação na leitura cênica proposta. Há, ainda, a presença da “tripulação” de Cananéia, dividindo o espaço cênico.

Os procedimentos na pesquisa de campo, o trabalho técnico, a experimentação e a elaboração cênica são processos, mais ou menos, sincrônicos, apresentados aqui seqüencialmente para maior esclarecimento.

#### 4.1 RECOLHENDO FRAGMENTOS

A arte se confunde com a vida e, no momento de recolher fragmentos, a vida se impõe ao mostrar-se em pedacinhos. A vivência em campo é um mergulho num universo que se pretende desvendar. Nesse mergulho, abrem-se os sentidos e a atenção para o conhecimento da vida caçara e de suas expressões artísticas. A experiência é o princípio para entender-se o mundo. Segundo Kant, é pela "experiência que temos a idéia de ser".<sup>1</sup> Contudo, a experiência em campo se dá através de um determinado ponto de vista: a abordagem é individual, por maior que seja a neutralidade pretendida. Merleau Ponty afirma que "esse sujeito que assume um ponto de vista é meu corpo, como campo perceptivo e prático".<sup>2</sup>

O trabalho em equipe amplia o número de abordagens, porém o todo não é percebido enquanto tal, somam-se abordagens pessoais aumentando as perspectivas. A percepção de um objeto em sua unidade, na visão de Ponty, "é a somatória de uma série indefinida de perspectivas, cada uma das quais lhe diz respeito e nenhuma o esgota (...), o lado não visto se anuncia a mim como o visível de alhures, ao mesmo tempo presente e apenas iminente".<sup>3</sup>

Nas visitas a São Paulo Bagre, foram sendo recolhidos fragmentos sensíveis dos bailes, das festas e do cotidiano. Fragmentos sensíveis são pequenas amostras do que os olhos vêem, os ouvidos escutam, a memória

---

<sup>1</sup> Kant apud Ponty, M. op. cit., p. 49

<sup>2</sup> Ponty, M., op. cit., p. 47.

lembra e o corpo percebe ao dançar e ao conviver com a comunidade. Incluí os objetos trazidos de Cananéia e os objetos vistos por lá foram refeitos para uso cênico. Recolher fragmentos é colecionar impressões. As imagens e sons são impressos, literalmente, em fitas magnéticas ou filmes foto-sensíveis, enquanto os movimentos e as formas de falar são impressas na memória corporal e intelectual. “O que importa é que recuperamos nossos sentidos. Devemos aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais”,<sup>4</sup> afirma Susan Sontag, indicando o caminho dos sentidos na arte contemporânea, ao dizer não à interpretação das artes. E assim foi feito em campo e em cena: imagens, sons, movimentos, palavras - fragmentos do universo caíçara são as impressões, transformando-se em impulsos criativos.

Fragmentos sensíveis recolhidos em campo são reformulados, reorganizados e apresentados em uma leitura cênica do universo pesquisado. A experiência sensorial acompanha todo o processo do trabalho. Não me ative a explicar ou interpretar o universo caíçara, entrei nele e apreendi dele os fragmentos que formam a base da montagem cênica resultante desse processo.

Fragmentos temporais de permanência em campo, visão fragmentada de uma cultura diferente da nossa e natureza fragmentária da cultura popular são as características das relações desenvolvidas. O material recolhido com o apoio dos equipamentos também é considerado

---

<sup>3</sup> Ponty, M., op. cit., p. 47.

<sup>4</sup> Sontag, S. **Contra a interpretação**. Porto Alegre, L&M, 1987. p. 22-23.

como conjunto de fragmentos das imagens e sons existentes em São Paulo Bagre. Através das relações pessoais e da convivência com os moradores foram colecionadas informações, reações e histórias de cada um, compondo em mosaicos as personalidades individuais.

Os fragmentos recolhidos são um conjunto de perspectivas únicas. Apreender todo o universo caiçara é inferir-lhe conhecimentos externos e artificiais. "É preciso dizer - diz Merleau Pônty - que nossas idéias, por mais limitadas que sejam num dado momento, exprimem sempre nosso contato com o ser e com a cultura e são suscetíveis de verdade desde de que a mantenhemos abertas ao âmbito da natureza e da cultura que devem expressar.(...) O que é dado é um caminho, uma experiência que esclarece a si própria, que se retifica e prossegue o diálogo consigo mesma e com o outro".<sup>5</sup> Portanto, consciente de ocupar uns poucos pontos de vista - somatória das perspectivas individuais da equipe de realização - atrevidamente, apresentei "meus" fragmentos, compondo uma simultaneidade de perspectivas, para que o espectador reconstrua, através de "seus" fragmentos, o universo tradicional dos pescadores artesanais.

#### **4.2. TRABALHO TÉCNICO**

O trabalho técnico diz respeito ao corpo e aos multimeios. É a organização do material apreendido em campo. Os movimentos são

considerados através de três perspectivas: a regional, a individual e a universal. Essa sistematização esclarece o percurso feito desde a observação até a descrição dos movimentos. Os multimeios são organizados como material documental, poético e descritivo. Desse trabalho técnico, foi reunido material para a experimentação. O resultado é a descrição dos movimentos do fandango, composto por seus elementos básicos, um vídeo mostrando o fandango em seu contexto de festas, as fotografias que acompanham este texto e um "Compact Disc" com as músicas do fandango, romaria e duas narrativas de acontecimentos no mar, que contextualizam o cotidiano caiçara e mostram a fala característica do litoral sul de São Paulo.

Os movimentos, que constituem a linguagem corporal pesquisada, estão associados a imagens e sensações vivenciadas em campo durante a coleta de fragmentos. Essas imagens são formadas tanto pela memória das visitas a campo quanto pelo material captado em vídeo e fotografias que, impressas no corpo da pesquisadora, transformaram-se pelo movimento. Os fragmentos sonoros estimularam as impressões e apontaram relações entre as imagens. Com o exercício de observar, repetir, praticar, transformar e fixar, foi definido o repertório expressivo, originário dos fragmentos recolhidos em campo e suas variações.

---

<sup>5</sup> Ponty, M., *op. cit.*, p. 56.

#### 4.2.1. Corpo

O corpo está situado em três perspectivas:

- a primeira, encontrada em pesquisas sobre a arte popular, é o corpo regional: o corpo que se movimenta dentro de padrões do grupo cultural a que pertence. Esse movimento encontra-se nas formas básicas do fandango;
- a segunda perspectiva surge quando se aprofunda a observação e encontram-se as variações de cada dançador, desenvolvendo as características individuais dos movimentos;
- a terceira é o corpo universal, a capacidade humana de se mover. É esse corpo que contém todos os corpos, que confere a liberdade de recriarem-se os movimentos. Com essa perspectiva, ampliam-se as características regionais e individuais para criar-se expressividade cênica.

O trabalho corporal trafega entre essas três perspectivas. Acompanha e orienta o processo que se inicia nas vivências em campo e culmina na realização do evento. É com o corpo que se percebem todas as coisas, como ensinou a vida, a dança e Merleau Ponty, e através dele compreendem-se e recriam-se. Com o corpo, são estudados os movimentos do fandango, conhecidos seus elementos constitutivos e suas variações.

Dois trabalhos simultâneos foram desenvolvidos: a preparação corporal através de um treinamento físico e a prática dos movimentos do fandango. O objetivo foi ampliar a capacidade expressiva e a presença cênica do intérprete e, ao mesmo tempo, conhecer os movimentos do

fandango. Considerando que, na arte popular, as diferentes expressões encontram-se amalgamadas, foram trabalhadas as articulações dos movimentos com a voz, as músicas, os instrumentos de percussão e os objetos. Foram introduzidas, desde o princípio, as articulações, porque a simultaneidade de ações exige prática constante. Assim, o corpo tornou-se ágil e maleável ao mesmo tempo em que eram aprendidos os movimentos do fandango. Dessa maneira, conquistou-se intimidade para acrescentar ao repertório tradicional as variações pessoais.

#### **A. Preparação corporal**

A preparação corporal define o treinamento físico, que afina o instrumento do dançador. No período anterior aos ensaios em sala fechada, caminhadas e exercícios de Tai-Chi-Chuan eram realizados em meio à natureza. São exercícios meditativos que envolvem o corpo como uma unidade, utilizando a alternância do apoio dos pés e a verticalidade como base do movimento. O contato direto com o chão e exercícios de respiração preparavam o corpo para a vivência da pesquisa de campo, ao mesmo tempo em que eram elaboradas as primeiras impressões trazidas de Cananéia: o silêncio murmurante do mar, a imensidão da paisagem por onde o olhar vaga longe e a sensação da brisa na pele.

Quando foi diminuída a intensidade da pesquisa de campo, as impressões e imagens, junto com o corpo, foram levadas para uma sala de ensaios. Além da preparação corporal, o estudo do movimento e a primeira

fase de experimentação desenvolveram-se paralelamente. Foi estruturada uma série de exercícios (Cf. em anexo) que, depois de trabalhados, formaram o aquecimento corporal. A idéia que orientou os exercícios cotidianos foi sovar o corpo, no sentido de torná-lo flexível, consistente, amaciado e expressivo. Foi construída, assim, uma base corporal para o estudo do fandango, a criação do repertório de movimentos e sua articulação.

#### • Estrutura corporal: o apoio e o eixo dinamizados

A base da estrutura corporal é a relação do corpo com a terra. Para ficar-se em pé, os pés se apoiam no chão, enquanto o corpo alinhado resiste à gravidade. É o que mostra Klauss Viana quando diz que “à medida que vou sentindo o solo, empurrando o chão, abro espaço para minhas projeções internas, individuais, à medida que se expandem, me obrigam uma projeção para o exterior”. Sendo assim, é o apoio do corpo empurrando o chão que conquista a verticalidade. Nas palavras do autor, “só quando descubro a gravidade, o chão, abre-se espaço para que o movimento crie raízes, seja mais profundo, como uma planta que só cresce a partir do contato íntimo com o solo”.<sup>6</sup>

Os pés se entregam ao chão, como se o corpo continuasse para dentro da terra, como raízes. No contexto cultural, as raízes denotam identidades e fundamentos encontrados nas tradições. No corpo, as raízes

estão nos pés. Com a imagem de ter raízes, de deixá-las crescer, as articulações ósseas dos pés se abrem, ampliando a capacidade de apoio. Entretanto, as raízes não plantam o corpo chão, são dinâmicas, como a cultura popular. O enraizamento é composto por micromovimentos do apoio dos pés, um apoio vivo e dinâmico, que forma a base para que o corpo seja edificado com agilidade e firmeza. Rodrigues desenvolve a idéia das raízes nos pés dentro do que chama de "Anatomia Simbólica" e esclarece: "A partir de uma intensa relação com a terra o corpo se organiza para a dança. A capacidade de penetração dos pés em relação ao solo, num profundo contato, permite que toda a estrutura física se edifique a partir de sua base. A imagem que temos de alinhamento é de que a estrutura possui raízes".<sup>7</sup>

Com essas referências, foram trabalhadas as raízes na alternância dos pés e o apoio de outras partes do corpo no solo e nos objetos cênicos, bancos, cadeira e bastão. O alinhamento do corpo foi construído sobre uma base, ao mesmo tempo, firme e dinâmica. A sensação que surge da construção dessa estrutura "enraizada" é a da consciência do eu, de minha condição humana, a integridade de sentir minha pequenez e minha grandeza.

O corpo em alinhamento forma o eixo vertical, é o corpo que liga céu e terra. Rodrigues aponta, em sua "Anatomia Simbólica", que "a estrutura absorve o simbolismo do mastro votivo, enunciada pelo estandarte que representa os santos de devoção. A parte inferior do mastro liga-se à terra e

---

<sup>6</sup> Vianna, K. et al. **A dança**. S. P., Siciliano, 1990. p. 78.

a parte superior interliga-se com o céu".<sup>8</sup> Esse eixo também é dinâmico: um pulso dinamiza o eixo vertical trazendo vida para a estrutura que brota do chão. Em Cananéia, foram observados dançadores que têm esse pulso acentuado, como Seu João, e foram percebidas altivez e dignidade no movimento. O pulso é o ritmo da vida, do coração, da respiração, dos ciclos da maré e da lua. Parece um farol, uma luz que se projeta lá no alto, vindo e sendo vista por todos.

