

OS ARRANJOS CULTURAIS LOCAIS: FANDANGO CAIÇARA PARANAENSE

THE LOCAL CULTURE ARRANGEMENTS: FANDANGO CAIÇARA PARANAENSE

Alexandre Chiarelli¹
Leandro Gumboski²

Resumo: O presente trabalho apresenta o Fandango Caiçara paranaense, um movimento artístico, cultural e social, mediante uma discussão que demonstra a musicalidade do Fandango por meio de sua essência no conjunto de instrumentos e na dança, mas também em suas origens e representações sociais. O objetivo do artigo consiste em apresentar as representações do Fandango, elucidando esse processo como uma manifestação, que pode ser compreendida pela sonoridade, letras, natureza festiva e na interpretação histórica. A concepção metodológica parte de um levantamento de fontes bibliográficas sobre a temática, apresentadas a partir de um processo dialógico. Com a adoção deste processo, torna-se possível identificar as referidas faces deste modelo cultural litorâneo, situando-o como manifestação coletiva de caráter singular, visto que ao estudar outra localidade teríamos pontos de análise distintos, caracterizando a importância de estudar, registrar e preservar o Fandango caiçara paranaense.

Palavras-chave: Fandango. Identidade caiçara. Musicalidade. Conservação. Fandango caiçara paranaense.

Abstract: This work presents the Fandango Caiçara paranaense, an artistic, cultural, and social movement, through a discussion that demonstrates the musicality of Fandango through its essence in the ensemble of instruments and dance, but also in its origins and social representations. The objective of the article is to present the representations of Fandango, elucidating this process as a manifestation, which can be understood by the sound, lyrics, festive nature and in historical interpretation. The methodological design is based on a survey of bibliographical sources on the subject, presented through a dialogic process. With the adoption of this process, it becomes possible to identify the referred faces of this coastal cultural model, placing it as a collective manifestation of a singular character, since when studying another location we would have different points of analysis, characterizing the importance of studying, recording, and preserving the Fandango caiçara from Paraná.

Keywords: Fandango. Caiçara identity. Musicality. Conservation. Fandango caiçara paranaense.

¹ Doutorando em tecnologia e Sociedade (UTFPR), mestre em Ciência, Tecnologia e Sociedade (IFPR), graduado em História (UNESPAR-2007) e Arte (CEUCLAR-2012), docente de Arte do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFPR, *Campus* Paranaguá, e-mail: alexandre.chiarelli@ifpr.edu.br).

² Doutorando em Música (USP), mestre em Música (UDESC), graduado em Música (FAP/UNESPAR-2012), docente de Arte/Música do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFPR), *Campus* Paranaguá, atualmente exerce a função de diretor de Ensino, Pesquisa e Extensão, e-mail: leandro.gumboski@ifpr.edu.br.

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo apresenta o Fandango caiçara, tendo foco no litoral paranaense, discutindo as suas possibilidades de representação Fandango, que se apresenta enquanto manifestação ampla, que normalmente é observada somente pelo viés musical, assim, a presente discussão consiste em abordar as letras e estruturas coreográficas, a natureza festiva e também a interpretação histórica.

Este trabalho está situado em um estudo que utiliza o método dialético no desenvolvimento da pesquisa realizada. Visando este propósito, adotou-se o procedimento de dialogar com Inami Custódio Pinto (2003, 2010) e Rando (2003), que apresentam uma historicidade sobre o Fandango, para, no momento seguinte, discutir o Fandango enquanto suas relações artísticas e culturais, tema abordado por Gramani (2006) e os documentos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

O desenvolvimento da pesquisa contemplou uma revisão bibliográfica. No processo de selecionar as fontes, destacamos as informações que forneceram subsídios para oferecer luz à construção do Fandango enquanto manifestação, também abordando a expressão musical, porém, não restritos a essa faceta, visto a necessidade de apresentá-lo enquanto movimento amplo. Deste modo, torna-se necessário destacar as perspectivas no âmbito social e cultural, visto que a herança desses espaços resulta em características próprias do Fandango local, sendo algumas mais nítidas e outras mais intrínsecas.

