

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

1000 Fandangos
Amanhecer

Gabriel Bertolo

São Carlos
2020

2020
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

1000 Fandangos
Amanhecer

Gabriel Bertolo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Antropologia Social.

Orientação: Prof. Dr. Luiz Henrique de Toledo

São Carlos
2020

Bertolo, Gabriel

1000 Fandangos. Amanhecer / Gabriel Bertolo -- 2020.
322f.

Tese de Doutorado - Universidade Federal de São Carlos,
campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Luiz Henrique de Toledo

Banca Examinadora: Patrícia Martins, Iracema Dulley,
Amir Geiger, Tiago de Oliveira Pinto, Geraldo Luciano

Andrello

Bibliografia

1. Antropologia . 2. Etnografia. 3. Fandango caiçara. I.
Bertolo, Gabriel. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática
(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Ronildo Santos Prado - CRB/8 7325



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Folha de Aprovação

Defesa de Tese de Doutorado do candidato Gabriel Bertolo, realizada em 25/09/2020.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Luiz Henrique de Toledo (UFSCar)

Profa. Dra. Iracema Hilário Dulley (UFSCar)

Prof. Dr. Geraldo Luciano Andrello (UFSCar)

Profa. Dra. Patricia Martins (IFPR)

Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto (HfM)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

*Para Úrsula,
Gata-Rainha de todos os mundos,
com amor eterno.*

Agradecimentos

Agradecer, como todo ato de lembrança e memória, implica um esquecimento ativo: contribuições de pessoas (e outras entidades) que foram essenciais para que a caminhada chegue até algum lugar são dissipadas na névoa do tempo e mesmo que fosse o caso de conseguir lembrar-se de todas, aí não teríamos o espaço (e o tempo) para dedicar a devida gratidão. São incontáveis as mãos que escreveram esta tese, e também os passos que me acompanharam na dança e nas trilhas dessa longa jornada. Fazemos nosso melhor, contudo, para lembrar aquelas pessoas que, sem o apoio, o carinho e as críticas, não reconheceríamos o próprio trajeto que nos fez chegar até o destino atual.

Começo por agradecer aqueles que me deram não apenas as coordenadas iniciais, mas a todos os mestres que conheci neste percurso, que me indicaram com generosidade os melhores caminhos para a compreensão das culturas e lutas caiçaras. Especialmente Amir Oliveira, a quem considero um mestre no sentido pleno do termo; a Rodolfo Vidal, pelas incríveis experiências; e a seo Zé Marques, pela generosa sabedoria; a Aorélio Domingues, Cleiton do Prado, Mário Gato e Fernando Alcântara, grandes e jovens mestres da cultura caiçara.

A meu orientador, Luiz Henrique de Toledo, pela inestimável parceria e também pela liberdade de trabalho, que completa neste ano em que entrego a tese dez anos.

Agradeço aos professores e professoras Patrícia Martins, Iracema Dulley, Amir Geiger e Geraldo Andrello, não apenas pela participação na banca de defesa, como também por contribuições e inspirações que vem de longa data. Agradeço também a Tiago de Oliveira Pinto, que além de participar da banca também se dispôs a ser meu supervisor no período de “sanduíche” propiciado pela CAPES, no Departamento do *Transcultural Music Studies*, da Faculdade de Música Franz Liszt, em Weimar, Alemanha. Agradeço também a Fábio Urban, pela inestimável ajuda na Secretaria do PPGAS da UFSCar.

Aproveito para mencionar os amigos que me acolheram tão bem durante este período no exterior: Mariano González, Suellen Rosetto, Anderson Merklein, Antonia Kölbe, Chico Santana, Josie Martinez, Alan Ornellas, Susan Omar, Ana Santoro, Friederike Jürth, Ronan Bona e Steve Ojoo. De volta ao Brasil, não posso esquecer-me dos grandes amigos que fiz nos últimos anos e que me influenciaram diretamente, na visão de vida e de trabalho: Pedro Mourthé, Izadora Acypreste, Túllio Alberto Maia, Adla Viana, Camila de Pieri, Amanda Villa, Ary Giordani, Ana Lídia Oliveira, Gabriel Feltran, Ana Manzoli, Iasha Salerno, Renato Hasunuma, Ana Stabelini, Alexandra Gomes de Almeida, Livia Passarim, Carol Laureto, Ana Guerra, Flor Utrero Zicato, Marcella “Phubá” Alves, Alexandre Scarpelli, Mariana Costa, Dante Cieto, Helena Vieira e Luiza Camargo; à Bazinha, Guilherme Camacho e Vanda; Tânia Pinhas, Bárbara Moraes, Caio Aranha, Tamires Cristina Santos, Maria Cecília e a tantas outras amiza que devo estar me esquecendo. Um agradecimento especial a Karina Coelho que, para além

amizade, me beneficiou com suas brilhantes pontuações e contribuições feitas aos capítulos “V” e “Ponte”.

Devo expressar minha gratidão, também, aos amigos que me acompanham desde o começo desta viagem: Daniel Ramos, Carolina Capelli, Bruna de Tuya, Ana Buk, Juliana Cristina Santos, Ulisses Ponte, Adeniram Batlazar, Deborah Fromm, Laís Bressan, Eduardo Belezini, Tayrone Barbosa, Luiz Henrique Miguel, Rafita Soldan, Breno Aguiar, Yasmin Uehara, Tássia Eid, André Coelho Garcia e todos os outros companheiros e companheiras de Barravento, Biroška e Maloca.

Aos camaradas de Nave Monstro, especialmente João Dias, André Luiz Nardim, Marie Guerra e Andrei, pelo prazer de musicar a vida juntos; às mulheres do Ninho Coletivo, pelos valiosos ensinamentos em poética e outros gêneros de mundo; ao Templo de Umbanda Pai Oxalá, por me reposicionar no mundo dos vivos e além. Aproveito para agradecer, também, a todas as entidades não-vivas-já, aos viventes de outros planos e aos viventes não-humanos, cujos nomes são muitos para adereçar aqui.

A toda família Bertolo e Lima Cruz, por terem aguentado com paciência os anos de doutorado, especialmente meus pais, Guerino e Maria do Socorro Bertolo, e meu irmão Lucas, além de serem meu porto seguro e fonte inesgotável de carinho. Agradeço também pelo apoio e carinho de João Vitor Braga Loreti, Isabel Braga e Fernando Loreti. E aquela que considero minha família estendida: Guilherme Boldrin, Guilherme Ubeda e Ana Tardivo.

Gostaria de agradecer também a Jucimara Cavalcante por me ensinar, entre muitas outras coisas, o precioso valor do efêmero.

A Gabriela Almeida Rancan, por me trazer paz e compreensão da maneira mais amorosa possível.

Todo meu carinho para Gustavo Ramos, pelo amor e companheirismo incondicionais, além das parcerias intelectuais. E toda gratidão, possível e impossível, para aquela a quem dedico não apenas esta tese, mas também meu eterno amor e a própria vida: Gabriela Braga Loreti. Sem você, meu amor, nenhum passo dos que vieram e nem dos que virão, tem algum sentido.

Viva a São Gonçalo e ao Divino Espírito Santo, e que comece logo esta cantoria!

*O Galo Canta!
O Galo Canta,
O dia Amanhece
O sol esquenta,
O jardim floresce
Vou-me embora,
Vou-me embora
Vou deixar meus interêsse
Não posso te querer bem
Não posso te namora
O Meu peito já me dói
De tanto suspiro dar
Não! posso viver alegre
Não! posso viver contente
Suspiro na madrugada meu bem
Faz mal para muita gente
Tô aqui com o camarada
Meu camarada irmão
Por você dou minha vida
Por outro darei o não*

(versos da moda tradicional de fandango *O Galo Canta*)

Resumo: Esta tese busca, através da descrição etnográfica intensiva, averiguar as movimentações caiçaras em torno de sua mais celebrada expressão estética-política, o fandango caiçara – reconhecida como Patrimônio Imaterial do Brasil pelo IPHAN. Conforme seu desenvolvimento/performance, contudo, a investigação vai deslocando seu ponto de partida e vai se tornando uma etnografia da cultura tal qual compreendida pelos fandangueiros, isto é: em vez de “explicar” o fandango *pela* cultura caiçara, ela se torna um conjunto de episódios que visam especular sobre a cultura *através* de seus fandangos. Nesse sentido, tornam-se de maior importância as teses elaboradas por fandangueiros caiçaras do litoral sul e sudeste, especialmente de Cananéia-SP, no Vale do Ribeira, sobre o que é a cultura, como ela se desdobra, transforma e se mantém no espaço/tempo. Assim, através de seu artesanato e de suas expressões poéticas, coreográficas, musicais e musicológicas, busca-se entender o lugar e o tempo que os fandangos habitam e fazem habitar: o Território Caiçara.

Palavras-chave: Fandango Caiçara, artesanato, etnografia, Vale do Ribeira, Território Caiçara.

Abstract: This thesis search, through an intensive ethnographic description, to inquire about the caiçaras movements around their most celebrated aesthetical-political expression, the fandango caiçara – acknowledged as a Brazilian Intangible Heritage by the Institute of National Historical and Artistic Heritage (IPHAN). Through its development/performance, the investigation shifts its points of departure and becomes an ethnography of culture as comprehended by fandangueiros. Rather than “explain” the fandango by caiçara culture, the thesis becomes a set of episodes that aim to speculate about culture through their fandangos. In this sense, it becomes of greater importance the thesis elaborated by fandangueiros caiçaras of the Brazilian south and south-eastern coast, especially of Cananéia-SP, about what is culture, how it unfolds, transform and maintain in space/time. Thus, through its artisan craft and its poetic, choreographic, musical, and musicological expressions, it is sought to understand the place and the time that the fandangos inhabit and make inhabit: the Caiçara Territory.

Key-words: Fandango Caiçara, artisan craft, ethnography, Ribeira Valley, Caiçara Territory.

Lista de Figuras

1. Rabecas de cabaça no Quiosque Caiçara/Cananéia-SP
2. Rabecas tradicionais e de cabaça feitas por Amir, com São Gonçalo à frente
3. Participantes da oficina no SESC Pinheiros em ação
4. Rabecas feitas pelos participantes da oficina
5. Plantação de Cabaças da Oficina-Escola de Artesanato Tradicional/Cananéia-SP
6. Frente e verso de uma rabeca de cabaça feita por Amir (foto de Amir Oliveira)
7. Pássaros feitos pelas crianças participantes da Oficina de Modelagem – Aves da Mata Atlântica, SESC/Registro-SP
8. Fotos do Quiosque Caiçara/Cananéia-SP
9. Memes do Padre do Balão – Retirados da Internet (Google Imagens)
10. “Carrapeta” construída por Amir Oliveira, no Quiosque Caiçara/Cananéia-SP
11. Esculturas em lápis de seo Zé (Fotos retiradas do perfil de Instagram *Canjerê –Arte em Madeira*, página de divulgação do trabalho de seo Zé)
12. Félix e uma de suas esculturas de latão – Ilha Comprida-SP (Foto retirada de sua página pessoal no Facebook)
13. Esculturas de Chico “Santeiro”, em madeira (Festival Ilha Verão, Ilha Comprida-SP - 2017)
14. Osvaldo “Carteiro” Pedro e suas esculturas de barro (Festival Ilha Verão, Ilha Comprida-SP - 2017)
15. Tamancas e saias de chita do Grupo Vida Feliz do Acaraú em ação (IIIª Festa do Fandango de Cananéia-SP)
16. Grupo Impuros do Fandango se apresentando na IIIª Festa do Fandango de Cananéia
17. Cravelhas de rabeca – detalhe (Oficina-Escola de Artesanato, Cananéia-SP)
18. Projetos de braço de viola (Oficina-Escola de Artesanato, Cananéia-SP)
19. Braços de Rabeca semi-prontos (Oficina-Escola de Artesanato, Cananéia-SP)
20. Rabecas de Cabaça Semi-Prontas (Oficina-Escola de Artesanato, Cananéia-SP)
21. Flyers de divulgação do Grupo Impuros do Fandango

Sumário

<i>Composição: Uma Etnografia Além e Aquém da Cultura</i>	10
---	----

Parte I

Tempo: O Fandango Pós-Histórico

I. O Antropólogo e o Mestre	32
II. Pré-História do Fandango	65
III. A Rabeca de Cabaça	81
IV. As Atividades do Fandango	114
V. O Fandango em Acontecimento	145

<i>Ponte: Amor fati - Nietzsche no Vale do Ribeira</i>	177
--	-----

Parte II

Movimento: O Fandango no Ataque

I. Aprender é Apropriar	207
II. Apresentando o Fandango	226
III. A Dança Invisível nas Batidas das Tamancas	247
IV. As Experiências do Fandango	266

<i>Despedida</i>	293
------------------	-----

<i>Bibliografia</i>	298
---------------------	-----

Anexos

Anexo I	312
Anexo II	316
Anexo III	321

A definição e o enquadramento dos temas incluídos nesta tese foram, ao longo do período de sua produção, minhas maiores dificuldades. Estes obstáculos se deram precisamente na forma de dificuldades etnográficas, embora não tenham sido exatamente entraves de campo: exerço o papel de pesquisador junto aos fandangueiros caiçaras, em especial os do litoral sul paulista e do litoral paranaense, há cerca de dez anos, entre idas e vindas, desde meus primeiros passos na iniciação científica. De lá pra cá foram alguns artigos e apresentações realizados sempre direcionados ao mesmo “tema”, o fandango caiçara, com algumas reflexões sobre antropologia e etnografia pontilhando este caminho. Mais além, foram exercidas atividades não acadêmicas junto a alguns parceiros da pesquisa de campo, caiçaras ou não – que, como sabem os etnógrafos, é parte constituinte de toda etnografia. De um modo ou de outro, sejam as qualidades etnográficas desta tese reconhecidas de maneira positiva ou não, ou ainda, suficientes ou não, não posso alegar que me faltou “acesso” ao campo e boa vontade dos que compartilharam esses momentos comigo.

As dificuldades etnográficas de que falo dizem respeito ao *enquadramento*¹ dos temas e questões advindos da pesquisa de campo e do conseqüente tratamento dado a eles. Veja bem: os assuntos abordados nesta tese não são exatamente novidades, ao contrário, são temas considerados clássicos em antropologia: festas, política, cultura, ritual em meio de/pertencentes às populações tradicionais, todos esses assuntos que, conjuntamente ou não, incluindo ainda outras áreas como economia e história, por exemplo, dispõem de bibliotecas inteiras e produções vigorosas sempre em constante renovação. Porque, então, dada a diversidade de enfoques, metodologias, campos de pesquisa, abordagens, em suma, enquadramentos, haveria eu de ter dificuldades em me dedicar a escolher alguns deles e seguir adiante? Adiantando a resposta antes da explanação: porque o fandango, uma vez tomada uma “decisão” teórico-metodológica, sempre me escapava. Era quase como se ele estivesse sempre *em fuga*, sempre correndo, sempre em *movimento* e, mais ainda, sempre em movimento de afastamento das definições com as quais tentava lhe capturar. Em momentos pouco posteriores aos quais

¹ Nesta tese, o recurso ao itálico está sendo utilizado apenas como ênfase, sem diferenciações entre as origens de conceitos e termos, sendo indicada expressamente essa origem textualmente quando necessário. Isto faz parte da estratégia metodológica aqui implicada, como demonstrarei adiante.

me comprazia com alguma dessas escolhas, era como se o fandango escapasse de minhas “lentes de pesquisador”.

Para os leitores oriundos da antropologia e disciplinas afins, especialmente para etnógrafos e pesquisadores de campo, isto não deve causar nenhum espanto. Ainda mais para aqueles que trabalham com as ditas *manifestações* e *expressões* populares e/ou culturais, como o fandango geralmente é *classificado*. O caminho a ser seguido geralmente segue esse roteiro: aprende-se nas aulas determinadas classificações, teorias, conceitos, enquadramentos e se contrapõe esse aprendizado com aquele adquirido durante a pesquisa de campo, formulado depois em etnografia e alçado para o nível da análise. Geralmente, esse aprendizado do campo contém germinações, indicações e intuições sobre como tal e qual teoria deve ser reformulada, revista ou descartada em favor de complexificações apreendidas empiricamente e (re)formuladas durante a redação da tese/dissertação/artigo/apresentação².

Obviamente, este caminho não é realizado sem percalços e quase nunca é realizado de maneira linear: daí as dificuldades, os receios, as inseguranças somadas a outras ainda, de ordem estrutural, do modo como a academia é organizada e (des)incentivada no Brasil.

Mas as dificuldades “particulares” que encarei durante a confecção desta tese se davam justamente nesse plano empírico, apesar da boa vontade e intenso interesse (que geram certas *expectativas*) de meus companheiros e camaradas de campo: o fandango não me escapava “apenas”³ como um problema de *percepção* do real, do empírico, com se não estivesse conseguindo “enxergar” sua verdade e expô-la de maneira convincente frente a uma teoria mais geral; e nem era o caso apenas de que as teorias utilizadas para se entender e discutir esse tipo de fenômeno estivessem ultrapassadas, mal utilizadas ou equivocadas (embora, como é comum, algumas estejam): antes, era como se o fandango estivesse me escapando *do (e de) propósito*.

² Taddei e Gamboggi elaboram, em artigo sobre a educação da antropologia, uma contundente crítica a respeito dessa espécie de “roteiro” de formação de antropólogos (2016).

³ Se os itálicos são usados como ênfase, as aspas, aqui, são usadas como efeito de suspensão dos termos. Um uso clássico, na verdade, diferenciado apenas no seguinte aspecto: para além dos casos de citações diretas, não se trata de modo algum de ironizar o uso dos termos, mas de demarcar uma diferença em relação a intensidade deles. Se o itálico é um modo de enfatizar e de-limitar algum conceito no plano das ideias, aqui, as aspas serão um meio de abri-las, *des-limitá-las*, colocar em suspensão como modo de dúvida ao indeterminado e, assim, de abertura do campo das ideias.

O fandango, como manifestação musical, poética e coreográfica, é, antes de tudo, um acontecimento⁴. Um acontecimento, à primeira vista, nada acidental: suas estruturas sonoras, coreográficas e materiais são tidas como firmes e firmadas em aspectos da vida caiçara (como o trabalho e a religião), mais abrangentes e (considerados) determinantes. Seu planejamento e execução seguem regras de conduta mais ou menos rígidas, i.e. repetíveis no curso do tempo, como descreve Tarde sobre a progressão de uma invenção “bem-sucedida”, a despeito (ou, de outro ponto de vista, *por causa*) de algumas variações nas formas em que se participa e/ou apresenta (Tarde, 2012 [1898])⁵. Suas *origens* são antigas e nos remetem aos primórdios da colonização brasileira, não raro também sendo feitas referências ao *contato* e à *mistura* entre colonizadores, negros escravizados e índios. Esses fatores serviram e ainda servem para a classificação corrente do fandango como parte/expressão (ou ainda, a parte mais expressiva) da cultura caiçara.

Essa classificação e modo de descrever - e classificar é um modo de descrição - as origens do fandango é amplamente compartilhada por estudiosos do fandango, órgãos governamentais, turistas (que, afinal, também “aprendem em campo” sobre as culturas locais) e, mais importante, por caiçaras que o dançam, tocam e criam e apreciam. Ainda que o vocábulo “cultura” tenha seu significado disputado, torcido, ampliado e reduzido; ainda que surjam brechas que (re)configurem a definição da cultura para todos esses agentes, que a transformem em outra ou que reforce significados esquecidos; ou ainda que seja para denunciar e renunciar os motivos e consequências de seu potencial fim e esquecimento, a *cultura* ainda está lá. De fato, a cultura é a principal arma caiçara no enfrentamento, na *luta e resistência* contra os interesses políticos e econômicos do setor privado e dos poderes públicos, em diversas instâncias.

De qualquer forma, o ponto que desejo ressaltar aqui não diz tanto respeito a um problema “acadêmico” com o enquadramento do pedaço de experiência vivido em campo e transformado em etnografia que convencionalmente chamamos de cultura. Impressões totalizantes e de certa forma presunçosas, como diria Roy Wagner, fruto da autoridade do método, o pedaço do vivido por nós em diminuta experiência recebe a alcunha de cultura ou, ainda, são tidas como o desvendamento de seus códigos “inertes”

⁴ Como afirma Fábian Ludueña Romandini (2014: 177), o conceito de acontecimento é “um conceito com não poucas conotações cristológicas”; suas significações e as elaborações em torno dele serão explicitadas de acordo com o desenvolvimento da etnografia aqui presente.

⁵ Para além dos próprios escritos do autor (Tarde, 1898 [2012], 1902) ver também, para a questão das *variações*, os textos de Andrew Barry e Georgina Born, ambos na coletânea sobre este filósofo, organizada por Candea (2010).

ou “inatos” que, abandonados à própria sorte, se decalcam do vivido a vagar em nossos textos. O problema, não é, também, com o que é dito e percebido como cultura pelos mais diferentes interlocutores desta pesquisa. Dito de maneira mais simples, não há, nesta tese um “problema geral” com a “cultura”, seja como conceito, teoria, “categoria nativa”, símbolo ou operador social.

Há, sim, um problema – no sentido filosófico da palavra – com o movimento e agência da cultura e dos objetos culturais (e da cultura como objetos). Ver e ouvir (e tocar, cheirar, saborear, para ficarmos apenas nos sentidos aristotélicos) a cultura como cultura tem consequências sobre a própria cultura, todas elas determinadas culturalmente; o problema é, o que dizer e escrever além disso (e isto é necessário)? E o que é feito com isso? Não apenas pelos próprios sujeitos/objetos das culturas, mas também pela *cultura como objeto correspondente a uma forma-de-vida*? O que fica além e aquém da cultura, como se determina seu plano de existência e de agência, sem, de todo modo, “explicar” a cultura pela própria cultura?

Convém lembrar que, para o que convencionalmente se chama(m) “a(s) cultura(s)”, não é necessária nenhuma explicação. Mais importante que isso é o fato de que elas (seja como forem delimitadas) afetam as pessoas (e outros objetos), agem sobre elas e as fazem agir (afetando, obviamente, suas culturas também), se delimitando no processo e criando outros *parâmetros*.

A abordagem será, então, guiada pelos limites da cultura, aquém e além da própria cultura. Em vez de pensar *a partir* de alguma definição de cultura, pensar como a cultura *se define, através* dela. Mas antes de adentrarmos em uma discussão sobre os modos pelos quais serão realizadas essas abordagens e quais seus objetivos, creio ser necessário uma breve pontuação sobre alguns - mais precisamente, três - efeitos do culturalismo sobre seu objeto de estudo, a própria cultura.

A primeira dimensão a ser abordada é certa proeminência dos discursos *sobre* a cultura. Não pretendo aqui caricaturar nenhum tipo de abordagem, portanto, cabe apenas resumir o argumento que se estenderá ao longo da primeira parte: quando se trata de manifestações culturais, como o é considerado o fandango caiçara, geralmente os escritos (acadêmicos ou não, frise-se) alternam entre o que as pessoas falam sobre aquela cultura (a cultura delas mesmas) e suas manifestações e outra posição que busca atingir o que está “por trás” dessa cultura e suas manifestações⁶. Novamente, essa é mais a descrição de um movimento do que de unidades fechadas, como se uma abordagem impossibilitasse a outra. Além de análises que focam em um ou outro “lado” da questão, sobre o que falam os *detentores* de conhecimentos e práticas tradicionais e o que faz eles falarem o que falam, a maioria delas busca passar de um ponto a outro e entender como o discurso sobre a cultura é culturalmente determinado e, por sua vez, determina a cultura e assim por diante.

Importante, mais uma vez, notar como essas análises não se resumem a analisar as culturas como unidades fechadas, mas também como algumas culturas influenciam as outras, chegando até o ponto de se misturarem e tornarem-se outra ainda ou então como forma de ressaltar que elas não estão nem isoladas do “mundo” e nem imunes aos efeitos de diferentes tipos, especialmente os culturais (dos “outros”). Talvez seja impossível resumir de tal maneira os estudos e documentos produzidos em relação à cultura, porém, o que vale ressaltar aqui é que *o discurso prevalece*. Ou seja, a cultura como objeto discursivo habita um plano de proeminência sendo, não raro, mais *aparente* que seus outros objetos possíveis.

O discurso prevalece em, pelo menos, dois sentidos: em primeiro lugar, *figurativamente*, em um sentido político, na medida em que são esses os tipos de dispositivos, artefatos e máquinas que mais afetam a vida caiçara e suas manifestações culturais. São através de textos e documentos, concursos públicos de distribuição de recursos (realizados também a partir da exigência de uma série de textos e documentos

⁶ O que Wagner (2010) chama de “interesses” traduzidos em “real”, como realidade social, sociológico: como se a sociologia como ciência fosse uma questão de desvendar o “que está por trás”, tendência verificada em quase todos os aspectos das ciências humanas e sociais filiadas ao que se pode chamar de realismo sócio-histórico

além de outros artefatos audiovisuais) - conhecidos como editais -, laudos territoriais e de impacto socioambiental, textos acadêmicos e jornalísticos (além de suas contrapartes orais, como palestras e divulgações), é através deste tipo de artefatos e objetos que as políticas de grande impacto afetam a vida das comunidades e cidades caiçaras. Não é preciso dizer, apenas recentemente, em um processo que se iniciou nos últimos vinte anos, mais ou menos, as populações tradicionais tiveram acesso a esses tipos de artefatos e objetos, o que dirá a produção destes. Para além disso, resta ainda a questão de saber quais tipos de documentos e texto tem efetivo *poder* para realizar este tipo de afecção nessas vidas, quem produz estes documentos e como e quais transformações se efetivam.

Neste aspecto, o problema aqui colocado é a necessidade de compreender o tipo de discurso gerado através destas técnicas e objetos de *registro do discurso*⁷, como documentos que geram *imagens* que não necessariamente estão no registro da representação. Essas imagens configuram a face de uma cultura, em um *modo apresentativo*, um dispositivo⁸ de suma importância nas lutas caiçaras pelos seus *meios de vida*, algo como um *dispositivo ontológico*.

Em segundo lugar, em sentido literal, o discurso (sobre a cultura) prevalece sobre a *sensibilidade* (da cultura). Uma série de elementos materiais, sonoros, visuais, entre outros, se reduz (e uso o termo de maneira não pejorativa) ao que é dito e escrito sobre estes elementos da *vida cultural*. Certamente, há uma dificuldade aí envolvida: de modo que não se recaia em percepções individuais dos elementos culturais e de uma cultura, da própria cultura em si e de seus diferentes tipos de elementos, não há muitas outras maneiras de se alcançar um ponto comum nesse sentido, em um “quadro cultural dos sentidos”, senão pelos seus elementos discursivos, de ponta a ponta (do pesquisador aos seus parceiros de pesquisa, sejam eles quem forem). Maiores dificuldades serão encontradas se buscarmos uma maneira não-discursiva de se expressar esse ponto comum, caso alcançado. Mas o ponto aqui não é esse; o ponto é justamente encontrar uma linha que atravesse o nível discursivo e o leve e transforme em um elemento de grandeza diferente, um ponto de conexão entre duas ordens do pensamento distintas,

⁷ Não muito distantes dos *inscritores* na formulação de Latour e Woolgar (1997) que, na precisa definição de Kropf e Ferreira, são “procedimentos de materialização dos objetos de estudo da ciência através de *traços, pontos, gráficos, espectros e demais registros* produzidos por aparelhos manipulados no sentido de formalizar literalmente os fenômenos que servirão posteriormente de matéria-prima para a elaboração dos enunciados científicos” (1997: 592-3, grifos meus)

⁸ Um dispositivo de toda maneira técnico, estético, filosófico, político e ontológico como será defendido ao longo da tese.

mas que se conectam na formação e são essenciais para o *funcionamento* do que chamamos cultura. Etnograficamente, se posso colocar assim, o ponto a ser tratado aqui como chave para esse processo de transdução é aquele “materializado” pela memória.

Falar em memória e percepção pode ser complicado, se não estivermos falando do já extenso debate sobre a percepção da memória, especialmente aquele feito por certa filosofia psicanalítica. Tratar, ainda, de memórias perceptivas (isto é, das memórias sobre como as coisas são percebidas – no caso aqui, uma “coisa” como a cultura), mostra-se igualmente difícil, ainda mais quando se deseja levar em consideração a centralidade do discurso como algo que desvia a atenção, por assim dizer, de outras dimensões e sentidos cuja análise pode nos ser de grande valia. Assim, um dos objetivos propostos nesta tese se configura estrategicamente nas entrelinhas do discurso, textual ou não, embora ainda no próprio discurso, caíçara ou não, sobre o fandango e sua cultura. Trata-se de focar no principal objeto, em duplo sentido, que é alvejado⁹ e manipulado por esses textos, a memória como dispositivo utilizado pela cultura e por objetos culturais entendidos aqui como máquinas de memória. Mais além, *memória será tratada aqui como um dispositivo que transpõe elementos de uma natureza em outra.*

Para tanto, memória será tratada aqui do ponto de vista etnográfico. Mas esta afirmação nos conduz para além de uma avaliação do “ponto de vista nativo” sobre a sua memória ou sobre o que é memória para eles, os “nativos” e para os “outros”. Pois, se a etnografia é o dispositivo que nos permite, através de técnicas descritivas, traçar diferentes tipos de comparações, ela o faz precisamente através da memória. Sendo assim, a etnografia é uma comparação entre memórias: a memória (ou as memórias em conjunto) de nossos parceiros de pesquisa e outros interlocutores, a memória dos objetos, dos discursos e a do próprio etnógrafo, algo próximo da formulação de Luiz Henrique de Toledo, como sendo uma *memória outra* (Toledo, 2012). Aqui, parte-se do entendimento da memória como lugar da *confrontação*, algo como, no vocabulário de Roy Wagner, uma relação obvianta, que tem como modo de funcionamento a extensão de metáforas culturais. Esta etnografia, portanto, baseia-se na confrontação ou comparação, como prefere boa parte da antropologia, entre memórias em diversos

⁹ “*Alvejado*” é uma palavra usada, aqui, no sentido estrito de *se tornar* um objetivo concreto, correspondendo de maneira solta, à categoria de objetivação, ainda de sabor hegeliano (Hegel, 2005). No que se segue, esse sentido deve ser elucidado, mas adianto que, para além (e aquém) das distinções entre idealismo e realismo que possam se convencionar ao evocar este termo, retenho aqui a junção gramatical entre objetivar + ação: o ato de tornar abstrações em algo concreto. O “retorno” a essa noção procura evitar o termo politicamente carregado - e conceitualmente esvaziado, ao longo do tempo - de “alienação”.

níveis e eixos relacionais¹⁰. Entendo a etnografia como um dispositivo textual que se concretiza através dessas memórias, que se conectam entre si através de outros mecanismos (nem sempre textuais ou discursivos)¹¹, impondo transposições e transformações umas às outras. Memória é, aqui, então, o ponto de inflexão pelo qual as dinâmicas culturais atravessam os diferentes planos de realidade, que permite que um discurso produza afetos e efeitos políticos de diferentes escalas e diferentes grandezas, ou que transpasse o plano da linguagem para o plano chamado material, por exemplo (como se a linguagem *também* não fosse materialidade!). E isto não apenas porque essas memórias, em conjunto, são a materialização daquilo que é considerado, de fato, cultural, mas também por elas serem o que permite essa materialização da cultura e sua consequente transformação, a própria condição pela qual se permite a formação de uma cultura. Para falar de acordo com os velhos, porém mais do que nunca atuais, motes lévi-straussianos, a memória como a relação entre o sensível e o inteligível, como veículo de transposição entre “um” e “outro” (cf. Lévi-Strauss, 2008 [1962]).

Deste modo, nesta tese, engendra-se o esforço de tentar recontar a história do fandango a partir de outro ponto que aquele considerado de origem¹² Ou melhor: esta

¹⁰ Ao mesmo tempo em que se deve tomar cuidado para não tomar a escrita etnográfica como memória mais “estável”, por assim dizer, entre todas as memórias coligidas. Buscar sempre o disparate, a distância e a relação de diferença entre as memórias e menos as memórias em si, inclusive a etnográfica. Memórias não produzem sistemas, mas acontecimentos. Agradeço aqui a Luiz Henrique de Toledo (comunicação pessoal) pela pertinente observação.

¹¹ Novamente nos aproximando de Latour (2005; [1994] 2009): a memória como instância de confrontação de séries de agente actantes. Para uma perspectiva da memória a partir da teoria ator-rede, ao mesmo tempo crítica do historicismo “ocidental” ver, além do já clássico *Jamais Fomos Modernos* ([1994] 2009: 67-9), o artigo de Sampaio, Correio e Lima (2017) sobre memória e patrimônio cultural a partir da crítica da memória nas formulações durkheimianas de Halbswachs.

¹² Sobre a questão de origem, temos a interessante formulação de Marcos Vinicius Malheiros de Moraes (2012), sob influência direta do pensamento de Walter Benjamin e Michel Foucault: “Como sugere Benjamin, problematizando como Foucault, a produção do conhecimento histórico, ‘nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura’ (: 225). Enfim, ao ‘escovar a história a contrapelo’, o que seria, para Benjamin, a tarefa do historiador, corresponde, em Foucault, um esforço genealógico e arqueológico, o qual remete, por sua vez, à ‘corvéia anônima’ e à reflexão sobre o ‘horror’ presente na noção de origem da reflexão benjaminiana, as quais contrastam com o ‘cortejo triunfal’, ou seja, o modo como esta origem se apresenta na história.” (MORAES, 2012: 11, referências omitidas). E, em outro momento, citando Foucault: “Por que Nietzsche genealogista recusa, pelo menos em certas ocasiões, a pesquisa de origem (Ursprung)? Porque, primeiramente, a pesquisa, neste sentido, se esforça por recolher nela a essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo o que é externo, acidental, sucessivo. Procurar uma tal origem é tentar reencontrar ‘o que era imediatamente’, o ‘aquilo mesmo’ de uma imagem exatamente adequada a si; é tomar por acidental todas as peripécias que puderam ter acontecido, todas as astúcias, todos os disfarces; é querer tirar todas as máscaras para desvelar enfim uma identidade primeira. Ora, se o genealogista tem o cuidado de escutar a história em vez de acreditar na metafísica, o que é que ele aprende? Que atrás das coisas há ‘algo inteiramente diferente’: não seu segredo essencial e sem data, mas o segredo que elas são sem essência, ou que esta essência foi construída peça por peça a partir de figuras que lhes eram estranhas. (...) O que se encontra no começo

tese pretende, a partir da experiência cultural caiçara adentrar um novo território do pensamento sobre o que é origem e originalidade. A dinâmica histórica do fandango será, assim, analisada a partir de suas transformações como relatadas por seus praticantes e registrada em alguns documentos de produção acadêmica e da militância caiçara, estes de cunho eminentemente político¹³.

A opção por apresentar e contar a história do fandango a partir de suas transformações, e não de suas origens (até mesmo porque ele passa a ter muitas origens reversíveis, onde figura e fundo se alternam), tem como objetivo colocar frente a frente as diversas estratégias memoriais que emergem das lutas caiçaras em torno do fandango (e de sua cultura). Trata-se, portanto, de desenhar a cultura caiçara a partir dos elementos que geralmente são tidos como responsáveis pelo seu “fim” ou pelos elementos que o “reconfiguraram” irremediavelmente, de forma a atingir um plano geral de como são percebidas, utilizadas e transformadas as memórias em questão: pensar, assim, no fandango *moderno*. Ou ainda, como afirmei, em *como* se materializa e desmaterializa a cultura e como esse processo se dá através da memória. Ainda sobre esse aspecto, é interessante pensar em como elementos da cultura “capturam” a(s) memória(s) o tempo todo: “a origem está *nessa* rabeca”, algo como um ter em mãos a comprovação materializada de um tempo que passou, como bem poderia dizer um detentor deste bem ou um observador do mesmo.

Museus sempre fizeram esta “captura” como ação política cultural deliberada (capturar artefatos e objetos e torná-los “relevantes” em outro contexto, o *produzir* seu próprio contexto e narrativa) ou como “boa” ação epistemológica contra a inevitabilidade do esquecimento (pensar *memória* é necessariamente pensar o esquecimento como função ideológica)¹⁴. De maneira que esta etnografia *demand*a uma atenção a essas formas de captura ou sequestro, política e epistemológica, dos objetos materiais e discursos nativos. Dito de maneira simples, etnografia aqui, desse ponto de vista, não pode ser encarada como uma prática que produza esse mesmo movimento, ou

histórico das coisas não é a identidade ainda preservada da origem – é a discórdia entre as coisas, é o disparate”. (Foucault, 1979:17-8 apud Moraes, 2012: 34).

¹³ Aqui, talvez, valha a pena perguntar, sem nenhuma pretensão de obter alguma resposta: seria cabível uma crítica à história oral? Não a “própria” história oral das pessoas, mas aos círculos acadêmicos que operam a partir de uma noção homogeneizadora da história oral como uma transmissora de essências culturais, como um dispositivo conectado a um ponto de origem determinado no plano histórico (não raro, de maneira linear) que não permite o deslocamento e a transformação dessa história e de suas originalidades.

¹⁴ Algo como a antropologia e o saber contra o esquecimento de Lewis Henry Morgan em *A Sociedade Antiga* (1985 [1877]: Preface). Para uma refinada análise dos 140 anos deste autor clássico (agora já com 150), ver Almeida (2010).

seja, etnografia não pode ser “museu”, devendo evitar o risco de se tornar um colecionismo (seja ele de fatos etnográficos, mitos, conceitos, eventos, rituais, etc.)¹⁵.

Uma vez realizada estas reflexões etnográficas sobre o uso da memória na e da cultura caiçara e do fandango, outro ponto para se discutir aqui é a *concretização* da própria memória. Este ponto é importante, pois é nele que se transparece o “desvio” de atenção dos efeitos e objetos discursivos da cultura – ou ainda, do *falar sobre* cultura – para a sua objetividade propriamente dita, da memória e da cultura. Busca-se entender o vínculo que esses *objetos*, memória e cultura, estabelecem entre si e entre outros objetos, sentimentos, emoções e pessoas. Portanto, eles podem ser considerados, também, um estudo da “objetividade” e da objetivação no e do fandango, no sentido de que esta manifestação musical-poético-coreográfica age (e não somente é utilizada) como operadora e purificadora não apenas das transformações pelas quais a própria cultura, de qual é parte, passa; mas também de como parte crucial desse processo passa por sua concretização como objeto e memória *ao mesmo tempo*. É assim que é possível para este tipo de manifestação atravessar o nível dos discursos e atingir outros tipos de materialidades, como aquelas que dizem respeito a luta caiçara pela terra, por exemplo, e que configuram um entrelaçamento entre o fandango e um *meio político* determinado e determinante. Saímos, então, junto com o fandango, da materialidade¹⁶ das palavras para outros materialismos (como o político, por exemplo).

Entretanto, cabe adiantar, que esses materialismos não se tratam dos mesmos materialismos usualmente encontrados em nossas teses, dissertações e artigos das ciências sociais, o que não significa que não guardem semelhanças com alguns deles. Pois não se trata aqui do materialismo como conceito, mas do “material” como plano de

¹⁵ Uma inflexão interessante aqui seria entender as relações entre essa memória e a questão da “memória pura”, a duração bergsoniana. Mais que isso, vemos na questão da memória em etnografia a problemática do “movimento da duração que se diferencia”, como magistralmente descrito pelo filósofo francês: “O movimento evolutivo seria coisa simples, determinaríamos rapidamente sua direção se a vida descrevesse uma trajetória única, comparável à de uma bala maciça disparada por um canhão. Mas lidamos aqui com um obus que imediatamente explodiu em fragmentos, os quais, sendo eles mesmos uma espécie de obus, explodiram por sua vez em fragmentos destinados a explodir também e assim por diante, durante muitíssimo tempo. Percebemos somente o que está mais perto de nós, os movimentos dispersos dos fragmentos pulverizados. É partindo deles que devemos remontar, gradualmente, até o movimento original” (Bergson, 2006: p. 95). Acrescentaria apenas que, ao remontar até o movimento original, encontramos apenas outros movimentos: cada fragmento originado da explosão do obus é uma origem.

¹⁶ Materialidade essa das palavras que, também, não pode ser simplesmente desconsiderado como um campo político. É importante, aqui, ressaltar este ponto como uma maneira de não registrar nossa discussão em uma espécie de “implicância” com as análises do discurso ou filosofia da linguagem, longe disso; se trata, porém de locomover-se, deslocar-se em relação ao próprio discurso, movimentar-se a partir de seus limites e não residir neles. Entender como a face da linguagem se forma nos limites do discurso, como indica Malabou, em um artigo com o sugestivo título de “An Eye at The Edge of Discourse” (2007: 16-25)

sensibilidades etnográficas, que só nos permite derivar uma multiplicidade de materialismos em outras instâncias, dimensões ou planos “não-materiais”. Um dos princípios metodológicos desta tese é, portanto, conferir peso a essas distinções e diferenciações entre esses materialismos, para além do nível do discurso cultural. Dito de maneira mais simples, de quais materialismos estamos falando, quando levamos em conta o materialismo caiçara, aquele *expresso* em suas lutas e demandas, no caso desta tese, analisados através do fandango? Como se concretiza a memória caiçara?

Isto nos remete a segunda consequência do enquadramento conceitual da cultura: um foco exacerbado nas formas e conteúdos culturais, em seu encerramento como culturais, em detrimento dos movimentos das pessoas, objetos e da cultura como objeto. Não falo aqui de *concepções* de cultura, mas antes, de como as preocupações com a cultura se voltam para as *definições* de uma determinada cultura. Mesmo quando o foco recai sobre os processos dinâmicos e transformacionais da cultura e de suas expressões, um *limite cultural* é sempre estabelecido. E o problema não está nisso. O problema – acadêmico e político – é o fato das descrições e reflexões antropológicas sobre o tema não se deslocarem através desses limites, ao mesmo tempo em que os tencionam. É como se todas as ações em torno da cultura levassem a (boas) ações culturais. Como se, por mais elásticos e plásticos que sejam esses limites, eles não possam ser ultrapassados (por “nós” e por “eles”), *formando* novos limites; ou que nada que se relacione com a cultura (com uma cultura) possa ser entendido fora desse âmbito. E, talvez, esse seja, de fato, o cerne da discussão¹⁷.

A estratégia consiste então em partir de um ponto de referência distinto, de modo a não apenas *ultra-passar* esses limites, mas entender como a própria cultura os

¹⁷ Como indicam Renzo Taddei e Ana Laura Gamboggi (2011), mesmo as propostas analíticas ditas mais “alternativas” estabelecem, necessariamente, uma relação com a verdade. O “problema” que cito aqui é justamente como se posicionar em relação a isso e é a partir desse questionamento que segue esta proposta. De certa forma, uma dúvida que fica no ar é se esses limites esbarriam na ética. Essa dúvida, porém, pode nos levar a uma atmosfera epistemológica que beira ao paroxismo durkheimiano de que “tudo está dentro da sociedade”, sobre que rotas de fuga seriam possíveis fora da cultura. Na verdade como entrevemos em Wagner trata-se de uma falsa questão: porque o que se modula é o modo de simbolização, que é também um modo de materialização, percepção e sensibilização sobre as “coisas”. Dilema entre o tudo e o nada. O que teria por trás da abóbada do universo. Um tema cosmológico tratado pelos mitos, que a ciência fracassa ao abordá-lo. Mas que, entretanto, se alguma noção de projeto científico (e filosófico) ainda é possível, se deve justamente ao fato de sempre tentar abordar esses dilemas.

atravessa em outros “domínios”. Falar de algo que ultrapassa os próprios limites sem se descaracterizar como tal e sem, entretanto, continuar sendo a “mesma” coisa (Malabou, 2014). E, para isso, partiremos exatamente do ponto em que essa relação que chamamos de cultura se concretiza (*através* da memória) e como, a partir de sua objetificação (e não mais objetivação nesse caso) essas materialidades se relacionam com outras, como, por exemplo, as territorialidades imediatas, a noção de patrimônio imaterial e memorial e as do artesanato e as sonoras, apenas para ficarmos em alguns temas que serão efetivamente trabalhados nesta tese.

Feitas as devidas distinções dos materialismos (e materiais) envolvidos nesta análise, e localizado o lugar da cultura como concretizada pela memória, num duplo processo de objetivação e objetificação, ato contínuo, se tratará da relação entre movimento e agência destes objetos-culturas em uma relação complementar não apenas com estes outros elementos sensoriais – mas, a partir deles, entender como a cultura habita esses diferentes objetos (ou seja, como o *habitar culturalmente* seria uma relação de sujeitos e objetos com seus meios associados (Simondon, 2008 [1958]). A chave aqui é entender como, através destes objetos-cultura, este segundo termo se expande, contrai, estica e comprime e, no limite, ultrapassa a si mesmo, fornecendo, assim, exemplos não apenas de modos de habitação culturalmente determinados, mas como as culturas habitam, de maneira *espectral*, esses meios associados. Resumidamente, trata-se da constituição do território do fandango caçara para se aproximar de uma formulação que dê conta da constituição do território *pelo* fandango caçara. Problemática central: território como estratégia existencial e política. Se é um modo *maior* ou *menor*, dependerá dos modos de agir *sobre* ele. Um território movediço, um devir território sem fronteiras, ou ainda, *possuído* na medida em que algo dele pode ou deve se materializar ou se destacar. Um território *pessoa*. Alcançar o território é lidar com as sutilezas dessa memória, portanto. Até onde pode um território?

Assim, levar-se-á em consideração os aspectos considerados “não culturais” da cultura, de modo que fique claro que ela não está apenas em “contato” com outras culturas, mas que ela não existe em estado de isolamento em termos multidimensionais, isto é, que ela é atravessada por uma agência que a permite produzir outros sentidos, para si mesma e para os outros objetos ao seu alcance. O fandango - mais que a base etnográfica desta tese, mais que a imagem a ser refletida nesta teoria que porventura possa ser formulada - contém e produz agência própria e não apenas pelas mãos de seus

praticantes. Isto fica claro quando tratamos especialmente da questão de sua transformação em patrimônio cultural e dos efeitos (ou, por vezes, da falta de efeitos) que essa transformação acarretou em sua realização e nas movimentações das pessoas (e objetos) a sua volta. Melhor dizendo, fica claro quando comparamos estes efeitos concretos em relação à cultura caiçara destas políticas patrimoniais e as ações da salvaguarda com as práticas sensíveis (ou estéticas, o que dá no mesmo) fandanguueiras, entendidas aqui como um processo de *expansão* do fandango (e não apenas de *expressão*). *Expansão* e *expressão*. Como aquela nota musical, que se pode comprimir ou esticar até os limites da integridade da nota, até virar *outra* nota, é disso que parece se tratar aqui.

Isto porque creio que as ações que levaram às práticas de salvaguarda e essas práticas em si estejam em *descompasso*¹⁸ ou ainda *disritmia* com essas práticas estéticas (dança e sonoridade, principalmente) e com seu movimento expansivo. Com isto, não pretendo elaborar nenhuma crítica a essas políticas, no sentido de menosprezar o esforço conjunto de caiçaras, fandanguueiros e outros agentes (políticos) nesse sentido; o que chamo de descompasso aqui é fruto justamente dessa “agência do fandango” que pretendo formular ao longo da tese, mas que será investigada em pormenores quando se colocar em evidência o problema (etnográfico) do *ritmo* do fandango. “O” fandango também é um constructo metafórico que se esgarça num processo de recursividade permanente. De certo modo, as políticas de salvaguarda são agências que legislam mais sobre as coisas e menos sobre pessoas, ou que, pelo menos, surge como uma instância que *confunde* esses modos de existência. E não falo de confundir como um erro intelectual ou projeto político racional; mas como *um modo existencial* mesmo dessas políticas.

Por ora, basta dizer que as práticas de salvaguarda “capturam”, por assim dizer, a dialética do fandango, na medida em que ele se torna ponto de referência, como diria Roy Wagner (2010), de mais um microcosmo simbólico, “a cultura popular”, como

¹⁸ Descompasso este que, como será discutido no decorrer desta etnografia, teve seu ritmo substancialmente alterado, na medida em que, após o primeiro biênio de gestão de um Comitê de Salvaguarda do Fandango misto, formado proporcionalmente por pesquisadores e fandanguueiros, teve, a partir de 2018, seu primeiro Comitê eleito pelos próprios fandanguueiros e formado majoritariamente por fandanguueiros. Não desejo, entretanto, evocar, junto com a noção de descompasso, as noções de erro ou equívoco. Como deve ficar claro ao longo desta discussão, independente de quem forma o Comitê e de suas posições oficiais, as práticas de salvaguarda estão sempre em descompasso devido à dialética figura/fundo existente entre as relações estabelecidas por estas práticas e as práticas atuais do fandango. Há um certo paralelo das políticas de salvaguarda com as políticas de antidoping desportivas: sempre correndo atrás, nunca está na frente. Ou ainda, sempre *aquem* das práticas.

“museu de cera” (idem). O processo de expansão de sua materialidade – entendido aqui como algo coalescente ao processo de extensão da metáfora – é a obviação que produz as metáforas de enquadramento do fandango, mediando outros domínios ou pontos de referência, tais como o político. O fandango como o “fundo” e forma das relações dessas pessoas que analogicamente e motivadas por ele alcançam outros planos de realidade.

Da mesma maneira que sinto que o fandango foge aos meus enquadramentos, creio que ele também escapa do patrimônio (imaterial, cultural, etc.) e outras instâncias de registro dos fluxos que o produzem e movimentam (como o é uma instância de registro, também, a cultura). Ao investigar a questão da centralidade do registro – da cultura, de uma expressão, de uma moda de fandango, de uma evidência material, etc. - especialmente para parte das instituições envolvidas em políticas culturais (mas não apenas, fique claro), pretendo novamente realizar uma travessia, em direção às dimensões sensíveis, que levam estes processos de concretização ou “encarnação” da cultura e seu modo de funcionamento para outras dimensões. É através da sua sonoridade e de sua dança, junto à poesia, que o fandango tensiona e se expande nos limites e por esses limites, colocando em funcionamento as relações entre os artefatos e objetos (conceituais ou “concretos”), aqui descritos e investigados, com as subjetividades de seus praticantes; é através de sua sonoridade e dos passos de suas danças que podemos vislumbrar o que afirmo ser uma verdadeira agência do fandango para aquém e além da cultura.

Este movimento busca evitar, com mais força do que com relação às consequências anteriores, aquela que poderíamos chamar de terceira consequência de uma excessiva focalização na cultura: certa obsessão com a questão da origem. Se, para além dos escritos antropológicos, essa excessiva preocupação com a origem se dá em

um sentido mais “trivial”, digamos, como uma preocupação sobre de onde vem e quando veio a se formar determinadas culturas (p.ex. “o fandango veio da Península Ibérica”), no sentido antropológico disciplinar essa preocupação assume uma “veste” mais conceitual-filosófica e se expressa através da busca por aquilo que forma a cultura, pelas relações sociais que a constituem, o “big bang” particular de cada cultura. Se, no limite, creio ser impossível escapar de, pelo menos, discutir esses problemas, esta tese busca um outro sentido, uma outra direção. E essa direção passa, necessariamente, por uma discussão sobre a temporalidade do fandango, das temporalidades que o fandango cria e mantém. Mais do que origem ou originalidade, *originariedade*. A variação da origem lança a discussão em direção ao modo de simbolização convencionalizante, que transforma metaforizações em representações; daí a necessidade de produzir ou conferir origens às coisas, tarefa que, sem exagero algum, podemos afirmar que nós, antropólogos, somos pródigos.

Se em primeiro lugar o objetivo é descrever e argumentar em favor de um entendimento que busque mostrar como a cultura se concretiza através da memória, tornando a um só tempo a cultura e a memória em objetos (através de outros objetos, convencionais ou não), e envolve-a com outros objetos/sujeitos e, prosseguindo, investigar o “conteúdo” (*espírito?*) *dessas materializações*¹⁹, quais são estes objetos e como se relacionam entre si, um último objetivo será buscar explicitar como funcionam essas relações, de um duplo ponto de vista: o de como elas criam uma sensibilidade própria ao fandango e como essa sensibilidade o movimenta “por dentro” e “para fora”: como ele se contrai e expande nos termos de suas próprias definições no primeiro caso; e como essa sensibilidade se transforma e a lança para outros espaços sociais e culturais, criando outras sensibilidades além do fandango, no fandango e em outras *manifestações* de outras culturas – ou ainda, em outras sensibilidades.

Portanto, aqui, o principal meio utilizado para se atingir esses objetivos consistirá em uma descrição dos *fatores* envolvidos na concepção e criação destas sensibilidades, de acordo com os fandangueiros e seus métodos de composição em conjunção com uma investigação sobre como essas formas estéticas são sentidas de maneira mais ampla, envolvendo aí toda uma série de agentes sociais que vão desde turistas a pesquisadores, como este que vos escreve – e outros agentes sociais “insuspeitos”, como objetos. No primeiro caso, serão analisados os princípios de

¹⁹ Aqui, a referência filosófica deve ser mais aproximada da questão do *conatus* spinozista (Espinosa, 1983) do que ao idealismo hegeliano.

composição, seus elementos concretos, e como o fandango pode ser considerado como um *acontecimento* que, no entanto, não se esgota nesta dimensão. E no que concerne às questões de sensibilidade dessas sonoridades e movimentos coreográficos (apenas para citar os principais meios, mas longe de serem os únicos, meios de expressão do fandango), para além do que os seus ouvintes e espectadores falam, será também perscrutado as diversas experimentações musicais que acontecem atualmente no fandango (sejam elas avaliadas positiva ou negativamente, por eles mesmos), tornando assim nosso objeto os princípios e meandros do que podemos chamar de experimentações tradicionais (fandanguieiras)²⁰.

Pois bem. Para que os argumentos expostos acima ganhem sentido para além de elucubrações genéricas sobre a cultura, devo expor e distinguir a descrição de minha experiência com o fandango de modo a “atingir” aquilo que julgo serem os três temas gerais sobre os quais caíças não apenas *performam* - no sentido de dar/fazer formas, bem próximo, vejam só, do sentido *original* da palavra - mas pelos quais eles *transformam* suas culturas. Esses são temas muito caros à toda filosofia, sociologia e antropologia que trabalham com expressões tidas como artísticas, mas também em estudos pertinentes sobre a memória e história: são eles *tempo*, *ritmo* e *movimento*.

²⁰ As transformações, um dos temas lévi-straussianos por excelência, serão um ponto crucial da análise projetada aqui nesta tese. O interesse pelo transformar-conservando-algum-átomo, ou o transformar-expansivo (se expandindo), guardam suas relações com o afastamento wagneriano em relação ao estruturalismo, como se infere da seguinte passagem: “Ao lidar com elementos primitivos que são eles mesmos configurações, nosso problema é exatamente oposto daquele do semioticista ou do estruturalista, que busca determinar a sistemática multiforme por meio da qual unidades elementares são combinadas de forma a construir complexidades. Transformação apropriada (‘como pintar), em vez de reconstrução (ou desconstrução) exata, é o meu objetivo” (Wagner, 2018: p.39). Para além da inspiração wagneriana, outra fonte da qual esta proposta retira rendimentos é o instigante ensaio de Catherine Malabou, “Ontologia do Acidente: Ensaio sobre a Plasticidade Destrutiva”, onde a autora visa uma teoria que volte sua atenção para a plasticidade destrutiva, a capacidade de se transformar completamente, “sem deixar rastros ou vestígios” de um antigo eu ou do mesmo, sem, no entanto, deixar de reter relações com o mesmo e o eu (Malabou, 2014).

Fandango em “três” dimensões

De modo geral, a organização desta tese em capítulos, blocos e partes, o que for, me deu muito mais trabalho do que imaginar quais territórios ela habita, quais seriam os temas a serem tratados e onde deveria “chegar” com ela. Um segundo problema de enquadramento, como se vê. Isto porque, de maneira um tanto assombrosa para este que vos escreve, ao tentar distinguir as maneiras pelas quais versava sobre o modo caíçara de fazer culturas, e organizar essas maneiras em um texto escrito, ao modo de um ritornelo, os temas se repetiam uns dentro dos outros, levando para fora de cada uma das situações expostas aqui, ampliando-as sobre si mesmas. Por um lado, isso me levou diversas vezes a achar que, para além da ótima produção bibliográfica que existe hoje sobre o fandango, eu não teria nada mais a acrescentar, nada de novo a dizer. E, por outro, me levou a um descompasso com relação a essa mesma produção, e outras não acadêmicas, sobre como tratar as questões, os velhos problemas que circulam esse campo das culturas tradicionais, como se não estivesse afinado nem com o tema que se propôs e nem com o que se produz a partir desse campo. Até eu perceber que essa dificuldade emula aquele que talvez seja o grande dilema que aflige os estudos sobre os temas que delimitam essa tese: a relação - conflituosa e harmoniosa - entre o velho e o novo. Dilema este que, como pretendo demonstrar, é também aquele que concerne ao fazer cultural e que, a despeito de nossas distinções acadêmicas, influi sobre as questões políticas mais eminentes de meus interlocutores.

Por todo período que estive em campo, mas, principalmente enquanto elaborava o texto etnográfico - neste momento em que escrevo, portanto - os temas do tempo, do ritmo e do movimento estiveram (estão) presentes em mais de uma forma, mas sempre de uma maneira que vinha a conformar e ao mesmo tempo ampliar a problemática da oposição entre novo e velho e qual o estatuto ontológico de cada um. Isto aparece sobre a forma de problemas geracionais, de problemas em relação às invenções, de modos de dançar e tocar, entre muitos outros. De modo que pude, quanto a isso, concluir que o modo de fazer e pensar as culturas caíçaras reside em um território existencial que busca

o limite entre a história - ou ainda, a própria vida - colocada em movimento e os movimentos de “estabilização” (sempre momentânea) das singularidades históricas.

Singularidades que, uma vez estabilizadas, são postas de novo em movimento, mas não apenas: se colocam em movimento, para além (e aquém) da ação daqueles que as criam - com todos os tipos de ações que essas movimentações criativas podem implicar. Qual seria a melhor maneira de expô-las?

Decidi adotar, a esse respeito, uma das estratégias mais clássicas da antropologia disciplinar (ou disciplinarizada), por entender que é também um dos meios mais efetivos pelos quais as ideias que formulam uma etnografia se locomovem, para dentro e fora dessa mesma disciplinarização, abrindo as brechas para outras ideias: a exposição de episódios.

Episódio, do grego *epeisódion*, que significa “coisa introduzida acessoriamente, sobrevinda, incidente”, segundo o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa (Nascentes, 1955: p. 180). O Online Etymology Dictionary aprofunda um pouco mais o mapeamento da palavra: estabelecida no inglês no século XVII, vem de “um comentário entre dois sons córicos de uma tragédia grega”, “narrativa incidental ou digressão em uma estória, poema, etc.,” do francês *épisode* ou direto do grego *epeisodion* “um episódio, literalmente uma adição”, uso nominativo do neutro *epeisodios*, “entrando no [em] além”, do *epi* “em adição” + *eisodos* “entrando [coming in], entrada”. *Eisodos*, por sua vez, é um composto de *eis*, “em” + *hodos*, “uma via, um caminho, uma jornada; um método, um sistema”, esta uma palavra de origem incerta. O sentido de “incidente ou experiência excepcional” foi apenas no século XVIII registrado no inglês e apenas no começo do século XX, com a ascensão dos programas de rádio, ganha o sentido vernacular de hoje.

Estou ciente da contradição entre o que escrevi pouco antes, sobre a mobilidade ou “infixidez” das origens, e o fato de recorrer aqui, justamente, à etimologia, como modo de justificar uma escolha metodológica (de escrita). E é precisamente por causa dessa contradição que escolhi, aqui, nesta introdução, lembrar o significado “original” dessa palavra, de modo também a justificar o fato de não substantivá-la, com a companhia de outras palavras, como nas formulações de episódios “de campo” ou “etnográficos”. Deixar entrar o significado etimológico desse termo, aqui, significa ressaltar esse aspecto de “caminho de entrada”, mas não apenas de acontecimentos delimitados pela experiência de campo como episódios (como se fossem facilmente contornados, esses acontecimentos), mas também dos modos de pensamento e outros

acontecimentos colocados em comparação, como teorias sobre memória e estética, eventos políticos “maiores” e outras modalidades e modulações específicas. Trata-se de dar um uso original para a originalidade da palavra, com toda a conotação barroca que essa frase contém. Creio que, em certo sentido, é isso mesmo o que se faz com as tradições.

Portanto, essa tese procederá através de digressões. E entre um episódio “de campo” e outro, mediados pelo meu próprio corpo e outros, estarão episódios “do pensamento” sobre as temáticas que nascem a partir dessas descrições de campo. Penso que, desta maneira, estarei correspondendo ao princípio metodológico/epistemológico de colocar as diversas filosofias que aqui aparecem - aquelas caiçaras e aquelas referendadas pela academia e outras instituições políticas - em equivalência, sem correr o risco de eliminar de nosso campo de visão as diferenças cruciais entre uma e outra.

Vou repetir de maneira simples e concisa: aqui, as teorias que geralmente nos vem através da bibliografia são tão etnografadas quanto a minha experiência de campo; e, “reversamente”, o que me veio através do campo é tão teoria quanto aquilo que é considerado canônico em termos de bibliografia. Embora isto seja quase um senso comum da antropologia disciplinar hoje, creio que ainda temos algumas dificuldades nesse ponto, dificuldades que nos fazem sempre submeter o campo à teoria, sem entender as teorias como campo ainda.

Deste modo, os capítulos desta tese estão organizados em peças etnográficas onde, a rigor, misturam-se as experiências de campo com excertos retirados do ciberespaço, panfletos e programações culturais com as bibliografias, tratadas aqui como espécies de apresentações da cultura acadêmica, além de comparações com outros momentos e experiências que, à primeira vista, são partes de outros mundos, distantes (diferentes) daqueles que me propus a etnografar originalmente. Nesse sentido, é a tese que é etnográfica, sua forma. Portanto, tudo o que ela inclui, todas as direções em que ela aponta, devem ser lidas nesse espírito.

Separei estes episódios em duas partes, duas temporadas, de acordo com temáticas que acredito serem as mais importantes para compreender o modo como caiçaras pensam e atuam em suas culturas. No limite, qualquer um desses episódios poderia figurar em qualquer um dos “lados” aqui distintos. O modo de separação desta tese serve apenas para facilitar o trabalho de leitura, de acordo com essas grandes temáticas que se apresentam a todo o momento quando se está em discussão esses modos de fazer cultura.

A primeira parte é organizada em torno das questões sobre tempo e temporalidades. Nela se discutirão alguns eventos e modos de invenção próprios das culturas caiçaras que lidam com as diferentes temporalidades, não apenas necessárias para a gênese desses acontecimentos culturais, mas que são também produzidas a partir desses acontecimentos. Os temas da originalidade e autenticidade, aliados à invenção e criatividade serão o centro de gravidade desta temporada, na medida em que, através deles, podemos captar a importância dessa diferença temporal no fazer cultural.

Entre a primeira e a segunda parte - ou mais corretamente, em ambas - temos como mote as ritmicidades envolvidas e produzidas pelas culturas aqui em questão. Ritmos e ritmicidades são, ao mesmo tempo, duas das noções mais importantes para o pensamento antropológico e das menos discutidas. É importante frisar que ritmos, como afirma Haili You em uma revisão bibliográfica sobre o tema (You, 1994), são coisas muito distintas de temporalidades e periodicidades, embora envolva também essas duas noções. O ritmo, como já afirmava Mauss (2003) e, depois dele, Lévi-Strauss (2004) atingem mais diretamente o que é sociológico e o que é fisiológico a um só tempo, um imbricamento e cumplicidade material, “união direta”, que parece elidir o psicológico.

De toda forma, talvez seja um tanto óbvio para o leitor que, ao tratar sobre questões que envolvam dança e música, seja necessário passar pelas questões rítmicas. Os episódios expostos nesta tese, entretanto, têm como objetivo mostrar que essas questões ultrapassam o sentido específico que lhes são dadas e tem consequências para um pensamento mais amplo sobre cultura. Serão discutidas, por exemplo, problemáticas relacionadas a questões clássicas referentes às noções de trabalho e a diferença desta noção com a de atividade. Enquanto o primeiro termo é mais bem localizado diante da percepção e imposição de uma frequência, a atividade se impõe pelo ritmo como instrumento ou meio de criação de algo. Mais além, se definido da maneira mais básica, ritmo é a conjunção específica entre um movimento e uma temporalidade. Ele marca, portanto, a ponte, a ligação, de um ponto de vista prático, entre o conceito de tempo e o de movimento.

Na segunda parte, os capítulos se relacionam às questões sobre aquele que deve ser considerado como o conceito mais importante para se pensar os fazeres culturais caiçaras: movimento. No que diz respeito aos modos de pensar e fazer essas culturas, absolutamente tudo está em movimento – o movimento é uma constante. Desde a própria terra e o território, o mar, o céu, as comunidades, os elementos que os compõem

e, claro, as próprias pessoas e culturas. Este aspecto pode ser vislumbrado em muitas etnografias e pesquisas sobre as culturas caiçaras e sobre fandango também.

O movimento, como conceito, é pensado como o próprio sustentáculo da vida (cultural). Por esse mesmo motivo, escolhi trazer um tema que coloca dificuldades ao discurso cultural contemporâneo (antropológico, disciplinar ou não), como o tema da apropriação cultural que, a meu ver, dispõe elementos frutíferos para uma discussão dos movimentos culturais. Sob outra rubrica, embora intimamente relacionada, será feita uma discussão sobre os movimentos tidos como políticos que envolvem esse movimento das culturas. E, conduzida por essa discussão, uma discussão sobre as forma-de-vida que essas culturas assumem e criam. Discutir sobre essas forma-de-vida significa, também, discutir sobre suas formas de morte – fechando um “círculo” (tenho dúvidas sobre se esta é a forma mais adequada de descrição do movimento implicado aqui)²¹ sobre as questões políticas contemporâneas e ideias sobre a permanência, resistência e diferença dessas formas-de-vida culturais. Ideias que versam, portanto, sobre uma noção de história culturalmente específica.

Creio já ter me alongado demais nesta introdução. Chega a hora de apresentar os modos pelos quais os argumentos acima me foram transmitidos. Chega o tempo, então, de dançar e musicar essas palavras. Colocamo-nos em movimento.

²¹ Esse movimento seria mais bem descrito como helicoidal. De todo modo, dialética “sem síntese”. As metáforas não andam em círculos: embora sejam recursivas e retornem, só o fazem para justamente obviar o velho e o antigo, e o que foi em algum momento uma síntese (o fechamento do círculo) acaba nesse retorno virando uma nova tese (um quarto termo, depois um quinto...) para que outras transformações ocorram sucessivamente.

Parte I

Tempo: O Fandango Pós-Histórico

I. O Antropólogo e o Mestre

Mas você me diz estragado, ou coisa assim, pela 'mania etnográfica'. Aí tenho que defender a etnografia, que aliás não é mania em mim, mas é uma salvação de mim (porque me impede ou me livra de tomar socialmente posição em assuntos a que sou naturalmente infenso, atitude política, atitude religiosa social...), e também um jeito de saber. A minha vontade de ser útil ao meu país (cujos limites políticos, não é que eu tenha uma singular incapacidade de sentir, como você já falou uma feita, mas que já ultrapassei), já que eu não podia ser útil politicamente, religiosamente, me levou a fazer estudos que inda não tinham sido feitos, a colher coisas que ainda não tenham sido colhidas. (...) O resto da minha etnografia, que só serve pra gasto cá de casa, é um dos meus muitos jeitos de procurar o Brasil. Se fosse o único, você tinha o direito de o chamar precário. Porém mesmo assim poderia ser utilíssimo pela série de noções ajuntadas. Não estou me defendendo; defendo a etnografia que você levemente ofendeu (...) E tanto mais que você não citará da minha documentação etnográfica eu ter tirado uma ilação, uma conclusão superior aos dados em presença. (...) Mas de qualquer forma você não poderá em consciência negar a utilidade da documentação ajuntada. E que eu poderia continuar se, em vez de crítica e movimentação de noções, tivesse que fazer um tratado sobre.

Mário de Andrade, sobre a "mania etnográfica"

A ocasião era a IIª Festa do Fandango de Cananéia, realizada no mês de outubro de 2017. Como é de costume nessa época do ano, chovia, mas não forte, embora constantemente. Fazia talvez uma ou duas semanas que uma chuva fina e cortante deixava o clima parecer mais frio do que as temperaturas indicavam, mas nada que os habitantes da pequena cidade não estivessem habituados. Isso, apesar de não impedir as atividades correspondentes ao evento, tornava as reuniões, rodas de conversa e palestras algo taciturnas, às vezes até sombrias, aliadas à baixa iluminação da escola pública em que se faziam esses eventos laterais à programação principal – isto é, os bailes propriamente ditos.

Em uma dessas conversas, tomavam a palavra um antropólogo, reconhecido por seu trabalho junto ao Museu Vivo do Fandango, um agente do estado, o secretário de cultura municipal e uma representante da Comissão de Salvaguarda do Fandango. No público, além de alguns turistas habituais e outros ocasionais, alguns integrantes da Comissão de Salvaguarda, eu mesmo, dois integrantes de um grupo de fandango de Guaraqueçaba, norte do litoral paranaense e “seo” Leonildo Pereira, morador da comunidade do Ariri, mas que é originalmente de Rio dos Patos, também “pertencente” à Guaraqueçaba. Mestre Leonildo é um dos mais famosos fandangueiros da região, se não o mais, conhecido não apenas pela habilidade na construção dos instrumentos

tradicionais caiçaras, como pela habilidade na rabeça e na dança, e, é claro, por seu inconfundível bom humor.

Enquanto a prosa se desenrola, “seo” Leonildo parece meio inquieto: sai do espaço reservado para a conversa – o pátio coberto da escola – e anda pela área aberta, sob a chuva fina, fumando seu “cigarro de capuava”, enrolado na palha de milho que lhe forneceu – tinha esquecido o seu papel em casa. Senta, prestando atenção de longe e volta para a área coberta, por vezes demonstrando não muito interesse. Mas, em determinado momento, ele é instado a participar ativamente do evento: em sua fala sobre as transformações da cultura caiçara, o antropólogo versava como a tradição e os modos de fazer tradicionais não eram estanques, tendo eles mesmos se transformado, de modo que a tradição da cultura é produzida de maneira criativa, tendo seus meios sido adaptados diante das transformações históricas a que foram submetidos – um discurso muito comum dentro dos referentes antropológicos e não muito diferente do que muitos fandagueiros caiçaras tem a dizer quando o assunto é a história dessa manifestação na entrada da *modernidade*.

De maneira um tanto surpreendente, já que até então não havia feito nada parecido, o antropólogo interpela seo Leonildo, desta vez, sentado:

Ai está o seo Leonildo que não me deixa mentir: não é verdade que as maneiras de se fazer a cultura tradicional, hoje, se transformaram? As coisas estão diferentes, o ambiente mudou, é mais difícil fazê-la hoje em dia?

Ao passo que a resposta imediata de seo Leonildo é:

Não. Continuo fazendo a cultura do jeitinho que sempre fiz, como fazia antes

Pois bem. O antropólogo, já experiente, talvez já tivesse passado por situação semelhante e sai com elegância e bom humor da situação: “Bom, está aí seo Leonildo que não me deixa mentir”. E, após os risos do público generalizados, continuou versando de acordo com o que tinha planejado, acentuando que falava mais do acesso aos meios e materiais necessários para a produção da cultura do que do jeito que se faz (deixando, talvez, implícito que os meios e materiais, transformados em seu “acesso”, determinavam o jeito, a maneira, a forma de se fazer).

Como podemos perceber, o antropólogo e seo Leonildo não estão falando do mesmo fazer. Ou, pelo menos, dos mesmos *momentos* e *etapas* produtivas da cultura: enquanto o antropólogo se referia aos processos de aquisição de materiais e, principalmente, de apresentação e divulgação da cultura “como um todo” - atividades das quais, especialmente as últimas, seo Leonildo é ativo e importante representante – seo Leonildo se referia ao processo em uma escala menor. Pude conferir com ele mesmo, após a roda de conversa, ao questioná-lo, intrigado que estava com sua intervenção. Ao perguntar sobre que jeitos de se fazer a cultura ele se referia, ele me devolve uma receita:

Sabe o que é bom pra fazê limpeza do corpo, da barriga, quando a gente tá mal? Até envenenado, coisa tóxica? Chá de fumo! Você pega uma caçarola, sabe o que é? Aquelas panelas de véio, hahaha, com dois lugar pra pegá. O cê pega e desfia um pouco desse tabaco aí que cê gosta [tabaco de rolo de corda, do tipo “goiano”, usualmente desfiado e enrolado em palha de milho ou papel para cigarro]. Mas só um pouquinho, não vai exagerar. Depois cê cobre tudo com água e ferve. Só isso. Então deixe amorná e toma! Tampa o nariz e aguenta o tranco, porque é ruim, heim, rapaz... tome tudo o que aguentar, e depois o cê vai expulsa tudo, coloca tudo pra fora, vai sobrá nada de ruim n'ocê, vai tudo embora com o fumo. Eu faço isso sempre que tô mal da barriga, faz muito tempo já.

Como de costume, demorei um tempo para perceber a relação entre a receita do chá de tabaco e a questão que fiz, relativa ao assunto da conversa, a produção do fandango caíçara. Naquele momento, fiquei apenas confuso, se foi ele que não entendeu minha pergunta ou eu que não entendi a resposta. Inclusive apenas posteriormente notei que o questioneei sobre a *cultura* caíçara e não especificamente sobre o fandango.

Antes dessa conversa, porém, tive a oportunidade de participar de uma oficina de construção de rabeça ministrada por ele, oficina da qual eu era o único participante. Simultaneamente, seu irmão, Mestre Zé Pereira, igualmente famoso na região, especialmente pela sua singular e complexa técnica de toque de rabeça, ministrava um minicurso de introdução à rabeça. Neste, acompanhavam dois jovens moradores da Vila do Marujá, na Ilha do Cardoso, cuja Associação de Moradores fora a responsável pela organização dos minicursos.

Passei três dias acompanhando seo Leonildo “dando um trato numa rabeça”; como eu era o único a acompanhá-lo, se deu a liberdade de continuar um trabalho já começado. Talvez algo tenha lhe indicado que eu não aprenderia em três dias a construir uma rabeça (lembrando que, originalmente o mini curso era destinado aos moradores da

vila). Assim passamos os dias conversando, enquanto ele me contava histórias de juventude e dos antigos bailes.

Eu, focado que estava na construção dos objetos, lhe fazia perguntas sobre as técnicas empreendidas naquele momento – em que tentava “acertar”, através do fogo e do formão, um braço para encaixar numa rabeca, se tratando de um “serviço de reparação”. Pelo tom de suas respostas, posso dizer que, talvez, encarasse minhas questões como trivialidades: se resumia a descrever muito brevemente o que estava fazendo na hora, aquilo que podia ver com meus próprios olhos. Acende a fogueira, amolece a madeira, talha ela... descrições muito singelas, mas que, naquele momento, não se encaixavam no meu interesse na “culturalidade” e na “história” daquelas técnicas. Fui gradativamente deixando, então, de fazer perguntas e deixando-o falar – o que, de toda maneira, não foi algo difícil, seo Leonildo é reconhecidamente “bom de conversa”.

Naquele momento da pesquisa, encarei as histórias que seo Leonildo me contava como um certo apelo nostálgico; uma nostalgia certamente estrutural, no sentido de que demonstra através dessas lembranças um modo de organizar e delimitar o que considera como sua cultura que vai muito além do mero apego ao passado (cf. Bertolo, 2015). Mas esses *causos* que me contou ultrapassam a esfera da organização cultura e do seu “posicionamento” dessa cultura face à história (da modernidade, por exemplo) e, a meu ver, implicam em uma relação com a *verdade* do fandango e da cultura caiçara.

Seo Leonildo me contou diversos *causos* de sua juventude. Em sua maioria, *causos* que dizem respeito às histórias de namoro, sendo talvez o mais impressionante o *causo* do rapaz que invadiu um baile a cavalo para “raptar” a filha do “dono do baile”, que não estava de acordo com a união dos enamorados. Como muitos dos outros *causos* que me foram contados nessa ocasião, não estavam repletos de detalhes e nomes raramente apareciam (talvez, também, por imaginar que não iria conseguir captar a referência de ninguém). Vez ou outra uma referência ao parentesco e alianças de amizade dos protagonistas das histórias, mas raramente algum detalhe “verificável” - até mesmo as localidades eram omitidas ou incertas, seja nas palavras de seo Leonildo ou em sua memória (isso quando não eram tidas como irrelevantes, “só detalhe”, como me dizia).

O que seo Leonildo talvez estivesse me demonstrando, ao contar seus *causos* (seus e dos outros, a esse propósito), uma vez que estava ali para “aprender sobre a cultura deles”, não era, na verdade, como a cultura era feita ou produzida, mas como ela

acontecia: por mais que as referências “factíveis” estivessem ausentes de suas histórias, sem faltar descrições sobre a “ruidosidade” dos bailes, “que se faziam ouvir na comunidade inteira e em outras”, da animação das pessoas na dança, dos laços formados e firmados e desfeitos nesses momentos, das habilidades dos tocadores, das batidas das tamancas.

A primeira e crucial diferença, ali, naqueles dias que passei com seo Leonildo era a de que eu estava “lidando” com a cultura como objeto e ele me contando como vivia sua cultura como sujeito. O que, a princípio, pode parecer muito simples e até óbvio, não apenas para ele, como mostra sua interação com o outro antropólogo, na ocasião da roda de conversa da programação da festa do fandango; mas também para os leitores desta tese e para o autor dela, ainda que quase oito anos depois. Mas vou cumprir com meu papel de cientista e complexificar a questão (o que significa esconder certas coisas, como já adianto). Vou começar com a seguinte pergunta: como pude não perceber isto, já naquela ocasião? Vou adiantar a resposta, porém: foi preciso, para tanto, que vivesse a cultura caiçara do fandango como sujeito para que eu pudesse ver como ela acontece como objeto: como ela é produzida, feita, fabricada e, deste modo, recebida como uma tradição. Uma tradição formada por muitas tradições.

Isto tem, necessariamente, relação com a problemática da passagem do tempo para etnógrafos/as. Ou, melhor, dizendo, para introduzir aqui um outro conjunto de questões, para pesquisadores de campo. Isso significa, também, voltar ao tema das descrições e da relação entre observador/sujeito das descrições em relação ao que se descreve. Essa relação pode ser descrita - vejam só - como o movimento entre um e outro e de um para o outro: e o movimento, por sua vez, descrito como o deslocamento dessa relação no espaço e no tempo. Tudo muito recursivo, por enquanto. Tratemos de decalcar esses movimentos.

A referência mais clara aqui é, novamente, a reciprocidade de perspectivas, como pensada por Wagner. Porém, há “um” verdadeiro mundo de referências a esse respeito, na medida em que ela toca os pilares do próprio fazer científico, mas também do fazer artístico, por exemplo, mesmo que por inversão. Muitos nomes poderiam ser dados a esse mundo ou a esses mundos: arte, ciência, magia, técnica... cultura. E me estarrece mais que esses mundos sejam vistos como “coisas” ou “objetos” completamente apartados (ou, que *deveriam* ser apartados) uns dos outros pela e *através* da maioria das disciplinas acadêmicas, bem como por alguns tipos de senso comum e cosmologias, quando, na verdade, suas diferenças fazem mais relacioná-los e aproximá-

los, a respeito e a despeito de seus fins e meios, do que criar barreiras entre si. Uma das exceções, é claro, é a antropologia, através de sua principal e mais premente tecnologia, a etnografia; embora os esforços contrários ainda não sejam poucos²².

Etnografia, certamente, é um dos assuntos mais discutidos, agora não apenas entre antropólogos, mas por cientistas sociais de maneira mais ampla, com toda a gama de conhecimentos que podem ser relacionados a estes campos vindo como ela pode ser de grande valia para o enriquecimento e desenvolvimento dos saberes a serem constituídos por cada disciplina. E, colocando de maneira simples, se não havia (assim como ainda não há) consenso sobre a etnografia e seus fundamentos dentro da antropologia, não chega a ser surpreendente que, através dessa expansão, novas confusões - terminológicas e conceituais - venham se juntar aos antigos dissensos, dando novos rumos para as conversas. Assim, a pergunta de ouro sobre etnografia continua sendo a mesma e versa sobre sua definição e delimitação: afinal de contas, o que é etnografia? Do que se trata?

Com efeito, se não se pode dizer que atingimos qualquer consenso sobre o que é e o que significa atribuir a pecha de “etnográfico” aos nossos “empreendimentos” antropológicos, ela, a etnografia, sempre caminhou entre os extremos de uma escala, entre dois pólos diametralmente inversos: de um lado, a etnografia entendida como *método de escrita*, que visa descrever de maneira empírica a verdade de um tempo e de um lugar, em busca de um conjunto conceitual que possa abarcar, dar conta da variação e transformação das verdades em cada tempo e lugar. E, do outro lado dessa escala, a etnografia como a *escrita de um método* que, para nos manter no mesmo conjunto de metáforas, visa descrever a partir de um ponto de vista hipotético o *continuum* espaço/temporal de alguma verdade, objetivando uma verdade empírica. De todo modo,

²² Como, por exemplo, os artigos de Tim Ingold sobre *e contra* a etnografia (2014; 2017) - ou à sua “proliferação” e “confusão” com os propósitos da antropologia. Muito dos termos utilizados aqui - assim como boa parte das citações creditadas a este autor ao longo desse texto - poderiam indicar uma filiação às teorias deste autor; entretanto, ocorre justamente *o contrário*, devido a dois motivos, principalmente: o primeiro é porque Ingold advoga em favor de uma crescente disciplinarização da antropologia, objetivo do qual não poderíamos nos encontrar mais distantes, especialmente no que diz respeito ao seu entendimento sobre o que seria essa disciplina antropológica; e o segundo, relacionado intimamente ao primeiro, apesar das semelhanças entre a distinção entre etnografia e pesquisa/trabalho de campo encontradas aqui - e entre estas e ao que considero ser *as antropologias* - porque ele busca limitar e definir a etnografia como um dispositivo de descrição, sendo ambas as definições (de etnografia e de descrição) dadas por ele algo anacrônicas e apartadas das realidades imaginativas relacionadas ao modo como transcorrem essas atividades *de facto*. Estou ciente da *auto-contradição* dessa justificativa; é justamente ela que buscamos. Penso que um artigo separado, ainda a ser escrito, seria um espaço mais adequado para se estender esses motivos.

como qualquer coisa que caminha por uma escala, os vários estilos etnográficos que emergem nesse espectro misturam os elementos de cada pólo, criando a singularidade das verdades, tempos e espaços que surgem nesses escritos. Entretanto, mesmo que se desloque por esses termos e independente da interpretação dada a eles, o que se mantém através dos estilos etnográficos são as relações entre determinados lugares, tempos e verdades através de um movimento entre o hipotético e conceitual e o experiencial e empírico, seja de onde quer que se parta.