Uma vez construída essa estrutura, os movimentos transitam entre as perspectivas individual, regional e universal. Ao cair e retomar a verticalidade, o corpo se entrega para o chão e retoma sua altivez. Em outro momento, o corpo aparenta imobilidade, é o silêncio de movimento. O pulso se mantém introjetado, entretanto, está mobilizado em seu circuito de energia, localizado na coluna. Esses movimentos são extremos da vivência do pulso do eixo vertical. No primeiro movimento, ocupa-se amplamente o espaço e, no segundo, ele é interiorizado. O circuito de energia que sobe por trás da coluna e desce pela frente, é a manutenção dinâmica da ligação terra e céu. É citado por Rodrigues em sua "Anatomia Simbólica"<sup>9</sup> e faz parte das técnicas de Tai-Chi-Chuan.<sup>10</sup> Pierre Weil desenha a dinâmica ondulante que percorre o corpo humano e faz a analogia com uma

---

<sup>7</sup> Rodrigues, G. *Bailarino, pesquisador, intérprete: processo de formação*. R. J., FUNARTE, 1997. p. 43.

<sup>8</sup> Rodrigues, G., op. cit. p. 44.

<sup>9</sup> Rodrigues, G., op. cit. p. 50.

<sup>10</sup> Severino, R. H. *Tai Chi Chuan*. S. P., s/ed., 1986. p. 43.

serpente, “a serpente uraeus que representaria a maior força do universo: a energia”.<sup>11</sup>

O movimento do fandango é trazido, então, para essa estrutura que possui raízes dinâmicas e uma serpente de energia que circula na região da coluna em movimentos ondulatórios. São imagens de apoio para o trabalho técnico, que têm por objetivo ampliar a capacidade expressiva e a presença cênica do intérprete e, ao mesmo tempo, conhecer os movimentos do fandango.

## **B. O estudo do movimento**

Para trabalhar a linguagem específica do fandango, procurei reproduzir os movimentos encontrados, utilizando como estímulos a memória, os sons, as imagens e as impressões da vivência em campo. Conheci, assim, os movimentos individuais dos dançadores de Cananéia e os meus, uma vez que imprimi também minha perspectiva pessoal. Com esse trabalho, foi definido o movimento básico do fandango e seus elementos constitutivos, apreendendo o corpo regional, ampliando a possibilidade e a clareza da expressão, trabalhando a estrutura corporal na perspectiva universal.

---

<sup>11</sup> Wiel, P. **O corpo fala**. B. H., Itatiaia, 1992. p. 96. Ao relacionar a energia à serpente, Wiel retoma símbolos egípcios e noções de neurofisiologia, ao desenvolver rapidamente os processos de acionar e bloquear a energia no corpo humano.

### • Movimento básico

Movimento básico é aquele que se apresenta na perspectiva regional, caracterizado como fandango. São padrões, valsado e batido, dentro do qual cada dançador tem seu jeito próprio de dançar. O movimento do fandango é constituído, basicamente, por dois elementos: o pulso do eixo vertical e a alternância dos pés. Esses elementos se apresentam em variações individuais. Chama-se de básico o movimento realizado com a dinâmica média das variações encontradas em campo.

### • Alternância dos Pés

No valsado é o deslocamento paralelo ao chão, realizando um passo largo, em que um pé se distancia do outro, e outro curto, em que os pés se aproximam. É a estrutura dos passos da valsa. No batido, os pés apresentam um movimento perpendicular ao chão, um sapateio rente, em que os pés se distanciam poucas vezes do chão. As batidas têm acentuações diferentes, fazendo perceber seu som forte ou suave. Essas acentuações compõem os ritmos que acompanham o toque da viola. A interação entre o ritmo da batida dos pés no chão e o do toque da viola está na perspectiva regional.

### • Pulso do Eixo Vertical

O eixo vertical mantém um pulso que se apresenta em diferentes intensidades. Essas diferenças estão nas características individuais do movimento, no valsado, e nas diversas partes das frases rítmicas, no batido.

O pulso do eixo vertical é o alinhamento do corpo coordenado com impulsos periódicos de projeção vertical, observado como um movimento de “sobe e desce”. Em sua amplitude, acentua a “entrada” na terra e a “entrada” no céu, num extremo, e chega a ser internalizado no outro, isto é, mantém o fluxo de energia dinâmica sem projetar o movimento no espaço. Esse pulso vertical é nítido quando se observa o conjunto de dançadores no baile, que pulsa para cima e para baixo.

#### • **Variações do fandango**

As diferenças de intensidade, tempo e espaço dos elementos constitutivos do movimento básico - pulso do eixo vertical e alternância dos pés - e suas relações caracterizam as variações encontradas nas diversas modas do fandango, nos movimentos individuais de cada dançador e nos criados na experimentação. Assim, encontram-se variações nas três perspectivas de movimentos abordadas neste trabalho.

No pulso do eixo vertical, as variações no espaço se apresentam na verticalidade do eixo e, enquanto intensidade, revelam-se no pulsar. Então, o eixo pode estar deslocado para a frente para trás ou para os lados, pode estar dobrado ou arqueado e ainda apresentar movimento pendular somado à verticalidade. O pulso apresenta-se acentuado ou introjetado, em outras palavras, pode ser intenso e observado com nitidez ou ser interno ao corpo, não sendo observado, apenas sentido - por quem executa - e percebido - por quem assiste.

A alternância dos pés varia de acordo com o tamanho dos passos e com a mudança ou não de direção, no que diz respeito ao espaço. Quanto à intensidade, é a força com que os pés “batem” no chão que varia. No valsado, a principal variação é no espaço, enquanto no batido é na intensidade. No valsado, “dois pra lá, dois pra cá”, cada passo pode ser do mesmo tamanho, mais largo, mais curto ou mesmo sem deslocamento. Pode-se ainda “quebrá-lo” e transformá-lo em caminhada, realizando uma alternância com mudança de direção a cada passo, ao invés dos dois passos numa mesma direção. No batido, a força com que o pé “bate” no chão, combinada com o tempo entre as batidas, desenha a frase rítmica do “bate pé”. Nota-se ainda que, por vezes, um mesmo pé “bate” duas vezes seguidas e os dois pés podem “bater” juntos. Assim, no batido, a alternância pode ser negada. As variações do tempo, no valsado, dizem respeito à combinação dos elementos, isto é, uma vez combinados - passos largos com pulso acentuado do eixo vertical, por exemplo - o movimento pode ser mais rápido ou mais lento.

As variações do fandango valsado foram encontradas através da comparação entre a dança de diferentes dançadores, pois, nos bailes, cada dançador imprime ao movimento básico suas dinâmicas individuais. As variações do batido foram encontradas na diversidade rítmica do sapateado apresentado por um mesmo dançador. Foram observados poucos dançadores de batido, portanto, não houve oportunidade de verificar de modo sistemático as características individuais dos movimentos, como ocorreu no caso do valsado. Por ser uma dança presenciada apenas uma

vez no baile, com os próprios dançantes já não se lembrando com clareza, sua impressão é basicamente referente a algumas demonstrações individuais e descontextualizadas.

Os movimentos do fandango foram definidos no trabalho técnico com o apoio dos registros áudio-visuais feitos em campo, podendo-se observar mais atentamente o que foi visto e vivenciado. Cada movimento executado no trabalho técnico liga-se a uma referência da pesquisa de campo, os fragmentos trazidos de Cananéia.

Os estímulos musicais e o estudo mimético dos movimentos do baile do fandango foram sendo assimilados pelo corpo. A partir do movimento básico e de suas variações, o fandango foi unido aos exercícios de treinamento e assim enriquecido, ampliado e transformado. O repertório foi sendo delineado, enquanto o corpo procurava sua expressão. Simultaneamente, foram desenvolvidas habilidades com o pandeiro, tambor, bandeira, bancos, cadeiras, remo e gerival. Dessa forma, os movimentos articularam-se com outros elementos do repertório.

#### **4.2.2. Multimeios**

As imagens e sons recolhidos em campo foram organizados e reunidos de acordo com as diferentes formas de expressão e trabalhados, a princípio, isoladamente. Através do manuseio do material, foram conhecidos tais fragmentos e organizado o repertório de imagens e sons. Assim, foram

fixadas novas imagens na memória que se amalgamaram com as impressões coletadas.

Num primeiro momento, foi feita a transcrição do material em áudio. As músicas foram memorizadas com o ritmo do pandeiro e com suas letras que falam de amor, de natureza, de trabalho, de acontecimentos recentes e passados. Outros sons foram ouvidos e selecionados.

As imagens em vídeo foram decupadas e anotações foram feitas quanto às suas possibilidades de uso e realizadas. Essas imagens foram usadas na referência dos movimentos, na edição documental e na composição da leitura cênica. As entrevistas contidas no vídeo foram vistas muitas vezes e selecionadas, levando-se em conta o conteúdo do texto, a forma de falar e o gestual que as acompanha.

As fotografias foram reveladas, ampliadas em diferentes tamanhos e organizadas por temas. Os "slides" foram numerados e receberam observações sobre suas características, por exemplo: ótimo, escuro, com a sombra do fotógrafo, etc..

Neste trabalho técnico, o material de multimeios está organizado em três categorias organizam: documental, poética e descritiva.

De caráter documental, foi realizada a edição em vídeo de sessenta minutos intitulada "De Festa em Festa, olhadelas no universo caiçara", em que são mostradas as tradições e o cotidiano do bairro de São Paulo Bagre, em Cananéia.

As letras das músicas foram transcritas e algumas foram memorizadas. Foram levantadas as diferentes modas de fandango e, por

ocasião do evento, gravada em estúdio uma amostragem significativa dos fandangos de Cananéia. Nessa oportunidade, foram gravadas, também, uma chegada e uma despedida da Romaria e duas narrativas de acontecimentos no mar que descrevem o contexto da vida caiçara. Essas gravações estão no "Compact Disc" denominado "Fandangos em Romaria".

As fotografias também receberam uma seleção documental que forma o conjunto fotográfico que acompanha esta dissertação.

Na perspectiva poética, busquei imagens e sons que trouxessem a atmosfera, o clima, ou, ainda, o ambiente que vivenciei em campo. Enquadramentos e aproximações fotográficas, seqüências de vídeo em tempo natural e captação dos sons do badalar do sino e da ladainha da procissão foram experimentações realizadas em campo. A edição desse material com os recursos da repetição, redundância e variação é utilizada na leitura cênica.

O material descritivo contribuiu para o entendimento do fandango e da gestualidade caiçara. As gravações dos bailes em vídeo com câmara fixa e outra móvel, captando os detalhes, as entrevistas e as demonstrações de fandango batido realizadas por João Vito e Leonardo, são fonte importante de descrição de movimento. As gravações em audio dos bailes foram utilizadas no trabalho corporal, pois registravam, além das músicas, os ruídos dos pés, o rasta pé do valsado e o bate pé do batido.

### **4.3. EXPERIMENTAÇÃO**

O fandango tornou-se familiar no corpo dinamizado pelo trabalho técnico. As imagens e sons organizados delinearão temas e idéias que mais adiante formariam o roteiro. Com esse material, foi iniciado o processo experimental. A experimentação foi desenvolvida em duas fases: na primeira, parti dos fragmentos recolhidos em campo, organizados no trabalho técnico e construí o repertório expressivo e as articulações entre seus componentes; na segunda fase, parti do material expressivo elaborado e construí o encadeamento e a simultaneidade dos componentes do repertório, criando o roteiro final da leitura cênica.

#### **4.3.1. Repertório expressivo e suas articulações**

Na primeira fase, as impressões iniciais brotaram como impulsos criativos. Com sessões diárias de improvisações orientadas, e com a manipulação do material em multimeios, foram desenvolvidas as articulações entre os componentes do repertório. É interessante notar que o percurso não é linear, os movimentos foram amadurecendo, mostrando facetas escondidas, clareando características obscuras. Enquanto isso, imagens e sons foram vistos e ouvidos repetidas vezes, no processo de seleção e edição. Os objetos faziam parte do cotidiano que experimentava associações. Essas práticas paralelas engendravam novas relações entre

imagens, impressões e impulsos expressivos. As articulações foram surgindo na prática diária da interação entre os elementos do repertório.