Para uma construção textual que dialoga com os elementos apresentados nos parágrafos anteriores foi necessário recorrer ao conceito de memória para contextualizar as articulares do Fandango, sendo que esse aspecto pode ser observado por dois prismas, a memória presente nos atores sociais de conservar as experiências do passado, como uma historicidade oral, e uma segunda visão, o conceito acadêmico, que institui um fenômeno de cunho social que necessita de uma capacidade de articulação dos indivíduos.

O alinhamento do diálogo relativo à memória e seus vínculos com o texto histórico foi evidenciado por meio das considerações de Jacques Le Goff (1990,

p. 49), que expõe que “o passado não é a história, mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um dos seus objetos e, simultaneamente, um nível elementar de elaboração histórica”. A partir das considerações de Le Goff podemos traçar um paralelo, do qual identifica-se que as manifestações sociais e artísticas do Fandango, quando estudadas com o uso das lentes da memória, demonstram sua constituição no passado, entretanto, possibilitam também sua leitura enquanto manifestação contemporânea na sociedade caiçara, que adotou efeitos e características dos séculos XX e XXI, como mecanismos para uma contextualização contemporânea.

A vivência atual do Fandango encontra-se enquanto uma memória coletiva, que, por meio de Bosi (1999), permite identificar que esta memória é sustentada por um coletivo de testemunhos, sustentando a reconhecença dos atores sociais que compartilham desses fatos e ações. A partir deste processo, que cria uma sensação de pertencimento entre os indivíduos da localidade, possibilitou-se um viés do processo de tombamento do Fandango, enquanto Patrimônio Cultural Brasileiro, mediante construção realizada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), publicado em 2012.

2 ORIGENS E ARRANJOS DO FANDANGO

O que conhecemos na atualidade como Fandango se constitui enquanto resultado de uma miscigenação da musicalidade portuguesa com as manifestações de ritmo, melodia e letras, previamente existentes no litoral brasileiro, criando uma amalgama que adere à identidade cultural do povo caiçara, representada esteticamente por meio da música e da dança, porém com uma série de elementos em seu entorno que possibilitam sua permanência.

Nesse panorama de pesquisa, interligando a compreensão histórica com as sociedades locais do litoral brasileiro, as ações dos conteúdos artísticos resguardam uma historicidade dos arranjos culturais, permitindo a sua integração e contextualização perante os conteúdos artísticos historicamente reconhecidos, possibilitando uma leitura do Fandango enquanto fazer artístico com características singulares em cada localidade do litoral (RANDO, 2003; PINTO, 2010).

A questão investigativa entre a História Local e a Memória, que se aplica ao estudo do Fandango, aprofunda-se na necessidade de compreender que a permanência das manifestações artísticas na atualidade é resultado das memórias individuais e coletivas, possibilitando traçar relações que existem no presente devido a uma permanência do passado. O historiador Jacques Le Goff (2003) articula que a memória constitui a história, e por sua vez a compreensão disso no presente, o que pode resultar na ideia de permanência, porém, como ressalta Barbosa (2002, p. 12), é preciso “examinar as interferências econômicas, sociais, artísticas”, visando compreender o fato em uma perspectiva situada”.

Um dos pontos de ancoragem desta discussão reside nas origens do Fandango, onde a própria etimologia da palavra tem origem no idioma espanhol, e significa um “baile ruidoso acompanhado por viola” (PINTO, 2010, p. 53), enquanto Câmara Cascudo (1984, p. 106) define a origem da palavra em quatro possibilidades:

- a) Folguedo dos marujos ou Marujada, Chegança dos Marujos ou Barca – realizado nos estados do Norte e Nordeste e que tem como base um auto popular originário da primeira década do século XIX, com sua música baseada em cantigas brasileiras e xácaras² portuguesas.
- b) Conjunto de danças coreográficas com influências hispânicas e açorianas – realizado no estado de São Paulo e nos estados pertencentes à região sul do Brasil (Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul)
- c) Folguedo, festa, função em que se dançam coreografias regionais, corrente no Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.
- d) Espada, sabre, facão utilizados pela polícia.