Sendo assim, seria de fato um equívoco tratar a etnografia como o próprio método, como o método “em si”; pois na própria fabricação do estilo que se considera etnográfico - o deslocamento entre verdade, tempo e lugar e a tentativa de descrição desses deslocamentos - estão imbuídos uma diversidade de métodos, tanto empíricos, quanto conceituais. A etnografia, como uma forma de escrita, preocupada que está com os movimentos das verdades, só pode se constituir de multiplicidades de métodos. Ela contém e propicia diferentes métodos, incluindo eles mesmos, os métodos, em seu jogo de deslocamento. Ao se deslocar através de distintos métodos, deslocamos também seus pressupostos epistemológicos.

Assim, melhor do que falar em “método etnográfico”, estaríamos mais próximos de sua verdade se falássemos em estilos etnográficos²³; e dentro desse estilo que chamamos etnográfico, poderíamos incluir uma infinidade de outros estilos que o formam: vários estilos de se fazer e atingir uma etnografia, de atribuir um estatuto etnográfico para um escrito; e para isso, precisamos de muitos métodos, precisamos nos engajar nas mais distintas atividades. Isso sem levar em consideração àquelas atividades que só em um momento posterior (às vezes, *muito* posterior) que tomaremos como

²³ A referência aqui aponta para uma noção elaborada pelo filósofo da ciência Ian Hacking (1992) e ampliada pelo historiador das ciências antigas, notavelmente as da Grécia e da China, G. E. R. Lloyd (principalmente 2012; 2014). Trata-se da noção de *estilos de investigação*. Hacking definiu o que chama de “estilos de raciocínio” nos termos de um trazer à existência novos objetos [de conhecimento] e de seu caráter de auto-autenticação - a criação de critérios de verdade e falsidade que sejam apropriados para o objeto trazido à existência por uma investigação. Lloyd, abandonando a referência à razão e, assim, ampliando a discussão através da redução ao termo “investigação”, chama a atenção para os “possíveis diferentes focos de atenção das investigações em um único domínio” e para as “diferenças correspondentes na maneira que a investigação é conduzida”. Os diferentes estilos incorporam os diferentes critérios em que uma investigação é avaliada. “Esses critérios podem, de fato, às vezes, serem incomensuráveis uns com os outros, mas isto não implica nenhuma ininteligibilidade mútua entre investigações, que são antes complementares umas às outras, na medida em que se relacionam a diferentes aspectos do fenômeno em questão” (Lloyd, 2007: 6-7). Toda essa questão está relacionada ao modo como ele entende os fenômenos como sendo multidimensionais de uma maneira *objetiva* e não “apenas” heurística e/ou “metafórica” - isto é, concedendo aqui que dimensões “heurísticas” e “metafóricas” não seriam objetivas (ou ainda, *reais*). Tento trazer aqui, com essas referências, um modo de entender a etnografia do “jeito que ela é”: múltipla, algo indefinida, e com o potencial de, dentro da definição de cada estilo etnográfico, reunir diferentes estilos de investigação, desde que com o propósito e objetivo de *ser* etnográfico, que ainda estamos por definir neste capítulo.

etnográfico. Chegaremos lá, espero. Por ora, foquemos nas atividades daquele que pratica a etnografia.

O senso comum da etnografia diz algo revelador sobre ela mesma: como se sabe, geralmente, a escrita é a *última* etapa de sua concepção, mesmo *depois* que começamos a escrevê-la e mesmo quando começamos a escrever já com esta intenção. As etapas de uma pesquisa etnográfica também estão submetidas a um duplo vínculo: ao mesmo tempo em que é muito plausível e até fácil de distinguir um momento e uma atividade de outra, na prática, no decorrer do tempo, as coisas se mostram mais complicadas. É por esse motivo que nossas pesquisas etnográficas costumam *parecer* etnográficas apenas nos estágios mais avançados de desenvolvimento. Até lá, não raro, ela se parece com um amontoado de questões, vivências, materiais, ideias dispostos frente a frente com outro amontoado de teorias, livros e artigos. As relações entre o primeiro conjunto - aquilo que a pessoa pesquisadora quer ou entende que deve fazer como pesquisa e o segundo conjunto, o “estado da arte” da área de estudos em que se localiza sua empreitada, *deve* ser mediada por um outro: a delimitação e experiência do e no campo.

Entretanto, como adiantei, estas etapas são muito mais facilmente distintas em texto e palavras do que no seu fazer. Na vida do e da etnógrafa, as coisas geralmente se misturam: enquanto é preciso pensar em um artigo a ser escrito, fazer as devidas leituras, transcrições, traduções, recortes e colagens de textos que geralmente são exigidos em um objeto desse tipo, não é incomum que ela precise estar ou já ter ido à campo. Lá, outra série de métodos é necessária: um aprendizado técnico de um certo fazer artesanal; aprendizados linguísticos, nomes de pessoas, animais, plantas, objetos; aprender a se comportar; quando anotar e quando ouvir, quando perguntar; além *do quê* perguntar; o que se pode ou não gravar em áudio e filmar. Culinária e as regras culturais correspondentes, entrevistas, mapeamentos, mais colagens e recortes, leituras, transcrições e traduções.

Tudo isto é bem sabido de qualquer pesquisador de campo que *se preocupou* em estar em campo. Reciprocidade de perspectivas: ao estar lá para fazer uma pesquisa do modo de vida “alheio”, estamos produzindo um novo modo de vida para nós, de maneira consciente. Isto é bastante claro nos exemplos de Wagner, em *A Invenção da Cultura* (2010): a cultura a ser inventada não é apenas a do outro, mas também *a nossa*. Mas não apenas nossa cultura “ocidental”, “cidadina”, “acadêmica” - embora também estejamos inventando todas elas em campo, por contraste e comparação. Mas a nossa

vida *ali*, em campo, com nossos parceiros de campo (por isso é bom que nós, pesquisadores/as etnográficos façamos bons amigos por lá!).

Essa invenção de uma vida comum entre pesquisadores e seus respectivos parceiros de campo - a invenção da vida no e em campo, nos leva a outra série de atividades, que implica em outras séries de métodos, a serem desenvolvidos e articulados em campo. Escrita e envio de projetos culturais, sociais e econômicos, junto ao Estado e setores privados; oficinas culturais, apresentações musicais, de teatro, de dança; palestras com lideranças comunitárias, participação em reuniões, mutirões, mediação de conflitos intra- e extra- comunitários (e a sábia arte de se manter fora de alguns). E isto porque estou apenas mencionando aqueles mais generalizados, deixando de lado todo tipo de atividades específicas que podem surgir em cada “campo”.

Sim, pois isto nos leva à questões fundamentais, tanto para a pesquisa de campo quanto para a etnografia (e, por isso, questão geradora de muitos desentendimentos): a questão da presença [ativa] em campo e sua delimitação, que por sua vez nos levam a nos questionar sobre as questões da presença [passiva] e diferença temporal etnográfica. De certo modo, para além das questões espaciais, onde começa e termina o campo? E o *trabalho* de campo? Quando pisamos na cidade ou comunidade a ser estudada (o que tornaria a vida dos praticantes da antropologia “urbana” algo complicada...)? Quando falamos com o primeiro “sujeito” de pesquisa? Ou quando definimos tudo isso no papel? Como fazemos aquilo que, de outra maneira, em nossos textos etnográficos, o fazemos com tanta certeza e qualificação, isto é, determinar e delimitar o campo?

A questão, por incrível que pareça, é muito mais maltratada por (uma) omissão do que pela maneira que ela é entendida; há um duplo movimento de confluência e distensão dos distintos tempos que aparecem nas etnografias e dos tempos da própria etnografia que é operada por aquilo que *não* aparece em cada uma delas. E talvez um dos itens que não apareceram nas listas feitas acima possa nos ajudar a avançar a esse respeito: os diários.

Os objetos oriundos de uma pesquisa etnográfica (ou acadêmica, a esse respeito), comumente tomam as seguintes formas: teses, dissertações, artigos, monografias - textos escritos, usualmente subsumidos na forma de livros e revistas; além destes, também somos responsáveis pela produção dos clássicos laudos, relatórios, pareceres; produzimos ainda aulas, palestras, participamos de convenções, simpósios, rodas de conversa; embora largamente ignorados ainda, posts de facebook, instagram e outras redes e mídias sociais, como blogs de divulgação científica e grupos de e-mail (mais grave ainda que ignoremos a produção em redes e aplicativos de nossos parceiros de campo), comunicações que são, desde seu princípio, públicas, com mais ou menos alcance; e talvez seja o caso de incluir aqui, nessa lista que de outro modo seria indefinida, os projetos e atividades que desenvolvemos *juntos* de nossos companheiros de pesquisa “de campo”. E, alternativamente, para quem produzimos essas coisas e objetos? Para nossos amigos e parcerias de campo, nossos departamento, instituições de pesquisa e instituições governamentais; em alguns casos, empresas privadas, de diferentes setores e interesses, e Organizações Governamentais; e para o “público” e “sociedade” mais amplo, *geral* (ainda que, de um ponto de vista político, atualmente esse aspecto de nossa produção nos pareça largamente ignorado ou em perigo; voltaremos a esse ponto).

Tudo isso gera *vozes*. Vozes que, em cada circunstância, são mais ou menos individualizadas ou coletivizadas, gerando falas que correspondem, cada uma delas a “um” tempo e “um” lugar. Lugares e falas que, de certo modo, se imagina que sejam menos variáveis em relação ao espaço do que talvez sejam de fato; isto na medida em que, não raro, cada antropólogo é geralmente tido como “especialista” de uma região, de um lugar específico e determinado. Mas temos aí uma explícita obviação: uma verdadeira supressão de espaços ocorre na convencionalização de tal e qual “especialista” como se este fosse dedicado a “uma” localidade. Todos os espaços pelos quais se circula para realizar uma pesquisa são reduzidos a uma região, localização geográfica ou conceitual, uma laminação, afinal, produzimos descritores, como sugere Latour (2009). Esta convenção ocorre mesmo entre aqueles que elaboram pesquisas em múltiplas localidades, sendo que, digamos, uma pesquisadora que atua em diferentes cidades, por exemplo, se torne uma etnógrafa urbana, ou um pesquisador que atue em

uma ou mais aldeias no Alto Xingu se torne um etnógrafo do Alto Xingu, “como um todo”.²⁴

Estas convenções, longe de indicar uma falta de preciosismo por parte dos pesquisadores e pesquisadoras etnógrafos, implicam mais em uma “necessidade” comunicacional. Se olharmos mais atentamente, veremos que uma das exigências mais distribuídas (e atendidas) em relação a uma pesquisa que se diz etnográfica é precisamente o detalhamento descritivo de *onde* se realizou a pesquisa de campo, uma delimitação “física” desse campo, bem como das pessoas que fizeram parte da pesquisa, em campo ou fora dele. E, mesmo nos casos em que o “material” utilizado não provém de uma pesquisa de campo ou de uma única localidade, é necessário dar, textualmente, a *origem* de cada fala, acontecimento, informação. As convenções de espaço que suprimem as distintas localidades por onde circulam pesquisadores e os outros elementos (humanos ou não) que compõe sua pesquisa, que permitem que se possa dizer que “fulano é pesquisador do Vale do Ribeira” ou “sicrano fez uma etnografia do rio São Francisco”, são também aquelas que permitem que o dito pesquisador comunique suas descobertas e invenções de maneira mais prática, em contextos em que não há espaço e nem tempo, para comunicar a pesquisa *inteira*.²⁵

Algo diferente ocorre com o tempo, em nossas pesquisas ditas etnográficas. Desde o famigerado uso do presente do indicativo - o presente etnográfico - convenção literária que marca a etnografia como gênero e estilo, até a inscrição e descrição de outras formas (que não a do etnógrafo/observador) de se inventar e experienciar o tempo, as perspectivas *sobre* o tempo do etnógrafo e das temporalidades que atravessam uma pesquisa e/ou “seu” objeto não podem ser mais ignoradas. Ou melhor, não é apenas o caso que elas não possam ser ignoradas: ao descrever algo em uma etnografia, lidamos com a “impossibilidade” de suprimir o tempo. Ainda mais quando os paradigmas atuais da disciplina se dão em torno e através de conceitos como o de transformação, um paradigma temporal por excelência.

As manipulações de tempo sejam em forma de supressão, expansão, distanciamento e coetaneidade (Wagner diria: o modo como inventamos o tempo; cf.

²⁴ cf. “A Pessoa como Um Todo e seus Artefatos” (Strathern, 2014)

²⁵ Obviamente, estou reduzindo toda a questão de como a “categoria” *espaço* é pensada e utilizada por etnógrafos e etnógrafas em seus escritos. Porém, o intuito aqui não é tanto uma revisão bibliográfica ou conceitual sobre o tema e se trago aqui a referência à discussão é mais para levá-la a *outro lugar*, como deverá ficar explícito com a questão do tempo. Para quem, entretanto, tiver interesse em um desenvolvimento mais pormenorizado da relação entre etnografia e espaço, pode dirigir-se ao trabalho de Setha Low, intitulado *Spatializing Culture* (Low, 2017).

2010: 111-4), estão não apenas naquela parte do nosso trabalho que vê a luz do dia: as publicações, comunicações, nos objetos prontos que circulam na comunidade acadêmica e entre “nossos” sujeitos de pesquisa, nossos parceiros de campo. Elas se encontram em cada mínimo detalhe e etapa de produção *desses* objetos, na vida daqueles que os produzem. E podem ser mais bem entendidas quando voltamos nossa atenção para um dos objetos que criamos durante a pesquisa de campo, absolutamente necessário para a constituição da pesquisa e de sua posterior “materialização” e que, contudo, raramente vê a luz do dia: nossos diários.

Os tempos necessários de uma pesquisa, as temporalidades implicadas em cada uma das atividades que desenvolvemos em campo e após ele são, de uma forma ou de outra, *registrados* em nossos cadernos de campo e gravadores - e a própria dinâmica desses registros já está submetida à uma manipulação do tempo: uma que deve ser elaborada a partir da vivência de cada pessoa que se dispõe a fazer pesquisa de campo com relação às dinâmicas de tempo implicadas por cada situação específica de campo. Dito de maneira simples, os momentos específicos em que podemos gravar as falas de nossos interlocutores, sentar para escrever em nossos diários e “coletar” (i.e. registrar) outros tipos de materiais que, em cada momento, o pesquisador julga ser útil ou importante para o desenvolvimento da pesquisa, já implicam em movimento através do tempo por parte desta pessoa que a coloca em uma posição singular.

Os diários de campo são aqueles objetos onde se reúnem a maior parte do “trabalho de sombras” de um pesquisador etnográfico, para efeitos de registro, inicialmente: para registrar os acontecimentos diários pelos quais passou, bem como os grandes eventos dos quais participamos; as falas que consideramos importantes, cada uma “dentro” de seu foco de pesquisa; descrições de objetos, interações com objetos, interações entre pessoas e entre esses termos todos misturados; mapeamentos que ficam restritos à nossa própria circulação como pessoas; considerações pessoais sobre as pessoas, coisas, lugares, tempos, etc. Desabafos, críticas e apelos que provavelmente serão ouvidos por ninguém. Isso para não comentar daquelas pequenas mediações que não vistas por ninguém e anotadas em nenhum lugar; lembranças e memórias que só depois de um determinado tempo passado são acionadas de forma a emprestar seu caráter, forma e conteúdo para o texto de pesquisa *se tornar* etnográfico (isto quando não são largamente ignoradas e não percebidas *naquele momento* em que acontecem); mas que, no entanto, podem ser acionadas por uma passagem que, hoje, pode nos

parecer críptica, que recuperamos de nossos próprios escritos pessoais, de anotações feitas, necessariamente, em *outro* momento de nossas vidas.

Eis então a posição singular do pesquisador de campo: aquela que se dispõe a fazer esse tipo de pesquisa tem de manipular (“controlar”) o tempo não apenas *em campo* (talvez “lidar” seja o termo correto, já que “controlar” e “manipular” implicam uma autonomia e consciência dessa ação que não é garantida - na maioria das vezes, ocorre o contrário e é “o campo”, essa entidade misteriosa, que dita o *ritmo*); ela ou ele tem de lidar não apenas com as temporalidades constituintes da emergência daquele objeto que chamamos de diários ou que incluímos neles, inclusive, *a posteriori*. Mas a etnógrafa(o) é aquela que deve também lidar com a distância temporal entre os momentos de registros do campo, as condições de existência desses registros e a forma que aparecerá em seus escritos etnográficos - às vezes contabilizados em anos de distância, de um momento para outro.

Voltar a atenção para os diários (de campo) é nos voltar para as origens da antropologia como disciplina. Em sentido histórico, com certeza, em relação não apenas à importância do uso do material anotado pelo pesquisador de campo já no nascimento da disciplina, mesmo pelos “antropólogos de gabinete”, mas também – e principalmente – em seu sentido epistemológico mais fundamental. Seja como instrumento de trabalho ou como registro destinado, desde sua concepção e elaboração, à publicação; seja a partir dos diários e anotações “dos outros”, como cronistas ou, desde Malinowski, pelo menos, dos próprios diários e anotações das experiências vividas em campo, a *atividade* de pesquisa antropológica [de estilo] etnográfica, de uma forma ou de outra, não pode prescindir dessa etapa da pesquisa – a da anotação e registro dos acontecimentos vividos.

Esses registros, hoje, têm em seu “arsenal” muitas outras técnicas para além das anotações em diários, certamente: além de nossas gravações, fotografias, vídeos, sítios da web, postagens de Facebook, Instagram e Twitter, mensagens de Whatsapp; todos eles (incluindo os diários) podendo ser reunidos em um único aparelho/máquina: o celular. E, também, podendo ser registrados não apenas no corpo físico deste aparelho/máquina, mas também em um espaço espectral, “imaterial” e potencialmente ilimitado, acessados de (quase) qualquer localidade, a famosa *nuvem*. Curiosamente, na era da antropologia analógica (que tem nos usos das figuras de linguagem o fundamento do ato e da percepção simbólica, como sugerido por Wagner, 2019), a maior parte de nossos registros e materiais escritos (incluindo os textos que lemos) se encontram no

espaço digitalizado. Bem como boa parte da experiência, digamos, “lateral” do que vivenciamos em campo. Não podemos ignorar (mais) o uso que nossos sujeitos/objetos fazem dessas mesmas técnicas de presenciamento e presentificação *no* e *do* mundo, assim como de seus próprios mundos (i.e. “dentro” e “fora” de cada mundo singular e/ou [do mundo] comum).

Focar nessa etapa crucial da produção do pensamento e das práticas antropológicas, certamente, foi um dos caminhos e ramos mais profícuos dessa mesma produção. Muito já foi dito e escrito *sobre* diários, mas para avançar o argumento deste capítulo, devo mencionar apenas dois – se bem que, talvez, sejam os dois mais importantes diários publicados nas histórias da antropologia. Os dois são, de certo modo, diametralmente opostos: *Um diário no sentido estrito do termo*, de Malinowski (1997 [1967]), escrito nos finais dos anos 1910, durante as pesquisas de campo que o tornaram um clássico da pesquisa antropológica e publicado postumamente, (muito provavelmente) sem a anuência do autor, quase cinquenta anos após ser redigido; e *África Fantasma*, de Michel Leiris (2007 [1934]), que, pelo que o próprio autor indica, foi escrito já com uma intenção prévia de publicação, que ocorreu apenas um ano depois de ser escrito, entre os anos de 1931 e 1933.

Não é apenas a história de publicação que coloca a aparição desses diários em pólos opostos; a rigor, eles causaram movimentos similares, no que diz respeito à suas recepções: ambas as publicações foram tratadas como “desserviços” à disciplina antropológica, seus pesquisadores e à prática etnográfica (a obra de Leiris chegou a ter sua publicação proibida e exemplares destruídos pelo governo de Vichy, em 1941). Causaram furor nos meios acadêmicos e literários pelos quais circularam, devido ao seu conteúdo e forma de expressão com, em ambos os casos, extensas passagens permeadas por erotismo, comentários sórdidos e xingamentos sobre as pessoas que lhes acompanhavam em campo (no caso de Malinowski, direcionados às vezes aos nativos da Nova Guiné e das Ilhas Trobriand; no caso de Leiris, aos próprios companheiros da missão de pesquisa, comandada por Marcel Griaule). São também, em quase que uma marca registrada deste tipo de literatura, energizados pelas saudades de casa. Mas, dentre todos esses fatores, o que os coloca em pólos opostos e numa mesma escala é o modo como manipulam o tempo: o tempo de “si mesmos” e o tempo “dos outros”.

De fato, essa manipulação do tempo presente nesses dois diários – e, argumento, em todo e qualquer diário – parte de outro elemento comum, uma espécie de frustração implicada por aquilo que, na magnífica interpretação de Geertz (1989), ele chama de

“estar lá”, contraposto a um “estar aqui”²⁶. Há duas palavras que marcam esses dois textos e trazem à tona essa frustração sobre “estar lá”, em campo, entre nativos: para Malinowski é o *cansaço*, sendo que “estou cansado”, é a frase que marca seus relatos a ponto de se encontrar quase a cada dois parágrafos, chegando ao ponto de ressaltar quando ele *não* está cansado como algo surpreendente, até para ele mesmo (Malinowski, 1997: 72-4); já para Leiris a palavra é *decepção*. Leiris se decepciona com a contribuição da “empreitada” etnográfica em si, representada pela missão que participava, sendo, desde então, um dos primeiros críticos da conexão entre o colonialismo e o imperialismo e as atividades etnográficas. Porém, mais que isso, se decepciona com o propósito que ele mesmo havia definido para atividade, em um sentido *pessoal*: deslocar-se de *si mesmo*.

A autobiografia como deslocamento de si, é um tema recorrente nesse tipo de literatura (ver, por exemplo, os diários de Barthes e Kafka). E o deslocamento de si “atingido” por ambos os autores através de suas pesquisas de campo e etnografias, difere muito em estilo e propósito. Enquanto Malinowski busca atingir uma objetividade *ocultando* esse aspecto e, assim, tornando o “produto final” (a etnografia) como o efeito de uma verdade (social) que “está lá” (no caso dele, a dos Trobriandeses, por exemplo), Leiris busca ativamente, a etnografia como o instrumento de um deslocamento de si mesmo, que lhe provocaria a suspensão do tempo²⁷. Ao longo de toda a sua obra - marcada pelo caráter autobiográfico e pela combinação (e, por vezes, ofuscação da fronteira) entre método científico e literatura - Leiris busca através da viagem e do deslocamento espacial a suspensão do tempo, sua anulação:

²⁶ O comentário de Geertz sobre o diário de Malinowski se encontra na obra intitulada “O Antropólogo Como Autor”, onde discute a tendência da antropologia daquela época (fins dos anos 1980), de não apenas tratar a antropologia a partir de seus aspectos literários, mas de fazê-lo a partir e uma perspectiva que, na visão do autor, não apenas empobrece a antropologia como também não discute à fundo as especificidades literárias da disciplina. O “estar lá” e o “estar aqui” conceitualizados neste livro são, a um só tempo, uma espécie de crítica àquela antropologia que via na etnografia apenas ficções autocentradas, bem como à antropologia que ainda defendia uma objetividade fria e não participativa, “idônea”. Geertz procura um ponto comum entre os dois modos de antropologia para avançar um entendimento das especificidades da escrita antropológica que não escape, por qualquer uma dessas duas vias, dos problemas que a antropologia coloca, e entende justamente o deslocamento daquele que escreve (e daquilo que escreve) como forma de encarar os problemas - mais do que a distância ou o próprio ato de escrever (Geertz, 1989).

²⁷ A ponto de rejeitar o estatuto de cientificidade. Na verdade a incumbência originária que o colocou na missão foi de escriba da expedição, mas durante o percurso, ele, Leiris, se descobre mais do que isso e posteriormente nega essa descoberta ou a relativiza, porque a ela também falta “vida”. Não deixa de ser um pouco similar ao percurso errático de Bateson, que dentro de Naven (2009) se refugiou, ao final, no eidos como um modelo multifacetado do intelecto para interrogar-se, ao final das contas, a que veio a “mente e suas lógicas”. Bateson tenta alguma cientificidade até o fim, Leiris a abandona no meio, e Malinowski é o nosso “fingidor” maior. E, contudo, cá estamos por conta dele.

Quanto a mim, vejo a viagem - além de melhor método para adquirir um conhecimento real, vivo - como a realização de certos sonhos de infância, ao mesmo tempo que um meio de lutar contra a velhice e contra a morte, me jogando no espaço para escapar imaginariamente à marcha do tempo (Leiris apud Peixoto, 2007: p. 33, tradução da autora, grifos nossos)²⁸

A decepção de que fala Leiris, nas três diferentes introduções às publicações de seu diário, corresponde, portanto, não apenas à “natureza” da empreitada etnográfica. Mas, também, a ideias concebidas por ele mesmo sobre o que seria essa “aventura”, que se revelou para ele uma tediosa repetição de pequenos afazeres burocráticos, que “não difere muito de um trabalho de fábrica, firma ou escritório. Por que a investigação etnográfica com frequência me faz lembrar um interrogatório policial?” (Leiris, 2007: 297). É notável que, ao mesmo tempo em que a caracterização dessa rotina corresponda à decepção do autor em relação a uma esperada “narrativa épica”, não encontrada na vida do etnógrafo (“superficial e burguesa”, segundo suas palavras; idem *ibidem*) ela também corresponde ao efeito desejado e buscado por ele, explicitado em outros momentos de sua obra: a paralisação e suspensão do tempo. Pois é através do estabelecimento de uma rotina *apesar* do deslocamento espacial que o tempo se revela como irremediavelmente presente: “o enlace entre passado e presente [...] se recoloca a partir de outra medida: o presente que a viagem impõe como o “dia de hoje” não é senão a reposição ininterrupta do dia anterior” (Peixoto *in* Leiris, 2007: 32). “Nada acontece”.

O diário de Malinowski, me parece, funciona de maneira inversa. Malinowski, ao longo de seus escritos íntimos, não parece buscar ativamente uma suspensão do tempo - seja através do registro dos fatos ou da rotina que lhes dão corpo. Contudo, isso não significa que não haja, ali, mesmo que não explicitamente, uma manipulação do tempo. Como dissemos, ele parece estar sempre cansado da rotina em que se encontra, ou melhor: ele indica estar extenuado justamente pelo fato de que *não* consegue criar

²⁸ Fernanda Arêas Peixoto, na bela introdução escrita para a edição brasileira de *África Fantasma*, afirma ainda o seguinte sobre a outra grande obra deste autor - talvez a mais reconhecida: “A recusa ao tempo, como dito, apresenta-se como tarefa declarada em *A idade viril*. Aí o tempo plasticamente representado por imagens é antítese de qualquer tipo de história. E de que falam as imagens? Da experiência do envelhecimento, do aprendizado do corpo, de uma pedagogia do amor e da morte. Escrever para banir o tempo, controlar o futuro e vencer a morte, eis o desejo (irrealizável) do autor quando recorre às palavras na autobiografia de 1939. A viagem apresenta-se como um outro recurso para lidar com o mesmo propósito, em função da articulação que engendra entre marcha do tempo e progressão no espaço.” (Peixoto *in* Leiris, 2007: 33). Nas palavras do próprio Leiris, também citadas na mesma apresentação, “trata-se sempre de retraçar, de fixar experiências antigas, que me esforço por reviver com o máximo de acuidade. Não existe jamais *experiência presente*. Ou, mais exatamente, minha única experiência presente reside no ato de me lembrar”. (Leiris apud Peixoto *in* Leiris, 2007: 22)

uma rotina, ou por estar fora da sua própria rotina: à todo momento, ele ressalta como os acontecimentos diários o atrapalham no desenvolvimento de seu trabalho (Malinowski, 1997: 75-6; 82; 97); como as condições “ambientais” lhe são insuportáveis (idem: 44; 114); como as pessoas, informantes e intérpretes, são desagradáveis para ele (idem: 103-4).

Desse modo, mais do que um instrumento de trabalho, seu diário se mostra, assim como para Leiris (Peixoto *in* Leiris, 2007: 24-5), uma espécie de mecanismo terapêutico: só que, ao contrário de Leiris, Malinowski não busca, através de seus escritos pessoais, uma suspensão do *próprio* tempo, mas a suspensão do “tempo outro” que estava vivendo, ali, em campo. Assim, seguindo de maneira contrária ao autor francês, o que ele busca de certa maneira é se “enraizar” no tempo, estabelecer um tempo próprio e *distinto* daquele que vivia; e o faz através das lembranças pessoais de quando não estava lá - e de uma certa projeção no futuro (mesmo que sombria: ele se pergunta seriamente se conseguirá voltar para casa e a Primeira Guerra corria solta).

Agora, o ponto-chave aqui não é tanto as motivações e uma possível “psicologização” dos autores em questão ou, inversamente, da função e do papel do etnógrafo e da etnógrafa - e, tampouco, investigar as diferentes noções subjacentes ao trabalho etnográfico presente em ambos os autores²⁹. Muito já foi falado nesse sentido: a autobiografia como produtora de conhecimento factual, individual e coletivo, científico ou não. Porém, o foco nesse (inesgotável) ramo de estudos que é a autobiografia é o “si mesmo” – e, não dispensando esse importante aspecto, mas replicando mesmo sua operação, o que nos interessa aqui é o *tornar a si mesmo outro* [de si e do outro] que é implicado em *qualquer* autobiografia e que é exposto nesse segundo (ou primeiro: depende sempre de quem está contando) deslocamento: aquele da ordem da temporalização. A *suspensão* ou *enraizamento* do tempo - e todas as operações que podem surgir aquém e além dessa metáfora espacial de uma experimentação temporal. Em outras palavras: entre os deslocamentos *de si* e, assim, do “Outro” que ocorrem simultaneamente e sucessivamente através dessas atividades

²⁹ Pode muito bem ser, por exemplo, que a diferença entre os diários, tanto para os autores em questão como para sua influência na história da antropologia, seja devida ao posicionamento que cada um atribuiu para essa ferramenta - o diário - dentro de seu trabalho etnográfico. Enquanto Leiris aparentemente visava a publicação de seu diário desde o princípio, transformando a “ferramenta” em obra literária, Malinowski não pretendia que *esse* aspecto do trabalho visse a luz do dia - tornando-o uma ferramenta “interna”, oculta dentro da etnografia publicada. De um modo ou de outro, o ponto central do meu argumento permanece o mesmo: através dos usos distintos dessa atividade-instrumento (o diário), geram-se *temporalidades* distintas, não apenas uma da outra, mas distintas também daquele momento em que eles viviam entre e com outros. O deslocamento temporal é radical, nesse sentido, e afeta todos aqueles *sobre* quais se escrevem e “*inscrevem*”.

(etnográficas), o deslocamento que nos importa, aqui, é o do Tempo. Pensemos, então, aqui o “si”, o “eu”, e o “outro”, em vez de sujeitos, como modos temporais, ou modos de temporalização, nem que por um instante. Porque o que a diferença entre a manipulação de nossos diários e o aparecimento de nossos escritos “públicos” - a diferença entre o vivido, o anotado e o redigido - o que essa diferença nos mostra é que, através da etnografia, nós *manipulamos* o próprio tempo. A etnografia é uma espécie de máquina do tempo³⁰.

Suspender o tempo, assim, não significa eliminá-lo (algo que Leiris, aparentemente, percebeu *após* suas tentativas de redenção pela viagem) – mas mobilizá-lo (i.e. movimentá-lo *intencionalmente*) para outro lugar, para outro tempo: o importante, aqui, para etnógrafos, para os “nativos estudados” (ou sociedades, culturas, etc.) e para “os dois” em relação, é que, através da manipulação do tempo, praticada a partir de cada uma das atividades realizadas pelos etnógrafos, da pesquisa de campo à escrita; em relação aos diversos objetos presentes – seja “o outro” ou a “si mesmo”, que virá também outro -; ele realiza (isto é, *faz*) outros deslocamentos: incluindo, *dos* outros.

Pois então, o que faz o antropólogo/etnógrafo: ele (se) desloca (das e n)as coisas e, em primeiro lugar, (do e n) o tempo. Ele ou ela levam algo de um lugar para outro (nem que seja “apenas” o próprio corpo!). Isto é mais e menos do que *se* deslocar, ou então é, ao contrário, precisamente isso: se deslocar de sujeito/objeto para objeto/sujeito. No entanto, isso não é um “poder”, uma capacidade ou um efeito exclusivo de antropólogos, etnógrafos e de qualquer outro estilo de investigação e/ou escrita; e nem é, do mesmo modo, exclusivo de cientistas e “literatos”. Isto é algo que, proponho, é co-extensivo a toda atividade cultural/social (para não dizer humana)³¹. Cada uma, claro, através de meios e métodos, estilos e suportes, materiais e condições muito distintas umas das outras – mesmo “dentro” de cada cultura, modo de vida ou outros vocábulos coletivizantes utilizados para se referir a um grupo de pessoas, entidades e seres vivos (e, em alguns casos, não vivos).

³⁰ Possivelmente, até mesmo de maneira anterior a outros estilos literários, na medida em que seu foco se dá largamente sobre distinções temporais *presenciadas* e seu principal dispositivo de trabalho são, ainda, os diários.

³¹ Isso *não* é uma afirmativa que deveria surpreender o leitor de maneira alguma: que o tempo “seja” ele mesmo cultural e/ou social (e, em alguns casos, individual) é um pensamento corrente não apenas em meios acadêmicos e científicos (em especial nos ramos das ditas humanidades), subsumidas pela assertiva “o tempo é subjetivo”. Ou ainda, em uma assertiva mais determinada, nas palavras de Deleuze (2005: p. 103), ao comentar Bergson: “a única subjetividade é o tempo, o tempo não-cronológico apreendido em sua fundação, e somos nós que somos interiores ao tempo, não o inverso”. Além da obra citada do filósofo francês, conferir também, a respeito da relação entre o tempo e o conhecimento objetivo/subjetivo, a colaboração entre Stengers e Prigogine (1992, Cap. II).

O sentido de trazer à tona essas atividades “específicas” de etnógrafos e etnógrafas aqui, portanto, é que os modos pelos quais (nos) mobilizamos (n)o tempo³² são, do nosso ponto de vista, uma variante ou subcategoria de um modo que chamaremos, por ora, de *modo apresentativo*: um modo crucial de existência das formas-de-vida culturais. Certamente, dada a natureza das relações entre as atividades realizadas por seus praticantes - atividades fundamentadas pelo ato do registro e no deslocamento temporal causado e necessário para a realização desse ato, as atividades de etnógrafos, no que diz respeito ao seu modo de apresentação, se diferenciam dos modos de apresentação de outras formas-de-vidas culturais. Mas todas elas se assemelham em um aspecto: são modos de deslocar o tempo e de se deslocar no tempo. São, deste modo, como na feliz formulação de Bakhtin (1998), cronotopias. Mas, talvez, possamos dar um passo além e definir etnografias, entre outras formas de registro do tempo (i.e., de cronografias), como sendo da ordem das *anamorfoses cronotópicas*, justamente pela centralidade que o modo apresentativo tem para esta forma cultural.

Anamorfoses cronotópicas são formadas, precisamente, pela *introdução transfigurativa (e nem sempre consciente) de tempo em imagens* que, de outro modo, seriam consideradas fixas. Sem adentrar em muitos detalhes sobre essa definição³³, porém, é necessário explicitar suas bases a partir desse modo particular de produzir e expor imagens que chamo de apresentativo. Isto porque creio que não apenas etnografias possam ser consideradas como anamorfoses cronotópicas, mas todas as imagens produzidas por este modo apresentativo, o que inclui no rol de imagens disponíveis para este estudo um sem número de artes de diferentes meios, estilos e performances culturais que dependem dessa instanciação específica, promovida pela apresentação, para existirem no mundo (ou em seu mundo).

³² Para além das diferenças entre o mundo acadêmico e seu “exterior”, mas também “dentro” desses mesmos mundos.

³³ Isto porque a definição dada acima não corresponde às definições acadêmicas desse conceito. Lidaremos com a questão da definição - e da importância da definição - dos conceitos em outra oportunidade. Por ora, indico o artigo de Arlindo Machado (*in* Parente, 2009) sobre o tema, onde reflete sobre a ideia de tempo como considerado a quarta dimensão da imagem. Com foco exclusivo no termo *anamorfose*, ver o artigo de Corsín-Jimenez (2007) onde este propõe uma leitura antropológico-etnográfica sobre como o conhecimento *crece*, a partir de uma etnografia em escritórios de arquitetura na Espanha.

O melhor caminho para explicar as hipóteses acima é traçar agora uma comparação entre modos de apresentação das culturas distintos e entrecruzados: os modos de apresentação da cultura (em duplo sentido) dos antropólogos e os modos daqueles que as vivem como formas-de-vida³⁴. Penso que nesses modos de apresentação podem-se explicitar as manipulações temporais que concernem à produção dessas poderosas imagens que são epitomizadas pela cultura. E, retomando o mote inicial deste capítulo, podemos utilizar como exemplos desse modo as interações de seo Leonildo com dois antropólogos - um deles sendo este que vos escreve.

Em primeiro lugar, vejamos as diferenças das situações em que seo Leonildo interagiu com esses antropólogos. Em ambas ele participava de atividades que podem ser descritas como políticas, no sentido estrito do termo (embora tenha sérias dúvidas de que ele mesmo, seo Leonildo, as considere dessa maneira). No ocasião da roda de conversa que fez parte da programação da Festa do Fandango, a classificação como atividade política é imediatamente aparente: todas as atividades “laterais” aos bailes em si - majoritariamente, rodas de conversa e oficinas culturais - se encaixam nesse terreno político não apenas com relação às temáticas, que tocam diretamente nas questões mais eminentemente políticas, como territorialidade, meio ambiente e relações do poder público; mas, também, com relação às suas formas de realização: as formas, antiquíssimas, arcaicas, poderíamos dizer, da *palestra*, no que diz respeito às rodas de conversa; e a *aula*, no caso da oficina³⁵.

Não penso que seja uma coincidência, nem que cause surpresa, que essas formas tenham sua origem como formas políticas na Grécia Antiga. Toda a ocidental mitologia

³⁴ Isto implica em dizer que a etnografia é, ela também, uma dessas formas-de-vida culturais, uma deveras particular que se ocupa em registrar outras formas-de-vida e não apenas um modo de registrá-las.

³⁵ Neste capítulo, estamos lidando apenas com a oficina como evento público, vinculados às funções apresentativas, e não como o espaço de trabalho - tradicional e artesanal. Sobre o segundo, cf., Parte I, Cap. III e Parte II, Cap. I, nesta mesma tese. Sobre a oficina como evento público, ver, além deste capítulo, Parte I, Cap. II. A rigor, as diferenças entre as duas oficinas podem ser subsumidas em sua tradução para a língua inglesa: ambos os termos são traduzidos como *workshop*, termo inclusive utilizado para se referir à oficina como evento público, inclusive em contextos fora da língua inglesa. *Office*, palavra de mesma raiz etimológica, ficou reservado para se referir à espaços de trabalho e gradativamente se afastando da noção de trabalho manual e artesanal, sendo traduzido, atualmente, como *escritório*. Não coincidentemente, a palavra *atelier*, utilizada mais em relação à contextos artísticos, também é traduzida como *workshop* em inglês, quando não é utilizada a forma francesa da palavra. As três palavras - *atelier*, *workshop* e *oficina*, são utilizadas em português, especialmente no contexto do trabalho cultural, sendo seus significados intercambiáveis de acordo com cada proposta cultural, embora exista uma tendência a considerar ateliês como sendo mais fixos, relativos aos espaços onde se desenvolve o trabalho artístico e/ou artesanal e às outras duas reserva-se o sentido de evento público - sendo a oficina mecânica uma rara exceção. No contexto aqui pesquisado, porém, os termos se embaralham, sendo praticamente ausente a existência do termo em sua forma francesa. O termo oficina-escola, escolhido por meus companheiros de campo para o espaço de trabalho artesanal, realiza uma conjunção interessantíssima, que será analisada na Parte II, Cap. I.

do poder tem sua origem lá³⁶. E, apesar dos séculos de transformação cultural, é interessante notar que essas formas se *mantêm e sobrevivem*, especialmente no que diz respeito aos meios acadêmicos, como forma de articulação, tanto do conhecimento como da política, e das relações entre ambas as “esferas”.

Pois bem, o que quero dizer com isso é que, para os acadêmicos - no caso, os antropólogos que dialogaram com seo Leonildo na ocasião da roda de conversa da Festa do Fandango -, embora o contexto fosse distinto em relação àquele que estavam acostumados a veicular e transmitir suas ideias, conceitos e posições, as formas eram (e ainda são), as mesmas para as quais foram (teoricamente) treinados. Em outras palavras, estavam em um território (conceitual, digamos) mais do que conhecido, mesmo que dentro de um território (“físico”) completamente outro, dos caiçaras, na Festa do Fandango. E, ao mesmo tempo, ainda que em um evento realizado *por e para* eles próprios, fandangueiros caiçaras se encontram em um território (conceitual) relativamente novo: o da apresentação da cultura³⁷.

De fato, a novidade que se configura em torno do ato de apresentar a cultura é atestada em diversas falas dos fandangueiros - ainda que não seja possível verificar sua temporalidade *exata*. E não apenas nas falas, mas também em diferentes momentos onde o ato de apresentar-se como fandangueiro e apresentar a própria cultura é mais explícito, digamos. Salvador das Neves, o Baduca, fandangueiro da Ilha do Cardoso, fala sobre como a presença de turistas na região impulsionou, por assim dizer, uma forma específica de apresentação, baseada em uma distinção marcada entre público-audiência e artistas/músicos. Essa distinção será analisada detalhadamente mais adiante. Por ora, devemos focar aqui em outra espécie de apresentação: uma que concerne aos discursos sobre a cultura como modo de vida específico e particular. É nesse sentido que devemos entender a diferença entre os sentidos atribuídos aos modos de fazer a cultura enunciados pelo antropólogo e por seo Leonildo, no evento realizado a propósito da Festa do Fandango; entre a cultura afetada por um novo modo de fazer econômico, o “tudo mudou”, na perspectiva transformacionista do antropólogo e a cultura como modo

³⁶ Ou ainda, toda mitologia do poder ocidental *afirma* ter sua origem lá, o que é diferente: a mitologia seria afirmar ter como mitologia as forma políticas da Grécia Antiga, como a democracia, por exemplo. Cf. Herzfeld, 2005 e Lloyd, 2012.

³⁷ A distinção entre território “conceitual” e “físico” é uma que não encontra fundamentação nem empírica nem teórica (outra distinção um tanto complicada), nem entre caiçaras nem entre boa parte da antropologia e ciências sociais contemporâneas. Ainda que a complexidade de uma suposta distinção desse tipo ainda provoque efeitos, retóricos e práticos, tendo em vista as forças políticas consideradas externas à sua constituição (configuradas na dualidade estado/capital) que se exercem sobre o território como “conceito” e como “materialidade”. Utilizo-a aqui apenas para clareza retórica.

de produção de vida contínuo, o “continuo fazendo tudo do mesmo jeitinho”, de seo Leonildo.

A fala de Baduca indica que há, de fato, um momento específico no qual, devido a uma demanda pela apresentação da cultura, marcada pela introdução (um tanto quanto violenta, poderíamos dizer) de um novo modelo econômico (o turismo) sobreposto aos modelos locais, se introduziram novas formas de se fazer e apresentar a cultura que lhes é própria. A fala do antropólogo na roda de conversa, para além desses aspectos, aborda ainda outras transformações econômicas, como aquelas propiciadas pela ruptura entre o meio (ambiente) e a cultura, causada pelas leis ambientais e usufruto do território (por parte do estado/capital), particulares de uma cosmopolítica que entende a cultura e o meio ambiente como entidades distintas - e contraditórias. Essas falas marcam uma ruptura temporal nos modos de fazer cultura que, de modo explícito para o primeiro e algo subrepticamente no caso do segundo, alteram os meios e fins de exposição da cultura como retrato de um modo de vida local. Uma necessidade. A cultura caiçara entra em uma nova era, não raramente nomeada de modernidade e, por consequência, suas temporalidades particulares e culturais, frente a uma temporalidade exteriorizada, são interrompidas.

Seo Leonildo, porém, *demonstrava* naquele momento em que foi interpelado para apresentar seu ponto de vista sobre os momentos e fases pelas quais passam e passavam a cultura caiçara, que essa ruptura não era o plano central a ser analisado quando o tópico versava sobre o *modo de fazer* cultura. Ou ainda, que o foco da análise sobre as discontinuidades está deslocado em relação ao tempo e à temporalidade: pois continuar fazendo as coisas do mesmo jeito não deve ser entendido como uma perspectiva conservadora, digamos, sobre a cultura e suas temporalidades, ao contrário.

Isto porque seo Leonildo está longe de dizer com isso que “nada” mudou, que continuar fazendo as coisas da mesma maneira significa que a cultura “em si” não mudou; a diferença é na perspectiva sobre o que mudou. Pois, para seo Leonildo, são as coisas que estão sujeitas à cultura, entendida ela mesma como temporalidade, que mudou. Para seo Leonildo, a ruptura não é no tempo, mas nas coisas que estão sujeitas ao tempo [- que é sempre cultural: parafraseando Deleuze, a única culturalidade é o tempo, seja em termos objetivos ou subjetivos]. A diferença é, assim, vetorial. Entre uma cultura que é, em seus modos de fazer, afetada por temporalidades externas - atravessadas pela sucessão de eras, tempos e eventos exteriores e uma cultura que é, ela mesma, feita pelas temporalidades dos modos de fazer - o que por sua vez as fazem

atravessar os tempos, as eras e os eventos que, assim, não lhe são mais exteriores, mas atravessados pelos modos tradicionais de se fazer cultura e, deste modo, ocupados por uma temporalidade específica - pelo ritmo cultural, modo de se fazer, por um jeito de dar continuidade.

É uma diferença muito sutil, na realidade. Ambas são “transformacionais”, veem na constituição do tempo as transformações culturais. Mas enquanto a percepção da cultura atravessada por eras tem como consequência a ruptura das tradições culturais (por mais que se tente positivar o aspecto [sempre] reativo e adaptativo da cultura nesse sentido: a ênfase na criatividade com as quais caíças e outras culturas tradicionais encaram as transformações em seus meios culturais), na projeção temporal da cultura como temporalidade, são as coisas que estão sujeitas ao tempo que se transformam pelas “mãos” do tempo, encarnadas no modo de fazer tradicional. Não é que a tradição mudou; é seu material, o mundo, que mudou. Mas o tempo cultural como ritmo e modo de se fazer, persiste.

É claro, poderíamos ver nessas duas chaves de leitura uma espécie de circularidade ou complementaridade, onde tempo e cultura se retroalimentam e se transformam mutuamente. Onde um é feito do outro. Contudo, o ponto é justamente esse: tempo e cultura, no entendimento de seo Leonildo, não são entidades distintas. Separá-las como entidades diferenciadas entre si, mesmo que se atribua uma indispensável relacionalidade entre tempo, temporalidade e cultura ainda é distinto de entender a temporalidade em si que é o objeto cultural. Em outras palavras, cultura sendo o modo de se fazer é, mais que isso, o ritmo em que se faz, uma questão de velocidade e aceleração, como diria Paul Virilio.

Isso pode ser exemplificado não apenas na resposta de seo Leonildo na roda de conversa na Festa do Fandango, mas na resposta que optou por dar quando pedi um aprofundamento em sua resposta, mencionando a receita do chá de tabaco para dor de barriga e intoxicação. Porém, fica mais explícito quando comparamos com os dias em que passei com ele na Ilha do Cardoso, na oficina de construção de rabeça.

Após os segundo dos três dias em que estive com ele nessa oportunidade, anotei em meu diário as seguintes palavras:

Tem alguma coisa deslocada na comunicação entre nós. Mas não sei exatamente o que é. Seria fácil dizer que se deve às nossas diferenças culturais ou de conhecimento (ou de idade até), mas sinto que não é exatamente isso. Não é como se não nos entendesse. A princípio, nada indica que não estamos nos entendendo, ele responde minhas perguntas de boa

vontade e, além disso, sempre traz pra conversa elementos novos, coisas inesperadas, mais amplas do que aquelas que originalmente minha pergunta se referia. O que mais um antropólogo pode querer? A questão é que parecemos estar falando de tempos diferentes. Toda vez que o questiono sobre a cultura caiçara, procuro saber como as coisas são feitas hoje, o que mudou, o que está acontecendo com o fandango hoje. E ele sempre se remete a outro tempo, ao passado, à como as coisas eram feitas e como ele sente falta dos tempos de primera.

Até me soa um tanto incrível como, naquela época, estava tão próximo e ao mesmo tempo tão distante de poder formular em escritos a questão da temporalidade da cultura caiçara. Certamente, sempre foi um tema em torno do qual a minha pesquisa girou, a diferença/distância é o modo - o *como* - a percepção e reflexão sobre as temporalidades específicas de uma cultura podem soar distintas quando temos em mente uma temporalidade progressiva da cultura no tempo. Em outras palavras, a cultura como entidade que atravessa o tempo em uma linha constante (mesmo que não necessariamente “reta” ou unidirecional), em contraste com uma cultura que *é* tempo.

Pois é dessa maneira que entendo (hoje) as referências de seo Leonildo ao tempo de primeira e ao tempo original das coisas: não se trata tanto de uma nostalgia ou apego ao passado e, portanto, muito menos de uma “romantização” desses tempos. Mais que isso, trata-se de apresentar, devir presente, o modo como se *faz* a cultura, pois ela se faz em seus acontecimentos: nos namoros e brigas que resultam de um baile, nos toques das cordas e nas batidas das tamancas. Mas se essas “coisas”, esses acontecimentos, estão no presente e não apenas no passado, elas se fazem presentes através do fandango e das comunidades mesmo sem estar necessariamente aqui e agora: é o fato de estarem presentes no passado que faz com que os acontecimentos tenham consistência ontológica. É por isso que, ao questioná-lo sobre a cultura caiçara do fandango, seo Leonildo me respondia com causos e histórias “daquele” tempo. Mas “aquele” tempo não se localiza plenamente no passado - ele está presente ao mesmo tempo em que se torna presente, ao passo em que ele não é presente *agora*. O tempo de primeira é um tempo que *é* um *não-ser-já-agora*.

A rigor, esses modos de temporalizar as coisas não são incompatíveis, muito ao contrário. Muitas vezes, eles se dão sobre a figura da conjunção. É assim que podemos chegar à conclusão de que esse tempo originário, o tempo de primeira, não faça parte do conjunto imaginário que vê tanto no passado “apenas” um legado que vai atravessando o tempo e se atualizando no presente, bem como uma espécie de sempre-presente onde o passado só existe como uma transformação de si mesmo (seja ela “legítima” e “genuína” ou não). E a maior evidência de que a complexa temporalidade implicada

pelo tempo de primeira não é nem apenas “transformacionista” e nem somente “conservacionista”, é a igualmente complexa participação ativa que os fandagueiros - como seo Leonildo - têm frente aos desafios e possibilidades que advém das temporalidades cibernéticas e digitais.

Seo Leonildo sabe muito bem que para “continuar fazendo as coisas do mesmo jeitinho” muitas outras coisas - a saber, atividades específicas de articulação e exposição de imagens - devem se transformar. Assim, no que ele me explicitou nos três dias de oficina pode ser visto a maneira em que a comunidade dos fandagueiros articula sua imagética própria, isto é, seus atos apresentativos “tradicionais”: os causos sobre brigas entre vizinhos e inícios de namoros, por exemplo. Consigo imaginar poucas ocasiões que sejam mais dignas de se chamar de apresentação do que adentrar o salão de um baile e “raptar” a filha do “dono” do baile que não aprova o relacionamento. “Ele vai ver quem eu sou!”, disse o cavaleiro, segundo seo Leonildo.

Não precisamos lidar com o mais espetacular dos casos, contudo. Há outros motivos para posicionar os atos de apresentação como algo mais trivial e, por isso mesmo, crucial. A política intercomunitária reside na apresentação de dados mais elementares, digamos: um toque, um modo de dançar, um caso, uma receita. Todas essas coisas, como exemplifica seo Leonildo, são o que fazem o tempo de primeira, e o que fazem dele ser um tempo original, pois é dessas trocas que se fazem as particularidades das formas de vida *como* comunidades. E todas elas exibem uma temporalidade específica, com linhas próprias de desenvolvimento ou evolução que são evocadas a um só tempo em um baile de fandango. Não apenas nos bailes acontecem coisas “espetaculares” que darão origem a outros causos depois, mas também nos bailes é onde se tornam presentes todas essas “pequenas” temporalidades conjuntas e às vezes paralelas, de uma receita nova de bolo a um jeito de diferente de pontear a rabeça. Em suma, apresentam-se.

É dessa maneira que se pode afirmar que, de fato, as novas técnicas de apresentação se tornam um elemento central em como essa rede de trocas intercomunitárias vão se distribuir. E não falo apenas da forma “espetáculo” ou “show”, da apresentação³⁸. Não é apenas a forma “show” de apresentação que se pode dizer configurar um novo objeto de técnicas de apresentação. Dentro desse campo de análise, devem ser incluídas também as novas tecnologias digitais de apresentação, subsumidas pelas redes sociais e aplicativos de comunicação, como o Facebook, o Whatsapp e o Instagram.

As formas de se apresentar a cultura se transformaram de maneira substancial nos últimos cinquenta anos. A forma da apresentação da cultura destinada a um público - na maioria das vezes, “de fora” - fez com que caiçaras e fandangueiros não apenas refletissem sobre as transformações veiculadas por essas atividades, bem como fez com que eles se engajassem em uma série de atividades distintas que têm como foco a produção dessa temporalidade. Assim, como atesta seo Leonildo (mas também mestre Cleiton, cf. Cap. IV, Parte I), é necessário participar de atividades que antes não se imaginavam como fazendo parte da cultura tradicional. A maioria dessas atividades tem como objetivo criar as condições de possibilidade para que os próprios caiçaras apresentem a sua cultura diante de distintos públicos - como aquele do turismo.

As redes e técnicas digitais de comunicação aprofundaram esse momento. Frente às mídias digitais, as imagens geradas por uma apresentação circulam pelo mundo com uma velocidade muito maior, já que não dependem, curiosamente, da *presença física* de outro para que circulem pelas redes; Exposição e visibilidade se tornam elementos chave na economia da imagem, onde, mais do que criar as possibilidades de apresentação *ao vivo*, se fazem necessárias as organizações por vias digitais, dessas

³⁸ A esse respeito, devemos notar que as instâncias de apresentação tratadas aqui, apesar de alguns pontos de convergência, se afasta das análises de Guy Debord (1992) sobre o que ele chama de “sociedade do espetáculo”. Entre os motivos principais para tal afastamento, está uma percepção do espetáculo como imagem destacada e apartada da vida social - como uma negação da vida social - e a ideia de que o espetáculo é algo “novo” que se situa, no limite, com a emergência do modo de produção de vida capitalista. Vemos no espetáculo, aqui, uma modalidade da *apresentação*, que muito embora tenha suas relações com o momento histórico que se atribui ao capitalismo (e que muito dessa relação se dê, de fato, como operações de destacamento dessas instâncias da vida social), não dá conta da apresentação como uma instituição mais fundamental da vida social.

apresentações, para que se crie público e o engajamento desse público com aquilo que é exposto. Isso cria novas demandas.

A necessidade, digamos assim, de se expor a cultura do fandango e seus trabalhos relacionados, como o artesanato, a produção de instrumentos e a culinária, vêm sendo percebida e atendida por seus protagonistas. Surgem, assim, nos últimos anos, diversos canais e comunidades cibernéticas de divulgação desse trabalho cultural, a maioria delas sendo vinculadas a um grupo ou localidade específica - cada grupo cria um canal no Youtube, um perfil no Instagram ou uma página no Facebook - cujo objetivo é a divulgação e organização de um circuito fandangueiro, onde o alcance é visto como modo de angariar públicos distintos e organizar o calendário de festas e eventos para eles mesmos.

No Whatsapp, porém, surgem grupos cujo objetivo é a organização desse circuito como um todo, de maneira a conectar os fandangueiros por todo o território caiçara. O grupo “Circuito Festas do Fandango”, por exemplo, conta hoje com noventa participantes, entre fandangueiros e outras pessoas que, de um modo ou de outro estão envolvidas com o fandango (em sua maioria, pesquisadores de diversas áreas, acadêmicas ou não). O grupo foi criado como parte do esforço conjunto para a organização da IIIª Festa do Fandango de Cananéia e a partir de então foi se transformando até ser um grupo de divulgação e compartilhamento de notícias relacionadas ao fandango (muito embora, como acaba acontecendo em diversos outros grupos de Whatsapp. circule de tudo por ali, entre piadas, vídeos aleatórios e *memes* da internet, além de compartilhamento de opiniões sobre a situação política do país). Foram criados também, outros grupos nesse sentido, como um que agrega apenas os mestres de fandango, e outro que junta apenas os integrantes da romaria da Bandeira do Divino Espírito Santo (este denominado “Tripulação Cósmica”; cf. Giordani, 2019: 29).

O envolvimento do fandango com as tecnologias e mídias digitais poderia até parecer “banal”, de certo ponto de vista - como se fosse apenas uma espécie de “adaptação” aos “tempos modernos”, por parte dos fandangueiros. No entanto, a importância desse engajamento se dá, precisamente, no campo de possibilidades criadas por esses aplicativos e novas tecnologias, especialmente no que diz respeito às possibilidades de circulação e efetivação das redes sem (ou apesar) da presença efetiva dos “corpos” - da presença “física”, poderíamos dizer. As trocas dos elementos centrais para a criação e efetivação do território e da cultura caiçara ganham um novo veículo a partir dessas redes (digitais) de socialidade, um de particular *poder*. Não só o alcance se

torna, potencialmente, “ilimitado”; mas a temporalidade dá *saltos*: a partir dessas redes, as trocas *podem* se tornar mais constantes, não dependendo das condições “materiais” (especialmente as “financeiras”, para que se realizem. Um fandangueiro de Paraty-RJ pode acompanhar a apresentação de um fandangueiro de Paranaguá-PR, sem a necessidade de viajar; pode fazê-lo em quase qualquer época do ano, quantas vezes forem apresentadas ou ainda rever uma apresentação que já aconteceu. O *presente*, como temporalidade, se torna outro.

Contudo, até pouquíssimo tempo atrás, os meios digitais de circulação de imagens eram vistos por fandangueiros (bem como por boa parte dos analistas, assim como por grande parte dos usuários dos meios digitais) como meros meios ou ferramentas para divulgação e ampliação do público. Essa percepção vem sendo alterada à força - e não apenas para caixas - devido ao momento em que vivemos, diante da necessidade de quarentena e distanciamento “social” (que, penso, seria mais bem definido como distanciamento “físico”), dada a pandemia do Covid-19, o novo coronavírus. Diante da impossibilidade prática de reunião de pessoas que, seja do ponto de vista das modalidades de apresentação, sejam elas as novas ou as velhas, é seu aspecto primordial, acontece um aprofundamento das relações mediadas *apenas* por meios digitais. Isso confere novas dimensões para os aparatos de exposição e de visibilidade que se tornaram tão centrais em âmbito político para as culturas tradicionais. Só que em vez de se tornarem o meio pelo qual se buscam outros objetivos, o meio se tornou o objetivo em si: não à toa, são as *lives* - as transmissões ao vivo pelas redes sociais - que se tornaram o sustentáculo das relações sociais, durante a pandemia. De certo modo, ainda é muito cedo para falar das consequências na socialidade que esse evento de grande magnitude que é a pandemia do covid-19, exerce sobre as relações sociais como as conhecíamos. E, por isso mesmo, já é muito tarde. E talvez este seja o ponto central da questão: o tempo social.

Esse é o problema colocado pelas novas mídias de redes sociais. Muito se fala da questão da velocidade, da instantaneidade, da aceleração provocada ou impulsionada pelas novas tecnologias³⁹. De uns tempos pra cá, porém, outra questão emerge como problemática central. E ela é justamente a questão da origem. O fluxo de imagens geradas - e por consequência geradora de outras imagens - sendo potencialmente

³⁹ Nesse sentido, conferir os trabalhos de Marshall McLuhan, especialmente *The Galaxy of Gutenberg: The Making of Typographic Man* (1962). O autor é responsável, em suas análises, por uma perspectiva que não só adianta, em quase trinta anos, o advento da internet como meio de comunicação primordial, mas também o modo como os analistas vieram a encarar as transformações desse meio.

ilimitada essa capacidade de geração -, relaciona-se intimamente com um apagamento da origem no sentido mais básico do termo, como *fontes*. Não é apenas que não se faz mais necessário referenciar à uma fonte qualquer informação que seja; é praticamente *impossível* buscar as fontes. Não se tem, inclusive, *tempo* para isso, dado a velocidade com que não apenas as informações chegam a um aparelho, mas a própria velocidade dos acontecimentos. No caso de aplicativos como o Whatsapp, por exemplo, é comum que as mensagens circulem por encaminhamento sem nenhuma referência concreta à sua fonte de origem, a não ser aquela do último número de celular que a encaminhou. Revela-se um mundo, assim, sempre instantâneo, que sempre começa agora, naquele momento em que chega e aparece. O mundo é, assim, *agora*.

Em outros aplicativos ainda, como o Instagram, a questão, volta-se para a dimensão da (hiper)exposição⁴⁰. E aí não se trata tão somente da velocidade com que se expõem as coisas, mas quais são essas coisas: os corpos, as opiniões, os feitos e os acontecimentos. Mas é também no quesito *destinação* que as transformações são mais sentidas. A formação do público se torna muito mais abstrata e, de certo modo, perde-se o “controle” (ou a ilusão de controle): ao postar algo nas redes, não se sabe “exatamente” com quem está se falando, como se forma aquele público e como ele reage. Isso tudo, muito embora as mesmas questões possam ser colocadas para a formação convencional de um público, se transforma de sobremaneira quando não existe a presença física imediata nos canais de comunicação. O tempo das formações e das reações difere enormemente.

Tomemos como exemplo as primeiras *lives* de fandango caiçara, ocorridas ao longo do mês de abril e no começo de março (2020)⁴¹. Em primeiro lugar, por mais que os fandagueiros tentem ritmar as apresentações de modo tradicional - intercalando as modas com a contação de causos e piadas - o assunto central das *lives* são as próprias

⁴⁰ Penso ser especialmente significativo que, sobre este tópico, Fábian Ludueña Romandini (2010) coloque no centro de sua discussão sobre a constituição da zoopolítica contemporânea o *ius exponendi* - a exposição, entendida como abandono, de crianças para a morte como forma primordial de criação da comunidade humana, como método de seleção das crianças aptas para entrarem no “reino da humanidade” - ou seja, a ideia-base que funda o conceito de eugenia, legado até os dias de hoje, apesar das grandes transformações causadas pelo cristianismo. O projeto filosófico do autor, entretanto, por mais que nos seja caro, deriva para outras instâncias do pensamento, sendo, a nosso ver, necessário um aprofundamento na questão de como a *exposição* como instituição humana passa do abandono para a morte para uma *necessidade (política) da vida* - a tão falada questão da visibilidade - sem que, no entanto, perdesse a função de mecanismo de exclusão do grupo comunitário - como vemos nas chamadas políticas ou “cultura” do cancelamento. Algo que já pode ser entrevisto, contudo, no próprio levantamento arqueo-gnosiológico do autor, especialmente na transição da exposição grega para o modo como o recém-nascido cristianismo encarava a prática.

⁴¹ A primeira foi realizada pelo Grupo de Fandango Canutilho Temperado e a segunda pelo Grupo Fandanguará, ambos de Guaraqueçaba-PR. A terceira, pelo Grupo Mandicuera, de Paranaguá-PR.

lives: as circunstâncias e motivos de estarem fazendo aquela apresentação. É inevitável, assim, que falem da situação de quarentena, que promovam as medidas de segurança, que exponham as expectativas de que todo esse momento de impossibilidade de encontro pessoal, físico e corpóreo *passse*. E também é inevitável que comentem a situação política do país. Isto não é novidade. Em todos os bailes que presenciei, mais ainda nos últimos dois anos, com a solidificação das tendências fascistas no governo federal, os fandangueiros tiram um tempo para tecer comentários e expor seu posicionamento. Com a mudança drástica (e algo imprevisível) no quadro geral da política, essa tendência a se posicionar politicamente se acentua - embora não possamos distinguir, em termos de gravidade, dos posicionamentos anteriores.

Pois é a *morte* que marca presença em ambos os momentos. No entanto, se antes o temor da morte - física ou cultural - se encontrava nos discursos e ações do presidente eleito e seu séquito, agora ela se encontra para além dele, encarnado no vírus que causa a pandemia e *adicionado* ao quadro geral da política. Ainda mais quando o próprio governo federal tem atuado de forma negligente (para usar um eufemismo, já que na prática trata-se de *genocídio*) com relação à pandemia.

Contudo, não é “apenas” no aspecto discursivo que acontecem essas acentuações e intensificações de ritmo no fandango. A mudança de uma apresentação com o público presente para uma apresentação diante de um público algo “espectral” - simbolizado por nomes e fotos de perfil, alguns comentários e as “reações” do Facebook, botões que simbolizam a reação de um usuário diante de uma publicação dentro do espectro “Curti, Amei, Riso, Surpresa, Raiva/Ira, Força/Coragem” - opera transformações rítmicas na própria execução do fandango. Alteram-se os tempos entre causos e modas, sem uma reação imediata do público, para saber se estão gostando ou se estão impacientes querendo dançar. Alteram-se, também, o ritmo das próprias modas, já que eles são determinados em conjunto com o público dançante. E a apresentação do fandango batido fica comprometida, dado que, já sendo de difícil captação a sonoridade das tamancas, diante das possibilidades tecnológicas atuais, fica mais comprometida ainda.

De toda forma, o problema reside na instanciação como modo apresentativo primordial - da cultura e/ou da pessoa. Mas esse não é um problema relativo apenas à cultura tradicional. É também o problema que enfrentam hoje os mundos acadêmicos: a temporalidade da produção de conhecimento (que é sempre cultural, no sentido de que é essa temporalidade que faz a cultura), seja acadêmica ou tradicional, em que pese as distinções entre si, são também muito distantes da temporalidade da produção e

distribuição de informações das redes sociais cibernéticas/digitais⁴². Isso não é uma questão de velocidade apenas (como se isso não bastasse), mas também das fontes/originalidade. Não em um sentido de que são produzidas apenas cópias ou algo do tipo, da perda de originalidade como sendo uma perda da tão famigerada “autenticidade”. O que a eliminação das fontes propicia é, antes, uma compressão dos ritmos e tempos necessários para “inserir”, na falta de uma palavra melhor, tempo - isto é, cultura - nas informações, o tempo necessário para transformar informação em conhecimento.

Assim vemos a importância da diferença nos modos temporais da imagem e da produção do conhecimento, explicitados acima na questão dos diários - uma cronografia, por excelência, e os efeitos do tempo originário e tempo do acontecimento. Como afirmei, o modo específico com que etnógrafos trabalham a questão do tempo, a partir de seus diários (e memórias), e o modo como apresentam as imagens constituídas a partir dali, pode-se imaginar como sendo uma anamorfose cronotópica: se desloca o tempo de um lugar para o outro e de um tempo para o outro, alterando assim, esteticamente (i.e. sensivelmente), a imagem. O tempo originário, muito à semelhança do tempo mitológico, opera a partir da fundação do tempo: não é que as coisas sejam simplesmente feitas num tempo próprio, é o tempo específico que faz as coisas se tornarem singulares.

Já o tempo “da internet” é aquele tempo em que “tudo” acontece no agora, no presente, em que acontecimentos da semana passada se tornam velhos com uma velocidade impressionante⁴³. Esse tempo não condiz nem com a pesquisa acadêmica que, de um modo ou de outro, pode ser considerado lento⁴⁴, nem com o tempo de

⁴² Com relação aos usos e efeitos da internet na cultura do fandangó caíçara, é dever nosso ressaltar o ótimo trabalho realizado na tese de doutorado de Ary Giordani (2019), que nos serve de inspiração para nossas próprias reflexões, ainda que sigamos caminhos diferentes.

⁴³ O sítio Visual Capitalist (<https://www.visualcapitalist.com/about/>), dedicado a gerar infográficos e “tornar este complexo mundo mais fácil de entender”, apresenta dados espantosos sobre a geração de informações (*data*): são geradas pela humanidade a impressionante quantia de 2.5 exabytes *por dia*, mais ou menos o equivalente à 1.000.000.000.000.000 de Bytes. Essa informação nos dá o que pensar sobre a questão da produção como modo de vida e o que produz esse modo de vida. Como *definir* o que é produzido se tudo é produzido, a todo o momento, em quantias e ritmos absurdos?

⁴⁴ Como na bela passagem deste texto de apreciação do trabalho de Marilyn Strathern, por Márcio Goldman e Viveiros de Castro: “No caso da pesquisa antropológica, em particular, o tempo é uma variável fundamental, ou talvez eu devesse ter dito constante. A lentidão é absolutamente indispensável para o processo do conhecimento. É preciso deixar as coisas amadurecerem. Há um certo tempo no campo (na maioria das vezes, na verdade) em que parece que nada é feito, nada acontece, dentro e fora; há um momento na escrita em que parece que estamos atolados para sempre, nada se move, o pensamento é bloqueado. Mas é aí que as coisas começam; nas épocas de amortecimento, nascem as idéias. Onde nada acontece - é aí que tudo começa a mudar” (Goldman e Viveiros de Castro in Lebner, 2016: p. 176, tradução minha). Para uma avaliação crítica dos distanciamentos temporais entre a produção acadêmica e

primeira, o tempo da originalidade. E se, no caso do primeiro pode parecer um tanto óbvio os porquês, no caso do segundo temos de exemplificar melhor o que seria esse tempo original, tarefa que será levada a cabo no capítulo V. A guisa de conclusão deste capítulo presente, devemos apenas focar na diferença do que considero o aspecto crucial da temporalidade da apresentação com as temporalidades da representação e da performance.

A diferença com a re-presentação e a diferença com a performance (e o que as torna semelhantes, também), se dá nos termos e momentos em que os processos imitativos exercem suas influências, isto é, no momento em que se fará algo (de) novo, tendo como modelo um acontecimento ou modo de fazer já realizado. Apresentar algo (ou a si mesmo) é instanciar esse algo, criando assim um “novo” algo daquele mesmo que existia antes – e tornando o que existia antes nesse novo, ainda que, contudo, isso não faça com que o “velho” algo deixe de existir - e este é o caminho das metáforas: instanciar não é nem apresentar, nem representar, é uma síntese problemática de ambas.

Verdadeira face de uma multiplicidade, assim podemos chamar o ato de apresentar. Essa relação dupla quiasmática/duplo vínculo é a forma específica de uma destinação ao (ou a um) público – isto é, à diferença entre representação e performance, a apresentação – no nível “menos” sutil – se dá em uma temporalidade mais específica, que conta com a iminente e necessária participação de *outro* (como público/espectador). Os atos apresentativos, portanto, em sua temporalidade específica marcada pelo “ato de tornar presente”, se diferenciam da performance e da representação pelos momentos e instanciações que abarcam; enquanto a performance pode ser vista como um fazer contínuo, um *dar forma* que precede a apresentação, mas que não se interrompe por ela e que seguirá adiante, a re-presentação se dá em um âmbito exclusivamente voltado “ao passado”, ou melhor, a algo que já foi feito, enunciado, performatizado e apresentado e que o será de novo. Não há nada de excludente nessas três figuras de pensamento, entre si. Mas a forma de sua “complementaridade”, que se queira chamar assim, não é tão simples, e exige uma atenção profunda entre as temporalidades de produção de alguma coisa e os momentos e instanciações, as modalidades de aparição dessa coisa (que, não coincidentemente, durante muito tempo foram tidas como seu aspecto mais superficial e

o tempo das redes sociais, a partir de uma perspectiva política, ver o ótimo artigo investigativo de Andrew Marzoni sobre os “trolls” da academia, na revista *The Baffler*, nº50, Março de 2020, acessado em: <https://thebaffler.com/salvos/the-trolls-of-academe->

enganoso, quando não falso - quando, com efeito, não há nada mais profundo que a superfície).

Assim, embora possamos dizer que toda apresentação (mesmo aquelas que sejam baseadas em “puro” improvisado) envolvam ou sejam frutos de performances; e, ao mesmo tempo, que envolvam e gerem representações; as apresentações têm o seu tempo próprio, que funda um terreno ontológico distinto para as atividades que lhe serviram de progenitoras.

As formas da apresentação - da vida, da cultura, de si mesmo, de um objeto ou de “algo”, por vezes coincidindo com suas formas de aparição, outras não -, são, de maneira um tanto surpreendente, pouco faladas não apenas na literatura antropológica, como na de outros estilos argumentativos também. Porém, em todas elas, mas especialmente na literatura etnográfica, ela está sempre presente (ironia não intencional – ou sim [não?]).

Pois fazer etnografia faz parte desse amplo gênero literário de apresentar as coisas: torná-las presentes; isto é, retirar uma coisa ou objeto, que pode variar entre qualquer coisa e objeto, incluindo a “si mesmo”, e que, portanto, tem e/ou está em uma (ou várias) outra(s) temporalidade(s) e torná-la presente, trazer para diante de si e de outros no momento em que se fala - jogá-la em outro tempo, assim, em outra cultura. Mas tornar presente algo [como o passado, por exemplo,] é tornar o presente em algo mais próximo desse algo também, [ou seja, tornar o presente em passado, como no exemplo, o mesmo valendo para as expectativas e a figura do futuro]. Isso implica em um acontecimento desse mesmo passado que, continuamente, segue diferente.

Os caixaras e seu fandango são, em minha opinião, uma das melhores fontes para pensarmos o que significa apresentar uma cultura - fazer presente um tempo específico, um não-ser-já-agora – não estamos falando de *qualquer* objeto e nem de “qualquer” relação. E tudo isto difere, e muito, em questão ao que constitui esse objeto como uma forma de vida, e como as formas-de-vida se relacionam umas com as outras e assim, fazem as coisas acontecerem. Mas que coisas? Ora, as coisas que acontecem na vida.

II. Pré-História do Fandango

Em dezembro de 2017, tendo em vista um longo período de ausência em campo (cerca de dois anos, com a exceção de duas breves visitas de uma semana em cada ano) e o tempo exíguo para a finalização da tese, tomei a decisão de fixar residência no pequeno município de Cananéia (de onde escrevo parte destas páginas). Isto pode parecer algo trivial para antropólogos e outros praticantes de etnografia. Seja como for, minha mudança para Cananéia foi um evento que operou algumas mudanças em como meus parceiros em campo sentem minha presença: de alguém que, embora com uma certa constância, estava presente apenas ocasionalmente, cria-se a possibilidade de uma maior participação nos trabalhos *in loco* e a longo prazo, um envolvimento maior naquilo que poderíamos denominar, ainda de maneira não tão rigorosa, de produção da cultura. Isto é, uma participação maior nos trabalhos necessários para criar as condições em que a cultura caiçara e suas lutas acontecem. Em outras palavras, uma atuação mais “incisiva” nas relações burocráticas e institucionais que constituem em grande parte as relações dos fandangueiros caiçaras com os agentes e agências do Estado e do terceiro setor.

É através dessas relações que conseguem os recursos materiais para a construção de uma série de objetos e em que se dão uma série de ações que tem por objetivo revitalizar e fortalecer a cultura caiçara e o fandango⁴⁵. São criadas, desta maneira, as condições para a realização de exposições fotográficas, filmes, CDs e DVDs, bem como apresentações de fandango e festas que reúnem fandangueiros de todo o litoral de São Paulo, do litoral sul do Rio de Janeiro e do litoral norte do Paraná⁴⁶. Além de, nas

⁴⁵ Ressalto aqui que esses objetivos de revitalizar e fortalecer a cultura caiçara são compartilhados por todos os agentes culturais que atuam em Cananéia. Embora os métodos, termos e concepções utilizados para que isto se concretize variem em uma escala relativamente ampla e com certa constância, os objetivos continuam os mesmos e enfatizam a importância das noções de luta e resistência como um padrão que conecta os diversos grupos atuantes na questão cultural caiçara.

⁴⁶ Em boa parte da bibliografia recente sobre o fandango caiçara (cf. Corrêa, Gramani, Pimentel, 2006; ver também Martins, 2006 e 2018, Rodrigues, 2014), o território do fandango caiçara corresponde à região sul do Estado de São Paulo e norte do Paraná, sem contar os fandangueiros do litoral norte paulista e sul do Rio de Janeiro. Porém, esta ausência se dá pelo fato de que o fandango do litoral norte paulista tem suas formações concretizadas - ou mais celebradas, digamos assim, já que muitos nunca deixaram de praticar o fandango - nos últimos 10 a 12 anos, e os do litoral sul do Rio de Janeiro, há muito pouco tempo atrás, não se consideravam fandangueiros, mas sim, *cirandeiros*, praticantes da música e dança tradicionalmente chamada ciranda (que, segundo fandangueiros de Ubatuba, seria o nome de uma das modas ou um estilo singular de se dançar e tocar fandango, e não de uma manifestação cultural em si). A aproximação entre a ciranda e o fandango se deu nos últimos anos, com o segundo termo como que “englobando” o primeiro, e, pelo menos à primeira vista, é resultado das ações de salvaguarda do fandango, que promoveu um estreitamento das relações entre as populações caiçaras destas regiões.

palavras dos próprios realizadores, fortalecer e revitalizar, *fazer o fandango acontecer*, estimula também a criação e o crescimento de uma rede de fandangueiros do litoral sudestino brasileiro. Neste ponto específico, existe uma verdadeira coalescência não apenas dos objetivos, mas também dos meios pelos quais os fandangueiros caiçaras fortalecem sua cultura, entre si e com as agências governamentais, para além das tensões existentes nestas instâncias.

Isto porque, em novembro de 2012, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN, registrou o fandango caiçara como Patrimônio Imaterial Nacional, no Livro de Registro das Formas de Expressão (IPHAN, 2012). Mesmo que as ações implicadas nesse registro acontecessem antes da movimentação dos fandangueiros junto ao IPHAN, a declaração serviu como uma abertura de possibilidades de atuação junto aos governos, nos níveis municipais, estaduais e federal. Embora existam disputas em relação à distribuição e alocação dos recursos (i.e. disputas materiais) e disputas em torno do que é – e como é – considerada a cultura fandanguera e caiçara (i.e. disputas conceituais), novamente, tanto entre si como com diversos agentes não-fandangueiros, a declaração do IPHAN também é entendida, de um ponto de vista simbólico, como um *reconhecimento* do valor do fandango e da cultura caiçara para a cultura brasileira (nota-se a enorme abrangência e importância desta *herança*).

Esse reconhecimento do valor do fandango caiçara para a cultura brasileira se dá nos termos de sua *ancestralidade*, conceito chave para se compreender as *movimentações* e *lutas* em torno do fandango e da cultura caiçara. A ancestralidade, entendida aqui como um conceito que opera e mobiliza, falando de maneira simples, os mecanismos e categorias da memória, se relaciona com duas noções diferentes e interconectadas da história do fandango, duas noções diferentes do passado, inter-relacionadas: por um lado, de modo mais generalista, como sendo uma cultura ancestral à própria “cultura brasileira”, tomada metonimicamente como um modelo de relações pelas quais a “cultura brasileira” se constitui. Ela é, assim, entendida como uma permanência na história da “cultura brasileira”, uma memória viva de um tipo de formação cultural que (supostamente) se replicou e tem como resultado expressar uma das faces da famigerada identidade nacional (Bertolo, 2015: 43-70)⁴⁷.

⁴⁷ De maneira algo surpreendente, incluindo para este pesquisador, a discussão sobre a origem do fandango e da cultura caiçara, embora não seja o foco proposto, pode jogar alguma luz sobre uma questão que, embora muito incômoda para antropólogos latino-americanos ainda é pouco discutida academicamente: a questão do *quantum* de “ocidentalidade” que pode ser “averiguado”, tanto em nossas instituições como em “nossas” culturas. Embora o uso político do “ocidental” ou “euro-americano” seja

Isso está intrinsecamente ligado a outro aspecto valorizado da ancestralidade da cultura caiçara, este mais localizado: aquele que ressalta suas origens como sendo frutos de elementos da cultura ibérica trazida pelos colonizadores *misturada* com elementos das culturas indígenas e, posteriormente, com elementos da cultura africana trazida pelos negros escravizados, estes últimos elementos sendo significativamente menos ressaltados que aqueles trazidos pelos colonizadores europeus, muito mais presentes nos discursos sobre o fandango, oficiais, oficializados e vernaculares⁴⁸. Com efeito, seria este elemento que permite conectar a cultura caiçara e o fandango como sua expressão à questão da identidade nacional e da formação da cultura brasileira, não muito distante do estilo argumentativo da miscigenação outorgada à obra de Gilberto Freyre (1957)⁴⁹. Entretanto, esse tipo de discurso cultural não caiu em desuso apenas na academia brasileira, como também vêm sendo cada vez menos referenciada pelos discursos oficiais e cada vez mais entendida como um marcador da singularidade da cultura caiçara diante da multiculturalidade brasileira.