O repertório expressivo foi elaborado e articulado numa prática diária das associações entre seus componentes, sem a preocupação inicial de fixá-las. Essas associações eram gravada no corpo pela prática constante, acompanhadas de imagens surgidas na mente. A repetição das ações relacionadas às impressões fizeram brotar impulsos expressivos que geraram articulações. Com essa prática, as associações foram memorizadas, criando as articulações. Nesse processo de criação, memorizar não se confunde com repetição mecânica. Associados às imagens e referências do universo caiçara, os movimentos são revividos a cada repetição, permanecendo vivos. O repertório expressivo, assim concebido, tem a capacidade de ser rearticulado, pois as associações são também ativas. A repetição na verdade, por não ser mecânica, é o ato de refazer a associação. Assim, assumi a condição criativa encontrada na arte popular, retomando Burke quando diz que “o indivíduo é criativo no sentido em que cada objeto artesanal ou apresentação é uma criação nova, um pouco diferente das anteriores”.<sup>12</sup>

Apreendendo, então, o processo de criação da arte popular, recriei o repertório do fandango. É importante salientar que o repertório expressivo, desenvolvido neste trabalho, não é o repertório tradicional. Os elementos básicos, resultantes da análise dos movimentos apreendidos, encontram-se no fandango caiçara, porém com articulações próprias. Os repertórios,

expressivo e tradicional, por vezes coincidem e, por outras, não. Num outro procedimento, recriei o fandango agrupando algumas formas individuais de dançar. Assim, o mesmo termo faz referência à dança do dançador Tutico e à do dançador Afonso. Portanto, vale salientar, que o meu repertório não é um inventário etnográfico, apesar de conter informações objetivas sobre a dança do fandango de Cananéia: a intenção é realizar um processo criativo embasado em pesquisa de campo, já referido nesta dissertação

#### • **Movimentos do fandango**

Foi iniciada uma série de exercícios de repetição, improvisação, variação, combinação, simultaneidade e redundância com os componentes do repertório expressivo. Movimentos, cantos, falas, ações com os objetos e músicas iniciaram a articulação do repertório. Os movimentos se uniram às intenções e sensações. Os objetos sugeriram ações diferentes. Cada componente do repertório foi tornando-se complexo. Foram unidos movimentos, objetos, sons e intenções em pluralidades de sentidos e imagens. No decorrer da experimentação, essas articulações - agrupamentos de fragmentos expressivos foram se repetindo e passaram a fazer parte do repertório. Receberam nomes provenientes das imagens ou impressões mais significativas. Esses nomes remetem às articulações, organizados para sua descrição em uma tabela (Cf. adiante). As elaborações oriundas dos movimentos apreendidos em campo, como exemplo da pluralidade de imagens, intenções e referências que

---

<sup>12</sup> Burke, P., op. cit., p. 170.

caracterizam cada componente do repertório, estão apenas indicadas na referida tabela.

As formas de dançar de diferentes dançadores por apresentarem variações semelhantes foram reunidas e denominadas como: Seu João, Tutico e João Romão, definindo três tipos de valsados. Ao dançar cada um deles, várias imagens referentes a diferentes dançadores, impressões e situações vivenciadas acompanham, na mente, os movimentos.

“*Tutico*” tem os passos curtos que mudam constantemente de direção e o pulso do eixo vertical introjetado. É uma dança tímida com os olhos voltados para o chão. “*Bordada*” com muitos giros e voltas que preenchem o espaço com pequenas ondas e rodamosinhos. Seu Afonso, além do próprio Tutico, é um dançador, que tem esse jeito de dançar, sua imagem acompanha esse movimento.

“*João Romão*” tem um passo largo e outro curto, em que se dá a mudança de direção. O pulso é acentuado e o eixo vertical apresenta um movimento pendular. Os ombros sobem e descem alternadamente acompanhando esse pêndulo do eixo. Ágil e divertida, essa dança faz abrir um sorriso no meu rosto, remetendo-me, ao mesmo tempo, ao arquétipo de criança e de ancestral.

“*Seu João*” tem na acentuação do pulso do eixo vertical sua característica mais forte. O olhar, projetado como um farol, passa acima dos outros dançadores. A imagem que acompanha a dança, gravada em vídeo, é o baile cheio de gente visto por cima. Uma fotografia das cabeças dos dançadores enchendo o salão também aparece em imagem. Altivez,

dignidade e indiferença são sensações desencadeadas por esse movimento.

As imagens e sensações que descrevem o repertório são internas ao intérprete. Não existe a preocupação de passá-las para o público. São articulações de impressões que têm por objetivo manter o movimento vivo, para que sua execução tenha presença cênica e a articulação com outros componentes do repertório seja possível.

Foram, também, desenvolvidas duas variações pessoais do valsado que se referem à somatória da dança do fandango e dos exercícios técnicos. A primeira, denominada *Valsado Espaçado*, é formada por passos largos com ênfase no deslocamento. O pulso do eixo vertical é básico, isto é, um pulso com intensidade média entre o acentuado e o introjetado. O exercício “zíper nas coxas”, descrito em anexo, foi somado ao fandango. Trouxe para esse movimento a intenção de ocupar todo o espaço e a de movimentar o ar do ambiente onde está acontecendo a dança. A imagem é a idéia de viagem, mudança de lugar, trocando de ares. A segunda variação, chamada “*Valsado Curto*”, é formada por passos curtos e rápidos. Surgiu como variação de tempo do valsado nas experimentações. É uma dança fora de compasso, com ritmo quebrado, que não se encaixa no andamento nem no “dobrado”. A sensação é de quebrar as regras e, literalmente, de sair do compasso.

O repertório do fandango valsado mostra cada movimento definido pelo nome, descrição das variações dos elementos constitutivos, pela referência à sua origem e por uma imagem, ou impressão, que o

acompanha internamente na pesquisadora. Essas características de cada componente estão contidas na tabela.

As variações do batido são de natureza distinta das do valsado: referem-se às diferentes formas de dançar de um mesmo dançador, nas diversas partes das modas do fandango batido. Esses movimentos, observados em campo e nas imagens em vídeo, também receberam nomes, descrição das variações dos elementos constitutivos do fandango, referência à sua origem e imagem interna. Seus nomes são: *cavalgado*, *topo do batido*, *repique de um pé*, *valsado no batido*, *pé de lado* e *pé pra trás*. São nomes criados durante a experimentação, com exceção do “topo do batido” que é um termo usado pelos próprios dançadores de Cananéia. Também no batido, foram criadas algumas variações pessoais na experimentação. São o *miudinho* e o *topo com palma*.

Os elementos básicos do movimento do fandango sofreram variações e geraram outros movimentos que foram incorporados ao repertório. Do movimento de pulso do eixo vertical foram desenvolvidas três variações:

- *desequilíbrio*: desvio do eixo e conseqüente deslocamento pelo espaço, com alternância desorganizada, em diversas direções;
- *desespero*: queda e recuperação, com movimentos irregulares de braços e cabeça, a imagem de afogamento é o estofado desse *desespero* que não apresenta alternância dos pés;
- *desmatamento*: chicotear a coluna e o braço, cortando o espaço como quem corta o mato fechado, a alternância dos pés se dá com um passo curto e outro sem sair do lugar.

A alternância dos pés, elemento básico do fandango, é também encontrada nas caminhadas e diferentes formas de andar. Essas variações são oriundas tanto dos bailes quanto do cotidiano. *Caminhar deslizando* é a alternância de passos curtos e rápidos, mantendo ritmo constante e pulso do eixo vertical introjetado.

Na dança do fandango valsado, os giros e o deslocamento no espaço são componentes importantes que se articulam com os elementos básicos. Utilizando os *giros* no repertório e somando-os às caminhadas, organizei os deslocamentos dentro do “espaço cênico”.

#### • Ampliando o repertório: outros movimentos

O repertório inclui os fragmentos apreendidos e as variações elaboradas a partir deles. Aos movimentos do fandango, somam-se as ações cotidianas e os gestos que acompanham a narrativa oral da memória. Ao lado dos movimentos estão o canto e a fala, seguidos das músicas e outros sons. Objetos, instrumentos musicais e imagens projetadas ou impressas completam o repertório composto para este trabalho. Esta fase, referente a ampliação do repertório, acompanhou todo o processo criativo, desde os exercícios técnicos até a elaboração da leitura cênica.

Os movimentos assimilaram o uso dos objetos e dos instrumentos musicais. O gerival, os tamancos, o tambor, o pandeiro, o remo, os bancos, a bandeira e uma cadeira passaram a fazer parte dos exercícios cotidianos. Nas improvisações, foi trabalhada a relação do corpo com os objetos e as impressões trazidas com eles, sempre tendo por base as indicações de

Burke sobre a composição popular: o uso de repetição, variação, combinação, simultaneidade e redundância.

Foram experimentadas articulações entre os elementos do repertório à medida que aos movimentos da dança foram sendo assimilados os movimentos da gestualidade cotidiana, os objetos, os instrumentos musicais, a voz cantada e falada. Fui, assim, formando as idéias e desenvolvendo uma narrativa sobre o universo caiçara, provocando essas associações entre os elementos do repertório através da estimulação dinâmica do movimento.

Quanto aos multimeios, o primeiro a ser assimilado no trabalho experimental foi o áudio com a seleção de algumas modas para praticar o fandango, para ouvir os versos da Romaria e existir condições de improvisá-los. Por vezes, as seqüências articuladas indicavam o acompanhamento sonoro. O badalar do sino e o solo de rabeça foram selecionados dessa forma.

O vídeo foi introduzido para o estudo do fandango batido. Assisti ao João Vito batendo o fandango e treinei o ritmo das diferentes modas do batido, principalmente Anu corrido e Serrana. As falas compostas pelo texto e pelo gestual que as acompanham, foram insistentemente vistas no vídeo e selecionadas. O mesmo aconteceu com os movimentos observados no baile, enquanto os dançadores não estavam dançando: esperar sentada no banco, chamar para dançar, comentar sobre os acontecimentos e observar o baile. As formas de sentar foram observadas nas fotografias. Os retratos, em preto e branco, das expressões faciais dos moradores de São Paulo

Bagre, eram observados diante do espelho e orientavam exercícios para a musculatura do rosto.

A assimilação do movimento pela prática cotidiana e a decorrente memorização das associações, procedimento que definiu o repertório de movimentos do fandango, geraram, também, os movimentos referentes ao seu contexto. As características da vida caiçara ressurgem nessas articulações que somam o repertório do fandango aos novos elementos expressivos. A lida com o mar, a convivência com a mata, as celebrações devotivas e as comemorações festivas são recriadas nas ações com os objetos, nas variações dos movimentos do fandango, na gestualidade e nas falas memorizadas. Esses motivos foram desenvolvidos através da vivência das seqüências de movimentos referentes a cada um deles. “Navegar, “lançar”, “molhar o rosto”, “pé de mangue”, “desespero”, “bancos e cadeira como canoas” são movimentos referentes à lida com o mar. A convivência com a mata é vivenciada em movimentos como “cabeça de passarinho”, “espantando insetos”, “desmatamento”, e “coçando”. As expressões de festas e celebrações se ampliam com os objetos, o canto, a fala e o gestual da memória. A performance ganha expressividade no rosto, nos braços e na postura do tronco. Os objetos adquirem a vida do corpo: “cobrindo”, “oferecendo”, “recolhendo”, “reverenciando” são movimentos com a bandeira; a capa conquista o “giro do rei”, e a “asa do pássaro”. Desse modo, ampliei o repertório, ao mesmo tempo que defini sua organização, vivenciando os temas da vida tradicional caiçara.