Devemos lembrar que, nos séculos XVI e XVIII, a divisão territorial entre a colônia portuguesa e as colônias espanholas era pouco definida, levando a um trânsito do idioma, e de diversos outros itens (FAUSTO, 2012). Esse modelo de manifestação cultural possivelmente chegou ao Brasil por meio dos colonos de origem portuguesa e espanhola, porém o modelo original foi consideravelmente alterado, caracterizando um modelo próprio de Fandango caiçara paranaense (PINTO, 2010).

Nas considerações do professor Inami Pinto (2010), o Fandango teria aportado no litoral do Paraná com os primeiros casais de colonos açorianos, com forte influência espanhola, por volta de 1750; passou a ser batido principalmente durante o entrudo, uma festividade de origem portuguesa precursora do Carnaval, que dialoga com Rando, que afirma serem esses imigrantes

“originários das classes menos eruditas e ricas de Portugal e, portanto, carregavam consigo a cultura popular de suas vilas e regiões” (2003, p.11). Os relatos desses primeiros momentos não consistem em documentos escritos, existindo na memória coletiva, a qual “geralmente se liga à história do cotidiano ao fazer das pessoas comuns participantes de uma história aparentemente desprovida de importância” (BITTENCOURT, 2004, p. 168), mas que salvaguarda manifestações culturais importantes.

A ideia de Fandango na atualidade consiste em uma apresentação cultural mesclando dança e música, muito mais com característica de apresentação do que de festividade, porém torna-se necessário resgatar as origens de um Fandango caiçara paranaense, que consistia em uma festividade realizada após um mutirão de trabalho. Dessa forma, seria um pagamento efetuado pelo beneficiário do mutirão, algo semelhante ao pagamento de jornada de trabalho da comunidade, trabalho este que poderia ser a roçada de um sítio, a colheita e beneficiamento da mandioca em uma chácara ou puxada de rede da tainha no inverno, que Rando (2003, p. 21) define como “um trabalho solidário e cooperativo e, no meio rural, estava relacionado aos elos religiosos da comunidade”.

Apesar de ser observado por diversas vertentes de estudo como elemento uniforme, a especificidade é o que fundamenta, e possivelmente, mantém o Fandango, Gramani e Corrêa (2006, p. 44) indicam “que o Fandango é uma das manifestações da cultura popular que possui regras estéticas bem definidas, reunindo dança e música, mas a riqueza da realidade artística dessa cultura está nas características específicas que adquire em cada localidade”, isso se constituiu devido à pluralidade de motivações do manifestação, e também de como o Fandango se constituiu em cada localidade específica, podendo inclusive variar em seus hábitos dentro do mesmo município.

Como citado anteriormente, as origens mais antigas do Fandango paranaense residem na memória, sendo o primeiro relato escrito as anotações do naturalista francês Auguste de Saint Hilare sobre sua passagem pela região

do Paraná³, publicadas na obra “Viagem pela Comarca de Curitiba”, onde relata que:

O sargento-mor José Carneiro (...) meu anfitrião (...) em Castro (...) reuniu os músicos em sua modesta sala, que não tinha nem assoalho nem forro (...) Entre os músicos que ouvi tocar na casa do sargento-mor havia um homem que dedilhava o violão muito bem sem conhecer uma única nota. Um outro manejava com grande habilidade um pequeno instrumento chamado machete, que não é outra coisa senão uma viola pequena (...) O sargento-mor não se limitou a oferecer música; cuidou também para que houvesse dança (...) os convidados dançaram aos pares uma dança muito semelhante às antigas alemandas, e outras dançadas a quatro e denominadas, na região, de anu e chula, que os dançarinos fazem uma espécie de sapateado, dobrando os joelhos. (1995, p. 80-81)

Com base nas considerações de Saint Hilaire, podemos identificar que se tratava nitidamente de um baile de Fandango, não em suas características de um mutirão, pois como discutido anteriormente, os arranjos sociais definem a formatação da manifestação e suas especificidades. O que mais identifica o Fandango nas considerações do naturalista francês são as descrições sobre o anu e a chula, os quais são, ainda hoje, modas marcantes da música, sendo o anu ainda dedicado à abertura do baile, e por fim, as considerações sobre o movimento do sapateado, onde as batidas são descritas pela dobra do joelho a oferecer força ao movimento, também são características que permanecem no Fandango.