É interessante notar como a herança africana ficou relegada em torno dos sambas rurais e tradicionais como os do Recôncavo Baiano ou o Samba Batido de São Paulo, o de Samba de Umbigada etc. De certo modo, essa partilha fenotípica lida como as proporcionalidades entre as “três raças” e produz seus efeitos na economia de uma memória materializada – ou, como preferimos aqui, concretizada. O empenho, nesse

baseado em uma espécie de acordo tácito sobre quem e do que estamos falando, i.e., do capitalismo global e do Estado em suas formas modernas, pós 1ª Revolução Industrial (ou, mais precisamente, com o início das Grandes Navegações), a noção ainda causa confusão e mal-entendidos. Por exemplo, somos capazes de afirmar que os modos de funcionamento das instituições políticas brasileiras são, em qualquer medida, “ocidentais”? Se sim, o quanto? . A “Ocidentalidade” acaba sendo tratada como *dado*, sendo o que veio, com os negros, ou o que estava aqui antes, com os indígenas que se torna objeto de interpelação sócio-antropológica. Um estudo aprofundado e extenso sobre a “ocidentalidade” das Américas ainda se faz necessário. A trilha pode ser considerada aberta por Michael Herzfeld (2005), em seu estudo sobre a ocidentalidade em pequenas comunidades mediterrâneas. Agradeço a Gabriela Braga Loreti, em comunicação pessoal, por me chamar a atenção a este ponto.

⁴⁸ Há poucas referências ao fandango como praticado pelas comunidades quilombolas na bibliografia sobre fandango. Além da Enciclopédia de Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular (Marcondes, 1977), destaca-se também a iniciativa do Instituto Socioambiental, “Inventário de Referências Culturais de Comunidades Quilombolas do Vale do Ribeira – SP” (2013), onde existe a referência à Nhá-Maruca ou Inhá-Marucá, como praticada no quilombo Sapatu, em Eldorado-SP. Há também referências em *posts* de Facebook sobre excursões de turismo social, organizadas pelo SESC e agências de ecoturismo, ambos postados como registro de visitas ao quilombo Sapatu. Por vezes descrita como uma forma do fandango batido, por outras como uma derivação do mesmo, não há, entretanto, nenhuma menção a esta forma de fandango no dossiê apresentado ao IPHAN, e nem qualquer discussão sobre se essa dança considerada tradicional pode ser considerada uma forma de fandango ou relacionada a ele.

⁴⁹ Cf. Mariza Corrêa (1981). Neste artigo, a autora nos dá uma boa ideia sobre as correntes teóricas que predominaram na antropologia brasileira durante muito tempo, baseadas nos estilos argumentativos de Freyre, pautando as pesquisas sobre a organização familiar brasileira em uma análise sobre a família patriarcal, onde nenhuma organização familiar alternativa escapava à análise das formas dominantes de organização. Ver também o artigo de Jessé Souza, sobre Gilberto Freyre e a singularidade cultural brasileira (2000).

sentido, seria encontrar o que tem de herança negra no fandango, o que tem de herança branca europeia no samba como deslocamentos estratégicos, mas ainda dentro de uma anódina e “apolitizada” ou apaziguadora noção de identidade nacional, agora na sua versão multiculturalizada. A proposta aqui é outra. A singularidade⁵⁰, aqui, deve aparecer como portadora de mudanças de sentido – e, portanto, de *sensibilidades* – e não somente evidenciar uma singularidade em relação horizontalizada com singularidades homólogas, quer dizer portadores de uma mesma “origem”, ancoradas num nacional hipostasiado. A singularidade leva a outras singularidades, ou ainda: não há *singular*, apenas *singularidades*.

Nesse sentido, embora a questão da origem de sua cultura ainda marque presença nos discursos caiçaras, pouco a pouco essa questão vai sendo deixada de lado e, quando se chega ao ponto da construção do dossiê do fandango, peça necessária para o requerimento de sua patrimonialização, as referências históricas não correspondem mais à convencional história dos encontros coloniais, mas antes às práticas e organização social das gerações mais velhas e, mais importante, à replicação e repetição destas práticas ao longo do tempo, mesmo com as – ou apesar das – profundas transformações estruturais pelas quais passaram as comunidades caiçaras. É importante notar que a adoção do termo ancestralidade é, ela mesma, algo recente nos discursos culturais de caiçaras e outros agentes culturais - e, de toda forma, ainda muito localizada. Da primeira vez que estive em campo, em meados de 2010, não existia nenhuma referência ao termo ou, pelo menos, se existia, era muito exígua. A própria concepção deste termo e sua consequente utilização e mobilização nas lutas que envolvem o fandango e a cultura caiçara são evidências do uso inventivo da memória e de suas imagens e, portanto, tema de investigação desta tese. Mas, ao se referir à ancestralidade, do que exatamente estão falando os agentes envolvidos com o fandango caiçara?

O fandango caiçara, segundo suas definições mais correntes – tanto nas fontes documentais como na fala de muitos fandangueiros – é “expressão musical-coreográfica-poética e festiva⁵¹” que “se define em um conjunto de práticas que

⁵⁰ Singularidade em sentido matemático e tardeano (Tarde, 1902) aquilo que é ordinário ou regular, não universal. Um ponto singular, por exemplo, os vértices de um quadrado, que indicam uma alteração de rumo do contínuo ordinário, evoca uma transformação, e não mais uma estrutura quadrática, muda o objeto: a variação é que importa, a mudança, a diferença, e não uma identidade da figura.

⁵¹ Embora seja difícil imaginar o termo designado acima - com todos os seus hífen - na fala de um fandangueiro, esta forma busca resumir em apenas um termo as múltiplas facetas que apresenta esta manifestação cultural. Ora, este é justamente o tema desta tese: em todas as tentativas de resumir ou

perpassam o trabalho, o divertimento, a religiosidade, a música e a dança, prestígios e rivalidades, saberes e fazeres” (IPHAN, 2012)⁵². Uma definição bem alargada, é verdade. De certo modo, poderíamos dizer que, nessa perspectiva, o fandango é a própria cultura caiçara, como um todo, epitomizada na forma de música e dança, uma metonímia da cultura caiçara - ou, para utilizar jargões antropológicos, a cultura em movimento expressivo. Algo que não está exatamente em desacordo com as definições que ouvimos da boca dos próprios fandangeiros. Porém, a abrangência desta definição nos dá um indicativo do problema das dimensões da cultura (Corsín-Jimenez, 2007; 2010)⁵³. O fandango, nessa definição, é, de fato, algo que *expressa* a abrangência, o englobamento, o envolvimento de uma *totalidade* da cultura caiçara (o que não necessariamente deve nos levar a uma *unidade*, claro esteja - embora nos leve à *comunidade*, como veremos). Contudo, creio que o fandango seja algo mais que expressão ou, melhor dizendo, o fandango, apesar de expressar muitas coisas, todas elas culturais, não é apenas *uma expressão de fatores culturais (humanos) anteriores a ele mesmo*. Pretendo introduzir a tese de que o fandango é um *acontecimento que produz cultura*, mas antes, é desejável descrever alguns detalhes sobre onde e em que situações o fandango acontece.

O fandango, na concepção *tradicional*, isto é, fundamentada no discurso corrente *sobre* o fandango, é intrinsecamente relacionada aos *mutirões*, uma festa dada na forma de *bailes* como retribuição pela ajuda da rede mais extensa de parentes e vizinhos em trabalhos considerados mais difíceis e pesados: a varação de uma canoa, a limpeza de uma roça, fazer o lanço da tainha, erguer ou derrubar casas, apenas para citar alguns exemplos. Para além dessas circunstâncias, os bailes de fandango também ocorrem em ocasiões como festas de aniversário, batismo, preparativos de casamentos,

singularizar o fandango, todas essas faces aparecem como modo de abertura dos termos, ou seja: o fandango não é uma coisa só, e nem um só; é, todavia, múltiplo e plural. O objetivo aqui é saber em quais sentidos.

⁵² A definição presente no dossiê do fandango caiçara, apresentado como pré-requisito para a declaração do fandango como Patrimônio Imaterial Cultural do Brasil, no livro *Formas de Expressões*, vai bem além e remete aos usos históricos do termo fandango, por exemplo, para designar “baile ruidoso” ou “momentos de grande festividade”. O mesmo dossiê traz ainda alguns usos e definições do termo como heranças linguísticas ibéricas ou até mesmo árabes, de onde consta a origem dos instrumentos trazidos pelos ibéricos para as Américas (IPHAN, 2012: 32-38).

⁵³ Corsín-Jimenez discute, com eloquência, sobre como a imaginação teórica e sociológica sobre o que consiste o social e a sociedade se baseiam em uma imaginação sobre as dimensões – como altura, largura e profundidade – do que é a sociedade. A esse respeito e, a despeito das grandes diferenças entre os autores, ele argumenta que tanto a imaginação sociológica de Durkheim como a de Gabriel Tarde se constituem de uma espacialização e medição dos fenômenos sociais – altura, largura, abrangência, profundidade, peso, etc.. O argumento é atrativo para os propósitos aqui desejados, mesmo com a ressalva de que Corsín-Jimenez está falando do constructo “sociedade” e não “cultura”: as dimensões da cultura e a relação de seus “detentores” e “pesquisadores” com essas dimensões é um dos *leitmotifs* desta tese.

embora sejam mais raros nessas circunstâncias atualmente; festividades vinculadas à religião católica (como São João Batista, Semana Santa e Festa do Divino Espírito Santo)⁵⁴, sendo que as restrições mais marcantes são o resguardo da Quaresma e o período de luto seguido dos funerais, os tradicionais sete dias da Igreja Católica. A estes momentos, somam-se os de “pura” confraternização, “fandanguinhos nos quintais” com o objetivo de juntar os vizinhos e confraternizar, sem nenhuma *aparente* motivação outra que não o próprio ato de festejar.

O fandango é, assim, o momento por excelência da socialidade caiçara, um evento instaurador das dinâmicas intra e intercomunitárias e, nessas descrições, é também um dos principais elementos da noção de territorialidade caiçara. Pois, concomitante a esta formação do social, é também um fator constitutivo da geopolítica comunitária caiçara:

Os ‘sítios’ [...] apesar da distância que os separa e a dificuldade de acesso – seja recortando estas baías, ou atravessando trilhas em meio a Mata Atlântica – são interligados, estabelecem estratégias de encontro e comunicação, e o fandango, neste caso, cria e estabelece os trânsitos caiçaras. Desta constante mobilidade caiçara advém também toda a riqueza sonora e estética do fandango, que apesar de único, detém uma infinita gama de possibilidades musicais-coreográficas e poéticas. Deste modo, é importante atentar que a prática do fandango nessa região, criou circuitos de trocas ‘intercomunitárias’ muito sólidos. (Dossiê do Fandango Caiçara, IPHAN, 2012: 41, ênfases minhas)

Entretanto, como bem apontado na bibliografia⁵⁵, as comunidades caiçaras passaram e ainda passam por profundas transformações estruturais e socioeconômicas, já que, efetivamente, há um intenso processo de urbanização, fruto da perda de autonomia territorial. E, onde caiçaras conseguem resistir – outra noção importante a ser

⁵⁴ Parece haver, em relação ao deslocamento contextual do qual o fandango é passivo, uma espécie de distribuição de gêneros diferentes de fandango. O fandango batido e o fandango bailado são dois tipos de fandango tocados em bailes e apresentações, mas nem sempre os dois estão presentes; assim como o fandango da Romaria do Divino também indica um modo diferencial do fandango que só é executado nesse contexto religioso. Detalhes sobre essas subdivisões e estilos do fandango serão dados no transcórper da tese, mas, por ora, indico o ensaio de Ary Giordani para uma excelente e nuançada introdução ao tema (Giordani, 2017).

⁵⁵ Santos, 2016; Rodrigues, 2014; IPHAN, 2012; Martins, 2006; Schiocchet, 2005.

examinada nesta tese, a de *resistência*⁵⁶ – são exercidos severas coerções por parte de órgãos públicos como a Fundação Florestal⁵⁷ e outras instâncias reguladoras de leis ambientais, além da grilagem de terras em determinadas localidades, e a caça e cultivo ilegais de palmito, que acabam por estigmatizar os moradores tradicionais.

Estes processos, *literais e existenciais*, de desterritorialização são entendidos pelos próprios moradores tradicionais e, também, pelos ex-moradores, uma vez “urbanizados”, como uma espécie de *dessocialização* das comunidades locais: os laços sociais constitutivos de suas relações de convivialidade e reciprocidade, sua conexão com uma territorialidade em movimento, resumindo, a própria *comunidade* foi rompida, desmontada e reconfigurada por uma força externa à sua cosmologia; agregam-se ainda a essa força externa as revoluções tecnomidiáticas dos últimos cinquenta anos (incluindo assim a emergência da televisão e do rádio, bem como o advento da internet, por exemplo), o crescimento das religiões neoprotestantes (sendo a Igreja Universal e a Quadrangular as denominações mais numerosas) e a falta de empregos e atividades econômicas sustentáveis na região urbanizada de Cananéia (a rigor, um problema que se repete em toda a extensão do território caiçara), obrigando os mais jovens a se deslocarem para pólos urbanos maiores.

Essa reconfiguração socioambiental das comunidades caiçaras provoca, como não poderia deixar de ser, efeitos transformativos no fandango caiçara. Tanto as condições materiais quanto os modos de se executar o fandango adquirirão novas formas, sem necessariamente substituírem as consideradas tradicionais. Consequentemente, junto aos bailes de fandango como tradicionalmente concebidos, em sua forma de festa/retribuição, associa-se também o fandango/apresentação: tendo como objetivo deliberado o reviver da tradição do fandango e a manutenção da memória associada a ele⁵⁸, fandagueiros apresentam-se em forma de grupos de tocadores para públicos diversos, como estudantes de escolas privadas (principalmente de grandes centros urbanos) em excursões e apresentações em escolas públicas, grupos de turistas, em sua maioria da cidade de São Paulo e Curitiba, eventos comemorativos ligados a

⁵⁶ *Resistência*, a princípio, como conceito, parece compreender somente os níveis conscientes e políticos de enfrentamento, sem pensar muito numa, digamos, *estética do inconsciente*, de certa *forma* assumida aqui nesta tese. Ressoa uma ideia já examinada por mim em, meu mestrado, relacionada aos “acordos pragmáticos”, formulada por Mauro Almeida (2013: 15). É preciso ainda verificar a abrangência, extensão, os significados e condições de possibilidade deste conceito político.

⁵⁷ Ver Almeida, Castro e Rezende (2015), para um impressionante relato sobre os meios de coerção do Instituto Florestal para forçar caiçaras a se retirarem de Unidades de Conservação Ambiental sobrepostas a territórios tradicionais caiçaras.

⁵⁸ Apresentações que são também formas deliberadas de viver de fandango, como músicos e artistas caiçaras, a partir da constituição de um *novo* gênero musical.

políticas públicas e às governanças locais e eventos organizados pelo IPHAN, através do Comitê de Salvaguarda do Fandango, apenas para ficarmos em alguns exemplos⁵⁹.

Estas apresentações de fandango (para públicos *extra-comunitários*, digamos assim) exibem um contraste com a *imagem* que se faz dos bailes *antigos* de fandango: no que diz respeito tanto aos modos como se produzem ambas as situações como com relação aos seus objetivos. Na apresentação, os grupos são fixados de antemão, combina-se um cachê a ser dividido entre os integrantes e raramente são acompanhados por dançarinos locais (com exceção das grandes festas de fandango)⁶⁰ relegando ao público presente – bastante diverso – a iniciativa da dança, bem como o modo como se dança. Em algumas apresentações em que estive presente, pude conferir a adição de instrumentos e efeitos pouco comuns ou não previamente utilizados em fandango, como contrabaixo elétrico ou pedal de *wah-wah* na viola, geralmente utilizado em guitarras elétricas. Em outras ocasiões, são diferentes estilos e gêneros, de músicas tradicionais ou não, que se misturam ao fandango, como o maracatu e o rock. O que estou sugerindo é que, na apresentação, *parece* existir uma liberdade maior para experimentações musicais e um espaço para os fandangueiros, especialmente os mais jovens, trazem referências *exteriores* ao universo do fandango.

Nos bailes dos antigos, em contrapartida, os grupos eram formados de maneira mais ou menos espontânea, na hora do baile. O público dos bailes consistia-se majoritariamente de moradores locais. As modas e marcas que são executadas são as consideradas mais tradicionais, em contraste com o espaço existente nas apresentações para composições mais recentes e que abordam temáticas mais “modernas”, como a presença de turistas e da polícia ambiental em territórios caiçaras (cf. com a “Moda do Bixo Grilo” e a “Moda da Força Verde”, ambas executadas pelo Grupo Mandicuera, em anexo I). Estas últimas estão crescendo em número e apreciação, embora ainda seja relativamente raro encontrar compositores de modas atualmente, especialmente os que abordam essas temáticas. As modas executadas nos bailes são aquelas que se atêm às temáticas consideradas clássicas do fandango: romances e os consequentes conflitos advindos deles, “causos” de brigas e intrigas entre vizinhos, saudades de pessoas, lugares e “coisas”, o trabalho na terra e no mar.

⁵⁹ Sem, com isso, resumir as *formas apresentativas* a uma espécie de “nova era” (como a “modernidade”) ou ao objetivo específico de dar contornos à própria cultura diante do momento político pelo qual passam as comunidades caiçaras. Isto é: as formas apresentativas são elas, também, tradicionais, mesmo que em um sentido muito distinto de algumas formas que se presenciam hoje.

⁶⁰ Embora isto esteja gradualmente mudando: cada vez mais os grupos de tocadores estão sendo acompanhados por grupos de *batedores de fandango*, dançarinos das formas batidas.

A distinção entre esse antes e depois nos modos de se fazer o fandango *pode* ser entendida como resultado dos processos de “mudança” social⁶¹ pelos quais passaram. Isto porque o fandango/apresentação⁶², nesta forma em que é encontrada hoje, é uma forma relativamente recente, que tem mais a ver com um sentimento de urgência em mostrar a cultura local para públicos exteriores. Mas atenção: não é a forma representativa “em si” que é nova, mas a forma de se apresentar, esta sendo *nova* devido, precisamente, aos *objetivos* destas apresentações. Segundo me afirmou Salvador das Neves, o Baduca, prestigiado violeiro, morador da Vila do Marujá, Ilha do Cardoso, as apresentações servem para mostrar aos “*turistas que vem interessados na cultura local, pra mostrar pra eles o que é nosso, quem a gente é*”. A necessidade de se *mostrar* a cultura caiçara é fator crucial para a forma em que se *apresenta* o fandango. Isto rende diferentes formas de se praticá-lo, sem que estas formas sejam necessariamente contraditórias.

Isto não é tudo. O tipo de transformação engendrada pela “modernidade”, por essa mudança de foco, entre um fandango voltado para as próprias comunidades e um voltado para “fora” - turistas, pesquisadores, agentes públicos, etc. - não configura, a meu ver, em uma distinção entre dois estilos ou modos de se praticar o fandango⁶³. Se o fandango se transformou em seu modo de se praticar e de se expor não foi devido apenas às influências “externas” que, uma vez impostas sobre o fandango, foram culturalmente adaptadas (algo na linha do pensamento de Sahlins, 1997). Essas transformações foram ativamente buscadas pelos fandangueiros tendo em vista estas externalidades (a “modernidade”), constituindo assim não uma distinção no interior das práticas fandangueiras, mas na criação de um novo fandango que, não desvinculado de suas tradições, se torna, entretanto, *uma nova tradição, sem deixar de ser a mesma tradição*.

⁶¹ “Transformação”, “mudança social”, serão assumidos, aqui, como processos de singularização. “Mudança” carrega muitos vícios sociológicos embutidos (assim como “transformação” carrega alguns vícios antropológicos), por exemplo, de que mudança leva de um ponto A para B; não é disso que se trata. Todo esse vocabulário deve ser cuidadosamente observado aqui, já que um dos pressupostos da metodologia a ser construída aqui é tentar tratar o *social* de outra maneira. Em vez de apenas declarar que essas mudanças e transformações são sociais, nos interessa mais questionar o que é o social a partir de “suas” variações e singularizações.

⁶² Segundo o Gustavo Moreira Ramos (via comunicação pessoal), a “instrumentalização” do fandango-apresentação como uma forma estratégica de política de afirmação e resistência é similar ao caso dos indígenas do Nordeste brasileiro em sua relação com o ritual do Toré. Muito da estrutura e sonoridade do Toré transformou-se, mas com o cuidado de manter uma “essência”, exatamente por se tratar de um instrumento que demonstre aos “de fora” aquela cultura. Ou seja, se transforma mantendo algo(s) para que não seja “descaracterizado”, ou – mais importante – ser acusado de se descaracterizar.

⁶³ Ao contrário do que afirmei em minha própria dissertação de mestrado (Bertolo, 2015).

O fandango, nesse sentido, a despeito de suas antigas origens e de suas vinculações com a tradição (muitas vezes lida equivocadamente como sentimentalismo), é uma tradição ativamente jovem: um fandango “moderno” existe hoje (e sempre), por assim dizer. Um dos problemas postos aqui, então: nisto em que *parece* se realizar um processo ininterrupto de singularização, poderia se deparar com a repetição? Ecoando aquele medo lévi-straussiano das transformações dos mitos, que ao se repetirem ou se realizarem “folhetinicamente” podem virar fabulações romanescas, tão somente?

A questão que se coloca, portanto, nos termos do gênero e do estilo do fandango (Giordani, 2017) é a da transformação do fandango de uma expressão cultural para um gênero musical. É o transformar a “si mesmo” em um completamente “outro”, muitas vezes não reconhecível (mas por quem?), mas que, entretanto, não deixa de ser a mesma existência *precisamente por ser outra* (Malabou, 2014). Como me afirmou Gilvan Santo Amaro⁶⁴, por ocasião de uma reunião com representantes do IPHAN, foi feito, nos últimos anos, todo um esforço para que o fandango saia de uma chave de entendimento em que é localizado apenas como uma expressão cultural vinculada às práticas tradicionais caiçaras e seja entendido como um estilo musical legítimo, sem deixar de lado suas complexidades culturais relativas a essa tradição. “O que queremos é que o fandango seja reconhecido como um estilo, como um gênero próprio, com suas tradições próprias, assim como é reconhecido o forró ou o samba”.

Penso que trazer à baila as questões sobre a singularização na prática e no entendimento do fandango caiçara deságua em uma dupla vantagem, que pode ser resumida nos seguintes pontos: a primeira seria nos afastar das combalidas teorias que afirmam existir uma “descaracterização” do fandango, descaracterização essa que, por vezes é entendida como uma mercantilização ou objetificação do fandango (e muitas vezes, da cultura popular, em geral). Ou, sob outra perspectiva, teorias que afirmam que essas transformações são frutos das adaptações (culturalmente determinadas) ao capitalismo global (Sahlins, 1997) ou à modernidade (Bertolo, 2015), ainda que sejam embasadas na própria criatividade e inventividade destes povos⁶⁵. Mesmo que essas

⁶⁴ Fandagueiro da Mandicuera Associação Cultural, grupo que tem atividades ligadas à cultura caiçara, especialmente o fandango como gênero musical e que atua na cidade de Paranaguá-PR.

⁶⁵ Demonstro aqui certo apreço pela “historicidade” lévi-straussiana (Lévi-Strauss, 2008 [1962]) que não reposiciona a história como nosso “mito” explicativo para *tudo*, ao contrário, a perspectiviza, ou mesmo a relativiza a partir do modo simbólico que a sustenta. Wagner (2010 e passim) e sua dialética entre simbolismo diferenciante e coletivizante me parece ser uma saída elegante para o velho problema história x estrutura, tão repassado em antropologia. Sendo que a história, dessa perspectiva wagneriana, pode ser imaginada como “uma” *eterna* obviação, do plano etnográfico e dialético, no plano epistemológico, de um modo pelo outro, digamos assim. De certa forma, no território das temáticas acadêmicas, esta é mais

perspectivas apresentem um grande grau de complexidade e não estejam, de todo modo, distante dos processos que afetam as culturas e tradições em questão – i.e. mesmo que não estejam completamente equivocadas – elas nos dizem mais do ponto de vista dos pesquisadores do que sobre o que efetivamente ocorre com essas culturas, especialmente no que diz respeito ao ativismo dos agentes culturais em questão⁶⁶.

As transformações podem e são de fato induzidas por externalidades, mas cada cultura, “grupo” ou povo, o que seja, produz suas externalidades, que não são necessariamente ou fatalmente históricas; elas podem ser cosmológicas ou ainda ontológicas. Imaginemos por um instante que “nada” tivesse ocorrido ali: o fandango mesmo assim ganharia suas saliências distintivas entre eles mesmos, pois o ritmo (menos a frequência) assim se impõe. A apresentação sempre ocorre, nem que seja entre eles mesmos, alguém sempre olha, alguém sempre toca⁶⁷. Até mesmo um só rabequeiro toca e olha para si próprio, intui ou extrai do olhar e do ouvir um juízo estético de sua performance. Fazendo isso, muda e singulariza ao mesmo tempo.

O segundo ponto – que considero o crucial aqui – é que uma compreensão maior sobre esse esforço transformativo dos próprios fandangueiros, de uma expressão cultural para um gênero musical seja efetivamente adentrar nos meios pelos quais fandangueiros exercem sua *resistência* frente ao quadro político mais abrangente. Ora, quem resiste, resiste a algo e é preciso adentrar as formas de resistência para ter uma melhor perspectiva sobre o que precisamente se resiste. Pois uma análise mais aprofundada dessa resistência pode nos colocar em posição de efetivamente saber a que os fandangueiros estão resistindo, propiciando um entendimento melhor sobre o funcionamento político do próprio fandango.

De certo, não há um consenso em torno da noção de resistir, seja entre os fandangueiros, os agentes políticos locais de diversas instâncias e, mais ainda, entre as diversas militâncias políticas “surgidas” nos últimos anos no Brasil, em contexto mais amplo, que certamente afetam o entendimento que os fandangueiros têm desta noção.

uma tese que se encontra nos limites da vizinhança entre história e estrutura, embora ambas apareçam de forma diferenciada aqui.

⁶⁶ Felipe Sotto Maior Cruz (2017) faz crítica aproximada às questões colocadas pelo pensamento de Sahlins (idem). Sua preocupação é com determinadas assimetrias que as teorias sobre cultura e história de Sahlins podem tornar obscuras.

⁶⁷ O que Luiz Henrique Toledo chama de dialética sem síntese entre o jogar olhado e o olhar jogado, nas dinâmicas diferenciadas e convencionalizantes do torcer como modo de fruição do jogar (no caso, futebol): “Sempre falta a quem joga algum olhar, interno ou externo, para contrainventar permanentemente o dom e, por consequência, relativizar todo o sistema da cultura” (Toledo, 2020: p. 126). Relativizar o sistema da cultura é, a um só tempo, circundar os pontos de instanciação que criam os limites da cultura, restringindo o externo e implodindo o interno, e vice-versa.

Resistência, para pensar como Paul Virilio (1984: 49-50) e também Simondon (1994: 164 apud Combes, 2017: 7-9) é uma forma de *desaceleração* de algo - o que, na verdade, nos remete a um conceito clássico da física eletrodinâmica. As transformações dos mitos em mitos também são efeito de uma resistência ante as corrosivas e entrópicas ações da história. Sugiro que resistir não é parar ou espacializar, tão somente, mas seria desacelerar, mas este também seria apenas mais uma “camada” de resistência.

Resistir é existir de *outra* maneira, portanto singularizar. Na verdade, ainda falta aqui um polimento maior para usar esse termo. Resistir pode, também, ser entendido como mudar de direção, sem necessariamente qualificar essa direção, como no mote político amplamente utilizado nessas últimas eleições, das direitas às esquerdas: eu não preciso ser X para defender Y, ou ainda, não preciso ser de direita (ou de esquerda) para mudar a direção de algo (do quê? Eis aí uma ótima pergunta): uma ação da singularidade. Proponho uma aproximação entre as noções de *singularidade* e *resistência*, para, de certa maneira, tirar desse segundo termo a canga historicista que parece se abater perpetuamente sobre ela. Resistir não é necessariamente uma existência subordinada à outra no sentido mais tradicional dado à ideia de que um povo ou grupo resistiam à sanha de outros mais poderosos e assim sucessivamente. Resistir é poder controlar seu próprio curso (ou se livrar do controle deste curso por outrem, o que dá no mesmo), isto é, dar sentidos à própria vida.

Outros elementos serão adicionados a essas elucubrações anteriores de forma a qualificar o argumento. Por ora, voltemos ao fandango. Ressalto que a própria gênese da forma-apresentação do fandango só pode ser entendida quando se leva em consideração as transformações que passaram suas comunidades. Mas, com efeito, essa narrativa corrobora a visão de que o fandango, como expressão cultural, é apenas efeito e consequência de um sistema cultural mais abrangente. Tudo se passa como uma corrente de causa e efeito que vai das transformações sociais, econômicas e territoriais citadas anteriormente, que afetam os meios e condições materiais pela qual a cultura se faz e, só então, elas passam a afetar o fandango, tido como expressão de sua cultura, que por sua vez se transforma também. Sendo que, não raro, a tentativa de manter algo como “ele era” é entendida como a forma por excelência de uma resistência frente às forças históricas.

Assim, manter as tradições, o fandango e outras tradições culturais fora do espectro da transformação é tido como um ato de resistência em relação às forças *exteriores* indesejadas. Mas tomar essas formas de resistências nesse sentido significa

tirar justamente aquilo que é essencial para qualquer vida cultural: sem exageros, podemos dizer que se há algo que seja essencial para a vida (cultural, mas não só) é a *transformação*⁶⁸.

Além disso, esta “sequência” de acontecimentos nos leva apenas ao que já sabemos sobre a cultura e seus mecanismos (Ferreira, 2006: 13-14), ou, em outras palavras, como o fandango, como operador e mobilizador social, é cultural. E, nesse sentido, não é surpreendente que a maioria dos discursos correntes sobre o fandango e sobre a cultura caiçara derivem para a ideia de discursos sobre a perda da cultura ou de uma originalidade vinculada a ela⁶⁹, e expressam a necessidade de se resgatar essa originalidade ou a própria cultura, manter, preservar, reviver. É importante notar, porém, que esse tipo de discurso vem *saindo de moda*, tanto no âmbito acadêmico quanto nas palavras de fandangueros e seus aliados na luta pela cultura, na resistência aos fatores externos que a afetam e na reafirmação da cultura como algo *vivo e em constante movimento e transformação*. Note-se que, embora a “perda cultural” e o pessimismo estejam saindo de circulação, eles não desapareceram e o sentimento de urgência é expresso atualmente através dessas noções que ressaltam a necessidade do *ativismo* pela cultura: *luta, resistência*, através da *ancestralidade* de um *modo de vida diferenciado* e colocado em oposição com modos de vida não tradicionais (ou, ainda, *modernos*).

Ativismo *pela* cultura: se os fandangueros e seus aliados (entre os quais humildemente me incluo) nessas lutas o fazem pela cultura, o fazem, obviamente, *através* dela, através de relações sociais que convencionalmente chamamos de cultura. A luta pela cultura se dá através de relações marcadamente *transculturais*⁷⁰, na medida em que essas relações não podem ser jamais isoladas umas das outras, isto é, nesta luta pela cultura (e, por que não, pela *vida* cultural), as noções e conceitos de cultura que

⁶⁸ Novamente, cf. Toledo (2020), principalmente o primeiro capítulo.

⁶⁹ Cf. Sahlins (1997a; 1997b), para a já algo clássica argumentação contra um pessimismo sentimental. Em outro lugar (Bertolo, 2015), realizo uma discussão entre esta noção e a nostalgia estrutural de Herzfeld (2005) como modo de compreender o pessimismo estrutural que embasa o discurso cultural sobre a tradição.

⁷⁰ Transcultural deve ser entendido no mesmo sentido que implica o conceito de transversal, de Félix Guattari (2004). De agora em diante, evitarei o uso do termo, na medida em que ele tem uma carga histórica-social que, a despeito das diferenças teóricas, em diferentes agendas, costumam versar sobre cultura a partir de uma topologia cultural “já iniciada” - isola-se a cultura, como conceito e como objeto, e se imobiliza a cultura em um plano temporal específico. Partimos de um ponto de vista diferente: qualquer cultura já é *entre* culturas, é movimento transversal, é transformação de uma a outra, entre uma e outra, de uma em outra. Transcultural, no sentido que é aplicado e pensado hoje, perde em potência analítica, pelo menos para nossos propósitos. Contudo, creio que um novo tratamento ao conceito elaborado por Fernando Ortiz (2002 [1940]) seria de grande valia à antropologia contemporânea, especialmente pelo teor das metáforas utilizadas pelo antropólogo cubano para elaboração deste conceito, que vão desde a culinária tradicional cubana até o contraponto musical.

cada agente coloca em jogo nesse ativismo vão se transformando umas sobre as outras, emprestando, imitando, rompendo em si e entre seus limites e, importante frisar, nem sempre por relações que de antemão chamaríamos de culturais (e vice-versa: nem toda ação cultural leva à cultura).

A questão é saber como o fandango faz cultura. Quais os efeitos do fandango, como prática social *na* cultura, e por quais meios, mecanismos, mídias, objetos a cultura vem a ser, tanto em sentido local como concepção mais abrangente. Como exemplo, poderíamos nos questionar como a cultura, nesse cenário específico, passou, em alguns anos de *um modo de vida em extinção*, algo que estava se perdendo em meio a uma (triste) evolução da modernidade, para uma forma de vida vigorosa, que, no entanto, não se confunde com as elucubrações biossociais de um superorganismo para além das vidas vividas por seus “membros”. Entender *a cultura como uma forma-de-vida que gera modos de vida diferenciados* passa por voltar a atenção pelos mediadores de todos os tipos, pelas relações nas quais o fandango-expressão vêm a transformar essa forma de vida. Não se trata de uma questão circular, no estilo “a galinha ou o ovo”. Nem de “negar” a expressão, mas, ao contrário, saber o que expressa a expressão (cultural) e como ela gera novas expressões.

Trata-se de voltar atenção para outros objetos, outros detalhes, outras relações, através dos quais se realizam estes efeitos, pelas quais se sente (ou vive, o que dá no mesmo) a cultura. Apontar para os “nós”, “centros de atração e ressonância” (Vianna, 2010: 33-35) das redes produtoras de socialidades e sociabilidades instauradas pelo fandango e pelas criativas expressões *da* cultura *pelo* fandango caiçara.

E, nesse sentido, creio que, no nosso caso, o principal centro de atração pelo qual *se* criam as expressões da cultura esteja na forma de manejo do tempo. Toda a questão sobre as práticas que levam às formas culturais, como podemos ver ao longo deste capítulo, atravessa a questão da contingência histórica - significando aqui, precisamente, o *como* se “introduz” no tempo os movimentos culturais. Isto é, no que diz respeito ao que se faz em nome de uma cultura, especialmente quando temos como esteio da discussão a noção de *tradição*, importa saber como se imaginam as culturas atuando no tempo e qual noção de *história* está implicada nisso. Isto fica claro a partir dos questionamentos feitos sobre as transformações culturais e na relação dessas transformações com o conceito de patrimônio cultural.

A relação entre cultura e história - como conceitos e objetos de estudos, bem como suas respectivas disciplinarizações precedem inclusive a própria invenção destes

conceitos. Nesse sentido, basta lembrar que o método de Heródoto não apenas se baseava extensamente em uma espécie de etnografia e em certa noção de costumes, hábitos e comportamentos que hoje, anacronicamente, poderiam ser chamados de culturais. Mais que isso, “Heródoto aborda a explicação histórica não apresentando seu material como uma racionalização de causa-e-efeito, mas destacando polaridades entre culturas” (Lateiner, 1989: 146, tradução minha). Polaridades que transpareciam em seu método, por vezes forçando o leitor a escolher entre duas versões opostas. Para Heródoto, “servir como *histor* [significava]: ver, reportar, e arbitrar entre alegações opostas de veracidade” (idem, p. 84), algo muito distinto da máscara de “verdade científica” que a história veio a vestir séculos depois, e mais próxima da noção que se faz da etnografia (e até mesmo de certo relativismo cultural mais recente)⁷¹.

E no que diz respeito à antropologia (já como disciplina), podemos lembrar que boa parte das críticas ao estruturalismo de Lévi-Strauss versava do tratamento que ele dava a história, bem como as maiores (e muitas outras menores) mudanças de paradigmas na disciplina, como aquela proposta por Sahlins, foram em torno desta problemática. Isto para não falar do próprio nascimento da disciplina antropológica: tanto em Morgan como em Tylor, ambos altamente influenciados pela recém-inventada ideia de evolução, o problema histórico é o leitmotiv da própria invenção da disciplina antropológica e que tencionava a noção de cultura implicada em seus trabalhos.

Estes breves (e em tom maior, no sentido deleuziano) exemplos das tensões entre as noções de história e antropologia servem, aqui, a apenas um propósito: mostrar que as tensões entre as duas noções, de cultura e história, são tão antigas quanto suas origens e, mais ainda, estão longe de se resolver. Se é que este é o caso. Nesse sentido, não é surpreendente que a invenção da noção de patrimônio cultural, além de ser sintomática (no sentido etimológico) dessa mesma tensão, coloca para os meus parceiros fandagueiros a mesma tensão na ordem do dia. E isto não é tudo: a própria expressão dessa invenção, a de patrimônio cultural, seu nascimento e objetivos claros, em termos políticos, é uma expressão da observação dessas tensões no cotidiano daqueles que consideram serem os portadores das culturas tradicionais.

Deste modo, a questão a ser feita não é exatamente como se resolvem as tensões, seja do ponto de vista da longuíssima história desse tipo de pensamento ou, mais

⁷¹ Deixemos de lado, por enquanto, Tucídides, que não somente é considerado o ancestral mais antigo do chamado “realismo histórico”, bem como é ascendente direto da antropologia hobbesiana. Os motivos para tanto ficarão explícitos no capítulo V desta primeira parte.

especificamente, como fandagueiros e caiçaras a resolvem. Podemos dizer que, de ambos os pontos de partida, ninguém “resolve” o problema, mas os estendem a partir de sua própria formulação, isto é, a partir do próprio *fazer*. História e Cultura, assim, como letras maiúsculas, mas também em seus sentidos singulares e em suas singularidades, são *feitas*. Mas *como*? E por *quem*? E em que *momento*? Isto significa perguntar em que âmbito elas podem ser também, por um lado, *dadas*, e por outro, *impostas* àqueles que as fazem. Essas questões são, argumento, mediadas (i.e. *relacionadas e feitas relacionáveis*) por cada ontologia do tempo, em aspecto singular e plural. Ou seja: é a sensibilidade do tempo que, até certo ponto, *modula* as tensões entre o fazer cultural e histórico.

Até certo ponto, pois deve-se adicionar a esta conta as questões da presença política. Este é um ponto sensível, na medida em que os diferentes modos de se fazer história e cultura são atravessados pela presença de forças políticas que incidem sobre o modo como se concebe o território. E território, como afirma Nancy Munn (1992; 2013), não é apenas uma questão espacial, mas também temporal: não se pode, em sentido antropológico, falar de espaço sem, também, acionar o tempo, e vice-versa.

Tudo isto deve ficar mais explícito nos próximos capítulos, onde adentramos as questões relevantes no que diz respeito a esse fazer cultural e histórico: ou seja, em como caiçaras, especialmente no que diz respeito ao fandango, manejam o tempo e outras temporalidades que afetam as suas próprias. Em outras palavras: como fazer o tempo? O que fazer diante do tempo? Começemos por um elemento chave nessa compreensão: a invenção.

III. A Rabeca de Cabaça

Tanto aqueles que pensam exemplificar o novo como aqueles que pensam exemplificar o velho podem, ao perseguir esta mesma distinção, ser agentes radicais de mudança

Marylin Strathern (1999: 89)

No mês de agosto de 2019, durante os finais de semana, realizamos na unidade do Sesc Pinheiros, em São Paulo, uma oficina de construção de rabecas de cabaça⁷². A rabeca, instrumento símbolo do fandango caiçara e de tantas outras manifestações populares e tradicionais, é apresentada de maneira transfigurada para esta oficina. O corpo da rabeca, trabalhado a partir de caixeta ou outras madeiras disponíveis na luteria caiçara⁷³, foi inteiramente feito de cabaça, cortada verticalmente ao meio, através de um braço adaptado, especialmente na parte do encaixe, este último criado por Amir.

Amir Oliveira, desde os primeiros passos em campo, é meu principal mentor em Cananéia. É reconhecido na cidade como grande artesão e fandangueiro e, para além das atividades implicadas nesses ofícios - ou justamente por causa delas - conhecido também por suas atividades culturais na cidade, no que diz respeito ao seu envolvimento com as diversas organizações e participações em conselhos, na lida com o poder municipal e na introdução dessas atividades culturais nas escolas da cidade. E, como veremos, é também um grande inventor. Em que pese que esse qualificativo seja, por vezes, mal-entendido por parte das pessoas que contam com uma visão congelada do que é a cultura tradicional. Porém, é justamente sobre essa questão de que falamos aqui, a da invenção *na* cultura tradicional - e sua importância na vida cultural. Amir está acostumado a tecer experimentos, seja com objetos ou com palavras, sendo a rabeca de cabaça apenas um dos mais recentes.

Desde os seus primeiros experimentos em juntar as técnicas de construção de instrumentos com o artesanato em cabaça, o pequeno instrumento gera reações nos observadores que variam da curiosidade ao encanto em apenas alguns segundos,

⁷² Segundo o Novo Dicionário da Língua Portuguesa, “Cabaça (do árabe *kara bassasa*, “abóbora lustrosa”) é a designação popular dos frutos das plantas dos gêneros *Lagenaria* e *Cucurbita*. Outros nomes incluem porongo ou poranga (do quíchuá *poronco*, “vaso de barro com o gargalo estreito e comprido”, através do espanhol rioplatense), cuia (do tupi antigo (*e)kuia*), jamaru (do tupi *yama’ru*) (Ferreira, 1986: p. 1368). Os termos caiçaras mais comuns são Cabaça e Cuia.

⁷³ Como cedro e jacarandá, por exemplo.

principalmente se este observador for uma criança. Nesse sentido, o objetivo de Amir é atingido “de primeira”: *a rabeca de cabaça é instrumento de educação musical*, ele diz, *a gente dá pras criança irem se acostumando com os toques com o jeito de pegar. Criar interesse mesmo, pelo instrumento e pelo fandango.*

As reações de curiosidade e surpresa, no entanto, não se restringem aos observadores “estrangeiros” ou aos mais jovens e também variam da empolgação ao desdém. Certa feita, durante uma feira de artesanato em Ilha Comprida – da qual falarei mais adiante - um senhor, experiente artesão e conhecido de longa data de Amir, que também trabalhava na ocasião, ao vislumbrar o instrumento e “olhar com as mãos”, solta a seguinte frase: *isso não dura nada, é só um brinquedo, ou enfeite!* Outro ainda, este um fandagueiro “das antigas” observa a rabeca e ao tentar arranhar umas notas (aquela estava especialmente desafinada), afirma, de maneira bem mais comedida: *não sai o som, né? Baixinho*⁷⁴... Poderíamos dizer que, naquela altura, o invento estava em fase inicial de experimentação. Eu, no que me cabia, não tinha visto ou ouvido falar de instrumento similar até aquela vez e, embora não sejam incomuns experimentos com cabaça para a feitura de instrumentos musicais, não achei outra referência, por escrito ou falada, sobre essa rabeca. A reação desses dois senhores (da qual me distancio) indica que de fato, se trata de uma inovação.

Ainda assim, no projeto enviado ao Sesc⁷⁵ e outras instituições que poderiam se interessar — encontra-se o seguinte argumento, desenvolvido por mim através de “tópicos” escritos à mão por Amir:

A Rabeca de Cabaça tem grande importância na cultura tradicional caiçara do fandango, entre outras manifestações artísticas e culturais brasileiras. É muito utilizada na educação musical dessas tradições, pelas vantagens que oferece em relação à questão do ensino, dado o seu tamanho reduzido, o fato de ter apenas três cordas e seu menor peso. Isso a torna um instrumento de fácil manejo para aprendizes de música, artesanato e interessados em geral. Assim, a proposta dessa oficina é, além da montagem de rabecas de cabaça, feita a partir de algumas peças previamente preparadas por artesãos de Cananéia-SP, ensinar um pouco da rica história que cerca este instrumento e algumas de suas capacidades na criação e educação musical.

Este pequeno excerto expressa claramente algo que, embora intensamente explorado pelo menos nas últimas três décadas pela antropologia (entre outras disciplinas), ainda gera desentendimentos e interpretações equivocadas: não há

⁷⁴ As duas assertivas foram feitas direcionadas a mim, que me encontrava sozinho no estande de artesanato de Amir naquele momento.

⁷⁵ Anexo II.

contradição alguma entre invenção e tradição. Ou, talvez, a melhor maneira de formular seria: é através da contradição que uma invenção se torna tradição, e vice-versa. Contradição esta que, em outros lugares, é chamada de dialética. Um instrumento que poderia se configurar como uma novidade dentro de um contexto tradicional, a rabeca de cabaça, acaba, deste modo, sendo “muito utilizada na educação musical destas tradições”, remetendo à prática muito comum da utilização de instrumentos menores pelas crianças e jovens caiçaras em seu aprendizado, como a viola de machete ou viola de “três quartos” e as versões menores de rabecas⁷⁶. O fato de um elemento material novo ser utilizado com esse propósito também condiz com a mais que conhecida *qualidade experiencial* das práticas de luteria fandangueira, como afirma a antropóloga Patrícia Martins:

Pensar as práticas envolvidas nesses fazeres [caiçaras] envolve também pensar na relação entre tocador e seus artefatos musicais. Tais relações são constituídas por processos de constituições mútuas, onde o “tempo do aprendizado” é fundamental para, por exemplo, a construção do violeiro enquanto tocador, e mesmo da viola enquanto instrumento. Os construtores e tocadores de violas e rabecas referem-se a seu aprendizado – na fabricação e toque destes instrumentos – como um “fazer/experimentar”, seguindo como modelo parentes mais velhos, tais como pais, avós, tios e padrinhos. É no experimento que se produz os instrumentos e o próprio fandangueiro e, desse modo, o instrumento é feito de semelhanças que produzem diferenças. Trata-se, portanto, de um sistema de conhecimento mediado pelo mundo da experiência (Martins, 2018: p. 149)⁷⁷

Portanto há um deslocamento temporal do tradicional. Enquanto o território parece demarcar os lugares de uma ampla pertença - dessas artesanias, do encontro das pessoas, das objetivações “conscientes” e políticas da cultura, digamos assim - o tempo e sua potência subjetivante a desloca pela memória: traslada da materialidade para a

⁷⁶ No sítio rabeca.org, um banco de dados audiovisual sobre rabecas brasileiras, portuguesas e o rawé guarani (rabeca guarani), encontra-se o seguinte trecho sobre a questão do formato das rabecas: “Ao contrário do violino, a rabeca não possui um padrão universal de construção, apresentando muitas variações no tamanho, formato, número de cordas, afinações utilizadas e materiais empregados em sua confecção. As características de cada instrumento obedecem às tradições regionais e também à criatividade e aos meios de que dispõe o fazedor de rabecas, que é na maior parte das vezes um artesão com poucos recursos materiais” (Pacheco e Abreu, 2001: 10-13)

⁷⁷ Martins vai ainda mais além: “A experiência musical caiçara está implícita ao ambiente de onde emerge esta produção, seja nas imagens que surgem de sua poética, versos que revelam mar, mato, mangue, animais e plantas, seja ainda, da madeira que faz brotar suas violas e rabecas, o ambiente produz este ‘domínio de emaranhamento’ em plena transformação e movimento. O construtor de instrumentos musicais é antes de tudo um bom *mateiro*, deve ter uma compreensão fina do ambiente que o cerca. Um ambiente que está sempre em fluxo, não permanecendo o mesmo de um momento para o outro, movimentos dados sobretudo por transformações de marés, ciclos lunares, sazonalidades de clima/tempo, fazem com que um mesmo lugar esteja em constante dinâmica” (ibidem: p.116).

ideação e vice versa, traindo uma noção estática de tradição, ou a impulsionando em várias direções, do mesmo modo como as metáforas caminham na ordem das significações contextuais.

Segundo Aorélio Domingues, liderança do Grupo Mandicuera, de Paranaguá-PR, sobre um projeto de construção e ensino de luteria caiçara realizado na mesma cidade, chamado *Artesanias*:

Eu acho que o Artesanias, ele traz um respiro, a gente tá num momento muito delicado da cultura popular, porque temos que aproveitar este último elo da cultura popular com a transição dela para o contexto. Aproveitar os mestres ainda que estão vivos, este conhecimento, desde o swing da música até o conhecimento da madeira, da natureza, dessa vivência deles, aproveitar essa experiência deles [mestres mais antigos]. Para a gente, essa construção de instrumentos traz um respiro para toda essa atividade. Porque é difícil a gente pensar que vai ter que ensinar jovens a construir instrumentos, a gente tratar com leis ambientais que proíbem a gente de retirar madeira do mato, tudo isso. Trabalhar tudo isso até chegar ao ponto de ter construtores de instrumento. O instrumento não é feito da forma tradicional, mas a gente pega a técnica tradicional e organiza ela para esse novo contexto, esse novo jeito de se fazer instrumentos. Não quer dizer que a gente tá mudando a técnica, mas a gente tá agilizando o processo e também organizando o processo para que se repasse (Aorélio Domingues, apud Giordani, 2019: 197, grifos do autor)

Os dois trechos destacados acima - que, inclusive, fazem parte de duas grandes teses recentes sobre o fazer do fandango e suas qualidades experienciais, com atenção especial para a relação entre a experiência do fandango e a experiência do meio/ambiente - trazem, em si, duas perspectivas diferentes e, ao mesmo tempo, muito comuns de *experiência*. A primeira é a de experiência como “acúmulo” de tempo de prática e a segunda é a de experiência como observação como fonte conhecimento, como evento afetivo - sendo as duas, obviamente, inter-relacionadas. O modo inventivo que procuramos descrever aqui é “filiado” a esse sentido, mas difere, especificamente, em relação à temporalidade. Vejamos.

Ilustrativo dessa “mesma” qualidade da luteria/artesanato caiçara é o modo como Amir instrui os inscritos em relação às técnicas de montagem do instrumento, no curso mencionado, de construção de rabecas de cabaça. O curso foi dividido em dois dias, sendo cada final de semana uma turma nova, e contava com aproximadamente dez pessoas por sessão. A primeira tarefa é lixar todas as peças preparadas previamente por

nós⁷⁸. O acabamento prévio das peças à montagem exige algum esforço manual por parte dos inscitos, o que leva a certas preocupações destes sobre a forma que elas *deveriam* tomar. Nesse espírito, um dos inscitos volta-se para Amir e pergunta: *professor, tem algum jeito certo, um método pra fazer igual?*

A resposta de Amir é sucinta e deixa o rapaz até um pouco sem jeito: *método a gente não tem não, não tem um modelo. O que eu tenho aqui é uma referência*. Então, ele pega uma peça já finalizada (um cavalete de rabeca), posiciona-a no centro da bancada em que se realiza o trabalho e diz: *a gente vai no olho mesmo, mas pode ir fazendo do jeito que for melhor pr'ocê*.

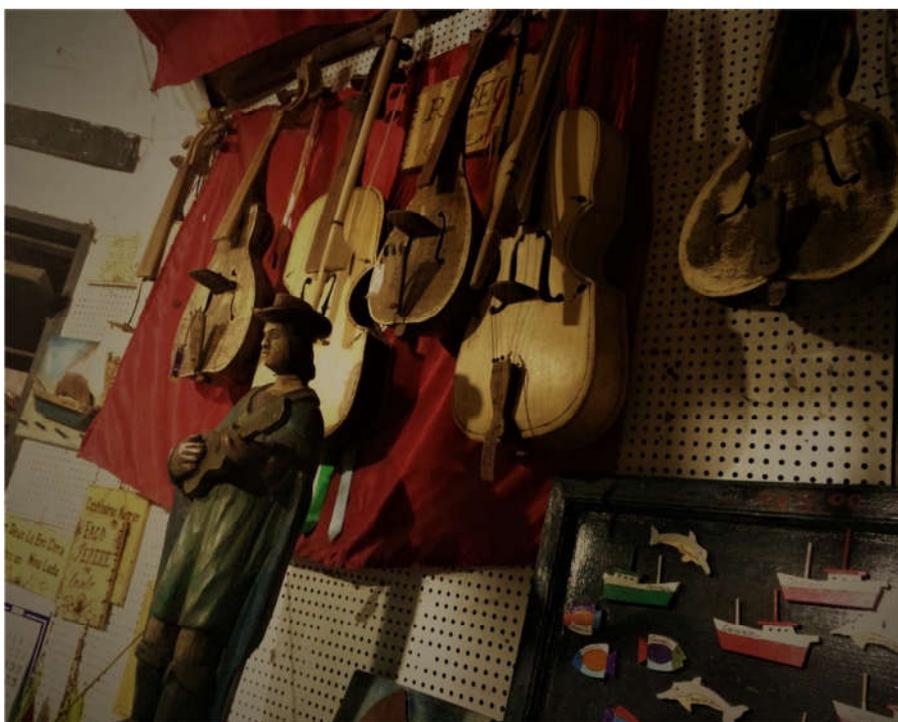
Esta resposta também aponta para o aspecto experiencial da luteria fandangureira de uma maneira distinta daquela que coloca a experiência como *passagem* (através) do tempo, algo como um acúmulo de vivências específicas. Este outro sentido de experiência é mais próximo daquele que, costumeiramente nos referimos com relação à ciência e arte, como *experimentos*. A experiência - do construtor de instrumentos e do tocador de fandango - vem não apenas do aprendizado com os mais velhos, mas do fato de experimentar com o conhecimento observável e reproduzível com elementos que tenha à mão, distintos desse mesmo conhecimento e muitas vezes (equivocadamente, na nossa leitura) tidos não apenas como não tradicionais, mas como disruptores da “autenticidade” tradicional. Ao contrário: as tradições (fandangueriras) são inventivas.

É verdade que estes pontos de vista que defendem as tradições como algo imóvel, “parado no tempo”, são algo antiquadas - e o próprio ato de “classificá-las” como “antiquadas” diz muito sobre a dinâmica do tempo implícita e explícita nessas relações: sobre a dinâmica do tempo que acompanha e gera as definições do que é tradicional, moderno, antigo e novo e da qualidade das experiências que as definem. Mas antes de adentrar essas paragens, vamos acompanhar um pouco mais a questão da rabeca de cabaça. Creio que focar na história desse instrumento, tanto no sentido específico aqui colocado, como em sua história mais ampla, pode nos dar *pistas* sobre essa dinâmica.

⁷⁸ Durante o período que trabalhei junto a Amir e Seo Zé, meu outro mentor em campo, na Oficina-Escola de Artesanato Tradicional - experiência essa que será pormenorizada - produzimos quase meia centena de peças para o referido curso, mesmo *antes* de saber se, quando e onde iríamos realizá-la.



1. Rabecas de cabaça no Quiosque Caiçara/Cananéia-SP⁷⁹



2. Rabecas tradicionais e de cabaça feitas por Amir, com São Gonçalo à frente

⁷⁹ Todas as fotos utilizadas nesta tese são de minha autoria, exceto quando indicado.



3. *Participantes da oficina no SESC Pinheiros em ação*



4. *Rabecas feitas pelos participantes da oficina*

A rabeça, de maneira geral é, sem dúvida, um dos instrumentos musicais mais tradicionais, do ponto de vista de uma história organológica. Essa afirmação pode parecer, à primeira vista, como uma generalização inócua, na melhor das hipóteses, ou altamente imprecisa, na pior delas. Contudo, isto depende mais da ideia que se faz de tradição do que qualquer fato relacionado à história desse instrumento.

Tradição é um elemento chave para prosseguirmos aqui: pois a noção *moderna* de tradição ganhou contornos muito distintos daqueles em que ela nasceu. Mas não apenas isso: ela ganhou o sentido contrário. Tim Ingold, em dois momentos diferentes, defende esta posição, e é significativo observar em quais momentos ele traz essa história à tona. O primeiro é em busca de uma reconciliação - o autor se utiliza da palavra “cura” - da ruptura entre *realidade* e *imaginação* (uma imaginação vinculada ao mundo real, entretanto). Para isso, ele parte em busca de uma comparação entre o monasticismo medieval e ontologias indígenas (especificamente, as dos Ojibwa do norte do Canadá). Mais do que o argumento geral, por mais interessante que seja, o ponto que nos interessa aqui é sobre a noção de tradição, em particular:

Cercado pelas vozes das páginas como o caçador [índigena] está cercado pelas vozes da terra, o leitor medieval era um seguidor da tradição (traditio) Derivada do Latim tradere, ‘entregar’, tradição significava algo bastante diferente do que é comumente tomada hoje. Ela absolutamente não era um corpus de ensinamento, ou conhecimento codificado, a ser passado de geração para geração. A palavra era antes usada para significar uma atividade ou performance, graças à qual era possível - manter a moda - para seguir adiante. As escrituras, longe de dar conteúdo à tradição, estabeleceram os caminhos ao longo dos quais o movimento poderia proceder. Cada caminho - cada história [story] - levaria o leitor mais longe antes de se entregar para o próximo. A semelhança do Latim tradere para o Inglês Antigo trade [comércio/troca/ofício], de onde é derivada ‘track’ [seguir/localizar], é acidental; entretanto, como o teólogo Peter Candler (2006:120-1) sugere em um comentário sobre os escritos de Tomás de Aquino, a vocação dos monges era tanto uma troca [trade] como um ofício [craft]. Em sua pesquisa enciclopédica dos animais nos mitos, lendas e na literatura, Boria Sax escreve que ‘estudar uma tradição é seguir [to track] uma criatura, como se fosse um caçador, de volta no tempo’ (2001: X). Cada criatura é sua história [story], sua tradição, e segui-las é ao mesmo tempo performar um ato de lembrança e seguir adiante [to move on], em continuidade com os valores do passado (Ingold, 2013a: 741, tradução minha⁸⁰, grifos no original).

⁸⁰ Optei por deixar entre colchetes alguns dos termos da passagem original, já que, na tradução para o português, eles podem perder o sentido que o autor procura implicar, como em *trade*, que pode ser traduzido como *troca*, *comércio* e *ofício*, e *story*, que tem um sentido diferente de *history*, sendo ambos traduzidos para *história*. Segue o trecho no original: “Surrounded by the voices of the pages as the hunter is surrounded by the voices of the land, the medieval reader was a follower of tradition (traditio). Derived

O segundo momento em que o autor *resgata* o sentido original de *tradição* é também marcante: trata-se já não de uma defesa mas de uma argumentação *contra* a noção de educação como é praticada hoje em dia, como inculcação de conhecimento em uma pessoa por parte de outra pessoa que detém esse conhecimento e, a partir dessa diferença, traça uma comparação entre modelos de educação e o caminhar e perder-se em um dédalo (*maze*) e um labirinto (*labyrinth*), respectivamente. Não vale a pena citar o trecho aqui, na medida em que o próprio Ingold está citando a passagem acima - na verdade ele oferece até menos elementos nesse segundo texto (Ingold, 2015: 33). Acrescenta apenas que, correspondendo à sua ideia de conhecimento,

Seja caminhando por uma trilha ou copiando um texto, o pedestre ou escriba se submete a uma linha que sempre o tira de posição. Não tendo uma meta, um fim em vista, sempre esperando, sempre presente, exposto e não obstante impressionado pelo mundo através do qual ele vaga, ele não tem nada a aprender nem nada a ensinar. Seu itinerário é um modo de vida, mas é um modo sem conteúdo a transmitir. Não há corpo de conhecimento a ser passado adiante. E porque não há nada a ser passado adiante, não há métodos para fazê-lo (idem ibidem)

Agora, Ingold está, nesses dois textos, defendendo argumentos mais amplos e não está exatamente preocupado com as variações e transformações das ideias em torno das ideias de tradição - estas são apenas elementos dentro de seu argumento mais geral. Talvez por isso ele tenha convenientemente *esquecido* de outros significados pelos quais essa ideia transitou e dispense tão rápido a associação entre esta palavra e o “passar adiante” de geração para geração - afinal, seu argumento é de que o conhecimento *se constitui* em cada geração, seguindo os preceitos da fenomenologia. É por essa mesma razão que ele retém apenas o significado etimológico de “passar adiante” sem, no entanto, dar atenção para outros significados da palavra: *tradere* não é apenas relacionado a *trade*; Com efeito, vindo para o Inglês Antigo do Francês Antigo

from the Latin *tradere*, ‘to hand over’, tradition meant something rather different from what it is commonly taken for today. It was absolutely not a corpus of teachings, or codified knowledge, to be passed from generation to generation. The word was rather used to signify an activity or performance, thanks to which it was possible – relay fashion – to carry on. The scriptures, far from giving content to tradition, laid down the paths along which this movement could proceed. Each path – each story – would take the reader so far before handing over to the next. The resemblance of the Latin *tradere* to Old English *trade*, whence is derived ‘track’, is accidental; however, as theologian Peter Candler suggests in a commentary on the writings of Thomas Aquinas, the monks’ calling was as much a trade as a craft. In his encyclopaedic survey of animals in myth, legend and literature, Boria Sax writes that ‘to study a tradition is to track a creature, as though one were a hunter, back through time’. Each creature is its story, its tradition, and to follow it is at once to perform an act of remembrance and to move on in continuity with the values of the past.” (idem, referências omitidas)

tradicion, já significando “transmissão, apresentação, entregar”, diretamente do Latim *traditionem*, este sendo substantivo de ação (correspondendo ao argumento do autor) do radical do particípio passado *tradere*: do prefixo *trans-* (sobre; através) + *dare* (dar) (Simpson, 1959). Curiosamente, é uma duplicata da palavra *treason* (traição), já que o significado adquirido pelos franceses do Latim - e pelo qual chegou ao Inglês - era o de “entregar”.

Pois bem. O problema aqui não é um sobre definições “corretas”, longe disso; mas antes, sobre as *transições* dessas definições. Entendo que, quando Ingold recusa a noção de transmissão ele está, ao mesmo tempo, afinando seus preceitos teóricos com a antropologia contemporânea, ao recusar, deste modo, uma noção substantivista baseada na noção de representação. O “entregar” pressuposto pela sua reformulação de *tradição* não é tanto uma recusa ao *ato* de transmitir, mas de *transmitir algo* - ainda mais algo que esteja, de antemão, pronto (como o conhecimento). Então, o que se recusa é a noção contemporânea de tradição como esse algo que *não* muda, que atravessa mas não é afetado pelo tempo. O problema, de fato, é que essa noção de tradição é não apenas muito específica como, também, muito recente. Vejamos.

O poeta e ensaísta T.S. Eliot, em 1933, *definiu* sua ideia sobre tradição da seguinte maneira:

Tradição não é somente, ou até primariamente, a manutenção de certas crenças dogmáticas; essas crenças vieram a tomar suas formas vivas [living form] no curso da formação de uma tradição. O que quero dizer com tradição envolve todas aquelas ações habituais, hábitos e costumes, do rito religiosos mais significante até nosso jeito convencional de cumprimentar um estranho, que representa o parentesco de sangue das ‘mesmas pessoas vivendo no mesmo lugar’. Envolve em boa medida aquilo que é chamado de tabu: que esta palavra seja usada em nosso tempo em um sentido exclusivamente derogatório é para mim uma curiosidade de alguma significância. Nos tornamos conscientes desses itens, ou conscientes de sua importância, usualmente apenas depois que eles começam a cair em desuso, assim como estamos cientes das folhas de uma árvore quando o vento de outono começa a soprá-las - quando elas separadamente cessam de ser vitais. Energia pode ser desperdiçada nesse ponto, em um esforço frenético para coletar as folhas conforme elas caem e colá-las de volta nos galhos: mas a árvore sã produzirá novas folhas, e a árvore seca deve ser colocada no machado. Estamos sempre à perigo, em se agarrar a uma velha tradição, ou em tentar re-estabelecer uma, de confundir o vital e o não-essencial, o real e o sentimental. Nosso segundo perigo é associar a tradição com o imóvel; pensá-la como algo hostil a toda mudança; em visar o retorno para uma condição prévia em que imaginamos como sendo capaz de preservação em perpetuidade; em vez de visar o estímulo à vida que produziu aquela condição em seu tempo” (Eliot, 1933: 18-9, tradução minha, grifos no original)

Esta citação de Eliot é importante por um bom número de motivos como, por exemplo, a noção de que a tradição é uma forma de vida - ou ainda, uma forma viva - e, principalmente, a ideia de que ela é afetada pelo tempo, pela mudança - embora as “cláusulas” sobre essencialidade sejam discutíveis (hoje).

Mas ela se torna mais importante ainda quando temos em mente o restante das passagens de onde esta foi retirada. O trecho acima foi retirado de três aulas que o poeta ministrou na Universidade da Virgínia onde, mais do que versar sobre crítica literária, ele buscava definir alguns conceitos que julgava essenciais para “a boa literatura”. Entre esses conceitos, além de *tradição*, estavam também *ortodoxia*, e de *unidade*. O ponto crítico nessas aulas - que ele nunca permitiu serem republicadas⁸¹, era justamente seu tom *conservador*: nelas ele defende uma espécie de unitarismo contra as “visões pós-modernas de pluralismo e multiculturalismo”, chegando a afirmar que “a população deveria ser homogênea; onde duas ou mais culturas existem no mesmo lugar elas são mais prováveis de serem ferozmente auto-conscientes ou ambas se tornarem adulteradas” (idem: p. 19). Como se vê, o autor não tinha a mesma concepção aberta e móvel de cultura como tinha de tradição.

E o ponto aqui é justamente essa contradição: mesmo para um autor *conservador* - de um ponto de vista político e cultural -, o conceito de tradição está em movimento e é aberto à mudanças (e este é de fato o problema daquilo que chamamos de conservadorismo: que as coisas mudem). Eliot enxergava a tradição de maneira mais “aberta”, sendo passível de uma avaliação sobre quais mudanças deveriam ser bem-vindas e quais deveriam ser rejeitadas, estendendo o mesmo tipo de avaliação para o que deveria, dentro de cada tradição, ser mantido ou eliminado (Eliot, 1933: p. 17).

O objetivo de se trazer aqui duas *definições* de tradição que são, ao mesmo tempo, tão similares e usadas com propósitos tão distintos é, precisamente, o problema das *definições*. A formação de uma tradição, seja como ato performático ou como uma forma viva⁸², reside justamente em seu movimento através do tempo/espço como *definidor* de uma coisa, de um objeto, de uma linha ou caminho a ser seguido - um *movimento de estabilização*. É a própria história da ideia de tradição que demonstra

⁸¹ Especula-se, inclusive, que isto se deva ao pungente anti-semitismo da obra, apenas uma vez explícito, mas perceptível por toda ela, no contexto do início da IIª Guerra Mundial. Para um breve comentário sobre a obra, ver Bhattacharjee e Bhattacharya (2015).

⁸² Certamente, ninguém pode performar/inventar algo que ainda não exista convencionalizado em algum nível (cf. Tarde, 1903: Cap. I); são “pedaços” de coisas que performamos e o resultado disso é sempre incerto, mas ancorado em tradições como motores, motivações ou *inputs*, para usar um termo caro à Roy Wagner (2010). A própria vivacidade da forma, deste ponto de partida, é decorrência de suas per/formances.

isso: ora, se ela não fosse estabilizada e/ou imobilizada de tempos em tempos, não haveria o porquê de assertivas como a dos autores acima, procurando demonstrar como ela está imersa em movimento, em seu duplo aspecto, através do tempo e do espaço.

A oposição entre as duas visões de tradição expostas acima, inclusive, demonstra sua diferença de avaliação nesse sentido: enquanto a versão de Ingold implica, para além do movimento no tempo, um movimento no espaço (caminhar, seguir uma trilha, um caminho), o que ele via não apenas como positivo, mas como sendo o sentido original da palavra, Eliot “naturaliza” (a metáfora com as árvores de outono não me deixam mentir) o movimento no tempo, enquanto vê com maus olhos os movimentos no espaço das mesmas tradições - implicados em seu “unitarismo” cultural.

Tradições são formadas e de-formadas através de movimentos de abertura e de fechamento de algo - e através do movimento deste “algo” de *um* lugar para *outro*. Como escreveu Jorge Luis Borges em 1953 - e, para todos os efeitos, outro autor tido por conservador - no prólogo de *La Historia de La Eternidad*: “sem tempo não há movimento (ocupação de lugares distintos em momentos distintos); [...] tampouco pode haver imobilidade (ocupação de um mesmo lugar em momentos distintos)⁸³” (Borges, 1968: 9, tradução minha).

Antes de prosseguir com essa digressão teórica, deixe-me voltar para a rabeca. Creio que agora possa justificar a afirmação sobre ela ser um dos instrumentos *mais* tradicionais, em uma possível história dos instrumentos musicais e das culturas. E, *ao mesmo tempo*, sob outra perspectiva, um dos *menos*.

⁸³ Borges, na realidade, está afirmando neste prólogo uma *falta* de entendimento, e justificando o fato de que no livro referido, *Historia de La Eternidad*, pouco fala de eternidade e mais de filosofia platônica. A citação um pouco mais extensa é reveladora: “No sé cómo pude comparar a ‘inmóviles piezas de museo’ las formas de Platón y cómo no sentí, leyendo a Escoto Erígena y a Schopenhauer, que éstas son vivas, poderosas y orgánicas. Entendí que sin tiempo no hay movimiento (ocupación de lugares distintos en momentos distintos); no entendí que tampoco puede haber inmovilidad (ocupación de un mismo lugar en momentos distintos)” (Borges, 1968: 9).

Em primeiro lugar, movimento no espaço através do tempo. Uma das coisas mais interessantes na história da rabeca está nas especulações em torno de sua origem. De fato, quando se trata de traçar essas linhas, os pesquisadores (historiadores, etnomusicólogos, organólogos, etc.) encontram imensas dificuldades: não se sabe ao certo de onde ela veio e quem foram os primeiros povos a utilizá-la, chegando ao ponto de declararem - com base em certo *pré-conceito* historicista, certamente - que se trata de um “instrumento sem história” (Fiammenghi, 2008 *apud* Bergmann Filho, 2013: 697). No que diz respeito à sua morfologia, o primeiro aspecto que salta aos olhos - e ouvidos - é seu parentesco com o violino, chegando por diversas vezes, especialmente no caso da rabeca brasileira, devido à “nossa” história colonial, a ser tratada como uma derivação do mesmo. Mas aí entram outros problemas: o próprio violino não tem uma história bem delimitada e demarcada, sendo, por vezes, tratado como uma derivação das... rabecas medievais.

Bergmann Filho, pesquisador em Luthieria e Design de instrumentos que têm sua pesquisa voltada para o universo musical caçara, aborda duas especulações sobre a morfologia desse instrumento, em suas supostas origens europeias. Ao tratar sobre o trabalho de David Boyden, musicólogo americano que focou nas origens do violino no norte da Itália Renascentista, traz a hipótese de que o violino “teria surgido da fusão de elementos de diferentes instrumentos musicais europeus, resumindo a forma do violino em um instrumento musical com o corpo da Lira da Braccio e as três cordas afinadas em quintas da rabeca medieval, um híbrido em si” (Bergmann Filho, 2013: 700). O autor (Boyden) subdivide os cordófonos de arco em *fiddles* (atualmente, a tradução corrente para rabecas, a propósito) e *rebecs*. Os critérios para essa divisão estão na forma e modo de construção: enquanto os primeiros têm formato de oito e tem tampo e fundo colados separadamente, com o braço anexado, as *rebecs* são descritas da seguinte maneira:

Rebecs seriam os instrumentos piriformes e monoxílicos, ou seja, com o corpo e braço construídos em formato de pêra a partir de um bloco sólido de madeira. Posteriormente o tampo (de pele de animal ou madeira) era colado sobre este corpo e demais acessórios (cravelhas, espelho, cavalete, etc.) eram adicionados. Este é o caso das rabecas medievais, instrumento que deriva das rebabs árabes, introduzidas na Europa por meio da ocupação moura a partir do século VII (Bergmann Filho, 2013: 700-1)

Tanto violinos como rabecas, em seus trânsitos pela Europa medieval têm origens (no plural) em comum, se diferenciando em forma e construção através do tempo através dos próprios movimentos e penetração em culturas distintas. Inclusive etimologicamente, como prossegue Bergmann Filho, ao buscar as fontes das palavras:

Procurando fontes documentais mais antigas, para compreender melhor como esta palavra era entendida no passado, alguns fatos nos chamam a atenção. Tudo indica que 'rabeca' era a maneira como os portugueses e brasileiros definiam o instrumento conhecido hoje como violino até meados do século XX. [...] O fato é que a palavra violino praticamente inexistia na cultura portuguesa até meados do século XX, sendo este instrumento musical conhecido em todas as camadas sociais como Rabeca. (ibidem: 702-4)

Os fatos a que o autor se refere são uso e diferenciação das palavras rebec e rábel nas fontes de língua portuguesa e dicionários de latim, onde os rebec se refere aos instrumentos similares ao violino de hoje e os últimos aos instrumentos de origem árabe, sendo muito raras as referências à palavra violino (que por sua vez são derivadas do francês *vielle*, aparentada do inglês *fiddle*). Os músicos que tocavam esses instrumentos eram chamados de rabequistas, como Dom Pedro II se referiu à Dengremont e Paganini (Sodré, 1956 apud Bergmann Filho, *ibidem*).

Aqui, mais um ponto de conexão entre *as histórias*, da rabeca e do fandango, para além do próprio uso do instrumento: como o fandango que teria sido trazido da Península Ibérica, há uma indefinição em relação às origens, nesse lugar, desse instrumento musical. A maioria dos pesquisadores aponta, no caso da rabeca, que esta seria herdeira de cordofones árabes, que se difundiram nessa região geográfica através da ocupação Moura (assim como a maioria dos instrumentos musicais da Europa medieval) - de meados para o final do século IX (Butler, 2003: 1). Porém, não há quase nenhum registro visual ou arqueológico dessa época em relação a esse instrumento, o que, de certa maneira é atribuído ao fato de que, no Islão, representações visuais do mundo real eram proibidas (Butler, *ibidem*). Ora, não foram apenas os objetos e instrumentos que os Mouros deixaram à Península Ibérica como herança: Ary Giordani (2019), em sua tese sobre o fandango, especula as influências mouras na formação do trovadorismo - que, por sua vez, veio influenciar toda a poética europeia subsequente, especialmente através de alterações na métrica e o acréscimo da rima. O estabelecimento - como um movimento de fechamento - das influências mouras pelos cristãos seja em termos musicais, poéticos, coreográficos e também de seus objetos e

instrumentos, foi crucial para a formação das tradições que viriam a atravessar o Atlântico, séculos mais tarde.

O que nos interessa aqui, como venho dizendo, não é tanto a busca por “linha reta” da história desse tão disseminado instrumento - ou pela fonte mais antiga, pelo relato mais original. As considerações sobre as origens da rabeca, como nos apontou Bergmann Filho, são mais interessantes justamente nas suas curvas, nos caminhos tortuosos que a levaram de um lugar a outro, nas confusões morfológicas e etimológicas que causam o trabalho de seguir suas trilhas. Como o autor afirma, “mais importante que conhecermos um ponto de partida específico, talvez seja conhecer o caminho pelo qual este artefato se moldou à vontade e necessidade daqueles que o possuíram, utilizaram e (re) criaram às suas imagens” (ibidem, p. 697).

Portanto, o que nos concerne é que, tanto a rabeca como o violino eram, nas épocas de sua disseminação e difusão pela Europa Medieval - até meados do século XVIII pelo menos - *pouco* estabelecidos. Ou melhor: como esses instrumentos se estabeleceram de modos diferentes, formando várias tradições em torno de si através dessas diferenças morfológicas, técnicas (de construção e de toque) e etimológicas. E se podemos dizer isso do próprio *Pathos* que seguiram esses singulares instrumentos musicais, o que dir-se-á ainda de seu uso? De todo o imaginário cultural que se forma através desse uso, de suas importações e empréstimos, podemos fechar a escala desse mapa e nos voltar para a sua chegada ao Brasil.

Curiosamente, no mesmo artigo citado acima o autor introduz a ideia de que as rabecas brasileiras foram, em seus primórdios, baseadas na observação dos violinos trazidos pelos portugueses - relevando, assim, a própria conclusão de que os portugueses, pelo menos no que diz respeito à nomenclatura, não se referiam à esse instrumento como violino, mas antes como rabeca. Seja como for, é cristalino para os pesquisadores da área, como também aponta o musicólogo Guilherme Romanelli (2005), que a rabeca brasileira é aparentada do violino - mesmo que muitos pesquisadores não arrisquem a se aventurar nessas searas (Bergmann Filho, 2013).

O caso é que, confusões linguísticas, etimológicas e morfológicas *à parte* (mais especificamente, da parte do outro lado do Atlântico), a rabeca chega ao Brasil, trazida pelos colonizadores portugueses [como] algo *definida*. Um padrão havia se estabelecido, se consolidado, através das relações entre o uso e nominação desse instrumento em Portugal e a absorção, adaptação e transformação cultural do violino sob esta rubrica na Península Ibérica. Isto apenas para, ato contínuo, ser novamente

trans-figurada, *da mesma maneira*, isto é, culturalmente, em seus usos e significações e também limitações materiais pelos artesãos brasileiros que a recebiam (Romanelli, 2005). Através dessas sínteses disjuntivas - e, ao mesmo tempo, disjunções sintéticas, o que é diferente - reverberam nas cordas da rabeca e em seu corpo as respectivas criatividades (materiais, simbólicas, linguísticas e morfológicas) necessárias e proporcionadas pelo e para o estabelecimento de novas criações - e de novas tradições.

Vejamos o caso da rabeca de cabaça assim *inventada* por Amir, no curso que realizamos no Sesc. Como afirmei no início deste capítulo, a rabeca de cabaça, nessa forma específica, trata-se de uma inovação dentro da cultura caiçara e do fandango. Isto não só é evidenciado pelas reações de surpresa de alguns artesãos e fandangueiros mais antigos, bem como pela própria bibliografia, onde não há nenhuma indicação da presença deste instrumento, nesta forma, dentro dessas tradições. Amir me explica, entretanto, que essa invenção nasceu dentro de uma das melhores tradições da artesanía caiçara: a adaptação criativa conforme uma necessidade específica:

Eu estava numa escola Waldorf, realizando uma oficina de construção de rabeca, dessa mais tradicional, a que todo mundo conhece [aponta para uma rabeca de caixeta pendurada na parede de seu quiosque]. Só que o pessoal da oficina... bem, eles não deram conta de fazer. Não acertavam a forma, o tamanho, o encaixe, nada. Não conseguiam fazer de jeito nenhum. Eu tava com um bom tanto de cabaças, para uma outra oficina [se não me engano, de maracás]. Então não tive dúvidas: 'serrotei' elas no meio e deu certinho! De lá pra cá a gente vem melhorando elas né, que nem esse encaixe do braço, que inventei pra encaixar legal na cabaça e o 'caramujo' [cabeça da rabeca] que faço em forma de canoa

A cabeça da rabeca em forma de canoa não é “apenas” um acréscimo estético (como se isso fosse pouco!). É também uma solução prática, no sentido em que, ao contrário das tradicionais rabecas de caixeta, onde se trabalham as formas do caramujo em uma madeira de relativa maleabilidade e leveza, o material utilizado na oficina em questão é oriundo de madeira de reciclagem: portas velhas, móveis descartados, tábuas jogadas for, enfim, qualquer objeto do qual pudesse se obter a espessura e tamanho apropriados para a confecção do braço. Isto significa que várias madeiras diferentes foram utilizadas, como Cedro e Ipê Amarelo, nessa oficina em particular, retiradas de duas portas que Amir reutilizou. A variabilidade nas madeiras implica em diferentes graus de dificuldade para se obter a forma desejada, implicando em maior tempo para padronizar a cabeça do braço na forma do caramujo. Com a forma da canoa, além de

referenciar um artefato clássico da cultura caiçara, economiza-se tempo que seria gasto nos complexos detalhes do caramujo.

Já o encaixe do braço com o corpo, em forma de “y”- com uma das “pernas” do “y” ligeiramente mais longa que a outra -, trata-se de uma grande invenção de Amir: o encaixe tradicional do braço com o corpo da rabeca, com um acabamento reto em posição vertical em relação ao corpo das rabecas de forma ou de cocho, e em forma de um “L” ao contrário, no caso de outras rabecas de cabaça, é de difícil encaixe na curva da “boca” da cabaça - o que, para os propósitos da oficina poderia ser um problema, dado que essas ocasiões tem um tempo limitado de prática e construção. O formato em “y”, além de facilitar o encaixe, proporciona uma maior adaptação aos mais variados formatos de cabaça, das maiores às menores.

O ponto é que o fruto da cabaça tem uma forma estabelecida, mas não padronizada. E aqui temos (mais) uma interessantíssima conexão, neste caso, entre a história da rabeca e da cabaça - para além das próprias rabecas de cabaça serem algumas das primeiras formas a serem registradas desse instrumento.

Como havia dito antes, os primeiros registros do instrumento são apenas literários, a partir dos escritos de filósofos e historiadores árabes, como Ibn Khaldun, Al-Farabi, Ibn Sina (Avicenna, na tradução latina) e Ibn Zaylah. As fontes sobre essas fontes (vejam a imensa cadeia de acontecimentos históricos⁸⁴) variam com relação aos materiais de construção e afinação dos instrumentos descritos, e sua relação com os alaúdes mais antigos, mantendo apenas, como padrão uma *forma* de tocá-lo. Há evidências, aparentemente, de que muitas dessas rabecas já eram feitas de cabaça, com o tampo confeccionado com peles de animais - sem especificar quais, entretanto - e braço de madeira.

Então temos a cabaça: assim como a rabeca, ela é marcada por certa indefinição histórica. Não se sabe ao certo quem foram os primeiros povos a cultivá-la, nem ao menos se houve “um primeiro” povo a cultivar este fruto. Assim como a rabeca, em vez de ser um “objeto sem história”, entretanto, trata-se de um com *excesso* de historicidade⁸⁵: há registros de usos - instrumentais, práticos, alimentícios, etc. - em todos os cinco continentes, durante os mais amplos períodos históricos. Segundo conta Moira Anne Bush Bastos (2010), em sua dissertação sobre usos artísticos da cabaça, os

⁸⁴ Algumas delas podem ser conferidas em Butler (2003).