**REPERTÓRIO DE MOVIMENTOS PROVENIENTE DO ESTUDO DO FANDANGO:  
COMBINAÇÕES ENTRE AS VARIAÇÕES DO PULSO DO EIXO VERTICAL E DA ALTERNÂNCIA DOS PÉS**

NOME	ALTERÂNCIA DOS PÉS	PULSO DO EIXO VERTICAL	REFERÊNCIA	IMAGEM
<b>Valsado básico</b>	Dois passos, sendo o primeiro mais largo que o segundo. Estrutura da valsa, "dois pra lá, dois pra cá."	Básico	Fandango valsado. Movimento observado nos bailes, dinâmica média das variações encontradas em campo.	Despreocupação, dançar fandango sem esforço.
<b>Seu João</b>	Um passo largo e outro curto	Acentuado e vertical.	Fandango valsado. Movimento observado nos bailes.	Altivez, dignidade, distanciamento. Farol de luz que vê e é visto por todos
<b>Tutico</b>	Um passo curto e outro sem sair do lugar, mudando a direção	Introjetado e vertical.	Fandango valsado. Movimento observado nos bailes.	Timidez e introspecção. Bordar os passos. Caracóis e ondas.
<b>João Romão</b>	Um passo bem largo e o outro curto com mudança de direção	Acentuado e pendular.	Fandango valsado. Movimento observado nos bailes.	Brincadeiras de criança. Alegria e ancestralidade
<b>Valsado espaçado</b>	Os dois passos largos, com ênfase no deslocamento.	Básico	Exercício técnico chamado "ziper nas cochas". Deslocando pelo espaço movimentando o ar.	Viagem, mudança de lugar, trocando de ares.
<b>Valsado curto</b>	Passos curtos e rápidos	Básico	Exercício técnico de variação do valsado.	Quebrando a regra, saindo do compasso.
<b>Caminhar deslizando</b>	Passos uniformes curtos e rápidos, mantendo ritmo constante	Introjetado	Valsado e caminhadas cotidianas	As mulheres caminhando para ir à cidade. Dona Antônia atarantada nos preparativos das festas.
<b>Batido Básico</b>	Batido alternado, pés rente ao chão, a cada três batidas um acento.	Básico	Fandango batido. Movimento observado na demonstração de João Vito. Anu Corrido e Serrana	Registro em vídeo do Baile de Reis de 94 e da demonstração de João Vito.
<b>Cavalgado</b>	Batido alternado com um acento no pé rente ao chão e o outro distanciando do chão.	Acentuado e vertical.	Fandango batido. Movimento observado no Baile de Reis de 94, quando alguns dançadores esperavam outros para sincronizar os passos.	Imagem em vídeo do dançador de nome Quico esperando os dançadores se organizarem na tentativa de dançar o batido, baile de Reis de 94.
<b>Topo do Batido</b>	Batida com os dois pés simultâneos, recomeçando a frase rítmica.	Acentuado e vertical	Fandango batido. Movimento observado em todas as demonstrações. Início da frase rítmica, resposta ao toque da viola.	Imagens em vídeo da demonstração de João Vito. Domínio do movimento, momento de destaque.
<b>Repique de um pé</b>	Batida com um pé duas vezes seguidas com tempo dobrado. Dduas batidas no tempo de uma.	Básico	Fandango batido. Movimento observado nas demonstrações de João Vito. Composição da frase rítmica.	Imagens em vídeo da demonstração de João Vito.
<b>Valsado no batido</b>	Batida com um pé duas vezes seguidas, tempo dobrado. Duas batidas no tempo de uma.	Introjetado com eixo pendular	Fandango batido. Movimento observado nas demonstrações de João Vito. Representação do passo valsado nas modas mistas.	Imagem em vídeo da demonstração de João Vito. Descanso, brincando com o chinelo como se quisesse jogá-lo fora, "sai do meu pé".
<b>Pé de lado.</b>	Batido alternado, o pé que está sem apoio é deslocado lateralmente.	Introjetado com eixo deslocado para frente	Fandango batido. Movimento observado na demonstração de João Vito. Sinsará.	Brincando de balançar, ritmo sem acento, uniforme.
<b>Pé para trás</b>	Batido alternado, o pé que está sem apoio é deslocado para trás.	Introjetado com eixo deslocado para trás.	Fandango batido. Movimento observado na demonstração de João Vito. Sinsará.	Brincando de cair, ritmo sem acento, uniforme.
<b>Miudinho</b>	Batido alternado, passo bem curto e rápido, quase um tremor que nasce do bate pé.	Introjetado e vertical.	Experimentações de movimento, variações do batido.	O santo do andor que treme enquanto é carregado.
<b>Topo com palma</b>	Batido com os dois pés simultâneos acompanhado de palma.	Acentuado e vertical.	Experimentações de movimento, variações do batido.	Acento para finalizar, força individual.
<b>Desequilíbrio</b>	Alternância desorganizada	Desvio acentuado causando deslocamento	Experimentações de movimento, variações da alternância dos pés.	O andar dos bêbados no final dos bailes. Desajuste no modo de vida, falta de identidade.
<b>Desespero</b>	Alternância desorganizada em função do apoio	Queda e recuperação	Experimentação de movimento, variações do pulso do eixo vertical	Alagação da canoa, queda no mar, afogamentos.
<b>Desmatamento</b>	Um passo curto e outro sem sair do lugar	Invergadura do eixo, chicoteando em todas as direções. Pulso "pulverizado".	Experimentação de movimento, variações do eixo vertical	Derrubada da mata. A luta para sobreviver.

#### **4.4. ENCADEAMENTO E SIMULTANEIDADE**

##### **4.4.1. Encarrilhando no tempo e no espaço**

As fases distintas da descrição do processo se entrecruzam no fazer, formando uma teia de práticas criativas e realizações objetivas. Recolhendo fragmentos foi a prática intensa do início do trabalho, quando a pesquisa de campo era a atividade principal, e o trabalho corporal mais meditativo. Os trabalhos técnicos e de experimentação que elaboraram o material expressivo, desenvolveram-se simultaneamente e duraram, aproximadamente, seis meses. Após essa primeira fase, houve um período de repouso na experimentação, durante o qual me preparei para a realização da leitura cênica, refletindo sobre o processo vivenciado.

A retomada da experimentação partiu do vazio. Iniciei a partir do meu corpo, com voz e impressões sem nenhum objeto, sem adereços e sem som. Retomei as referências do trabalho técnico corporal. A primeira delas foi a raiz e a segunda, o pulso do eixo vertical, retomando o movimento do fandango. Em seguida, os objetos: o gerival, o banco, o tambor, o pandeiro e, aos poucos, fui retomando o repertório. O espaço cênico foi sendo organizado, trouxe o vídeo para a sala de ensaio, escolhi os sons. Os encadeamentos eram criados e revistos a cada dia. Refazia a trilha sonora quase diariamente, procurando o tempo de duração de cada tema desenvolvido. No final de cada sessão, gravava em vídeo e assistia ao

encadeamento do dia. O roteiro foi sendo criado sem seqüência cronológica, porém de forma encarrilhada através de uma seqüência orgânica.

*“Pra ser folião de Rei, de Reiada, de Folia de Reis é fácil, porque o verso feito, tem o verso no papel, a gente lê, decora, tá tudo na cabeça. Também não é fácil **encarrilhar** vinte e cinco versos na cabeça guardado, mas em todos os casos já é verso feito, é fácil...”*

Depoimento de Leonardo

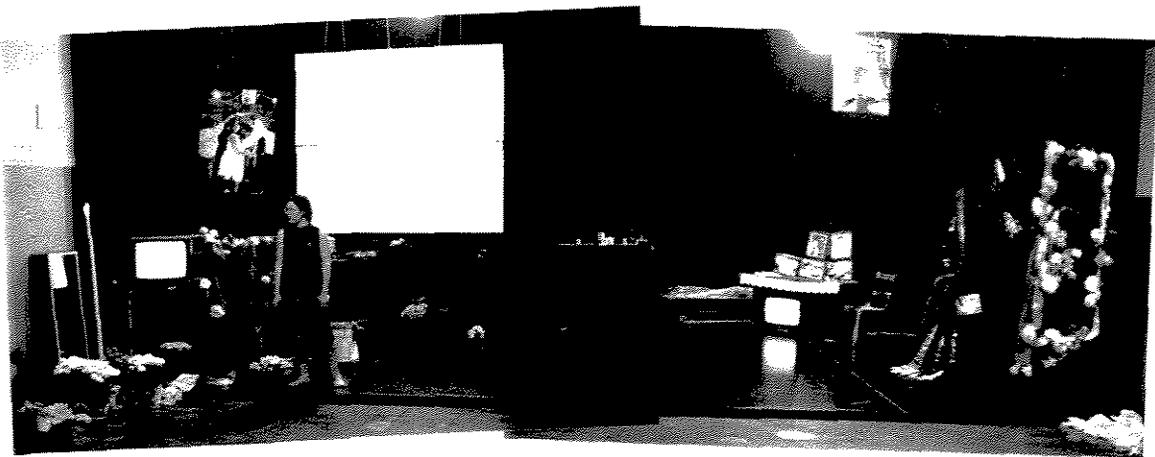
Policarpo de Freitas, gravado em

1994.

Os versos que “estão na cabeça” são encarrilhados, vão sendo cantados, um puxando o outro, refazendo a seqüência. Encarrilhar é uma forma de seqüenciar as articulações, um esquema organizador da prática popular, que permite a manifestação do estado criativo em variações de uma estrutura fixa ou, lembrando Burke, em variações de um repertório pré-fixado. Essa forma foi usada para a criação do roteiro e sua organização no espaço (Cf. adiante). O repertório articulado foi sendo experimentado em diversas seqüências, enquanto percebia quais os encadeamentos que encarrilhavam, ou, em outras palavras, procurei a seqüência do repertório em que o encadeamento era orgânico.

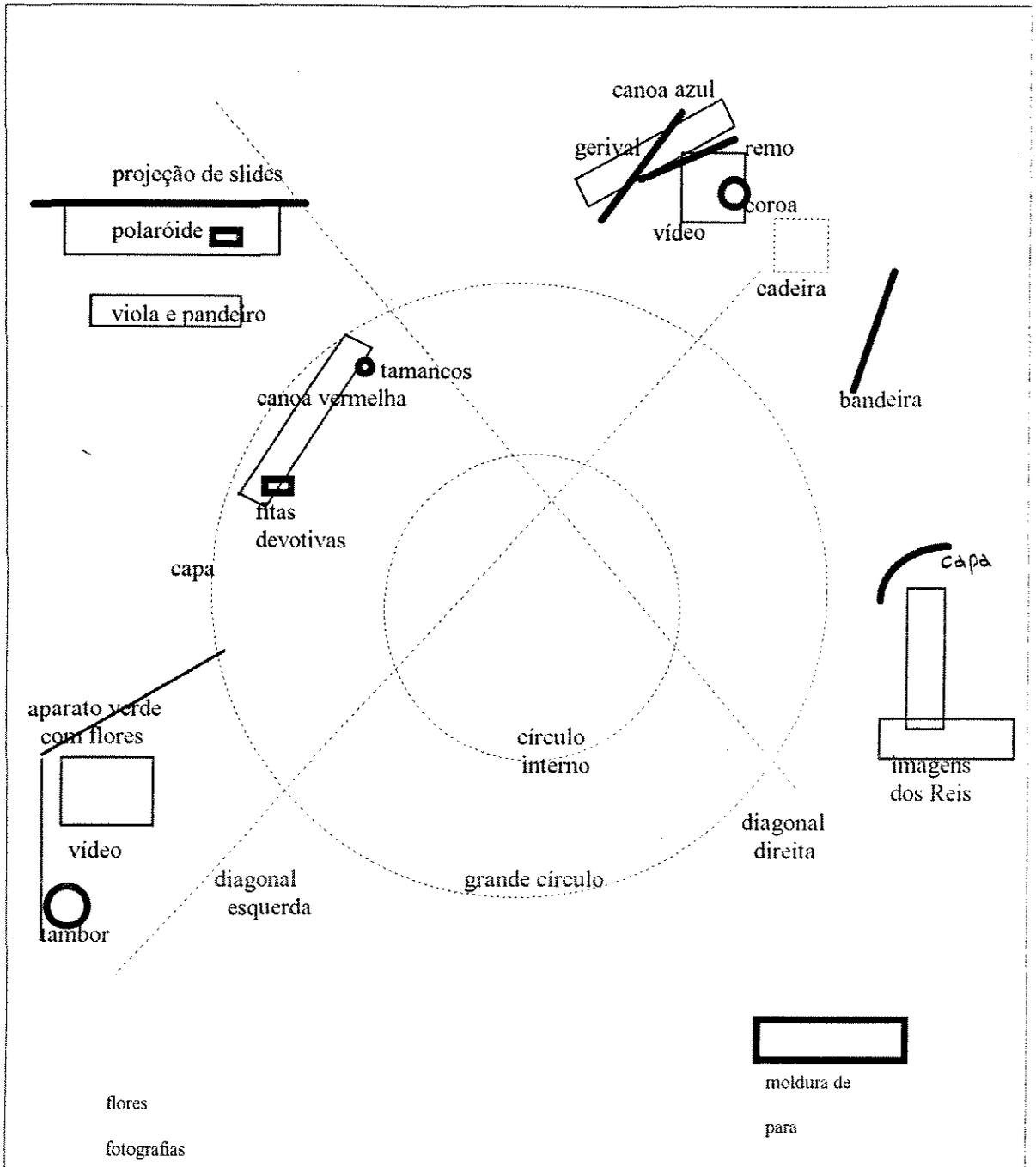
Nesse processo, os temas do universo caíçara avultaram-se, ganharam imagens em movimento, trilha sonora, projeção de “slides”, tornaram-se “ambientes temáticos”. Simultaneamente, o vídeo, a trilha

sonora, os "slides", a voz e os instrumentos projetaram as impressões contidas nos movimentos para o tempo-espço. Os "ambientes temáticos" foram também encarrilhados e, desta maneira, foi criado o roteiro apresentado a seguir.