Em relação à estrutura do baile de Fandango, assim como apontado por Saint Hilaire, ainda no século XXI é viável constatar:

Uma estrutura bastante complexa, envolvendo diversas formas de execução de instrumentos musicais, melodias, versos e coreografias. Basicamente reúne dança em pares, por vezes marcada pela batida de tamancos de madeira, além de música executada em instrumentos de fabricação artesanal, principalmente a viola branca ou de fandango, a rabeça e o adufo. As diferentes formas musicais, dependendo da localidade, são classificadas como marcas ou modas, que podem ser valsadas (ou bailadas) – dançadas em pares, sem uma coreografia

³ No período que Saint Hilaire esteve na região, o atual estado do Paraná não existia, sendo nesta época a 5ª Comarca da província de São Paulo. A Província do Paraná seria criada apenas em 19/12/1853.

específica – ou batidas (ou rufadas) – com coreografias, marcadas pelo palmeado e pelo tamanqueado masculino (IPHAN, 2011, p. 5).

Toda essa estrutura apresentada pela ideia do Fandango, que engloba a musicalidade, as marcas dançadas e a luteria dos instrumentos, é o que faz a engrenagem social funcionar, e apesar de operar de uma maneira diferente na atualidade, permanece como uma estrutura com alicerces, um dos pontos que indica essa questão foi a gradativa transição da festividade de um pagamento de mutirão de trabalho para uma fonte de renda construída por meio do próprio baile, congregando visitantes e turistas de diferentes localidades, as apresentações realizadas ou ainda a própria produção de instrumentos sob encomenda.

Essa configuração moderna do Fandango, também pode ser analisada pela ótica da sobrevivência social, criando uma nova conjuntura de arranjos, que substituiu lentamente os espaços de plantio por uma ênfase na atividade pesqueira e comerciante, ou o trabalho coletivo da coivara⁴ pela organização e divulgação dos bailes de Fandango, isso pode ser constatado na modelagem dos arranjos caiçaras da atualidade, resultado de um longo processo de relações de interdependência.

As origens dessas relações são tão remotas quanto à etimologia do termo caiçara - que marca étnica e culturalmente a região - tendo origem no termo de origem tupi *caá-içara*, que era utilizado para denominar as estacas colocadas em torno das tabas ou aldeias, e o curral feito de galhos de árvores fincados na água para cercar o peixe (SAMPAIO, 1987). A congregação das relações sociais no litoral levou a população caiçara a desenvolver um conjunto de expressões linguísticas próprias da localidade, que perdem o seu sentido quando retiradas deste contexto, o que implica na música cantada no Fandango, que, muitas vezes, é de complexa interpretação por parte dos visitantes.

⁴ A coivara é o ato de limpar o terreno, através de uma derrubada da mata ou da queimada controlada, visando o plantio. Esse processo tem origem indígena no litoral paranaense, e sua etimologia provém do tupi *koybara*, somatória das palavras *kó* (roça) mais *yba* (pau, madeira) mais o termo *ar* (cair, derrubar), e por fim o sufixo nominal *a* (PINTO, 2010, p. 583-585).

Nas apresentações ou bailes de Fandango, de maneira comum o Anu é a primeira marca ou dança do Fandango batida com tamanco, precedem-no músicas sem a presença dos dançarinos. O verso principal do Anu consiste na letra *o anu é o pássaro preto*, que porém na linguagem falada pelo caiçara tem a pronúncia *o anu é passo peto*. Essas especificidades do Fandango são resultado das expressões linguísticas desenvolvidas durante séculos na região. Quanto à apresentação dançada, ela é definida pelo prof. Inami Custódio Pinto, como:

Uma roda de homens é puxada pelo mestre (aquele que sabe todas as marcas). Ele inicia o tamanqueado e mantém o ritmo do começo ao fim. Logo os folgadores firmam o sapateado, as folgadeiras entram na roda e formam par em frente a eles; então os violeiros cantam a primeira estrofe. Durante os demais versos, as mulheres imitam os movimentos do anu em terra e voando. Vão e voltam ao centro da roda. Os homens mantêm a roda. Ao final dos versos, elas se viram de frente para eles, levantam a mão direita acima da cabeça e seguram a mão esquerda deles formando um arco (túnel). Passa por baixo desse túnel e vão ocupar o lugar da dama anterior (2010, p. 134-135).