⁸⁵ Excesso de historicidade, seguindo a diferença levi-straussiana (Lévi-Strauss, 2004) entre a história “dos” historiadores, a filosofia da história, que me parece cultivada por Eliot, e aquilo que está mais próximo da perspectiva antropológica, as historicidades

colonizadores europeus se surpreenderam ao invadir o território do “Novo Mundo”, achando que traziam consigo este fruto e vê-lo sendo utilizado de formas similares (como recipiente de água) e distintas (como instrumentos musicais de percussão e não cordófonos) pelos indígenas daqui. Há registros de usos em nosso continente antes de 1492⁸⁶ (Prance e Nesbitt, 2012), quando da chegada de Cristóvão Colombo.

A cabaça, classificada como sendo das plantas do gênero *Lagenaria* e *Cucurbita*, ambas pertencentes às famílias da *Cucurbitaceae*, é, sem sombra de dúvidas, um dos frutos que mais proporcionou instrumentos - musicais inclusive - de usos cruciais para as mais diferentes culturas ao longo de sua história. Referi-me aqui à sua taxonomia e isto deve nos levar para outro ponto de interesse nessa discussão: deixando de lado a complexa questão sobre as diferenças de gênero e espécie (e *entre* gênero e espécie) que servem de parâmetro para as classificações das ciências biológicas, estas buscam (e aqui descrevo de maneira simplificada), estabelecer um padrão para essa classificação através de características em comum das diferentes espécies e gêneros, mas de maneira alguma buscam um padrão *nas* cabaças (ou qualquer outro fruto, planta, animal, etc.).

As classificações taxonômicas das ciências biológicas, certamente, buscam uma espécie de padrão na procura das características comuns que podem *definir* qual elemento pertence à qual espécie, gênero e família. Mas o ponto crucial é este: o padrão, neste sentido, é uma produção humana, para fins classificatórios e não algo que pertence àquilo que se refere (a classificação das coisas se impõe a partir da classificação dos homens, segundo a escola sociológica francesa). No caso das cabaças, um fruto que parece ter escapado do desejo industrial de padronização da natureza como produção de elementos idênticos, as formas em comum não levam a *um* padrão. De fato, poderíamos afirmar que a identificação das formas da cabaça, em suas características comuns, possa nos levar a produção de um padrão, mas a questão encontra-se invertida, em relação ao mencionado desejo industrial de produzir formas idênticas.

A mesma inversão ocorre em relação à análise histórica e morfológica de instrumentos musicais. Para se constituir como a descrição da história de um instrumento, a questão chave se torna não apenas a identificação do padrão como performance - o ato de identificar padrões *a posteriori* - mas de produzir um item, objeto, elemento padronizado, um sendo mais próximo do outro, o mais aproximado possível, se não *idêntico*, às suas referências e modelos. É assim que, diante de uma

⁸⁶ Ano que marca, “coincidentemente”, o fim do reino de Granada e simbolicamente a reconquista daquela região pelos Cristãos Europeus.

história de idas e vindas como a da rabeca, José Eduardo Gramani, o pioneiro e um dos maiores pesquisadores desse instrumento no Brasil, afirmou que se trata de um instrumento despadronizado:

É um instrumento que se diferencia da quase totalidade dos outros por uma característica fundamental: a ausência de padrões no seu processo de construção, no seu formato, tamanho, número de cordas, afinação e outros detalhes. A rabeca não é um instrumento fabricado em série (ainda segundo Carlos R. Brandão, note-se também que a rabeca é o único instrumento de música folclórica que não se encontra em produção industrial). Todas as rabecas são feitas por artesãos da região [das quais são provenientes] Cada instrumento construído possui medidas diferentes entre si, arcos de tamanhos diversos e até mesmo cordas de diferentes calibres (Gramani e Gramani, 2002: 12, 14)

É interessante notar aqui como, para Gramani, nessa passagem pelo menos, o que configura a rabeca como um instrumento despadronizado é a ausência de medidas. Todas as características que ele afirma serem diferenciais, que configuram a diferença de formato, passam por esse critério: tamanho, número e calibre de cordas, afinação... uma questão numérica, como se vê. Mesmo que mais adiante ele deixe transparecer a importância das técnicas e materiais de construção na diferenciação da rabeca, neste ponto pelo menos, em relação ao estilo argumentativo, a questão das dimensões da forma se tornam o critério fundamental para definir a padronização do instrumento. Prosseguindo, Gramani afirma ainda o seguinte sobre a ausência de padronização das rabecas:

O inesperado parece ser uma constante no trabalho de construção das rabecas, atitude que se torna cada vez mais ausente no mundo da arte, tamanha a carga de fórmulas e receitas de como se fazer isto ou aquilo. O fato de não existirem regras para a construção das rabecas possibilita que haja uma contínua motivação, que impulsiona o construtor no seu trabalho, o músico no seu fazer e ainda o ouvinte que usufrui da música (ibidem).



5. *Plantação de Cabaças da Oficina-Escola de Artesanato Tradicional/Cananéia-SP*



6. *Frente e verso de uma rabeça de cabaça feita por Amir (foto de Amir Oliveira)*

Finalmente, chegamos. A associação feita pelo autor entre a ausência de padrão e o *inesperado* é crucial para o argumento final deste capítulo. O inesperado como atitude, que gera motivações (*contínuas!*). Essa ideia nos leva para outro lugar, um lugar de retorno, onde podemos pensar algo a mais sobre o diálogo de Amir com o participante da oficina que fizemos, quando este pedia por um modelo: “modelo não temos, temos a referência”. Desse diálogo podemos retirar algo essencial para os dilemas e paradoxos existentes entre tradição e invenção, através de algumas palavras-chave que nos abrem o caminho, não para uma resolução qualquer, mas antes para um aprofundamento, um mergulho nesses paradoxos. *Padrão, modelo e referência*.

Devemos começar de algum lugar: a amplitude que nos leva às ideias de padrão, modelo e referência tocam, em menor e maior medida, áreas tão distantes do conhecimento quanto próximas: afinal, elas nos levam diretamente ao modo como descrevemos as coisas e como as coisas acontecem. Por esse motivo, creio que não seja coincidência que elas tenham adquirido um lugar especial no coração do conhecimento antropológico - no sentido amplo do termo e não apenas o disciplinar. Pois, quer estejamos falando [nos referindo] do modo como os diferentes conhecimentos são produzidos e tomam forma ou ao que esses conhecimentos se referem, as questões sobre os padrões e modelos que lhes dão uma forma singular e sua relação [de *originalidade*] com os conhecimentos precedentes são, propriamente, onde residem e se movimentam o conhecimento “em si” - a própria ideia de conhecimento.

Não é à toa, portanto, que uma antropóloga como Marilyn Strathern (2013) torna central em seu sistema de conhecimento a ideia de modelo e as variações e diferenças de escala entre diferentes modelos como *modo* de atingir e elucidar as diferenças, isto é: como modelo de produção antropológica. Antes dela, Gregory Bateson toma como fundamental a investigação dos padrões, mas não como forma de identificação entre uma coisa e outra e sim de produção de diferenças. Mais ainda, o modo como ele opera essas diferenças (Bateson, 1987 [1972]: 70-165) é através de uma radical in-distinção entre mente e natureza - e, assim, entre natureza e cultura - que longe de tomar um único padrão para ambos, coloca na relação entre os padrões *aparentes* na natureza e na cultura o “padrão dos padrões”: a diferença.

E, ora, o que poderia falar um acadêmico como este que vos escreve, das *referências*? Elas são o principal meio pelos quais construímos nossos mais comuns objetos, os textos, em suas mais variadas formas e estilos. São através delas, as referências, que construímos nossas discussões e criamos nossas inovações. Ou quase sempre: como é sabido (e muito mais comum do que desejaríamos), há uma tendência para o “mau uso” das referências: quando submetemos nossas palavras e ideias àquelas ideias que estamos referenciando não para *criar* algo, mas para se instalar, no sentido mais convencional do termo, i.e. sem movimento, dentro de uma tradição - e não de dentro para fora ou para trazer um elemento novo para dentro dessas tradições. Isto pode ser afirmado até mesmo para algumas etnografias, um campo de estudos que deveria ser pautado pela experiência *vivida* em campo, seja lá como se defina o campo, em contraposição às tradições aprendidas em sala de aula⁸⁷.

Eis aí um ponto essencial do campo de relações mobilizado por modelos, padrões e referências: elas versam, justamente, sobre aquilo que se repete, aquilo que se imita, e nos espaços entre uma imitação e outra, nos espaços entre as repetições, estendidos sobre uma linha de temporalidade (umas escala, portanto), sobre o que aparece - no sentido de gênese, de surgimento - como *novo*. Fora do entendimento convencional (ou não-diferenciante) de referências, padrões e modelos, esses modos e mecanismos de descrição versam sobre invenções.

Falar sobre invenções é falar sobre tradições⁸⁸ - o que, nos termos convencionais atuais soa como contradição. Vejamos o modo como Roy Wagner - a principal referência na antropologia sobre o tema hoje - se refere ao termo no *post scriptum* da edição brasileira de “A Invenção da Cultura”:

⁸⁷ “Categorias não valem por aquilo que definem, ou seja, digamos, pelo seu valor que se torna de face, mas por aquilo que elas conseguem relacionar e colocar em interação, ao nosso campo de visão. Porque elas não circunscrevem realidade social alguma, elas são a própria realidade mediada pelas nossas relações. É atrás dessas categorias que nosso campo se volta o tempo todo e nos faz antropólogos, de curta, média ou longa capacidade de explicação. Aliás, acho que isso realmente importa menos. O que parece crucial é manter as antenas da criatividade partilhada com os interlocutores em campo.” (Luiz Henrique Toledo, comunicação pessoal)

⁸⁸ Aqui estou propositalmente ignorando a clássica coletânea de Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1983), “A Invenção das Tradições”. Não tanto pela qualidade dos textos e das ideias presentes nela - inclusive, a esse propósito, re-inventar esse livro, a luz das ideias de Wagner sobre os processos de invenção, poderia ser de grande valia hoje. Mas muito mais pelo, ironicamente, modo como essas ideias foram convencionalizadas no mundo acadêmico desde então, com um entendimento de “invenção” e “tradição” que não só tende a classificá-los como falseações e ilusões históricas, como também contribuem para um entendimento da dialética ilusão x realidade, a nosso ver, empobrecedora da discussão como um todo.

Retrospectivamente, a partir de livros escritos depois de 'A invenção da cultura', o contraste entre os dois domínios - o do inato e o do controle humano - pode ser reimaginado de várias formas. Em certo sentido, a invenção não é absolutamente um processo inventivo, mas um processo de obviação (definição do dicionário [em inglês, para obviation]: 'prever e descartar'). Os dois domínios não 'interagem' simplesmente - antes, obviam um ao outro de maneira dialética. Ou então, uma vez que o processo de obviação baseia-se em uma série de reversões figura/fundo que se afetam mutuamente, os conceitos e mesmo os próprios domínios convertem-se por rotação em ironias daquilo que haviam, de outro modo, significado, não tendo outra transitividade (Wagner, 2010: 222, grifos meus)

Wagner nos remete aqui ao significado do dicionário de *obviar* para explicitar a diferença entre a invenção que ele descreve e imagina e o modo convencional, hoje, de invenção; e, de fato, os significados etimológicos da palavra são *reveladores*: do latim *obviacioun*: encontro, contato; exposição, que por sua vez são oriundas de *obviationem*, substantivo de ação derivado de *obviare* "agir contrariamente, ir contra". A forma utilizada por ele na maioria das vezes, *obviar*, é mais próxima da única forma que sobreviveu na língua portuguesa, que perdeu o sentido de verbo substantivado e se tornou apenas adjetivo⁸⁹.

O ponto que gostaria de reter aqui é esse: falar de invenções é falar de tradições, mas não apenas dos caminhos pelas quais essas tradições seguem e *permanecem* através do tempo, isto é, se estabelecem em e como uma cultura; mas é falar das contradições, em como a cada passo inventivo se invertem, reformam, deformam e transformam as tradições, ou seja: é falar sobre as formas, sobre em como se formam as tradições e em como as tradições dão forma. E é assim que faz todo o sentido discutir esses atos performativos nos termos de padrões, modelos e referências. Pois essas idéias correspondem, no limite, em como damos forma, no ato de descrição, aos atos de dar forma: em per-formar.

A diferença entre tomar esses atos performativos a partir de cada um desses termos chave não se dá tanto entre uma diferença de natureza entre eles; o argumento é justamente o contrário, em como eles atuam no mesmo campo de relações. A diferença crucial entre modelo, padrão e referência se dá mais no ponto de partida em que se toma ao dar (uma) forma. Nesse sentido, voltarei ao meu ofício tradicional, o de etnógrafo. Pois foi através da minha experiência de campo que tive contato com esses três modos

⁸⁹ De fato, o sentido de invenção como algo criado "do nada" e até mesmo como algo que não corresponde à realidade ou, mais diretamente, como mentira ou falseamento histórico ou científico, têm histórias muito mais recentes e, se avaliadas a fundo, contrariam até mesmo à distinção ocorrida a partir do estabelecimento da ideia de patentes e da correspondente diferenciação com o termo inovação. Embora alguns pontos dessa discussão sejam importantes para nossos propósitos, aqui e alhures, por ora, esse assunto não será abordado de maneira mais rigorosa.

de experimentar a performance - interconectados e entrecruzados - o ato de dar forma às coisas, no qual aprendi, com Amir e os participantes das oficinas, como estas três instâncias de performatividade (e, portanto, *transformação*) estão cruzadas.

A oficina de rabeça de cabaça não foi a única em que tive o prazer de elaborar o projeto e participar como assistente e produtor, relacionada à cultura caiçara e ao artesanato. No começo do mês de março de 2020 realizamos no SESC, na unidade da cidade de Registro-SP, a oficina “Aves da Mata Atlântica: Modelagem em Argila”. Esta, ao contrário da anterior, não é relacionada à cultura do fandango e relaciona-se à cultura caiçara mais pelo fato de ter como foco aves típicas da região - como o Quero-Quero, o Sabiá, Papagaio-da-Cara-Roxa, o Anu, etc. - do que pelas histórias ou ao próprio ofício de modelagem. Até por ter como alvo um público formado por crianças - um público, digamos assim, mais inquieto e impaciente - não são tantas as histórias e causos sobre as aves e sua relação com a cultura caiçara que são contadas, tornando a atividade algo mais prática.

Antes do início da atividade, Amir dispõe sobre uma mesa modelos que ele havia feito antes, já queimados no forno a lenha de sua oficina e com a pintura de acabamento - duas etapas que não seriam realizadas na oficina. A disposição dos modelos chama a atenção das crianças, já que a oficina é realizada em espaço aberto e livre para circulação - qualquer pessoa poderia chegar e participar, a hora que quisesse. “Pode ver com a mão”, diz Amir para aquelas que estão mais atentas e ao mesmo tempo encabuladas, mostrando encanto com os olhos.

Pouco depois, começamos. O saco com argila é colocado sobre as bancadas de trabalho e literalmente colocamos a mão na massa. Cada um dos participantes, a maioria tendo entre cinco e dez anos de idade, começando com umas cinco e chegando no máximo até dez pessoas ao longo da oficina, cada uma dessas pessoas pega um tanto de argila, o suficiente para caber na palma da mão. Amir começa, então, com suas instruções para modelar os pássaros: “primeiro faz uma bolinha, depois faz em forma de ‘coxinha’...”.

Enquanto alguns dos presentes prestam atenção e dão forma à argila segundo as indicações de Amir, um menino de aproximadamente cinco anos, posicionado mais próximo de mim - ambos estávamos do outro lado da mesa - me questiona: “como faz o olho?”. “O olho é melhor fazer no final, quando o passarinho já tiver a cabeça”, respondo. “Não, quero fazer o olho agora!”, ele retruca. Estamos à parte dos trabalhos gerais; a maioria está prestando atenção nas indicações de Amir e acabamos por criar

uma dinâmica própria, nós dois. Então, tento conduzi-lo: “Mas veja, não dá pra fazer o olho sem ter uma cabeça antes! Quer pelo menos tentar fazer a cabeça antes?” (mesmo sabendo que, do modo como estávamos fazendo os pássaros a cabeça vem junto do corpo, não é modelada separadamente; confesso que tentava pelo menos apaziguar a vontade do menino...)

“Mas eu quero *fazer o olho!*”, ele retorna já meio irritado. O questiono o porquê de tanta vontade de fazer o olho, sentindo já que aquela interação não estava indo bem. “Porque sim! Porque eu quero”. Então, ele desiste de mim, vendo que não seria de grande ajuda para seus objetivos. Ele procede em fazer uma bola de argila e fazer dois furos com os palitos utilizados para fazer as patas das aves: “pronto, tá aqui o olho!”

Esta interação poderia ser classificada como anedótica, de certo ponto de vista; porém, em seus detalhes, creio que ela venha a ser crucial para entendermos o caminho traçado entre o modelo e a referência, como quer Amir, ou ainda, o entendimento que podemos desvelar do movimento expresso da referência ao modelo. Ainda assim, ela revela um padrão existente nessa mesma oficina de modelagem: o da liberdade. Desde as crianças mais atentas até o meu rebelde companheiro, todas elas devem, não simplesmente seguir um modelo (embora possam, se assim quiserem), mas criar os próprios; é assim que algumas delas, “do seu próprio jeito”, chegam às formas dos pássaros, alguns nem mesmo sendo da Mata Atlântica, como uma que fez um *pavão*; o que se segue é uma série de princípios que *se moldam* com a realidade do material, mas que não é limitada por ela.

Vejamos o caso do menino que insistia em começar pelo olho: começar pelo olho é interessantíssimo, pois, a oficina treina exatamente a subordinação do olhar: todo modelo ou procedimento a partir de um objeto modelar precisa treinar e domesticar antes de tudo o olhar (que especulará sobre as proporções, grandezas, topografias). O modelo precisa ser olhado antes de tateado, manuseado, manipulado pelas mãos na tentativa aproximativa da cópia. O menino, na verdade, inventa outro procedimento ou padrão: negligenciando ou subvertendo a referência dos sentidos, do tato que nos conduz à morfologia da peça para o olhar. Nós, pelo tato, alcançamos a visão do modelo, o menino quer que seu próprio modelo nos veja antes de tudo. Antes da morfologização com a bolinha de argila, em um procedimento agentivo, o modelo se torna o pássaro, ou melhor, olho de pássaro, o grande olho que nos perscruta, uma metaforização das mais sofisticadas: obviação do sentido do tato pela visão. Não importa a forma morfológica assumida com a destreza do tato, mas a experiência do

olhar que está em questão, ao menos para ele. Daí começar pelo olho que a tudo quer ver, inclusive ver e inquirir os artesãos responsáveis pela oficina. É quase como conversar com o coioote⁹⁰. Pelo tato, pelo ato de modelagem só se chega à cópia do pássaro. Pelo olhar, uma das faculdades mais sensíveis e vivas, o atalho leva ao pássaro inteiro como um ser vivo e não somente ao clichê da mera cópia imóvel feita em argila. O olhar, mesmo reivindicado num objeto feito de argila leva ao movimento e à possibilidade da perspectiva. Infelizmente, nosso projeto de Miró perdeu a paciência - com a escultura ou comigo - e deixou sua obra de lado.

Assim como uma criança, ignorando a questão do tamanho - tão fundamental para a escala de modelos - conseguiu produzir miniaturas de passarinhos tão pequenos quanto sua mão. O mesmo pode ser observado na oficina de rabeça. A questão do próprio modelo já se começava pela escolha do tamanho da cabaça a ser trabalhada; por decidir se lixariam a mão ou com uma lixadeira, em casa; se pintariam ou não o instrumento, utilização de verniz, etc. E, no entanto, nada disso faria nenhuma delas *menos* rabeça. Os princípios estavam ali, os moldes também; os modelos estavam ali não para *prenderem*, mas precisamente para *serem* modelados.

De modo que, mesmo que possamos singularizar as experiências descritas acima seja, por exemplo, devido à “rebeldia” de meu interlocutor na oficina de modelagem (ele se recusou, inclusive, a me dar seu nome!) ou à minha falta de trato com jovens humanos, havia nessa experiência a existência de um padrão: a inexistência de *um* padrão, em favor da des-padronização. O que quero dizer com isto?

Em primeiro lugar - e entendo assim o apelo de Amir em favor da referência - seja nessa oficina ou na de rabeças de cabaça, o que caracteriza a experiência de cada participante, do mais atento às instruções ao mais “individualizado”, é o desenvolvimento de um padrão próprio, e não a filiação a um padrão único. O padrão,

⁹⁰ Em “Coyote Anthropology”, logo no começo do segundo capítulo, Roy conta para o Coyote um conto Zuni sobre coiotes e corvos. Dois coiotes competiam uma corrida de olhos, tirando os orbes de suas cavidades e mandando-as pelos ares, por diversão. O coioote vislumbra uma possibilidade, com esse truque, de evitar ter que se cansar ao andar, vendo através do voo de seus olhos. Os corvos o ensinam a atirar os olhos, mas estes não voltam, ao contrário do que acontece com seus professores. Estes prometem ajudar a procurar os olhos perdidos, no entanto, o coioote é enganado pelos Corvos, que, acabam por comê-los. Somente ao perceber o truque o coioote começa a buscar ele mesmo por seus olhos, mas acaba por se enganar e colocar no lugar dois frutos amarelos, que seriam seus olhos a partir de então. Após contar o caso, Roy diz ao Coyote: “Os olhos, dizem eles, não fazem parte do corpo”. Coyote questiona se isso é folclore, ao passo que Roy complementa: “Não, folclore é o tipo de coisa que as pessoas fingem não acreditar, então deve ser verdade. Num certo sentido altamente importante, pode-se dizer que o corpo - ou o que é chamado de personificação - é realmente parte do olho, uma vez que todos os detalhes significativos pelos quais o visual é confundido com a realidade são realmente re-projetados no olho” (Wagner, 2010b: 48).

aqui, é não ter *um* padrão. É por isso que, inclusive, no que diz respeito à construção de rabeças pelos artesãos brasileiros, Gramani pode afirmar sobre a despadronização delas. Mas não se pode dizer o mesmo das rabeças de *um* construtor. Entre os caixas, por exemplo, é muito comum que, mesmo sem nenhuma assinatura nos instrumentos, se identifique quem os fabricou e produziu: a forma é a assinatura. A referência serve, assim, de modo a transpor os modelos e não de “seguir-los” fielmente.

Transpor um modelo é um *modo*, afinal; uma forma de produzir um padrão próprio - e aqui é claro que devemos ressaltar que esses padrões não são “soltos” no ar, ao contrário. Eles atendem a critérios coletivos, sem dúvida. Sem, no entanto, que esses critérios se tornem uma espécie de camisa de força, uma forma de inibir a transformação de um objeto a outro, *dentro* de uma cultura singular, dentro de uma tradição ou entre tradições distintas. De certa maneira, se podemos encontrar no mundo material das formas e identificar nelas esses critérios *a posteriori*, isto é, depois de prontos, esses critérios, que poderíamos facilmente chamar de culturais são os modelos intelectuais dessas mesmas formas - as formas que dão forma às formas. Por sua vez, esses modelos “intelectuais” estão relacionados ao “que se tem à mão”: objeto/sujeito, e vice-versa.

Vou tentar definir um pouco mais essa discussão através de uma analogia: a definição de modelo na linguagem científica. A palavra modelo, também de etimologia latina, mas apenas estabelecida através do italiano do século XVI, é de uma das mais amplas e variadas definições entre os termos considerados chave na linguagem científica - o que significa que tem um ampliado e quase indefinido critério de uso. O Instituto Giovanni Treccani, que visa a difusão publicação da Enciclopédia Italiana Ciências, Letras e Artes, oferece um grande número dessas definições em seu vocabulário online, das quais devo me ater somente àquelas que se referem ao seu uso científico (embora todas elas fossem merecedoras de ampla discussão).

Na linguagem cient., o termo refere-se a uma ampla classe de hipóteses e construções complexas e articuladas, ideais ou representadas materialmente, de origem também intuitivas e criativas, própria de uma determinada ciência ou especialização, mas que podem ser estendidas a outros campos (de validade inicialmente provisória mas sempre mais adequada à experiência através de verificações e modificações sucessivas), com que vem a representar, o todo ou em parte, o objeto de uma pesquisa que se propõe a organizar os dados e conhecimentos, mas também a experimentar posteriormente, para depois interpretar, explicar, generalizar, confrontar e exemplificar didaticamente (Treccani Vocabulário Online, acessado pela última vez em Março de 2020, tradução minha)

Não à toa, esta definição se assemelha - e muito! - à definição de outras duas palavras-chave, tanto para o entendimento de modelo quanto de ciência: metáfora e analogia. De maneira geral “consiste na visualização de um ente de outra maneira não representável, em sua redução a uma descrição empírica”, o vocabulário prossegue, e também “na simulação de uma característica lógico-estrutural de um objeto de pesquisa mediante a instituição de um isomorfismo ou analogia” (idem *ibidem*).



7. *Pássaros feitos pelas crianças participantes da Oficina de Modelagem – Aves da Mata Atlântica, SESC/Registro-SP*

Pois bem. O que podemos dizer do extensivo uso de modelos - e de modelos *especificamente* analógicos - pela linguagem científica? Isto indica, a meu ver, uma das maiores e mais interessantes contradições do discurso científico atual (ou, pelo menos, dois dos mais vigentes e disseminados, quase senso comuns científicos), com, por um lado, suas tendências à disciplinarização, e por outro, os seus discursos e acepções de revelação e demonstração *da* verdade [no modo e número singular]. Teremos tempo, mais adiante, para detalhar essas questões, por enquanto, me ocuparei apenas do mais essencial.

O segundo caso pode parecer como algo antigo, dentro do discurso antropológico e das ciências humanas de maneira mais ampla. Há tempos que discutimos, a partir e através de distintas vertentes e tendências, o que significa produzir, descobrir, revelar e desvelar “a” verdade - e, principalmente, o que fazemos com “ela”. De certo modo, não acho que seria exagero dizer, de um ponto de vista antropológico, que estamos todos nós preocupados com essa mesma questão, independente do ponto de partida: as múltiplas “viradas” metodológicas, epistemológicas e ontológicas não deixam dúvidas quanto a isso, bem como as preocupações com as funções e bases políticas de nossos discursos acadêmicos. Há muito mais a ser dito sobre isso, mas, aqui, o que poderia ter isso a ver com a *analogia* e seus modelos?

A mais interessante resposta a essa questão é, a meu ver, a de Roy Wagner - o principal nome de uma formulação do que seria uma antropologia analógica, através de uma das maiores descobertas científicas (o leitor deve reparar na ironia desta afirmação) dos últimos trinta anos (e talvez mais): a troca/deslocamento/mudança entre objeto/sujeito. Wagner faz referência a Henry David Thoreau (“toda percepção da verdade é a detecção de uma analogia”) e também à Wittgenstein (“O que é refletido na linguagem não pode ser dito por meio da linguagem⁹¹”) para colocar em questão a complexidade da linguagem científica: “a complexidade que associamos com a explicação racionalista e científica ordinária - a racionalização do objeto científico - oculta mais do que revela a troca sujeito/objeto que é implicada em todo pensamento duplo-comparativo ou analógico” (Wagner: 2018: p. 505)

⁹¹ Utilizo aqui a tradução do próprio Wagner (2018: p. 505)

Isto afeta de sobremaneira aquela que é tida como uma das principais funções da(s) ciência(s) no mundo e, assim, das ciências na criação de mundos: a descrição. É nesse sentido que Wagner argumenta, assim, que “nós não vivemos no mundo, mas vivemos, em vez disso, uma descrição do mundo [...]”⁹² (ibidem, p. 503). Com isso, ele deseja estabelecer (as palavras são dele) que a *auto-contradição* é a condição necessária para o modo de pensamento que ele passou, desde “A invenção da cultura” tentando descrever: o pensamento quiasmático, aquele da troca objeto/sujeito, que faz com que “uma ficção cultural chamada ‘natureza’ se torne uma ficção natural chamada ‘cultura’”, ou, colocado em termos mais simples, que não podemos circunscrever a nós mesmos dentro de nexos de relações causais, apenas os outros podem fazê-lo: “o que sentimos é apenas o movimento dos nossos pontos de vista, que dependem da alteridade [otherness] para seus *pontos de referência*” (idem *ibidem*, grifo meu).

Wagner está lidando neste texto - o seu último escrito, publicado postumamente - com questões muito mais amplas, a base e a gênese cognitiva da linguagem e do próprio pensamento humano, chegando inclusive a afirmar que seu argumento *não* é nem político ou ideológico (*ibidem*: p. 503); aqui, lidamos com questões mais “simples”: pois a relação estabelecida entre a linguagem científica e o estabelecimento de verdades coloca esse discurso em um duplo vínculo tão fascinante quanto delicado e perigoso: de um lado, abordar as complexidades da produção do discurso científico; e, de outro, lidar com os eventos políticos que *desautorizam* essa mesma produção - *toda* produção científica como verdade.

De fato, há toda uma gama de eventos *externos* a se tratar a esse respeito, em relação aos eventos políticos que colocaram “a ciência” em saias curtas; mas vamos tratar apenas de um deles, “interno”, mencionado dois parágrafos acima: a crescente disciplinarização do discurso acadêmico *contradiz* - no melhor estilo de troca entre sujeito/objeto - sua característica produtiva mais eminente e da qual antropólogos não podem *já* abrir mão, sendo os modelos analógicos sua mais acabada representação:

⁹²“[...] e viver uma descrição não é exatamente a mesma coisa que viver ‘em’ uma descrição A diferença [entre viver uma descrição e ‘em’ uma descrição] é uma Heideggeriana, somente porque ‘viver’ uma descrição é proativo e transitivo, enquanto viver em uma descrição é passivo e impressionista”. Wagner prossegue, então, em descrever o papel da antropologia na transição de uma abordagem digital, preocupada com categorias e classificações para uma abordagem analógica, preocupada com a auto e outro-*modelação*, comparação e reciprocidades perspectivas, partindo da noção de “transferência” de Freud, através de figuras chave como Lévi-Strauss, Geertz, Schneider, Castañeda e Victor Turner (embora tenha a impressão de que ele tenha escolhido apenas seus antropólogos preferidos, aqui...). Essa transição seria também a responsável pela transformação de uma antropologia social para uma cultural (idem *ibidem*), o que é de suma importância para nossos argumentos.

essas verdades científicas não são produtos de internalizações ou de fechamentos em “si mesmo”; suas condições de existência a empurram *para fora*.

Emanuelle Coccia, no Epílogo de seu seminal ensaio “A vida das plantas” - intitulado “Da autotrofia especulativa” - escreve o seguinte sobre o tema:

Há algum tempo, na república das ciências, reina uma etiqueta muito severa: essa regra de ouro não escrita impõe uma, e apenas uma, disciplina apropriada para cada objeto de conhecimento e, inversamente, afirma que cada disciplina tem um número definido e limitado de objetos e de questões que convém conhecer. Como toda forma de disciplina, essa etiqueta também tem uma natureza e, sobretudo, uma finalidade especificamente morais e não gnoseológicas: serve para limitar a vontade de saber, castigar seus excessos, refreá-los não do exterior, mas do interior do sujeito. Aquilo a que se chama especialismo compreende um trabalho sobre si, uma educação cognitiva e sentimental oculta ou, no mais das vezes, esquecida e recalçada. [...] O especialismo não define um excesso de saber, mas uma renúncia consciente e voluntária ao saber dos “outros”. [...]. E todo convite a considerar os diversos conhecimentos humanos como ontológica e categoricamente separados em disciplinas é a expressão de um verdadeiro kashrut cognitivo (Coccia, 2018: p. 111-2, grifos do autor)

Os dois autores (longamente) referidos aqui, a esse respeito da disciplinarização, por vias muito diferentes e também com objetivos muito distintos, tão distintos quanto suas bases conceituais e campos de estudos, chegam a um ponto muito comum: não se faz *ciência* (no sentido forte do termo) nenhuma sem um grau de exterioridade (embora para Coccia, como prossegue em seu argumento, talvez nem exista algo como uma exterioridade - mas isso é assunto para outras instâncias). Não se faz ciência sem o outro, sem alteridade, sem se direcionar para fora - e, assim, sem mistura. Foi através daqueles sonhos cristalinos de pureza, que, talvez, tenhamos chegado a considerar “a” verdade e a realidade como uma coisa única e singular. Mas não é de *agora* que nos vemos obrigados a encarar aqueles que afirmam essas verdades únicas. A bem da verdade, talvez *sempre* tenha sido assim: talvez isto corresponda “apenas” ao movimento sujeito/objeto que Wagner tanto insistiu em descrever.

E aqui voltamos à tradição e também ao conhecimento histórico - e, claro esteja, *à própria história* - todas as tradições, não apenas as acadêmicas, operam dessa mesma maneira, trazendo para dentro e se exteriorizando, em duplo movimento, às vezes simultâneo, em outras sequencialmente, criando assim o que chamamos de padrão. Movimentos de abertura e de fechamento, sujeito e objeto, figura e fundo. Assim modelamos não apenas nossas descrições, mas a nós mesmos: vivemos as descrições. Mesmo aquelas que afirmam o contrário, como não apenas uma boa parte das tradições

acadêmicas, mas também um grande número das tradições religiosas (chegando a semelhanças estarrecedoras entre umas e outras, sem dúvida).

É nesse sentido que podemos entender a história da rabeça, e de maneira mais específica a história da rabeça [de cabaça] como, ao mesmo tempo, uma invenção histórica, não dotada de originalidade, mas como geradora de originalidades: os movimentos dos objetos “em si” atestam isso, mas isso é muito pouco, desse ponto de vista; pelo espaço, pelo tempo e pela forma, cada nova invenção de uma velha ideia - o que se chama de obviação - se torna um ponto nevrálgico de originalidade, a criação de uma nova-velha tradição. Assim se modela a história: não através de “puras” adaptações, nem apenas a partir das necessidades e limitações materiais, mas através de suas misturas e movimentos. Há, portanto, um princípio da recursividade; não se cria do nada, evitando assim qualquer forma de subjetivismo finalista. Podemos vislumbrar esses movimentos através de seus momentos e movimentos de *definição*, quando de seu estabelecimento; mas desejar que esses movimentos sejam definitivos seria se contrapor à própria realidade: à verdade.

Nem definitivos, nem sintéticos, no sentido de síntese atribuída à dialética wagneriana; ou ainda àquilo que o nosso menino genial rechaçou quando quis porque quis fazer primeiro ou totalizar não uma forma pássaro, mas um “olho pássaro”, subvertendo a “natureza” do procedimento da modelagem.

Agora, lembremos a recomendação de Amir, mais uma vez: “modelo, não temos, tenho aqui uma referência” (ele inclusive repetiu a frase, durante a oficina de... modelagem!). De fato, isto tudo poderia soar contraditório em um contexto de construção de objetos, instrumentos e oficinas de modelagem; e não apenas soa contraditório, como o é; creio que, mesmo inconscientemente, que seja de propósito.

Assim como os motivos pelos quais Amir sempre ressalta este adágio em suas oficinas: ao contrário de boa parte dos “oficineiros”, dentro e fora da cultura caiçara⁹³, ele não apenas não deseja que os participantes o vejam como um professor que tem algo a ensinar (embora, certamente, o tenha), ou como um mestre que impõe formas “corretas” as seus aprendizes: embora carregue e exponha em suas oficinas o conhecimento e a cultura caiçara, seu desejo, como já me expressou, e expressa para os participantes/aprendizes de oficinas, é que cada um crie suas peças, não apenas a partir das referências caiçaras que ele leva, mas também das que cada um leva consigo: é

⁹³ E por motivos os quais discutirei em pormenores no próximo capítulo, em relação à existência de mestres e suas atividades correspondentes nas culturas do fandango.

assim, inclusive, que ele diz aprender novas técnicas, que por sua vez *serão*, utilizadas em trabalhos posteriores que ele fará. E isto, em vez de “corromper” ou “distorcer” as tradições caiçaras estão *dentro* das tradições caiçaras - talvez, precisamente, por “corromper” e “distorcer” tradições, mantendo as velhas sempre vivas e, assim, novas⁹⁴.

Por aqui, encerro, mais uma vez. Temo definir demais as coisas. Melhor seria abrir espaço, passar a outro tempo, um que em vez de definir abre possibilidades para as indefinições. Mas somente para, ato contínuo, definir *outra coisa*, definir um tempo. Como limitar uma história que, de outro modo - sempre de *outro* modo - parece infinita? Vou passar a outras questões, outras perguntas. E deixar a singela resposta de Seo Agostinho Gomes, um dos mais reconhecidos artesãos do fandango de Cananéia, como modo de abertura dos próximos episódios:

“De onde vêm a rabeca, Seo Agostinho?”

“Da caxeta, ué”

⁹⁴ O que seria, *por definição* - com o perdão da ironia - o que Ítalo Calvino (1991) chama de *clássico*. Ou como disse Viveiros de Castro, em sua “nota do tradutor” ao clássico *Bruxaria, oráculos e magia entre os Azande*: “Algumas das análises aqui propostas tornaram-se propriamente clássicas, isto é, permanentemente novas” (2005: 8)

IV. As Atividades do Fandango

A batida da caixa de fandango ouço desde a minha barraca. Ao chegar na cozinha, o ambiente é tomado tanto pelo ponteado da rabeça quanto pelo cheiro do *barreado*⁹⁵ que vem sendo preparado desde o dia anterior. A ocasião é uma pequena “pré-reunião”, com a presença de fandangueiros e alguns de seus parceiros (pesquisadores acadêmicos e agentes culturais de áreas de atuação diversas), com vistas à discussão de um edital aberto pelo IPHAN do Paraná, voltado especificamente para a distribuição de prêmios em dinheiro para mestres, mestras e grupos de fandango⁹⁶. Dado que, como parte da programação da IXª Festa do Fandango de Paranaguá, realizada na Ilha dos Valadares⁹⁷, haveria uma reunião entre os superintendentes do IPHAN dos estados do Paraná, São Paulo e do Rio de Janeiro e o Comitê de Salvaguarda do Fandango, fora combinada uma discussão sobre o edital, aberto pela primeira vez, de forma a discuti-lo com seus próprios formuladores, os superintendentes do IPHAN.

Todos⁹⁸ alojados no quintal da casa de Mestre Aorélio Domingues, que também é a sede da Mandicuera Associação Cultural, localizada na Ilha dos Valadares, em Paranaguá-PR, uma das principais organizadoras da festa. O clima de festa permeia a pequena reunião, realizada na cozinha, com os fandangueiros, crianças e outros transeuntes sem parar um segundo sequer de bater seus instrumentos e bailar conforme

⁹⁵ Barreado é um prato típico do litoral paranaense, considerado também típico da cultura caiçara. Tido como de origem açoriana, sua peculiaridade é que continua, após o preparo – que leva entre doze a vinte horas – sendo “requeentado” a lenha, mantendo seu sabor. Durante os dias de festa do fandango, o prato é mantido em fogo baixo, mantendo-o aquecido a cada refeição. A carne se desmancha devido ao grande calor gerado pelo caldeirão que é vedado na tampa, com uma massa de farinha e água para manter o vapor dentro do caldeirão. Segundo o artigo da Wikipédia, o barreado “consiste em um ou mais tipos de carne bovina de segunda e magra, como a paleta, a maminha e o patinho, temperados com cebola, alho, toucinho de porco, pimenta-do-reino, louro e cominho e cozida até desmanchar. O preparo é misturado à farinha de mandioca (até receber a consistência que dá nome ao prato), e servida com arroz e banana-da-terra fatiada. [...] Depois de cozida, as fibras da carne se soltam resultando em um caldo grosso e saboroso e temperado a gosto regional” (acessado em setembro de 2018).

⁹⁶ Sobre a “organização social do fandango” - quem pode ser considerado mestre ou mestra, que dança e quem toca, quais são os critérios para cada definição - veremos logo a seguir que se trata de matéria de alta complexidade. Para colocar em termos simples e não deixar o leitor “no ar”, porém, podemos dizer que são considerados na definição de mestres e mestras dois critérios básicos, de certa forma subsumidos no edital do Iphan: 1º) o tempo de “participação” no fandango; 2º) quais atividades *pele* fandango são realizadas. Como veremos, os critérios *não* são inclusivos (e a rigor, não são determinantes; são critérios abertos).

⁹⁷ A 9ª Festa do Fandango de Paranaguá se deu entre os dias 9 e 11 de Agosto de 2018.

⁹⁸ Estavam alojados ali, em barracas ou distribuídos em colchonetes nos quartos da casa, fandangueiros de diversas localidades do Território Caiçara (Guaraqueçaba-PR, Cananéia-SP, Peruíbe-SP, Iguape-SP, Ubatuba-SP e Paraty-RJ, além de alguns fandangueiros de Paranaguá-PR, cidade onde fora realizada a festa).

a música, criando certa ansiedade nos reunidos em acabar logo com aquilo e voltar logo para o fandango.

Crianças correndo por todo lado, passando debaixo da mesa da cozinha, improvisada como mesa de reunião, interrompiam a todo o momento as conversas, mas ninguém parecia se incomodar com elas, nem com aqueles que porventura sentassem à mesa com pratos cheios de barreado, arroz e feijão, e fizessem o mesmo ao cruzar as conversas em busca da pimenta ou da farinha. Quem estava fora de contexto éramos nós, os “reunidos”, em meio ao clima de festa que ali reinava.

Apesar do desejo expresso na cara de cada um ali reunido de se imergir novamente em fandango, a pauta era importante, pois dizia respeito ao primeiro prêmio destinado exclusivamente a mestres, mestras e grupos de fandango, nos moldes de editais lançados para Capoeira Angola. Por ser a primeira vez, aproveitou-se a oportunidade para discutir alguns pontos que tanto pesquisadores, agentes culturais e fandangueiros acharam de difícil compreensão e até equivocados, levando em conta a história e o contexto da cultura caiçara⁹⁹.

A discussão toda corria ligeira, talvez pelo desejo de finalizá-la de uma vez, talvez por todos ali, por volta de quinze pessoas, estarem afinados, em maior ou menor grau, quanto aos pontos a serem discutidos. Há uma única coisa, porém, que pontua de forma constante a reunião, atrapalhando seu “bom” andamento, ao mesmo tempo em que “abduz” a seriedade dos temas discutidos: a cada duas ou três falas sérias, uma piada, uma chacota, uma irreverência por parte dos fandangueiros; ninguém é perdoado,

⁹⁹ Isto, na verdade, expressa também uma tendência generalizada na institucionalização do chamado Sistema Nacional de Culturas. Para uma análise abrangente da consolidação, eficácia e problemáticas desse tipo de política cultural, ver o trabalho de Lorena Avellar Muniagurria (2016). Sobre a criação de categorias internas à esse Sistema, como, por exemplo, a de “colegiados setoriais”, a autora descreve: “A existência de um número limitado de colegiados setoriais exigia uma série de processos de sínteses e de mediações que permitiam reduzir a virtualmente infinita diversidade brasileira às categorias institucionalizadas ou em vias de institucionalização. As setoriais podem então ser concebidas como coletivos enraizados em categorias complexas e em constante disputa, que acarretavam problemas político-classificatórios delicados. O entendimento de culturas populares que encontrei nos espaços participativos, foi, portanto, resultado de um processo contínuo de reinvenções classificatórias que articulou uma miríade de grupos e sujeitos distintos. A cada nova síntese, era necessário aproximar e conciliar manifestações tão diversas como o carimbó do Pará, o jongo do sudeste, o hip hop das periferias brasileiras, as danças germânicas e o talian (língua ítalo-brasileira) do sul do país, para citar apenas alguns casos. Um dos grandes desafios para a constituição dessas alianças é que elas dependem da capacidade de articulação de demandas de variados segmentos, de maneira que seja possível estabelecer uma agenda comum. Quer dizer, antes de mais nada, o próprio “segmento” ou “setor” representado precisava ser construído como categoria cultural politicamente válida e legítima. E, é fundamental perceber, essa legitimidade implica que a categoria seja culturalmente significativa. No caso das culturas populares, aqui sob escrutínio, era preciso que fizesse sentido, do ponto de vista cultural, associar o carimbó, a capoeira, as festas populares, as danças alemãs, o talian, o hip hop” (Muniagurria, 2016: 149, grifos omitidos).

nem os mais tímidos e nem os mais desconhecidos, o que, de certa maneira surpreende (alguns, como eu) pesquisadores e agentes políticos¹⁰⁰.

Seja como for, um ponto foi discutido mais prolongadamente e ele dizia respeito a uma questão que, de certa maneira, converge algumas das problemáticas aqui postas: a questão da idade dos mestres e mestras a serem contemplados pelo edital.

O problema fora verbalizado com mais veemência pelo Mestre Cleiton Prado, da Juréia, parte do Território Caiçara localizada entre os municípios de Iguape e Peruíbe. O problema posto era sobre a tendência do edital à valorização dos mestres por idade – expressa com clareza, por exemplo, nos critérios de pontuação para a avaliação do projeto, onde a idade mínima para se concorrer era cinquenta anos e a pontuação acrescida a cada década de vida do mestre (IPHAN, 2018). A pontuação máxima que poderia ser atingida pelo critério de idade era maior que a pontuação máxima que poderia ser atingida pelo critério sobre a contribuição de determinado mestre ou mestra. Isto, segundo Cleiton, gerava uma distorção:

É que, às vezes, tem muita gente mais jovem que tá aí correndo pelo fandango, fazendo as coisas, lutando e fazendo acontecer, do que às vezes pessoa mais velha que é mestre e sabe das coisa, mas fica lá parado, esperando acontecer.

Seguiu-se uma contraposição, onde alguns argumentavam que esses mestres, de uma maneira ou de outra, guardavam os saberes e a memória do fandango; que a grande maioria, senão todos, passa por grandes dificuldades financeiras e tem sérias dificuldades de acesso a esse tipo de prêmio. Cleiton, então, explica melhor sua posição:

Veja bem gente: não que eu ache que esses mestres mais velhos não devam receber o prêmio; eu entendo que a maioria deles precisa também. Mas o que acontece é que o que eles precisavam fazer pra manter o fandango funcionando era diferente do que a gente precisa fazer hoje! Hoje tem muita dificuldade pra tirar uma caxeta¹⁰¹, pra fazer um instrumento. Antes, não tinha outra coisa pra ir que não fosse o fandango, hoje tem baile de tudo que é tipo, muita coisa no rádio, na tv. As coisas que a gente precisa correr atrás,

¹⁰⁰ É preciso ainda, aqui, um tratamento melhor sobre as chacotas, piadas, apelidos e brincadeiras e ironia com as quais estes fandangueros lidam com as reuniões, por mais “oficiais” que sejam. Um tratamento adequado ao tema, penso eu, pode ser verificado em Suzana Vieira (2014), sobre como a população de Goiânia, com um foco nas crianças, lidavam com o problema da contaminação do césio-137 de suas águas.

¹⁰¹ A caxeta ou caixeta (*Tabebuia cassinoides*), “também chamada caxeta, pau-caixeta, pau-paraíba, pau-de-tamanco, tabebuia, tabebuia-do-brejo, tamancão, tamanqueira e pau-de-viola, é uma árvore paludícola americana, do litoral, da família das bignoniáceas. A espécie está ameaçada de extinção no Brasil” (Wikipédia, acessado em setembro de 2018).

precisa tá se movimentando pra fazer o fandango, pra resistir e lutar pela nossa cultura, lidar com prefeitura, com secretaria, que não ajuda a gente em nada . Eu só acho que esse tipo de esforço tem que ser equivalente pelo menos, com a questão da idade, porque tem que correr atrás de muita coisa pra fazer o fandango acontecer.

O ponto de Mestre Cleiton fora bem recebido, após sua argumentação. Sua fala, embora traga muitos pontos que devem ser desenvolvidos de forma minuciosa, servirá como ponto de apoio para o que considero ser a principal hipótese a ser discutida aqui: esse movimento que é necessário para se continuar a fazer o fandango passa, necessariamente, por atividades, epitomizadas pelo esforço de que fala Cleiton, que transformam a cultura em “cultura”, para usar a distinção de Manuela Carneiro da Cunha (2009: 354) – tornando-a a um só tempo como uma *atividade (d)e uma entidade transobjetual*. A noção de “transobjetualidade” aqui mobilizada ecoa o gesto de Ludueña Romandini em suas investigações sobre estética (Ludueña Romandini, 2014: 180),

Entendida como a concepção segundo a qual todo objeto estético é imanente e indistinguívelmente delimitado por uma multiplicidade sensível e uma multiplicidade espectral que se desenvolvem, em conjunto, ao longo de um rastro temporal indefinido. Nesse sentido, a própria noção de matéria deixa de ser empiricamente unitária e sólida, passando a ser habitada por componentes fantasmáticos, e a espectralidade também adquire uma forma de impureza sensível que a afasta da inteligibilidade pura.

Nossa proposta visa estender a noção para além dos objetos estéticos (o que não se desencontra com a proposta referida na medida em que este autor considera a estética não como uma disciplina autônoma, mas como uma “espectrologia temporal da objetividade sensível’, [...] convocada talvez a se tornar o novo território privilegiado para toda reflexão ontológica”, idem: 182). Pretendo colocar em diálogo esta noção com aquele que considero o conceito principal a ser destacado da vida cultural caiçara – o movimento. Com isso, inserimos na noção de transobjetualidade as questões colocadas pela atividade e pela ação dos viventes que produzem a cultura como objetividade espectral e sensível a um só tempo.

Desde esse ponto de vista, o que ocorre é que, através do fandango, uma série de operações toma lugar, criando assim objetos técnicos, estéticos e políticos *pelos e*

através dos quais se cria a cultura. Essas operações de transdução da cultura, isto é, da transformação de um conjunto de grandezas para outros são realizados, no contexto da cultura caiçara, pela criação de documentos, de artesanato e de apresentações de fandango (apenas para ficar nos principais exemplos), processos esses de criação que, como afirma Cleiton, se outrora eram de uma relativamente fácil execução ou até mesmo não necessários, hoje assumem outros suportes objetuais. E envolve, sobretudo, uma mistura, um esforço conjunto entre não apenas esses distintos tipos de atividade, como também tipos de aliança que, não raro, são obviados quando se pensa na produção da cultura.

No dia 12 de Outubro de 2019 quando, no grupo de *Whatsapp* intitulado “Circuito Festas Fandango”, um conhecido fandangueiro¹⁰² - tocador e construtor de instrumentos - nascido na comunidade da Juréia¹⁰³ e atual residente de Peruíbe-SP, onde mantém seu ateliê, enviou, em tom crítico, as seguintes mensagens:

Os mestres que irão participar dessa mesa, também tem que fazer parte do nosso circuito... E inclusive isso tem que ser falado nas rodas de conversa, pois muitas vezes viajamos sem dinheiro, com família e estamos aí... sempre na luta... E muitas das vezes essas pessoas não nos compreendem e acham que a gente recebe pra estar nesses eventos... e na verdade [eles] muitas vezes só vão quando recebem... Algumas pessoas não vão nem em festas locais.. e precisam começar a participar... Ano passado muitos dos grupos locais daqui não quiseram participar porque falaram que eu não convidei para as viagens de eventos de outras cidades, então não iriam participar das festas daqui... Como santo década de casa não faz milagre... Não pude fazer nada... Muitos são dos que esperam sentado alguém convidar e não correm atrás de nada... Espero que se conscientizem... e da próxima vez estejam juntos nas organização das nossas festas... Coloquem a mão na massa como

¹⁰² Omito seu nome aqui por se tratar de mensagem em um grupo privado - mesmo que com a devida autorização por parte do enunciador.

¹⁰³ A Estação Ecológica de Juréia-Itatins é uma unidade de conservação brasileira de proteção integral à natureza localizada no litoral sul paulista, com território distribuído pelos municípios de Iguape, Miracatu, Itariri, Pedro de Toledo e Peruíbe. Na linguagem tupi-guarani, Juréia significa "ponto saliente" (promontório). A localidade é palco de diversas disputas territoriais, devido à atuação incisiva e frequentemente truculenta do Instituto Florestal, órgão vinculado ao governo estadual de São Paulo, que sob o argumento da “lei” e da “conservação” da floresta, achaca - fazendo uso de violência física, inclusive - os modos de vida caiçara da região.

*a gente... Porque não recebemos nada pra fazer nossos corres, e quando recebemos somos criticados... Por eles próprios...
Espero que esses fandangueiros que quase não participam por esperar que sempre tenha 'cem real' sejam atuantes assim como todos nós... Crítica construtiva... Vamo que vamo...
Acho isso de suma importância... Pra toda a turma que luta de verdade pra alguns levarem a fama...
Falo isso porque se esses caras recebem pra ir em um evento ou tocar pra prefeitura, não vão mais em eventos como os nossos porque a gente não paga eles .. e na cabeça deles sempre tem um projeto enorme por trás...*

São o mestres, né !!!!...

As mensagens se deram no contexto da 4ª Festa do Fandango de Cananéia, realizada de 11 a 13 de Outubro daquele ano e foram enviadas ao grupo no mesmo dia em que se realizou uma vivência com mestres e mestras da cultura tradicional caiçara e quilombola e jovens da região. Curiosamente, nesse ano, o fandangueiro em questão não conseguiu participar da Festa com o grupo de qual faz parte - tinham outro compromisso na ocasião, marcado antes da definição da programação da Festa. Seu tom crítico não é exatamente uma novidade - como vimos no posicionamento similar de Cleiton na pré-reunião da IX Festa do Fandango de Paranaguá-PR, feita para discutir alguns pontos do edital para fandangueiros que seria lançado pelo IPHAN. Seu ponto era justamente sobre os critérios para definir quem seria um mestre, ou melhor, quais *tipos* de atividades qualificam alguém ser chamado de mestre - já que o edital tinha como critério de distribuição dos recursos essa qualificação e o tempo de atividade dos grupos de fandango: quanto mais antigos, mais chances de receberem o apoio.

Façamos uma pausa, antes de prosseguir com a questão dos mestres e das atividades que definem os critérios de quem é (ou não é) mestre, bem como as consequências dessas definições. Para melhor perscrutar esse problema e fornecer suas bases, por ora devo me ocupar de outra teoria, expressa no seguinte diálogo, entre Amir e uma participante da oficina de construção de rabeca de cabaça, a qual trabalhamos no capítulo anterior. O diálogo se deu da seguinte maneira:

*- Mestre como faço pra lixar essa parte...
- Primeiro de tudo: não me chama de mestre não, tá? Sou mestre não...
- Mas chamo de quê então, professor?
- Me chama de Amir.*

Breve riso coletivo.

Sabe que é, vou te explicar. Esse negócio de mestre, chamar um ou outro de mestre, que nem ouvi vocês falando aí dos nossos companheiros lá do nosso

lugar.. Esse negócio não é nosso não, sabe ninguém se chama assim lá não. Isso veio, sabe de onde? Veio das culturas de capoeira, de outras culturas, lá do nordeste também. Isso foi trazido pro nosso contexto, principalmente o pessoal que vem de fora né, o pessoal das políticas de cultura, os turistas também. Eles vinham atrás do pessoal que sabiam das coisas, da nossa cultura e já vinha chamando de mestre, acostumado que tá com esse jeito de falar aí. Daí bateu lá, começou um ou outro a ser chamado de mestre, o pessoal gostou né? Se sentiram valorizado, reconhecido. Então, pra mim não tem esse negócio não, vocês chamam aí de Mestre Zé, Mestre João, eu chamo só de Zé mesmo!

Mais risos.

E não tô dizendo que eles não saibam de cultura, de fandango, que não é de verdade... Só que não é chamado só. Eles são detentores do saber. Ai sim! É diferente, eles têm o conhecimento de cultura.

E, como forma de finalizar o assunto, ele aponta para mim, com uma pequena faca de cozinha adaptada para o trabalho em madeira em sua mão direita, com o indicador em riste: “*Esse aí sim! Esse é mestre de verdade, tem o papel e tudo pra provar. Tá até fazendo doutorado com a gente lá agora, diz que tá terminando.*”. Agora sim, uma grande risada coletiva, à custa da palidez da minha reação: “*Oi? Bom... é verdade, posso fazer o quê? Se ele tá dizendo...*”, respondo.

Esta não foi a primeira instância em que ouço Amir falando dessa sua teoria sobre as hierarquias nativas, se podemos falar assim. Pelo menos em outras duas oportunidades presenciei diálogos sobre o assunto com outras pessoas, em uma delas com outro fandanguero e artesão “mestre” – que apenas ouviu passivamente a teoria de Amir. E é algo, também, que já havia me dito pessoalmente em outras oportunidades. É a primeira vez, no entanto, que o ouço falar para várias pessoas ao mesmo tempo, com o adendo da pequena “provocação” da qual não pude, ou melhor, não tive criatividade para me “defender”. O caso é que, tanto o incômodo de Amir com o termo “mestre”, quanto sua brincadeira com meu papel na oficina e meu conhecimento sobre o fandango são ilustrativos do modo como se relaciona a *produção* e o *fazer* da *cultura* pelos fandangueros.

De fato, quando se trata do fandango caiçara, é bem documentada na literatura a centralidade que exerce na sua “ontogênese”, digamos, o saber-fazer que lhes é próprio, isto é: nas análises que têm o fandango como objeto central, o saber-fazer se configura como o principal vetor da constituição do fandango como fenômeno. É através desse saber-fazer que o fandango se constitui como alteridade e expõe suas singularidades.

O ponto é que a noção de saber-fazer condensa em si modos de atuação do fandango que são absolutamente distintos. Isto não é uma crítica a uma suposta indiferenciação empírica, por parte da literatura. Na verdade, ao contrário: na maior parte dos trabalhos e estudos sobre o fandango fica explícito não apenas a centralidade de um saber ancestral, aquele tido como geracional, transmitido de geração em geração, como também toda uma gama de atividades que, por sua vez, não são apenas fruto da entrada do fandango em uma nova era – seja a da modernidade ou a do capital – como adaptações estruturais, ou da incorporação de elementos “externos” ao fandango. Uma série de atividades que, em muitos contextos seriam considerados “não culturais”, que dizem respeito a uma diferença entre a *produção* da cultura, o *fazer* fandango e o *conhecimento* sobre ambos – e, é claro, sobre a relação entre essas coisas.

São atividades, por exemplo, que dizem respeito a relações políticas, seja entre os grupos de fandango ou entre eles e instâncias do Estado; relações econômicas com os turistas e com outros moradores das cidades em que vivem; e, também, com pesquisadores, com a militância política, com outros agentes privados. O que interessa aqui – e para os fandangueiros, a esse respeito – é como essas relações, ou seja, essas pessoas se *misturam* e atuam de maneira diferente (e não apenas diversa) como formas de criar as condições para que o fandango ocupe outros espaço, em movimentos de expansão que são sempre metafóricos - o que implica que sejam movimentos a um só tempo literais.

A partir disso, volto à teoria de Amir. Uma das coisas mais notáveis em seu discurso em relação ao termo “mestre”, não está apenas na sua consideração pessoal sobre o tema, isto é, sobre o fato *dele* não gostar. De fato, sempre que o assunto vem à tona, ele faz questão de ressaltar: *eu não gosto, mas os outros, especialmente os mais velhos, gostam bastante*. E, a esse respeito, não me recordo de outra conversa, discurso, texto em que uma posição como esta tenha sido explicitamente colocada. Isto, pelo menos, até as mensagens enviadas ao grupo, mencionadas antes com as quais compartilha o tom crítico.

Mas há pontos comuns em relação ao modo como Cleiton do Prado, na pré-reunião com os representantes do Iphan, questiona os critérios de análise e seleção do edital que estava para ser proposto. Esses pontos comuns, conexões, estão na *diferenciação* que se fazem das atividades que, por um lado, configuram o que se considera ser *mestre* fandangueiro (os *critérios locais*, digamos) e as que, de outro

modo, configuram ações necessárias para a continuação desse saber-fazer ao longo do tempo e em outros espaços, para além, é claro, de seu próprio território.

O que poderia querer dizer Cleiton com “*para se fazer o fandango hoje são necessárias fazer várias coisas diferentes*”? A quais atividades ele está se referindo? Outro modo de se dirigir à mesma questão: quando Amir se refere à detentores da cultura, o que exatamente se detém, ou melhor, quais são os critérios que, a um só tempo, diferenciam esta categoria do “mestre” e a definem?

O foco no fandango geralmente se dá nas práticas do fandango: isto é, quando se trata do fandango, quer seja como fenômeno, objeto, prática ou expressão, o foco se dá no próprio fandango como já formado, “individuoado” – a *tradição*, seja em termos atomistas ou hilemórficos. Isso pode ser conferido através do contraste feito entre o que poderíamos chamar de “práticas centrais” do fandango cruzadas com as “práticas laterais”: é bem marcada na literatura do fandango como séries de *outros* agentes e atividades que não aquelas consideradas tradicionais são essenciais para sua formação (individuação) *hoje*, e é este marco temporal que interessa: no mais das vezes, as tradições do fandango são colocadas como *em face de* uma nova fase, seja um período temporal (uma nova era, a modernidade, etc.), um momento político particular, ou ainda, outras culturas.

Assim, uma série de práticas é considerada como “essencial” para que o fandango se realize. Entre elas, as mais ressaltadas são aquelas que remetem ao *tempo dos sítios* (Martins, 2018). Essas práticas abarcam aquilo que poderíamos chamar de referências do fandango, em duplo sentido: são tanto as práticas tradicionais que são tomadas como referências líricas do fandango, como a pesca, a caça, a vida na roça e, claro, os mutirões e os bailes, enfim, a vida em comunidade como idealizada (o que é bem distante de dizer *irreal*)¹⁰⁴; como também as práticas artesanais que remetem à retirada da madeira para fazer instrumentos e outras ferramentas, os modos como

¹⁰⁴ cf. Bertolo (2015).

acontecem os bailes, as comemorações religiosas e outras instâncias que *in-formam* o fandango como metanarrativa cultural. Deste modo, essas práticas tradicionais são tidas como precisamente aquilo que se pretende conservar e/ou resgatar na história e repassar aos mais jovens, de forma a criar um *senso comum* sobre o que é ter uma cultura ou ser caíçara.

No entanto, essas práticas estão em relação com aquelas outras séries de práticas, operações estruturais que estabelecem um relacionamento entre diferentes domínios concretos, através de suas distintas atividades. É isto que entendo através da fala de Cleiton do Prado: as “várias coisas diferentes” que são necessárias para se fazer o fandango acontecer (hoje) correspondem ao que chamo de fases de concretização¹⁰⁵ (do fandango, da cultura, da memória). São atividades que relacionam *meios* distintos, diferenciados e diferenciantes, que, por vezes, não exibiam prévia comunicação com outras operações estruturais.

Um dos motivos da minha mudança para a cidade de Cananéia foi, para além da “conclusão” da pesquisa de campo, estreitar as distâncias entre minhas atividades de pesquisa e aquelas outras atividades consideradas como contrapartida dessa pesquisa. Deste modo, minha estadia levou à uma participação maior nessas atividades que classifiquei como “laterais” - pelo menos em um primeiro momento. Isto porque essas fases se sucedem em tempos de uma maneira não teleológica e não cronológica, a esse respeito. Mas o fato de não se *sucedem* ou *desenvolverem* dessa maneira, não significa que essas atividades não exerçam sua influência sobre a teleologia e sobre a cronologia do fandango. Ou ainda, mais precisamente, essas atividades laterais se desdobram *para que* esses aspectos do fandango - *telos* e *cronos* - se atualizem e *continuem* a existir.

Essas distintas e “algo” sucessivas fases de atividades concretizadoras têm como marcador diacrítico de cada uma seus diferentes *ritmos*. Ao estabelecer a ontogênese do(s) fandango(s) como resultado de um processo que se desdobra em diferentes fases, devemos deixar claro o que se quer dizer com o processo “como um todo”: o que são essas distintas fases, com o adendo de que se considera um delas, a do acontecimento, como a fase originária, isto é, o campo de afetação *no* qual o fandango se desenvolve como forma-de-vida e *pelo qual* se desdobram diferentes temporalidades. Ao nos aproximarmos do fandango sob essa perspectiva, essas atividades diferenciadas e diferenciantes perdem a conotação de afetação topológica. Ou seja, essas atividades

¹⁰⁵ Ou, junto à Simondon, de individuação. No vocabulário Deleuziano, atualização. Seguindo os dois, mesmo que em sentidos inversos, singularização (cf. Alloa e Michalet, 2017).

outras, esses modos diferentes de se produzir o fandango não são mais entendidos como uma relação de um interior cultural com práticas exógenas, mas como absorção delas: o próprio *interior* cultural se expande através da relação, trazendo, no melhor estilo antropofágico, essas práticas outras como práticas internas do fandango.

Como bem demonstra o trabalho de Muniagurria (2016), o principal vetor de políticas públicas culturais, do começo dos anos 2000 em diante, foi a consolidação de um Sistema Nacional de Culturas, aliada à atuação do SESC - Serviço Social do Comércio - apesar deste ser considerado parte do setor privado, oficialmente. Entretanto, em um processo iniciado já no fim do governo Dilma Rousseff, em 2016, aprofundado pelo interino Michel Temer após o impeachment e *devastado* pelo atual governo federal, o Sistema perdeu sua força como propositor de políticas - na verdade, o próprio Ministério da Cultura deixou de existir, sendo resumido a uma secretaria “especial” no Ministério da Cidadania, e depois transferido ao Ministério do Turismo. Em termos macropolíticos, restou ao SESC a formulação e efetuação de algo como uma política pública para cultura, ou coisa do tipo. Mais do que apenas recursos financeiros, o achaque pelo qual passa a estrutura institucional do Estado em relação à cultura, se traduz em uma precariedade que afeta desde a infra-estrutura organizacional e de instituições bem-estabelecidas, como o Iphan e o Sistema Nacional de Culturas, até outras mais “simples”, como ofícios para utilização de espaços públicos e acesso à internet, que se tornou de suma importância agora, durante a pandemia de Covid-19.

Estas movimentações, sem dúvida, afetam de sobremaneira *todos* os trabalhadores da cultura em território nacional. Os termos “trabalhadores da cultura” - uma categoria tão vasta quanto maleável - vêm sendo utilizado com cada vez mais

frequência nos últimos anos, significativamente, diante deste cenário de terra arrasada em termos de políticas estatais e abrange um verdadeiro oceano de diversidade entre manifestações culturais e artísticas, por um lado, profissões e ofícios, de outro. Em comum, por mais distintas que sejam, três fatores: 1) são trabalhadores que participam de um “mercado de trabalho” altamente informal, caracterizado pelo processo chamado de “pejotização” da vida, onde se necessita de uma figura jurídica, a *pessoa* jurídica, para a realização do trabalho; 2) dependem da criação ou ocupação de uma arena pública para a realização deste trabalho, no sentido de que necessitam de uma etapa ou fase deste trabalho que se realize com a participação de um público, na forma de uma apresentação (estou pensando aqui desde mediação de exposição de artes e museus até às oficinas de artesanato, técnicos de som de grandes shows de artistas consagrados até o cinema independente, e assim vai indo, a lista é de fato interminável) e derivada deste fator, 3) em algum momento terá seu destino cruzado por alguma figura representativa do Estado, na forma de alguma instituição de pesquisa, educação, promoção de cultura e/ou violência policial, apenas para listar os mais frequentes.

Em antropologia, sabemos desde Marshall Sahlins (2017 [1972]) que tanto as categorias de trabalho quanto a imaginação sociológica de sua divisão como pensadas na economia-política majoritária - seja de cunho marxista ou (neo)liberais - não podem ser plenamente aplicadas às sociedades indígenas ou não industriais, eivadas que são de preconceitos economicistas. É significativo, para nós, que boa parte da análise clássica do autor sobre o assunto versa sobre a questão do tempo de trabalho medido em relação a um quantum de produtividade. Seja como for, e longe de ser o único exemplo, já ali há um vislumbre da diferença entre trabalho e atividade - diferença essa que suscita muitos debates em áreas como direito e ergonomia, além de discussões em sindicatos de trabalhadores. Nesses casos, outros termos são adicionados ao jogo: ofício, tarefa, emprego.

Em toda elas (incluindo a discussão de Sahlins), um ponto de origem comum incita as discussões e, por vezes, polêmicas, em torno dessas diferenciações entre trabalho e atividade: não apenas a diferença de temporalidades, mas *o controle* dessas temporalidades. Simone Weil, já em 1951, crítica aos modelos de trabalho vigentes na época (tanto marxistas quanto tayloristas) e sua hiper-divisão do trabalho e consequente super especialização em funções, vislumbrava ainda a possibilidade de liberdade por meio do trabalho, mas somente sob a condição de que o trabalhador tenha controle do tempo: “o conhecimento dos tempos de trabalho são para nós o equivalente exato do

que é para eles (os patrões) o segredo industrial e comercial” (Weil, 1951: 194). Nesse sentido, o que a divisão entre trabalho e atividade proporciona, do ponto de vista conceitual, é uma clivagem entre trabalho prescrito e função, de um lado, e atividade cotidiana e habitual, de outro.

Mas falava de como o SESC acabou por se tornar o vetor institucional majoritário de “apoio e promoção” da cultura; de fato, em tempos recentes, o Sesc¹⁰⁶ tornou-se o epicentro e congregador de atividades e trabalhadores culturais - muito embora a pandemia do novo coronavírus tenha também “secado essa fonte”. Isto é de especial interesse para nós, na medida em que, além de se tornar o *locus*, uma das principais (se não a principal) arena pública da cultura, tanto a instituição como seus trabalhadores são conhecidos nos “meios culturais” por viverem *outro tempo*.

De um ponto de partida institucional, esse outro tempo - melhor dizendo, temporalidade, nesse caso - se caracteriza, em uma primeira dimensão, pelos seus horários de funcionamento: como uma instituição voltada para o lazer e cultura, esses horários são planejados para ser o espelho inverso do convencionalizado horário comercial, na medida do possível. São, portanto, estabelecidas as folgas nas segundas-feiras e a abertura das unidades no período vespertino, com encerramento do expediente às 22 horas. Mesmo que o horário comercial como padrão possa ser considerado como uma convenção “fraca” - se pensarmos nas inúmeras categorias de trabalhadores formais e informais que não necessitam, não desejam ou são impossibilitadas de se adequar a ela, e tanto mais “forte” ela seja na medida em que *persiste* como convenção apesar disso, sem contar que, afinal, é uma instituição voltada ao comércio - o caso é que a vida dos trabalhadores do Sesc é pontuada por essa diferença, que se torna mais sensível ainda com o fato de que também trabalham aos finais de semana e em quase todos os feriados.

Mas, de novo, essa é uma característica que se pode dizer de qualquer categoria de trabalhadores, o que traz à tona o fundamento mesmo da definição de trabalho: trabalhar é prescrever o tempo, “mantê-lo ocupado”, com uma série de atividades que são destinadas a criar valor para *outrem*. As relações entre controle do tempo e criação de valor como relações de trabalho estão previstas já em Marx (1980), e suas profundas transformações nos capitalismo dos últimos dois séculos, bem como as do porvir, são

¹⁰⁶ Isto é, no que diz respeito às unidades do estado de São Paulo que enfocam e investem mais nas atividades culturais do que outras de outros estados, cuja prioridade são as áreas de saúde e esportes. As clivagens e concepções de áreas no SESC não são o foco aqui, mas para uma análise dos significados da cultura na história dessa instituição, ver o trabalho de Yara Schreiber Dines (2013).

temas de amplas discussões, que resultaram em descritores tão engenhosos quanto pertinentes, como trabalho imaterial e capital fictício¹⁰⁷.

Mas o que nos interessa aqui é o tempo das atividades. E, nesse sentido, o exemplo do SESC vem bem à calhar. Pois o *outro* tempo que mencionei não se resume - embora se entrelace - ao tempo prescrito pela categoria do trabalho: há uma diferenciação rítmica no tempo das atividades dessa instituição. Por exemplo, a programação dessas atividades. Os programadores do SESC realizam suas atividades na instituição literalmente vivendo outro tempo, na medida em que seus cronogramas de trabalho não são medidos pelo que está acontecendo no presente, em cada unidade do Sesc; um programador está pensando nas atividades que ocorrerão no futuro, às vezes nem tão próximo. Como me afirmou certa vez um programador da área de tecnologias e artes da unidade do SESC Pinheiros, da capital do estado de São Paulo, em meados de 2019, “a gente tá aqui na programação pensando em atividades pra 2020, até 2021, e tem que resolver um ‘pepino’ de uma coisa que tá rolando agora, que a gente nem lembra quando foi que combinou”. O tempo da atividade presente atravessa o cotidiano do programador que tem como atividade habitual pensar na programação futura.

Outra perspectiva temporal peculiar em relação às atividades realizadas pelo SESC é o tempo de realização - ou efetuação - de cada uma delas. Um dos fatores que fazem com que os trabalhadores da cultura tenham no SESC um ponto de referência, em relação ao “mercado cultural”, é a velocidade com que realizam as atividades e suas demandas burocráticas. Uma vez aprovado um projeto, ele se efetua em velocidade muito maior que a maior parte dos setores estatais e outras instâncias do setor privado realizam as suas atividades. O que acaba por provocar um efeito curioso: pois essa velocidade entra em jogo quando os projetos já estão aprovados, sendo que até serem selecionados podem levar meses. O mesmo programador me afirmou que já aconteceu de contatar alguém para realizar um projeto e a pessoa não se lembrar de quando o enviou.

Agora, o que nos interessa saber dessas diferenciações é que, me parece claro, estas formações rítmicas se distanciam daquelas dos emaranhados dos setores do Estado e empresariado, no que se relaciona com esse mundo [abstrato] do trabalho cultural -

¹⁰⁷ Discussões que parecem ter sido mais bem acomodadas no campo de uma certa sociologia. Sobre trabalho imaterial, ver, por exemplo, os trabalhos de André Gorz (2005) e Maurizio Lazzarato (2001), sob o viés analítico do capitalismo cognitivo. Sobre a misteriosa noção marxiana de capital fictício, ver Palludeto e Rossi (2018). Ainda a esse respeito, são interessantes as considerações sobre o chamado capitalismo de vigilância, elaboradas por Shoshana Zuboff (1989, 2019).

por sua vez, uma infinidade de outros ritmos, “entre e em cada uma”, das culturas que o compõe - que incluem, é claro, muitas culturas tradicionais e populares. Entre elas estão as culturas caiçaras

Temos, assim, séries rítmicas absolutamente distintas umas das outras, simbolizadas pela temporalidade provocada pelas atividades que compõem esses ritmos. Apresentei a temporalidade (de uma categoria) de trabalhadores do Sesc, os programadores, de maneira breve e abstrata, apenas para traçar uma linha de comparação. Poderiam ser ditas muitas coisas sobre essa temporalidade (acho-a, inclusive, digna de um estudo próprio), mas é inegável que, nos cruzamentos entre as suas atividades, é uma temporalidade marcada pela aceleração e velocidade. Não se trata nem mesmo de uma (alta) velocidade constante, e a aceleração que a conduz também não é, na medida em que elas ainda estão submetidas à realização das atividades no presente, por mais que os programadores pareçam estar sempre tentando adiantar e acelerar a programação. Claro, há as idiosincrasias de cada tempo e lugar, cada unidade, cada pessoa que ocupa os cargos¹⁰⁸, mas existe uma tendência de aceleração que passa, também, pelas diretrizes institucionais da entidade.

Então temos uma instituição como o Iphan. O tempo das relações entre ritmos, com uma instituição como o Iphan, pelo que pude atestar em minha experiência de campo (que, nesse sentido, *não* é muito ampla), não é exatamente o que poderíamos chamar de mais dinâmico. Em primeiro lugar, porque o Iphan deve tomar um maior cuidado com os objetos com os quais lida - o patrimônio material e imaterial - e esse cuidado se dá através da participação da chamada sociedade civil e daqueles que são detentores de bens culturais patrimonializados. Isto, é claro, demanda tempo. Assim, o ritmo das atividades que são possíveis de ser realizadas em parceria com o Iphan, do ponto de vista das culturas que tem seus bens culturais listados como patrimônio (e patrimônios listados como bens culturais), *será*, inevitavelmente, mais lento. Um exemplo é a própria situação descrita no começo deste capítulo: a pré-reunião, dos funcionários do Iphan com alguns representantes do comitê de salvaguarda do fandango foi chamada precisamente para *economizar* tempo da reunião principal com o comitê completo, pois acertar os detalhes de um edital tomaria tempo demais, tempo de outras questões que precisavam ser debatidas.

¹⁰⁸ O “estouro” da pandemia de Covid-19 e o início da “quarentena”, por exemplo, fez com que o ritmo se desacelere, pelo menos até a devida reorganização das atividades, especialmente nos setores de cultura e artes.

Somados a esse contexto, temos, também, as atuações burocrático-institucionais a nível mais local, digamos. A relação com os governos estaduais e municipais implica em uma atuação em setores burocráticos com um tempo próprio, não apenas de “feitura” - a organização das papeladas e comprovações, as pessoas jurídicas, a prestação de contas - mas também um tempo próprio das realizações e das compensações (vulgo: pagamento dos recursos).

Isso leva à distintos níveis de organização entre grupos, comunidades, instituições e pessoas jurídicas. Na verdade, poderíamos dizer que este “tempo burocrático” *leva* ao surgimento de pessoas jurídicas: redes e associações, coletivos que surgem *por causa* da demanda existente de “lidar” com esse tempo. Durante meu breve período como morador de Cananéia, fiz parte de alguns desses coletivos - a saber, fui nomeado “vice-presidente” do Grupo São Gonçalo/Oficina-Escola de Artesanato Tradicional e a partir disso, seu representante na Rede Cananéia de Empreendedorismo Social. Isto porque Amir Oliveira, o “presidente” do grupo (o nome dos cargos se deve exclusivamente ao destino de ocupar uma posição na Rede), se encontrava na posição de presidente (agora sem aspas) da Rede no momento e, como tal, não podia ser ao mesmo tempo o representante do grupo.

Fazem parte desta Rede, atualmente, nove “grupos formalizados ou organizações do terceiro setor”, entre eles o Grupo Cultural Tiduca, voltado à cultura afro-brasileira, a Coopercanis, cooperativa de catadores de material reciclável de Cananéia, a APAE, Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais de Cananéia, e a Associação dos Moradores do Marujá, a AMOMAR. Como vemos, uma rede bem diversa. Assim, portanto, as suas pautas também são bem diversas, indo desde a organização de feiras e outros eventos voltados ao artesanato, à seleção de editais públicos de apoio à cultura e quem da Rede poderia participar, a decisão do que fazer com o carro da entidade, que não apresentava mais uso constante, a relação com os poderes públicos municipais, etc.

Dentro do contexto das reuniões realizadas pela Rede com esses grupos, duas palavras extensamente utilizadas me chamam a atenção: entidade e representação. De certo modo, diante de uma complexa e grande rede de relações que são criadas pelas leis, pelas instituições de fomentos públicos, pela atuação dos governos em seus diferentes níveis e pela atuação de instituições do chamado terceiro setor e sociedade civil - que podemos chamar, de maneira não rigorosa, de contexto jurídico - redes e associações como a Rede Cananéia são criadas de forma a dar um suporte aos atores locais em sua interação com esses emaranhados institucionais (Vianna, 2010) mais

amplos. Mas ao fazê-lo, o que essas redes acabam propiciando é, ao mesmo tempo, a criação de *entidades e representações* (e de *entidades representativas*) como conceitos-objetos. Ou, colocado de outra forma, de objetos que criem os conceitos de entidades e de representação.

Esses objetos não se resumem aos documentos que visam, dentro do contexto jurídico mais amplo, criar a si mesmas como entidades representativas de algo. Com certeza, a criação desses documentos é uma etapa importante - senão a primeira - na interação entre os atores locais e o contexto jurídico abrangente, ao conferir valor jurídico às alegações dos grupos culturais como entidades, mas estão longe de serem os únicos objetos criados nessa relação. Se nos voltamos para as atividades necessárias para a criação destes objetos e, ao mesmo tempo, ao seu “interior”, aos objetos que são criados dentro de outros objetos (como os documentos), veremos que entidades e representação são, em si mesmos, objetos que contém e derivam outros objetos que buscam, por sua vez, uma outra dupla objetivação: a da cultura, por um lado, e a dos eventos, por outro.

Temos assim uma série de objetos que surgem no meio dessas relações: os documentos e registros audiovisuais (que, por outro lado, também podem ser considerados uma espécie de documento), por exemplo, jurídicos e históricos, mas não só: reuniões, assembleias, apresentações, palestras e rodas de conversa, mutirões, feiras de artesanato e de economia solidária, visitas à escolas, oficinas, cursos e minicursos, entre outros. Ora, são todas *atividades* que certamente existem para além do escopo das atividades realizadas pelas entidades jurídicas-representativas de qualquer cultura. Mas é precisamente este o ponto: a criação de objetos como documentos implica a transformação (ou a transdução) dessas atividades em outros objetos, necessários para se fazer aqueles primeiros, seja em uma escala temporal anterior ou posterior à produção e reconhecimento dos objetos-documentos.

Esse movimento fica mais claro quando se nota a importância da função dos projetos¹⁰⁹ nesse contexto. O que um projeto faz, como documento, é reunir em si uma

¹⁰⁹ Uso o termo de maneira solta, mas algo filiada à discussão de Gilberto Velho (1994), embora que com outro escopo. É significativo, nesse sentido, que ele desenvolva através desse conceito suas reflexões sobre metamorfose da vida social (ainda que com um foco nas biografias individuais). Outra citação que precisa ser feita, é a magnífica etnografia de Anna Catarina Morawska Vianna (2010), que aborda precisamente as relações imbricadas pelo contexto jurídico de construção de projetos por ONGs. A esse respeito, vale a reflexão da autora sobre a existência (ou não) de *pessoas jurídicas*: “apesar da enorme presença em nosso mundo das tais pessoas ‘dotadas de existência tão real quanto a das pessoas físicas’, elas curiosamente tendem a sumir das análises antropológicas, ou a aparecer apenas como locus de pesquisa para explicar relações de determinados tipos entre pessoas físicas. Evidentemente que pessoas

série de atividade a serem realizadas, que de outra maneira se encontram “espalhadas”, digamos, em eventos mais ou menos cotidianos - mas de toda maneira, um complexo de relações que são “cortadas” de suas relações “originais” e transpostas para um tempo futuro. Através do projeto, essas atividades ganham novos limites, contornos, ganham assim um outro corpo, *um formato*: uma feira de artesanato ou uma apresentação de fandango, por exemplo, são deslocadas de seus contextos organizativos tradicionais e reorganizadas como objetos (por mais eventual que seja, no sentido estrito do termo), através da organização provocada pelo projeto que os colocam como algo objetivado. O projeto toma por objeto aquilo que de outra maneira seria uma manifestação cultural ou um pedaço da vida (algo não muito diferente, nesse sentido, do que fazemos com nossos textos acadêmicos).