# ESPAÇO CÊNICO

localização dos objetos no início do espetáculo



TEMPO EM MINUTOS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
<b>AMBIENTES TEMÁTICOS</b>	Entrada do público									REIADA			MATO E PESCA			MEMÓRIA DO BAILE			M A T O				
<b>VÍDEO</b>	Seqüência de dois minutos que se repete.  João Romão em casa afina o pandeiro dizendo para Antideo, seu irmão: <i>Pode entrar, meu irmão! Meu irmão mais velho! Pode entrar, é a mesma coisa!</i>  E Antideo entrando pergunta: <i>Já tocou? Já tocou pandeiro?</i>				João Romão toca pandeiro em casa. Os músicos no baile esperam por Romão que vem tocar o tambor no fandango. Romão tocando triângulo na Reiada. A tripulação se retira do salão sob aplausos.				AZUL			Nuvens passando por entre a copa das árvores.  Sons de pássaros e ruídos da mata ao amanhecer, incluindo canto de galo.			Em silêncio, enfeites no teto do salão.  Diversos dançadores de fandango com os enfeites do teto ao fundo.			Em silêncio, os pés dos dançadores de fandango.  Vilão de lenço.		Imagens nervosas do mato rápidas corridas foco variável			
<b>TRILHA SONORA</b>	SILÊNCIO									REIADA			SILÊNCIO										
<b>SLIDE</b>	SEM PROJEÇÃO									"Nossa Senhora" com o bebê no colo, em casa antes do baile de reis. O presépio vivo no salão. Cenas variadas da Reiada. Os reis em casa se arrumando, na casa dos pedidos, no baile de Reis.			O céu ao amanhecer.  Pescaria ao amanhecer.			Uma imagem o tempo todo:  os enfeites do teto do salão.		Imagens variadas do baile de fandango por viola.		Roça de mandioca e mato, rápidas.			
<b>VOZ E INSTRUMENTO</b>	SILÊNCIO									SILÊNCIO			Cantando a moda do Gerival. Som do gerival girando.			Texto: "Antigamente o baile era ansim mesmo". Cantando o manjerição e tocando pandeiro. Lembrando modas românticas.			silêncio				
<b>MOVIMENTO</b>	ENTRADA DO PÚBLICO NA PLATEIA E NO ESPAÇO CÊNICO									Caminhada com "pé de mangue" e o "bebê" nos braços, pela diagonal direita. Reverência para as imagens dos reis. Caminhada "ninando" o "bebê" com a acentuação do pulso vertical e da alternância dos pés, pela diagonal esquerda até sentar na cadeira. Troca do "bebê" pela coroa. Sem caminho definido: Diferentes variações do valsado intercaladas pelo lançamento da coroa para cima, Caminhar deslizando em giro enquanto coloca a capa do rei. Gesto de colocar no bolso, como que esmolando, improvisos.			Braços por dentro da capa formando a "asa do pássaro". Deslocamento em pequenos saltos com os dois pés acompanhando a "cabeça de passarinho", saindo pela diagonal esquerda fundo. Tira a coroa e a capa pega o gerival. Apresentação dos movimentos com o gerival enrolado e desenrolado enquanto canta, sem caminho definido, improvisos: "carregar", "lançar", "puxar" e girar. Posição final no centro-frente do espaço cênico, onde é colocado o gerival.			Caminhar deslizando por todo o espaço cênico, sem caminho definido, enquanto os braços "enfeitam", "entalham" e bordam. Senta e levanta dos bancos enquanto "lembra" as modas dos bailes. Alternado com os passos do valsado. Improvisos. Com pandeiro canta e dança o manjerição no espaço do círculo interno. Vilão de lenço: mostra e fala sobre a dança. Primeiro sentada e depois dançando pelo círculo interno.			Desmatamento, pela diagonal esquerda, até sentar na cadeira.				

TEMPO EM MINUTOS	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
<b>AMBIENTES TEMÁTICOS</b>	MAR		ROMARIA				MAR E FESTA		FESTA NA CIDADE COM O PÚBLICO		BAILE DE FANDANGO VALSADO CONTEXTO SIMULTÂNEO: MAR E MATA						MEMÓRIA DO BATIDO DESPEDIDA											
<b>VÍDEO</b>	Pescadores gerivando.  Som do mar.  Pesca em barco a motor, puxando a rede.	Peixe abrindo e fechando as guelras dentro do barco. Mar correndo, variação de foco, enquadramentos confusos	ESCURO	Sem som.  Rostos de devotos.  Beijação: saída da Bandeira do Divino.	VERMELHO		Pescadores em suas canoas gerivando.		ESCURO		Marolas, praia, detalhes do mar.			Detalhes da mata.														
<b>TRILHA SONORA</b>	SILÊNCIO		Badalar do sino		Badar com rojão	SILÊNCIO		Rabeca solando música de romaria.	Silêncio	Banda municipal		Moda do fandango: a Festa do Dia Quinze				SILÊNCIO												
<b>SLIDE</b>	Pesca. Beira do mar, canoas, equipamentos de pesca. Diminuindo o tempo de projeção até mudança bem rápida.		Detalhes da Bandeira. Procissão das bandeiras. Império com a coroa e o estandarte. Bandeiras na missa.				Uma imagem o tempo todo:  A banda municipal.		Detalhes do baile.			Mato, mar, retratos, baile, detalhes da vila.																
<b>VOZ E INSTRUMENTO</b>	Texto: "Teve bom o baile?"	SILÊNCIO		Tambor e canto da romaria, improviso.	Texto: "Meu pai era mestre de tudo."	SILÊNCIO		Improviso: chamando o público para tirar fotografia, comentando e sugerindo.		SILÊNCIO				Texto: "Antigamente tinha fandango bate-pé" intercalado com a moda antiga Serrana.														
<b>MOVIMENTO</b>	"Navegando" na cadeira, pela diagonal esquerda. Movimentos com o gerival, voltando pela mesma diagonal Improvisos de mar: "molhar o rosto", bancos e cadeira como canoas, "navegar", "pé de mangue", "remar".	Remo cai no chão com barulho.  Círculo interno:  Desespero e desequilíbrio.  Desmamentamento com fitas de cetim na mão.	C A I R  N O  C H Ã O  C E N T R O	Sem caminho definido: Caminhada lenta com o corpo coberto pelo pano vermelho da Bandeira. Improviso: "Cobrindo, oferecendo, recolhendo, reverenciando", abrindo e fechando. Posição final: a Bandeira na cadeira, "cadeira embandeirada".	Improviso: Caminhada com torções de tronco segurando o tambor.	Improviso sobre o texto, utilizando o tambor, sentares, caminhadas e o gestual que acompanha a fala, braços e cabeça em torção, olhos semi serrados ou muito abertos.		Improviso: Pegar a Polaróide.  "Caminhar deslizando" em direção ao público e voltando para o espaço cênico, várias vezes, sugerindo participações.  Tirar fotografias e jogar pelo espaço cênico.		Improviso:  Diferentes variações do valsado, apresentando jeitos distintos de dançar através da posição dos braços e da coluna: o homem alto, o barrigudo, aquele que agarra, a mulher romântica e a tímida, entre outros.  Giros e deslocamentos.  Terminar sentada.						Improviso:  Variações do batido intercaladas com instantes de verticalidade com eixo pendular, acompanhando texto e canto.  "Sentares" no banco, tirar o tamanco e pegar o pandeiro.  Tocar pandeiro sentada, com pulso vertical, e atravessando o espaço cênico.  Sentada na cadeira "embandeirada", "navegar cantando e saindo de cena: "Eu como não sou daqui, amanhã já vou embora, nesse mato não tem passarinho"...												

## CONCLUSÃO

### 5.1. A LEITURA CÊNICA NA FORMA DE EVENTO

O espetáculo teatral, resultante da pesquisa, foi composto a partir do processo de experimentação, apreendendo do universo caiçara fragmentos estéticos e a estrutura de composição. O repertório expressivo foi apresentado numa performance em que foi utilizada como diretriz narrativa a estrutura fixa, sugerida pela análise de composição realizada. Tentou-se reestabelecer o estado criativo encontrado na arte popular e apontado por Oiticica como proposta da arte de vanguarda. Esse é o centro em torno do qual circularam as intenções da montagem.

A estrutura fixa é formada pelas trilhas sonora e videográfica e pela organização dos objetos em cena. É a base para as improvisações, transformações e expressões individuais que a performance imprime ao repertório. O tempo e o espaço estruturam o roteiro e, apoiada nessa estrutura, a elaboração da narrativa cênica reconstrói a vida tradicional e sua inserção na realidade contemporânea, contidas nas imagens, sons, movimentos e depoimentos. O universo caiçara é recriado através dos ambientes temáticos encarrilhados. O fandango foi recontextualizado, saindo de seu cenário original para mostrar-se no contexto urbano.

A montagem alude, em sua natureza fragmentada, à perspectiva unilateral do observador e à resistência da cultura popular. Coloca em cena

a familiaridade e a estranheza, destacadas por Da Matta, utilizando, por exemplo, a televisão e a grande projeção dos "slides", familiares ao universo urbano, ao lado dos movimentos simples do fandango. Usando procedimentos como esses, procurou-se colocar em cena, além dos dados objetivos apreendidos na pesquisa, a subjetividade implícita das relações pessoais e da relação intercultural vivenciadas em campo.



As trilhas sonora e videográfica indicam a seqüência temporal dos ambientes temáticos. As mudanças dos objetos de um lugar para outro, dentro do espaço cênico, são também definidas. A parte móvel do roteiro é preenchida com improvisações, repetições, variações ou redundâncias dos elementos do repertório referentes a cada ambiente temático apresentado. Como nos versos móveis da moda do fandango, existem partes do roteiro em que a performance é escolher movimentos e palavras para reconstruir os temas abordados.

Os ambientes temáticos foram compostos pela presença simultânea de sons, movimentos, falas, projeções fotográficas e imagens em vídeo. Foram apresentados, portanto, diferentes aspectos de um mesmo ambiente

e também foram criadas situações somadas aos diferentes ambientes temáticos.

Na ante-sala do teatro, foi montada uma exposição de fotografias, mostrando o local da pesquisa. O espaço cênico foi aberto com um convite ao público, saído do monitor de vídeo, na voz de João Romão: "*Pode entrar, meu irmão, meu irmão mais velho. Pode entrar é a mesma coisa*". No fundo do cenário, uma mesa estava posta com café, vinho, refrigerante e bolachas. Por oito minutos, Romão insistia em dizer de forma redundante: "*Pode entrar, meu irmão, meu irmão mais velho. Pode entrar é a mesma coisa*". E seu irmão, Antídeo, retrucava a cada vez: "*Já tocou? Já tocou pandeiro?*". Romão, sentado ao lado do fogão à lenha em sua cozinha de bambu, falava enquanto afinava o pandeiro e Antídeo entrava em casa. O espectador, por sua vez, entra no teatro, procura um lugar na platéia, senta e observa. Sete minutos é tempo suficiente para despertar reações diversas e mobilizar o público. Alguns rompem a barreira entre a platéia e o cenário e vão comer e beber. Iniciam-se conversas. Outros poucos caminham pelo espaço cênico. As sensações se transformam enquanto se instaura, entre familiaridade e estranheza, o universo caiçara.

A primeira parte do espetáculo encarrilha ambientes temáticos: a Reiada; o mato; a pesca; a memória do baile; novamente o mato, desta vez com suas aflições, a luta pelo desmatamento; o mar e seus perigos, atingindo o desespero; a romaria vivida e lembrada. Esse encadeamento apresenta, simultaneamente, as diferentes perspectivas de cada ambiente temático. A pesquisadora vivencia o papel do informante observado, e o

espectador ocupa o lugar do pesquisador, que procura compreender o universo tradicional através da somatória de perspectivas.

A passagem da primeira para segunda parte do espetáculo é abrir novamente a cena para o público, desenvolvendo o tema da festa na cidade. O som é da banda municipal, sua imagem permanece projetada no telão, com o uniforme verde lembrando o exército. A performance é tirar fotografias com uma "polaroide". As posições foram subvertidas. A platéia fica em evidência, novamente mobilizada em sensações e pensamentos. Foi desfeita a "ilusão cênica" que protege o público, tornando-o passivo. Fotografei e pedi para ser fotografada. Sugeri poses. Ofereci objetos. O lenço do vilão, as fitas da promessa e as flores de crepom passam pelas mãos dos espectadores. Alguns se sentem incomodados, enquanto outros querem ser fotografados. Os papéis se confundem. Nessa passagem, o público se integra à cena, entrando no espaço cênico e sendo fotografado, como os informantes em campo, ou a pesquisadora em performance.