Como é possível perceber na letra da música e também na forma como se dança o Anu, existe uma relação importante entre o meio e os atores sociais do litoral, deste modo, o Fandango se constitui em uma projeção diminuta de um grande círculo social litorâneo.

A questão da indumentário do Fandango segue a mesma lógica de apresentar o espaço social em uma representação artística, pois recordando o que foi apresentado anteriormente, o baile de Fandango consistia no pagamento do auxílio em um mutirão de trabalho, desta forma as roupas utilizadas pelas pessoas eram as mesmas utilizadas durante a jornada de trabalho (PINTO, 2003).

As roupas tradicionalmente utilizadas eram muito simples, normalmente calças que acabam pouco depois dos joelhos, pois facilitavam o trabalho dos campos dos sítios, e principalmente o exercício da pesca nas canoas, sendo que as cores dessas roupas eram normalmente claras, por vezes desgastadas pelo sol e pelo sal marinho, sendo as camisas de cor única e sem adornos. Vale ressaltar que as vestimentas utilizadas pelas mulheres tinham vestidos com a altura de corte semelhante à calça dos homens, e com um conjunto de cores também claras (figura 1), pelos motivos apresentados anteriormente. Esses

conjuntos de vestimentas eram caracteristicamente confeccionados em algodão grosseiro, feitos tradicionalmente para “vestir a força de trabalhos (...) e para ensacar os produtos agrícolas” (SUZIGAN, 1986, p. 117).

Figura 1– Croqui de integrante do mutirão.



Fonte: Dos autores.

Essas vestimentas dos frequentadores dos bailes de Fandango podiam destoar em alguns indivíduos, que eram visitantes da festa e não tinham trabalhado no mutirão, os quais normalmente pagavam algum auxílio financeiro para participar da festividade, e suas vestimentas se caracterizavam pelo uso de calças compridas até os tornozelos, camisas alinhadas, podendo contar com um conjunto de adornos, sendo que os vestidos das mulheres também eram longos, havendo tonalidades mais escuras ou estampas florais (figura 2), essas características vão de encontro “especialmente no que diz respeito a vestuário

nas importações de tecidos e roupas (...) inglesas e francesas (...) intensas, ao longo do século XIX” e XX (PRADO, 2019, p. 133).

Figura 2 – Croqui de visitantes do baile do Fandango.



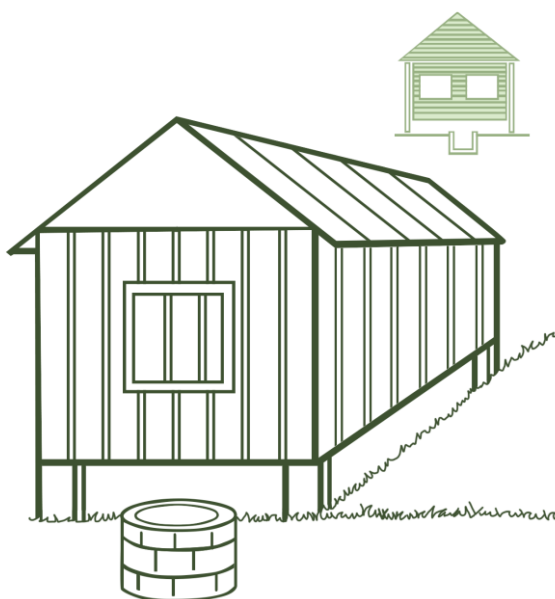
Fonte: Dos autores.

O processo de associação entre os atores sociais, vestuário, letras de música e diversos outros elementos congregam para o espaço principal de representação do baile de Fandango, que se caracteriza na casa que oferece a festividade, essa residência tem características próprias do modelo construtivo do litoral, e agrega elementos importantes para a sonoridade do bailado. Inami Custódia Pinto descreve esse espaço como:

Uma construção própria, pois as danças se realizam em recinto fechado; além do assoalho estar à altura de 2 m do solo, cavam, sob o mesmo, um buraco de 2 m de profundidade por 3 m de diâmetro. As paredes são separadas do assoalho para maior ressonância dos batidos, que são ouvidos a quilômetros de distância (2010, p. 105).