O que faz um projeto, então? Ele descreve uma série de atividades a serem realizadas para que se realizem os objetos de que tratam - objetos estes que são formados por outras atividades parcialmente alheias ao contexto em que o próprio projeto é realizado. Mas se projetos tornam atividades sociais e culturais em objetos, o contrário também é verdadeiro: os projetos se tornam, assim, atividades culturais e sociais. O que a ata de uma reunião objetiva/objetifica é a atividade das pessoas que se reuniram em um determinada ocasião para discutir algo. É através de uma relação de causalidade sem fim (a causa é sempre efeito de uma outra causa, sem princípio) que as entidades ganham corpo: uma entidade para ser reconhecida, juridicamente e além, precisa realizar os projetos e uma série de atividades *anteriores*, como a participação em reuniões com o poder público e das próprias entidades de que se faz parte, a busca por patrocínios e editais, a escrita dos projetos, etc. E é através do reconhecimento da realização dos projetos de uma entidade - seu corpo (jurídico) - que ela *ganha* representação “diante” da chamada sociedade civil.

Mas estou desviando demais aqui do assunto: o que nos interessa dessa digressão é o fato de que, desde as relações com órgãos como o Sesc ou o Iphan, bem como outras entidades representativas, do poder público ou terceiro setor, estas séries de atividades - que incluem desde a produção de projetos e outros documentos, como

físicas se relacionam por meio de organizações, mas como se evidenciou neste trabalho, pessoas jurídicas também se relacionam entre si através de pessoas físicas. Se certas relações apenas podem ser firmadas por atores com um qualificativo que difere do das pessoas ‘naturais’, e se uma das principais tarefas da antropologia é dar conta das relações em suas especificidades, então furtar-se de conferir atenção a tais relações acarreta na invisibilização de uma parte significativa das relações que tomam corpo ao nosso redor” (Vianna, 2010: 374-5).

registros audiovisuais e trabalhos de divulgação, etc. - são muito distintas daquelas que poderiam ser consideradas as atividades de um mestre caiçara ou um mestre do fandango. São desses tipos de atividades que Cleiton fala quando questiona o critério de idade e de “participação na cultura” dos editais, como expressou na reunião com o Iphan. São dessas atividades também que está falando o autor das mensagens no grupo de Whatsapp “Círculo Fandanguero” - mas desta vez ele não estava questionando um edital, mas os próprios mestres.

São, de fato, atividades muito distintas daquelas que se esperam que um mestre faça parte - ou, pelo menos, essa é a crítica que está sendo feita aos mestres pelo autor das mensagens, ao Iphan por Cleiton e ao próprio termo por Amir. O termo mestre, na cultura caiçara, remete imediatamente àquelas atividades que são consideradas *mais* tradicionais, como a pescaria, a construção de instrumentos, tocar e dançar o fandango, “catar as coisa no mato”, saber contar causos. Nem é preciso dizer, são muito raros os casos de mestres que façam *todas* essas atividades ou que, dependendo da perspectiva, ainda o façam. O problema do termo, no entanto, não está aí.

O uso do termo *mestre* não é totalmente estranho nas culturas caiçaras. Remete, por exemplo, ao vocabulário da Bandeira do Divino, ao mestre de Folia ou mestre de Romaria. E, mesmo assim, ele ainda é tema de controvérsias entre caiçaras, como mostra (além das falas e episódios aqui listados) a dissertação autobiográfica sobre fandango, do mestre (em duplo sentido) José Carlos Muniz:

A palavra 'mestre' designava primeiramente o violeiro da Romaria do Divino Espírito Santo; no Fandango, não muito usual, mas correspondia ao fandanguero mais velho, portanto mais respeitado, que dominasse os batidos, assim, assumia a função de 'puxador', 'risca-fandango' ou mesmo 'mestre de roda'; a partir de pesquisas folclóricas do Prof. Inami C. Pinto, o termo passa a designar os dois primeiros fandangueros que contribuíram com suas pesquisas e atuaram na constituição do primeiro grupo de Fandango, em Paranaguá, Mestre Romão e o Mestre Eugênio, passando, portanto, a designar o fundador ou o mais velho do grupo, homenageando-o com seu nome (Grupo Mestre Romão, Grupo Mestre Eugênio, Grupo Mestre Nemésio, Grupo Mestre Brasília); nos últimos anos passou a evidenciar reconhecimento por saberes não institucionalizados pela academia, portanto a vários fandangueros, principalmente após 2007, quando o MINC/Plano Setorial Para as Culturas Populares cria o Prêmio de Culturas Populares, onde os agraciados deveriam comprovar envolvimento com a manifestação cultural que representavam (considerando idade, dedicação, capacidade de transmissão e o reconhecimento entre os seus); a idade faz-se exceção a raríssimos casos de jovens reconhecidos como 'mestres', principalmente pelo público externo; Se por um lado, ser reconhecido como mestre possa trazer 'valorização e prestígio', por outro pode operar também como um fator de individualização e ruptura em planos coletivos. (Muniz, 2017: 120, referências omitidas)

Mais ainda, segundo Muniz, essas rupturas dos planos coletivos podem levar à disputas internas que acirram uma tendência até famosa entre coletivos caiçaras, entre quem sabe mais e quem faz mais pela cultura:

Em certa medida, o reconhecimento como mestre acirra disputas de liderança, principalmente entre gerações, onde os mais velhos julgam os mais novos ainda não serem 'mestres', mas também entre os saberes e domínios de cada um sobre o Fandango, onde o saber tocar, cantar e ou dançar, pode ter peso diferente, dependendo da interpretação de cada um, ao que acredita ser o valor de um mestre. Neste ambiente de valorização, principalmente externa através de projetos e atividades diversas (aulas, oficinas, apresentações, etc), os Pereiras, por exemplo, 'foram pouco a pouco revendo e atualizando suas intenções sobre a maneira como querem se posicionar nos circuitos da cultura', adotando, conforme Leonildo Pereira, o título de 'Professor de Fandango' e também, tanto por este quanto por outros a autodefinição de 'artista' (idem, referências omitidas).

Como podemos ver na reflexão de Muniz, há uma espécie de ligação cruzada entre o conhecimento que cada mestre tem, as atividades consideradas de uma perspectiva tradicional e essas atividades vistas de pontos de vista "externos" - e, cruzando pelo meio essas relações, as atividades que descrevi brevemente acima. O problema do termo "mestre" não está exatamente no termo: mas na atuação dos mestres diante de contextos que ultrapassam os limites de uma cultura definida. As mensagens de Whatsapp, por exemplo, não colocam em questão a definição de mestre: mas ao se

referenciar à sua atuação de maneira irônica, o que faz é questionar a atuação dos mestres que não apenas deixam de fazer parte dessas outras atividades, mas ainda por cima criticam aqueles que fazem.

Nesse sentido, a proposição de Amir, que pede que em vez de chamar de “mestre”, chame-se de *detentores do saber*, ganha outro significado. Esses detentores do saber não são aqueles que detém “bens culturais” (uma definição intensivamente jurídica) e nem mesmo, a rigor, “o” conhecimento de uma cultura. Diferente do termo “mestre”, é uma definição muito mais ampla e, ao mesmo tempo, específica: um detentor do saber é aquele que pode ter um ou mais conhecimentos específicos de uma cultura, mas ao mesmo tempo, não necessariamente está passando esse conhecimento para alguém. De maneira ideal, o desejável é que ele esteja, de fato, ensinando alguém e talvez aí seja mais apropriado o termo mestre: pois há a nítida relação entre o mestre e o ensino.

O sentido da palavra “mestre”, para caiçaras, é intimamente vinculado com a função daquele que ensina, daquele que guia. Isto pode ser dito tanto da noção como ela é utilizada na Bandeira do Divino (em um contexto que se refere diretamente a um vocabulário de navegação marítima), de mestre como guia; é também o que atesta a citação de Muniz sobre a família Pereira, especificamente a transformação de seo Leonildo em “Professor de Fandango”, e também o diálogo de Amir com os participantes da oficina de rabeca. E, ao mesmo tempo, como indica as mensagens de nosso autor anônimo no grupo “Circuito Fandanguero”, *não* corresponde inteiramente com as atividades de alguns autodeclarados mestres de fandango. Isto é tanto mais interessante quando notamos que, dentro do discurso do fandango, há toda uma problemática com relação, justamente, ao ensino e à aprendizagem, como veremos mais adiante¹¹⁰. De todo modo, mestre é aquele que ensina, ativamente, um conhecimento cultural (e não necessariamente um conhecimento *sobre* a cultura; isto pode tornar alguém mestre, como um acadêmico, por exemplo, mas não mestre de fandango ou de cultura caiçara, obviamente).

¹¹⁰ E também como indica até mesmo os versos do título da dissertação de José Carlos Muniz: ““O meu pai não me deu mestre, minha mãe não me ensinô, não sei por quem eu puxei, violeiro e cantadô”: memórias de um violeiro cantador de Guaraqueçaba-PR”

Toda a problemática em torno da definição de mestre e/ou detentores do saber, na verdade, torna as coisas muito mais complexas do que uma classificação cujos critérios possam, em qualquer circunstância, ser algo duvidosos; não é o caso, definitivamente. Entre uma definição e outra, reside justamente o problema da ligação cruzada entre as distintas atividades tidas como necessárias para o acontecimento do fandango. De um lado, essas atividades que podemos chamar de “extra-fandangueras”, atividades que são comuns à quase todo o setor que chamamos de trabalhadores da cultura e que, no presente, se tornam atividades chave para a realização de quase todas as atividades explicitamente culturais. Por outro, as atividades que podemos chamar de tradicionais, no sentido estrito e também no sentido amplo do termo: aquelas que buscam seguir os caminhos de determinada tradição e aquelas que tem seu foco em “adequar” (i.e. transformar), digamos assim, essas tradições aos ritmos da “vida contemporânea”.

São, de fato, não apenas objetos e contextos diferentes que se entrecruzam, mas junto com eles e, de certa maneira, anterior a eles, os seus ritmos. Falar em um ritmo, de qualquer coisa que seja, que seja anterior àquilo que “pertence” pode parecer algo contrasensual, mas creio que se trata precisamente disso.

Cada uma das atividades que citei acima - sejam aquelas consideradas mais ou menos tradicionais, atreladas a um mestre, um detentor do saber ou um trabalhador da cultura - se “estabelece” através de um ritmo distinto. Entre os projetos e suas realizações, entre as atividades “corriqueiras” de um mestre e sua relação com as perspectivas externas, entre o saber que alguém pode ter e a efetuação desse saber em um campo de possibilidades práticas, existem ritmos - algo que existe entre a percepção temporal de alguma prática e/ou coisa ou objeto, e as atividades que levam à própria existência dessa coisa, objeto ou prática.

Ritmos, como indica Haili You (1994) é uma categoria tão complexa quanto fundamental em diversos campos disciplinares, como a musicologia, a biologia, a medicina e as ciências sociais, apenas para citar alguns exemplos. E, ainda assim, paradoxalmente, algo pouco discutido, pelo menos de forma direta ou em forma de

conceitualizações. E é este, precisamente, o argumento chave da autora. You começa por afirmar a diferença da categoria em sentido filosófico das definições de dicionário que se prestam a uma confusão, muito comum na poesia e na música (You, 1994: 362), entre ritmo e “recorrência, regularidade, padrão, periodicidade, e com métrica, medida e cadência”. A autora afirma, porém, partindo da filosofia de autores como John Dewey e Susanne Langer que uma definição de ritmo mais apropriada *não* se resume aos padrões e periodicidades identificados por alguém, mas antes, se refere à uma questão de *percepção* destas periodicidades e padrões.

A percepção do ritmo geralmente se refere à duração de uma expectativa (ou antecipação) e a realização de um padrão em um movimento recorrente ordenado ou uma série de eventos. Mais do que equivalente à simples frequências ou periodicidades, o fator tempo em tais casos envolveria um tempo vivo [living tempo] definido em termos de duração. [...] A percepção de tempo [tempo] precisa da presença tanto da frequência quanto da duração mas, sem fazer uma distinção absoluta entre tempo [time] físico e humano, sugiro que a definição de ritmo deve ser baseada mais na sua duração como tempo [time] vivido do que em sua frequência ou periodicidade como em um relógio mecânico. Não haveria nenhum ritmo de nenhum tipo sem a consciência de frequência ou periodicidade, mas frequência e periodicidade não são o que define ritmo [what rhythm is about] (You, 1994: 362-3, tradução minha).

Mais ainda, frequência e periodicidade servem “apenas para definir variações em número, extensão e velocidade, e em intrínsecas diferenças qualitativas” (Dewey, 1989: 159, citado em You, *idem* *ibidem*). As variações de intensidade, por exemplo, percebidas como “unidades de tempo”, diferenciando-se uma parte do todo, “adiciona uma força ao que foi antes, enquanto cria um suspense que é uma demanda para algo que virá” (*ibid*, grifos omitidos). Ritmo, portanto, não é apenas a percepção de uma ordem no movimento do tempo e, citando Langer desta vez, “a essência do ritmo é a preparação de um novo evento ao final de um evento prévio” (Langer, 1953: 126 citado em You, 1994: 364). Agora nas palavras da própria autora (ou quase),

*Ritmo nunca é somente sobre séries de reações entre dois ou mais elementos opostos; é acima de tudo uma atividade (e ação) que antecipa, espera ou demanda algo por vir. Ritmicidade é uma relação temporal entre ‘tensões’ (mais do que a medição das divisões de unidades de tempo) que são construídas, percebidas e criadas entre um começo (ou um passado), um meio (ou um presente) e um fim (ou um futuro). ‘Tudo que prepara um futuro cria ritmo; tudo que gera ou intensifica expectativas, incluindo a expectativa da pura continuidade, prepara o futuro’ (Langer, *ibid*). Ritmo é uma ordem*

temporal orientada ao futuro [future-oriented temporal order] (You, 1994, ibid, tradução minha)

É preciso notar que nada na definição buscada por Haili You, ou na bibliografia apontada por ela, implica que esses começos, meios e fins sejam lineares ou imóveis - na verdade, poderíamos dizer que é justamente o deslocamento entre eles que cria a percepção rítmica. Seja como for, a autora conclui, após uma breve (e competente) demonstração da importância do termo nas ciências e na filosofia, da biologia à antropologia¹¹¹ que não há (e provavelmente não haverá) uma definição precisa e amplamente aceita de ritmo, pois “ritmo” não se trata de um conceito, mas antes, de uma categoria do pensamento humano, ao estilo de Aristóteles ou de Kant. Não se trata de um conceito pois não é uma abstração de coisas ou instâncias genéricas ou generalizáveis, sendo uma categoria no sentido de um “modo de ser” (aristotélica) ou “forma de entendimento *a priori*” (kantiana) (You, 1994: 373-4).

De minha parte, não subscrevo totalmente nem o conceito de conceito de Haili You ou a distinção nítida que ela faz entre conceito e categoria. Mas este não é o assunto aqui. Interessa mais a consequência dessa conclusão da autora, que segue mais ou menos as seguintes linhas.

You é bem enfática, nesse sentido, ao dizer que, dado que ritmo está mais para categoria do que para conceito, isso não deve significar uma “mistificação” do termo, devido ao fato de que, ainda que seja uma categoria em sentido filosófico, ritmos ainda podem ser descritos e classificados pelas linguagens das diversas ciências e culturas. “Mais do que uma categoria ou um modo de ser ou uma pura forma de entendimento, a ideia de ritmo pode servir como uma metáfora para todos os propósitos com a qual percebemos, descrevemos e interpretamos” as nossas experiências temporais, tanto

¹¹¹ É preciso notar que a autora escreve a partir do campo da antropologia da medicina ou antropologia médica, um campo onde faz muito sentido distinguir entre ritmos sociais, biológicos, culturais e físicos - a relação entre tempo visceral e tempo histórico e entre estes e o tempo social e cultural. Nesse sentido, é notável que ela procure na etimologia do termo, a partir dos estudos de Émile Benveniste, essas distinções desde seus primeiros usos, que têm em Demócrito um pioneiro, mas que na verdade passa por todo o panteão da filosofia grega, de Platão e Aristóteles à Xenófanes. E é também marcante a função exercida pela categoria na sócio-antropologia e filosofia francesa, que vai de Durkheim, Mauss, Lévi-Strauss e Bourdieu (com uma breve e rara menção à Leroi-Gourhan), até Derrida, Foucault e Bergson, com a participação especial da filosofia de Heidegger. Duas menções têm sua falta especialmente sentidas nesse contexto: Deleuze, que dedicou a maior parte de sua filosofia ao estudo do tempo e Nietzsche, que em seus escritos finais, especialmente nas cartas à Fuchs de 1887-1888, discute com o pianista (a partir de uma crítica à Richard Wagner) uma filosofia da música que deixe de lado questões como o fraseamento e preste mais atenção ao ritmo. “O homem é uma criatura que forma imagens e ritmos. Ele introduz tudo aquilo que ocorre [todos os acontecimentos] em tais ritmos” (Nietzsche, Nachlass/FP IV, KSA X 24 [14] citado em Moraes Barros, 2005: 181, grifo no original)

corporalmente quanto conceitualmente. “A fenomenologia do ritmo significa ao mesmo tempo o primado da descrição” (You, 1994: 374, tradução minha).

Nesse sentido, como etnógrafo, devo ceder o espaço/tempo agora para as metáforas caiçaras do fluxo de atividades do qual fazem parte hoje. Em primeiro lugar, devemos atentar para o fato de que a metáfora/conceito elaborada por You, a partir de Dewey e Langer, se “aplica” perfeitamente ao contexto do fluxo de atividades que chamei de “extra-fandagueiras” - o seu sentido (um tanto literal) projetivo, de expectativa de uma realização futura, a partir de atividades que são, foram ou ainda serão feitas (vejamos que o tempo vai se decalcando em camadas...).

Contudo, há ainda um outro sentido metafórico-rítmico, expresso nos modos como os caiçaras lidam com essas atividades “extra”, que caminha em outra direção, ainda que intimamente vinculada com a projeção temporal que encampa essas atividades “não-tradicionais”.

Um aspecto marcante e que pode ser conferido em qualquer reunião entre coletivos como a Rede Cananéia, grupos culturais que lidam constantemente com essas “demandas do futuro” que correspondem à relação com os poderes públicos, os editais, os projetos, os SESCOs, o Iphan, etc., são as metáforas de pesca. Expressões como “pegar esse peixe”, para se referir a um edital; “montar um cerco” para traçar estratégias na lida com representantes do poder público; “formar uma rede”; “tocar esse barco” - todas metáforas provenientes da pescaria, o que significa que, “a atividade que antecipa ou cria expectativas do por vir”, as atividades que relacionam esse contexto “extra” ao contexto “tradicional”, que criam seu ritmo, é metaforizada pela pesca e suas

ritmicidades próprias: se “adequar” ao ritmo da “vida contemporânea” cultural é como lançar uma isca para fisgar o tempo. E se “pega” o tempo como se pega um peixe.

Sem dúvida, esse tipo de metáfora não se restringe aos caïçaras. São bem comuns, na realidade. O que diferencia os caïçaras, a esse respeito, é o entendimento da pesca como atividade-símbolo de um modo de vida tradicional singular, um dos de seus maiores símbolos, à propósito, assim como o fandango tem como um de seus temas favoritos a relação entre *ser caïçara* e o trabalho no mar - a pesca. E não “qualquer” pesca, também. Mas a relação entre suas técnicas específicas de pesca - i.e. os ritmos específicos dessa atividade - e um modo de vida singularmente caïçara. Assim, a pesca de cerco, as embarcações locais, as próprias técnicas de confecção de redes de pesca e as *fases* da pesca, devem ser o “parâmetro” metafórico-rítmico das atividades caïçaras. A metaforização das atividades (tradicionais ou não) através da pesca nos remete à dois aspectos, tão distintos quanto interligados, do modo como essas atividades formam um ritmo, novamente, tão específico quanto problemático, no contexto da cultura tradicional caïçara: as técnicas e as fases. Começemos pelo segundo.

É curioso que a palavra “fase” tenha assumido um aspecto especificamente teleológico, em seus usos e destinações, tanto no vocabulário vernacular quanto acadêmico¹¹². Isto se deve, arrisco dizer, à crescente temporalização à qual a palavra foi “submetida” em suas transformações etimológicas: proveniente do grego *phasis* (φάσις), originalmente significava *aparicção e/ou afirmar uma expressão*¹¹³ (Liddell e

¹¹² Embora também seja verdade que acadêmicos costumem usar a palavra de maneira algo solta, sem grandes conseqüências teóricas, algo meio como um acessório para descrever ou classificar outra coisa, de maneira não muito distinta da qual usamos a palavra “estágio”. Fala-se, assim, de fase técnica, fase embrionária, fase de crescimento, fase de flexibilização, assim por diante. A única exceção, talvez, seja a física, onde o conceito de fase assume uma importância singular, especialmente na termodinâmica e na física do som e engenharia sonora. Conceitos como “constante de fase” ou “ângulo de fase” e “diferença de fase” são fundamentais no desenvolvimento da física moderna, com foco na investigação dos estados físicos da matéria (Halliday, Resnick, Walker, 2010: 1193). Por sua vez, o conceito de fase se refere às diferenças e variações de um ponto em uma *onda* (senão vejamos, mais uma metáfora marítima) em termos da sua amplitude local e da variação local dos valores da propriedade periódica, como a pressão do ar nas ondas sonoras ou do campo elétrico nas ondas eletromagnéticas (em outras palavras, *ritmo*: uma diferença de fase é aquela expressa em ângulo ou tempo, em referência ao mesmo ponto no tempo, entre duas ondas que tenham mesma frequência). Não à toa, o autor que chega mais perto de definir conceitualmente o termo “fase” em ciências sociais é Gilbert Simondon - mesmo que ele seja considerado um tanto “marginal” nesse campo de estudos. O parentesco das ideias de Simondon com a ideia de ritmo que faz André Leroi-Gourhan (2002 [1965]) em seu clássico estudo sobre as técnicas humanas “Memória e Ritmo”, pode ser melhor analisado (mesmo que o seu foco seja muito mais amplo que essa questão) nos brilhantes estudos de Rainer Miranda Brito (2015; 2019), onde ele analisa como as ideias sobre a técnica de ambos (entre outros autores) foram ao mesmo tempo incorporadas e esquecidas nas ciências sociais, oferecendo uma outra teoria sobre as técnicas e, conseqüentemente, sobre máquinas, outro foco de estudo destes dois clássicos franceses.

¹¹³ É marcante que a raiz da palavra *phainein* signifique “fazer aparecer” (do proto-indo-europeu *-bha*, “brilhar”) e seja compartilhada com outras palavras muito interessantes para (uma certa) antropologia:

Scott, 1996: 1912). Os significados adicionais de ponto singular no tempo (de uma mesma aparição) só vieram através do latim moderno, enquanto que como estágio de desenvolvimento, somente no século XIX (Simpson, 1959). Mas tanto no grego como no latim, seus significados eram primariamente relacionados às fases da lua, um significado que só veio a ser “descolado” da palavra fase, nos últimos dois séculos. E ainda assim parcialmente, já que mesmo em contextos onde a “fase” é entendida como uma etapa de um plano ou a fase de uma pessoa na vida, digamos, ela ainda se refere vagamente a uma metáfora lunar, já que significa o encerramento de uma forma em um período de tempo, o que implica uma espécie de ciclo, progressão ou, como prefiro, ritmo.

Poderíamos discutir o quanto os usos da palavra “fase” ainda se entrelaçam, de maneira geral, à metáfora lunar, ou se realmente significam “só” isso; o fato é que, para caixaras, principalmente nas questões relacionadas à pescaria, a metáfora lunar é imediata, e se relaciona com o conjunto de metáforas-rítmicas da temporalização ambiental, digamos, da sazonalidade das estações, do clima, das marés e, obviamente, dos ciclos lunares.

O ponto é que, caixaras, em sua cosmologia hilozoísta (cf. Cap. V), não apenas interagem diretamente com os ritmos de uma natureza apartada, como se fosse uma sobreposição a ser feita pela cultura, através da técnica; antes, derivam suas técnicas desses ritmos, como o corte de madeira depende da estação da lua, assim como a pesca depende da maré (que depende das estações da lua) e das estações do ano - como na época da reprodução dos peixes não se pesca, e assim por diante. Técnica, em sentido tradicional (assim como para Leroi-Gourhan, 2002: Cap. XI), é ritmo, um ritmo em que se relacionam as temporalidades de entidades vivas como o mar e a lua e dos corpos humanos, especialmente através das mãos e dos pés. Antropotécnica, de fato, pois não é o caso de que seja o humano a fazer a técnica, mas a técnica é que faz o (específico) humano: a diferenciação do humano como entidade viva das outras entidades vivas presentes no ambiente se dá - como qualquer outra espécie animal, a esse respeito - através de suas técnicas específicas. Por sua vez, a especificidade da técnica está em se adequar a uma temporalidade para além de si mesma, nos ciclos ou estações da natureza. Um jogo rítmico, portanto.

phantasma, phantazein, phenomenon, photo-, phanero-, e como sufixo, *epiphania* e *emphasis* (Liddell e Scott, 1996: 1912-6).

Isto deve esclarecer um pouco certas polêmicas que rondam o debate entre as atividades dos mestres, detentores do saber e trabalhadores da cultura. Por exemplo, a questão do uso de maquinário¹¹⁴ nas artesanias caiçaras, que gera reclamações por parte dos mais antigos em relação a uma suposta perda de autenticidade ou originalidade da tradição caiçara (Giordani, 2019: 197). Nesse sentido, tendo em vista um ponto de partida técnico-antropológico, haveria de se concordar com eles, já que o uso de maquinário implicaria uma rítmica distinta daquela do uso do facão ou da machadinha, não apenas em termos de velocidades mas também das próprias formas que aparecem através de seu uso.

Mas essa é apenas uma primeira impressão e creio que esteja equivocada. Como Aorélio Domingues diz, em citação já utilizada nesta tese, o instrumento, ou qualquer outro objeto em questão, pode não ser “feito da forma tradicional, mas a gente pega a técnica tradicional e organiza ela para esse novo contexto” (Domingues, 2019 *apud* Giordani, *ibid*). O que não se deve, portanto, é *isolar* a técnica em si mesma, em uma espécie de interior, onde apenas os ritmos internos seriam considerados diacríticos de uma tradição. Técnicas são relações entre ritmos. A técnica, em uma rede de relações temporais que vai da sazonalidade das estações aos ritmos corporais daquele que a pratica - ou seja, fases distintas -, pode muito bem, deste modo, transladar e se entrelaçar com outras temporalidades. Que isso crie confrontações entre ritmos distintos, arritmias, digamos, não transforma uma tradição em algo menos tradicional - muito embora implique uma multiplicação das tradições.

Podemos ver isso acontecendo em relação às atividades descritas na relação com as instituições (Sesc, Iphan). São atividades que poderíamos classificar, sem dificuldades, como *digitais* - tanto no que diz respeito ao seus meios de propagação, nas suas transformações mais recentes (i.e. a internet) como em relação às técnicas propriamente ditas para a confecção de seus objetos: transformar um evento, como uma feira ou um baile, em texto, em uma imagem formada por palavras que compõe um projeto, exige digitação, entre outras técnicas. Não é desconhecido o fato de que muitos caiçaras têm dificuldades nesse sentido, principalmente devido ao acesso restrito à internet ou ao maquinário necessário para essas atividades (com relação a formatos e linguagem, afirmo por experiência própria que a maioria deles não tem problema algum

¹¹⁴ Ver, novamente, o ponto de vista articulado por Brito (2019), sobre a questão das máquinas nas ciências sociais e certos preconceitos neste campo do saber em relação ao termo.

- o número de projetos aprovados de cada entidade representativa caiçara, nas mais distintas instituições, deve comprovar por si mesmo).

O que pode significar, então, a utilização de metáforas da pescaria para essas atividades e seus diferentes ritmos¹¹⁵? Em primeiro lugar, é o traslado da técnica de um contexto a outro, através da metáfora “em si” (ou ainda, o “em si” da técnica é o traslado da metáfora). Nesse sentido, mais do que se adaptar a ritmos externos, através da pescaria, busca-se capturar os ritmos que lhe são, a princípio, alheios, instituindo uma nova rítmica, na qual, mesmo que a referência temporal não seja mais as estações e sazonalidades ambientais, outras técnicas possam servir ao modo criativo de suas tradições próprias. É realmente um desafio, dado que as temporalidades dessas técnicas/rítmicas outras consegue ser mais imprevisível que aquelas do mar e da terra, por exemplo (que a esse respeito, como veremos no próximo capítulo, nada tem de estáveis). Isto para não mencionar a falta de referência lunar. São ritmos muito mais velozes, ritmos “de cidade grande”, com existência de prazos muito mais arbitrários do que aqueles relacionados ao ritmo das pescarias (para não falar nada da própria noção de “prazos”). O que talvez implique um tipo de pescaria diferente daquela que eles consideram mais apropriada para seus contextos tradicionais, como a pesca de isca.

Mas talvez possamos transpor mais uma vez o conjunto de metáforas, ao pensar que o “grande objetivo” de todas essas atividades (sem distinção, desta vez) é a continuação-transformativa da cultura caiçara, especialmente através do fandango. Assim, podemos pensar em cada conjunto de atividades como se pensam as fases da lua; mas nesse caso, para além de cíclicas, seriam também fases helicoidais: teríamos, assim, fases digitais, tradicionais, projetivas e acontecimentais, uma retornando à outra, mas sempre abrindo espaço/tempo, “dentro de um ciclo”, para o aparecimento de uma nova fase/ciclo, para a introdução de novas técnicas/ritmos.

¹¹⁵ “Para além da oposição: diferença e ritmo” (Derrida, 1987: 408 citado em You, 1994: 366, tradução minha)

O que se torna possível, então, é descrever as sucessivas fases da ontogênese do fandango - somente se distanciando do fato de que elas não são exatamente sucessivas (não como a lua, pelo menos) e ocorre que as cadeias formadas entre si são constantemente interrompidas. Mas o mais importante e que deve ser discutido é o fato de que, o que diferencia uma fase da outra são seus diferentes e (agora sim) sucessivos *ritmos* na relação de uma com a outra.

O “truque” aqui é não se deixar *determinar* pelas relações de causalidade. Isto é, as fases são sucessivas na medida em que elas são sucedidas em *tempos*, e que fazem assim suceder os tempos, criando *nas relações*, a própria causalidade. Mas toda causalidade, neste caso, pode (ou deveria) ser “reversível”, isto é, as relações de origem são duplas. Assim, não se trata apenas de como os fandangos são multiplicados, i.e., criados por essas distintas fases técnicas, como também os fandangos os criam. Essa criatividade, no entanto, é limitada em, pelo menos, um sentido extra-fandanguero: pelo substrato político e pela atmosfera cultural-política. Pelo “fim do mundo”, como advento do mundo moderno, digamos assim. E, claro, sempre pelas condições próprias (do fandango e de outros tempos, como o dos sítios e das oficinas) de constituição de grupos, coletivos, relações, redes, etc. Atividades, geralmente, têm um ciclo, ou o que poderíamos chamar, sem nenhuma pretensão de ironia de início, meio e fim, coisas que, a princípio, nem culturas e nem pessoas tem, mesmo que suas atividades sejam constantes, ininterruptas e repetitivas. Acontece é que o ciclo que é exprimido através de uma atividade/técnica/ritmo específico é um “ciclo aberto”, em formato de hélice (daí, helicoidal): ele começa e retorna, mas o faz através de pontos ligados em infinitas curvas, a suas “pás”, que têm um mesmo centro, ou seja, ele está sempre começando e retornando, ao mesmo tempo, o seu movimento.

A partir disso, podemos “entrar” na fase do acontecimento – e, se meu palpite estiver correto, esta seria como uma fase de pré-individuação do fandango. Há sempre o problema de se considerar um aspecto como lógica ou ontologicamente anterior a outros. Porém, creio que é disso mesmo que se trata, na medida em que esse acontecimento se trata de um acontecimento cosmológico. Porém, paradoxalmente, é

tão anterior, quanto simultânea, tão começo quanto fim, tanto o já-antes como o será-
agora: o maravilhoso dilema do que existe *entre* o simultaneísmo e o sequencialismo do
tempo, como colocado por Úrsula Le Guin, em uma de suas obras-prima, *Os*
Despossuídos, onde nas palavras do físico Shevek, discorre sobre o tempo: “temos a
flecha, o rio que corre, sem o qual não temos mudança, nenhum progresso, direção ou
criação. E temos o círculo ou o ciclo, sem o qual há apenas caos, uma sucessão de
instantes sem significado, um mundo sem relógios, estações, ou promessas” (Le Guin,
2017 [1974]: 205).

Creio que os fandagueiros têm alguns palpites, através do fandango, em
relação a esse dilema. Demonstrar alguns deles é o objetivo do próximo capítulo.
Iniciemos este novo ciclo.

V. O Fandango em Acontecimento

*A serpente que cinge o mar e é o mar
O repetido remo de Jasão, a jovem espada de Sigurd.
Só perduram no tempo as coisas
Que não foram do tempo.
Jorge Luís Borges*

Aorélio está sentado na única banquetta existente no recinto no momento em que chego ao Quiosque. Ao seu lado está Amir, de pé, como gosta de trabalhar, atentamente ouvindo suas histórias, causos e teorias. Aorélio posiciona a banquetta ao lado da bancada, isolando Amir atrás da bancada de granito cinza-chumbo e deixando-os de frente para os outros quatro ouvintes. A bancada está abarrotada de objetos que implicam os ofícios ali praticados: um velho estilete, um formão, um tubo de cola branca, alguns rolos de linha encerada, uma prancha de madeira presa ao tampo de granito, com mais ou menos trinta centímetros e com pregos fíncados, com suas cabeças afastadas da prancha por outros dez centímetros, onde se amarram as linhas coloridas e de onde se parte seus entrecruzamentos para a confecção de pulseirinhas multicoloridas. Lápis, borracha, caneta azul e preta, um pirógrafo e um caderno: instrumentos e ferramentas de trabalho.

No momento, porém, nenhum trabalho manual está sendo feito. Amir escuta atentamente seu visitante e Aorélio é, de fato, um dos mestres de fandango mais reconhecidos por contar causos e histórias, em profusão e em qualidade, sem interrupções. Amir não é o único a prestar atenção: a frente dos dois, em pé, se encontram mais quatro ouvintes, além de mim. Uma jovem turista da capital, dois outros jovens, cirandeiros de Paraty, em torno dos seus vinte anos, e uma pesquisadora, vinculada ao Iphan. O encontro é tornado possível pela ocasião da IIIª Festa do Fandango Caiçara de Cananéia, que ocorria durante aquele final de semana. Enquanto não havia nada a se fazer em relação à programação principal da festa, os fandangueiros de outras localidades costumam fazer uma espécie de circuito e visitar os velhos amigos, em sua maior parte fandangueiros e, dentre estes, há certa prioridade em se visitar os fandangueiros mais antigos que não conseguem, de maneira constante, participar das festas de outras comunidades.

No momento em que chego ao Quiosque, os ouvintes estão procurando algum espaço para se encostar e se sentirem mais à vontade, talvez porque Aorélio já esteja

falando há um bom tempo. Não há muitos, porém, dado que todo o Quiosque é habitado por objetos distintos: bancadas preenchidas pelas pulseirinhas multicoloridas, brincos de conchas, anéis de tucum; miniaturas de canoas, saveiros, escunas e outras embarcações tradicionais, todas nascidas da caxeta, junto a remos de brinquedo; brinquedos pedagógicos e tradicionais, como o “basquete caiçara” e o “mané-gostoso”, um boneco articulado engenhosamente amarrado entre duas hastes de madeira, também chamado de “ginasta” ou “acrobata”; além do campeão de vendas, o peão; infundáveis garrafas de Cataia, algumas de licor de jabuticaba e banana; imagens de animais da mata atlântica, estas produzidas pelos Guaranis M’Bya da Ilha do Cardoso e vendido pelas crianças para os artesãos da cidade, que os revendem quase que pelo mesmo valor; imagens de santos, dentre elas a maior e mais destacada sendo a de São Gonçalo, o santo padroeiro do fandango, que olha para quem entra no recinto com um misto de vigor e piedade.

Atrás dele, instrumentos tradicionais do fandango: rabecas “prontas para o uso” e algumas ainda por terminar ou consertar, uma viola branca caiçara, um adufe de tamanho médio e uma caixa-de-fofia, pintada por formas triangulares e complementares de vermelho e branco em sua lateral e uma pequena viola de machete. Mesmo no “céu” do Quiosque se vê que ele está habitado: versões miniatura de madeira esculpidas em forma de cacho de banana-uva junto a imagens de tucanos, araras e outros pássaros da mata atlântica compõem uma constelação de entidades que, do mesmo modo que a coleção do Imperador da China, trazem em si um universo inteiro em versão microscópica para dentro de um lugar. Neste caso, o universo caiçara.

Certamente, o Quiosque Caiçara, localizado na Rua do Artesão, constitui o cenário perfeito para os casos de Aorélio. No momento de minha chegada, porém, Aorélio não está contando um caso “tipicamente” caiçara. Pego em andamento uma explicação de uma teoria dele, sobre a constituição da própria realidade. Ou, pelo menos, é isso que pude inferir:

Pra mim, as coisas funcionam assim: a gente tá aqui, nessa dimensão. Mas essa dimensão não é um plano reto. Tem outras. Uma vai cruzando a outra, uma vai pra cima, outra vai pra baixo. Outra vai pra trás, e uma pra frente. E nem todo mundo tá na mesma direção. Só que tem esse ponto onde as coisas se misturam, onde tudo se encontra, que é a dimensão que a gente tá. Só que essa é só uma dimensão, tem muitas outras, e a gente tem que respeitar essa alteridade, esse fato de que a gente tá e não tá no mesmo lugar

Infelizmente, assim que ele termina de expor esse pensamento, Amir o interrompe, devido à minha chegada. Ele propõe que eu fique cuidando do Quiosque

para eles irem tomar um *café com mistura*¹¹⁶ em sua casa. Ao que todos aceitam e se mobilizam prontamente, incluindo a mim mesmo. Então fico eu, com muitas dúvidas em meu pensamento, sob o teto estrelado por bananeiras de madeira e os envolto por outros habitantes do quiosque, a me perguntar: “mas sobre o que ele tava falando?”



¹¹⁶ Modo caçara de se referir ao café preto, servido com biscoitos e banana assada às visitas. O café com mistura não se confunde com a intrúma, que é apenas o café preto - e nem com o café gordo, café servido com outros alimentos, como pão, manteiga e frutas, os dois últimos sendo oferecidos, de acordo com o costume, em “contexto ritual”, geralmente na ocasião da Folia do Divino.



8. *Fotos do Quiosque Caiçara/Cananéia-SP*

Era uma noite chuvosa, como quase sempre é na primavera-verão cananeense. Isso faz com que as pessoas se aglomerem um pouco mais tarde, mesmo quando parece que o tempo se “estabeleceu”. A Festa do Fandango de Cananéia, por ser realizada tradicionalmente em outubro, nos arredores do feriado de Nossa Senhora Aparecida, têm essa inconveniência: uma cidade que já é úmida se torna um meio praticamente “aquático”. Enquanto não julgam ter aguardado o suficiente a chegada do público, os fandangueiros vão emendando causos entre as modas. Nesse ano, resolvem fazer um concurso de contação de causos.

Com o microfone na mão, está Aorélio Domingues, uma das lideranças do Grupo Mandicuera, reconhecido contador de história. Aorélio conta com um

impressionante repertório não só de causos, como de estilos e literalmente não para de contá-los até que alguém ou alguma coisa precise ser feita. Geralmente, é a urgência de dançar a moda, essa coisa. Ele já está lá pelo quarto ou quinto caso quando resolve que é hora de contar aquele que, promete, é o seu trunfo na manga, aquele que vai deixar todos os outros “no chinelo”.

“É a história do Padre do Balão”. O Padre do Balão? “Sim, aquele, que todo mundo conhece? Ele é lá de Paranaguá”. Nesse ponto, Aorélio já ganhou todo o público. A reação geral permitia dizer que não havia ninguém que não conhecesse a história. O fato “novo” a ser acrescentado, pelo menos para a maioria das pessoas, era de que ele saiu de Paranaguá. Disso, estou certo, a maioria das pessoas presentes não tinha ideia, mesmo que seja um fato bem registrado nas notícias sobre o incidente.

De fato, a história do Padre do Balão, o Padre Aderli Antônio de Carli, se tornou famosa nacionalmente – e, para além disso; o Padre chegou a ser “agraciado” com o famigerado Prêmio Darwin¹¹⁷, em 2008 -, devido, primeiramente, à sua extraordinariedade. Mais que isso, a história parece ter fincado raízes no imaginário nacional: doze anos depois do incidente, ela é lembrada ano a ano, “comemorando” aniversário no dia 20 de Abril e se tornando *meme*, numa primeira instância como representativa de uma suposta “loucura” e incompreensibilidade especificamente brasileira e, mais recentemente, circulando como um símbolo de “visionarismo” do Padre que, vislumbrando o futuro político e social do país, teria suas atitudes plenamente justificadas - como se seu propósito fosse realmente desaparecer nos céus e fugir desse plano. Virou, também, motivo de “teorias” da conspiração, onde ele teria sido assassinado para evitar que revelasse a “verdade” de que a terra é... plana.

¹¹⁷ O “Darwin Awards” é um “prêmio” realizado anualmente desde 1992, em um sítio da internet elaborado por Wendy Northcutt, em que se “celebram” “aqueles que melhoram nosso fundo genético - removendo-se dele da maneira mais espetacular possível”. Obviamente, o site, apesar dos argumentos discursivos sobre as regras da premiação, não tem nenhuma “validade científica” e conta ainda com fontes desativadas ou, no mínimo, suspeitas; além, é claro, de contar com uma noção peculiar sobre o que é humor. Porém, ele serve, sobretudo, como testemunho de uma espécie de senso comum sobre o que se convencionou chamar de ‘darwinismo social’, além de oferecer interessantes *insights* sobre a questão da informação, da verdade e dos usos da verdade nas redes digitais. Menciono aqui o caso somente para atestar que a *fama* do caso contado por Aorélio, de fato, ultrapassou as fronteiras nacionais; a página dedicada ao Padre Aderli se encontra em: <https://darwinawards.com/darwin/darwin2008-16.html>

Carli, o PADRE VOADOR, foi MORTO pelos “cientistas” para evitar q ele descobrisse a verdade sobre nosso mundo e combater



9. Memes do Padre do Balão – Retirados da Internet (Google Imagens)

O voo em que desapareceu nos céus, contudo, não foi o primeiro do Padre Aderli. Poucos meses antes do fatídico voo, ele não apenas sobrevoou 110 quilômetros, saindo da cidade de Ampére, no sudoeste paranaense, e pousando em San Antonio, na Argentina. Ele inclusive quebrou o recorde de altitude dessa modalidade de voo¹¹⁸, com

¹¹⁸ Aparentemente, uma modalidade bem popular, onde o caso do nosso Padre é apenas o mais famoso, justamente por ter dado errado. Uma busca simples na internet revela inúmeros outros voos bem sucedidos, embora não tão ambiciosos quanto do Padre Aderli. Outras modalidades de voos com balões

balões de gás hélio, balões de festa tradicionais, chegando a 5.337 metros de altitude (Jornal de Beltrão, 07/03/2008). Os motivos do Padre Aderli são tão singulares quanto sua empreitada: conhecido por ser um defensor da causa dos direitos humanos (chegando a fazer a denúncia que levou à prisão agentes da segurança pública de Paranaguá, pelo crime de tortura a moradores de rua), suas viagens em balões serviam para a divulgação da Pastoral da Rodoviária, dedicada, ironicamente, exclusivamente à fé dos caminhoneiros, estabelecendo locais de reza e devoção em pontos isolados nas estradas. Sua mensagem era a seguinte: “Se o padre voa para ajudar os que rodam, por que você também não pode ajudar?” (Jornal de Beltrão, *idem*).

Pois bem. Infelizmente, não posso recriar aqui o *modo* que Aorélio conta o caso referido, mesmo que o tivesse gravado: além de todo o vocabulário caíçara utilizado, o tornam específico e de difícil reprodução, também, a tonalidade, o andamento e o ritmo da contação. Buscarei fazer o meu melhor, contudo, para trazer os elementos cruciais presentes na história, de modo a demonstrar um questionamento que, creio, é elemento comum nos casos caíçaras: um questionamento sobre a verdade. Melhor dizendo, um questionamento sobre como se produz uma verdade.

Volto à Festa do Fandango, portanto. Como disse, o público está atento, devido à notoriedade do caso contado. Aorélio, então, conta sobre o Padre, diz que era figura muito querida por todos da comunidade, não só pelas suas ações, bem como por sua simpatia e disponibilidade. O Padre teria informado sobre seus planos em uma missa e, nessa ocasião, mesmo que Aorélio não comente sobre as motivações do plano enquanto conta, diz que pediu ajuda para inflar os balões. “Foi nós que encheu os balão tudo!” Na hora que ele subiu, inclusive, inalaram hélio para tornar a voz fina e dar “tchau padre!”, conta, emulando o agudo timbre provocado pelo gás, provocando as gargalhadas do público.

Aorélio procede, então, a dizer que “tudo isso é sabido, pois tava todo mundo da comunidade lá, mas foi nós (os fandangeiros) que ajudou!”. O que ninguém sabe, diz ele, são os verdadeiros motivos pelos quais o Padre Aderli se perdeu nos céus. “Bateu um vento sul - e nós que vem do sul, sabe que nada do que vêm de lá, presta - e o Padre foi na direção contrária da que ele queria ir”. Com efeito, o Padre pretendia chegar até

são ainda mais ousadas: curiosamente, outro padre, o ucraniano Fyodor Konyukhov, de 67 anos, prometeu em novembro do ano passado subir até a estratosfera, quebrando o recorde mundial de altitude em um balão de ar quente. Assim como o Padre Aderli, que planejou sua viagem durante uma lua cheia, apenas para poder “contemplar o luar espetacular” (G1, 02/03/2008), o padre ucraniano deseja “apreciar a curvatura da terra e a imensidão do cosmos” (BBC, 11/11/2019).

Dourados, no Mato Grosso do Sul, mas tomou a direção contrária e acabou indo no sentido do mar aberto. “Todo mundo diz que ele não conseguiu usar o GPS, porque acabou a bateria do celular - agora o que ninguém sabe é o porquê acabou a bateria do celular”.

“E o motivo tá bem aqui do meu lado - e é menor do que se espera”, diz, apontando para Jairinho. Jairinho, nascido na Vila da Ararapira Velha, é detentor de um carisma extraordinário, contador de causo, de piadas, pescador e tocador de caixa-de-folia, tanto de fandango quanto nas romarias da Bandeira do Divino. Se é verdade que a piada de Aorélio se referia à sua baixa estatura, pode-se dizer, ao contrário, que ele é uma das maiores figuras do fandango parnanguara - se não, de maneira geral. Conta-se que, em uma ocasião de um festival de música brasileira - que envolvia apresentações de grupos de cultura tradicional e de “grandes expoentes” da música brasileira (isto é, de expoentes reconhecidos em território nacional como sendo figuras chave da musicalidade brasileira), Jairinho se preparava para entrar no palco, afinando sua caixa-de-folia. Nesse meio tempo, um homem se aproxima dele, com claros ares de admiração: “Poxa, que legal seu instrumento! Muito bonito, som bonito. Posso dar uma olhada?”, pergunta, demonstrando interesse em tocar o instrumento.

“Tem que ser muito percussionista pra tocar isso aqui!”, responde Jairinho. Seu interlocutor, então, se afasta dizendo, “tá bom, então...”, e simplesmente vai embora. Alguém que presenciara a breve conversa se aproxima de Jairinho e diz, estupefato: “Jairinho do céu, cê tá louco? Sabe quem era aquele ali?”. Ao passo que Jairinho dá resposta negativa, o outro diz: “Era ‘só’ o Naná Vasconcelos!”. Juvenal de Holanda Vasconcelos, o Naná Vasconcelos, músico recifense eleito diversas vezes por revistas especializadas como o melhor percussionista do mundo e até hoje o brasileiro com mais premiações do Grammy (oito vezes), para além de todo o reconhecimento no meio musical. A ironia pega Jairinho de surpresa, mas este mantém seu orgulho: “pega nada!”.

Este causo mostra um pouco daquele que é considerado o aspecto mais marcante da personalidade de Jairinho, a irreverência atrelada a uma espécie de “brabeza”, por sua vez considerada como marcador diacrítico do “ser do mato”, associados não apenas à caiçaras, bem como à cultura caipira. Jairinho encarna com maestria essa característica, tanto é que o Grupo Mandicuera, do qual faz parte, fez de sua face à capa de seu primeiro disco, se tratando, de fato, de uma figura icônica do fandango. Mas,

voltando ao caso do Padre do Balão, como pode ser Jairinho o motivo de seu infortúnio?

Aorélio prossegue: “na noite anterior ao voo do Padre, Jairinho inventou de pescar. Gosta de pescar de noite, como bom pescador que é. Só que aí você precisa de lanterna, né? E a de Jairinho tinha acabado a bateria”. Diz, então, que Jairinho, em busca de pilhas para sua lanterna, achou um artefato estranho entre as coisas do Padre na diocese de Paranaguá e, sem saber de seus planos para o dia seguinte, não titubeou e recolheu as pilhas do aparelho, para utilizar em sua pescaria. O aparelho era o GPS do Padre. Como é sabido e amplamente reconhecido, o motivo principal da tragédia que acometeu o Padre não foi apenas o fato de que os ventos o levaram para o sentido do mar aberto, o contrário do que ele planejava, mas também a “falta de traquejo” no manuseio do GPS que, segundo conta-se, acabou por ter a bateria esvaziada antes que a equipe de apoio da Marinha em terra firme pudesse localizá-lo. Na versão de Aorélio, porém, a bateria não teria acabado caso não fosse a intervenção de Jairinho.

Aqui, sinto muito, mais uma vez, que não possa reproduzir não apenas o estilo e os recursos retóricos de Aorélio, mas o momento em si, já que, nesse ponto, uma gargalhada coletiva se espalha pelo público - meus amigos estavam praticamente rolando no chão de tanto rir. Porém, mais lamentável ainda - já que isto (ainda) se trata de uma tese e não de uma peça de humor - é que, o estilo e a retórica de Aorélio deixam mais claros ainda os elementos pelos quais o caso opera e mobiliza as noções de verdade, acontecimento e imaginação, elementos que tratarei a seguir baseado apenas na limitada *descrição* da contação de casos realizada acima. E, a partir disso, como essas noções se relacionam na formação daquilo que nomeamos como *tempo originário*.

A relação com a verdade que há nos acontecidos desses casos só me veio à tona através de um *insight* de outro mestre fandangueiro, Beto “Galã”, que uma vez disse, durante uma apresentação de fandango, se dirigindo à plateia formada por estudantes de

uma escola de ensino fundamental particular de São Paulo, capital, em excursão pela cidade de Cananéia:

Todo fandango é um fato acontecido; todos os causos e histórias que se conta nas modas aconteceram. São fatos. A gente conta histórias que aconteceram de verdade, na nossa comunidade, no nosso tempo

Era uma resposta a uma estudante da plateia que perguntara se aquelas histórias contadas nas modas do fandango, que envolviam rixas entre vizinhos (por roubo de galinha, por exemplo) e decepções e promessas de amor (a maior parte), eram “*de verdade*”, ou, como prefere, Beto Galã: *fatos acontecidos*. Até essa fala, percebi que sempre dei como *dada* essa relação com a verdade. Em outras palavras, me parecia óbvio que os temas tratados nas letras de fandango tratava de assuntos que diziam respeito à vida em comunidade e que, por isso, se tratavam de suas próprias realidades e como os fandangueros e fandangueras viviam essa realidade. A fala de Beto Galã, contudo, me atingiu em cheio, não apenas por sua assertividade, mas por perceber que, quando se trata da questão lírica do fandango, nunca sequer conjecturei que, bem, poderia ser diferente.

É significativo que, até então, eu nunca tenha reparado muito nos causos contados pelos fandangueros - durante os bailes e outras ocasiões - tratando-os como “acessórios”, algo laterais à formação da cultura do fandango. Curiosamente, creio que essa percepção não está tão afastada da realidade: como explica Amir Oliveira, toda vez em que vai contar um caso para um público desconhecido de antemão: “*Um caso é uma verdade que a gente pega e floreia*”. Trata-se, de fato, de uma questão de junção entre a verdade e os poderes imaginativos, de uma verdade *mais* alguma coisa.

Contudo, ao contrário do que imaginava em relação ao “posicionamento” desses “acessórios imaginativos”, estes são dos elementos mais centrais e cruciais para a formação das culturas do fandango. Com efeito, eles percorrem todas as formações relativas à essas culturas: territoriais, históricas, sociais e comunitárias; eles são os laços que amarram essas formações. Se toda formação de poder, no sentido mais amplo da expressão, deriva de suas *mitologias*, é nos causos caixas que podemos apreender a expressão mais bem acabada da *mito-lógica* que configura a gênese (i.e. a originariedade) dessas culturas fandangueras.

Um causo que expressa bem essas questões - e que, em outras circunstâncias, chamaríamos de “mito de origem” -, um dos preferidos de Amir, sempre contado nas mais diversas situações¹¹⁹, é o causo do seo “Botinho” ou Causo do Boto. Amir conta que criou o causo em homenagem ao seu avô, logo após ele falecer. Deixo com ele, a partir daqui, as palavras¹²⁰:

“Vovô tem o apelido de Botinho. Todo mundo conhece ele aqui, no nosso lugar, como Botinho. As criança, os professores, os nossos vizinho, todo mundo passa e cumprimenta ele, ‘ô seo Botinho!’ Ele sempre aqui na oficina fazendo alguma coisa, talhando uma rede, fazendo um remo, todo mundo passa e chamava ele de Botinho, e ele respondia: ‘ôpa!’. E eu sempre tive curiosidade de saber porque que o apelido dele era Botinho, né? De vez em quando eu perguntava pra ele, ‘vovô, me conta essa história, porque que seu apelido é Botinho?’. Vovô virava a cara pra mim e nem me respondia nada, era um dia assim que ele nem conversava mais comigo. Ficava revoltado comigo.

E todo mundo passava, ô seo Botinho, ô seo Botinho, cumprimentando... No dia de São Pedro Pescador, dia 31 de Junho aqui... e vovô tocando num fandango assim, né, na Colônia dos Pescadores, mó festona de fandango, vovô tava tocando lá, eu vi vovô tocando e falei assim: ‘hoje eu vou descobrir porque que chamam o vovô de Botinho!’. Eu já grande já, dezessete pra dezoito anos, se não for mais um pouquinho. Dou-lhe uma *Cataia*, dou-lhe outra com mel, ‘vovô, prova essa aqui’, e dou-lhe *Carqueja*¹²¹, e ele tomando, ‘vou provar!’, ele dizia; ‘prove esse vinho aqui que tá muito gostoso’, eu continuava... e foi assim a noite inteira! Chega uma hora, assim, aquela troca de grupo de fandango, pego o vovô pelo braço, levo ele pra fora, sento ele um

¹¹⁹ Incluindo no “concurso” de contação realizado na IIIª Festa do Fandango de Cananéia, mencionado acima, bem como na Oficina de Rabeca de Cabaça, descrita no capítulo II, Parte I.

¹²⁰ Tenho algumas versões desse causo gravadas em vídeo e em áudio, em situações com e sem o público presente; contudo, nenhuma das minhas versões anteriores era satisfatória, em termos de qualidade, para a transcrição. Enviei, então, uma mensagem no Whatsapp para Amir, pedindo que me contasse novamente o causo, de onde a transcrição acima foi retirada. Agradeço-o novamente aqui, pela inestimável contribuição.

¹²¹ Tanto a *Cataia* (*Pimenta pseudocaryophyllus*; no tupi, ‘a folha que queima’), como a *Carqueja* (*Baccharis trimera*, etimologia de origem incerta, muito provavelmente oriunda da península ibérica), são infusões das respectivas ervas medicinais em cachaça, curtida ao longo de meses, de consumo muito popular na região do Vale do Ribeira e no litoral norte paranaense, onde, adicionada à Mãe Cá Filha (cachaça com melado de cana - daí o nome), forma-se o “panteão” de bebidas caiçaras. Em diversas instâncias, elas aparecem como as bebidas típicas caiçaras, com leve proeminência da *Cataia*, seguida pela Mãe Cá Filha. A *Carqueja* é considerada típica, porém não é muito apreciada (a não ser pelos “bons” bebedores), devido ao seu gosto terrivelmente amargo, talvez.

banco e perguntei pra ele assim: ‘vovô, conta essa história aí, porque Botinho?’ Ele diz, já bem ‘torrado’: ‘hoje meu neto, vou te contar essa história!’

‘Quando foi... lá no nosso lugar, lá, teve um grande dilúvio... cinco dias e cinco noites de chuva e vento, chuva e vento... no quinto dia, quando o tempo melhorou, nós corremo na praia lá, pra ver os barco, se tava tudo amarrado, se tava tudo certinho, as embarcação... tava tudo meio solto, um em cima do outro, aquele negócio... quando olhamo na praia, tinha um corpo lá jogado, bem na areia, onde bate a onda. Todo mundo na comunidade correu lá [pra ver quem era]. Era um moço, nuzinho, nuzinho!’

Moço, o que aconteceu com o senhor, com o barco de vocês, virou? Que aconteceu?

E o moço nada de responder. Diz que com muito sacrificio pegaram ele, levaram pra dentro de casa [vovô me contando], vou pra dentro de casa. O povo fazendo pergunta, ‘moço, que aconteceu, quem tava com você, o povo do barco, morreu?’

Quando ele abre os olhos... os olho azul, azul assim que nem o fundo do mar, o oceano, de tão azul que era. Só que ele não falava nada, nunca respondeu. Escutava tudo, mas não falava. Foi ficando na comunidade. Todo mundo gostava desse moço, mas na hora de pescar, ele pescava só, sozinho, não pescava com ninguém, quando um barco ia com dois, três pescador, ele ia sozinho e trazia mais peixe que todo mundo junto!

Não queria saber de dinheiro, dava peixe pra todo mundo. Botava uma viola na mão desse moço, tocava viola como ninguém! Como ninguém!!! Não cantava também. Não falava e não cantava, não falava de onde veio e foi ficando na comunidade. Depois de um certo tempo, a primeira criança que nasceu... uma menina, branca, branca, branca de olho azul! A segunda, a terceira... de repente, começou a nascer todo mundo branco de olho azul. Todo mundo branco de olho azul. Passou um ano, passou dois anos, e só nasce criança de olho azul. E os pescadô tudo preocupado:

Lá em casa eu já tenho dois...

Lá em casa eu já tenho três...

E aquela discussão... resolveram: vim até Cananéia, procurar um delegado novo que tinha chegado na cidade. [Vovô me contando] diz que tinha fila de canoa! Pra mais de trinta canoêro, tudo os pescador, tudo revoltado... fizeram que ia sair pra pescar, não foram e vieram pra Cananéia. Decidiram. Desceram em Cananéia, subiram no trapiche, foram até a delegacia e contaram toda a história, do dilúvio até às criança. O delegado

falou assim: volta lá pra comunidade de vocês e bota pra fora esse homi, bota ele pra fora e vê se pára de nasce criança branca de olho azul...

E assim foi feito.

Voltaram todo mundo, já tardezinha... Vovô diz que chegou na praia, pra mais de trinta canoêro, pescadô, todo mundo lá, um com o remo na mão, outro com pedaço de pau pra bota esse moço pra ir embora!

Anoiteceu, esse moço não apareceu... Amanheceu outro dia... esse moço nunca mais apareceu lá, no nosso lugar.'

Olhei pra dentro dos olhos do meu avô. Eu nunca tinha visto os olhos de vovô tão azul como aquela noite”.

Assim que termina de contar o causo, Amir mantém alguns segundos de silêncio, olhando nos olhos de seus interlocutores, como que para aumentar a sensação de mistério e ao mesmo tempo perscrutar a reação dos ouvintes. Das vezes em que presenciei a contação, essa reação variou entre um misto de dúvida, incompreensão e admiração, tudo ao mesmo tempo. Dúvida em relação ao acontecimento descrito nos fatos, incompreensão em relação aos seus significados e admiração em relação à conjunção entre eles: eis aí o tripé da constituição poética dos causos caiçaras.

Sim, pois, o causo contado e criado por Amir apresenta *repetidas* vezes os elementos que constituem o causo caiçara como um gênero cultural, no sentido duplo da expressão: pois é tanto aquilo que dá gênese, através da expressão de temporalidades singulares, àquilo que chamamos de culturas, bem como se trata de um gênero, no sentido da forma dessa expressão, dos elementos que se repetem na formação de um estilo próprio, como se fala de gêneros literários, artísticos, musicais, poéticos, orais, etc.

Porém, e isto talvez não deva surpreender o leitor, esse gênero cultural não se deixa delimitar por nenhuma dessas classificações usuais, antes transitando por entre eles e criando suas próprias distinções e clivagens. A medida de comparação mais próxima é, realmente, a dos mitos: assim como nos mitos, os causos caiçaras se encontram numa modalidade de expressão que seria muito conveniente associar à história e à poesia orais, como “modos de transmissão”, mas penso que isso seria limitar essa expressividade à apenas um de seus suportes; assim como os mitos, os causos habitam as diversas formas de expressão e estão, assim, em todos os lugares, repetindo no seu modo de funcionamento, por assim dizer, a instauração de uma temporalidade e, portanto, de uma realidade. Ao fazê-lo, tanto os causos como os mitos não operam

dentro de fronteiras estilísticas pré-definidas, mas antes precipitam essas fronteiras, formando gêneros de expressão culturais próprios ou imanentes à sua própria lógica, com os quais se pode “classificá-los” depois.

Voltemos aos causos descritos acima, pois são eles que nos indicarão com quais elementos as fronteiras estilísticas “à moda caiçara” podem ser identificadas - e qual a relação dessas formas de expressão com a instanciação de realidades, através da noção de acontecimento.

Enquanto as pessoas riem e/ou se admiram com os causos contados pelos caiçaras, o contador mantém uma postura séria, atestando, “batendo o pé”, e diz: “foi assim mesmo! Aconteceu desse jeitinho, te juro!”, por mais “despropositado” e “irreal” que tenha sido o caso contado, por vezes imitando os trejeitos e falas do protagonistas da trama (que pode, inclusive, ser ele mesmo). Esse dispositivo performático deve ser entendido como umas das partes mais cruciais da contação de histórias caiçaras, pois ele atesta aquele que é o elemento mais central dos causos caiçaras em suas diversas formas expressivas, atravessando os gêneros de qual faz parte: o *vínculo* com a realidade. Notemos, com mais ênfase: o *vínculo* com a realidade, não a realidade “em si”.

Podemos ver esse “fio condutor” de realidade atravessando os mais distintos gêneros e estilos de contação de causos caiçara - ainda que com direcionamentos distintos. Explico: à primeira vista, podemos reunir os dois causos descritos acima sob um mesmo grupo, tendo em vista os elementos expostos em cada um e a forma em que são expostos, tendo em mente a formação de um público específico. Assim, tanto no caso de Amir, quanto no caso de Aorélio, há uma espécie de topologia caiçara que objetiva colocar em movimento, em deslocar os elementos de cultura local para dentro ou para fora e, no mesmo movimento, em deslocar fatos que poderiam ser considerados “exteriores” para dentro da história local. Ambos os causos são contados tendo em vista a formação de um público heterogêneo: tanto na situação de bailes, onde presenciei a contação do caso de Aorélio, como em situações como oficinas, no caso de Amir, os dois podem ser agrupados como sendo destinados para ouvintes mais ou menos familiarizados com os elementos locais de suas culturas.

É no contraste com outros estilos de contação que podemos perceber melhor essa questão. O parâmetro de comparação aqui deve ser, portanto, os causos contados na ocasião da Bandeira do Divino, como relatado por Karina Coelho (2018)¹²². Em

¹²² Sou imensamente devedor à autora, tanto em termos de análise, como de “dados”. Por mais que tenha acompanhado pessoalmente, em duas ocasiões o percurso da Bandeira do Divino, seja por estar focado

primeiro lugar, é interessante notar que, “a Folia [do Divino], *através dos causos* contados constitui uma memória comum sobre um território que não se limita a um espaço físico delimitado, mas ajuda a pensar a territorialidade *por entre* um território em constante movimento” (Coelho, 2018: p. 3, grifos nossos).

Estamos, portanto, novamente, no terreno da lógica intercomunitária caiçara: se podemos dizer que há uma memória comum entre as vilas e comunidades caiçaras, é através do movimento, da circulação de palavras e pessoas, de objetos e de coisas, da fé que transita *entre* esses espaços e tempos que essa memória se constitui:

Esses momentos produzem contiguidade, aproximando e conectando moradores de vilas separadas pelo mar e pelo mato, pois informa sobre fatos ocorridos nas vilas por onde a Bandeira passou anteriormente, construindo uma memória comum. Mesmo que seja contado de maneiras diferentes de acordo com a localidade, a informação passada é a mesma. (idem, p. 2, grifos meus)

Devemos encarar aqui a palavra *informação* não como um dado que é transmitido de uma localidade à outra, simplesmente (embora também o seja); é, antes, como nos remete suas raízes etimológicas, as coisas que se dão (sobre as quais se dão) a forma, constituindo, assim, os elementos cruciais pelos quais essa memória comum cria (alguma) “estabilidade” - o chão pelo qual se firmam os passos que dão origem ao [a um] movimento.

A questão do movimento é tanto mais importante no sentido em que abarca, nas questões elencadas aqui, dois aspectos cruciais dessa antropotecnologia que é a contação de causos. Por um lado, o movimento é a principal força que dá uma face para a ontologia da vida caiçara, em todas as suas formações (históricas, culturais, econômicas, etc., e todas elas juntas). No que diz respeito essa ontologia, tudo *está e tem* seu próprio movimento. Essa noção de que tudo está em movimento se aplica não apenas às pessoas, como é de se esperar, mas a todos os objetos e entidades que estão em relação com a vida dessas pessoas, de Deus ao território, passando pela fé e pelas suas culturas. O melhor exemplo, longe de ser o único, é a Bandeira do Divino: ela não apenas circula por entre as vilas através de seus devotos, mas seu próprio movimento é

em outras questões, seja por uma questão de contingência, não ouvi, nessas oportunidades, nenhuma contação de causos, com exceção do caso de Jairinho e Naná Vasconcelos, relato que ouvi (acompanhado da autora do artigo, inclusive) durante a passagem da Bandeira vinda de Paranaguá por Cananéia, onde a intenção era visitar Mestre André Pires, reconhecido como grande mestre de Bandeira do Divino em Cananéia, que conta, inclusive, com um livro publicado sobre o tema (Pires, 2014). Agradeço, novamente, à Karina Coelho por ter me enviado o *paper* a que me refiro, apresentado na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, em dezembro de 2018.

determinado pela vontade do Divino (Coelho, 2018: p. 5): se chove, por exemplo, é sinal de que a Bandeira não deseja se movimentar da casa de um devoto para outro, devendo permanecer naquela por mais tempo. O (desejo de) movimento *determina* a temporalidade - e o desejo de se movimentar é determinado pelo clima, outra forma de temporalidade.

A esta noção de movimento “total” (e “perpétuo”) soma-se ainda outra, que poderíamos chamar de hilozoísmo caiçara: a noção de que *tudo* é vivo ou tem vida¹²³. Tanto o mar, como a terra (e, presumo, o ar, a floresta e até mesmo as vilas e cidades, como indica a consideração sobre a Vila do Ararapira Velha, abandonada, tida como uma *Vila Fantasma* - “só morre quem tá vivo!”) estão em movimento por que são “coisas” (ou entidades) vivas, e se percebe esta vida através de seu movimento, de suas influências e relações entre si - a maré, a Lua, a pesca, os animais de caça. Na verdade, é através das relações entre os movimentos entre essas coisas/entidades que se atribui a vida. Assim como no caso da Bandeira do Divino, que se movimenta através das comunidades, movimentando assim a própria fé, é um aspecto conhecido e bem discutido¹²⁴ da vida caiçara que as comunidades se movimentam de acordo com a erosão e progradação¹²⁵ dos territórios próximos ao mar - isto é, o processo de formação e abertura das Barras, a partir dos quais se “estabelecerão” as comunidades.

Os exemplos vão se multiplicando: além da fé e da territorialidade tradicional, aquela atrelada à vida nas comunidades pesqueiras mais próximas do faixa do mar, a urbanização de boa parte dessas comunidades é também entendida *através* dessa mesma cosmologia do movimento. Que elas sejam consequência de externalidades, como a modernidade ou o capitalismo é uma consideração comum, até mesmo uma obviedade,

¹²³ Em relação ao que chamo de “hilozoísmo caiçara” - a noção de que tudo tem vida ou é vivo (o que são coisas diferentes, diga-se de passagem) -, me parece claro que seria preciso definir, ainda, o que seriam, de acordo com as conceptualizações caiçaras, o que é “tudo” e o que é “vida”; essas “definições” (que, a rigor, deveríamos adiantar, seriam precisamente o contrário, *in-definições*) devem ser tratadas em separado, tendo em vista que “capturam” sentidos culturais que se deslocam em outros campos de sentido que não poderão ser detalhadamente trabalhados aqui. Ficamos devendo essas considerações para outro trabalho, a ser feito.

¹²⁴ Ver, por exemplo, além da pesquisa de doutorado de Karina Coelho, que tem como mote, precisamente, as questões que envolvem movimento e território e o artigo aqui citado (2018), as pesquisas de Juliane Bazzo (2010; cf. 2011) e de José Carlos Muniz (2017); ou, a rigor, *toda* produção que envolve a territorialidade caiçara, a esse respeito. O modo como não apenas as comunidades caiçaras mas como seu território, como um *ser vivo*, está sempre em movimento, é outro marcador diacrítico da socialidade caiçara.

¹²⁵ Convém notar que “objetivo é estar mais próximo de locais bons pra pesca e roça. Digamos que as erosões são acontecimentos, no sentido deleuziano. É o próprio encontro de corpos seguindo seus fluxos ou caminhos de vida (da lua, maré, do vento, estação do ano, e ate mesmo de um catamarã da ilha comprida que ao bater na Enseada da Baleia impulsionou a erosão) que produz acontecimentos como a abertura da Ilha do Cardoso... a erosão é um acontecimento com o qual se aprende a lidar, a compor com” (Coelho, comunicação pessoal).

e está em sintonia com essa cosmologia. Ou ainda, ao contrário: todo movimento é, ele mesmo uma espécie de ruptura, de corte entre outros movimentos, de modo que a cosmológica caiçara, pautada em séries de movimentos, coloca suas culturas sob a égide de uma estética de descontinuidade, onde opera uma topologia específica: a de sempre se lançar o interno para fora, mas apenas na medida em que esse fora é atingido “por dentro” e possa ele mesmo ser convertido em uma “nova” internalidade. Seja como for, o ponto que nos interessa, neste momento é como essa perspectiva de e do movimento atravessa, de uma ponta a outra, as realidades caiçaras de modo a colocar “a” realidade mesma em questão, seja qual for de que se trata. E um dos modos pelo qual fica mais explícita essa mobilidade é justamente aquele dos causos, onde são os acontecimentos a que se referem que são deslocados - isto é, onde os acontecimentos “em si” estão em movimento.

Voltemos aos causos, portanto. Em primeiro lugar, é interessante notar que, seja de qual perspectiva os observemos, uma estética do movimento se sobressai em cada um de seus elementos “isolados”. Uma estética que atravessa, de ponta a ponta, os elementos contingentes, formais e performáticos dos causos e que, no limite, como pretendo demonstrar a seguir, corresponde a um verdadeiro paradigma da cosmológica caiçara: a transformação de movimento em temporalidade. Ou, para ser mais preciso, como o movimento gera, em seu próprio seio, um tempo originário.

Novamente, recorro ao *paper* apresentado por Karina Coelho: em seu relato, a autora nos conta que uma das características notáveis dos causos contados ao longo do percurso da Bandeira do Divino se relaciona com a questão da *referência*, não apenas aos modos de vida, mas às pessoas que participam como personagens dos causos, seja em que comunidade estes estejam sendo apresentados:

Saber contar causos demanda certa intimidade com as memórias territoriais, com causos antigos, com o vocabulário e expressões caiçaras. Além disso demanda ter o domínio do saber contar. O contador de estórias deve saber

entonar a voz de modo que chame a atenção, deve saber imitar os trejeitos das pessoas de quem está falando. Tem todo um modo de se expressar corporalmente em cena, porque o contador de estórias sempre conta os causos de pé, movimentando-se de um lado para o outro. São feitas caras e bocas imitando o modo de falar; andar, remar, pescar. Muitas vezes ele não precisa nem dizer sobre quem está falando, pois o modo como imita os trejeitos da pessoa faz com que todos saibam. [...] O personagem principal de um causo geralmente é alguém conhecido por aqueles que estão ouvindo, fato que o torna engraçado e faz render infundáveis gargalhadas. Portanto, para cumprir o papel de fazer rir, um mesmo causo pode ter inúmeras versões, cada uma com um personagem principal diferente. As versões são criadas dependendo de para quem ou onde é contado, afinal de contas, a estória tem mais graça quando informa sobre algo ocorrido com um conhecido ou uma atividade comum, como o batelão, um tipo de pesca individual feita de canoa a remo no mar de dentro, prática de Barra do Ararapira. (Coelho, 2018: p. 11, grifos da autora)

Acrescentaria apenas que, no que diz respeito a essa qualidade referencial - que é tanto performática quanto textual -, ocorre, com efeito, uma “primeira” camada de temporalização das histórias contadas, uma primeira dimensionalização do tempo. Vejamos: a contação do causo não passa apenas pela referenciação às pessoas (de preferência, conhecidas do ouvinte), e não se limita à localização geográfica do acontecimento. Um fator crucial e primário para o desenrolar dos causos está na referência ao tempo como clima: assim como no causo do “Padre do Balão” (vento sul) e no causo do “Botinho” (o dilúvio de cinco dias e cinco noites), boa parte dos causos caiçaras tem como causa, origem e/ou consequência o “tempo ruim”, as tempestades e ventanias que são típicas do clima da região.

Esse aspecto é mais notável ainda na medida em que ele parece ser mais enfatizado na contação quando esta se dirige para pessoas que *não* conhecem a região. Ao se referenciar ao clima como elemento que dá a acontecer os fatos a serem contados, o contador cria, na hora, um marcador de diferença identitária (“no nosso lugar é assim”, ou “vento sul, e nós que vem do sul sabe que nada que vem de lá presta”), com relação ao ouvinte “de fora”; e, quando em outras comunidades caiçaras, se torna exclusivamente um marco temporal que dá início aos acontecimentos a serem relatados.

O tempo-clima é elemento determinante dos movimentos dos causos, tanto dos elementos contidos nos causos, como é o caso daqueles expostos por mim, quanto na própria circunstância do movimento dos contadores, no caso da Romaria do Divino, ainda que, em ambos, não necessariamente se referencie diretamente a esse tempo *nos* causos. Lembremos que, “é da vontade do Divino” que as Bandeiras permaneçam por mais ou menos tempo em uma casa e essa vontade é averiguada pelas circunstâncias

climáticas. Ou ainda que, em uma situação de baile de fandango, como a descrita neste mesmo capítulo, os causos estivessem sendo contados para “juntar gente” e, assim, (per)formar o público presente, criando um clima propício para a execução das modas, em um (muito comum) dia de chuva. A estratégia era “literalmente” ganhar tempo, poderíamos dizer.

No entanto, no que diz respeito a essa “primeira camada” de temporalização, mais interessante do que sua determinação é o modo como torna *in*-determinável uma segunda série de localizações temporais: o tempo de chegada e o tempo de despedida. Este é um aspecto amplo e generalizado das culturas caiçaras, que abarca tanto o tópico aqui em questão, o dos causos e os seus deslocamentos da verdade, como a lírica-poética da canção fandanguera e à lógica da Bandeira do Divino. Estamos tentados a dizer que, nos termos das culturas caiçaras, o que chamamos de “fio condutor” da realidade está, de uma ponta a outra, intimamente vinculado com essa *in*-determinação temporal.

Em primeiro lugar, quando falamos em *in*-determinação não significa, de modo algum, que esses momentos não possam ser determinados, mas, ao contrário, que eles são determinados circunstancialmente, a todo o momento; podemos ver essa determinação temporal ocorrendo de maneira cristalina no modo como a Bandeira do Divino se movimenta. Seguindo novamente a análise de Karina Coelho,

A Folia acontece diariamente durante o período de Ave Maria, iniciando as 6h da manhã, com a alvorada, e terminando as 18h com o encerro ou fechamento das bandeiras. Se ao longo do trajeto passamos por uma casa perto das 18h, é lá que as bandeiras vão passar a noite, pois não se faz cantoria depois desse horário. Se as bandeiras dormem nessa casa, a alvorada no dia seguinte, as 6h, é realizada lá. O que os romeiros pedem é que a família onde a bandeira pernoitar abra a casa às 5:30, 5:40 do dia seguinte para que os foliões cheguem há tempo de afinar os instrumentos e tomar o intiruma, um café preto. O café gordo deve ser servido apenas depois de feita a alvorada. A visita é dividida em três partes. Ao adentrar a casa é cantada a chegada. Depois de tocada, as Bandeiras são guardadas pra repousar e é servido um café para a tripulação e para quem mais estiver acompanhando a Folia. Terminado o café, é hora de dar a despedida, ou seja, fazer a cantoria final e terminar a visita. Novamente as bandeiras são levadas para a sala da casa, a tripulação se posiciona e a cantoria começa. (Coelho, 2018: p. 6, grifos no original)

Como podemos ver, a divisão das partes da visita da Romaria do Divino é atrelada com uma percepção temporal da passagem do dia, em conjunção com as condições climáticas, algo que poderia ser considerado trivial, de certo ponto de vista; porém, é no modo como se dividem essas partes que se expressa a ideia de que, a um só

tempo, aquém das considerações climáticas e além do tempo-cronológico, é instaurado um novo tempo, este regulado (algo muito diferente de controle) pelos marcadores da chegada e da partida (despedida). É nesse tempo, instaurado ou instanciado entre a *chegada* e a *despedida* que se instaura uma temporalidade “genuinamente” caçara, o tempo originário, *o tempo de primero*: pois, não apenas nesse meio-tempo se atualizarão os códigos culturais entre uma vila e outra, bem como é esse o tempo em que ocorrem as coisas e eventos que compõem esses códigos, que os constituem como séries de códigos reconhecíveis entre uma comunidade e outra. Esse meio-tempo é o tempo do acontecimento.

Nesse sentido, é significativo que as modas do fandango obedçam à mesma lógica¹²⁶, sendo também divididas - ou transcorridas - entre os tempos de *chegada* e de *despedida*. Os tempos de chegada e despedida são claramente marcados em cada moda de fandango - eu, pelo menos, nunca vi, ouvi ou testemunhei qualquer moda de fandango que não o fizesse¹²⁷, seja no interior da própria lírica fandanguera, logo nos primeiros versos de cada moda ou ainda, como no caso da Bandeira do Divino, a moda é, como um todo, a marcação em si e nomeadas como “Chegada” e “Despedida” - modas que, a despeito de pertencerem ao contexto ritual da Romaria, são também executadas em bailes como marcações de começo/fim. Tomemos como exemplo a marca batida “Marinheiro”, que tem como temática o *partir*:

Marinheiro

*Ai, vou me embora
Vou me embora
Correr a costa do mar, ai
Marinheiro me leva*

*Ai, se for vivo eu voltarei
Se a morte não me matar, ai
Marinheiro me leva*

*Marinheiro me leva
Para o barco de guerra
Quero ver Açucena
Que é de cravo e canela
Açucena é bonito*

¹²⁶ Como também observa Coelho, em nota de rodapé da mesma passagem citada acima (idem *ibidem*).

¹²⁷ Muito embora, como veremos no Capítulo IV da Parte II, temos um relato de tentativas de inverter ou reverter essas temporalidades.

E é lá de outra terra

*Tão longe do meu amor
Não posso falar com ela
Marinheiro me leva*

*Ai, vamos dar a despedida
Meu camarada e irmão, ai
Marinheiro me leva*

*Ai, eu por vós darei a vida
Por outro darei o não, ai
Marinheiro me leva*

*Marinheiro me leva
Para o barco de guerra
Quero ver Açucena
Que é de cravo e canela
Açucena é bonito
E é lá de outra terra*

*Tão longe do meu amor
Não posso falar com ela
Marinheiro me leva*

Em outras instâncias, as marcações são realizadas através de cumprimentos ou chamamentos do público, verbalizados nas expressões “ô de casa” e “amanhece”, por exemplo. Essas expressões, contudo, não se restringem ao momento de chegada: elas também são usadas como expressões de despedida e de finalização das modas, no interior de uma mesma moda, sendo repetidas no começo e no fim de cada uma. Ocorre, então, que todas as modas de fandango são marcadas e divididas pela *chegada* ou *partida*, mas ambos os momentos são conversíveis e sucessíveis um ao outro, de modo que um entrelaça o outro em si mesmo, dando início ao outro: *chega* a hora de despedir-se.