Na segunda parte, depois da participação do público, o roteiro desenvolve a simultaneidade entre os temas. Enquanto no vídeo estão imagens de mato e mar, o movimento e a música são do fandango. Por quinze minutos, instaura-se o baile, com diferentes dançadores, diferentes formas de dançar. Gestos, trejeitos, olhares são realizados em cena como observados em campo. "*O baile no sítio é ansim mesmo, ansim mesmo não, que aqui no teatro está tudo mudado*", diria Dejanira se assistisse a essa cena. O baile como ele é, mas, ao mesmo tempo, mudado: vários jeitos numa mesma pessoa, a performance do batido, nebulosa como a memória

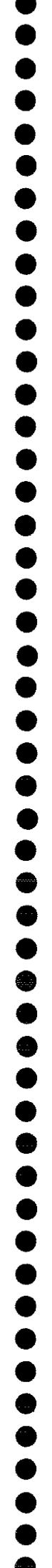
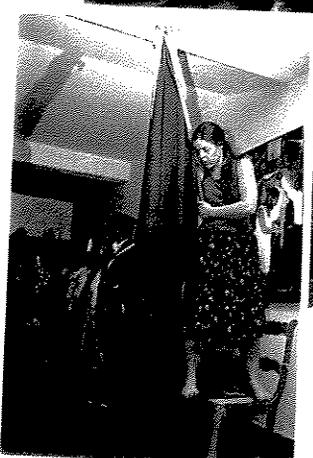
dos informantes e curta, como é pouca a presença do batido nos bailes, pedindo mais. Na cena final, o deslocamento da cadeira alude, ao mesmo tempo, ao baile, à canoa e à situação de representação, misturando referências e oferecendo uma leitura múltipla da ação realizada.

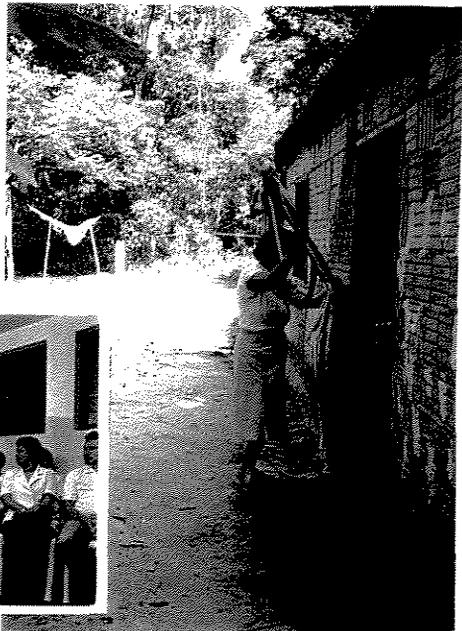
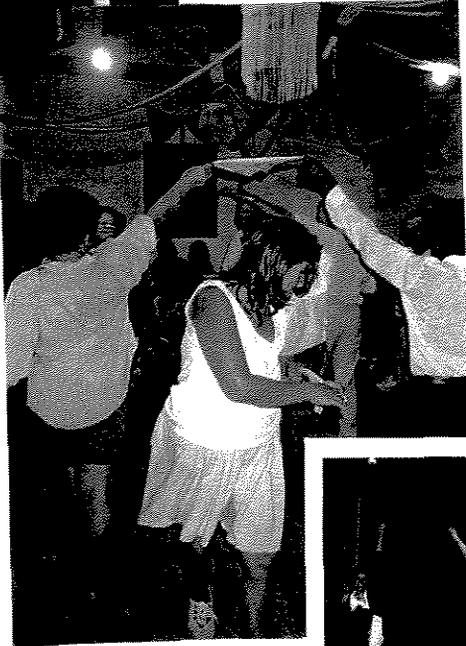


*“Como eu como não sou daqui, amanhã eu vou me embora. Nesse mato não tem passarinho. Nesse mato não tem passarinho... Nesse mato não tem passarinho...”.*

O roteiro segue o “seu destino”, como os reis magos no verso da Reiada. Encarrilhado numa estrutura fixa é vivenciado em performance. As imagens povoam a mente da pesquisadora, imagens da memória, de fotografias e do vídeo. As impressões e as sensações são revividas e renovadas, como as tradições. Os momentos em campo, os momentos de ensaio são revividos no momento da performance.

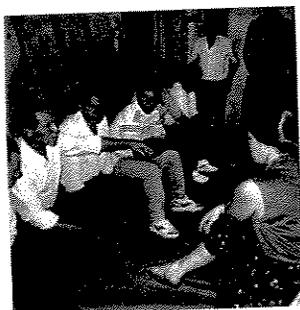
Essa forma de composição traz em si possibilidades de renovação e criação de novas impressões para a própria pesquisadora. Os movimentos, falas, cantos e ações sugeridas são escolhidas no instante da performance. O estado criativo se desdobra em nuances expressivas oriundas da interação entre os elementos do repertório e a presença de diferentes públicos. Cada ensaio e cada apresentação fazem com com que eu elabore as imagens e vivências trazidas de campo, incorporando-se como lembranças remotas. A memória mistura-se com as impressões da vivência e com as imagens em vídeo e fotografia, atualizando a expressão.





## 5.2. O EVENTO AMPLIANDO O CICLO DAS FESTAS

O roteiro foi apresentado três vezes num teatro de Campinas, das quais duas contaram com a presença de convidados especiais. Numa espécie de pesquisa de campo às avessas, eu trouxe alguns participantes das festas de Cananéia: o conjunto de fandango, a tripulação da Reiada e os foliões do Divino. No total, treze caiçaras vieram participar do evento.



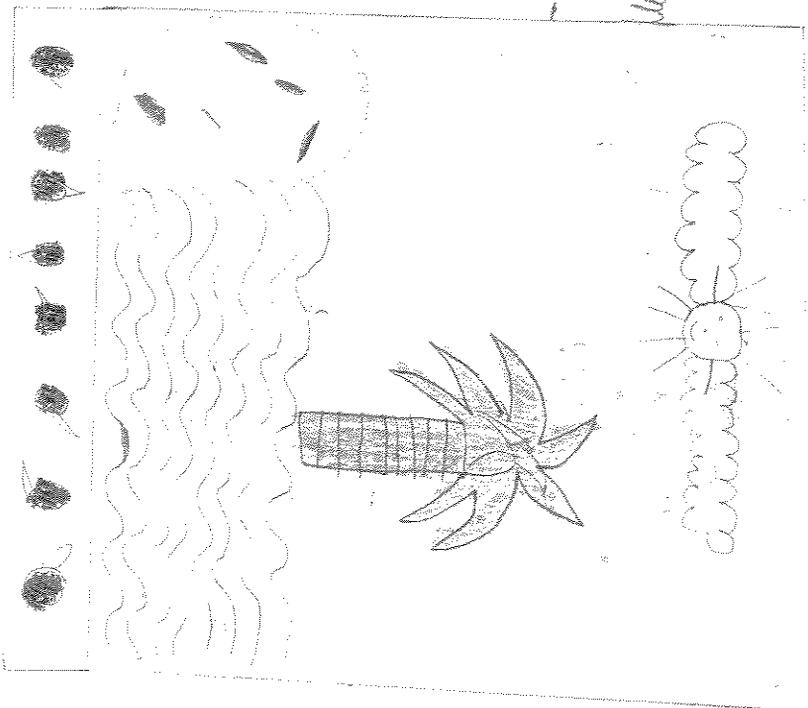
O projeto inicial de uma leitura cênica foi ampliado com uma série de apresentações no Museu da Cidade de Paulínia. O público alvo foram os alunos do primeiro grau da rede municipal. Foi montada uma variação do roteiro que manteve a estrutura de composição levando em conta as novas condições de espaço, tempo e público. Foi solicitada uma apresentação por hora, totalizando de seis a sete apresentações por dia para a pré-escola, primeiro grau e supletivo.

Durante cinco dias, recebi os alunos com seus professores. Nos dois primeiros dias, contei com os moradores de Cananéia e realizei catorze apresentações. A primeira foi a abertura para as autoridades municipais e educadores que trariam as crianças durante a semana. Essa performance durou quase duas horas. A cumplicidade da pesquisadora com os caiçaras, ao dividir o espaço cênico, expressou-se em improvisos. A receptividade em Paulínia foi calorosa, sentimo-nos valorizados e parceiros. No final da performance, instaurou-se um baile, e quase todo o público dançou o fandango. A participação foi grande, havia mais gente dançando do que assistindo. A experiência do estado criativo ampliou-se a cada apresentação. A “tripulação” palpitava tornando-se mais ativa, sugerindo modas, contando histórias, dançando o fandango e improvisando os versos.

O espaço reduzido precisava conter o repertório de imagens, o público numeroso e a performance. Um monitor de cinquenta e quatro polegadas substituiu os dois monitores e o telão de “slides” da montagem do teatro. A projeção dos “slides” não foi possível por causa da claridade. As fotografias em papel ganharam destaque, formando um ambiente que recebia o público e o introduzia no universo caiçara. A observação orientada dessas fotografias era o início da performance. Mostrando e falando sobre a ilha e seus pescadores que dançam fandango e celebram a Reiada e a bandeira do Divino, eu observava e percebia o público, seu interesse e características, preparando internamente a performance.

O dança do noro e bamba, legado,  
 danças,  
 pois também para bem o dançam  
 a sapateira bem e as mãs confessa fan-  
 danças.

Lucimaria



Durante três dias, recebi os alunos numa performance solo. Realizei dezoito apresentações. A estrutura fixa dessa variação encarrilhava os ambientes temáticos de outra forma: a mata, a pesca, a bandeira, a Reiada, o valsado e o batido. A participação do público centrava-se no vilão de lenço, que foi ensinado para algumas crianças, e no batido, propondo um diálogo entre as batidas do tamanco e as palmas do público. Cheguei a rachar o tamanco e o público saía do museu criando ritmos com os pés. Para cada tema, separei um pequeno trecho em vídeo. Alguns se fixaram, outros se tornaram verdadeiros elementos de auxílio. As histórias de onça, de pesca e as de saci, personagem introduzido pelas crianças e desenvolvido pelos caiçaras mostraram-se também importantes elementos de auxílio. Cada turma necessitava de uma dinâmica específica. Foram criadas formas diferentes para prender a atenção de cada uma e fazê-las participar desse universo, ao mesmo tempo próximo e distante de nós.

A leitura cênica proposta que, inicialmente, seria um espetáculo teatral, tomou a forma de um evento. A estrutura de composição somada ao estado criativo de articulação do repertório possibilitou esse conjunto de apresentações. No teatro, foram atingidos cento e cinquenta pessoas, aproximadamente, e no museu, duas mil oitocentos e trinta. A divulgação da cultura caiçara e a valorização das tradições de Cananéia, apresentadas como objetivos no projeto inicial, foram retomadas com sucesso no decorrer das experimentações. A reunião dos universos tradicional e contemporâneo deu-se no ambiente cênico, no universo generoso da arte. Foram compartilhadas improvisações e produzidas condições experimentais com a

estrutura tradicional. Vivenciei a contemporaneidade de culturas distintas “motivando um estado de criação”, como propôs Oiticica.

Esse estado criativo foi compartilhado tanto com os caiçaras quanto com o público. A arte se ofereceu como veículo. Nas palavras de Oiticica, tornou-se “um espaço estético de vivências descondicionantes”. Permissiva, provocou sensações ambíguas e mobilizou emoções e pensamentos. Reuniu pessoas distintas em torno de objetivos comuns. A valorização da vida criativa edificou a aceitação da diversidade.

A coexistência de universos distintos é uma condição contemporânea. Foi evidenciada através de ações simbólicas e elementos estéticos. A tradição caiçara serviu de fonte, ao mesmo tempo, foi divulgada, valorizada, preservada e atualizada. A romaria caiçara chegou ao teatro e ao museu, “fandangando” a arte e ampliando o Ciclo das Festas.

## **ANEXOS**

## ANEXO

### OS EXERCÍCIOS

A princípio, foi proposta uma seqüência de movimentos para ser praticada. Exercitei movimentos dirigidos e movimentos eruptivos. Trabalhando o controle e o descontrole do corpo, introduzi o seguinte material recolhido em campo: movimentos, música e instrumentos musicais - o pandeiro e o tambor. Partindo da minha capacidade corporal, experiência vivencial e carga emotiva, passei a praticar os movimentos do fandango.