As residências da maioria da população do litoral paranaense eram muito características e populares até o início do século XX, construídas em madeira nativa, com assoalho de tábuas espessas, sendo algumas espécies comuns para essa finalidade o araribá e o guanandi. Com a adoção desse modelo arquitetônico (figura 3), acabou-se gerando a sonoridade específica do Fandango caiçara, devido às batidas dos tamancos dos indivíduos neste assoalho.

Figura 3 – Casa de Fandango.



Fonte: Pinto (2010, p. 105).

Os tamancos responsáveis pela sonoridade maximizada do Fandango ainda são construídos, preferencialmente “com cepa de limão ou de laranjeira, pois precisam ser madeiras duras para *dar som*. A parte de cima é de couro ou restos de pneus (IPHAN, 2011, p. 57). A batida do tamanco fundamenta as marcas apresentadas na dança e por meio da consonância com os principais instrumentos da música, a viola, a rabeca e o adufo (figura 4), apresenta a musicalidade características dos fandangeiros.

Devemos considerar, de maneira importante, que os tamancos “são usados exclusivamente pelos homens nas marcas batidas ou rufadas, e a eles deve-se a fama do Fandango como *baile ruidoso*” (IPHAN, 2011, p. 57), e quanto

à origem do uso do tamanco no bailado, os caiçaras “remetem ao *tempo dos sítios*, quando eram utilizados tamancos de madeira para descascar o arroz” (IPHAN, 2011, p. 58).

Figura 4 – Instrumentos do Fandango: viola, adufo, tamanco e rabeca.



Fonte: Mendes, Vieira e Pinto (2019, p. 17).

Em relação aos instrumentos, a viola foi trazida ao território brasileiro por portugueses. Com inúmeras variações de formato e afinação, espalhou-se por vários locais do Brasil, sendo encontrada em diversas práticas populares. O machete, no contexto do Fandango caiçara, é considerado uma espécie de viola em tamanho reduzido, comumente utilizado como instrumento de iniciação musical para aspirantes a violeiros.

A rabeca consiste em um instrumento de mecanismo bastante antigo e encontrado em culturas de origem árabe, trazido ao Brasil pelos portugueses. Assim como a viola, é encontrada em muitas práticas distintas, apresentando também variações no formato, no tamanho e na afinação.

Por fim, o adufo, em Portugal, é um instrumento com pele dos dois lados e formato quadrado, também de origem árabe. Ao ser trazido para o Brasil pelos portugueses, pouco a pouco passou a ser confeccionado e usado no formato do

pandeiro, instrumento que hoje substitui o adufo em muitas práticas de Fandango caiçara.

O Fandango tem linhas rítmicas muito peculiares. Em práticas populares, uma linha rítmica normalmente é estruturada de modo cíclico, ou seja, há certo padrão temporal que se repete. Por esse motivo, aqui se pode utilizar também o termo “ciclo rítmico”, algo similar ao conceito de *timeline pattern*, cunhado por Nketia (1963). No vocabulário caiçara, de praticantes de Fandango, o termo “marca” costuma identificar um ciclo rítmico específico executado na viola, havendo nomes específicos para cada um deles (por exemplo, anu, tonta, andorinha e outros).

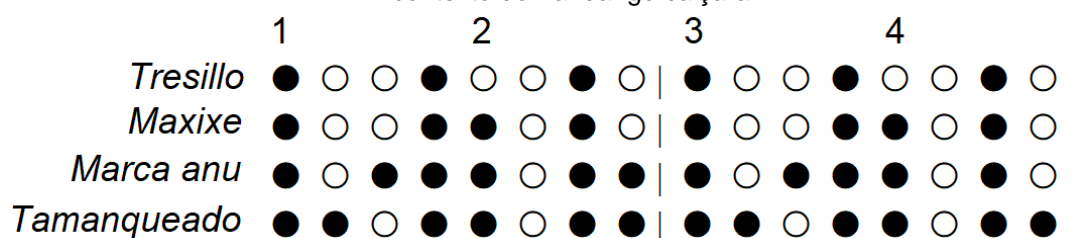
O Fandango, assim como a ampla maioria das práticas musicais encontradas em toda a América Latina resultantes da miscigenação cultural triádica europeia-indígena-africana, apresenta derivações complexas de um ciclo rítmico que se pode chamar *tresillo* (SANDRONI, 2002). Esse nome foi dado por musicólogos cubanos para algumas expressões caribenhas e tem sido muito utilizado para analisar várias práticas brasileiras. Significa algo como “em três partes”, ou seja, um ciclo que apresenta basicamente três ataques rítmicos com durações desiguais (3 + 3 + 2).