Há uma espécie de proeminência da chegada, mesmo que toda chegada implique, em si, uma partida. “Amanhece!” é, na prática, mais que uma interjeição de cumprimento: nos bailes, é tida como uma expressão que chama a manhã, de modo a fazer durar o baile durante a noite inteira; é utilizada, também nos bailes, como chamamento de participação do público, que responde com um grito de “Êee” e, segundo manda a tradição de algumas localidades do território caiçara, trocam-se os pares do baile, sendo a única restrição permanecer só durante o rodízio; é utilizada como marcação de finalização dos discursos - especialmente os políticos - e como modo

de chamar a próxima moda; é nome escolhido para projetos sociais e políticos e realizações de coletivos caiçaras (é, inclusive, o nome do disco lançado em 2017 pelo Grupo Mandicuera, grupo do qual faz parte e é uma das lideranças Aorélio Domingues).

Em outras palavras, por mais que possamos entender as temporalidades caiçaras subsumidas pelos pontos de partida e de chegada como sendo cíclicas e/ou dialéticas, onde um dos termos gesta a relação do outro, há certa centralidade na cosmo-lógica caiçara dada ao início, ao começo, ao ponto de partida, mesmo que todos esses momentos contenham, “já” em si, ou sejam eles mesmos, considerados o fim. Afinal, é quando “amanhece!” que se encerram os bailes. Há, portanto, uma espécie de progressividade na cosmológica caiçara, o que nos leva a uma das consequências mais importantes sobre o modo como se encara “o fim”.

Voltando às Bandeiras, por exemplo: “*é coisa do início do mundo que as Bandeiras andem sempre pra frente. Portanto, a primeira casa a ser visitada deve ser escolhida de modo que as Bandeiras não precisem voltar pra trás. Bandeiras sempre repontando, sempre em frente, como diz o mestre folião*” (Coelho, 2018: p. 8, grifos no original).

O mundo caiçara está, dessa maneira, sempre começando, cada movimento traz em si o “início do mundo”: cada repetição de um movimento é uma nova origem; os tempos são originários não (apenas) porque remetem aos tempos “de primera”, mas porque fazem esses tempos acontecerem continuamente. E o modo como os moradores das vilas pesqueiras da Ilha do Cardoso se remetem aos eventos geológicos mais recentes atesta isso. Em meados de 2018, abriu-se uma nova barra na Ilha, em sua porção mais ao sul, nos arredores da Antiga Enseada da Baleia, uma Vila que teve de ser deslocada justamente por conta da possibilidade de ser tomada pela erosão provocada por essa abertura. A nova Barra, a rigor, dividiu a Ilha do Cardoso em duas (por sua vez dando testemunho da movimentação do próprio território). Os moradores da região consideram que a abertura da nova Barra, as novas configurações geológicas, os novos fluxos, de gentes, de mar e de peixes, tudo isso a partir de um evento que era esperado, embora não pudesse ser previsto com exatidão quando iria acontecer, como o começo de um fim:

[...] existem uma série de narrativas e modos de descrever e perceber o que já está acontecendo. É o início do fim, é o fim da Barra do Ararapira; e maldita barra, foram frases que ouvi repetidas vezes durante os meses de setembro e outubro desse ano [2018], principalmente pelas mulheres. Elas sentem muito medo de navegar por essa região do mar depois que a nova

barra abriu. Como a nova barra está em constante processo de formação, o mar está muito instável. São ondas vindo em todas as direções, é possível ver pedaços de terra com vegetação flutuando no mar. A antiga vila de Enseada da Baleia está sendo totalmente comida pelo mar e é impressionante passar por ali e ver imensas árvores caídas, casas desmontadas, enfim, ver a ação do mar invadindo a antiga vila e confirmando uma das previsões de moradores e oceanógrafos. Esse novo contexto tem produzido um grande alvoroço entre os moradores. Ao mesmo tempo em que muitos têm medo do que poder vir acontecer, há uma imensa curiosidade e vontade de visitar a antiga vila para ver como a nova barra está se formando. Esse acontecimento tem gerado novos causos e também brincadeiras sobre o modo de nomear a nova barra. Como vamos chamar essa parte da ilha que se dividiu? Ilha dos aposentados? E a nova barra, Barra de Turíbio? Turíbio é um senhor que mora na ilha do Superagui, exatamente na frente do local onde a nova Barra abriu. Foi uma brincadeira feita pelo mestre folião do Divino nas redes sociais, em postagens dos moradores da região. Algumas pessoas, em tom de brincadeira, às vezes utilizam o nome barra de Turíbio para descrevê-la. (Coelho, 2018: p. 16-7, grifos da autora)

Pois bem. Como podemos ver, há, de fato, uma verdadeira linha de progressão (temporal) que tornam, no interior da mitológica caçara - dos causos às modas de fandango, passando pelo próprio território -, escatologia e cosmologia em termos conversíveis, se não reversíveis. O fim é um começo e o começo é um fim. E, ainda que haja uma proeminência em relação ao início, ao começo, à origem - as Bandeiras caminham sempre em frente; os causos remetem à origem do mundo/acontecimento; *chega* a hora de dar por despedida, etc. - não há motivo nenhum para imaginar que essa linhas progridem em um única direção, seguindo uma única modulação: assim o fosse, não haveria sequer motivo para avaliar positiva ou negativamente qualquer um desses movimentos, como é de fato o caso - e a própria existência de uma “regra” que implique sua progressão, implica também que existe pelo menos a possibilidade de que o movimento contrário seja realizável. Nos remetendo à digressão de Aorélio, exposta no começo deste capítulo, o “desenho” dessas linhas se assemelha mais à cruzamentos perpétuos de perspectivas, mas onde a própria perspectiva corresponde não a um ponto de vista fixo, mas à paralaxe gerada pelo movimento.

Isto é ainda mais notável quando comparamos nossos “achados” com a observação de Lévi-Strauss, logo na abertura da série *Mitológicas*: “o pensamento

mítico, totalmente alheio à preocupação com pontos de partida ou de chegada bem definidos, não efetua percursos completos: sempre lhe resta algo a perfazer” (Lévi-Strauss, 2004: p. 24). Creio que seja precisamente isto o que se passa com o pensamento caixara¹²⁸: os pontos de partida e de chegada, longe de serem “bem definidos”, sendo antes sua determinação dada por outras temporalidades entrecruzadas, são eles mesmos os definidores de um outro espaço-tempo, onde acontecimentos cruciais se desenrolam.

Vamos além: Lévi-Strauss encontra, na comparação entre mito e música, um dos aspectos fundantes desse tempo originário:

Acreditamos que a verdadeira resposta se encontra no carácter comum do mito e da obra musical, no fato de serem linguagens que transcendem, cada uma a seu modo, o plano da linguagem articulada, embora requeiram, como esta, ao contrário da pintura, uma dimensão temporal para se manifestarem. Mas essa relação com o tempo é de natureza muito particular: tudo se passa como se a música e a mitologia só precisassem do tempo para infringir-lhe um desmentido. Ambas são, na verdade, máquinas de suprimir o tempo. Abaixo dos sons e dos ritmos, a música opera sobre um terreno bruto, que é o tempo fisiológico do ouvinte; tempo irremediavelmente diacrônico porque irreversível, do qual ela transmuta, no entanto, o segmento que foi consagrado a escutá-la numa totalidade sincrônica e fechada sobre si mesma. A audição da obra musical, em razão de sua organização interna, imobiliza, portanto, o tempo que passa; como uma toalha fustigada pelo vento, atinge-o e dobra-o. De modo que ao ouvirmos música, e enquanto a escutamos, atingimos uma espécie de imortalidade. (Lévi-Strauss, 2004: p. 35)

Essa passagem nos é tanto mais interessante ao passo em que chegamos, aqui, no ponto crucial das relações colocadas em movimento pelo pensamento mítico - entendido como a ponte, a ligação entre os “reinos” ou “domínios” do real, do simbólico e do imaginário¹²⁹: chamemos esse cruzamento, por ora, de compressão do tempo. Vejamos que Lévi-Strauss, nessa passagem, faz a ligação entre tempos distintos e, mais ainda, um deles sendo o tempo fisiológico e diacrônico que, a despeito de sua “imediatez” e “naturalidade” é transformado e manipulado pelo pensamento mítico e pela música. Por mais que estejamos tratando de dimensões diferentes daquelas examinadas pelo grande

¹²⁸ Alguém poderia argumentar que a observação lévi-straussiana se restringiria à análise dos mitos e que, portanto, a comparação aqui traçada estaria desprovida de valor. No entanto, creio que tal ponto de vista seria um equívoco, na medida em que a própria análise mítica de Lévi-Strauss, nos leva, a todo o momento, para uma região inteiramente nova do pensamento, e não à classificações peremptórias sobre o que pode ser considerado um mito ou não. Em outras palavras, as *Mitológicas*, justamente por serem um “mito dos mitos”, obedece à mesma lógica dos mitos e está sempre ultrapassando o âmbito pré-concebido da análise: não coincidentemente, na mesma abertura, o âmbito dos mitos se encontra em íntima relação com as comparações com a música e a pintura, que Lévi-Strauss considerava, naquele momento, como sendo o suporte mesmo da análise mítica, no primeiro caso, e como diferença paradigmática, no segundo.

¹²⁹ Para uma análise minuciosa da distinção entre esses “domínios” na obra lévi-straussiana, através de uma investigação sobre a função e importância da noção de “inconsciente” para o seu estruturalismo, ver a dissertação de Tássia Nogueira Eid Mendes (2014).

antropólogo estruturalista, o processo, digamos assim, é o mesmo, com uma pequena diferença: Lévi-Strauss “para” na *imobilização* do tempo, sendo que o “desmentido” que o pensamento mítico e a música infringem-no classificado como uma *supressão* do tempo, um achatamento.

Para nós, porém, seguindo a trilha aberta pela conversão potencialmente infinita entre princípios e fins da cosmológica caixara, seria melhor chamar este movimento de compressão do tempo, ao qual se segue imediatamente uma expansão em outro tempo através de uma outra temporalidade. Como na epígrafe deste capítulo, retirada de um poema de Jorge Luís Borges significativamente chamado “Eternidades”, o efeito concreto da supressão do tempo afirmada por Lévi-Strauss é transpor o ouvinte para fora do tempo, na “imortalidade”; com a compressão do tempo, porém, o movimento não se limita a transpor o sujeito-ouvinte para fora do tempo, mas para fora do tempo em outro tempo, um tempo sempre novo. Daí que esses sejam, precisamente, tempos *originários*. O movimento entre tempos não para, segue-se [como] outro a partir dele, em uma progressão que, contudo, não deve ser entendida como uma linha reta, mas como uma explosão de temporalidades da qual surgem outras linhas - ou, como preferimos, trilhas¹³⁰. Vou exemplificar esse movimento através do causos exibidos acima.

No caso do Padre do Balão, à primeira vista, pode parecer que tanto temática quanto estruturalmente, o tempo não está em questão - muito embora, como vimos, seja elemento crucial na forma em que se conta o causo. No entanto, toda a sua operação - o modo como ele cria o *sensu de possibilidade*¹³¹ de que os fatos elencados não apenas

¹³⁰ Essa passagem poderia levar a crer que subscrevemos a conhecida crítica à Lévi-Strauss de que ele elimina de sua análise a um só tempo, tanto o sujeito como a história ou a temporalidade - o que, como Deleuze afirma (2005), provavelmente com certa influência do estruturalismo, são uma só coisa. Com o benefício das muitas análises que seguiram seu trabalho, contudo, não cremos que essa seja uma interpretação correta do movimento estruturalista: tudo se passa, antes, como se Lévi-Strauss tivesse atingido esse outro tempo de que falamos (e outro sujeito, portanto), precisamente o tempo mítico, e mais do que simplesmente ignorar esses aspectos da análise, ele tenha se aprofundado nesse tempo (sujeito) alternativo, radicalmente distinto de como se entendiam esses termos - e, em algumas instâncias, ainda se entende. Nos filiamos, assim, à interpretação de Viveiros de Castro em *Claude Lévi-Strauss, fundador del postestructuralismo* (in Olavarria, Millán e Bonfiglioli, 2008)

¹³¹ “[...] Mas se existe sensu de realidade, e ninguém duvida que ele tenha justificada existência, tem de haver também algo que se pode chamar sensu de possibilidade. Quem o possui não diz, por exemplo: aqui aconteceu, vai acontecer, tem de acontecer isto ou aquilo; mas inventa: aqui poderia, deveria ou teria de acontecer isto ou aquilo; e se lhe explicarmos que uma coisa é como é, ele pensa: bem, provavelmente também poderia ser de outro modo. Assim, o sensu de possibilidade pode ser definido como capacidade de pensar tudo aquilo que também poderia ser, e não julgar que aquilo que é seja mais importante do que aquilo que não é. Vê-se que as consequências dessa tendência criativa podem ser notáveis, e lamentavelmente não raro fazem parecer falso aquilo que as pessoas admiram, e parecer permitido o que proíbem, ou ainda fazem as duas coisas parecerem indiferentes. Essas pessoas com sensu de possibilidade vivem, como se diz, numa teia mais sutil, feita de nevoeiro, fantasia, devaneio e condicionais; [...] Uma

tenham acontecido, mas tenham acontecido *daquela maneira* descrita - depende inteiramente do que chamamos de compressão temporal. Em primeiro lugar, é preciso ter em mente que a história do padre é, de fato, conhecida amplamente, em âmbito nacional e com farto número de detalhes, incluindo entrevistas com o próprio padre e registros fotográficos. Por outro lado, a história como contada por Aorélio se utiliza de muitos desses detalhes relacionando-os com práticas costumeiras caiçaras, no caso, a atividade de pesca, exemplificada na atuação de Jairinho na história, que *se torna* o motivo pelo qual o padre se perdeu. Isto significa que, de um ponto de vista *factual*, todos os elementos dispostos no caso são verificáveis; apenas (talvez!) não *ao mesmo tempo*. O caso *funciona* como caso precisamente através desse “achamento” dos fatos dispostos em uma única linha temporal - conectando fatos dispersos e criando, assim, essa linha do tempo alternativa. Um outro tempo que muito bem *poderia* ter acontecido.

Isto não significa, de forma alguma, que todos os casos caiçaras operem da mesma maneira, ao contrário. Trata-se apenas de um exemplo, que caminha em um sentido determinado, a saber, o de criar uma fenda no tempo onde fatos acontecidos são organizados de modo a criar uma possibilidade; portanto, uma linha que segue da realidade ao imaginário sem que, em nenhum momento, a verossimilhança entre em questão. Contudo, cremos que a operação de compressão do tempo seja elemento crucial em outros exemplos, mesmo que caminhem em sentidos opostos. Como é o caso do “Botinho”.

Nessa história todo o ocorrido se dá, depois do dilúvio de cinco dias e cinco noites, como uma transformação na comunidade operada por um elemento exterior,

experiência possível, ou uma verdade possível, não são iguais à experiência real e verdade real menos o valor da realidade; ao contrário, ao menos do ponto de vista de seus seguidores, têm em si algo divino, um fogo, um voo, um desejo de construção e uma utopia consciente, que não teme a realidade mas a trata como missão e invenção. [...] É a realidade que traz as possibilidades, e nada mais errado do que negar isso. Mesmo assim, no total ou na média serão sempre as mesmas possibilidades repetidas, até chegar uma pessoa para a qual uma coisa real não signifique mais do que o imaginado. Será ela quem dará sentido e destinação às novas possibilidades, que há de provocar. Mas um homem desses não é um caso muito claro. Já que, na medida em que não forem devaneios ociosos, suas idéias são apenas realidades ainda não nascidas, naturalmente também ele tem senso de realidade; mas é um senso para a realidade possível, e chega ao seu objetivo muito mais devagar do que o senso para possibilidades reais, que a maioria das pessoas possui. Ele deseja a floresta toda, o outro quer as árvores; e floresta é algo difícil de expressar, enquanto árvores significam tantos e tantos metros cúbicos de determinada qualidade. Ou talvez se exprima isso melhor de outro modo, e o homem com senso comum de realidade se assemelha a um peixe que abocanha o anzol sem ver a unha, enquanto o homem com aquele senso de realidade, que também se pode chamar senso de possibilidade, puxa uma linha pela água e não tem idéia se existe uma isca presa nela.” Robert Musil, in *O Homem Sem Qualidades* (2018: Cap. 4, p. 16-18, parágrafos editados)

estrangeiro e, nesse caso, podendo ser classificado como estranho mesmo. Esse elemento - o homem extremamente branco e de olhos azuis - não fala e não age de acordo com os preceitos comunitários - à pesca ele vai sozinho e os resultados de suas empreitadas no mar ele distribui sem critério algum, de graça - ou seja, não obedece nenhum critério de parentesco nessa distribuição e nenhum critério comunitário de troca. No fandango, ele também introduz transformações, na medida em que ele não segue uma das mais conhecidas tradições do fandango, a saber: o violeiro canta (seja primeira ou segunda voz). Sua habilidade incomum no toque da viola também é motivo para espanto e isso nos remete à outra série de causos locais, aqueles que versam sobre os pactos e feitiçarias de violeiros com forças sobrenaturais, sejam elas divinas ou diabólicas e tudo que há nesse meio. Mas o que é notável em todas essas transformações é que, em um primeiro momento, elas se restringem ao próprio elemento estrangeiro e seu comportamento: segundo o relato, mesmo que considerado estranho esse comportamento, ele não chega de todo modo a incomodar os moradores da vila, na verdade é o contrário: a sua estranheza o leva a ser querido por todos.

A coisa toda muda de figura quando o estranho começa a “contagiar” o resto da comunidade. Quando começa a nascer crianças com traços fenotípicos como os dele: brancas e de olhos azuis. É no terreno do parentesco que as transformações implicadas por sua presença começam a ser tidas como inconvenientes. É curioso que, nesse ponto, o caso não deixe explícito que os homens da vila suspeitem que suas mulheres estejam os traindo com o estrangeiro, muito embora a possibilidade de que a irritação dos homens com o estrangeiro derive de uma suspeita desse tipo fique em aberto. Ao tentar expulsá-lo, para remediar a situação, porém, o homem simplesmente desaparece do mesmo jeito que apareceu, sem deixar nenhuma pista.

Sua herança, entretanto, permanece, nos descendentes da vila. E aqui temos um primeiro sinal de compressão do tempo no caso, na figura de seu contador - mesmo que seja um contador de “segunda voz”, isto é, um contador que está sendo contado por outro contador: o avô, o seu Botinho. Pois seu Botinho, ao contar a história para seu neto (Amir), implica um tempo verbal em que ele já está presente desde o princípio dos eventos, testemunhando tanto a chegada do estrangeiro como sua partida, implicando até mesmo que ele faria parte do grupo que perseguiu o estranho para expulsá-lo. Contudo, no final do caso, seus olhos “tão azuis como o oceano”, bem como seu próprio apelido, o motivo principal da contação do caso, indicam duas possibilidades: a de que ele seja um dos descendentes do *evento* “causado” pelo estrangeiro (já que não

se pode afirmar que as crianças de olhos azuis fossem mesmo filhas dele e nem que ele tenha causado a transformação propositalmente); ou de que ele mesmo, o próprio seo Botinho, seja o estrangeiro em questão. Através da alternância de vozes no conto, se corrompe a passagem do tempo e se deslocam os acontecimentos, na voz do avô, que, ao final, não sabemos se estava presente desde o princípio, se “herdou” a história da comunidade ou se é ele mesmo o agente de transformação.

Está é, entretanto, mais uma vez, uma primeira dimensão do deslocamento dos acontecimentos descritos. Se “ampliarmos” a lente de observação, veremos que os eventos contados na história comprimem em si o “evento de origem” - nesse caso, quase como se fosse o marco zero - das culturas caiçaras: a chegada dos colonizadores neste continente. Como é sabido, especialmente pelos estudiosos do fandango, as culturas caiçaras localizam na chegada dos europeus às Américas seu ponto de origem mais longínquo, mesmo quando se trata de ressaltar as relações e heranças das culturas indígenas, dos que já estavam aqui ou as relações com as culturas dos africanos escravizados, em um momento posterior; ou ainda quando se quer ressaltar a história da colonização de um ponto de vista crítico, em sentido político. De um modo ou de outro, a chegada dos europeus como evento é tido como marco zero das culturas caiçaras, o limite inicial de seu desenvolvimento histórico, o pontapé de partida. Isto, é claro, traz complicações, em termos identitários, bem como no que diz respeito às discussões sobre raça e as relações com a história das culturas brasileiras, de um ponto de vista macro e micropolítico. As imagens da colonização encontradas nas culturas e cosmologias caiçaras partem de ambiguidades¹³² que resultam em tantas outras mais e é precisamente este aspecto que vemos ser comprimido no caso do Botinho¹³³.

¹³² A esse respeito, ver, por exemplo, a teoria de Aorélio, registrada por Ary Giordani (2017), sobre o surgimento do fandango e esse momento específico da chegada dos portugueses: nessa teoria, Aorélio especula que a dança do fandango surgiu - e, presumivelmente, deixou marcas - devido ao fato de que nas caravelas portuguesas, não haviam mulheres. Os homens que aqui desembarcaram, trazendo consigo os instrumentos tradicionais do fandango, desejavam fazer festa, realizar um baile, “fazer um fandango”, mas não tinham parceiras para a dança, problema que resolveram com as mulheres indígenas raptadas, *forçando-as* a dançarem. Ao contrário da imagem que pinta a cultura, especialmente as tradicionais como invólucro dos “bons tempos”, de um ponto de vista sempre “positivo” e exaltado, considerações como as de Aorélio mostram que os agentes da cultura caiçara estão bem cientes, de um ponto de vista histórico e social, das problemáticas implicadas pelo colonialismo como marco de origem - ainda mais quando, como temos tentado demonstrar, a própria noção de origem se localiza no centro das movimentações realizadas em torno da cultura.

¹³³ Vejo aqui uma trilha aberta para uma pesquisa futura, a qual, infelizmente, não posso seguir nesse momento: a questão das ambiguidades e complexidades subsumidas no colonialismo como ponto de origem de uma cultura. Uma questão muito ampla e que, certamente, não se restringe às culturas caiçaras, sendo inclusive o grande foco dos “brasilianistas” que, se lidos de maneira não cuidadosa, durante muito tempo tentaram resolver essa complexidade de maneira “simples”, ao exaltar ou renegar aspectos dessa “condição” como sendo positivos ou negativos para “a cultura nacional”. Bem sabemos que utilizar o

É precisamente no fenótipo subsumido na figura do Botinho, e nas transformações causadas por essa figura na comunidade, digamos assim, que ocorre uma autêntica miniaturização dos eventos históricos atribuídos ao colonialismo como “grande evento”, que se constitui, assim, como marco zero da cultura¹³⁴. Isto não quer dizer, porém, que se trata apenas de uma espécie de resumo histórico ou de uma simplificação; melhor dizendo, a compressão histórica realizada através do causo seria mais bem entendida na chave de um processo de inversões entre elementos complexos e simplificações correspondentes - onde as complexidades, assumidas na figura da ambiguidade, são “passadas” de maneira simples, apenas para criar uma abertura para a extensão dessas mesmas complexidades que, por sua vez, assumem outra forma. O processo de miniaturização histórica - ou, como temos chamado aqui, de compressão do tempo - é um em que as complexidades e as ambiguidades, *os fatos* de um período ou evento marcante são simplificados, em um primeiro momento, para “caber” em uma escala temporal também miniaturizada, “achatada” para que, em um momento posterior, ela possa se desdobrar aquelas complexidades em outras, através do ouvinte.

Até aqui, seguimos em passos firmes com nossas referências; não somente Lévi-Strauss, mas como boa parte da antropologia contemporânea, que, do nosso ponto de vista (temporal) parece estar se tornando canônica, em uma corrente de pensamento que vai de Marilyn Strathern e “seus” modelos escalares, passa pelo perspectivismo ameríndio como formulado por Viveiros de Castro e chega até a troca de perspectivas de Roy Wagner¹³⁵. Em um comentário sobre as quatro aulas ministradas no Departamento de Antropologia Social de Cambridge por Viveiros de Castro (2012), cujo tema é o perspectivismo ameríndio e que, podemos dizer, popularizaram essa teoria no meio antropológico, Roy Wagner afirma o seguinte:

argumento da complexidade para tratar de assuntos desse tipo costuma recair em invisibilizações ou negações sobre as violências implicadas pelo colonialismo, o capitalismo, ou ainda o racismo e o machismo, apenas para citar alguns dos exemplos mais marcantes. Não se trata disso, porém; o que não podemos é, sob o argumento de evitar ou combater essas invisibilizações e negações, cair em uma simplificação histórica e cultural que tem como resultado mais provável a continuidade dessas violências do que o seu fim.

¹³⁴ Devo acrescentar aqui que a importância da chegada dos Ibéricos ao continente americano deve ter sua importância relativizada como “marco de origem da cultura caiçara”; isto pode ser dito da cultura caiçara *através da perspectiva do fandango*, e não de maneira geral: quando o foco é na cultura caiçara “como um todo”, não há nenhum tipo de hierarquia entre as suas múltiplas origens, indígenas, africanas e ibéricas. A proeminência desta “fonte” ibérica no fandango é diretamente atribuída à originalidade dos instrumentos e da estilística do fandango. Agradeço novamente à Karina Coelho pela observação.

¹³⁵ Toda essa sequência é permutável. Não somente porque estes autores referenciam-se uns aos outros, mas na própria formulação desse pensamento que aparece como central na antropologia contemporânea: tudo se passa como se eles se complementassem com seus “focos” específicos: a escala stratherniana, a perspectiva de perspectiva de Viveiros de Castro e a troca/movimento entre sujeito/objeto de Wagner - são versões umas das outras, conceitualmente e até epistemologicamente.

Uma cosmologia é sempre uma miniatura, como um modelo em pequena escala no sentido que dá Lévi-Strauss (1966: p. 23-4), e uma etnografia é a miniatura daquela miniatura, assim como o mito é a miniatura do acontecimento que reconta (real ou ficcional). O processo de pensar sobre cosmologia (reduzindo-a para a escala do pensamento de alguém) é o de reduzir uma coisa à outra e, portanto, uma regressão infinita do processo de miniaturização. ('Posso mostrar-lhe o infinito numa casca de noz', diz Hamlet.) Por essa medida o segredo do tempo histórico não é que ele "passa", ou que é passado, mas que vai ficando menor e menor quantas mais e mais miniaturas são feitas dele, até que finalmente desaparece no ponto do período (histórico) (Wagner, 2012: p. 16, tradução minha)¹³⁶

Tanto a citação acima como o que foi exposto sobre os causos caiçaras nos traçam de maneira límpida “uma” trilha a seguir no exame de como a cosmologia caiçara - a um só tempo, também escatologia - se manifesta através de suas culturas. Uma trilha que é formada por alguns dos conceitos mais importantes da filosofia ocidental¹³⁷, se não de maneira generalizada, pelo menos dos últimos dois séculos. A trilha se ramifica em tantas outras mais a partir de cada um desses termos: tempo, acontecimento, verdade. Com efeito, creio que é possível dizer, sem receios, que é através da conversão entre tempos distintos (tempo-clima, tempo-mítico, tempo-histórico, tempo-cronológico, etc.) que se deslocam as verdades dos acontecimentos, assim como o acontecimento da verdade. Algo que é possível dizer não apenas desta como de outras culturas originárias e que, no limite, é possível dizer que é o que as torna originárias.

¹³⁶ Wagner faz aqui, como bom filósofo wittgensteiniano que é, um jogo de palavras entre “dot”, traduzido como “ponto” e “period”, que na língua inglesa significa tanto “período” como “ponto”. Aproveito esta nota de rodapé para notar que, no mesmo comentário - que aparece como introdução da versão editada em texto das aulas de Viveiros de Castro mencionadas - Wagner *estende* a noção de “miniaturização” até as profundezas do mistério humano, como lhe é, também, característico: “[A] miniaturização é a marca especial da sofisticação humana em todos os graus da expressão representacional, do embriológico e biológico até o epistemológico e o artístico. [...] Em contraste com outras espécies inteligentes (cetáceos, corvos, equídnas, etc.), apenas nós desenvolvemos a miniaturização da experiência em termos de representação, uso de instrumentos, e a estrutura diagramática dos mitos e mapas. Os dispositivos de escrita e leitura, um modelo de pequena-escala do ato de falar, assim como falar em si mesmo é uma miniaturização do pensamento. A concepção, nascimento, criação [upbringing, no original] e educação de uma criança – a ‘formação da personalidade’ – é uma miniaturização da raça humana neotênica [neotonous]. Um experimento científico ou observação é uma miniaturização do vasto e incompreensível mundo chamado ‘natureza’. O que mais ‘cultura’ pode significar senão um mundo de miniaturização?” (Wagner, 2012: p. 38-9, tradução minha)

¹³⁷ De fato, mensurar os elementos que compõe uma gramática caiçara sobre sua cosmologia e cultura em comparação com a filosofia ocidental pode parecer, à primeira vista, um tanto deslocado. Contudo, é precisamente esse tipo de deslocamento aquele que penso ser necessário considerar na análise dessa cosmológica. Quanto mais nos movemos no interior dessa cultura, mais ela nos joga para fora, para questões cuja amplitude não é possível determinar de antemão, mas apenas transitar entre suas reduções. Em outras palavras, quanto mais entramos no microcosmo das manifestações caiçaras, mais ela nos leva em direção às dimensões estruturais da filosofia ocidental e, de maneira inversa, quanto mais ampliamos o foco e abordamos tais questões em sua amplitude, mais é necessário reduzir o foco e adentrar nos dados elementares dessa cultura.

É preciso notar, porém, caso ainda não tenha ficado claro, que quando falamos em termos de “originário” dizemos algo muito distinto do sentido que o termo “original” adquiriu também nos últimos dois séculos, a partir de dois eventos cruciais: o darwinismo e a consolidação da invenção das patentes. Não temos a intenção de nos aprofundar, aqui, neste aspecto particular desses eventos, nem na relação entre eles; por ora, basta apontar que, é através desses dois marcos da civilização ocidental, em todas as suas complexidades, que a noção de origem ganhou os contornos de algo que remete apenas ao passado e para além disso: que se encontra preso neste passado, sem mobilidade alguma para além dos momentos “em si” que se determinam e definem como de origem. A origem, nesta concepção, caminha apenas adiante, em direção ao futuro - o legado de Darwin (Hodgen, 1931)¹³⁸ - sem ter, no entanto, nenhuma relação com outros passados, outras ligações que fazem daquele momento algo original, a noção de criação como algo que nasce “do nada”, como “novo” - o legado das patentes (Strathern, 2014: p. 306-10). Daí que o conceito de original tenha se enquadrado, literalmente, na metafísica de um tempo não apenas linear, mas unilinear - metafísica essa nomeada, geralmente, como ocidental, mas que preferimos chamar de europeia.

Já o originário está sempre em movimento, o ponto de origem se movimenta através de suas criações, movimentando consigo todos os outros pontos cardinais a que faz referência. O originário, melhor formulando, é o movimento. Isto nos leva a um último problema a ser discutido nesse capítulo: nos vértices do tempo e do movimento, encontra-se a verdade (dos acontecimentos). Mas qual? Como abordar esse problema?

Devo me considerar um etnógrafo de sorte. Pois, a rigor, se tivesse de desenvolver este problema por conta própria, estaria em maus lençóis, ao passo que a amplitude e generalidade dos temas me fazem estremecer diante da infinidade de referências - antropológicas, filosóficas, sociológicas e históricas - que poderiam entrar em questão. A sorte a que me refiro é que minha própria experiência de campo me forneceu a trilha ser seguida e não apenas em relação com o que já foi escrito acima, mas como um modo de fazer aqui, nesta tese, o mesmo movimento que julgo ter conseguido “captar” na cosmológica caiçara. A forma que decidi fazê-lo pode não ser

¹³⁸ Em artigo escrito no aparentemente distante ano de 1931, Margareth T. Hodgen avança uma hipótese muito interessante, de onde retiro a afirmação acima sobre Darwin: ao escrever sobre o conceito de sobrevivência em Edward B. Tylor, a autora diferencia, com foco explicativo no segundo, em dois tipos de evolucionismo. Enquanto o evolucionismo de Darwin desenha uma linha progressiva adiante e resolve o problema filosófico que se dispôs a tratar a partir do conceito de “novo” e de “gênese”, Tylor entendia o problema de maneira inversa, procurando entender como evolução justamente aquilo que persiste através do tempo. Uma diferença não muito bem retratada quando reduzimos o evolucionismo ao ponto histórico de origem, no século XVIII, como sendo apenas um único e unívoco nascimento.

usual, mas creio que será plenamente justificada em si mesmo. Prossigo, portanto, a um último caso a ser contado, juntando-me, humildemente (e literalmente), aos meus companheiros caiçaras.



10. "Carrapeta" construída por Amir Oliveira, no Quiosque Caiçara/Cananéia-SP

É junho de 2020. Neste momento, encontro-me escrevendo estas páginas finais de minha tese de doutorado. Uma missão que, convenhamos, já não seria fácil em si, se encontra dificultada por uma série de fatores que fogem ao meu controle, se é que algum dia tive o controle sobre esta tese. Alguns de ordem pessoal, outros derivados das turbulências do momento, mas isso não parece fazer muita diferença agora. Neste momento, encontro-me “quarentenado”, devido à pandemia do novo coronavírus; o número de mortes contabilizadas cresce exponencialmente, a economia encontra-se em frangalhos, já não é de hoje, e a escalada autoritária proporcionada pelos donos do poder, mais antiga ainda, não parece encontrar oposição - a não ser, naqueles de sempre, que parecem padecer cada dia mais sob os ares da melancolia.

Melancolia que parece se confirmar sob a fria iluminação do Sol de um crepúsculo do Outono, amanhecer de Inverno. Neste momento, escrevo ou tento escrever sobre a questão da relação entre tempo e verdade, sob a perspectiva dos caiçaras, de suas manifestações artísticas e políticas, e tudo me parece um tanto irônico: escrever sobre tempo em uma situação em que o tempo é corrompido pelo vírus de um modo que ultrapassa os limites da cultura e do social; escrever sobre verdade em um momento em que muitas pessoas se recusam a sequer acreditar que existe um vírus ou que ele seja mortal. Mas é verdade, também, que a pandemia “só” veio a acelerar processos e instanciar eventos que, de uma forma ou de outra, já estavam aí (ou aqui). Nem a verdade e nem o tempo são mais o que eram antes e isto, ou em razão disto, na verdade, é parte intrínseca de sua própria natureza. Tempo e verdade têm como fundamento, seja de qual ângulo se observe, precisamente não ser mais ou ainda o que se é.

Talvez isso seja muito mais fácil de demonstrar em relação ao tempo do que à verdade, na medida em que, por um lado, considerar o tempo imóvel é, na prática, considerar algo fora do tempo e, com relação à verdade, como adiantava Platão, se o discurso verdadeiro é aquele que trata sobre como as coisas são e não como elas serão ou como foram, então a verdade é, em si, mais bem localizada fora do tempo. Isto não impediu, por milênios, que a filosofia e todas as ciências nascidas a partir dela mexessem com a verdade através do tempo - com notável destaque para a antropologia

e a política. Estamos, de fato, em terreno filosófico, um que nos faz perder de vista os próprios limites e horizontes.

O problema é que eu, como etnógrafo, não me sinto nem um pouco confortável nesse terreno. Alguém poderia argumentar que esta é a verdadeira função de qualquer filosofia e que, talvez, por muitas extensões, como etnógrafo não faz parte de minha função me sentir confortável. De fato, não é de hoje que a antropologia, através da etnografia, se encontra familiarizada com esse terreno, discutindo coisas como a multiplicidade da verdade e realidades culturais, suas relações com outras realidades, a realidade das crenças, etc. Ainda assim, o modo como essas questões foram me aparecendo foi algo que fugiu do meu controle, podemos dizer. Ao estabelecer como foco de interesse o modo como o fandango atravessa as culturas caiçaras de uma ponta à outra, “descobri” não apenas que essa transversalidade desloca o próprio tempo, de um lado, e a verdade, de outro, mas o faz através de maneiras e movimentos específicos.

Conforme vou tentando descrever esses movimentos, uma série de noções e conceitos vão aparecendo, me jogando para lá e para cá no mundo das referências acadêmicas. Pode ser que seja devido apenas à minha formação nesse mundo, mas alguns desses conceitos chamam mais a atenção do que outros. Com a esperança de que eles ajudem a me localizar nesse nevoeiro de ideias, seleciono alguns, tentando me manter fiel aos discursos de quem e de onde retirei as descrições, às suas verdades, aqueles conceitos que me parecem fazer mais sentido e serem os mais importantes para compreender o problema colocado pelas manifestações culturais caiçaras. São dois, os conceitos que destaco, entre o tempo e a verdade, e eles poderiam ser muitos mais ou tanto outros, bem como nomeados de maneiras tão distintas: *acontecimento* e *origem*.

Como poderíamos imaginar, isto reduz um pouco a amplitude do problema, mas não muito. Na verdade, quando mergulhamos na pesquisa sobre este par de palavras, vemos que, como conceitos, eles seriam mais bem apresentados como séries de paradoxos, que por sua vez se estendem e contém em si versões daquela outra problemática da qual os derivamos em uma primeira instância, tempo e verdade. É isto: a diversidade de autores e escolas de pensamento, a quantidade de disciplinas acadêmicas, os inúmeros exemplos, trabalhos e filosofias que, como o fio de Ariadne, vão abrindo possíveis soluções para o problema em que me coloquei, indicam que estamos no rumo correto. Basta, talvez, escolher um.

Porém, neste ponto, começo a refletir sobre este tal rumo e na sua validade perante as evidências e exemplos que apresentei em meu texto e, nesse meio de

caminho, no que *realmente* importa para as pessoas através das quais, julgo eu, cheguei a tal problema. Começo a me perguntar se consegui, de maneira consistente, demonstrar que se trata, de fato, de uma questão como essa, sobre acontecimentos e verdades, sobre origens e tempos, sobre temporalidades. Começo por tentar lembrar do modo como caixas se referem à suas culturas e seus elementos, e como se referem aos problemas que são encarados e provocados por elas. Decido, então, voltar aos meus cadernos de campo e reviver literalmente os acontecidos que decidi organizar através da forma desse texto. Ao folhear minhas lembranças, deparo-me com um episódio que, apesar de nunca ter saído do meu campo de memórias mais marcantes, nunca soube como tratar o se deveria tratá-lo na tese. Eis o seguinte:

É outro Outono, desta vez, em Cananéia, para onde me mudei, há quase um ano, para “terminar” minha pesquisa de campo e redigir os capítulos iniciais da tese. Combinei com Amir de trabalhar como ajudante na Oficina-Escola de Artesanato, não apenas na formulação e redação de projetos para angariar fundos públicos para sua manutenção e reformas, mas também nos trabalhos artesanais com madeira - o torno veio a ser minha “especialidade” - e, vez ou outra, no atendimento do Quiosque onde vendemos as peças. Combinei com Amir e seo Zé que chegaria para começar as atividades logo pelas manhãs, antes que o primeiro saísse para o atendimento no Quiosque. Depois que ele me indicasse quais seriam os trabalhos diários, ele tomava seu rumo e eu ficaria encarregado de terminar as tarefas. Na maior parte dos dias, tratava-se de dar formas cilíndricas a peças de madeira retangulares que seriam utilizadas na montagem de outras peças, que iam desde a cravelha de uma rabeça, bem pequenininha, até outras maiores, que poderiam virar baquetas de caixa-de-fofia.

O problema deste combinado é que este que vos escreve tem certas... dificuldades, digamos assim, de acordar pela manhã, bem cedo (especialmente no frio cananeense). Logo na primeira semana, ao chegar atrasado algumas vezes (não foram tantas e nem tão atrasado!) e sem ter a oportunidade de receber as indicações sobre as tarefas diárias, Amir propõe que talvez fosse melhor para todos se eu chegasse ao fim da tarde, algumas horas antes dele voltar do Quiosque. Aceito prontamente.

A mudança de planos permite-me que eu re-arrange a “rotina” estabelecida, de maneira que se mostrou, de fato, melhor para todos. Não obstante, de um ponto de vista particular, apenas uma coisa me incomoda: antes de chegar à Oficina, tinha por costume parar no Bar do Marivaldo - que é bar, mercado, ponto de encontro, farmácia e outras coisas mais, como é tradicional desse tipo de estabelecimento de cidades pequenas. Lá,

praticava meu ritual diário antes do começo das atividades da oficina: comer uma coxinha e tomar um refresco, depois um café (não admira que tenha me atrasado tantas vezes, embora insista que não tenha sido muitas). Enquanto isso, tentava papear com seo Marivaldo e me inteirar das novidades na cidade, o que não se mostrava muito profícuo; seo Marivaldo não é uma pessoa de muitas palavras. Seu filho Juninho, ao contrário, que é mais “proseador”, e com a mudança de horários, era ele quem eu encontrava mais no bar, já que Marivaldo pai fica no atendimento mais pela manhã.

Contudo, o que me incomodou nessa mudança não foi, certamente, ter de conversar com Juninho - esta, na verdade, foi uma mudança bem-vinda. O problema era a televisão: se pela manhã ela fica sintonizada em um desses jornais matinais quaisquer, aos quais não poderia oferecer mais do que minha indiferença, mesmo sem ter com quem conversar, ao final da tarde ela encontrava-se transmitindo um desses tenebrosos “jornais” policiais, desses que escorrem sangue nas palavras e imagens, e que servem, majoritariamente, como propaganda proto-fascista, com seus apelos para a “morte de bandidos” e “prisão aos vagabundos”. O leitor sabe do que estou falando, creio. Assim, quando não tinha a sorte de ser uma quarta-feira onde o televisor estaria sintonizado em um jogo de futebol, inevitavelmente estaria consumindo minha coxinha e meu café ao som de sirenes e apelos policiaiscos sobre a “imoralidade da nação”.

Pensei inúmeras vezes porque não conseguia traduzir a indiferença que dedicava aos jornais matinais para estes outros momentos. Pode ser que fosse devido ao fato de que, neste horário, o bar encontrava-se muito mais habitado e muitas das figuras que se encontram ali tem por costume discutir os assuntos que estão sendo transmitidos pela TV. Porém, creio que o problema deriva de outra circunstância que complementava meu “azar”: era ano de eleições. E não eram quaisquer eleições, mas aquelas que levaram os atuais personagens que residem no Palácio do Planalto ao poder. Como se sabe, o atual governo é marcado pela escalada autoritária, apelo à violência como meio de “moralizar” a nação, bem como pelo uso “não-ortodoxo”, digamos assim, dos novos meios de comunicação digitais na proliferação de suas propagandas e ataques, entre outros elementos que, sem surpresa alguma, se tornaram um prato cheio e candidatos de preferência para os ditos “jornais” policiais. No que diz respeito à essas “propagandas e ataques”, tanto o modo como foram usadas e distribuídas na internet e nos aplicativos de comunicação digital, como seus conteúdos, fizeram o fenômeno ficar conhecido como as fake news. Essas “notícias” falsas se tornaram tão discutidas que, tão admirável quanto a velocidade, efetividade e violência com a qual se espalharam - viralizaram,

uma palavra de sabor mais amargo hoje que há dois anos atrás - é como a imprensa tradicional, continentes inteiros do mundo acadêmico e da oposição de esquerda e de direita no campo político se surpreenderam com o “fenômeno” como sendo completamente novo - em sua forma, conteúdo e mecanismos de reprodução. Mas isso, ainda, é outro assunto.

Então, lá está, o antropólogo no bar, com sua coxinha e café, quando a pauta do “jornal” em questão transpõe a tela para um diálogo no balcão, entre Juninho, atendente e filho do dono do Bar, e um senhor que viera comprar pão. “E esse negócio de ‘mito’, aí, hein?”, pergunta o senhor. “Ah, não sei não”, diz Juninho, “cê viu ali que ele levou uma facada?”, remetendo à reportagem-propaganda no televisor. “Pois é. Tem gente dizendo que ele não morreu porque é mito mesmo, vai vendo”. E segue-se um silêncio curioso após isso. Despedem-se e o senhor vai embora. Faço o mesmo. “Boa tarde, Juninho, até mais!”. “Opa!”, responde.

Seguindo adiante naquela tarde fria de Cananéia, chego aos portões da Oficina-Escola, no pé do Morro de São João, número 500. Sob o céu cinza de neblina acumulada pelo morro, entro, estaciono minha bicicleta no cercado da horta e vou entrando: “ô de casa!”. Amir ainda não chegou, apenas seo Zé se encontra no recinto, em sua pequena bancada, com seus pequenos formões, pequenos modelos, pequenas peças, grandes em número. Sua maior especialidade, entre muitas, é a escultura de miniaturas de santos, chegando ao ponto de modelá-los nas cabeças desses lápis escolares, atividade para a qual é necessário o uso de estranhos binóculos. Santo Antônio é sempre o campeão de vendas, diz ele. Nos cumprimentamos e seguimos para outro ritual, antes de eu começar as minhas atividades: mais café e alguns cigarros. É nesse momento que colocamos os assuntos em dia. Nesses dias, os únicos assuntos são sobre política. Seo Zé acende um cigarro branco, filtro vermelho, desses mais baratos, seus favoritos e diz: “eita que agora o ‘miNto’ ganha, né?”, prevê, com ênfase especial no trocadilho. “A facada, cê diz? Era tudo o que eles queriam, né...”, concordo com ele.



11. Esculturas em lápis de seo Zé (Fotos retiradas do perfil de Instagram Canjerê –Arte em Madeira, página de divulgação do trabalho de seo Zé)

Enquanto enrolo meu cigarro de palha, Amir chega e nos cumprimenta. “Faaaala pé-da-gadanhô! Tudo tranquilo? Tem café ainda, Zé?”. Pé-da-gadanhô é o apelido com qual Amir acostumou-se a me cumprimentar. No vocabulário caiçara, é apelido daquelas crianças que tem o pé “espraiado”, com os dedos bem separados uns dos outros de tanto andar descalços, supostamente, ficando similares ao gadanhô ou gadanha, ferramenta de trabalho agrícola utilizado para ceifar ervas rasteiras, conhecido em outros lugares como rastelo. Segundo o dicionário, é também o nome dado para as garras de uma ave de rapina. Seja por qual motivo for, meus pés de fato, se encaixam na descrição, embora duvide muito que Amir me chame assim devido à verossimilhança da metáfora. Enquanto termino de enrolar meu cigarro, Amir tira algumas coisas de sua mochila e as dispõe na bancada maior, do lado oposto da bancada de seo Zé. Entre os poucos objetos que tira, um me chama a atenção imediatamente.

É um livro de capa preta, com o título em vermelho e o nome do autor em branco, todos em letras capitais: “AURORA. FRIEDRICH NIETZSCHE.”. Peço para ver o livro e ele diz “vê aí, vê com as mãos”. Dou uma folheada na peça e pergunto: “tá lendo ou já leu?”. “Nada, acabei de pegar emprestado com um amigo meu, já falei dele pra você... um professor da USP”. Trata-se de um professor de psicologia social da USP, amizade recente de Amir, que conheci brevemente - não me recordo se foi em uma feira de artesanato ou no Quiosque. Sua mulher estava fazendo um trabalho na cidade, se não me engano ela é assistente social e, segundo ele mesmo, o professor da USP, ele estava aproveitando para relaxar, passar um tempo com a família e... iniciar uma pesquisa com as comunidades locais. De fato, uma visão muito peculiar sobre o que é “relaxar”.

Com o livro em minhas mãos, enquanto folheio, Amir me questiona se conheço “esse aí, como é que fala o nome dele?”. “Nietzsche”, repito algumas vezes, com um forçado e duvidoso, oxalá um pouco cômico, sotaque alemão. “Mas falar a verdade pra vocês, conheço quase nada dele, viu.” Sem dúvida alguma, Nietzsche é uma das leituras que mais negligenciei durante minha vida acadêmica. Tentei uma ou duas vezes iniciar a leitura de *Genealogia da Moral e Para Além do Bem e do Mal*; ou talvez fosse *Gaia Ciência*. Não me lembro. Mas desisti em todas as outras oportunidades, procrastinando uma leitura que, por mais interessante que parecesse, nunca vi como uma necessidade. “Deixa pra depois”, pensava. Não vou negar que, vez ou outra, imaginei que a falta de conhecimento sobre este autor iria aparecer de um modo ou de outro, em alguma circunstância acadêmica. Jamais imaginei que o assunto chegaria até mim em plena pesquisa de campo.

“O que você conhece dele?”, entra no assunto seo Zé, para quem passo o livro. Minha resposta caminhou mais ou menos nos seguintes termos:

“Olha, nem vou falar muito porque senão vou falar besteira. Tudo o que sei dele é de ‘orelhada’, no máximo a partir de outros autores, é uma leitura que tô devendo mesmo. Mas ele é famoso por ter feito... err... umas ‘revoluções’ na filosofia ocidental. Tentou, pelo menos. Ele disse, por exemplo, aquela famosa frase, ‘Deus está morto. E nós o matamos’. Disse também que ‘não existem fatos, apenas interpretações’. Mas é tudo mais complicado do que isso, é melhor eu parar por aqui, porque senão vou tá falando do que não sei”.

A reação de meus interlocutores à minha pseudo-introdução à Nietzsche variou entre algo entre a complacência e a perplexidade. “Bom, vamos ler então, né?” diz

Amir. E tocamos a trabalhar. Vez ou outra, em meio aos silêncios proporcionados pelos intensos sons da serra circular e do torno, Amir exclamava: “Deus está morto! Gozado isso...” E não falamos mais disso. Na verdade, não falamos mesmo mais disso durante um longo tempo. Fui-me embora da Oficina, ao final do expediente, pensativo, matutando que, bem, agora chegara a hora de ler Nietzsche, mas ao mesmo tempo, como deveria encaixar esse episódio, se é que deveria.

Acontece que, mais uma vez, negligenciei a leitura do filósofo das marretas e acabei “me esquecendo” de ler qualquer coisa a esse respeito, bem como não toquei mais no assunto com meus amigos caixaras. Nem mesmo a indicação de que Amir, pelo menos (não sei quanto à seo Zé), não apenas terminou de ler “Aurora” como continuou interessado no filósofo - ao me enviar uma foto pelo Whatsapp da capa da edição brasileira do “Caso Wagner” (outra obra das menos lidas do autor), quase dois anos depois - me fizeram, em um primeiro momento, pensar em algo em relação à isso, nem em termos teóricos-filosóficos, nem em termos do episódio acontecido na Oficina. Apenas respondi à mensagem perguntando se ele estava gostando da leitura. “Bastante”, respondeu. “Depois eu te empresto”.

Com efeito, o episódio inteiro ficaria restrito aos meus cadernos de campo não fosse outro evento significativo, que me fez voltar a esse caderno, em primeiro lugar. De certo modo, ao decidir expor a dinâmica dos causos contados pelos caixaras - e ao identificar neles a importância dos conceitos de “acontecimento” e “origem” - sabia que, se fosse tratá-los sob algum aspecto teórico, isto me remeteria à certo tipo de filosofia que, sabemos, sofreu forte influência de Nietzsche, a filosofia francesa pós-estruturalista que, também sabemos, estendeu seus laços e afetos sobre a antropologia (disciplinar) até os dias de hoje. Embora nunca possamos generalizar, o autor alemão é, de fato, um dos nossos ancestrais, mesmo que não canônico.

No entanto, a ideia de “resgatar” o episódio só me veio à tona depois de assistir uma *live* no Facebook do Grupo Mandicuera na qual, no final da apresentação, Aorélio Domingues tomou a palavra para posicionar a si mesmo e o grupo diante do cenário político atual:

Nós somos o Grupo Mandicuera; nós estamos aqui em isolamento social, também; sabemos que tá todo mundo cansado de escutar esse assunto, mas é importante tá dizendo sempre [pra se cuidar], pra continuar em isolamento; mas nós continuamos aqui, trabalhando pela cultura, trabalhando pela saúde mental, trabalhando pela alegria, pela comunidade, fazendo instrumento, enfim; Tudo que é nossa prática cultural. Mas, infelizmente,

todos os eventos culturais, no Brasil inteiro, foram cancelados, então, os artistas são diretamente atingidos, assim; de primera, assim. Nós fomos os que fomos atingidos assim de começo. [...] É muito importante que a gente teja em isolamento social, pra que duas coisa nesse Brasil caia, né: que é a curva da epidemia né, essa curva tem que baixar e tem que cair; e também esse governo que está aí também tem que cair [...] A gente não quer esse governo, a gente é do #ForaBolsonaro, a gente é de esquerda, a gente é da luta, porque a gente é da classe trabalhadora; a gente é de esquerda porque a gente trabalha pelos direitos trabalhistas, a gente trabalha pelo povo; a gente trabalha por um mundo melhor; a gente não tem raiva de ninguém, a gente não trabalha com ódio, a gente não trabalha com Fake News; a gente trabalha com comunidade, a gente trabalha com distribuição de coisas, né, de instrumento, de alegria, a gente trabalha com povo idoso, a gente trabalha com criança; é esse nosso propósito né, a gente é de esquerda, a gente é de povo. Por isso esse governo não nos representa, porque ele não é nem de direita, ele é de extrema-direita. (Aorélio Domingues, Live Grupo Mandicuera, 09/05/2020, transcrição e edição por minha parte)

Agora, em mais uma espetacular fala de Aorélio, lembremos, um grande contador de causos, podemos vislumbrar a diversidade de caminhos, encruzilhadas, bifurcações que poderiam ser tomados, do ponto de vista analítico e político, sobre os rumos da política nacional. Para nos manter na trilha já traçada neste capítulo, devo abordar apenas um dos elementos presentes na fala, e o leitor já deve imaginar qual: “a gente não trabalha com Fake News”.

Com efeito, devemos abordar esse aspecto, não somente por causa da sua importância “interna” no discurso político proferido, mas por se tratar de um fragmento de uma das diferenciações mais eminentes, no que diz respeito ao próprio estatuto político desse discurso, com relação àqueles que Aorélio se refere como sendo a extrema-direita: a diferença de sentido.

Muito do que tem se falado sobre as chamadas “Fake News” - seja no noticiário, nas publicações acadêmicas ou no discurso corrente nas redes sociais digitais -, recorre à sua suposta “novidade” no cenário político contemporâneo. Seja como modo de afirmar o “fenômeno” como algo completamente novo, seja para localizar a novidade nos modos e usos desses artificios de propaganda (i.e. na tecnologia implicada neste uso), o problema das Fake News aglutina discursos que até pouco tempo atrás eram muito difíceis de imaginar cerrando fileiras: conglomerados da grande imprensa e imprensa independente, artistas dos mais variados níveis de reconhecimento e fama, setores da comunidade acadêmica e científica, (alguns) partidos e outras organizações políticas menos institucionalizadas e, como anunciou Aorélio, representantes da cultura popular e tradicional.

Em meio a essa infinidade de discursos, existe uma tendência mais ou menos generalizada de se afirmar que, a despeito de considerar o fenômeno como um todo ou partes dele como novidades, o que estaria em jogo *hoje* é a verdade e o objetivismo (científico, especialmente). Em meio a uma igualmente diversa variedade de sofisticação dos argumentos, não raro as discussões sobre Fake News recaem em lamentos sobre como *A* verdade não interessa mais às pessoas, de como uma pessoa poderia ter essa verdade esfregada em sua cara que não lhe faria diferença alguma em relação aos seus posicionamentos e crenças; outras argumentações, mais propositivas, visam imaginar mecanismos efetivos de combate às tais notícias falsas, meios de verificação e inibição de circulação dessas notícias.

Nesse contexto, não é de se surpreender que, diante das incógnitas que se mostraram os mecanismos e efetividades das chamadas Fake News, entre aqueles que tentam compreender as causas históricas do fenômeno, estejam aqueles que atribuem as suas condições de possibilidade e/ou fundamentos no chamado “pós-modernismo”, em uma espécie de Arca de Noé conceitual que abrange coisas tão distintas como o “relativismo cultural” e o “pós-estruturalismo”, especialmente o francês. Por outro lado, em debates mais amplos sobre a questão da relação entre política, história e ciência, o revisionismo histórico e o fanatismo (político e religioso) são figuras que aparecem há um bom tempo, com constância, como problemáticas tanto para pesquisadores e cientistas, como para aqueles preocupados com o chamado Estado Democrático de Direito. Mas somente nos últimos anos podemos dizer que se consolidou a noção de que entramos (mas quem?) em uma “nova era”, a “Era das Fake News” ou da “Pós-Verdade”.

Há, porém, um problema comum em toda essa linha de pensamento, que torna o fenômeno tão formidável quanto assustador, que trata especificamente de seus vetores. Em uma espécie de paráfrase sartreana: as “fake news” são sempre (dos) outros. De fato, se analisarmos os discursos tidos como proliferadores desse movimento mais de perto, veremos que, de maneira até esperada, ninguém afirma que está distribuindo uma notícia falsa - caso contrário, o truque nem funcionaria. Mais que isso, porém: confrontados com informações, eventos ou fatos que desdizem, desmentem, contrariam ou negam as posições políticas em uma notícia considerada falsa, a primeira reação é, geralmente, acusar como falso tudo o que possa perturbar a narrativa que se tenta construir. Selecionar apenas um exemplo é até tarefa difícil, mas creio que um deles demonstra com exatidão o que estou dizendo: o então ministro da cidadania (ministério

criado no atual governo que junta as funções dos antigos ministérios do esporte, cultura e desenvolvimento), quando assumiu o cargo, colocou como prioridade de sua administração o combate às drogas. Pouco tempo depois de ser confirmado como o nome a assumir a pasta, afirmou o seguinte:

Enfático, Osmar Terra afirmou que vai endurecer as políticas de combate às drogas propondo alterações no Congresso embasadas em dados científicos, em vez de teorias de viés ideológico. 'Nós temos que ter uma visão científica. O que é que funciona? O que dá resultado? O que diminui o número de jovens doentes, crime e violência? É isso que temos que debater. Não é ficar fazendo a elegia do Foucault, que acha a droga uma coisa maravilhosa. Temos que enfrentar esse problema com uma legislação mais firme de combate às drogas', pontua. (Rádio Guaíba, 29/11/2018)

Pouco mais de seis meses depois, porém, o mesmo ministro vetou a publicação de uma pesquisa coordenada pela Fundação Fiocruz, sobre o uso de drogas em território nacional, pesquisa que durou mais de três anos e envolveu dezenas de pesquisadores, sob o argumento de que ele

não confia nas pesquisas [...] Se tu falares para as mães desses meninos drogados pelo Brasil que a Fiocruz diz que não tem uma epidemia de drogas, elas vão dar risada. É óbvio para a população que tem uma epidemia de drogas nas ruas. Eu andei nas ruas de Copacabana, e estavam vazias. Se isso não é uma epidemia de violência que tem a ver com as drogas, eu não entendo mais nada. Temos que nos basear em evidências. (O Globo, 28/05/2019)

Podemos discutir o que seriam, na visão do citado ministro, evidências e sua noção do que seriam dados científicos “livres” de um viés ideológico. É bom lembrar que, a esse propósito, que o citado deputado federal (deixou o cargo de ministro no começo de 2020) é formado em medicina pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - é inclusive *alma mater* da universidade - e mestre em Neurociência pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Mas o que deve nos interessar mais do que as noções (não tão) particulares do sujeito em questão, é o seu processo de tornar os fatos em algo como um viés de confirmação de suas próprias crenças e perspectivas políticas. Nesse modo, os fatos estão sempre em meu favor, as evidências estão sempre contidas dentro de minha própria visão - é verdade (apenas) aquilo que consigo ver - e a condução das matérias políticas, incluindo o mundo científico, se torna uma questão de pura força: pode mais quem conta mais, ou a história é contada do ponto de vista dos vencedores.

Vamos dar dois passos atrás e voltar à Nietzsche, por um instante. De fato, as duas frases que citei aos meus amigos caixas podem ser consideradas as mais famosas do filósofo, sintomáticas ou representativas do que seria o seu pensamento - ou o que tornou o seu pensamento “digno” de ser registrado na história da filosofia. Contudo, como é característico na obra do filósofo alemão, elas não exatamente significam aquilo que parecem significar, isoladas de suas relações não apenas com as obras de que são retiradas, mas de outras obras que, observadas em conjunto, expõe um movimento do seu pensar. Vejamos, por exemplo, o aforismo 307, do livro IV, da já citada *Aurora*:

Facta! Sim, facta ficta! [Fatos! Sim, fatos fingidos!]. — Um historiador não se ocupa do que efetivamente ocorreu, mas dos supostos acontecimentos: pois apenas estes tiveram efeito. E, do mesmo modo, apenas dos supostos heróis. Seu tema, a assim chamada história universal, são opiniões sobre supostas ações e os supostos motivos para elas, que novamente dão ensejo a opiniões e ações cuja realidade imediatamente se vaporiza e apenas como vapor tem efeito — uma contínua geração e fecundação de fantasmas, sobre as névoas profundas da realidade insondável. Os historiadores falam de coisas que jamais existiram, exceto na representação mental. (Nietzsche, 2004: 187)

A nota que acompanha o aforismo nos é igualmente importante: “‘representação mental’ foi a tradução aqui dada a *Vorstellung* — nas outras versões: *imaginación*, *rappresentazione*, *représentation*, idem, *imagination*, *voorstelling*. No mesmo aforismo, *wirklich* foi traduzido por ‘efetivamente’, *wirken* por ‘ter efeito’ e *Wirklichkeit* por ‘realidade’” (Lima de Souza *in* Nietzsche, 2004: 455)¹³⁹. Nessa esteira, como teria dito Kafka, em uma tão afinada quanto impressionante e sintética reflexão: “a verdade real é sempre irrealista¹⁴⁰”.

¹³⁹ E, embora contextualmente essas sejam as traduções que mais fazem sentido, gostaria de mencionar outras três, certamente mais vernaculares, digamos assim, e que me chamaram a atenção: *Vorstellung* pode também ser traduzido como “introdução”, “exposição” e “apresentação”.

¹⁴⁰ Outro problema de tradução e de fontes: a frase de Kafka utilizada acima é retirada da epígrafe da introdução (uma série de começos) de Emanuelle Coccia para *Teoría del objeto y Presentación personal*, edição argentina da obra do filósofo Alexius de Meinong. A introdução (intitulada “La cosa en el pensamiento”), traz a seguinte versão: “*Wirklich Wahrheit ist immer unrealistisch*” onde *Wirklich* é traduzido por “real” e *Wahrheit* por “verdade”. No entanto, a edição não apresenta a fonte da frase. A frase, que teria sido dita por Kafka em entrevista para Gustav Janouch (Seiler *in* Wagenknecht, 1989: 390), também pode ser encontrada em seus diários editados por Heinz Pollitzer (Kafka, 1977: 208), em uma variação igualmente interessante: “*Wirklich Realität ist immer unrealistisch*”, que poderia ser traduzido como “a realidade real é sempre irreal” ou até mesmo de maneira mais simples como “a realidade é sempre irreal”. Na verdade, a multiplicidade de modos e sentidos que as traduções dessa frase oferece, em ambas as versões é a ao mesmo tempo a contradição e confirmação do próprio enunciado. De todo modo, Seiler, em seu ensaio sobre o Impressionismo e Realismo literários, sem dúvida com um certo tom de ironia, afirma que “é duvidoso que as anotações de Janouch, que apareceram pela primeira vez em 1951, reproduzam o texto das conversas de três décadas atrás” (1989: 390).

Até aqui, com esses exemplos, ainda estamos na seara que deu origem - supostamente - ao chamado relativismo e, daí em diante, ao chamado pós-modernismo que, também supostamente, teria engendrado o estágio atual que permite a emergência de coisas como as “fake news”. Contudo, para além da validade que essa rápida cadeia de acontecimentos poderia ter nas teorias do conhecimento, todos estamos cientes dos problemas do relativismo em matéria de ciência e epistemologia. Certamente, a crítica ao relativismo foi um dos temas mais versados e problematizados desde sua emergência e breve “dominância” no discurso cultural científico. Entre as mais destacadas problemáticas, estão a recursividade e autocontradição (afirmar que não há fatos, mas apenas interpretações, só pode ser, em si mesmo, uma interpretação, impedindo que se confirme o fato que afirma, de que só existem interpretações... e assim em diante, *ad infinitum*); mas muito mais problemático que isso, a conclusão de que a realidade é uma questão de, pura e simplesmente, poder - de que, no limite, tudo se resume a quem pode mais, a quem conta a história.

Nietzsche, entretanto, mudou de posição. Ele aprofundou, e muito, a sua crítica aos conceitos de história e verdade (cf. Alloa, 2017), afastando o seu perspectivismo do que se chama de relativismo, se me permitem o pequeno truque de inverter a ordem dos acontecimentos. E o modo como o faz é de especial interesse, para nós. Podemos começar a perscrutar, finalmente, onde Nietzsche se encontra no Vale do Ribeira.

Aurora é uma obra de transição. Segundo Dias, e também o tradutor de Aurora, ela veio a abrir caminhos que seriam mais bem formulados em outras obras, algumas delas nem publicadas em vida ou sanidade. Mas é uma manhã em si mesmo: ponto de origem das reflexões que vieram a culminar em conceitos e teses mais famosas, mas não se confunde com os projetos, nem posteriores, nem anteriores. Seja como for, em Aurora, ele estabelece uma espécie de pré-genealogia, um ponto de transição entre o abandono dos antigos preconceitos morais e a abertura de caminho para o projeto filosófico de transvaloração de todos os valores (Dias, 2014: 21). O que interessa, porém, é como Nietzsche considerava um conceito de movimento como essencial para a fundamentação de seu projeto filosófico. E não apenas entre uma ideia e outra, entre seus diferentes projetos filosóficos, mas entre um conceito e outro, como é o caso do perspectivismo.

Nietzsche não foi, certamente, o primeiro filósofo ocidental a colocar em cheque os valores que julgava dominantes de sua época. Mas talvez tenha sido o que mais tenha colocado como central para seus projetos filosóficos essas rupturas, fazendo com que a

análise e a crítica desses valores se encontrem em diversos momentos de sua obra de maneira diferente: não é como se ele tivesse feito uma “descoberta” ou marcado uma posição e tivesse a mantido ou defendido até o fim da vida (ou de sua sanidade), antes, podemos imaginar uma espécie de “evolução” guiando essas buscadas rupturas, onde ele busca aprofundar ou somar elementos novos à suas críticas posteriores, por vezes mudando de direção, ligeira ou mais contundentemente. Quer se analise cada obra do autor como um ponto de origem de pensamentos concisos em si (Dias, 2014) ou quer se analise sua obra publicada em vida ou postumamente como um mapa do pensamento nietzscheano, a distância (ou diferença, o que dá no mesmo) entre um ponto de vista e outro é crucial para sua elaboração conceitual sobre verdade e objetivismo:

ver assim diferente, querer ver assim diferente, é uma grande disciplina e preparação do intelecto para a sua futura "objetividade" - a qual não é entendida como 'observação desinteressada' (um absurdo sem sentido), mas como a faculdade de ter seu pró e seu contra sob controle e deles poder dispor: de modo a saber utilizar em prol do conhecimento a diversidade de perspectivas e interpretações afetivas. De agora em diante, senhores filósofos, guardemo-nos bem contra a antiga, perigosa fábula conceitual que estabelece um 'puro sujeito do conhecimento, isento de vontade, alheio à dor e ao tempo', guardemo-nos dos tentáculos de conceitos contraditórios como 'razão pura', 'espiritualidade absoluta', 'conhecimento em si'; - tudo isso pede que se imagine um olho que não pode absolutamente ser imaginado, um olho voltado para nenhuma direção, no qual as forças ativas e interpretativas, as que fazem com que ver seja ver-algo, devem estar imobilizadas, ausentes; exige-se do olho, portanto, algo absurdo e sem sentido. Existe apenas uma visão perspectiva, apenas um 'conhecer' perspectivo; e quanto mais afetos permitirmos falar sobre uma coisa, quanto mais olhos, diferentes olhos, soubermos utilizar para essa coisa, tanto mais completo será nosso 'conceito' dela, nossa 'objetividade'. (Nietzsche, 1998: 108-9, grifos no original)

Esta observação de Nietzsche nos leva diretamente a outro ponto de interesse que, creio, nos será de grande valia: o “conceito” de *Eterno Retorno*. Outra de suas mais famosas e discutidas formulações, e aqui temos uma curiosidade: Nietzsche não se preocupou, nem em sua obra publicada, nem em seus fragmentos publicados por outrem, em “sistematizar” e fundamentar a ideia de Eterno Retorno (por isso, as aspas no “conceito”)¹⁴¹ (Meca, 2013). Ele seria mais bem definido como uma doutrina que,

¹⁴¹ “Nietzsche não pensa a idéia do eterno retorno como uma nova teoria sobre o tempo alternativa à concepção metafísica vigente. Na verdade, é preciso atentar para o fato de que ele nunca se refere ao eterno retorno como uma “teoria”, falando sempre numa “profecia”, num “anúncio” ou numa “doutrina”. Por isso, o filósofo não vê a necessidade de desenvolver argumentativamente o pensamento. No fim das contas, apresenta-o não como uma fórmula ou um enunciado dirigido ao entendimento e à compreensão, mas como a expressão de um desafio, um esconjuro (conjurio), uma tarefa dirigida à vontade. O eterno retorno tem de ser, pois, o objetivo de uma “experiência”, ou melhor, de uma decisão da vontade

dentro do projeto filosófico de transvaloração de todos os valores, exerce uma função específica, “fórmula da mais alta afirmação da vida” e a um só tempo instrumento da quebra do paradigma da metafísica temporal cristã-ocidental e superação do niilismo.

São muitos os detalhes e interpretações sobre a questão dos objetivos e meios pelos quais Nietzsche busca essa transvaloração - bem como o significado de cada um dos termos -, mas gostaria de reter apenas este sobre a metafísica temporal cristã-ocidental ou linear, como também é chamada. Seja como for que se defina o Eterno Retorno como conceito, o fato é que essa afirmação da vida se propõe como transformação daquela metafísica que, “em si”, faz negar de uma só vez o tempo e a vida. Isto se dá, mais precisamente, através do “encaixotamento” do tempo em uma linha progressiva que é, contudo, achatada e fechada em si mesma, em passado, presente e futuro, sem possibilidade de reversões ou inversões, onde “uma cadeia de instantes que se suprimem, que se anulam e se aniquilam incessantemente uns aos outros”, como afirma o filósofo espanhol Diego Sánchez Meca, onde “a existência e o significado de cada instante dependem de sua conexão com o passado, que já não existe, e de sua antecipação do futuro, que todavia não chegou a ser” (Meca, 2013: 187-8). O que, por consequência, esvazia os momentos, os instantes do tempo linear de existência e significado. O passado, sendo inalterável, e o futuro, em sua qualidade inexorável, retiram, assim a vida do presente, que se torna, não apenas um ponto de passagem estéril, mas um ponto de vista passivo.

O eterno retorno implica uma imaginação temporal absolutamente distinta, como se sabe. Essa nova forma de metaforizar o tempo, foi dos temas preferidos da efervescente filosofia francesa dos anos 1960, sendo que grandes nomes como Deleuze, Foucault, Bataille e Klossowski (embora este último seja menos celebrado em terras tupiniquins) se dedicaram, em pelo menos um de seus escritos sobre o autor, a esse mistério nietzscheano. Contudo, para nos ajudar aqui, talvez seja de mais valia nos voltar para uma observação de Sarah Kofman, pouco posterior a esse período, precisamente pelo fato de que o foco de seu livro sobre Nietzsche não seja o eterno retorno, mas antes, o estatuto da metáfora no pensamento do filósofo alemão. No segundo capítulo de sua obra, onde discorre sobre a função do esquecimento da metáfora, Kofman escreve que

enquanto fundamento da prova mesma na qual consiste todo o experimento nietzschiano de transvaloração de todos os valores e de superação do niilismo” (Meca, 2013: 184).

tanto a metáfora do abismo como a concepção tipológica da história já marcam uma ruptura com a concepção tradicional de tempo: retorno da diferença no mesmo, além dos períodos “históricos” é uma das formas tomadas pelo eterno retorno. O abismo pode ser cruzado em sentido inverso; o tempo não é um desdobramento irreversível de uma origem e orientado para um fim determinado; é um jogo rítmico entre forças opostas que prevalecem de turnos em turnos, inocentemente construindo e desconstruindo mundos. Jogo rítmico implicando repressão e retorno das forças reprimidas (Kofman, 1972: 41-2, tradução minha).

Kofman prossegue, então, a uma citação das *Considerações Extemporâneas*, onde demonstra a noção de Nietzsche da história da civilização (humana? ocidental?) como um jogo rítmico entre Helenismo e Orientalismo, em revezamento. A citação é a seguinte:

*a velha questão de saber se uma cultura estrangeira pode ser transmitida é ainda o problema sobre o qual os Modernos se labutam. É, com efeito, o jogo rítmico desses dois fatores [helenização e orientalização] reagindo um sobre o outro que determinou o curso da história até hoje. O cristianismo, por exemplo, aparece como um fragmento da antiguidade oriental que os homens impuseram, com rigor prodigioso, suas consequências extremas ao pensamento e aos fatos. Com o desaparecimento de sua influência, o poder da cultura helênica ganhou força [...] É assim que existe entre Kant e os Eleáticos, entre Schopenhauer e Empédocles, entre Ésquilo e Wagner, tais conexões, tal afinidade, que quase sentimos palpavelmente a natureza eminentemente relativa de todos os conceitos de tempo. Se dirá a crer que certas coisas são tão ligadas entre si e que o tempo não é senão uma nuvem que nos impede de ver essa relação (Nietzsche, *Les intempestives IV*, citado in Kofman, 1972: 42, tradução minha)*

É significativo que Kofman, então, mais do que demonstrar a existência e importância de uma metáfora do tempo Nietzsche, prossiga a afirmar o conceito de tempo metafórico - e, mais ainda, a função do esquecimento nesse tempo (esquecimento que é uma das muitas formas da obviação) como modo de atacar uma oposição entre conceito e metáfora. O tempo é metáfora, não existe tempo por fora dela; o tempo é metáfora através de seu esquecimento: “o esquecimento da metáfora não acontece em um dado momento do tempo, depois [no fim] de certo tempo, e não apenas atua sobre o conceito e por causa dele”. O esquecimento da metáfora, é “originário, o correlato necessário da atividade metafórica ela mesma: o homem sempre se esqueceu que é ‘artista de origem’, e que assim permanece em todas as atividades” (idem *ibidem*).

Enquanto folheio os caminhos abertos pelo pensamento nietzschiano e de seus comentadores, alguns mais celebrados que outros, vão me aparecendo alguns conceitos, metáforas e figuras de pensamentos mais ou menos familiares: por um lado, devido à minha formação em antropologia social, assuntos como o perspectivismo e interpretação, a metáfora e a noção de história me direcionam para discussões bem estabelecidas na disciplina, às quais podem ser traçadas, em maior ou menor grau, como herdeiras (para utilizar um conceito algo polêmico em relação aos assuntos e referências aqui tratados) das pesquisas sobre Nietzsche e de seu pensamento.

Por outro lado, se tivesse de associar - para usar um termo relacional do qual não sou muito afeito - os conceitos, metáforas e figuras de pensamento caiçaras, que me vieram através do fandango, de seus causos, de seus mestres e dançadores, da Bandeira do Divino, dos toques da viola e das curvas da rabeca, de seus objetos e pessoas, se tivesse de associar essas ideias e conceitos a algum modo de pensamento que não o próprio pensamento caiçara... estaria tentado a relacionar essas ideias antes à Nietzsche do que ao pensamento cristão. Ou, pelo menos, à parte mais famosa do pensamento cristão¹⁴².

Estou bem ciente da contradição, quero dizer, paradoxo que isto implica. Um paradoxo tão visível que chega a ser palpável: ora, o filósofo alemão ficou famoso, em sua época e para posteridade, devido à sua crítica aos valores cristãos, parte essencial de seu projeto filosófico é a transvaloração de todos os valores, estes últimos muito explicitamente determinados como cristãos em sua obra e não é exagero dizer que Nietzsche inventou, em filosofia, o anti-cristianismo. Os caiçaras, por sua parte, especialmente no que se relaciona ao fandango, tem como uma das pedras fundamentais de sua história a religiosidade cristã. Isto é expresso, por suas temáticas líricas, pelo assunto dos causos, pelo seu calendário e suas interdições, por sua, enfim, imagética e por toda uma estética que perfila uma série de elementos provenientes da imagética cristã, mais especificamente em sua vertente católica.

¹⁴² Que fique claro, aqui me abstenho de formular com maior rigor as implicações desta possível análise no campo das dimensões morais – o que é um tanto irônico, ao se tratar as questões do filósofo que pretendia *superar* os preconceitos e a própria noção de moral. Creio que este caminho de reflexão mereça um espaço e um tempo próprios para análise. Meu foco aqui é outro.

Sem dúvida, não seria difícil relacionar a imagética do fandango com a história (múltipla) do cristianismo nas Américas. E isto, para além das imagens inicialmente visuais, dos discursos, das temáticas, dos objetos e, arrisco dizer, até mesmo das próprias práticas religiosas. Vejamos os conceitos de *origem* e *acontecimento*, por exemplo, que julgo serem de importância categórica no pensamento do fandango.

Ambos os conceitos são, também, parte essencial da mitologia cristã. Certamente, não são invenções “puramente” cristãs, já que não existem invenções puras, e muitas versões ou ideias parcialmente similares são tão presentes quanto centrais nos mundos e filosofias não-cristãs. Mas o que se chama de cristianismo operou, de fato, uma transformação profunda nos dois conceitos, ou melhor, operou transformações tão profundas quanto extensas nos cursos das histórias *através* dos conceitos de origem e acontecimento.

Apenas dois exemplos (que na verdade é apenas um) serão suficientes: o nascimento de Cristo cinde o tempo em um antes e depois, o nascimento do Messias é um acontecimento que instaura, dá origem a um novo tempo (o Novo Testamento); e sua morte, *a morte do Deus encarnado*: “o cristianismo é, precisamente, a religião que postula como mitologema central a morte de Deus como forma de sua plena instauração como antropotecnologia predominante” (Romandini, 2010: 248). Esse mitologema, a morte do Messias e sua ressurreição inauguram não mais apenas um novo tempo, mas um novo “regime inédito de poder” (idem: 123) e o fim dos tempos, não apenas dos tempos e mundos antigos, mas também um fim dos tempos futuros, postulado por seu novo retorno.

É dentro dessas duas premissas fundamentais que o cristianismo, em suas múltiplas formas e faces, se desenvolveu como teodiceia política. Nesse sentido, não é de se surpreender que esses dois conceitos sejam de suma importância nos mais diversos registros culturais e políticos que tenham sido tocados, cruzados ou formados pelas cosmologias cristãs - para não dizer nada daqueles em que essa cosmologia é, hoje ou outrora, predominante.

Contudo, como a antropologia bem sabe¹⁴³, especialmente em relação à religião e cosmologia, as coisas são mais complexas do que apenas declarar a

¹⁴³ Ver, por exemplo, Joel Robbins (2004), e o que ele chama de “antropologia do cristianismo”, onde uma das questões fundamentais é, precisamente, a da conversão religiosa. No Brasil, temos os estudos clássicos de Ronaldo Almeida (2009) e Miriam Rabelo (1993), com foco etnográfico no cristianismo pentecostal. Rabelo nos diz o seguinte: “diferentemente do que afirma Geertz, a relação entre símbolos religiosos e vida social não é definida *a priori* por propriedades e significados inerentes aos símbolos,

sobredeterminação desses grandes aparatos estruturais-políticos sobre aqueles que são “seus sujeitos”. Assim, dizer, por exemplo, que as ideias que os caiçaras fazem de acontecimento e origem é simplesmente derivada da cosmologia cristã, não nos leva a lugar algum. Há muitos entremeios, derivações, curvas e bifurcações nestes caminhos.

É necessário lembrar, a esse respeito, que os caiçaras têm já na sua origem a multiplicidade - sendo assim, o mais apropriado é falar em origens: de fato, o acontecimento chave, o evento instaurador, pode ter sido a chegada dos Ibéricos e os objetos (materiais e de pensamento), que traziam consigo, mas os caiçaras estão bem longe de serem apenas os descendentes deles: em termos de importância, os pontos de origem indígenas e, posteriormente, africanos, são igualmente *definidores* do que vem a ser aquilo que se chama cultura caiçara¹⁴⁴. Se analisarmos todo o vocabulário, os meios práticos, a origem de certas ferramentas de trabalho, e também as formas de tocar e dançar o fandango, não é difícil *de ver* essas heranças indígenas africanas na cultura caiçara. O *mutirão*, termo de origem etimológica tupi-guarani, *motyrõ*, “trabalhar junto”, é, afinal, a instituição chave do pensamento histórico caiçara. Logo, os pontos de origem caiçaras são pontos móveis no espaço e no tempo, eles são, em si, movimento e movimentações, tanto em sentido “literal”, quanto “metafórico” - uma “oposição” que não parece mais caber aqui.

E aqui temos uma curiosidade: talvez possa parecer um subterfúgio, mas ao longo da minha carreira acadêmica, nesses mais de 10 anos de pesquisa de campo, um tema que sempre evitei, ou esqueci - em suma, negligenciei - em meus escritos e reflexões (tanto quanto Nietzsche, a propósito), foi o da religião. É curioso, pois, um dos motivos que julgo para que isto tenha acontecido é a percepção de que o “enquadramento” ou “filiação” religiosa de meus interlocutores nunca foi uma questão que me foi colocada como central, mesmo no caso em que os temas das conversas, das letras, das imagens e modas de fandango me referiam imediatamente a esse contexto. Por isso - talvez - a Bandeira do Divino sempre me pareceu uma questão completamente

mas estabelecida no curso de eventos concretos nos quais os indivíduos se apropriam, confrontam e reinterpretam os símbolos à luz de determinados fins e interesses. Se estes últimos são por vezes modificados e moldados pela religião, também determinam, em grande medida, a maneira pela qual os projetos religiosos são incorporados ao cotidiano dos indivíduos” (Rabelo, 1993: 324). Mais do que “os fins e interesses”, porém, o que nos interessa é a inversão de sentidos. Fora da antropologia, do meu ponto de vista, o estudo mais inovador e exaustivo sobre o cristianismo e sua mitologia de poder está no primeiro volume do projeto filosófico do argentino Fabián Ludueña Romandini intitulado *A Comunidade dos Espectros. I. Antropotecnia* (2010).