Os movimentos são propostos através de idéias, intenções e ações. Não existe um modelo a seguir. Não busquei o virtuosismo na dança. As propostas são claras e amplas, permitindo a investigação das capacidades corporais. Os estímulos levam ao movimento. Buscando as sensações e ações mais necessárias para o desenvolvimento do trabalho expressivo, exercitei tanto o controle corpo quanto a liberdade do corpo selvagem. Cada exercício foi estimulado e explorado em suas diferentes dinâmicas e possibilidades. Trabalhei em cada um deles a ocupação do espaço, amplo e pequeno, a velocidade do movimento e a densidade que é a prática da resistência e da fluência do movimento.

Volume, apoios, articulações, projeção do corpo no espaço, resistência, densidade, deslocamento, uso dos três níveis verticais do espaço, giros, saltos e força muscular são trabalhados através de movimentos controlados e eruptivos. Aproveitando a capacidade corporal,

segui estudando e pesquisando as possibilidades plásticas e dinâmicas do corpo. O resultado formal é fruto da prática dos movimentos recolhidos em campo e dos desdobramentos que surgiram desses movimentos.

Chamei esse primeiro momento da preparação corporal de “Sovando o Corpo”.<sup>1</sup> Sovar o corpo é trabalhar o instrumento da dança, o corpo, ampliando sua capacidade expressiva. Esta série de exercícios deu início à preparação corporal e sua síntese é hoje a base para o aquecimento corporal cotidiano.

## **SOVANDO O CORPO**

Série de exercícios usada na preparação corporal.

### **1. Pondo-me em movimento**

Fui procurando os movimentos que me deixam mais pronta para responder a estímulos. Depois de seis dias de trabalho, concluí algumas necessidades e estímulos apropriados para me por em movimento:

- Sensibilizar a massa muscular amassando com as mãos todo o corpo, incluindo o rosto.
- Explorar as possibilidades das articulações. Segmentar o corpo com movimentos angulares. A idéia é ferir, golpear e riscar o ar, o espaço.

---

<sup>1</sup> Proposta assessorada por Grácia Navarro.

- Sensibilizar os apoios no chão, buscando apoiar com diversas partes do corpo. Locomover-me a partir da mudança dos apoios.
- Estudar o alinhamento das pernas e dos pés, procurando evitar lesões causadas pelo mau uso da base de apoio. Estudar a postura e a movimentação do quadril no equilíbrio e desequilíbrio sobre uma perna de apoio.
- Conscientizar o tamanho da coluna e sua amplitude de movimento.
- Abrir e movimentar a região da garganta e o diafragma aquecendo a voz.

## **2. Alongando o fio da meada**

Como um novelo, em que o fio é puxado sem interrupções, o corpo segue o movimento retilíneo. Ampliando todo o corpo, o centro e a periferia se alongam, procurando ocupar o maior espaço possível. As pernas saem do chão, uma e outra, ampliando a ocupação do espaço. O desequilíbrio permite as transformações do movimento, no limite do alongamento, altera o apoio e as projeções do corpo.

A voz é massageada em 'bocca chiusa', como um murmúrio. Simultaneamente, a barriga entra em movimento. A parte mole do corpo é estimulada com pressão suave.

Os ossos projetam as extremidades como fios de lã saindo do novelo.

### **3. Empurrar**

Este momento é a procura e a prática do movimento de resistência. Literalmente, a ação é de empurrar a parede e o chão. Saindo dos obstáculos concretos, os movimentos ganham a resistência em si mesmos, como se o ar, o espaço onde são realizados, oferecessem resistência e necessitassem de tensão, de força.

O som gutural vai-se formando. O empurrar também é exercitado na barriga, massageando os órgãos viscerais.

### **4. Expurgar**

Aqui é o universo dos movimentos descontrolados, chamados também de eruptivos. O controle é deixado de lado. O corpo, como um todo, ou, em partes, sacode, treme, chacoalha e golpeia. O centro do corpo, quadril e coluna recebe um tratamento especial com movimentos pequenos em fremir. Esses movimentos recebem o sentido de limpeza de renovação. Trocando as energias e tirando a poeira são imagens que utilizo para a prática do expurgar.

A voz sai em brados, sílabas, palavras, gritos e gemidos. Os movimentos interferem no som que é projetado.

## 5. Sentar-deitar-rolar-sentar-levantar

Esta é uma série de ações, como diz o nome Locomovendo-me verticalmente pelo espaço, procuro novos apoios e formas de mudar de posição. Retomando o controle e a fluência do movimento, as ações de deitar e levantar me ajudam a dar acabamento ao movimento. A sustentação do corpo e a locomoção pelo espaço são exercitadas nas suas diferentes dinâmicas: rápido ou lento e com resistência ou com fluência.

## 6. Enraizamento

A articulação do apoio dos pés é a base deste exercício que tem como imagem regente a criação de uma raiz, da minha raiz. Iniciando na ponta dos dedos e terminando no calcanhar, as raízes vão sendo plantadas. Cada vez que o pé é plantado, todo o corpo se torna presente. O centro do corpo se acalma. Os olhos se abrem. Uma raiz e a outra, plantando e arrancando, em locomoção.

Neste exercício, o centro do corpo é projetado em todas as direções. A região frontal, no umbigo, é usada como foco, como se fosse um farol, indicando as mudanças de direção.

## **7. Saltos**

A conseqüência do enraizamento é o rechaço que leva ao salto. Saltar pequeno e grande, com um ou dois pés, perto e longe, enfim, experimentar as possibilidades de saltos. Simultaneamente, o tronco pratica o freir e o golpear, exercitando os movimentos independentes nas diferentes partes do corpo.

Comumente, neste exercício, o fôlego chega ao fim. É importante transpor esse obstáculo. A voz deve ser usada como geradora de movimento, assim como os movimentos eruptivos. Sem parar, o corpo encontra outras fontes de movimento, outra atitude.

## **8. Sentares, com cadeiras e bancos**

O exercício de sentar e levantar e também as posições com que as pessoas sentam no salão do baile de fandango em Cananéia são os movimentos trabalhados aqui.

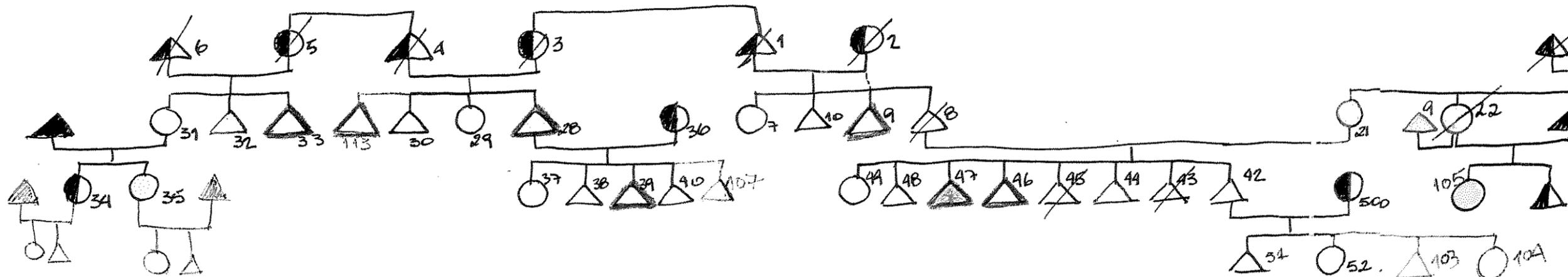
O uso do objeto como contribuição para o trabalho corporal se torna concreto. Bancos e cadeiras são usados como apoio. O impulso de levantar é exercitado em várias dinâmicas. Mantendo a coluna ereta, o quadril tem o impulso do movimento. A projeção é dos ilíacos e o alongamento da cintura pélvica. O apoio dos pés se constrói com as raízes.

Procurei nas fotografias algumas formas de sentar que foram incorporadas ao trabalho. Daqui parti para o estudo do gestual dos sentares que se tornou parte do repertório

### **9. Zíper nas coxas**

O movimento de locomoção com passos largos e rasteiros, parecidos com “chacês” do bale clássico é exercitado para fortalecer a musculatura interna das pernas. Ocupando todo o espaço, dinamiza o ambiente, como se meu corpo misturasse o ar que me envolve.

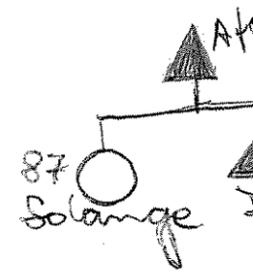
Com essa série de exercícios, percebi corporalmente quais os movimentos geradores de mais movimentos, que dinamizam o corpo, que estimulam a realização de movimentos.