Podem-se identificar vários ciclos rítmicos no Fandango, que são derivações bastante complexas de outros. A título de exemplificação, descrevemos três ciclos comuns ao Fandango caiçara. O primeiro e mais simples é uma variação direta do *tresillo*, normalmente executado em um instrumento complementar chamado pelos fandangueiros de caixa (um tambor de madeira e pele de couro). Este ciclo, no âmbito de estudos de diversas práticas populares brasileiras, costuma ser identificado como *maxixe*. O segundo, mais complexo, pode ser encontrado em determinadas seções do chamado anu, executado na viola. O terceiro é um ciclo rítmico conhecido por alguns fandangueiros como levada, executado com tamanqueados. A figura 6 apresenta uma transcrição rítmica desses três ciclos exemplificados, em comparação estrutural com o *tresillo*.

A consistência dos ciclos rítmicos do Fandango é de fundamental importância para a compreensão da sua existência na atualidade, caracterizando

uma singularidade que foi preservada nos hábitos dos caiçaras. Apesar de na atualidade ser conhecido por apresentações, e não mais sua essência dos mutirões, trata-se de uma manifestação dos arranjos culturais intrínseca à população litorânea. Resgatar essa historicidade mediante atividades de ensino, pesquisa e extensão foi uma tarefa de grande importância, mas permanece uma tarefa com muito espaço para ser ampliada e permeada em diversas outras ações, a fim de que os atores sociais possam compreender a existência dos arranjos culturais na atualidade.

Figura 5 – Transcrição rítmica comparativa entre o *tresillo* e três ciclos rítmicos comuns no contexto do Fandango caiçara.



Fonte: Dos autores.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme as discussões apresentadas no decorrer do texto, identifica-se que o movimento cultural do Fandango ainda se constitui como manifestação identitária no litoral paranaense, com foco especial na cidade de Paranaguá, porém também necessário de preservação e divulgação para perpetuação da sua existência. Esse processo de preservação visa perpetuar o Fandango na localidade, e combater o que Rando (2003) cita como o desaparecimento do Fandango em diversas localidades, onde a absorção massiva de tecnologias recentes, e o crescimento da pluralidade religiosa levaram à redução da prática do Fandango, ou até mesmo ao desaparecimento em algumas cidades do litoral paranaense.

Dentre as possibilidades mais marcantes apontadas por Rando (2003), incide o incremento da modernização urbana, efeito das novas tecnologias implementadas entre o final do século XIX e início do século XX, que resultaram

no afastamento das populações tradicionais de suas práticas de subsistência. Como resultado a longo prazo, as gerações mais recentes não interagiram de maneira plena com o sistema tradicional do Fandango caiçara. Por meio do processo de pesquisa e discussão realizado no corpo do artigo foi possível traçar determinadas linhas que resultaram na manutenção do Fandango caiçara em Paranaguá, a mais marcante consiste em observar que a prática resultado do estabelecimento de relações sociais, deste modo, o baile de Fandango como o pagamento pelo trabalho realizado no mutirão era resultado de uma busca pela subsistência do indivíduo.

Na atualidade, os bailes de Fandango consistem em sua maioria de apresentações artísticas, que recebem visitantes da própria cidade, e de diversas outras localidades, efetuando um pagamento para a participação e para o consumo de alimentos tradicionais no interior, isto é, a essência do Fandango enquanto relações sociais que visam à subsistência continuam existindo, pois o lucro oriundo dessa atividade artística é o que contribui para o sustento de uma série de fandangueiros parnanguaras.