¹⁴⁴ Embora, como se sabe, *desigualmente* valorizados, tanto na bibliografia quanto pelos próprios caiçaras. Mas isso é outro assunto, para outra oportunidade.

outra, um gênero distinto de manifestação cultural caiçara. Ainda assim, a “religião” ou a “religiosidade” nunca me pareceu um caminho analítico muito claro¹⁴⁵.

Na verdade, no que diz respeito a práticas religiosas, mesmo que “de canto de olho”, o que pude presenciar através da minha pesquisa de campo é uma miríade de práticas que, *a princípio*, não são relacionadas ao fandango, ou até mesmo à cultura caiçara (embora seja mais raro, nesse caso). Encontrei fandangueiros umbandistas e ouvi falar de alguns candomblecistas, um caiçara budista (embora tenha quase certeza de que o cidadão estivesse brincando comigo, mas de todo jeito, quem sou eu para duvidar?), um ayahuasqueiro e, claro, católicos fervorosos e “não praticantes”. E, em nenhum momento, isto foi colocado como problema (a não ser de maneira genérica, devido aos preconceitos da “sociedade brasileira”).

Com uma marcante exceção, as religiões (neo)pentecostais. A “conversão” às religiões de matriz (neo)pentecostais se configura em um problema (no sentido negativo do termo), principalmente para os fandangueiros, pelo seguinte fato: segundo os relatos, muitos fandangueiros deixam ou são forçados a deixar de tocar e frequentar os bailes de fandango, por pressão dos pastores ou da comunidade formada pela igreja/culto. “Virar crente” ou “virar evangélico” faz com que eles deixem de ser fandangueiros e são dois os motivos relacionados: um, é a própria relação do fandango com o catolicismo, de modo que os agora ex-fandangueiros não podem tocar pois estariam incorrendo no “pecado de cultuar imagens”. O segundo, conversível ao primeiro, mas mais simples, é de que tocar e dançar fandango seria “coisa do diabo”.

Apesar de não ter conversado com nenhum desses ex-fandangueiros, não tenho motivos para duvidar de que o discurso seja exatamente esse¹⁴⁶. Isto porque o fato da

¹⁴⁵ Talvez, porque a prática política fandangueira, que está sempre perspectivizando, deslocando sua própria condição e “presença” para tentar “ficar” no mesmo lugar – daí seu qualificativo como *política* – esteticizou, por assim dizer, as formas religiosas que pontuam o fandango. Há um refúgio na religião como face de (uma de suas) externalidade(s). Quando um “espectador” ou alguém que desconhece o fandango observa os fandangueiros, é como se dissessem para si mesmos: “como são religiosos!”. Quando eles olham para si, porém, eles observam essas práticas como *políticas*. Isto indica, como em outros múltiplos exemplos, que a distinção entre ambas as dimensões, da religião e política, é muito mais complexa do que nossas categorias de análise alcançam.

¹⁴⁶ E, ainda assim, não devemos ter nenhuma segurança ao afirmar uma suposta conversão desses fandangueiros, não posso dizer nada sobre como esse “processo” se dá para eles, logo, não sabemos como se dá essa conversão em contexto local, a partir de um ponto de vista contado por eles. Tenho motivos para crer que seria uma pesquisa interessante. Ofereço apenas um exemplo: o senhor João Dias, que frequenta uma igreja na mesma rua que eu morava em Cananéia, deixou de ser fandangueiro, de frequentar os bailes e tocar os instrumentos de fandango. Porém, certa feita, ao passar na frente da igreja durante um culto, ouço o som de uma guitarra que me parece algo familiar. Ao me aproximar da igreja, vejo que era o senhor João Dias, tocando guitarra, em uma batida extremamente similar ao toque da viola de fandango. Infelizmente não pude presenciar mais, nem ouvir os versos que eram cantados na música em questão.

“conversão” impedi-los de continuar participando do fandango expressa um tendência mais generalizada em relação às religiões (neo)pentecostais. Os exemplos etnográficos abundam nesse sentido, sobre a importância, dentro da cosmologia religiosa (neo)pentecostal dos conceitos de *batismo* e *conversão* (Oliveira e Santana, 2015; Amaral Braz, 2017), e da transformação que deve ser implicada nos corpos dos “convertidos”, deixando para trás sua “vida mundana”. Contudo, creio que esse seja - embora crucial - um microcosmo de outra tendência, esta mais explícita, no que diz respeito a essas denominações religiosas.

Muito se fala, por exemplo, de um chamado projeto político evangélico, um projeto em andamento há (pelo menos) 30 anos, e que atinge o seu ápice (por enquanto) com o espaço representativo que alcança no governo atual - seja através de sua representação parlamentar - a chamada bancada evangélica -, seja nos discursos e alianças do presidente da república. O projeto parece ter como centro nevrálgico a atuação política da congregação da Igreja Universal do Reino de Deus, a IURD, muito embora - e vejamos bem essa ironia - seja um projeto que se espalhe, micropoliticamente, através da multiplicação de congregações religiosas mais ou menos aliadas a essa sigla. É irônico, pois, o elemento central do projeto de poder dessas igrejas é, precisamente, a *unificação*. Nisso que podemos chamar de projeto de valorização cristã atual (boa parte da base discursiva dos eleitos ao governo atual - em níveis federal, estadual e municipal, no executivo e no legislativo), há, de maneira bem clara, uma modulação discursiva e recursiva de apagamento de diferenças e unificação sob a bandeira de uma nação cristã: uma só nação, um só povo, uma só religião. Como bem descreve Gabriel Feltran, de um ponto de vista etnográfico, sobre como essas movimentações políticas são percebidas nas periferias brasileiras:

Refundar o sistema político, livrando-se da ‘velha política’, é também refundar a nação, que hoje estaria degenerada. A ideia de degeneração premente acirra a urgência das medidas excepcionais nos totalitarismos. [...] Produzir um novo Brasil: um país no qual a família e a sociedade se livrem das ideologias de classe, de gênero e de raça, que nos dividem. Uma nova nação não terá mulheres se posicionando contra homens, negros contra brancos, patrões contra empregados. A ênfase é toda na nossa unidade. Um só Deus, uma só teologia: o cristianismo de matriz aberta, mas orientada pelo pentecostalismo; o senso de justiça é guerreiro, olho por olho. Não existem ‘povos indígenas’ no Brasil, como lembrou o ministro da Educação ao presidente. Alguém sabe falar as mais de 300 línguas que os antropólogos dizem existir nessa terra? Um só povo, o brasileiro. Há só um idioma, o português, como há um só país, uma só nação, uma só terra, o Brasil. ‘Brasil acima de tudo, Deus acima de todos’ (Feltran, 2020: 6).

Pois bem. Por certo, esses não são os únicos fatores explicativos de nossa situação política atual. E há, entre autodeclarados cristãos, uma grande polêmica sobre se de fato o que professam essas igrejas dentro desse projeto político seja cristianismo *de verdade*. Por ora, deve servir ao meu argumento, contudo. Aliando essa tendência mais ampla de “unificação cristã” com os relatos de fandangueiros sobre como a conversão a estas religiões tornam alguns deles ex-fandangueiros, podemos entender a afirmação acima, que já não me parece tão descabida: que os fandangueiros estão mais “afinados” com Nietzsche do que com o cristianismo atual¹⁴⁷. E é precisamente neste aspecto: o do sentido.

A fala de Aorélio Domingues, ao final da *live* do Grupo Mandicuera exhibe muitas nuances interessantes e, a rigor, serve como uma espécie de declaração de posicionamento político muito comum em bailes, festas e, agora, *lives*. Em quase todas as oportunidades em que os fandangueiros estão se dirigindo a um público mais amplo, há declarações desse tipo: para além da exposição dos problemas que lhes são “particulares”, digamos, com relação a questões de território e da cultura tradicional, eles não deixam de se posicionar em relação ao contexto mais amplo - geralmente, a política nacional e, no momento em que vivemos, a pandemia.

São, de fato, muito comuns, elementos posicionados à esquerda no espectro político convencional, desde bandeiras do MST ou do Partido dos Trabalhadores até símbolos de partidos menores ou coletivos locais, para além do aspecto discursivo explícito. Isto não significa, de modo algum, que todos os fandangueiros se posicionem dessa maneira ou sob esses símbolos, ou que eles não tenham um ponto de vista crítico

¹⁴⁷ Isto não quer dizer, obviamente, que os fandangueiros caiçaras (e outros caiçaras) sejam “nietzschianos” – ou, ao contrário, que eles não sejam cristãos. A questão aqui colocada não passa exatamente pela filiação religiosa ou por uma descrição precisa dessa filiação e suas implicações. Trata-se, antes, de levantar outras questões em relação à como, precisamente, nós pesquisadores “filiamos” um conceito ao outro, e como “filiamos” ou “encaixamos” com mais facilidade do que deveríamos práticas sociais e culturais aos grandes termos e conceitos (como a religião ou “escolas de filosofia”), esquecendo em muitos casos as implicações micropolíticas obviadas pelos grandes guarda-chuvas teóricos-conceituais.

sobre esse mesmo assunto. Uma vez, por exemplo, um fandangueiro havia acabado de descer do palco e, sendo época de eleições, deixou expresso que sua posição era pelo partido de esquerda (o Partido dos Trabalhadores). Assim que desceu, um amigo veio lhe elogiar pela coragem e pelo posicionamento, ao que este respondeu: “é, mas eles pisaram na bola.. e continuam pisando na bola!”. O amigo que veio ter com ele se resumiu a um “é...”.

Isto denota outro aspecto em relação ao tema da multiplicidade: assim, como no caso das práticas religiosas, há um multiverso de práticas políticas que correspondem, em menor ou maior medida, às práticas fandangueiras. Um dos eventos mais marcantes de minha pesquisa de campo foi quando me foi encomendado um mini-curso de “formação política” pela Rede Cananéia - uma associação de ONGs e outras entidades culturais que forma uma rede de atividades de empreendedorismo social - incluindo diversas entidades representativas da cultura tradicional local. A pessoa que estava a combinar comigo os detalhes do mini-curso fez um único pedido: “tem de ser apartidário e de esquerda, tá certo? De resto, você pode fazer o que quiser”.

Claro esteja, isto é uma tendência, apenas uma, e há outras tendências contrárias no “interior” das práticas políticas fandangueiras (e caiçaras). Tendências mais conservadoras, de direita, ou aqueles que preferem “não se meter com isso” e aqueles que dizem “eu não sei nada disso”. O ponto a ser ressaltado, porém, é o seguinte: não há nenhuma “restrição” ou “imposição” no que diz respeito à esses posicionamentos e sua relação com as práticas políticas fandangueiras. Obviamente, existem discussões, acusações de “incoerência” e outros problemas mais profundos que eu, pelo menos, não tive a oportunidade de investigar apropriadamente. Mas é como o próprio Aorélio Domingues fala, na continuação de seus discurso ao fim da *live* referida:

Passando toda essa coisa ruim, tomara que passe essa epidemia, tomara que passe esse governo, pra que as pessoas voltem a ser feliz, pra que as pessoas possam assistir futebol, pra que as pessoas possam ser brasileiras de volta né, porque a gente era um Brasil brasileiro, um Brasil da diversidade, da cor, verde, amarelo, azul, vermelho, pintado, de pintinha, de estrela, purpurina, tudo! Brasil de muitas cores e muita diversidade. E a gente virou um Brasil verde-amarelo, só... mais nada. Um amarelo empalamado. Triste. De ódio, né. A gente da cultura popular, da cultura popular brasileira, em sua maioria esmagadora, não apoia esse governo. Então, fica aqui o nosso 'Fora Bolsonaro'! Fora Bolsonaro!

Com essa fala, somado ao que expus acima, creio que fica explícito que, em termos de posicionamento político, fandangueiros caiçaras estão muito mais próximos

da diversidade e da multiplicidade do que do discurso homogeneizador e unificador que o projeto de valoração cristã empreendido pelos agentes políticos que estão atualmente no poder. Ressalve-se que temos, então, multiplicidades de práticas políticas e multiplicidades de práticas religiosas às voltas das práticas fandangueiras. E, muito embora eu acredite que este seja um caminho não apenas válido, mas como de suma importância para uma investigação futura, creio que o entrelaçamento dessas multiplicidades *obvia*, esconde e revela ao mesmo tempo, uma outra espécie de multiplicidade que devo tratar aqui, como despedida deste capítulo: uma multiplicidade conceitual, imbuída na cosmologia fandangueira, que multiplica suas origens e acontecimentos. Mais ainda, vemos surgir desta multiplicidade uma multidimensionalidade mais afeita ao projeto de transvaloração nietzschiano do que à cristológica fundamentalista neopentecostal (que a esse respeito, para além do que afirma seu modo maior, “predominante”, também deve ser multidimensional, como demonstram as multiplicações de denominações e congregações cristãs).

Os conceitos de acontecimento e origem na cosmologia caiçara *não* correspondem a pontos fixos em um plano: antes, eles são pontos móveis que atravessam os diferentes planos da existência e, ao fazê-lo, cruzam ou entrelaçam esses diferentes planos, através de seus fluxos de vestígios e de suas direções e sentidos posteriores - planos que agora podemos chamar de dimensões.

Em relação à origem, por exemplo: em um modo *maior*, podemos entender as origens caiçaras como tripartites - ibéricos, indígenas e africanos - ocorrida em dois eventos chave do colonialismo, o encontro dos ibéricos com indígenas e depois a chegada dos africanos escravizados. Mas entender esses encontros como eventos já implica em uma longa duração - eles não se deram de uma só vez, compreendê-los como *um* evento (ou mais de um, entender o evento como “unidade”, digamos; cf. Strathern, 2014: 221), já é um efeito da miniaturização histórica. O que implica em dizer que os acontecimentos a que se referem como pontos no curso da história são em si, desde o princípio, múltiplos acontecimentos deslocados no espaço-tempo. Digamos que esse seja o modo passivo-ativo da visão histórica.

E, do outro “lado”, os acontecimentos: estes não correspondem aos fatos que aconteceram “dentro” dos eventos, simplesmente. Eles são, mais propriamente, os eventos virados de “dentro” para “fora”, o deslocamento, i.e., movimento dos fatos de um ponto a outro, de um lugar a outro, entre tempos. São os fatos do acontecimento mais destino ou, melhor dizendo, uma destinação: “um” *sentido* que é dado àqueles

fatos, ao colocá-los em movimento. É nesse sentido que todo acontecimento é originário, ao passo em que é dado um destino a cada um deles, formando e dando condições de possibilidade para outros acontecimentos, para que os acontecimentos continuem acontecendo.

Podemos entender melhor a destinação dos acontecimentos através do jogo entre verdade e imaginação realizado pelos causos caixas e sua diferença para as fake news, por um lado, mas que os diferencia também daquele realismo brutal dos fatos, ambos igualmente unidirecionais. De fato, não apenas as regras do jogo mudam, bem como seus objetivos e fins - se me perdoam a ironia. O que as difere é o *destino*, para falar como Nietzsche, ou a destinação a que se prostram.

O destino colocado em jogo pelos causos é o de “uma” multidireção e multilinearidade - um tempo realmente “sem começo e nem fim”, na medida em que não há um ponto fixo, nem uma “ponta” ou outra, mas com *origem* e *destino*, com *sentido*, um único sentido que é criar *muitos* sentidos. Através dos causos, ao deslocar os fatos dos acontecimentos, o fim, no sentido de destino, é colocar os fatos em movimento, suspender o seu “realismo” para que outros realismos sejam possíveis, outros causos, outros bailes, novas Bandeiras (ainda que esse deslocamento carregue em si “um” *mesmo*, “uma” identidade).

Algo radicalmente distinto do que acontece com as fake news e com o realismo bruto. No primeiro caso, o deslocamento da verdade se destina à criação de *uma* realidade (mesmo que se considere uma realidade “paralela”; ainda é *uma*), com coordenadas políticas hiper-definidas; se destina à criação de uma ideia de nação (degenerada) que necessita de uma salvação, de um Messias¹⁴⁸. O jogo entre imaginação e verdade encontra um “campo livre” em que, aí sim, tudo é válido, desde que cumpra seu papel nessa destinação.

Por outro lado, o realismo bruto joga com uma noção de verdade fixa - no tempo e no espaço - onde os fatos é que são hiper-definidos, sendo esta a definição de fato mais própria: aquilo que não apenas não muda, como também não se desloca. Daí, talvez a surpresa daqueles autodeclarados realistas com as fake news: elas não (sempre) se tratam de mentiras pura e simplesmente (a mentira não é novidade para um realista, é

¹⁴⁸ Dentro do campo da antropologia, é necessário citar os estudos que vêm sendo realizados por Leticia Cesarino sobre o tema (Cesarino, 2019; 2020), que trabalha o tema a partir dos conceitos de liminaridade de Turner e da cibernética de Bateson. Contudo, este não é o tempo nem o lugar para tratarmos com a devida atenção a complexidade derivada de um estudo etnográfico sobre este tema. Aqui me resumo a discutir (alguns) fatores “internos”, na falta de palavra melhor, desse “fenômeno” sócio-político.

fato conhecido que as pessoas mentem, ainda mais quando se trata de política), mas do deslocamento de fatos com vistas a criar *uma* realidade.

Talvez seja por isso, também, que boa parte das pessoas que se localizam nesse espectro cosmopolítico de um realismo-histórico insistam em uma liturgia política que postula uma suposta “cobrança” da história, onde o registro dos fatos, “por si só”, demonstrará quem está “certo” e quem está “errado”, como se não tivéssemos, ao longo dessa mesma história, visto a força de atuação política de diversos negacionismos e revisionismos - que são, inclusive, os enquadramentos mais adequados para as pessoas que nos governam hoje. Na saborosa transfiguração que Bernard Shaw deu a uma famosa frase de Hegel, “nós aprendemos da história que não aprendemos nada da história”.

Este conceito de história que ensina “por si só”, que prevalecerá independente das disputas, das lutas, das ações, não apenas nos seus limites como também em seus interiores, na verdade, é o mesmo conceito que se faz de destino, aquilo que regularmente chamamos de teleologia: a noção *fatalista* de uma história que está sobrepujada sobre seus sujeitos/súditos e que ao mesmo tempo faz com que estes sujeitos ajam como eles agem. A noção de destino, ou destinação, que trago aqui, pela via dos conceitos caiçaras (origem-acontecimento; acontecimento-originário), por um lado, e daqueles de Nietzsche, por outro, não tem nada de fatalista. Ou talvez, seja o sentido de fatalista que seja, ele mesmo, deslocado.

Destino é (mais) uma metáfora complicada do pensamento nietzschiano e, não raro, se presta a simplificações que veem neste conceito uma espécie de “conformismo” em relação àquilo que a vida dá: é só ver uma das inúmeras introduções à interpretação de Nietzsche ao conceito estoíco de *amor fati*, presentes em vídeos de Youtube, blogs de filosofia e (alguns) estudos acadêmicos. Há também, certamente, inúmeras *boas* interpretações da ideia¹⁴⁹ sendo o ponto comum entre elas o fato de que o que o *amor*

¹⁴⁹ Ver, por exemplo, o estudo de Deleuze, em que a noção de amor fati é a conclusão da afirmação do acaso como transmutação da necessidade, como afirmação de vida. É significativo que Deleuze esteja falando, nesse sentido, sobre o lance de dados, do jogo do acaso como destino fatal, da noção de jogo nietzschiano como a operação em que a necessidade vira acaso, onde “o par causalidade-finalidade, probabilidade-finalidade, a oposição e a síntese desses termos, a teia desses termos são substituídos por Nietzsche pela correlação acaso-necessidade, pelo par dionisiaco acaso-destino” (Deleuze, 1976: 15). Ou ainda, a já citada Sarah Kofman, que coloca nos seguintes termos sua interpretação sobre o tema, na seção intitulada “Para ter Mil Olhos”: “[A diversificação das metáforas] sugere que nenhuma delas é própria ou mais ‘própria’ que outra, que o ‘próprio’ é simplesmente a apropriação do ‘mundo’ por uma certa perspectiva que impõe sua lei sobre ela. Conhecimento e maestria são uma só e mesma coisa: não se pode mirar a ‘objetividade’ se livrando de todo ‘ponto de vista’ mas, ao contrário, é preciso multiplicar as perspectivas para ver ‘o mundo’ com o maior número possível de ‘olhos’, construindo e desconstruindo mundos como um artista. A multiplicação das metáforas simboliza a pluralidade dos pontos de vista com

fati implica e é implicado pela afirmação da vida - ou seja, que ele *é* a afirmação da vida.

Penso que os caiçaras, através de seu fandango, podem oferecer outra boa interpretação sobre o tema. O que seria *Amor fati*, então? Amar o destino?

Dentre os conceitos caiçaras - nesse caso, mais ainda, fandanguero - um dos mais importantes é o de *Amanhecer*. É na alvorada que saem as Bandeiras do Divino, é na Aurora que os pescadores se lançam ao mar. Durante a noite dos bailes, se evoca a manhã, se canta para amanhecer, mas não para que o baile acabe logo, mas para estender o baile, sua duração até lá, porque é certo que ela, a manhã, virá: esta é a beleza do amanhecer, que os caiçaras sempre cantam: ele sempre vem. Não importa onde, não importa como, o dia há de amanhecer e trazer um novo sol. Às vezes amanhece chovendo, em meio a tempestades; por outras, uma pesada neblina cobre o sol e amanhece já no fim de tarde. Mas o sol sempre vem junto com a manhã, mesmo que tímido ou escancarado: e a luz que ele traz, vem a indicar que o baile atingiu o seu destino, cumpriu sua função e, porque não, seus objetivos. Não se espera o tempo passar entre a meia-noite e o meio-dia: se faz o tempo, através da dança e da música, através do ritmo, do balanço e do canto.

O eterno retorno nietzschiano, o amor ao destino, nunca foi tão bem expresso como nesse chamado, o chamado daquilo que certamente virá, mas que, ao mesmo tempo, se pede para demorar mais, porque se ama aquilo que está entre o que é e o que virá, se ama o destino: e junto com o novo dia que virá, virá também um novo ser, um ser de novo, um novo baile, mais uma dança. *Amor fati* - é sempre ter um destino *além* não apenas do que se é agora, mas também além do que virá. Talvez não tenha sido bem expresso nem mesmo pelo próprio Nietzsche, nas muitas *Auroras* de seu pensamento.

os quais aquele que busca conhecimento deve jogar; é este jogo, que coincide com o 'amor fati', a afirmação da vida em todas as suas formas". (Kofman, 1972: 150, tradução minha)

Enquanto escrevo essas páginas, as notícias do mundo lá fora continuam melancólicas - pra dizer o mínimo. O mais famoso jornal do país anuncia, em um editorial especial, que ultrapassamos no Brasil a marca de 50.000 mortes devido ao novo coronavírus. Em tom grave, ao mesmo tempo de luto e de denúncia, o seu âncora anuncia que “a história vai registrar também aqueles que se omitiram, que foram negligentes, que foram desrespeitosos. A história atribui glória e atribui desonra. E história fica para sempre”. Talvez seja apenas a mim (embora duvide muito) que isto tudo soe muito irônico, vindo do mesmo conglomerado midiático que construiu seu poder durante e devido ao apoio à ditadura militar brasileira - de onde nasceram os ratos e vermes que hoje estão no poder - e que até hoje viva de manipular informações, afinal, é seu ofício.

Me espanta menos isso tudo, porém, do que o governo tenha decidido não apenas ignorar os fatos, mas agir ativamente contra eles: toda a máquina estatal está, nesse momento, voltada para a criação dessas mortes como um delírio coletivo, em vez de tomar alguma medida sanitária adequada. Ou ainda, trabalhando ativamente para criar a sensação de que nada disso - nem as vidas e nem o fim delas - importe alguma coisa, desde que possamos voltar ao “normal” (e “normal”, na língua deles, é “economia funcionando”). Parece estar funcionando. Enquanto avanço nos parágrafos, são agora 60.000 mortes e se olharmos para as ruas, quem está nelas passa a impressão de que não está ligando muito. Bares e shoppings lotados, ofensas a quem anda de máscara na rua, pessoas sendo obrigadas a colocar trabalhos e empregos precários na frente das preocupações com a própria saúde.

De fato, tudo isso ficará registrado na história, mas como? Como as outras tantas tragédias ambientais e sociais, recentes e mais longínquas, ficaram? Um ponto fixo em um mapa distante, distante da própria realidade a que se referem, tão sem vida quanto as próprias mortes que registram. Como fatos históricos que não podemos fazer nada para mudar, para mudar sobretudo o seu destino, duros e gélidos que são, imóveis. Ou ainda, como proveniência divina, como resultado de um destino que já aconteceu e que devemos ter sido culpados para tê-lo recebido, um castigo que veio pela mão de Deus e que não poderíamos ter feito nada para mudar.

Penso que os caiçaras, com suas origens sem inícios e destinos sem fim, podem nos oferecer lições valiosas - talvez, sobre os porquês de continuarmos sem aprender nada com a história. Talvez, junto a eles - e, porque não, junto à Nietzsche também - possamos aprender a tomar o destino em nossas mãos, apreender a divindade que há nestes atos, e lançar os dados da história mais uma vez, buscando uma nova combinação, um novo destino e uma nova origem.

Mas é julho de 2020, e amanhece em minha janela. Julgo que seja o momento apropriado para me despedir, é hora de terminar. É a multicolorida aurora que chega até mim, sempre ágil, sempre renovada, manhã de mil faces que trará um novo sol para nos iluminar.

Amanhece.

Parte II

Movimento: O Fandango no Ataque

I. Aprender é Apropriar

Marcelo tinha acabado de completar dezoito anos. Participou desde os doze, pelo menos, do Grupo de Fandango Batido São Gonçalo. Foi nesse grupo, que nunca passou dos dez integrantes, mas que também nunca teve menos de cinco, que Marcelo angariou tudo o que sabe sobre fandango e a cultura caiçara. Aprendeu a dançar o *batido* e o *bailado*, a tocar um pouco de viola e machete – a rabeça é muito difícil, diz ele – e a cantar algumas modas, embora não se arrisque muito nessa última arte, devido à sua timidez, de novo segundo ele mesmo. Sua especialidade é o *batido*, o bater das tamancas nos assoalhos de madeira, levantando a poeira e preenchendo os salões com os altos estalos ritmados que, aliados às batidas das palmas das mãos, marcam as modas como percussão musical e performance coreográfica, a um só tempo. Aprendeu alguns causos, a importância da cultura caiçara em sua vida e como essa cultura dizia respeito a ele mesmo, não sendo, de modo algum, “coisa de velhos”. E aprendeu, sobretudo, a como aprender fandango. *“A gente tem que aprender como essa cultura é nossa, é tudo nosso”*.

No momento em que chego à antiga Casa do Fandango e futura Oficina-Escola, Marcelo está trabalhando: tinha combinado um pagamento diário com Amir e, enquanto este cuidava dos afazeres no Quiosque da Rua do Artesão, Marcelo ia adiantando a reforma do espaço. Quanto a isso, me diz que há uma espécie de “dificuldade”: *“Pô, de manhã Amir me diz que quer uma coisa, que eu quebre uma parede aqui, tira madeira de lá, que leve o material pra outro lugar. Aí ele chega no fim da tarde e diz que quer outra coisa, que quebre outro muro, que leve pra outro lugar... ele não se decide!”*, diz em tom de brincadeira. Digo a ele que é assim mesmo, reforma é complicado, tem que ir vendo enquanto se constrói e que os planos originais, não importam quão bem planejados, vão se transformar. *“Cê é loco!”* ele diz. *“Mas eu só vou fazendo né, ele que sabe das coisa aqui.”*

No celular dele, as batidas que se alternam entre funk proibidão, funk *melody* e rap nacional só são interrompidas pelas notificações de mensagens no Whatsapp, algumas respondidas na hora, outras não. Está fazendo uma pausa para o cigarro, fumamos juntos. Pergunto a ele se quer ajuda com alguma coisa: *“Melhor não, porque senão o Amir não vai querer pagar só eu depois”* diz, antes de gargalhar. Levo a sério, de todo modo, só tirando pequenos objetos que porventura caíam na frente do carrinho

de mão. Enquanto conversamos, durante a pausa, pergunto a ele o que significa para ele aquela reforma. Afinal, a Casa do Fandango estava se transformando em Oficina-Escola: a sede do grupo do qual fizera parte desde menino mudara de propósito.

Ah, sei lá... tá tudo bem. O grupo vai continuar. E aqui continua sendo um lugar em que pode rolar as coisas né... o Amir vai tá por aí, vai continuar rolando. Não sei muito como vai ficar aqui, vai ser outra coisa, mas vai continuar tendo coisa aqui, as atividade do grupo. Não me preocupo muito não.

De fato, a própria Casa do Fandango, como “edificação”, tem uma história temporalmente mais curta do que o próprio Grupo São Gonçalo. Ou, melhor dizendo, a forma atual do espaço conhecido como Casa do Fandango é momentânea e está sempre em movimento, em transformação. De modo que, o que se convencionou em chamar de Casa do Fandango, corresponde a um espaço de tempo anterior àquela forma que agora dava lugar à outra: a Casa do Fandango existia antes da constituição daquele espaço daquela maneira e, de alguma forma, continuará depois.

A forma em que a conheci, entretanto, e que passará a existir de outra forma agora era uma que se voltava unicamente para a realização do fandango. Seus tablados azuis, suspensos à média de 20 centímetros do chão de cimento queimado, se tornando um instrumento de percussão poderoso; as violas, rabecas, adulfos e caixas penduradas à meia altura, dispostos para quem queira aprender a tocar; o São Gonçalo, o Bom Jesus de Iguape, uma Aparecida e um sapo grande e gordo: as esculturas que se distribuem de maneira desigual por duas prateleiras também azuis, com fitas de chita enfeitando suas bordas - e um pequeno saci em uma garrafa. Alguns cartazes que se referenciam aos prêmios e editais recebidos pelo grupo, assim como duas placas de madeira, uma delas levando o nome da “Casa do Fandango”, terminam de compor as paredes brancas, junto de uma estante que acomoda as tamancas e os outros instrumentos do fandango. Tudo ali - exceto o sapo, e apenas talvez - remetia à prática do fandango, todos os seus elementos dançavam sob uma batida. Lembro com carinho deste espaço, pois foi onde me hospedei inúmeras noites, antes e depois de minha residência em Cananéia. E, muito embora ela estivesse sempre em movimento, sempre com alguma entidade dando um passo à esquerda ou direita, uma viola andando de uma parede à outra, desta vez, as movimentações foram mais plásticas, mais explosivas, díganos.

A reforma e a mudança de propósito do grupo configuram uma transformação relativamente mais profunda do que outras que presenciei ao longo de minha pesquisa

de campo. O Grupo de Fandango Batido São Gonçalo nasceu em 2005, a partir do Projeto Resgatando O Fandango Caiçara, patrocinado através de um edital da Petrobrás, “*para a divulgação e valorização cultural tradicional caiçara, buscando a identidade sociocultural, através da convivência com os verdadeiros mestres desta cultura, realizando oficinas, intercâmbios culturais e apresentações*”¹⁵⁰. O Grupo faz – ou fez, como veremos - parte da Associação de Cultura Caiçara Cananéia (ACUCA) e da Rede Cananéia de Empreendedorismo Social. No final do ano de 2017, porém, Amir e Rodolfo, os dois adultos responsáveis pela administração dos recursos do edital, decidiram separar e dar rumos distintos para as diferentes atividades englobadas pelo Grupo.

Amir me explica. O que acontece é que as atividades do Grupo podem ser diferenciadas sob duas perspectivas: por um lado, as atividades voltadas diretamente para o fandango, que incluem ensaios, oficinas, rodas de conversa, apresentações e outros eventos, locais ou não, incluindo assim as viagens necessárias para apresentações fora de Cananéia; e as atividades voltadas para o artesanato tradicional, que podem ou não ser vinculadas ao fandango (a maioria das vezes são) e que incluem, também, oficinas e rodas de conversa, mas que, geralmente, necessitam mais tempo e muito mais recursos materiais – e, logo, mais verba - do que aquelas de fandango, devido ao tempo de aprendizado que exigem as habilidades manuais necessárias para tal atividade. Ainda estão incluídas nessas atividades as participações em feiras culturais que geralmente abarcam os dois “ramos”: apresentações de fandango e venda dos artesanatos produzidos.

Um dos propósitos que direcionava ambos os tipos de atividade, internamente ao Grupo, estava à divulgação da cultura caiçara e ensino dessa cultura para jovens e crianças, através do fandango, por um lado, e do aprendizado de *ofícios tradicionais* para os jovens locais.

Segundo Amir, as atividades divididas dessa maneira estavam ganhando cada vez mais autonomia em relação umas às outras. De modo que acabavam criando-se algumas confusões sobre a utilização da verba e do tempo disponível dos integrantes do Grupo. “*E cão que tem muitos donos, morre de fome. A gente acaba querendo fazer tudo de uma vez e não faz nenhuma delas direito. Então, pra não dar mais confusão a gente resolveu fazer assim: O Grupo de Fandango São Gonçalo é uma coisa, a Oficina-*

¹⁵⁰ Informação disponível no Blog da entidade: <http://gruposagooncalo.blogspot.com/>, atualizado pela última vez em Outubro de 2017.

Escola é outra.” A solução fora elaborada conjuntamente por Amir e Rodolfo e ratificada por uma votação entre todos os integrantes do Grupo, independente de idade. Assim, ficou decidido que parte da verba do edital já garantido seria usada para a reforma e construção da Oficina-Escola e a outra seria usada para a manutenção de instrumentos do Grupo e compra de componentes para sua construção ou adaptação¹⁵¹, bem como outras atividades de apresentação, todas elas previstas no edital. Mas, a partir daquele ponto, a Oficina-Escola seria uma entidade e o Grupo de Fandango São Gonçalo seria outra. Desse jeito, mais que uma transformação de uma entidade em outra, o que ocorreu foi uma divisão, um processo cismogênico complementar (Bateson, 2009), de fato.

Poderia se considerar que algumas dificuldades derivariam dessa divisão, como, por exemplo, o estatuto jurídico das entidades e suas posições nas redes de entidades de qual o Grupo faz/ia parte, como a Rede Cananéia. Ou até mesmo o edital pelo qual o Grupo recebera os recursos, já que parte do dinheiro seria utilizado para o propósito da criação de um grupo novo. Porém, essas questões foram facilmente colocadas de lado, devido ao fato de que os integrantes dos dois grupos continuavam sendo os mesmos, pelo menos a princípio. Assim, a Oficina-Escola continuou a ser representada na Rede Cananéia pelo Grupo São Gonçalo, agora sem a referência direta ao fandango no nome, para poder abrigar tanto a Oficina quanto o Grupo de Fandango Batido. Por se tratar de uma “especialização” das atividades, a reforma do espaço da Casa do Fandango e sua transformação em Oficina-Escola, sob as diretrizes do edital, continuava a ser considerada como uma atividade correspondente àquela firmada em contrato – isto é, direcionada para a cultura caiçara – e, portanto, não deveria acarretar em nenhuma consequência mais grave. E os seus integrantes podem participar das atividades dos dois grupos livremente, assim como já o faziam antes do nascimento “oficial” da Oficina-Escola.

Mais ainda, havia até um tom de “normalidade” em relação ao processo de transformação da Casa. É como se, de certa forma, fosse Marcelo que estivesse revertendo a mim a fala que fiz sobre os planos de reforma da Casa e sua execução: é assim mesmo, é complicado, essas coisas a gente vê enquanto se constrói e raramente os planos originais se mantêm. Nas palavras dele: *“essas coisas são comuns, acontecem direto. Muda um grupo aqui, outro lá, reforma, faz de novo. E vamos fazendo”*.

¹⁵¹ Como, por exemplo, a compra de tarraxas com microafinação para rabeças, já que as tradicionais *cravelhas* artesanais são de difícil afinação.

Na verdade, Marcelo mostra-se animado com a nova fase que viria a ser nomeada de Oficina-Escola e as atividades que ela pode proporcionar. “*Gosto mais dessa ideia de oficina, de ensino, é mais fácil pra gente*”. Pergunto o porquê. Ao que ele responde:

Acontece o seguinte: com os velho do fandango, é muito difícil aprender com eles. Eles entendem isso de maneira diferente, como passar a cultura do fandango, como ensinar a dançar, a tocar. Aliás, é esse o problema, eles não ensinam. Eles tocam, dançam e esperam que a gente aprenda olhando. Eu mesmo, tô acostumado de outra maneira, com a escola. A gente tá acostumado com o jeito de aprender da escola, né? Tem lá um professor, uma professora, alguém que pega nós e ensina, quase que pega pela mão, assim. Daí, quando a gente vai lidar com esses mestre, esse pessoal mais antigo do fandango, fica complicado, porque é diferente, né? Eles tão acostumado com um jeito de passar cultura diferente, cê precisa ser mais ligeiro, tá mais ligado mesmo, olha com atenção. Se não, não pega mesmo.

Marcelo diferencia, assim, entre dois modos epistemológicos tradicionais. Um que poderíamos chamar de epistemologia dos antigos, que se constitui em um método *observativo* e outra que poderíamos chamar de epistemologia escolar, marcado por sua vez por um método *transmitivo*.

Para os leitores familiarizados com a etnografia caçara e com questões de ensino e aprendizagem entre culturas populares, não deve parecer estranho isso que chamo de método observativo. Etnografias como a de Patrícia Martins (2018) e Ary Giordani (2019), ambas focadas no fandango, mostram a proeminência do *olhar* como método de aprendizagem. Em campo, nas repetidas vezes em que perguntei sobre como haviam aprendido a tocar e dançar o fandango, era quase que invariável a resposta “aprendi olhando...”. Algumas vezes acompanhada do complemento “... aprendi sozinho”, outras com “... aprendi olhando [alguém tocar e dançar]”, sendo esse alguém algum vizinho ou parente próximo, tios e avós, raramente sendo o pai a ter ensinado (nenhuma que eu me lembre ou tenha anotado).

A questão, no entanto, pode ser considerada enviesada justamente pela presença da palavra *aprender*, expressando assim uma relação com o conhecimento “particular” tanto do etnógrafo em questão quanto dos fandangueiros com quem conversei. Porém, às vezes, as assertivas sobre esse método de aprendizagem apareciam em outros contextos, como quando se confrontavam com a questão sobre *como* o fandango apareceu ou como fazia parte de suas vidas (sem menção à aprendizagem, portanto) e em situações em que não estavam sendo perguntados diretamente sobre isso ou sobre o

fandango. Em uma delas, durante o evento “Ciclo de Estudos Sobre Cultura Tradicional e Contemporaneidade”, realizado na cidade de Registro-SP, seo Zé Pereira estava escalado para iniciar as falas em uma roda de conversa intitulada “Cultura Caiçara: Olhares do Litoral Paulista”. Ele começa da seguinte maneira:

Nóis aqui, a nossa tradição, passa de geração pra geração, é muito antiga. Desde pequenininho, olhando pai, mãe, tio, a gente vai pegando as coisa e o jeito de fazer que é nosso.

Então, temos o *olhar* como atitude simbólica que constitui um método observante. Mas o que constitui esse olhar? Certamente *olhar*, aqui, significa experimentar, na medida em que nenhum fandanguero imagina que apenas olhando, sem nunca tocar no instrumento ou puxando alguém para dança (ou se dispondo para ser parceira de dança, como diz uma já não tão atual tradição sobre as mulheres no fandango; ver Giordani, 2019: 129), nenhum fandanguero imagina que alguém irá aprender algo sem ser experimentando, tocando e dançando. “Com efeito, as coisas que temos de aprender antes de poder fazê-las, aprendemo-las fazendo”, como ensina não apenas Aristóteles¹⁵², mas também meus amigos da Oficina-Escola (cap. III, Parte I). Mesmo que se considere uma ação estritamente imitativa, sabemos pelo menos desde Gabriel Tarde que a imitação é o primeiro estágio da invenção (Tarde, 1903)¹⁵³.

¹⁵² É curioso notar que a citação encontra-se justamente no trecho da *Ética a Nicômaco* em que Aristóteles discute as diferenças entre virtudes, distintas entre virtudes morais e intelectuais, e natureza, através da diferença entre potência e ação. Foi escrita no contexto da fundação do Liceu entre 335 a.C. e 323 a.C., aproximadamente 300 a.C. e reescrita posteriormente, e as preocupações com as questões de ensino são iminentes. A citação do parágrafo inteiro vale a pena ser reproduzida: “Por outro lado, de todas as coisas que nos vêm por natureza, primeiro adquirimos a potência e mais tarde exteriorizamos os atos. Isso é evidente no caso dos sentidos, pois não foi por ver ou ouvir frequentemente que adquirimos a visão e a audição, mas, pelo contrário, nós as possuíamos antes de usá-las, e não entramos na posse delas pelo uso. Com as virtudes dá-se exatamente o oposto: adquirimo-las pelo exercício, como também sucede com as artes. Com efeito, as coisas que temos de aprender antes de poder fazê-las, aprendemo-las fazendo; por exemplo, os homens tornam-se arquitetos construindo e tocadores de lira tangendo esse instrumento. Da mesma forma, tornamo-nos justos praticando atos justos, e assim com a temperança, a bravura, etc.” (Aristóteles, *Ética a Nicômaco*, Livro II. A.1. “A virtude moral, tal como as artes, é adquirida através da repetição de seus atos correspondentes”. 1991: 37). Ou seja, especialmente nesse exemplo, Aristóteles compara a aquisição de virtudes morais à aprendizagem de um instrumento musical.

¹⁵³ Aqui estou, evidentemente, reduzindo uma discussão que é muito mais complexa; ver, por exemplo, o ponto de vista adotado pelo citado Tarde: “Devemos então considerar que os atos humanos são os únicos fatores da história? Certamente isto é muito simples! E assim nos limitamos a forjar outras causas do tipo daquelas ficções úteis que são em todo lugar impostas à nós, e nos congratulamos de ser capazes em certos tempos de dar uma cor inteiramente impessoal para o fenômeno humano pela razão de nossa elevado, mas, verdadeiramente falando, obscuro ponto de vista. Nos livremos deste vago idealismo. Nos livremos também do insípido individualismo que consiste em explicar as mudanças sociais como caprichos de certos grandes homens. Por outro lado, expliquemos essas mudanças através das mais ou menos fortuitas aparições, pelo tempo e lugar, de certas grandes ideias, ou melhor, de um número considerável tanto de ideias maiores como menores, de ideias que são geralmente anônimas e usualmente

Invenção aqui, significando experimentação, implica em transduzir os movimentos captados pelo olho e pelo ouvido e, não havendo assim um modelo a ser seguido, mas antes “apenas” uma referência, inventar de novo aquilo que antes se experimenta de modo passivo.

Mas isto, é claro, não é tudo: a essa inventividade vinculada ao olhar/experimentar como a epistemologia de uma aprendizagem (musical/coreográfico/poético) está vinculada uma criatividade no *acesso* aos meios de aprendizagem (nesse caso, os instrumentos e os bailes): ao contrário do que possa parecer, como dizem os relatos, era muito comum que os fandagueiros *não* deixassem que seus filhos, sobrinhos, netos e filhos de vizinhos tocassem nos instrumentos ou seguissem aos bailes, sendo necessária criatividade por parte dos “aprendizes” nas situações em que se “surrupiava” uma viola enquanto o pai não se encontrava, ou ainda como se escapava de casa na escuridão da noite para presenciar o baile de fandango, “mesmo que fosse por uma fresta nas tábuas da parede, só pra espiar”, como diz Dona Antônia, dançarina do fandango e antiga residente do Rocio, bairro na região hoje central de Cananéia.

Salvador das Neves, o Baduca, violeiro do Grupo Família Neves, da Ilha do Cardoso, afirma que boa parte dos motivos pelos quais alguns fandagueiros não deixavam seus filhos tocar nas violas era estritamente material. Não que os materiais fossem escassos, longe disso, sendo talvez até mais escassos hoje, devido ao enrijecimento das leis ambientais sobre a extração dos materiais utilizados na fabricação dos instrumentos. Com exceção de um componente: as cordas: *“Não era tão fácil conseguir as cordas pra uma viola, tinha que ir pra cidade ou esperar alguém vir de lá. Às vezes o menino pega lá a viola e estoura uma corda, pronto! Como é que vai tocar no baile? Fora que desafina né, e aí pra afinar de novo é um trabalhão rapaz”*. No caso

de nascimento obscuro; que são simples ou abstrusas; que raramente são ilustres, mas que são sempre novas. Por conta deste último atributo, devo tomar a liberdade de batizá-las de invenções e descobertas coletivas. Com esses dois termos, quero dizer qualquer tipo de uma inovação ou aprimoramento, não importa quão sutil, que é feita em qualquer inovação prévia em toda a gama de fenômenos sociais, linguagem, religião, política, direito, indústria ou arte. No momento em que esta coisa nova, tão grande ou pequena que seja, é concebida, ou determinada por um indivíduo, nada parece mudar no corpo social, assim como nada muda na aparência física de um organismo em que micróbios nocivos ou benéficos acabaram de invadir, e as mudanças graduais causadas pela introdução de um novo elemento parecem seguir, sem ruptura visível, sobre as mudanças sociais anteriores nas correntes das quais deslizaram. Deste modo surgem as ilusões que levam os filósofos da história a afirmar que há uma real e fundamental continuidade nas metamorfoses históricas. As verdadeiras causas podem ser reduzidas a uma corrente de ideias que são, certamente, muito numerosas, mas que são em si mesmas distintas e descontínuas, embora elas estejam conectadas pelos muito mais numerosos atos de imitação que são modeladas sobre elas” (Tarde, 1903: 1-2).

de Dona Antônia, porém, o problema era *ético-moral*: “*Papai não queria que eu fosse pro baile, onde já se viu? Uma mocinha nova, criancinha ainda no baile de fandango, ficava muito mal na vizinhança, não era lugar de criança*”.

Pois bem, o que podemos tirar dessa memorável proeminência do olhar como sensibilidade primordial para a aprendizagem da cultura (e, portanto, de uma aprendizagem cultural)? Por um lado, podemos chamar essa qualidade sensível do olhar como método observativo, no sentido estrito do termo: conservar algo, manter, ao passar de geração por geração os conhecimentos do fandango (e da cultura caiçara) através desse movimento. Em segundo lugar, uma preponderância da experiência, já que esse conservar, o passar de um para outro, de geração para geração demanda que se aproprie da experiência, que se faça, a cada batida da viola, a cada passo no salão, de cada experiência *anterior e dos outros a sua própria*. E implica, também, certa passividade, daquele que passa esse conhecimento, já que ele efetivamente *não ensina* (assim, mais uma razão para especularmos sobre a *não existência de mestres* de fandango anteriormente, cf. Cap. IV, Parte I). Ainda que seja uma passividade singular, afinal, pois demanda que ele demonstre e refaça a experiência. Um agente passivo.

Muito diferente do entendimento de *ensino* inculcido pela ideia de *escola*. A escola, ou o pensamento escolar é marcado pela forte presença da figura daquele que ensina como não apenas um agente ativo, mas, em boa parte dos casos, como único agente ativo, ou pelo menos como aquele que concentra (ou deveria concentrar; ver Arendt, 2000 [1961]) a agência como poder de transmissão de conhecimentos (“mestre é aquele que ensina”). Deste modo, temos duas figuras conceituais que aparecem com distinção aqui: a do professor (mestre), aquele que ensina; e a da transmissão, aquilo que se ensina.

A discussão entre modelos de ensino e aprendizagem ou, mais ainda, a discussão sobre ensino e aprendizagem *como* modelos, remete ao seminal artigo de Tim Ingold (2010) sobre a diferença de se considerar a educação como transmissão de representações, pautadas em noções de competências e capacidades como elaboradas pelas ciências de vertente cognitivistas (os exemplos do autor são trazidos de certa psicologia de caráter neodarwinista), e o que ele chama de educação da atenção, de sabor fenomenológico, onde a experiência e a prática são o “centro” nevrálgico do desenvolvimento de habilidades. De maneira resumida, o autor afirma que as teorias que postulam que cultura e conhecimento sejam passadas adiante de geração a geração estão equivocadas justamente ao imaginar que elas sejam, justamente, *passadas, transmitidas*

através de uma relação entre emissor e recipiente, onde existe tanto um conteúdo pré-formatado que seria passado adiante e mecanismos pré-estabelecidos – inatos ou adquiridos - no emissor e no recipiente (as capacidades e competências), sem os quais a transmissão não seria possível.

A crítica de Ingold segue os seguintes termos: o modo pelo qual conhecimento e cultura *se constituem* é imanente; ele subjaz às práticas e experiências de um determinado campo de relações, são imanentes à observação dessas práticas que acabam por se desenvolver em habilidades. De modo que, a contribuição de uma geração a outra, em termos de cultura e conhecimento, não seja um acúmulo de representações pré-estabelecidas, mas antes emergentes a partir desse mesmo campo de relações, o estar-no-mundo heideggeriano. Assim, conhecimento e cultura não são passados adiante, mas antes gerados em cada instante em que práticas de conhecimento estão em jogo. O processo de aprendizado se daria antes por um “redescobrimto dirigido” desse mesmo campo de relações que o ser está envolvido. Assim, o trabalho de educar, de transmitir *algo* em direção a outrem, não está em passar formas pré-moldadas através de mecanismos inatos em cada ser humano, que assim adquiririam representações a serem passadas adiantes. Utilizando suas próprias palavras,

O processo de aprendizado por redescobrimto dirigido é transmitido mais corretamente pela noção de mostrar. Mostrar alguma coisa a alguém é fazer esta coisa se tornar presente para esta pessoa, de modo que ela possa apreendê-la diretamente, seja olhando, ouvindo ou sentindo. Aqui, o papel do tutor é criar situações nas quais o iniciante é instruído a cuidar especialmente deste ou daquele aspecto do que pode ser visto, tocado ou ouvido, para poder assim 'pegar o jeito' da coisa. Aprender, neste sentido, é equivalente a uma 'educação da atenção' (Ingold, 2010: 21).

Há muitos mais detalhes deveras interessantes na proposta de Ingold, mas aqui me atentarei a apenas um. Em sua argumentação contra uma concepção psicologizante e biologizante do conhecimento e da educação (mesmo que sejam vertentes específicas e algo “caducas” da psicologia e da biologia, ressalve-se), ele trata a figura conceitual da transmissão como sendo unicamente considerada a partir da noção de representação, como transmissão de informações, que ele distingue de conhecimento. Informações, assim, seriam apenas rotas – como as indicações em placas em uma estrada (o exemplo é do próprio Ingold) – que *podem* vir a configurar em algum conhecimento. Mas, para isso, elas *devem* estar envolvidas em um contexto prático onde o desenvolvimento de habilidades específicas àquele contexto se transforme em conhecimento.

O que fica então estabelecido é que, “no mundo real, de pessoas” (mais uma expressão utilizada por ele), assim como nas teorias cognitivistas que julga como absurdas, a transmissão se resume a passagem de representações de um ponto a outro, de uma pessoa a outra. Ao questionar sobre “o que representam as representações, além de si mesmas”, o autor, então, descarta a transmissão de informações como aspecto essencial da constituição do conhecimento, tornando-as apenas um dos muitos envolvimento práticos necessários para que um conhecimento *novo* surja. Esse conhecimento, sendo imanente ao campo de relações, é sempre novo, o que é óbvio para o iniciante, mas não tanto para o “especialista”. Porém, assim como para o iniciante é necessário um engajamento prático que direcione suas descobertas no mundo para “um” corpo de conhecimento, para o “especialista” – no nosso caso, o “mestre” – ensinar também se trata de uma redescoberta, um novo modo de fazer conhecimento que surge *naquele instante* em que se ensina.

Assim, do ponto de vista das práticas educacionais, digamos assim, temos uma distinção marcada entre “modelos” de ensino e aprendizagem onde, por um lado, temos as experiências ecológicas de fandangueiros na produção e emergência (no sentido de fazer emergir) do seu conhecimento; e por outro temos os modelos escolares de ensino, (geralmente) imaginados como marcado pela presença do mestre e/ou professor. A distinção corresponde ao que o próprio Ingold (2015) define como sendo a distinção entre o dédalo e o labirinto, utilizando-se dessas imagens para declarar a diferença entre esses dois sentidos de educação: enquanto no dédalo, que é marcado por um objetivo e um fim, há uma resposta pré-definida, um destino ao qual se deve chegar e parte, desse modo, da intencionalidade da mente daquele que percorre seu caminho, no labirinto não há destino prévio e nem respostas dadas, sendo que o “objetivo”, se é que se pode dizer assim, está no próprio caminhar pelo labirinto – o verdadeiro “objetivo” da viagem é a jornada, é o conhecimento que emerge da atenção da educação propiciada (*afforded*) pela experiência. No Dédalo, este correspondendo à escola (entendida como *instituição* de ensino), educar equivale a “*criar, cultivar, inculcar um padrão de conduta aprovado juntamente com o conhecimento que o sustenta*” (Ingold, 2015: 23). Já o labirinto, este equivale a um “levar para fora” que, mais do que enfiar nas cabeças de aprendizes um conhecimento já dado, o leva para o “mundo real lá fora”, o mundo da experiência e da prática, onde através de uma educação que mais que pré-estabelecer seus critérios de conhecimento, o faz emergir junto à própria experiência. Isto porque, no labirinto, “*aquele que segue o caminho não tem outro objetivo senão continuar, seguir em frente.*”

Mas para fazê-lo, sua ação deve estar acoplada de modo próximo e retido com sua percepção” (ibid. p. 27).

Na medida em que o caminho se desdobra e o aprendiz presta atenção nesse caminho, no que o caminho (o mundo, nesse caso) lhe oferece como “material” de ensino, o conhecimento *é formado*, através da interação desse organismo-no-ambiente (o ser-no-mundo de influência heideggeriana, influência patente e declarada em toda obra do autor). Mas ao contrário do que possa *parecer*, isto não significa que o mundo já está dado e que o aprendiz, ao percorrer e perseguir um caminho, apenas o apreende. Não é apenas o conhecimento que se produz pela performance (desenvolvimento), mas também o mundo em que ele habita. *“Nesse sentido, a atenção acompanha um mundo que não está pronto, que é sempre incipiente, que se encontra no limiar da emergência contínua”* (Ibid. p. 29), o que significa que para cada passo dado, para cada elemento apreendido pela percepção, é criado um novo elemento, um novo dado, um novo caminho para o qual seguir e, portanto, um *novo* conhecimento. *“O aparecer de uma coisa equivale à sua emergência, e testemunhar esse aparecimento é comparecer ao seu nascimento”* (Ibidem).

Pois bem. Até aqui, nos parece que a teoria de Ingold é uma instigante reflexão não apenas sobre conhecimento e educação, mas uma boa base de comparação para compreender a diferença entre aquilo que chamei de “método observativo” e “método escolar”. No entanto, penso que a principal contribuição dessas reflexões para os nossos propósitos aqui é que ela retrata de maneira muito próxima o mesmo problema colocado pelas reflexões dos fandangueiros em relação à suas práticas educacionais. Este é o ponto-chave que gostaria de me apegar aqui: o problema da tradição e da apropriação.

O problema reside no seguinte: se educação é uma questão atencional, como quer Ingold, uma questão de observação ativa e atenta do mundo em que se encontra e que, ao mesmo tempo, forma-se a partir dessa relação, então, a tradição torna-se um

problema: há uma espécie de “presentismo” na fenomenologia, o alambique no qual Ingold pratica seus experimentos teóricos, que postula que toda tradição só pode ocorrer *agora*, durante a prática, definindo-a como performance. Então, acontece que a tradição, como imagem que se constitui através de práticas já ocorridas, torna-se um “obstáculo” no mundo que se forma a partir de processos imanentes que ocorrem agora, na instanciação dos processos que fazem as coisas emergirem, pois, mais do que “representar” o passado, a tradição é efetivamente a presença de um mundo que *já não está mais ali* em um processo de *agora*. Uma espécie de obstáculo ao movimento.

Explico: se as coisas não existem *antes* dos processos que as fazem emergirem (ibid. p. 29), ou os processos *existem* antes ou as coisas *não existem*. E se os processos existem antes e *equivalem* às coisas que fazem emergir (para um observador), então, as coisas devem existir antes dos processos que os fazem emergir. Uma tautologia, diriam alguns, uma dialética diriam outros. Isto ocorre, precisamente, devido ao fato de que, na teoria de Ingold, as coisas são equivalentes aos processos, porém, os processos não são equivalentes nem às coisas que faz emergir e muito menos a *objetos* (Ingold, 2012).

E é aqui que podemos ver, ao mesmo tempo, a diferença e a similaridade dos problemas colocados pelos fandagueiros em relação às suas tradições e como ela se relaciona com a educação.

De fato, se nos atentamos para a questão da observação, como descrevi há pouco, o mundo fandagueiro aparece em forma muito próxima àquela da teoria de Ingold: uma educação da atenção, voltadas para as práticas de um ser-no-mundo onde tudo é vinculado: as práticas só existem naquela determinada forma em uma determinada forma de mundo, definido a partir de uma maneira de ser-no-mundo, que por sua vez só pode vir a ser o que é a partir da relação entre mundo, práticas e ser. Logo, a prática de construir uma rabeça tem seu devir vinculado com a maneira correta de se derrubar a caxeta para sua construção; as tradicionais redes de pesca, costuradas à mão, só fazem sentido diante do que se chama de pesca artesanal, de pequena escala e para pegar os peixes específicos de uma localidade; e *aprender* os ritmos específicos, as batidas corretas, afinações, melodias e harmonias, bem como os passos e os nomes das danças do fandango, tem sua forma singular relacionada a esse mundo específico onde, como demonstrado, critérios de moral, parentesco, gênero e geração, para ficar em apenas alguns elementos estritamente “humanos” – mas de todo modo, formas específicas de se praticar o fandango em um mundo específico – onde esses critérios

“culturais” são forma e conteúdo do processo: a própria maneira pela qual o processo se constitui e dá vida às coisas.

O grande problema – se não o maior – colocado pelos fandangueiros é: esse mundo não existe mais. O(s) mundo(s) mudou (mudaram). E muito. E se para antropólogos, para além de Ingold, isto se configura como um problema “naturalizado”¹⁵⁴, para os fandangueiros acontece justamente o contrário: seu mundo mudou a sua revelia e os “suportes” imanentes – o *meio* - de suas práticas *desapareceram* – pelo menos, de um determinado ponto de vista. Em resumo: o mundo se transforma a partir de práticas *no mundo*; porém, nesse caso, as transformações ocorridas no mundo (caičara) não são aquelas consideradas *as suas próprias*, mas antes, realizadas a partir de práticas *dos outros*.

É nesse sentido que devemos entender as transformações realizadas pela *modernidade*, enquanto símbolo e nomenclatura dada para definir essas outras práticas. Não é a toa que, quando questionados sobre *o que mudou* em relação à prática do fandango, se coloque em primeiro lugar as lamentações sobre como os jovens não se interessam mais pela cultura *que é deles*. E o que qualifica esse desinteresse? O “rádio”, simbolizando o gosto por outros estilos musicais, não raro estrangeiros; práticas religiosas que impedem que fandangueiros continuem a praticar o fandango, como o neo-pentecostalismo; práticas de “ambientalistas”, na forma de lei, que impedem a relação do caičara com o ambiente – uma disruptura no próprio ser-no-mundo caičara. E assim por diante.

Desse modo, como podemos compreender as assertivas de seo Zé Pereira e a de Marcelo? O primeiro postula que o método observativo é um método tradicional, de geração para geração, enquanto Marcelo, ao distinguir entre modos de ensino, coloca o modo “escolar”, digamos assim, como sendo inverso ao observativo: alguém – geralmente um professor - “pega pela mão” o aprendiz, coloca em sua frente os elementos, “materiais” e “mentais” necessários para construção do conhecimento e lhe

¹⁵⁴ Esta afirmação pode soar algo absurda, na medida em que o chão ontológico da antropologia como modo ou modulação de pensamento (isto é, mais do que como disciplina) é aquele onde a problemática da transformação das coisas – mundos, objetos, pessoas, etc., e suas relações de dependência e determinação - ou seja, a *passagem* do tempo, é central para a constituição tanto do pensar como do agir – e suas inúmeras possíveis oposições. Em termos disciplinares, desde sua “fundação”, a partir de Tylor, essa é a nossa grande questão, como veremos. O que implico aqui é, precisamente, uma distinção entre os tipos de problema. Enquanto no pensamento antropológico a questão da transformação aparece de maneiras muito distintas umas das outras, no que diz respeito aos fandangueiros e sua cultura, essa questão aparece de maneira específica, que tratarei de delimitar a seguir. De todo modo, creio não estar muito distante da realidade quando afirmo que antropólogos (agora, em sentido disciplinarizado) *naturalizaram ativamente* o problema da transformação e da passagem do tempo.

dá instruções muito claras (de preferência) sobre o *como* fazer. No entanto, creio que seria equivocado pensar nessa diferença como a diferença entre dois modelos diferentes, em relação de oposição. Penso ser mais produtivo pensar nessa diferença como a busca pela resolução de um problema.

O problema é este: como fazer *de novo* o fandango acontecer, diante de um mundo que se transforma e transforma junto *o seu* mundo, o seu *próprio* plano de imanência? Isto é, como fazer a experiência *em si* e *o fazer* dessa experiência do fandango passar de um ponto – uma pessoa, um tempo, um espaço, um lugar – para outro em *um* mundo que já não é mais o mesmo?

Durante muito tempo, como se sabe, questões desse tipo ficaram limitadas a certo tom de lamentação sobre a perda: a perda da experiência da cultura que levaria ao fim da própria cultura; ou ainda, em outro registro, uma lamentação sobre a perda da originalidade das culturas que, ou se submeteriam às dinâmicas do capitalismo global, à lógica do mercado ou, ainda, estavam destinadas ao passado devido às dinâmicas de um “progresso” inelutável. E, por outro lado, as respostas a essas questões variavam entre uma celebração do poder de adaptação e resistência dos povos originários frente às políticas imperiais (do colonialismo ao neoliberalismo, passando por todas as suas intersecções) ou sobre a necessidade de proteção dessas culturas originárias em relação a essa “entropia”, seja de causas mais estritamente políticas ou “naturais”, como, digamos, a passagem do tempo.

A imaginação sobre o que é a cultura e como ela funciona, sua constituição e suas modulações têm, não surpreendentemente, mudado frequentemente (sempre mudou: a transformação é uma permanência). Desde suas definições mais fenomênicas até as mais materialistas, no entanto, algo se conserva: a percepção e a sensibilidade de que estas culturas jamais podem ser consideradas em isolamento, como “unidades”, e *a parte* dos mundos concretos da política. Claro, a partir do momento em que alguém está disposto a inventar algo como *uma* cultura, mais do que algo como *a cultura*. O que está em jogo nesse movimento de singularização é a multiplicação das práticas que fazem com que uma cultura se torne o que ela é: uma experiência de vida diferenciada e diferenciante.

Não é de se espantar, portanto, que a propiciação dessa experiência encontre objeções, resistências, em seu movimento de enunciação, concretização e imaginação que faz fluir essas práticas em objetos e coisas *pelo* mundo. E que na emergência (no

sentido de emergir) da cultura como modo de vida *específico* as relações com a cultura se deem no campo de relações das propriedades – como propriedades.

O que está em jogo não é apenas como criar *uma* cultura, seja qual for a definição imaginada. Mas, para os fandagueiros, em como criar (e “transmitir”) “a *nossa* cultura”, uma cultura própria, experimentada e vivenciada através de práticas consideradas *apropriadas* àquela cultura. Assim, no problema colocado da transmissão da cultura, o que se transmitem não são representações, mas antes, propriedades nos sentidos múltiplos do termo. Nesse campo de relações aberto pelas relações de propriedades e seus múltiplos sentidos, coisas e objetos *se confundem, se misturam e se diferenciam a partir disso*.

Assim, fazer a *nossa cultura* (a de uma região, de um lugar, mas também de um tempo, de uma geração, etc.) continuar acontecendo implica em fazer passar a experiência, a vivência – de um tempo/lugar – para outro tempo, no mesmo lugar (mas *também* em outros). Colocar em termos de propriedades faz aparecer os múltiplos aspectos em que essa experiência pode ser considerada comum e particular – no nosso caso, dos fandagueiros e fandagueiras caiçaras.

As discussões sobre propriedade – e sobre as coisas, objetos e relações às quais o termo se refere - se confundem em pelo menos dois sentidos. Por um lado, geralmente, “propriedade” é uma ideia entendida sob perspectivas muito limitadas às imaginações sobre o termo nascidas no século XIV, mas que se proliferaram a partir do século XVII. Nesse sentido, a propriedade é entendida como aqueles objetos ou coisas que pertencem a alguém, costumeiramente pessoas (mas não sempre), seja como propriedade de “um” (a famigerada propriedade privada), ou se referindo à propriedade de algum coletivo. O importante nesse sentido, porém é o sentimento de posse, de pertencimento de coisas tidas como inanimadas por entidades tidas como vivas e conscientes daqueles objetos e coisas que possuem. Não raramente, este sentido de

posse se estende para além das coisas/objetos em direção a seres vivos, incluindo, como sabemos, outros seres humanos, onde o sentido de hierarquia é predominante: aquele que possui o outro, seja ele semelhante ao “dono” ou não, se considera superior àquele que é possuído. Esse talvez seja o ponto mais próximo que podemos chegar e um “senso comum” sobre a propriedade.

O outro sentido de “propriedade”, do qual o sentido acima deriva diretamente, se relaciona com a ideia de “natureza ou qualidade”, uma modificação anglo-francesa do francês antigo *propriete*, significando “individualidade, peculiaridade”, por sua vez derivada do latim *proprietatem* (nominativo *proprietas*), a posse de uma propriedade como “caráter especial”. Um empréstimo do grego *idioma*, nome da qualidade derivado de *proprius*, significando “algo especial”, relacionado à *proper*, traduzido para o português como *apropriado*.

Esta última corruptela tem sua etimologia no mesmo período e do mesmo francês antigo, via empréstimos latinos (do século XI), significando “adaptado para algum propósito, ajustado, apto; louvável, excelente; particular, exato, encaixado, apropriado de *pro privo*, “do indivíduo, em particular,” do ablativo *de privus*, “de um, individual” (assim como o adjetivo *privado*), em conjunção com *pro*, “para”, relacionado à “*properly*”, “devidamente”. Os significados de “intrínseco; pertencendo a um” se estabeleceram em meados do século XIV, adquirindo o significado de “pertencer a uma pessoa ou coisa em particular, especial, específico, distintivo, característico; aquilo que segue as regras, correto, aceitável”. A partir do começo do século XV, adquire o sentido de “separado, distinto; em si mesmo.” Os significados de “apropriado” como um modo de portar-se socialmente são registrados pela primeira vez apenas no século XVIII. “Nome próprio” é do século XIII e “substantivo próprio” do século XVI.

Pois bem. Esta breve digressão etimológica não tem nenhuma pretensão histórica ou sociológica; mas penso que mapeia de maneira sucinta algo que ocorre na *disposição* dos objetos e coisas, sejam eles considerados “materiais” (como peças de artesanato, instrumentos musicais, brinquedos, por exemplo) ou “imateriais” (como “a” cultura, “o” conhecimento, “o” patrimônio). Com efeito, até mesmo para um mapa seria insuficiente, na medida em que o conceito de propriedade se estende pelos campos da lógica, química, física, matemática, direito e economia. Especialmente se considerarmos que “propriedade” é uma categoria crucial do pensamento aristotélico e de toda longa e ampla filosofia que parte de seu pensamento.

Tal conceito fora essencial no desenvolvimento do pensamento em torno das diferenças entre atributos essenciais ou adquiridos de entidades consideradas pré-constituídas, uma questão que ficou conhecida como predicação ou exemplificação das propriedades, distinguidas como “superiores” ou “inferiores”. As propriedades aristotélicas, principalmente a partir de sua reinvenção teórica como *hecceidade* por John Duns Scotus, fizeram seu caminho pela filosofia moderna até a contemporaneidade, figurando como um conceito chave para que autores como Deleuze e Guattari (2011: 8) pudesse elaborar o conceito de agenciamento, por exemplo.

Em uma oposição complementar com o sentido “estritamente” ontológico que adquiriu através de sua história filosófica, as *propriedades* também são uma figura conceitual de extrema importância para a antropologia de Marilyn Strathern. As questões de posse e propriedade (em sentido social, “não” [apenas] ontológico), são, por assim dizer, o grande tema da antropologia britânica desde os seus primórdios; ainda assim, o caminho inaugurado por Strathern é exemplar justamente na medida em que ela “cruza” as diferentes formas de conhecimento com as diferenças nos regimes de propriedade. É assim, por exemplo, que ela pode afirmar, sobre o uso do constructo analítico abstrato de propriedade:

Sua referência a recursos disponíveis abarca tanto mais quanto menos que sua contraparte fenomenológica ou experiencial, possuir/propriedade. Isto é aparente [...] nas conotações de titularidade [proprietorial], mas não de propriedade, de possuir como pertencer [...]. Uma qualificação mais aprofundada é que uma relação de propriedade pode ou pode não ser construída como uma de posse, isto é, como uma extensão de ou um encontro para dentro do self. Ao contribuir com a divisão de interesses analíticos no conceito de propriedade, desejo apontar para certas situações onde nós somos informados das pré-condições relacionais. Uma compreensão abstrata da propriedade como conjunto de relações é assim explorado, [...] através de instâncias concretas onde relações são apresentadas duplamente, a um só tempo, como as (invisíveis) pré-condições conceituais onde haja reivindicações ou direitos em disputa em primeiro lugar e como as (visíveis) fundamentações sociais da disputa particular em questão. Em Inglês, alguém pode assim dizer que toda reivindicação de propriedade engaja relacionamentos; apenas algumas são sobre 'relacionamentos'. Poderia dizer o mesmo para posse: qualquer reivindicação de propriedade pode ser percebida como implicando posse (de direitos, interesses, etc.), mas apenas algumas implicam 'posse' (de bens, certos tipos de títulos, ou o que seja). (Strathern, 1999: 140-1)

E, ainda assim, a citação só nos remete a um dos aspectos de um corpo de pesquisa muito mais amplo no trabalho da autora que, como se sabe, tem nos questionamentos das “pré-condições relacionais” da propriedade como substância (para

usar seu vocabulário), a base de suas brilhantes análises sobre corpo, pessoa, cultura e natureza, na Papua Nova-Guiné e além, que tornaram seu trabalho em um clássico quase instantâneo em ciências sociais.

Mais do que um rigor terminológico ou conceitual, portanto, e seguindo em partes a trilha aberta por Strathern, o que buscamos aqui são aqueles momentos em que os sentidos de propriedade, como *posse* (sentido sócio-político, por assim dizer) e *singularidade* (sentido ontológico), se distribuem uns sobre os outros e *se misturam* uns com os outros, isto é: *a partir de processos de singularização as coisas adquirem significados próprios e através da ideia de propriedade (no “duplo” sentido acima delineado) as coisas se singularizam*. E o que poderia ser considerado até mesmo um truísmo acaba por revelar um importante aspecto da constituição daquilo que chamamos de *comum*, de algo *em comum*: se as coisas/objetos adquirem significados próprios a partir de processos de singularização (como individuação e diferenciação), *elas adquirem significados comuns e compartilhados a partir de processos de apropriação*.

Mas porque apropriação, aqui? Em primeiro lugar, porque as considerações sobre a continuidade da cultura caiçara passam diretamente pela questão da *não* apropriação, por parte dos jovens caiçaras, de sua cultura - e, em menor medida, mas não menos importante, da apropriação sempre paradoxal de outras culturas por parte da cultura caiçara. Porém, mais que isso, o problema da apropriação perpassa toda a questão da continuidade da cultura do fandango, de maneira mais ampla, como veremos a seguir.

Mas antes de prosseguir, uma nota: uma coisa é perceber a transformação [de uma cultura] como um dado, criativo e motivador inclusive de dispor a cultura em movimento; outra é tomá-la, conceituá-la junto com seus “algozes” e ou novos e inevitáveis parceiros como algo adquirido nessas relações que se apresentam como e com forças desproporcionais. Retomar as rédeas dessa correlação de forças me parece sempre a questão da aprendizagem, mas também e sobretudo porque se intenta domesticar as tais forças desproporcionais, assim como se criam galinhas ou bichos bravos. Nunca é somente proteção da própria cultura “em si mesma”, mas proteção ou tutela de uma relação com as *outridades* e seus tempos. Quem detém a propriedade das relações para que as relações de propriedade possam ser visibilizadas como projetos que distinguem eles de seus outros? Para que as propriedades ganhem seus lugares distintos no mundo? Por exemplo: a tecnologia é coisa “das pessoas da cidade grande”, mas posso manipular não porque ela é minha propriedade, mas porque posso deter a relação

que dela se depreende desde que posta no meu contexto, assim como o turista ou o antropólogo podem tocar ou dançar à vontade. O que eles estão, de fato, aprendendo? Aprender, que decorre do ensinar, talvez remeta a um duplo movimento: nesse sentido é sempre um “ato político” e epistemológico para dentro (digamos um ato libertador e conhecedor) ou para fora da cultura (um ato que captura, apre_unde o outro em seus próprios termos); ensinar é estender minhas relações de propriedade como posse (na forma de saber, de manusear, de fabricar, de fandangar, etc.) sobre as propriedades que singularizam as relações de diferenças sociológicas que inauguram um nós e um outro, as estratificações, a etnosemântica¹⁵⁵.

155 Agradeço ao Prof. Luiz Henrique Toledo pela arguta observação sobre este ponto.

II. Apresentando o Fandango

Minha experiência de campo junto aos fandangueiros de Cananéia é marcada pelo fato de que meus principais mentores em campo, para além de fandangueiros, são artesãos. E, muito embora o artesanato e/ou luteria caiçara seja diretamente relacionados ao fandango, meus amigos e mentores têm no artesanato um ofício que ultrapassa esse campo de relações, fazendo deste ofício (e não “apenas” do fandango) meio de vida e profissão, criando objetos e artefatos que ultrapassam os próprios limites da cultura caiçara. Em certos momentos de minha experiência, cheguei a ser considerado um aprendiz do ofício, a partir da parceria firmada por anos de amizade com Amir Oliveira e com José Marques, o seo Zé, que a propósito viviam na mesma residência que um dia fora a sede do Grupo São Gonçalo e hoje é a Oficina-Escola de Artesanato Tradicional.

Para além dos momentos compartilhados na própria oficina (antes mesmo de se tornar Oficina-Escola), onde se produziam os objetos e eu buscava aprender algo sobre as técnicas deles (cf. Cap. III, Parte I), inúmeras vezes fui “escalado” por Amir para ficar no Quiosque Caiçara, na Rua do Artesão, centro de Cananéia, onde atendia o público, majoritariamente composto por turistas. Além disso, acompanhei junto deles diversas feiras e eventos de artesanato, tanto em Cananéia como em outras cidades do Vale do Ribeira e na capital do estado de São Paulo, antes e depois do meu período de residência em Cananéia. Foi trabalhando como ajudante nessas feiras que estabeleci contatos com outros artesãos, caiçaras ou não, de diversas regiões do país,. Como, na melhor das hipóteses, eu possa ser considerado apenas um aprendiz, meu trabalho consistia apenas em atender o público. Em outras palavras, um vendedor. Algo dessa experiência pode ser elucidativo do argumento sobre apropriação que estou colocando aqui. Trarei alguns exemplos.

O primeiro, e mais óbvio, diz respeito à questão do “consumo” dos objetos e artefatos produzidos. Digo consumo: é precisamente nesse aspecto que as experiências das feiras de artesanato e no Quiosque Caiçara me dispuseram o problema da apropriação desses objetos e artefatos.

Começamos exatamente por esta definição: as coisas que são produzidas e criadas para a venda nessas circunstâncias podem ser distinguidas entre objetos e artefatos¹⁵⁶. A distinção se baseia no critério do trabalho envolvido na produção/criação

¹⁵⁶ E o faço de maneira livre aqui; as consequências filosóficas da distinção fogem do nosso campo de visão. Algumas discussões devem ser mencionadas, porém: o debate entre Tim Ingold (2008) e Bruno

de cada um deles. Entre os objetos, estão as coisas que podem ser consideradas “extraídas” diretamente da natureza, ou algum elemento da natureza “levemente” acrescido de trabalho humano, ou misturas entre elementos tidos como naturais: a cataia, tanto a bebida, como suas folhas (colhidas) e mudas; outras bebidas, como licor de jabuticaba e bananinha; o própolis, extraído de abelhas *jataí*. Entre os artefatos, estão distribuídas as coisas que envolvem outro tipo de trabalho, que exigem técnicas comumente consideradas “mais refinadas”, isto é, que implicam em dar uma forma radicalmente diferente aos elementos que lhes servem de suporte: os instrumentos musicais; os brinquedos pedagógicos; os CDs e vídeos de fandango; as esculturas e miniaturas, etc.

É claro que, se formos rigorosos o suficiente, tanto os objetos assim descritos como os artefatos podem devir um em outro; as técnicas envolvidas em sua produção e criação se distinguem mais por uma questão de experiência do que de categoria; e que qualquer distinção entre o grau de “naturalidade” (ou autenticidade) e de “artificialidade” de cada um deles está fadada ao fracasso.

Porém, é na relação com o público que essas distinções produzem sentido (e não exatamente “para eles mesmos”, no caso, meus amigos artesãos). Essa distinção ocorre *na* relação entre aqueles que produzem/criam estes objetos e artefatos e aqueles que porventura observam, tocam e compram tais coisas. Vejamos. Participei, inscrito como *artesão* (sendo que, em realidade, estava mais para ajudante de Amir e Zé) no Festival Ilha Verão, em Ilha Comprida, município fronteiro à Cananéia, uma ilha composta por uma faixa de terra com extensão litorânea de 74 km e apenas 4 km no seu ponto máximo de largura.

O Festival foi realizado em duas localidades diferentes do município: os grandes shows, de artistas (mais ou menos) conhecidos nacionalmente, de agora e de outrora, foram feitos na Arena de Eventos, no Boqueirão Norte, em espaço próximo à orla da praia. Em outro local, ainda no Boqueirão Norte, o Espaço Cultural Plínio Marcos, localizado próximo da prefeitura e da rodoviária da cidade, recebeu uma feira de artesanato tradicional. Também ocorreram apresentações de artistas locais, incluindo

Latour (2005), o primeiro tomando partido do conceito-coisa e o segundo do conceito-objeto, sendo que o que se coloca em questão a partir disso são as noções de agência e mediação, serve de inspiração para nosso trabalho. Outra fonte de inspiração é o clássico de Alfred Gell, *Art and Agency* (1998), especialmente na distinção entre artesanato e arte. Para ficar claro, no que discorrerei a seguir, sobre essa distinção em relação ao nosso campo de discussão: as coisas podem devir objetos e podem devir artefatos (todos os termos são permutáveis): as circunstâncias em que isso ocorre - i.e. seu campo de relações - é o escopo deste capítulo.

fandango, com a apresentação do Grupo Violas de Ouro do São Paulo Bagre, do bairro Rocio, de Cananéia.

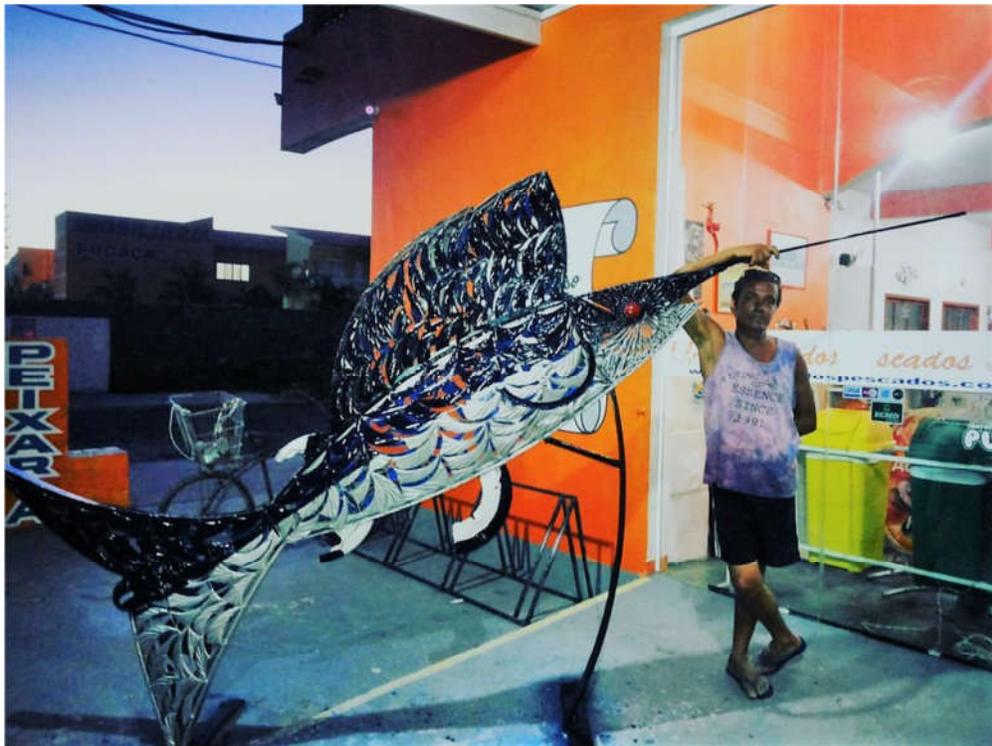
Pela montagem da estrutura e os espaços utilizados, era claro que a organização – a Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Ilha Comprida – esperava um grande público, nas duas instâncias em que se realizava o Festival. A quantidade de artesãos presentes e quantidade de peças levadas corroboravam essa expectativa. Porém, um *grande* imprevisto aconteceu: as famosas chuvas torrenciais da região litorânea do Vale do Ribeira. É óbvio que, em maior ou menor medida, todos esperavam que chovesse, sendo que o contrário seria muito mais impressionante. Mas o que deixara a todos estupefatos era a quantidade e duração das chuvas.