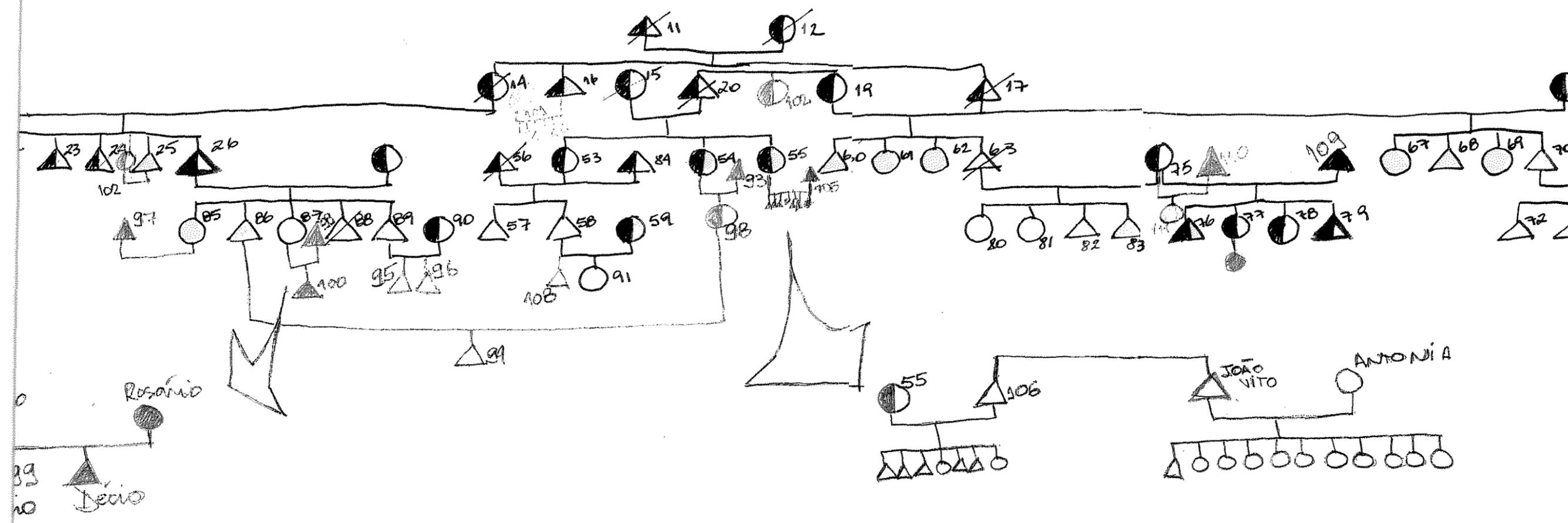


 Leonardo Policarpo de Freitas

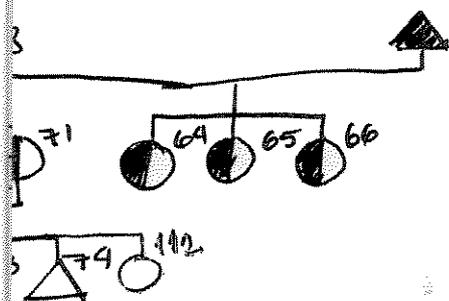
 Luiz Carlos

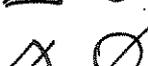
 Celso Camargo





# DIAGRAMA GENEALÓGICO

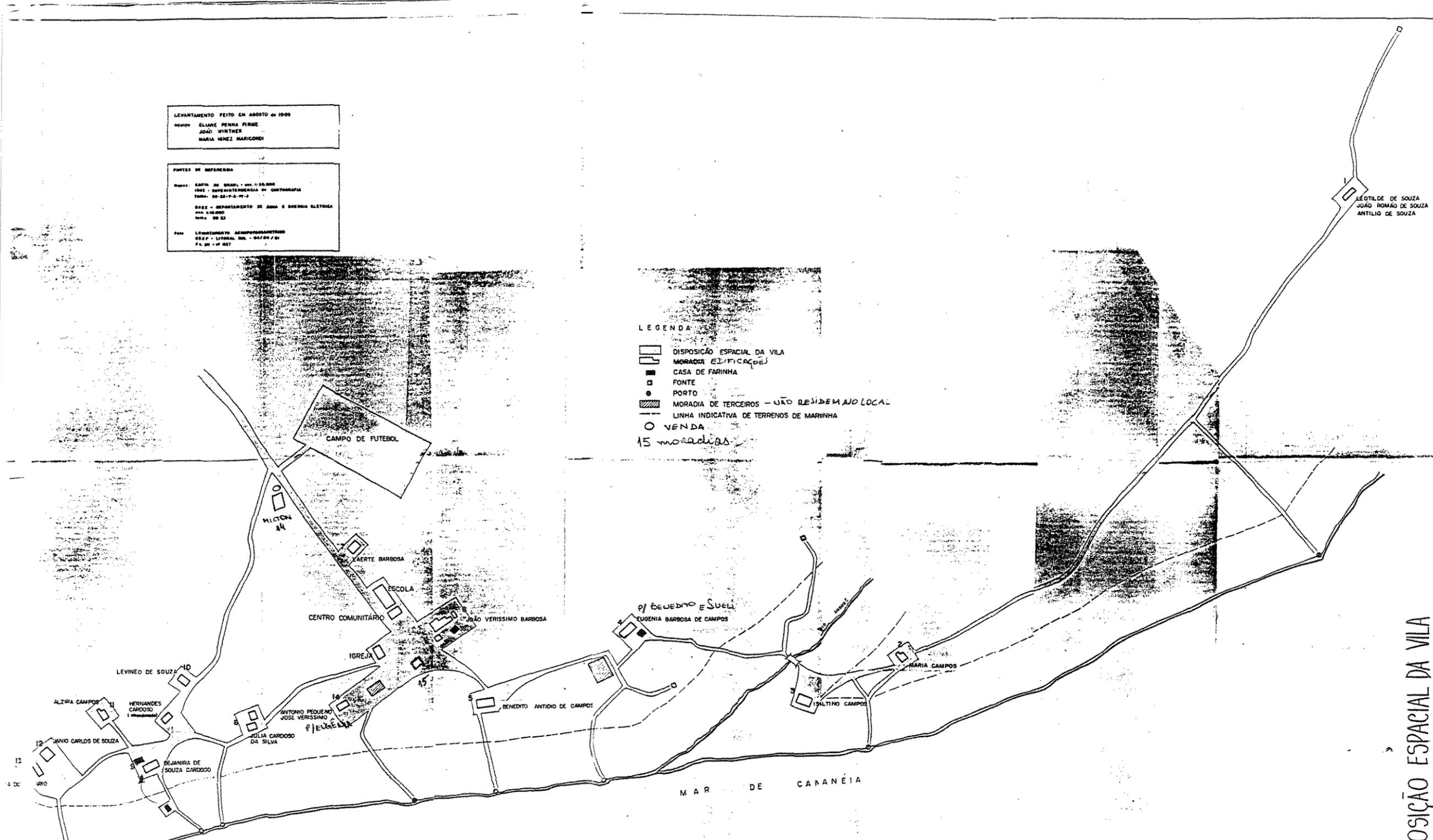


- ## LEGENDA
-  PARTICIPARAM DO EVENTO E SÃO DE FORA
  -  HOMEM / MULHER
  -  NÃO NASCIDO NA ÁREA
  -  NÃO MORANDO NA ÁREA
  -  FALECIDOS
  -  DE FORA
  -  CASAMENTO
  -  IRMÃOS
  -  FOTOGRAFIA
  -  PARTICIPARAM DO EVENTO

LEVANTAMENTO FEITO EM ABRIL DE 1969  
 DESINH: ELIANE PENNA FIRME  
 JOÃO WINTNER  
 MARIA HEZEM BARICOMI

POSTOS DE REFERÊNCIA  
 NOME: BARRA DO BRAGAL - 400-11.00.000  
 FUS. - DISTRITAMENTO DE CARTOGRAFIA  
 T.M.: 50-831-V-A-17-3  
 BARRA - DEPARTAMENTO DE ANA E SHERMA SLETRIA  
 P.M.: 110.000  
 NOME: 00 23  
 P.M.: LEVANTAMENTO ACADÊMICO  
 C.S.P. - LITORAL SUL - 04700 / 01  
 F.C. 20 - 01 027

LEGENDA  
 [ ] DISPOSIÇÃO ESPACIAL DA VILA  
 [ ] MORADIA EDIFICADA  
 [ ] CASA DE FARINHA  
 [ ] PONTE  
 [ ] PORTO  
 [ ] MORADIA DE TERCEIROS - NÃO RESIDEM NO LOCAL  
 [ ] LINHA INDICATIVA DE TERRENOS DE MARINHA  
 ○ VENDA  
 15 moradias



SÃO PAULO BAGRE MUNICÍPIO DE CANANEIA - SP

DISPOSIÇÃO ESPACIAL DA VILA

LEÓTELDE DE SOUZA  
 JOÃO ROMÃO DE SOUZA  
 ANTILIO DE SOUZA

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDER, G. *Eutonia: Um Caminho para a Percepção Corporal*. S. P., Martins Fontes, 1983.
- ALMEIDA, A. P. *Memória Histórica sobre Cananéia*. S.P., s/ed., 1963.
- ANDRADE, M. de. *Danças Dramáticas do Brasil*. B.H., Itatiaia, 1982..
- ARANTES, A. A. *O Que é Cultura Popular*. S.P., Brasiliense, 1981.
- ARAÚJO, A. M. *Cultura Popular Brasileira*. S. P., Melhoramentos, 1973.
- BONHEIM, G. *Brecht A Estética do Teatro*.
- BRANDÃO, C. R. *Festas Populares Brasileiras*. S. P., Prêmio, 1987.
- . *Festim dos Bruxos*. S. P., Ícone/UNICAMP, 1987.
- . *O Que É Folclore*. S. P., Brasiliense, 1982.
- . *Os Deuses do Povo*. Um Estudo Sobre Religião Popular. S.P., Brasiliense, 1986.
- . *Sacerdotes de Viola*. S. P., Vozes, 1981.
- BURKE, P. *Cultura Popular na Idade Moderna*. S. P., Companhia das Letras, 1989.
- CARDOSO, H. D. de F. *O Gesto, o Canto e o Riso: História Viva na Memória*. S. P., ECA/USP, 1990. /Xerox/
- . *Relações entre Cultura Popular e Indústria Cultural: A Congada de Ilha Bela*. Campinas, 1983. Dissertação (Mestrado) - IFCH, Universidade de Campinas.

- CARDOSO, R. *Aventura Antropológica*. R. J., Paz e Terra, 1986.
- CASCUDO, L. C. *Cultura Popular Brasileira*. B. H., Itatiaia, 1979
- . *Dicionário de Folclore Brasileiro*. B. H., Itatiaia, 1984.
- CHAVES, L. *Páginas Folclóricas*. Porto, Portucalense, 1941.
- COLLIER Jr., J. *Antropologia Visual: A Fotografia como Método de Pesquisa*. S. P., EPU / EDUSP, 1973.
- DA MATTA, R. *Relativizando*. R. J., Rocco, 1987.
- DIÉGUES, A. C. (org) *Laudo de ocupação da comunidade de São Paulo Bagre*. Instituto Oceanográfico e Instituto de Antropologia e Meio Ambiente USP, 1989.
- FAVARETTO, C. "Moderno, Pós Moderno e Contemporâneo". In: *A Semana de 22 e a Emergência da Modernidade no Brasil*. Porto Alegre, L&M, 1992.
- . *A Invenção de Hélio Oiticica*. S. P., EDUSP, 1992.
- FELÍCITAS. *Danças do Brasil*. R. J., Tecnoprint, 1972.
- GIL, J. "Desafio da Arte Contemporânea". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 set. 1997. Caderno Mais.
- GOMES e PEREIRA, *Mundo Encaixado*. B. H., Itatiaia, 1992.
- HERRIGEL, E. *Zen and the Art of Archery*. London, Routledge and Keagan Paul, 1976.
- LABAN, R. *Domínio do Movimento*. S. P., Summus, 1971.
- LIMA, R. T. de. *Abecê do Folclore*. S.P., Record, 1972.

- . **O Folclore do Litoral Norte de São Paulo**. S. P., MEC-SEAC-FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore: Secretaria de Estado da Cultura. Universidade de Taubaté, 1981.
- LYOTARD, J. F. **O Pós Moderno Explicado às Crianças**. Lisboa, Don Quixote, 1987.
- MACHADO, A. **A Ilusão Especular**. S. P., Brasiliense, 1984.
- . **Máquina e Imaginário**. S. P., EDUSP, 1993.
- MARTINS, G. R. **Cananéia**. S/l, s/ed., 1937.
- MEIRA, R. B. e NAVARRO, G. (org) **Book Bailarinas de Terreiro**. Departamento de Artes Corporais UNICAMP, 1991. /Xerox/
- . **Relatório final do projeto Bailarinas de Terreiro Metodologia e Documentação**. CNPq, 1991.
- MULLER, R. A. P. "O Corpo em Movimento: Mortos e Deuses na Dança de São Gonçalo do Interior Paulista". In: XIII CONGRESSO INTERNACIONAL DE CIÊNCIAS ANTROPOLÓGICAS E ETNOLÓGICAS, Cidade do México, 1993.
- . **As Representações Sensíveis e a Antropologia Estética II**. /Mimeo/
- . **Os Assurini do Xingu**, História da Arte. S. P., UNICAMP, 1990.
- MUSSOLINI, G. **Antropologia Caiçara**. R. J., Paz e Terra, 1980.
- NAVAS, C. "Danza Nacional en Brasil: Aspectos de lo Moderno y de lo Contemporáneo". In: ACEVEDO, J. e BLANCO, M. (coord) **Itinerario por la Danza Escénica de América Latina**. Caracas, Direccion General Sectorial de Danza del Consejo Nacional de la Cultura/CONAC, 1994.

- OHTAKE, R. (coord) "Danças Populares Brasileiras". PROJETO CULTURAL RHODIA.
- ORTIZ, R. *A Consciência Fragmentada*. R. J., Paz e Terra, 1980.
- PELLEGRINI Filho, A. *Folclore Paulista, Calendário e Documentário*. S.P., Cortez, 1985.
- PINHO, W. *Salões e Damas do Segundo Reinado*. S. P., Livraria Martins, 1942.
- PLAZA, J. *Arte e Universidade, uma relação inspirada*, 1993. /Xerox/ Distribuído na disciplina Metodologia do Processo Criativo, segundo semestre de 1994.
- *Tradução Intersemiótica*. S. P., Perspectiva, 1987. Col. Estudos.
- PONTY, M. *O Primado da Percepção e suas Conseqüências Filosóficas*. Campinas, Papyrus, 1990.
- QUEIROZ, R. C. de. *Atores e Reatores na Juréia: idéias e práticas do ecologismo*. Campinas, 1992. Dissertação (Mestrado) - IFCH - Universidade de Campinas.
- RODERJAN, R. V. *Folclore Brasileiro-Paraná*. R. J., MEC-Secretaria da Cultura-FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore, 1981.
- RODRIGUES, G. *Bailarino - pesquisador - intérprete: processo de formação*. R. J., FUNARTE, 1997.
- SANTAELLA, L. *O que é Semiótica*. S. P., Brasiliense, 1983.
- SHELLING, V. *A Presença do Povo na Cultura Brasileira. Ensaio sobre o pensamento de Mario de Andrade e Paulo Freire*. Campinas, SP, UNICAMP, 1990.

- SETTI, K. *Ubatuba nos Cantos das Praias (Estudo do Caiçara Paulista e sua Produção Musical)*. S. P., Ática, 1985.
- SEVERINO, R. H. *Tai Chi Chuan*. S. P., s/ed., 1986.
- SODRÉ, M. *Samba. O Dono do Corpo*. R.J., Codecri, 1979.
- SONTAG, S. *Contra a Interpretação*. Porto Alegre, L&M, 1987.
- TELES, G. M. *Vanguarda Européia e Modernismo no Brasil*. R.J., Record, 1987.
- VERGER, P. F. *Orixás. Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. S. P., Corrupio, 1981.
- VIANNA, K. e CARVALHO, M. A. de. *A Dança*. S. P., Siciliano, 1990.
- WIEL, P. *O corpo fala*. B. H., Itatiaia, 1992.
- WISNIK, J. M. *O Som e o Sentido: uma outra história da Música*. S. P., Companhia das Letras, 1989.