O Fandango Caiçara, enquanto arranjo social, abriu um leque de possibilidades no que se refere às estratégias de sobrevivência econômica e manutenção da sociabilidade. Se anteriormente a vivência ocorria no mutirão do plantio e da colheita, ou na puxada da rede na pesca da tainha, chegando no pagamento dos indivíduos que colaboraram com uma festividade, esse processo teve suas alterações. Porém, essa tradição no plano imaterial, apesar de alterada com o tempo, hoje pode ser considerada mais resguardada, muito pela ação de agentes culturais que foram anteriormente atores de uma discussão envolvendo a importância dessa preservação.

Para o início do processo de preservação do Fandango, que ainda está em curso, foi necessária uma grande conjuntura que congregou forças populares que ainda praticavam esse modelo cultural, além de um apoio em longo prazo do poder público nas diversas esferas, a partir de ações diversas, como apresentações, oficinas, rodas de conversa, publicações e outras, resultando em um processo final de tombamento como patrimônio cultural nacional pelo IPHAN.

A síntese das ações que se relacionam com o Fandango deve prosseguir, seja em sua essência, seja nos novos arranjos sociais, que se fundamentarem no litoral paranaense, porém cabe aqui a proposta de discussão deste trabalho, considerar o Fandango enquanto suas múltiplas relações na localidade, e não somente como o processo de apresentação, pois são as relações sociais que permitiram aos fandanguieiros continuarem com suas práticas.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, A. M. **Arte-educação no Brasil**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Ensino de História: Fundamentos e Métodos**. Editora Cortez: São Paulo, 2009. Disponível em: <https://ppghistoria.furg.br/images/Selecao/bittencourt-circe-ensino-de-historia-fundamentos-e-metodospdf.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2020.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4214438/mod_resource/content/1/BOSI%2C%20E.%20Mem%C3%B3ria%20e%20sociedade.%20Introdu%C3%A7%C3%A3o.pdf. Acesso em: 12 jul. 2020.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

FAUSTO, Bóris. **História do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2012.

GRAMANI, D; CORRÊA, J. Naquele tempo, no tempo de hoje: um panorama do Fandango no litoral norte do Paraná e sul de São Paulo. In: CORRÊA, J; GRAMANI, D; PIMENTEL, A. (Orgs). **Museu Vivo do Fandango**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006. p. 21-37.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Fandango caiçara: expressões de um sistema cultural**. Brasília, DF: Ministério da Cultura, 2011. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20Fandango%20Caicara.pdf>. Acesso em: 5 set. 2020.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Unicamp, 2003.

MENDES, S. M.; VIEIRA, R. S.; PINTO, L. S. **Fandango caiçara no litoral do Paraná**. Curitiba: Editora UFPR, 2019. Disponível em:

<http://www.proec.ufpr.br/maiscultura/download/2020/Fandango.pdf>. Acesso em: 22 set. 2020.

NKETIA, J. H. **Kwabena**. African Music in Ghana. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1963.

PRADO, Luís André do. **Indústria do vestuário e moda no Brasil do século XIX a 1960**: da cópia e adaptação à autonomização subordinada. São Paulo, 2019. 433 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-16102019-145105/publico/2019_LuisAndreDoPrado_VCorr.pdf. Acesso em: 22 set. 2020.

PINTO, I. C. **Folclore no Paraná**. Curitiba: SEED-PR, 2010.

PINTO, Inami Custódio. O Fandango na ilha de Valadares. In: BRITO, Maria de Lourdes da Silva (org). **Fandango de mutirão**. Curitiba: Mileart, 2003.

RANDO, José Augusto Genda. Fandango: uma contextualização histórica. In: BRITO, Maria de Lourdes da Silva; RANDO, José Augusto Genda (org.). **Fandango de mutirão**. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003. p. 11-14.

SAMPAIO, Teodoro. **O tupi na geografia nacional**. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SANDRONI, C. O paradigma do tresillo. **Revista Opus**, [s.l.], n. 8, p. 102-113, fev. 2002. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/142>. Acesso em: 22 set. 2020.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem pela comarca de Curitiba**. Curitiba: Fundação Cultural, 1995.

SUZIGAN, Wilson. **Indústria brasileira, origem e desenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1986.