Foram, de fato, chuvas muito fortes, mas só me dei conta da anormalidade da situação quando reparei que os próprios habitantes do baixo Vale do Ribeira, conhecido pela alta intensidade pluvial, estavam assustados com a força daquelas águas. Todas as vielas do município estavam alagando, problemas elétricos aconteciam seguidamente, raios e trovoadas, juntos do barulho da água batendo nos telhados, criavam um fenômeno sonoro que abafava até mesmo as interjeições de espanto e temor. Soma-se a isso o fato de que Ilha Comprida é um município que tem sua ocupação atual atrelada ao movimento dos turistas de veraneio e, segundo dizem os moradores permanentes, isso leva a certos descuidos e descasos da administração municipal, relacionados ao saneamento básico e escoamento da água. Para piorar, desde a ocupação da Ilha por parte desses turistas, foram sendo realizadas grandes extrações de areia para a construção das casas perto da orla da praia. Práticas pouco inteligentes, digamos assim, já que levam ao assoreamento de riachos, perda da mata ciliar e deslizamentos de terra, que por sua vez levam a grandes enchentes em pequenas vielas e inundação das casas.

No dia seguinte, durante uma pausa nas chuvaradas, caminhei com Amir pelas ruas da cidade: em algumas vielas a água chegava a bater na cintura. Isso diminuiu drasticamente o público esperado. Ainda assim, pode-se dizer que, apesar das circunstâncias, tínhamos um bom público presente. Havia outro problema, no entanto: as expectativas em relação ao tipo de público. É bem verdade que, pelo que pude depreender das conversas com os artesãos, ninguém esperava vender bem durante aquela feira. Inclusive, circulavam brincadeiras sobre aquele evento em específico, carinhosamente apelidado de “colônia de férias”, pois parecia ser ponto comum a percepção de que os turistas daquela região “não ligavam muito para cultura. Eles vêm, dão aquela ‘olhada’ e depois vão embora, não compram nenhum chaveiro”, me dissera

Félix, um artesão da Ilha responsável por belíssimas esculturas feitas de sucata – da mais diminuta até portentosas estátuas com quase dois metros de altura. Ele continuou discorrendo sobre sua vontade de se mudar para Cananéia:

Você vê, é a diferença do tipo de turista. Aqui é daqueles turista rico, que tem casa de veraneio e vem uma vez por ano pra cá, mas que não dá muita bola pra cultura e arte. Só quer saber de cerveja, caipirinha e praia! E, quando quer comprar alguma coisa, ainda pechincha! Lá em Cananéia é diferente o tipo de turista. É mais daquele tipo 'hippie', estudante, universitário, é um povo que vai visitar caverna, sambaqui. Esse pessoal tem interesse na nossa arte. Tem interesse na história, na cultura por trás da peça. O problema é que esse povo não tem dinheiro!! (gargalhadas).



12. Félix e uma de suas esculturas de latão – Ilha Comprida-SP (Foto retirada de sua página pessoal no Facebook)

A tempestade que se abatera sobre nós, durante o evento, piorava essa situação. Isto porque, com aquele tanto de água caindo, a probabilidade de que esse primeiro tipo de turistas de que fala Félix fosse parte predominante do público era mais alta: seria necessário carro ou táxi para chegar até o local, não devido às distâncias, mas devido à

intensidade do aguaceiro. Ou ainda, alguém poderia muito bem se arriscar a chegar até o evento de barco ou canoa. Se não tivesse medo de virar... Mas a fala de Félix ressalta outro ponto importante da relação entre os artesãos e suas concepções sobre a diferença entre arte e artesanato, e da relação deles com o ponto de vista encarnado pelos turistas presentes. E é no meio dessas diferenças que o ponto em questão sobre apropriação entra em jogo.

No alojamento dos artesãos da feira, montado nas salas de uma escola municipal ao lado do evento, pude acompanhar os intercâmbios de palavras concretizados entre aqueles artesãos. Entre as trocas de técnicas, discussões sobre materiais e conversas sobre os “clientes” das feiras, aparecia como pano de fundo a discussão sobre se suas peças eram arte ou artesanato – e como essa definição, a rigor, dependia da relação que se estabelecia na troca com os possíveis clientes. Considerações sobre a estética, o tempo e o custo dos materiais envolvidos na produção de cada peça desembocavam, não raramente, em considerações sobre a falta de visão e de consideração, por parte de diferentes públicos, pelas histórias e estórias que acompanhavam cada um desses detalhes. Ou, no limite, na falta de valorização material dessa dimensão i-material de cada peça de artesanato.

Seo Zé, por exemplo, é um dos que defende que artesanato não é arte, e acrescenta: “Se vier alguém aqui me chamando de artista, eu chuto ele pra fora daqui!”. O incômodo de Seo Zé se deve a uma concepção de arte muito particular, que ele atribui aos turistas, especialmente os de classe mais alta: aquela da arte como uma estética de entretenimento. A concepção comum de entretenimento geralmente *oblivia*¹⁵⁷ a dimensão de trabalho que é envolvida em atividades deste gênero, e isto se estende para além e aquém dos limites do que é considerado artístico: atletas de alto rendimento e as inúmeras pessoas que não conseguem atingir este patamar; trabalhadores da cultura em geral, trabalhos de produção e de bastidores de apresentações culturais; músicos, mesmo os mais famosos, mas principalmente os músicos de acompanhamento de artistas famosos, de estúdio, compositores, professores de música, etc.; todas essas são atividades em que a dimensão do trabalho, especialmente em relação ao quesito *tempo*,

¹⁵⁷ Utilizo o termo “oblivia” no sentido de um ato (mais ou menos) motivado de esquecimento. De mesma raiz etimológica que o termo obviação, mas de origens mais incertas ainda, o termo, creio, faz parte do mesmo jogo conceitual que a obviação de Roy Wagner, conquanto este último se refira mais, digamos, aos movimentos de apresentação, onde o mascaramento serve para mostrar algo e não somente ocultar, mostrar algo diferente, a noção de obliviação serve para mostrar seu lado oposto/complementar: o ato deliberado não apenas de ocultar, mas de esquecer no mesmo processo. A princípio, julgo que sejam duas perspectivas de um mesmo movimento, dois sentidos contrários, mas não contraditórios.

são obviadas, dando lugar a uma impressão de espontaneidade, reforçada pelas noções de que improviso, invenção e criatividade, são coisas que vêm “do nada”, tão somente da inspiração.

“*Não quero ser confundido com essas madame, esposa de riqueza que, só porque tão desocupada, joga umas camada de tinta numa folha e diz que é arte*”, continua Seo Zé. Ele afirma isso quase sempre em tom de brincadeira, porém, é uma posição que eles vêm marcando, brincadeira após brincadeira, pelo menos desde o momento em que o conheci, há mais de dez anos. E boa parte dessa expressão de Seo Zé advém do fato de que “arte”, usada como qualificativo, denota por oposição uma depreciação das técnicas e do tempo envolvidos no trabalho considerado artesanal. Assim o é em outras instâncias também: quando se exclama que uma peça, um gol, uma forma de tocar um instrumento é mais artística que as outras, denota-se, a um só tempo, que aquela coisa específica é *superior* às outras que lhe são comuns. Com efeito, o que se faz, na prática, é destacar aquela forma técnica e elevá-la a outro patamar, aquele da inspiração e genialidade definidas como parte de uma individualidade, aquela de quem as produziu. Assim, o que é jogado para as sombras, junto com o tempo/trabalho envolvido naquela formação técnica, é a própria *tradição* à qual ela se inscreve e que, do ponto de vista de quem produz é, no limite, aquilo que define a técnica. E quando se trata de artesanato tradicional, sublimar a tradição pode não ser visto com bons olhos, assim como o é para o Seo Zé.

Agora, o ponto de vista de Seo Zé me parece marcado também por uma impressão social daqueles que fazem arte: de maneira geral, a arte é vista, a partir de certa perspectiva (politicamente conservadora), como algo de “desocupados, vagabundos” (e essa é uma impressão que vem se aprofundando nos últimos anos, no Brasil). Todavia, o artesanato é encaixado nessa mesma perspectiva a partir desse mesmo espectro, como algo que “hippies” e “vagabundos” fazem para vender... na praia. Desse modo compreendo a fala de Seo Zé como expressando essa diferença ao mesmo tempo em que reforça a visão de que arte é algo atribuído à inspiração tão somente, apartado de sua perspectiva técnica. E esse não é um ponto de vista compartilhado por todos os seus colegas, naturalmente. Outros artesãos defendem suas técnicas e peças de artesanato como modos de se fazer arte, e não apenas pela possível elevação de status que a atribuição do termo pode lhe conferir. Ou melhor, através dessa elevação, criam-se linhas de fuga para que apareçam as particularidades da história de

cada artista/artesão, de modo que se criem assim vínculos singulares com a própria noção de tradição.

Vejam os casos de outros dois escultores, o Seo Chico “Santeiro” e Osvaldo “Carteiro” Pedro. Os dois artesãos são residentes de Votorantim, cidade do estado de São Paulo localizada na região metropolitana de Sorocaba, mas que, para os efeitos da temática da Feira, foram classificados como artesãos do Alto Vale do Ribeira. Osvaldo tem esse apelido devido ao seu ofício anterior, uma época em que, segundo ele, ele tinha estabilidade financeira, porém não era feliz: sua vontade era criar algo, fazer arte. Desde cedo, quando adolescente, ele afirma, gostava de estudar história da arte e tinha “beirado” várias vezes a decisão de largar o trabalho para se dedicar a algum ofício deste tipo. O problema é que ele não tinha técnica alguma, não tinha nem muita ideia sobre o que queria fazer. Apenas que queria fazer algo artístico.

Até que um dia, por acaso, devido ao seu ofício de carteiro, conheceu a oficina de Seo Chico “Santeiro”, nos subúrbios de Votorantim. Chico “Santeiro” é um artesão oriundo do interior do Ceará (infelizmente, não sei precisar de onde), que viera muito jovem, em torno dos vinte anos de idade, para São Paulo, em busca de oportunidades de emprego nas fábricas e indústrias da capital. Em vez disso, começou a desenvolver as técnicas de escultura em madeira que começou a aprender - sozinho, diz ele - em sua terra natal, começando com pequenas imagens de santos católicos e chegando às imensas – não exagero – esculturas de santos que lhe renderam o apelido: esculturas “em tamanho real”; outras de mais de dois metros altura, obras encomendadas por igrejas, todas com um nível de detalhamento impressionante. Santo Antônio, São Francisco, São Gonçalo, Maria a Mãe de Deus, em várias de suas aparições, Anjos e imagens de Jesus Cristo, apenas santos e imagens da igreja católica.

Osvaldo ficara, não surpreendentemente, fascinado com o trabalho de Seo Chico. Pediu-lhe, então, que lhe ensinasse o ofício e Seo Chico o recebeu de bom grado. Então, Osvaldo começou a frequentar a oficina de Seo Chico, a fim de aprender as técnicas de entalhamento e pintura em madeira. No entanto, a princípio, as coisas não estavam dando certo para Osvaldo: ele tinha muita dificuldade em aprender as técnicas de Seo Chico, simplesmente não dava certo, como me conta: “eu tentava e tentava, mas a coisa não ia. Ia talhar a madeira e ela lascava. Eu errava tudo, senti que estava só jogando madeira fora. Comecei a pensar que aquilo não era pra mim”.



13. Esculturas de Chico “Santeiro”, em madeira (Festival Ilha Verão, Ilha Comprida-SP - 2017)

Foi ter então com Seo Chico, lhe informando da desistência. Seo Chico conta que, sem se abalar, olhou bem para Osvaldo e disse: “rapaz... às vezes é só porque tu não tá tentando a coisa certa, o material. Porque você não tenta no barro?” Osvaldo tentou e, a partir daí, começou a carreira como escultor no barro “e nunca mais nem tocou em outro material”, brinca Seo Chico. Osvaldo tem seu trabalho no barro reconhecido hoje, não apenas por seu mestre, mas por todos que tem a oportunidade de vislumbrar suas peças e obras, santos entre outras figuras, dos mais variados estilos, do barroco ao neoclássico. E também de estilos *menores*, como aqueles apresentados, por exemplo, por divindades Astecas e Indígenas, uma de suas preferências, aliás. Hoje, ministra cursos de escultura em argila, para todas as idades.

O caso da história de Osvaldo “Carteiro” e Seo Chico “Santeiro” mostra bem como a relação entre arte ou aquilo considerado artístico e um ofício tradicional específico depende de particularidades das relações entre técnica e as individualidades advindas de cada técnica. Não basta, é claro, ter a vontade de aprender e os meios necessários. Uma série de fatos circunstanciais entra em jogo *através* da relação entre a forma pensada/desejada e o material trabalhado. E é nesse sentido que os *insights*, individualidades, singularidades, a criatividade e inventividade de cada artista, entram em relação com as tradições às quais se vinculam, criando, assim, modos de criatividade tradicionais: as tradições são como referências, campos de relações nos quais o artista/artesão atravessa e transforma com as circunstâncias e acontecimentos cotidianos. Nesse sentido, ressaltar que o aspecto artístico do trabalho e das técnicas

necessárias para fazer artesanato não se opõe e é até visto como uma forma de reconhecimento do trabalho empreendido. É a questão do ensinar, novamente, longe da perspectiva da aprendizagem escolar: ensinar como um *mostrar*, como indicar um caminho: não a madeira, mas o barro.



14. Osvaldo “Carteiro” Pedro e suas esculturas de barro (Festival Ilha Verão, Ilha Comprida-SP-2017)

Não obstante, o ponto é que reconhecer o artesanato como arte não se encontra em um terreno de classificações rígidas e tem mais a ver com a exposição, através das obras e peças, das técnicas empreendidas em cada uma, e das histórias que as acompanham. É nesse sentido que a relação com o público, que, por vezes, viram consumidores, assume seu aspecto relacional: não adianta nada “reconhecer como arte” o trabalho de um artesão e depois pechinchar o preço. A evidente desvalorização monetária é entendida como um destacamento do valor imaterial que cada uma delas carrega em si. As peças e obras viram, assim, objetos estranhos ao próprio meio em que foram produzidas. O valor que se perde não é apenas monetário, mas cultural. A possível apropriação da cultura em que se está inserida, a sua “comunalidade” com o meio, se torna ex-propriação.

Não é, portanto, o fato de se apropriar culturalmente de uma coisa/objeto o problema, mas a forma com a qual se apropria: se um comprador acaba demonstrando

interesse em uma peça de modo que deixe claro que seu objetivo é apenas aumentar a sua coleção, enfeitar a sua casa, ou algo assim, sem respeito pela história que ela tem em si (suas propriedades, sua hecceidade), inevitavelmente irá desagradar o seu criador. Como diz Félix, “tem gente que não quer nem saber nosso nome!”. Isso não significa que as peças não serão vendidas ou negociadas sob nenhuma instância. Outros fatores, como a economia doméstica, entram em consideração. Por vezes, a venda de uma única peça mais trabalhada e de maior valor pode sustentar meses de trabalho de um artesão. Mas isso influencia na classificação de um determinado público como “bom” ou “ruim”.

Até aqui, no que diz respeito a essas concepções mais generalistas sobre os públicos das feiras e de eventos de cultura tradicional, tenho abordado a questão através de pontos de vista de pessoas que formam um grupo bastante heterogêneo, aquele formado por artesãos que se definem sua produção como sendo filiada a alguma tradição – podendo estas ser definidas como locais e *menores* e/ou como pertencendo a alguma tradição *maior* (no sentido que Deleuze e Guattari¹⁵⁸ dão aos termos maior e menor). Entretanto, não apenas por fazer parte desse grupo heterogêneo, creio que as tradições fandagueiras tem um elemento particular a ser acrescentado dentro do jogo de relações entre aqueles que produzem, criam e inventam as culturas e aqueles que, de uma forma ou de outra, consomem e/ou se apropriam dessas culturas e de seus elementos e através disso *participam* dela.

¹⁵⁸ *Maior e menor*, na filosofia de Deleuze e Guattari, são conceitos que operam uma função chave em sua gramática conceitual e, como não poderia deixar de ser, não se prestam à definições fáceis. Para nossos propósitos, mesmo que de maneira solta, utilizaremos a aproximação feita em *Kafka: por uma literatura menor* (1977). Três características definem uma literatura menor (e aqui, por “oposição”, subentende-se o que seria a maior ou “grande” literatura): 1) um forte coeficiente de desterritorialização, provocando uma modificação da língua territorializada (a maior); 2) ramificação do individual no imediato-político, ao contrário dos casos individuais que tem no meio social apenas ambiente e fundo; 3) agenciamento coletivo de enunciação, as condições [de escrita] não são “dados de uma enunciação individuada”, ao contrário da literatura *de mestre*: “o que o escritor sozinho diz, já constitui uma ação comum, e o que ele diz ou faz, é necessariamente político, ainda que os outros não estejam de acordo” (1977: 25-8). “Vale dizer que ‘menor’ não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquelas que chamamos de grande (ou estabelecida)” (idem: 28). Aproveitando a deixa, vale também dizer que esses modos de tradição, maior ou menor, correspondem, em parte, aos movimentos analisados anteriormente nesta tese (Cap. III, Parte I), onde as tradições maiores são estabelecidas e as menores são aquelas que criam as linha de fuga, para utilizar outro conceito caro aos autores, dos movimentos de estabilização.

É precisamente sobre a participação o problema a ser colocado. Podemos dizer que, na perspectiva da circulação dos objetos e coisas que são vendidas e trocadas com os públicos, o problema da apropriação aparece como um problema de participação (ou da falta dela): se apropriar devidamente desses objetos/coisas equivale a participar apropriadamente delas, o que significa *manter* essas peças como parte das culturas em que elas se produzem e, assim, levar parte delas para outro lugar, no caso de objetos e coisas. A dinâmica se altera quando falamos de outro acontecimento comum nas feiras e eventos de cultura tradicional: as apresentações.

No caso das apresentações, porém, a temporalidade dessa participação (do público) é diferenciada: podemos dizer que ela é um modo de participação/apropriação muito mais imediato do que aquele que concerne objetos e coisas. Em apresentações, a medida da apropriação de uma determinada cultura se dá *no momento*, a partir das reações do público na hora. E, dessa forma, se torna mais perceptível e sensível outro aspecto da apropriação (cultural, mas também de qualquer coisa que seja): possuir algo é ser possuído por esse algo também.

Um exemplo dessa dinâmica se dá na relação entre as apresentações e as danças do fandango. Vou começar por uma das apresentações acontecidas no Festival Ilha Verão, a do Grupo Violas de Ouro de São Paulo Bagre, do bairro Rocio, do perímetro rural de Cananéia.

O Grupo Violas de Ouro, um dos mais tradicionais e antigos da cidade de Cananéia, liderado por Seo Paulinho Pereira, foi contratado para fazer uma hora de show, durante uma noite de terça-feira em que a chuva dera uma trégua. As dificuldades começaram já no deslocamento: a prefeitura de Ilha Comprida, ao contratá-los, combinou de pagar apenas o cachê, deixando o transporte sob a responsabilidade do grupo. E, por mais que Ilha Comprida não seja longe, o cachê também não era grande coisa, cerca de R\$ 400,00 para o grupo inteiro. Tirando o custo da viagem, feita no carro particular de Seo Paulinho, o cachê não dava pouco mais de R\$ 50,00 para cada um dos seis integrantes do grupo.

Este é um problema mais amplo da relação entre fandangueiros caiçaras e agentes públicos, geralmente vinculados às secretarias de cultura municipais e estaduais

e, em menor medida, com alguns produtores e outros trabalhadores da cultura. Os cachês são considerados baixos e, não raro, demoram-se para ser efetuados. Isso ao mesmo tempo em que observam quantias muito superiores serem pagas para artistas mais famosos, a nível local ou nacional – locais ou nacionais – cujos repertórios nem sempre trazem músicas próprias ou ditas “autorais”, tornando-se “famosos” regionalmente por tocarem músicas de outros artistas conhecidos. A título de exemplo, na Festa do Mar, em Cananéia, realizada costumeiramente no mês de Julho, contrataram seis grupos de fandango distintos, todos com no mínimo cinco integrantes, sendo que o maior contava com quinze integrantes (o Grupo Vida Feliz do Acaraú, com os tocadores e cinco pares de dançarinos). Foram pagos cachês de, no máximo, R\$ 600,00 para cada um desses grupos. Ou melhor: fora combinado o pagamento, sem nenhuma previsão de sua efetuação e, para piorar, junto com a promessa de que seriam pagos os cachês da festa do ano anterior, que ainda não haviam sido realizados. Ao mesmo tempo, de acordo com o Diário Oficial do município, para a mesma festa, fora contratado o artista Thiago Brava por um valor de mais de R\$ 80.000,00 e mais outros três por valores acima dos R\$ 30.000,00.

A divulgação dos valores causou alvoroço entre os trabalhadores da cultura, artesãos e músicos (“tradicionais” ou não) da cidade que se sentiram desprestigiados com a discrepância – e com o fato de que muito provavelmente esses artistas não aceitariam o valor “fiado”. E, mais que um episódio esporádico, a atitude da prefeitura de Cananéia expressa uma tendência mais geral, especialmente de prefeituras de municípios pequenos considerados pólos turísticos.

Durante a reunião de posse do novo Comitê Gestor da Salvaguarda do Fandango – pela primeira vez, depois do Comitê Provisório montado após a homologação do fandango como Patrimônio Imaterial, formado apenas por fandangueiros – uma das pautas fora a questão dos cachês. E mais uma ordem de discrepância: enquanto Aorélio Domingues e Gilvan Santo Amaro, do Grupo Cultural Mandicuera, de Paranaguá-PR, lamentavam com os representantes do Iphan que a prefeitura local preferia pagar quantias que passavam os R\$ 300.000,00 para artistas como Daniela Mercury e Ivete Sangalo, e se recusavam a pagar os cachês de R\$ 4.000,00 pedidos pelo grupo para apresentações, Dona Creuza, líder e porta-voz do Grupo Vida Feliz do Acaraú, de Cananéia, pediu a palavra. “Pois é”, disse ela. “Lá em Cananéia a prefeitura não paga nem os R\$ 600,00 reais que tão devendo desde a última festa. Isso pra dividir em quinze pessoas”. O silêncio que se seguiu à sua fala fora um bom indicativo do peso com o

qual suas palavras atingiram os presentes. Após um breve momento, Aorélio afirma, em tom de indignação:

o que acontece é que, só porque a gente é da cultura popular, que isso é coisa que a gente faz desde pequeno, da tradição, porque gosta e porque precisa, a prefeitura acha que a gente tem que fazer por amor, que não tem custo ou que a gente não merece pagamento. Que se envolver dinheiro, não é mais cultura tradicional, vê se pode.

De fato, um dos maiores problemas dos fandagueiros, relativos ao que chamam de distribuição dos recursos, está na concepção, por parte de setores dos poderes públicos (mas não só) de que a demanda por um pagamento considerado justo para se apresentarem representa uma pauta “materialista demais” ou de que eles estão sendo “mercenários”, de que cultura seja algo que se faz por prazer e entretenimento e que deve acontecer de maneira “espontânea” e, ironicamente, “natural”. Algo não muito distante da concepção de arte e seus limites com o artesanato que fazem os diferentes públicos que não o produzem, classificando tal e qual atividade como distinta de um “trabalho sério” e seus objetos e coisas produzidas como “simples” enfeites e lembrancinhas ou peças dignas de se gastar um bom dinheiro.

Em Cananéia, pelo que pude acompanhar, foram várias as tentativas dos fandagueiros de criar uma organização para tentar contornar o problema e mostrar força nas negociações com a secretaria de cultura local. Foram tentativas de organização formal via redes já existentes, como a Rede Cananéia de Empreendedorismo Social e a ACUCA – Associação de Cultura Caiçara; a criação de uma organização específica de fandagueiros, a Associação de Fandagueiros de Cananéia; tentativas menos formais, como conversas diretas com as pessoas designadas para a função da Secretaria e até uma espécie de combinado verbal entre os grupos, para que tabelassem o preço e não aceitassem menos que uma determinada quantia em cachê e não fechassem negócios enquanto os atrasados não fossem pagos. Porém, até o momento, nenhuma dessas atitudes tiveram o resultado esperado. Isto se deve a dois motivos, na visão dos fandagueiros.

O primeiro é que “sempre tem um pra furar o combinado! Os caras chegam com R\$ 400,00 e tem um que sempre aceita. Daí a prefeitura vem, pergunta quanto é. Se a gente fala R\$ 1000,00, eles dizem, ‘ah, mas fulano fechou por menos da metade’. Daí não tem muito que fazer. Ou você fecha por um valor bem menor ou eles vão lá e fecham com esses fulaninho aí. Se é que não chegaram pro outro e disseram a mesma

coisa”, segundo me disse Rodolfo Vidal, dos Grupos São Gonçalo e (Im)Puros do Fandango.

Mais ainda, a escassez de recursos – em forma de eventos para os quais possam ser contratados e pagamentos das apresentações – geram brigas que são tidas como as grandes responsáveis pela rotação de músicos de fandango entre grupos, e pelo fim de alguns deles, criação de novos, e retomada e reformulação de antigos. Não se trata da única motivação, sendo as dificuldades logísticas, falta de tempo e, em menor medida, disputa por algumas composições outros motivos dados para essa rotatividade. E, claro, a idade chegando: alguns tocadores deixam de tocar nos grupos por “não darem mais conta”, embora a longevidade e energia dos tocadores em idade avançada seja algo impressionante (uma vez vi um velho rabequista dormir tocando na apresentação e *continuar* tocando, quase que mecanicamente). E, por fim, os motivos religiosos, sendo que há diversos casos em que fandangueiros abandonam os bailes e apresentações por ser contra a nova religião da qual fazem parte, com destaque para aqueles convertidos para as igrejas neopentecostais.

De toda forma, mesmo que não seja limitada às questões financeiras, essa alta rotatividade é outro fator que influencia na hora de fechar apresentações e participações em eventos: geralmente, as organizações desses eventos, sejam eles de caráter público ou privado, buscam os grupos mais reconhecidos e de maior longevidade. Ainda que não seja um fator primordial, ser um grupo novo pode atrapalhar na obtenção de recursos junto às instituições, especialmente se o método de seleção for “distante”, como é o caso dos editais públicos.

Essa situação, no entanto, torna ainda mais difícil que se recuse uma oportunidade de se apresentar em um evento, mesmo que a organização pague pouco (ou até mesmo nada). Mais ainda, toda essa questão econômica, por mais influente que sejam no que diz respeito à distribuição dos recursos e condições de possibilidade das apresentações, acaba por ficar em segundo plano devido ao fato de que o objetivo primordial dos fandangueiros é não apenas continuar tocando o fandango, mas também *apresentá-lo* e *expandir* a cultura e o território caiçara através dessas apresentações. Dito em outras palavras: as apresentações visam não apenas uma continuidade “interna”, mas que as pessoas de fora da cultura caiçara *aprendam* sobre ela, que falem sobre a cultura caiçara e, *eventualmente*, participem¹⁵⁹ dela.

¹⁵⁹ Participação não deve ser entendido de modo trivial. É, com efeito, um conceito crucial para a compreensão da noção de apropriação com a qual estamos trabalhando aqui. Sigo aqui a indicação de

Voltemos à apresentação do Grupo Violas de Ouro. Naquela noite, como adiantei, a chuva dera uma brecha e o público foi ligeiramente maior que as outras noites. Eu aguardava com certa empolgação a apresentação, assim como Seo Zé: não são comuns apresentações de fandango na Ilha Comprida, mesmo que o município se encontre encrustado em território caiçara, com diversos grupos sediados em Iguape e Cananéia, bem como na região do Prelado e da Juréia (que também tiveram grupos se apresentando no evento). Aliás, é digno de nota que a Ilha Comprida, devido à sua história de ocupação e localização, não conte com nenhum grupo de fandango e que o estilo seja pouco conhecido não apenas entre turistas, mas também entre os residentes. Isto me fora indicado pelo pessoal do hostel em que me hospedei antes de conseguir acertar a minha estadia na escola em que estavam os artesãos. O hostel, Saint Drop Skate Bar e Hostel, cuja existência já beira os vinte anos (quase a mesma idade que a emancipação do município), exibe uma temática estética do surf e do skate, contando com uma loja e um espaço para ensaios de bandas de punk e hardcore, além de um bar, onde inclusive vende-se uma cerveja – a Xurumela Beer - de fabricação própria em que se utiliza a cataia como ingrediente especial.

Era noite de ensaio da Xurume S/A, banda de hardcore que contava com o dono do hostel na bateria, e por isso estava relativamente movimentado, não necessariamente por causa dos hóspedes. Conversando com as pessoas da banda, outros hóspedes e frequentadores do bar, me questionaram, não poucas vezes, o que eu fazia ali. Ao explicar toda a situação, do evento de artesanato às apresentações de fandango, invariavelmente tinha de responder à pergunta: “mas o que é fandango?”. Imagino que a situação não seja muito diferente entre outras cenas culturais da Ilha Comprida, especialmente entre os turistas de veraneio.

Ghassan Hage, que por sua vez “recupera” o conceito de Lucien Lévy-Bruhl, como um modo de contrapor “a concepção ocidental dominante de vida como atributo de seres autônomos e discerníveis” (Hage, 2020: 5). Marcio Goldman, em sua tese de doutorado sobre o autor, a respeito da “lei das participações”, cita a seguinte passagem de *Les Fonctions Mentales de Las Sociétés Inférieures* (Lévy-Bruhl, 1918 [1910]: 77): “Eu diria que, nas representações coletivas da mentalidade primitiva, os objetos, seres, fenômenos, podem ser, de modo incompreensível para nós, ao mesmo tempo eles mesmos e outra coisa que eles mesmos. De modo não menos incompreensível, emitem e recebem forças, virtudes, qualidades, ações místicas, que se fazem sentir fora deles, sem que deixem de estar onde estão (citado em Goldman, 1994: 198). O comentário de Goldman é elucidativo: “Em suma, um Bororo é um Bororo; mas é também uma arara, sem deixar, contudo, de continuar sendo um Bororo” (idem *ibidem*). Abandonando, é claro, as cláusulas sobre sociedades “primitivas” e “inferiores”, a concepção de participação como *modo de existência de um em outro* (pessoas, animais, objetos), me parece similar a alguns dos temas relativos à apropriação discutidos nesta tese.

A ocasião, portanto, tinha também esse aspecto de “desbravamento”: um território novo, um novo público para o fandango se abria através dela. Talvez, podemos especular, esse seja mais um motivo para que grupos como o Violas de Ouro tivesse aceitado uma proposta que mal cobria o deslocamento dos grupos para o evento. Seja como for, era uma ocasião que trazia consigo uma oportunidade de visibilidade em uma localização em que não há muita atenção para as manifestações tradicionais locais. Algo considerado de extrema importância para os grupos de fandango.

A passagem de som demora um pouco, devido às dificuldades técnicas com relação à rabeça, sempre o instrumento mais difícil de ser amplificado. Começa, então, a apresentação. O grupo toca uma moda, as pessoas apenas assistem. O grupo toca a segunda moda, nenhuma movimentação entre o público. Seo Paulinho começa a brincar: “tem vergonha não gente, bora dança que tamo só esquentando!”. O grupo toca a terceira moda e Seo Paulinho, vendo a falta de movimentação, promete: “o casal que melhor dança vai levar um cd nosso pra casa! E um saco de caramujo africano!”. As pessoas riem, mas ninguém se levanta. Seo Zé (que não costuma dançar, por um problema que tem na perna direita) se dirige a mim e diz, “Gabriel, vai lá e puxa uma das véia pra dança! Vê se assim anima esse povo morto!”, com seu jeito brincalhão costumeiro, embora parecesse ligeiramente preocupado. Sigo o seu conselho, puxo uma senhora para a próxima moda – a esposa de um dos fandangueiros, que viera junto com eles. Dançamos, isolados no meio do espaço aberto para a dança, ninguém nos acompanha. Na próxima moda, dançamos novamente, dessa vez acompanhados de outras duas senhoras que dançam juntas.

Seo Paulinho fica visivelmente incomodado. Diz: “gente, o fandango é isso aí, é alegria, é união, é comunidade... é nossa música, mas é dança também! Se ninguém dança, fica complicado pra gente aqui.” Ele se referia não apenas ao fator *ânimo* que, sabemos, influencia diretamente naqueles que estão se apresentando, mas também a uma conhecida característica do fandango: tanto no batido como no bailado, os tocadores levam em conta, para a marcação das modas, os passos dos dançarinos, determinando quando se deve acelerar ou cadenciar o ritmo de cada uma, em uma relação retroalimentada – já que essa marcação irá definir o ritmo dos dançarinos também.

Porém, mesmo apelando ao público mais outras duas vezes, ninguém além de mim e as três senhoras (que vieram junto do grupo) dançou – e mesmo nós desistimos depois de duas ou três modas. Seo Zé comenta comigo que “não tem coisa que deixa o

Paulinho mais brabo que isso, ele fica uma fera! O pessoal só faz bater palma.” E confirmo com Seo Paulinho, após a apresentação, que me diz: “o pessoal fica só assistindo, não participa, não dá nem pra saber se tão prestando atenção. A gente perde o ânimo, perde o foco. Aí vai tocar o fandango pra quê?”.

Essa situação, que deixou Seo Paulinho visivelmente chateado, não é, entretanto, exatamente uma novidade para os fandangeiros. Em algumas ocasiões é até mesmo esperado que haja pouca ou nenhuma interação entre público e tocadores, na forma de dança – principalmente quando estão fora de seu território, em apresentações em cidades do interior paulista, paranaense e nas capitais de ambos estados¹⁶⁰. E isto *não* tem relação com a forma, a maneira que se dança, pelo menos a princípio.

Isto porque, ao que tudo indica, é melhor que se dance “de qualquer maneira” do que não dançar, pelo menos de acordo com a sensibilidade dos tocadores. Penso que as apresentações e atividades relacionadas às excursões de escolas (principalmente da capital de São Paulo) e outras atividades relacionadas a crianças ilustram bem esse ponto. Dos grupos de Cananéia com os quais tive contato, todos eles têm em boa conta esse tipo de atividade. Alguns deles, como o Grupo de Fandango Esperança e o Grupo São Gonçalo, inclusive, colocam as atividades com escolas como algumas de suas favoritas. Em um primeiro momento, por uma questão prática/financeira: ao contrário das atividades com os poderes públicos, as excursões de escolas costumam pagar relativamente bem e pontualmente, fazendo-os se sentirem valorizados nesse aspecto. Mas, como não poderia deixar de ser, não é apenas isto. Algo na interação com essas crianças torna essas apresentações algo mais desejada do que outras.

É Seo Beto Galã que melhor expressou esse ponto, durante uma visita de uma escola de Sorocaba, curiosamente realizada em um hostel no Boqueirão Sul da Ilha Comprida. Como afirmei, apresentações de fandango nessa localidade são menos comuns (quadro que vem sido mudado a partir da atuação de agentes culturais vinculados ao Hostel Namastê, como veremos adiante), mas, nesse caso, a organização da excursão escolheu o local de modo a fazer a atividade na praia, já que as praias de Ilha Comprida são mais acessíveis para quem está em Cananéia do que as praias que hoje pertencem ao próprio município. Nesse evento, uma frase de Seo Beto para os presentes resume bem a sensação que os tocadores têm ao interagir com as pessoas dançando:

¹⁶⁰ Ao comentar o caso com Amir, ele me afirmou o seguinte: “É assim mesmo, não dá pra ficar chateado com essas coisas não... se não, a gente nem toca o fandango mais”.

É uma coisa bonita demais de se ver, rapaz, essa criançada toda dançando. É por causa de vocês que nossa cultura ainda existe! É uma força que a gente sente, uma felicidade de ver o cês dançando, pra lá e pra cá, aprendendo sobre nossos costumes, sobre o fandango. É pra isso que a gente faz o fandango.

É preciso notar que Seo Beto estava se dirigindo a um público que é considerado “de fora” em todos os sentidos possíveis – crianças de uma escola (particular) de Sorocaba. “Assim o cês levam um pedacinho da história, da cultura nossa com vocês”, ele continua. Tal qual ocorre com os objetos e coisas do artesanato, leva-se consigo, metonimicamente, através das estórias contadas nas modas, através dos passos que, ainda que desengonçados, não apenas acompanham, mas também marcam o ritmo dos tocadores, um *pedaço* de cultura caiçara. Trata-se, portanto, de parte de uma estratégia mais ampla, ou melhor, amplificadora da cultura: ao apropriar-se de uma peça, de uma parte dessa cultura, espera-se que ela espalhe-se, que ela cresça, que contagie as pessoas, se dissemine e se torne visível onde quer que seja possível.

Isto no que diz respeito aos objetos-coisas do artesanato tradicional e no que diz respeito às apresentações de fandango, em sua relação com seus diversos públicos. No que concerne às movimentações “internas”, digamos assim, não obstante a dinâmica se mostre diferente, ocorre algo parecido. Podemos ilustrar isso com outras duas instanciações da cultura do fandango atualmente: os bailes, em sua forma atual, e as apresentações de fandango batido, como parte desses bailes ou como apresentações “isoladas”, destinadas a públicos externos.

Os bailes de fandango caiçara, já em sua origem determinada como histórica, tem como ponto de partida o encontro *entre* comunidades. Caso concedamos que, nas trocas realizadas nos mutirões, as famílias que se dispunham a ajudar com o trabalho outra família, esta devendo oferecer o baile como retribuição, possam ser consideradas elas mesmas como comunidades em si mesmas em uma localidade. Porém, esse exercício especulativo não é necessário. Pois as relações familiares das comunidades caiçaras, como bem mostra Bazzo (2012) são, a um só tempo, sempre *intra* e *extra* comunitárias.

Na distribuição dessas famílias ao longo do território caiçara, não há um limite fixo para o que é considerado “a” comunidade. A comunidade caiçara se forma (e se transforma) através e pelos bailes de fandango. Juntam-se – e outra palavra utilizada para bailes é *ajuntório* – famílias de distintas comunidades, às vezes, com relações de

parentesco já traçadas e outras ainda porvir. Mas de todo modo, é através das trocas de diferenças entre essas comunidades que novas comunidades se formam, em ato. Esse fato pode ser averiguado através da constante troca de diferenças entre elas e da percepção de comunalidade entre essas diferenças.

Interessante essa percepção que aproxima a categoria genérica *comunidade* a uma espécie de grande baile (ou na sua forma mais completa como festa). Tal plasticidade contrasta com a rigidez das categorias que os enfeixa em cápsulas como tradição, comunidade, território, estilo ou gênero musical. São as comunidades que realizam bailes ou são os bailes que juntam e percebemos a “realização” ou atualização da comunidade. O que lembra um problema etnológico dos tupinambás (Carneiro da Cunha e Viveiros de Castro, 2009). Seria a socialidade que promove guerra ou haveria uma disposição para a guerra permanente que produz a socialidade (os encontros comensais, a cauinagem, os rituais de sacrifício dos inimigos, etc.)? A galinha ou o ovo ou o ovo e a galinha? Isso tem ressonância com a ideia da festa *como* mutirão, assim como mutirão para o trabalho na roça ou outro qualquer.

Atualmente, existe um calendário de Festas de Fandango que, tirando a pausa da Quaresma, ocorrem durante todo o ano. São festas que levam em seu nome a cidade em que se realizam, sendo as mais destacadas as seguintes: Paranaguá-PR, Cananéia-SP, Iguape-SP, Ubatuba-SP e Paraty-RJ. A primeira está chegando a sua décima primeira edição, enquanto em Paraty fora realizada em 2019 a sua primeira festa de Fandango. Cananéia está na quarta e costuma realizar o evento durante o feriado de Nossa Senhora Aparecida e dia das crianças, nos dias que circulam a data de 12 de Outubro. Acompanhei as três primeiras edições, chegando a fazer parte da organização da terceira, no ano de 2018).

Durante toda a organização (embora tenha participado mais da relação com a prefeitura), um mote fora o escolhido, como uma espécie de tema de divulgação. “IIIª Festa do Fandango de Cananéia: A Força do Mutirão”. A escolha do “tema” foi uma espécie de resposta à prefeitura e outros poderes públicos. Isto porque foi pedido um auxílio, financeiro e logístico à secretaria de cultura sem, entretanto, uma resposta positiva. “Vejam, é complicado, vamos ver o que podemos fazer...”, foram as palavras vagas da secretária à época. Ao fim, depois de uma pressão razoável dos comitês de organização, eles garantiram (a uma semana do evento) a estrutura de som e palco e algumas salas de aula na escola municipal para hospedagem de alguns dos fandangueiros que viriam para o evento. Porém, isso não foi considerado o suficiente.

Na realidade, o auxílio que eles deixaram de dar e que fora mais sentido, estava no deslocamento dos grupos e suas famílias para a festa (e em menor medida, mas igualmente sentido, auxílio de custo na alimentação).

O problema foi em parte resolvido com o apoio do Iphan, através da utilização de algumas diárias do comitê de salvaguarda (para custeio de participação de eventos), convertidos em auxílios para festa. Ainda assim, a maior parte foi bancada através de campanhas de doações e festas de menor porte, com venda de bebidas e brindes, como camisetas e passeios turísticos nas comunidades do município.

Toda essa situação, em relação aos problemas enfrentados para a realização da Festa, acabou por intensificar um discurso que tem como ponto nevrálgico a criação e expansão desses laços que venho chamando comunitários até aqui. Não foi a primeira vez que, logo no começo das atividades festivas, ouvi frases desse tipo, mas dessa vez o discurso ganhava uma tonalidade mais grave diante das circunstâncias, nas palavras de Cleiton do Prado: “Essa festa aqui, toda essa coisa bonita que a gente está fazendo, é pra gente! É feito pela gente, pra nós mesmo, pra nossa comunidade, pra gente não deixar morrer aquilo que é nosso”.

A fala de Cleiton condiz com outras observações, como a de colegas de pesquisa de diferentes áreas do conhecimento e com as movimentações e trocas entre os grupos durante a festa, nos momentos de apresentação ou não. O principal objetivo das festas de fandango é manter vivas essas relações *entre* fandangueiros – é uma ocasião do fandango voltada para fandangueiros que através das trocas de técnicas, causos, informações e, eventualmente, instrumentos do fandango, o mantém em constante movimento.

Isto pode ser observado não apenas nas falas, como a de Cleiton. Mas também em cada pequena reunião de fandangueiros de diferentes localidades, que se juntam para tocar modas antes e depois das apresentações no palco. “Esse toque eu não conhecia!”, “Olha como eles batem diferente!” são exclamações comuns que, seguidas do ato relacional que é tocar juntos, exemplificam essas trocas técnica-estéticas. Ritmos distintos são aprendidos e avaliados a cada momento. Uma moda tocada de maneira acelerada que em outro lugar pode causar empolgação ou avaliações negativas.

Um jeito diferente de se bater no couro do Adulfe ou de fazer vibrar suas plaquetas de latão, que é considerado característico de uma localidade, pode ser isolado, apropriado e inserido em outro modo de se tocar o fandango, de outra localidade. Novas modas são “colocadas pra jogo”, exibidas e avaliadas nessas pequenas reuniões, bem

como sugestões em relação à lírica, métrica, melodia, harmonia e ritmo são testadas em cada uma delas. Em suma, essas pequenas reuniões fandangueiras, espalhadas ao longo de uma grande reunião como é a Festa, são um microcosmo, temporal e espacial, do modo relacional de se fazer o fandango – e, assim, de se expandir e manter as comunidades de fandango.

III. A Dança Invisível nas Batidas das Tamancas

Voltemos mais um passo, ou ainda, voltemos e avancemos alguns passos, ao acompanhar, justamente, os passos de fandango que são trocados nessas festas, em seus públicos considerados. É claro que o discurso sobre as Festas de Fandango serem voltadas para os próprios fandangueiros não implica em qualquer princípio de exclusão de outros públicos, seja das comunidades caiçaras ou não. Só implica que, diferente das apresentações “puras”, digamos assim, o movimento de expansão que foca em uma apropriação de públicos mais distantes não é o principal objetivo nessas ocasiões. Porém, se as trocas de técnicas e estéticas musicais estão relativamente mais restritas aos fandangueiros e músicos presentes, nas trocas entre passos de dança deve-se levar em consideração, a um só tempo, os públicos de todas as comunidades e o dos “de fora”: a dança, especialmente a dança, se faz em ato. Se per-forma uma dança, afinal.

A dança caiçara, a dança do fandango, é improvisada? Ou pré-determinada, estabelecida através de padrões anteriores e, assim, exteriores aos movimentos de presença? Na verdade, de algum modo, penso que a dança caiçara não se estabelece a partir dessa dicotomia e, na verdade, nos faz pensar, assim como na relação com objetos e coisas, em uma inventividade tradicional que parte de referências improvisadas.

De fato, não é como se qualquer coisa fosse válida – embora as crianças dançando possam indicar o contrário. Vou me abster disso, por ora, e pensar apenas na dança dos adultos. Há, deste modo, uma maneira “correta” de dançar o fandango. O fandango batido mais ainda, se pensarmos na questão da sincronização dos passos: tal sincronia, um modo rítmico trabalhado e muito específico que necessita não apenas de muito treino, mas também de tempo/espço (contexto) específico, indica que a relação da dança caiçara com o improvisado é uma relação de fechamento da indeterminação: onde quer que escape os movimentos, eles devem ser ajustados para delimitar o encaixe entre os tempos e ritmos corpóreos.

Os fandangueiros, na verdade, são bem rigorosos nesse sentido, sendo que não faltam avaliações críticas não apenas sobre os modos dos “de fora” dançarem, bem como sobre a maneira de seus companheiros dançarem, sejam de outros grupos, comunidades e estilos, chegando às famosas assertivas sobre o fandango praticado e determinados lugares não ser “fandango de verdade”. Muitas vezes comentado de forma polida – “é diferente... né?” – outras de forma direta, a forma de dançar o fandango,

com todas as suas diferenças e nuances, leva a considerações críticas sobre quais passos são realmente de fandango ou não, sem, no entanto, levar a uma invalidação desses passos. “É diferente o jeito deles... né?”.

Isso não quer dizer, de modo algum, que o fandango não seja também uma dança improvisada, que não estabeleça uma relação com a indeterminação, mesmo em seu modo mais rigoroso, como o batido. E nem que esse modo de improvisar seja apenas um modo de adaptação ao indeterminado. O caso é que a dança do fandango, mais do que improvisada “em si”, faz improvisar. Mas para visualizar essa improvisação é preciso um deslocamento. Não apenas é necessário deslocar o olhar para além dos dançarinos, mas acima de tudo, deslocar os sentidos: é necessário ouvir os passos e, também, a música em que esses passos estão em relação recursiva.

Os passos do fandango – seja no modo batido ou bailado – determinam o ritmo dos tocadores: isto é, eles indeterminam a produção do som e música do fandango. O ritmo é ajustado de acordo com o baile. E como “troca”, os tocadores colocam seus dançarinos em um verdadeiro teste de resistência: conforme o ritmo se acelera ou diminui, o tocador vai emendando versos e estrofes, improvisando em cima das referências tradicionais, estendendo (às vezes encurtando) a duração das modas e das danças.

É claro que esse estilo improvisacional não é ilimitado: ele também atende aos critérios pré-estabelecidos, formas anteriores de se pensar e praticar o fandango. Mas há uma troca de sentidos, na medida em que não são os dançarinos apenas que tem que improvisar, em relação a ritmo e “resistir” em relação à duração, mas os tocadores também. A relação recursiva entre música e dança gera espaços nos quais a indeterminação surge e é controlada sequencialmente, sem, no entanto, subordinar-se às referências, e vice-versa. E gera vozes. Como indica Penuela (2018), a associação de Susan Leigh Foster, teórica da improvisação em dança, entre a improvisação em dança e a voz média dos gregos pode ser de grande interesse neste momento:

Na forma de sua função, a improvisação lembra muito de perto uma categoria gramatical encontrada nas formas verbais de muitas línguas (incluindo o Grego clássico) conhecida como voz média. Neste tipo de uso do verbo em particular [...] os eventos não acontecem nem na voz ativa nem na voz passiva. O sujeito não age, tampouco recebe uma ação. [...] O conceito de uma operação que não é nem ativa nem passiva, tal como a voz média, desafia profundamente os valores culturais hegemônicos que persistentemente forçam uma escolha entre um desses dois pólos. A maioria das teorias sobre a significação da ação humana dependem da concepção de um sujeito individual e isolado, localizado dentro de um corpo, que controla

e manipula para conseguir autoexpressão e preencher necessidades individuais. O sujeito dentro do corpo diz ao corpo o que fazer, e o corpo executa essas ordens, às vezes de maneira relutante e inadequada, ou desviante, mas nunca de maneira autônoma. [...] A experiência de improvisar, contudo, estabelece a possibilidade de uma teoria alternativa do agenciamento corporal, uma que refuta a mera instrumentalidade do corpo e sugere formulações outras de como acontecem os agenciamentos individuais e coletivos. A improvisação gera uma experiência de corpo em que este inicia, cria e explora ludicamente seu próprio potencial físico e semântico. O corpo pensante e criador se engaja na ação. [...] Esse corpo instigador, assim como responsivo, sustenta o desenvolvimento da consciência como uma hiperconsciência de relacionalidades. [...] Durante esse trabalho lúdico, a consciência transita entre os pontos de vista de: sujeito em relação a grupo, corpo em relação a corpo, movimento em relação a espaço e tempo, passado em relação a presente, fragmento em relação ao todo em desenvolvimento. Compartilhada por todos os improvisadores em determinada performance, essa consciência corporificada permite fazer a dança e, ao mesmo tempo, a dança fazendo-se a si mesma (Foster, 2003, p. 7-8 citado em Penuela, 2018: p. 629-30).

A esse respeito diria apenas que, mais até do que a autora indica, o ato de improvisar, além de fornecer uma alternativa à escolha entre os polos ativos e passivos - a média, como se fosse essa voz ela mesma um dos polos -, faz “transitar a consciência de um ponto a outro”, isto é: ela não apenas questiona a fixidez dos pólos ativos e passivos (e de sujeito e objeto), mas também mostra como eles são pontos de passagem um em relação ao outro, um em direção ao outro. Podemos ir além: se, de fato, a improvisação, a relação com o indeterminado em dança, pode questionar a forçada escolha entre um polo ativo e um passivo que seria característica “valores culturais hegemônicos”, ela também podem transformar um em outro e, assim, polarizar novamente.

A improvisação é a possibilidade da metaforização em outro plano, que pode ser ou não convencionalizada. É dependente da ação individuada, mas que só pode se efetuar no plano coletivo ao “invadir” ou colocar sempre um problema contextual aos contextos contíguos convencionalizados por onde aparece. A improvisação em uma dança é a gíria da linguagem, ato insubordinado, criativo e diferenciante, singularização que permanentemente repõem a mudança ao copiar o mesmo sugerido como estilo, no caso o estilo dançante fandagueiro. A dança é bom exemplo porque é uma espécie de imagem holográfica que inebria quem olha e quem dança. É fugidia e ao mesmo tempo leva ao coração da socialidade fandagueira: afinal, como já salientei, um baile define as extensões e uma imagética intensiva para se territorializar, o que convencionalmente se localiza por comunidade e, da parte dos acadêmicos, no que chamamos de “social”.

Comunidade (locus da reificação) está para “social”, em uma perspectiva sociológica, assim como baile (locus do improviso) está para socialidade: o baile (isto é, a dança, e por extensão, o improviso) é a socialidade da comunidade social (sem baile, sem comunidade) (Toledo, comunicação pessoal).

Podemos “visualizar” estes movimentos a partir da descrição da dança no fandango. Descrever gestos e movimentos do corpo através de notações escritas pode ser algo considerado contencioso e, de novo de acordo com Penuela (ibid, p. 621), há desde o século XV um fecundo debate sobre a necessidade e a “desejabilidade” de se realizar notações escritas de dança, o que fica claro a partir da comunicação de Jacques Amyot para o rei Henrique III, onde aquele afirmava que realizar tais notações seria um esforço “inútil e presunçoso”.

A questão que funda o debate está no quanto tais notações poderiam ser consideradas “fiéis” aquilo que descrevem e o quanto seriam úteis no sentido de sua reprodução e consolidação como obra artística, um debate também presente na questão das notações musicais (Oliveira Pinto, 2001). Estas questões, porém, fogem um tanto do escopo do estilo desta etnografia, em dois sentidos: em primeiro lugar, não se trata de uma questão de “fidelidade” a uma forma, fidelidade esta que não existe nem mesmo nos próprios passos de dança descritos; mas sim de, através de certas notações, indicar justamente, uma diferença entre modos de dançar, diferença esta que já-está na própria (e em qualquer) notação. E, segundo, porque não faria sentido nenhum, pelo menos aqui, em tentar consolidar esta forma de maneira reproduzível ou como produto artístico. Embora esta seja, de fato, uma questão em outras instâncias – como atestam as relações com os órgãos do Estado sobre as ações responsáveis pela salvaguarda do patrimônio cultural - o meu objetivo aqui é mostrar as formas como não consolidadas, ou ainda o movimento entre os estabelecimentos de certas formas com relação à indeterminação gerada pelo improviso. Mostrar, assim, a importância da improvisação para o estabelecimento e subsequente transformação das formas pré-estabelecidas.

Nesse espírito, prossigo aqui com uma forma de notação muito particular, criada por mim mesmo, através da minha experiência dançando nos bailes de fandango. Deste modo, a diferença que pretendo demonstrar começa por uma diferença geográfica, entre dois modos de dançar fandango, um proveniente da porção sul e outro da região norte do território caiçara. É preciso advertir que, tendo como foco uma diferença singular – e, mais ainda, o que se faz com essa diferença -, não se trata de uma homogeneização dos modos de se dançar de uma região ou outra, já que em uma “única” comunidade existem modos de dançar distintos. Seja como for, essa breve generalização nos deve ser útil para atingir esse objetivo específico.

Os “dois” modos de se dançar o fandango bailado podem ser anotados da seguinte maneira:

- $1/2*2/1$ = modo “fandanguero” ou “sul” de dançar. O primeiro passo (1) vai à frente, o segundo (2) encurta a distância da primeira perna. Pausa (ou pisada), representada pelo asterisco (*). Recomeça, com a perna contrária (2/1), sempre em círculo pelo “salão”. Por vezes são realizadas linhas progressivas e recuos pelo condutor dos passos (geralmente homem, porém com cada vez mais mulheres realizando essa função), com um dos parceiros avançando e outro (obviamente) recuando.

- $1/2/3*-3/-2/-1$ = modo “cirandeiro” ou “norte”. (1) vai à frente, (2) vai ligeiramente mais à frente. O terceiro passo (3), mais à frente ainda, determina a pausa. Retorna, com passos atrás, com a perna que está mais à frente. A cada novo “ciclo” o passo (1) inverte as pernas entre esquerda e direita. Também há recuos e progressões. Sempre girando pelo salão.

Pois bem. Esse modo de notação deve servir apenas de referência diferencial. E é justamente nessa diferença em que podemos ver (sentir?) o improviso na dança do fandango. Há um “jogo” ou “etiqueta” em questão: deve-se manter sempre girando pelo salão e sobre o próprio eixo, mas, nesses movimentos, não se pode trombar uns com os outros pares, o que pode tornar as coisas bastante divertidas caso o baile esteja cheio. Para que isso não aconteça, enquanto se tem as referências de passos, deve-se, como manda o figurino improvisacional, suspendê-las temporariamente e determinar um novo rumo – i.e. indeterminação – para o par. No meio do 1-2/2-1 “sul”, por exemplo, pode-se introduzir uma nova direção com um novo passo, um (-1) introduzido após um (2), e assim por diante.

E também a questão rítmica. Há uma relação de recursividade com os tocadores, como disse. Estes determinam o ritmo da moda com o ritmo do baile. Porém, cada par de dançarinos tem seu próprio ritmo, determinado não apenas pela velocidade e periodicidade de cada passo, assim como pelas distâncias entre os passos dados – e, alguns diriam, pela idade. Quanto mais curto o passo, mais lento o ritmo (o contrário do samba de umbigada e do samba de roda, por exemplo). Assim, como os tocadores determinam a qual ritmo “geral” eles devem responder? E, do outro “lado” da mesma questão, como se estabelecem, mesmo que momentaneamente, através do tempo, as formas singulares de se dançar o fandango, de modo que elas possam ser identificadas como sendo as formas específicas de dançar fandango?

Nesse sentido, devemos nos voltar para o fandango batido, como uma espécie de “contra exemplo”, digamos. À primeira vista, o fandango batido não pode ser considerado nem ao menos próximo do que poderíamos chamar de improvisação. Suas formas, digo, seus passos, são ensaiados previamente e distintos entre si de acordo com cada moda: a *chamarrita* se difere do *dondom*, o *anu* da *cana-verde*, e assim por diante, o que não acontece necessariamente com o valseado ou bailado. Ainda que, com a mudança de ritmos em cada moda se acelere ou diminua o passo, o bailado não exige nem conhecimento prévio, nem ensaio, e pode (*deve*, diria um fandanguero) ser dançado por qualquer um. No fandango batido, porém, os dançarinos se tornam, mais ainda, músicos cruciais dessa modalidade específica de fandango.

Fandango batido é a modalidade de fandango na qual os dançarinos se distribuem em pares, onde uma das pessoas de cada par, tendo em seus pés as famosas tamancas de madeira (geralmente feitas de canela ou laranjeira), marcam a batida de cada moda/marca em movimentos circulares e batidas das tamancas em assoalhos e tablados suspensos entre 10 cm e 20 cm do chão. Na maioria das vezes, o sapateado é considerado um acompanhamento dos instrumentos musicais do grupo de tocadores. Porém, é bem mais que isso, operando uma modulação drástica na estrutura musical do fandango: não é apenas que o fandango batido se classifique como sendo aquele em que há dança de sapateado; as batidas das tamancas *alteram* a estrutura musical de tal forma que podemos dizer que ele institui um outro gênero dentro do próprio estilo do fandango.

As batidas das tamancas “instalam”, por assim dizer, dentro da estrutura rítmica de cada marca/moda, um padrão de linhas temporais “a mais” - se, claro esteja, partirmos do ponto de vista do *valseado*. Os chamados *time-line-patterns*, termo cunhado pelo musicólogo Joseph Hanson Kwabena Nketia nos anos 1960 para designar padrões específicos da música africana dos dois lados do Atlântico. Gerhard Kubik, um dos grandes estudiosos do tema, resumiu o conceito como “uma categoria específica de padrões de ataque (percussivos) caracterizados por uma estrutura interna assimétrica dentro de um número de ciclos regulares: unidades de 5 mais 7 dentro de ciclos de 12, 7 ou 9 em um ciclo de 16” (Kubik, 1993: 437). Nas tradições africanas, geralmente os *time-line-patterns* são ataques em apenas uma, no máximo duas notas, que se repetem sem variação de altura.

O caso do fandango batido, se analisados sob essa perspectiva é, de fato, de muito interesse para musicólogos e etnógrafos focados em expressões sonoras e musicais: a introdução de uma linha “extra” de tempo, através do ataque das tamancas no assoalho de madeira em um estilo musical já recheado, digamos, por variações rítmicas complexas, como a síncope e a utilização de notas percussivas fantasmas - contrastadas pela continuidade das subidas e descidas das escalas na rabeça - segue, mais ou menos, o seguinte esquema.

Tomando como exemplo o *Anu*, uma das mais famosas marcas de fandango batido: a moda começa com um ciclo de 4 pulsações, marcadas pela caixa-de-folia (onde três notas são atacadas e uma é fantasma), com as tamancas realizando uma marcação simples em dois ataques: *tá-cá*, um, dois. Isso enquanto o violeiro vai cantando os versos da moda e os instrumentos harmônicos e melódicos se encaixando

dentro de compassos de 4 tempos. Quando o violeiro começa a cantar a primeira estrofe, muda a harmonia e o compasso passa a durar o dobro, correspondendo à 8 pulsações. Até aqui, segue a estrutura do fandango bailado, com apenas o acréscimo das duas batidas de tamanca, *tá-cá, tá-cá, tá*¹⁶¹.

Porém, assim que o violeiro termina a primeira estrofe, as tamancas, dentro do compasso de 8 pulsações, começam a atacar em blocos assimétricos, introduzidas por outros 3 ataques (*tá-cá-TÁ*), onde segue uma sequência de 6 ataques, distribuídas assimetricamente no compasso e repetidas até seu fim sem a introdução das três primeiras notas: *táca-táca-tacá- ritornelo*; essa sequência é executada duas vezes, intercalada com uma sequência de 5 ataques, realizados com os dois pés, por sua vez intercalados com 4 ataques alternados entre os pés (*TÁ-TÁ-TÁ-[táca]-[táca]-TÁ-TÁ*) e mais duas execuções dos blocos de 6. Após - mais ou menos - 4 execuções desses blocos de 6 ataques, se alternam as tamancas com 7 ataques de palmas (*PÁ-PÁ-PÁ-[pápa]-[pápa]*). Mais duas execuções de ataques seguindo a rítmica das palmas e começa tudo outra vez¹⁶².

Claro, esta é *uma* moda, de *um* grupo - e há variações tanto entre modas quanto entre grupos (e muito provavelmente, entre apresentações). Contudo, mais do que uma espécie de precisão na transcrição (algo que minha parca formação musical nem permitiria), a intenção é demonstrar a complexidade introduzida pelas batidas das tamancas no fator rítmico das marcas: é todo um outro gênero que se cria. E isto nos leva à considerações importantíssimas sobre, por um lado, a questão do improvisado e da “reprodução” das modas e, por outro, a questão histórica envolvida pela dança do fandango. E ambos os aspectos são cruciais para uma compreensão mais ampla da ideia de *apropriação* aqui visada, retirando-a de seu terreno comum que a reduz à questão da posse - de bens culturais ou materiais¹⁶³.

¹⁶¹ *Tá* representa um pé e *cá* o outro; letras maiúsculas representam ênfase; e as chaves representam a supressão do tempo rítmico, onde a primeira nota marca o tempo e a segunda vem no contratempo.

¹⁶² O vídeo de referência deste *Anu* foi escolhido pela sua qualidade de imagem e som, retirado do documentário *O Fandango Tradicional de Paranaguá*, com participações dos grupos Mandicuera e Mestre Basílio e dirigido por Lia Marchi, realizado pela organização cultural Olaria Projetos de Arte e Educação. O sítio da organização está fora do ar, no momento, mas o trecho do documentário referido, classificado como “extra”, pode ser acessado no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=GJ80hBI3PAQ>

¹⁶³ Apenas devo ressaltar que o sentido de *apropriação* como posse - a relação entre propriedades, não deixa nem por um momento de ter sua importância. E é exatamente por isso que procuro, com essa discussão, ampliar os seus sentidos, através da noção de expansão metafórica que realiza a comunidade do fandango em expansão. Não apenas as relações entre propriedades, mas as propriedades (heccidade) das relações. Isto é de suma importância para o argumento estritamente político em relação às propriedades das culturas, o que é diferente da posse de uma cultura.

O fandango batido, como disse, à primeira vista, pode ser definido como uma forma ensaiada, “menos livre”, “pré-definida” e, portanto, distante da improvisação. No entanto, isto nos levaria a ignorar (o que de fato acontece na bibliografia) o aspecto agonístico presente nas marcas batidas, o jogo de aceleração das tamancas, o desafio de se *manter* no ritmo enquanto se *altera* ele mesmo, junto de todos os outros tocadores-dançarinos. É bem significativo que boa parte dos fandangueiros prefira, em vez do termo ensaio, o termo *treino*. Outro termo que nos direciona a esse aspecto agonístico, embora menos utilizado em contexto caíçara, é *brincar*¹⁶⁴ (cf. Martins, 2006, sobre o divertimento trabalhado). “Deus gosta de brincadeira, da nossa brincadeira”, foi a fala de abertura de uma apresentação do grupo Vida Feliz do Acaraú, dita por Dona Creuza, uma das líderes do grupo, dedicado quase que exclusivamente ao fandango batido.

Além do aspecto discursivo, porém, o aspecto agonístico da brincadeira do fandango batido também pode ser vislumbrado no modo como circulam pelo tablado aqueles que estão tocando as tamancas. Um dos movimentos mais comuns do fandango batido, presente em grande número em suas marcas, é aquele em que os que estão batendo as tamancas se dirigem ao centro do tablado e, de frente uns para os outros, aceleram o ritmo das batidas, sem que, por um lado, saiam do ritmo estabelecido pelos outros tocadores e, por outro, sem que se descoordenem entre si. Um desafio e tanto, do qual se depreende muito treino sem que este, de forma alguma, garanta a sua execução como dada. Algo assim não tão distante, *nesse* aspecto, de um ator de teatro, de um jogador profissional (de qualquer esporte, a esse respeito), de um conferencista, de um apresentador de rádio ou televisão com um programa ao vivo e, claro, de um músico em uma apresentação pública.

Poderia se dizer que o fato de haver um treino, ou um ensaio que seja, inibiria, encobriria ou limitaria a dimensão improvisativa do fandango batido ao estabelecer *a forma*, mas não se diz isso de nenhuma das artes citadas acima, especialmente a dos jogadores. De fato, há uma tendência em relação às culturas tradicionais e suas formas de expressão (ou suas expressões da forma), em focar a permanência dessas formas, seja pensando nelas como artefatos transmitidos entre gerações, seja na forma dos padrões que se performam, para além e aquém dos sujeitos que as reproduzem,

¹⁶⁴ É realmente curioso (do meu ponto de vista, é claro) que, em português, não tenhamos, no que se relaciona à música, a convergência de sentidos oriunda da palavra *play*, no inglês, *jouer*, no francês, *spiel*, em alemão (algo que também ocorre no espanhol e no italiano), onde brincar, jogar e tocar (um instrumento) podem todos ser significados pelo mesmo verbo. É mais marcante ainda que a dança não seja posicionada em nenhum desses espectros, em nenhuma dessas línguas - ela consiste, verdadeiramente, um mundo à parte.

replicam, representam, repetem. Com efeito, a problemática reside precisamente no prefixo “re-” no fazer “de novo, de volta, novamente”, no fazer *de novo*, fazer o novo de novo e, ao mesmo tempo, de novo o novo - e *quem* o faz.

É assim que as preocupações históricas com as formas da dança geralmente se refaçam no impulso de analisar o que há de mesmo, de permanente, nas suas repetições de padrões e transmissão de estilos. É a forma visível da história, um impulso quase matemático de comparar uma forma com outra e contabilizar suas possíveis mudanças.

Efetivamente, voltando um passo até às *time-line-patterns*, Kubik constata dois fatores que fazem delas “marcadores diagnósticos” adequados para investigação das relações históricas através da presença desses padrões nas culturas africanas e na música do Novo Mundo. O primeiro é que “devido à sua estrutura interna matematicamente definida, elas são muito difíceis de mudar”. Mais ainda, elas podem mudar “a velocidade de performance, sua acentuação, sua relação com os passos de dança, etc., mas elas não podem mudar sua estrutura interna (matemática). A partir do momento que uma *time-line-pattern* muda sua estrutura numérica, perderia sua identidade.” (Kubik, 1993: 438).

O segundo fator é relacionado à linguagem e à distribuição geográfica. Diferentes padrões de linhas temporais têm áreas geográficas específicas de distribuição, e “há razões para assumir que eles [os padrões] mudaram pouco até [...] a propagação da música de guitarra elétrica Zaireana” (idem *ibidem*). Comparando o mapa da distribuição geográfica dos padrões de linha temporais com as famílias linguísticas africanas, é possível traçar uma genealogia dos padrões exibidos em músicas na cultura africana e no Brasil, por exemplo, (do mesmo modo que traços organológicos de instrumentos musicais mais complexos, a esse respeito) (idem *ibidem*).

É muito significativo que Kubik, ao traçar a importância destes padrões em música e suas relações históricas, i.e., suas permanências, nos remeta à matemática e a linguística como *evidências* desses trânsitos históricos. Sem discordar das conclusões e dos métodos do autor e, ao mesmo tempo, sem se deixar levar pelas mais do que conhecidas (e complexas) trilhas existentes entre linguística e matemática, dois campos de conhecimentos tão afeitos da análise musical, o que nos interessa na aproximação feita por Kubik é, mais uma vez, seu aspecto metafórico. Pois ao tratar esses elementos apenas na dimensão das evidências, tanto a matemática do gesto, quanto a geografia/linguística do corpo são eivadas de suas relações imagéticas e, assim, só

podemos ver, mesmo que através dos ouvidos, aquilo que está diante de nós, mesmo que através dos séculos.

Pois o fandango batido - e talvez a dança de maneira geral, mas devo evitar essas generalizações - trata precisamente da conversão de imagem em som e de som em imagem. É o que diz *literalmente* a batida das tamancas nos tablados e suas formas coreográficas - desde que possamos compreender o elemento *gráfico* como aquele mais metafórico possível: são formas que *estão* inscritas no corpo sem, nem por um momento, *estar* nele (nem ao menos na memória), *estando* a todo o momento em movimento.

De fato, isto já está implícito nas próprias análises de Kubik. Voltando-se ao conceito de toque no berimbau brasileiro, ele identifica dois componentes básicos do termo, um horizontal (a sequência rítmico-métrica) e um vertical (a variabilidade de tons) (Oliveira Pinto, 2001: 241). Essa metáfora matemática de uma percepção sonora, é a implicação do fato de que “a concepção africana de *pattern* não é apenas linear, mas multidirecional” (idem *ibidem*). Mas se ultrapassarmos o plano cartesiano dos eixos e imaginar, junto à Aorélio Domingues (cf. Cap. V, Parte I), um plano não apenas multidirecional, mas multidimensional e multilinear (ou seja, ao mesmo tempo, como mais de um plano), temos uma outra imagem de como as linhas de tempo do fandango batido se cruzam - e, talvez, um paralelo de como a imagem-dança se converte em imagem-som... e vice-versa.



15. Tamancas e saias de chita do Grupo Vida Feliz do Acaraú em ação (IIIª Festa do Fandango de Cananéia-SP)

Começamos, assim, pela linha mais óbvia, talvez tão visível que possa nos escapar em uma visada mais rápida: a disposição ou distribuição espacial introduzida pelo *batido*. O fandango valseado implica, logicamente, em um espaço para o público dançar. Para além do espaço onde se prostrarão os tocadores (hoje, via de regra, restrito aos palcos) é necessário um espaço diante deles que, inicialmente, encontra-se vazio. No caso do fandango isto é bem marcado: antes de um grupo iniciar a execução de suas modas, o tablado instalado para que as pessoas dançam encontra-se completamente esvaziado, com o público se posicionando à sua volta em um grande círculo. Já vi ocasiões em que isto acontece até mesmo na ausência de um tablado de madeira propriamente dito, mas o que importa é: enquanto não começa a moda, ninguém fica no meio do salão. É somente quando o violeiro começa a bater sua viola que um primeiro par começa a cruzar o salão, o tablado, o espaço vazio sempre em uma progressão helicoidal. Um, dois, três pares; e logo - presume-se - o salão estará cheio, em uma imagem que para mim se assemelha àqueles gráficos que procuram demonstrar o movimento de partículas através da medição de temperatura - com a exceção de cada ponto é, na verdade, dois, e seus movimentos não são linhas retas.

No *batido*, porém, já de início se estabelece uma distinção: os tocadores/dançarinos se encontram em círculo ou prostrados de frente uns aos outros, dependendo de qual marca será dançada/tocada, e o público, que a princípio não irá dançar, mantém-se em seu círculo exterior. Nessa modalidade, o público é convidado a participar de maneira diferente do *bailado*, em um sentido aí não muito diferente daquele que temos convencionalmente do que é um público espectador. É comum que este marque junto das batidas de tamancas os tempos das modas, com palmas - isto pelo menos até o início da aceleração das batidas.

Vamos simplificar e contar cada um desses elementos como uma linha: a dos tocadores (no palco), a do público e, no caso do *batido*, a dos tocadores/dançarinos¹⁶⁵. No caso do *bailado*, a primeira linha, a de tocadores, emite o som, e a segunda, a do

¹⁶⁵ Talvez seja preciso notar que, quando me refiro a dançarinos/tocadores, não me refiro apenas à pessoa no par que está com a tamanca em seus pés, mas também ao outro elemento do par que (geralmente mulheres, mas isso tem mudado), se utilizam de saias de chita, emulando os movimentos de limpeza do salão (o fato de se utilizarem de saias para isso faz com que ainda seja bem mais raro que não sejam mulheres a ocupar esse papel, em contexto caiçara). Esse elemento do par pode ser considerado, assim como a quarta batida da caixa-de-fofia, como uma nota fantasma.

público-dançarino, emite de volta elementos visuais pelos quais os fandangueiros no palco (a primeira linha) podem coordenar a rítmica de cada moda. Com a introdução da terceira linha pelo batido, esta se conecta com a primeira na emissão de som destinada ao público-espectador - sendo assim, mais bem “classificada” como segunda linha. O público (agora, terceira linha) emite sons de volta na forma de palmas, mas nem sempre. Seja como for, a conexão entre a linha de emissão sonora dos tocadores no palco e dos bailarino-tocadores estende o palco dos tocadores para o tablado, ela amplia o palco, o espaço de emissão de som. Uma transformação das próprias dimensões espaciais da apresentação/baile. A coisa toda se torna muito mais visível quando os grupos em questão, caso estejam acompanhados de um time de dançarinos, alternam entre uma marca batida e uma moda valseada, ampliando e diminuindo o palco - e, inversamente, aumentando e diminuindo o salão de dança - conforme a moda tocada.

Ora, como se sabe, promover alterações no espaço é criar alterações no tempo - e o contrário também é verdadeiro. Mais ainda, para tomar as palavras de Paul Valéry, que por sua vez às tomou de Santo Agostinho, a dança, “é afinal uma forma de tempo, é a criação de um certo tipo de tempo, de um tipo completamente distinto e único” (Valéry, 2011: 8). Mas qual tempo? Algumas palavras a mais, emprestadas do maravilhoso ensaio de Valéry sobre a dança, podem nos ajudar:

[a dança aparece como um] grupo de sensações que fazem de si mesmas uma residência onde certos temas musculares se sucedem em uma série que estabelece seu próprio tempo, uma duração absolutamente própria. [...] Ela move-se em si mesma e não pressupõe, em si, nenhuma razão, nem nenhuma tendência para seu acabamento. Uma fórmula de dança pura não pode conter qualquer coisa que faça com que ela tenha um termo de conclusão. São acontecimentos exteriores que a finalizam, os limites de sua duração não são intrínsecos, mas se dão pela duração convencional de um espetáculo, pela fadiga, pela perda de interesse. A dança ela mesma não tem nada em si para terminar. Ela cessa como um sonho cessa, um sonho que poderia continuar indefinidamente. Ela cessa não por causa da conclusão de qualquer empreendimento, uma vez que não é negócio, mas pelo esgotamento de uma coisa que está fora dela. (Valéry, 2011: 11-2)

Contudo, se o interesse de Valéry no citado ensaio é, precisamente, no aspecto que ele chama de interno dessa duração, que talvez seja o que ele se refere como “fórmula de dança pura”, nosso foco deriva em direção aos limites entre durações, entre

a duração dos tocadores no palco e a duração dos dançarinos-tocadores, e entre essas duas durações, no interior de uma moda, em relação àquela do público participante.

Nesse sentido, vemos aqui - mais dois passos atrás - o lado ou aspecto agonístico do fandango. Falar em agonístico, o leitor já deve ter reparado, pode soar inapropriado para o nosso tema, na medida em que a palavra traz consigo um sentido de luta, combate ou, no mínimo, competição. E, novamente, à primeira vista, não há nada de competitivo nas batidas das tamancas, se entendermos por competitivo como aquilo que instaura um jogo onde haverá vencedores e perdedores. Isto, é claro, se considerarmos apenas os agentes humanos como foco de análise. Proponho que, sim, de fato, há uma competição, uma espécie de combate desportivo, onde o adversário não são os outros dançarinos, de um grupo ou de outros, mas antes, o *tempo*, em suas configurações rítmicas. Assim, não é apenas como se a duração da dança se limitasse pela duração da moda, ela “instancia” dentro da moda duas linhas temporais contrárias nos mesmos movimentos, estabelecidas por um mesmo padrão, o das batidas.

Estes movimentos acabam criando uma nova linha de conexões entre público-espectador e os batedores de fandango. Essa linha é perceptível na diferença de duração das modas batidas e valseadas. Pois são níveis de participações diferentes do público que os grupos de tocadores devem perceber e atuar “de volta” ao tocar. No valseado, os tocadores devem estar atentos à rítmica dos pares de dançarinos rodando pelo salão e tem nessa modalidade uma liberdade maior, digamos assim, para estender ou encurtar as modas. No batido, assim como Valéry sugere, a relação entre rítmicas de dançarinos-tocadores e tocadores no palco, cria um tempo “interno”, diferenciado daquele tempo em que se localiza o público como espectador, o que torna, na prática, a duração das modas relativamente mais curtas¹⁶⁶.

No momento em que começam a acelerar o ritmo das batidas das tamancas, são dois os sentidos em que se estabelece um desafio simultaneamente a favor e contra o tempo. Por um lado, no primeiro sentido, o desafio de se manter, entre dançarinos, em um mesmo ritmo, bater as tamancas juntas, à medida que o tempo/ritmo se acelera e as batidas vão ficando mais fortes e destacadas do ritmo proveniente do grupo de tocadores. E, no sentido contrário, o desafio de acelerar o tempo/ritmo da própria marca, também através das batidas da tamanca, sem sair de um limite rítmico estabelecido

¹⁶⁶ Apenas para fins ilustrativos: uma moda valseada dura em média algo entre 5 e 7 minutos em um baile - as versões gravadas são significativamente mais curtas. Uma moda batida dura, no máximo 5 minutos, pelo menos nas apresentações e bailes de fandango que presenciei.

pelos tocadores. O *jogo rítmico* que se estabelece, então, é o de se acelerar um ritmo sem sair do outro - um paralelo marcante entre mudar (o tempo rítmico das tamancas) e permanecer (nos limites rítmicos dos tocadores).

E então temos a relação dessa linha tocadores-dançarino-tocadores com a linha instituída com o público presente. A noção “público-espectador” pode levar a crer, em um primeiro momento, que a participação desse público seria “apenas” essa, a de assistir, olhar, admirar. Não são poucas, porém, as análises e interpretações que deslocam esse ponto de vista, reconhecendo no “espectador” um agente ativo em sua suposta passividade. Strathern (2014 [1991]), mostra como a performance melanésia deve ser compreendida não apenas de uma noção de tempo, evento e performance distinta da dos europeus, mas é essencial para esse entendimento que as testemunhas de uma performance não sejam estabilizadas no polo passivo, receptivo da performance: as testemunhas são tão fabricantes daquilo que testemunham quanto aqueles que o fizeram. Em um contexto absolutamente distante, Luiz Henrique Toledo, em sua tese sobre o *torcer* nas práticas esportivas, mostra que a diferença da relação instanciada pelo *olhar* e pelo *jogar*; não é exatamente de categoria, muito menos de natureza:

Jogar e torcer são frequentemente ou fortemente dicotomizados no contexto sociológico da cultura do futebol, termos que em princípio conferem características a si mesmos, amplamente compartilhados porque excessivamente comunicados e convencionalizados, e que por isso mesmo desprovidos de sentido. Tomados como dois atributos (perceptivos, sensoriais e corporais), duas perspectivas (no sentido de perfazerem campos distintos de ações) ou dois modos ‘simbólicos’ de se apropriar do jogo, convencionalizam duas práticas que orientam as mais variadas ações, desde, obviamente o próprio torcer e o jogar, até toda atividade que envolva alguma prática ou perspectiva interessada (estética, econômica, religiosa, política), portanto comprometida com algum ‘olhar’ sobre, de fora ou de dentro do futebol. Mas podemos também tomar o torcer e o jogar como atos inventivos recíprocos, portanto como atos de significação que levam a dois tipos de objetificação de práticas implicadas e sistematicamente em relação, quer dizer, reciprocamente motivados, onde necessariamente uma controlaria o outro no sentido de que cada uma traria, digamos, a ‘sua’ marca de objetivação (de suas práticas) na esteira das ações intencionadas do outro. (Toledo, 2019: 50, referências e parágrafos omitidos)

Tomadas neste último sentido, as relações entre público e aqueles que estão ao centro do salão de dança convertido em uma extensão do palco, podemos compreender as relações entre público e dança do batido em duas modalidades. Apenas para fins heurísticos - já que, creio, não é possível estabelecer uma clivagem tão marcada entre as

duas modalidades - façamos uma diferenciação entre público de apresentação e público de baile.

No primeiro caso, que pode ser identificado mais precisamente com aquelas ocasiões em que se está diante de um público menos conhecedor do fandango, hipoteticamente, a relação com o público, de fato, se assemelha mais com uma relação entre aqueles que praticam e aqueles que olham, assistem, derivando qualquer agência desse público como sendo reativa. O público apenas assiste e expressa seu nível de satisfação com aquilo que é apresentado. No mais, esse público está a assistir uma apresentação de uma cultura *outra*, como um pedaço de uma tradição alheia à si mesmo, que convencionou em si um modo histórico: as formas que se observam são pedaços de uma história, são padrões repetidos ao longo do tempo, a metonímia de um passado que deve ser lembrado através da prática contínua daqueles que detêm aquela cultura como um *bem*, como posso. “Bonita essa cultura deles!”, diria alguém desse público, “espero que não se perca no tempo” - ou que não se transforme naquilo que não se é, que não perca sua identidade consigo mesmo. É o modo visível da história, onde a percepção do público se volta para as permanências daquela modalidade, daquele estilo, daquela manifestação como representativas do passado à que elas pertencem.

Nos bailes e festas marcados por uma presença de público, digamos, mais “interno”, considerado como formado pela própria comunidade caçara, em que há a presença de outros grupos de fandango, seja apenas de tocadores, no sentido estrito, ou de fandango batido, se cria uma relação ativa com o público, mesmo que esta se espalhe em distintos momentos - entre um baile e outro, uma festa e outra. Essa relação é marcada *no e pelo* corpo dos dançarinos, não *somente* como repetição de formas herdadas de um passado, mas como elas mesmas instituídas de um tempo sempre presente: aquele da prática que ali está diante dos olhos, do corpo que se move, que executa as batidas. Isto pode os levar à práticas de comparação e avaliação crítica (“é diferente, né?”) das formas pensadas como pré-estabelecidas e a execução dessas formas, empréstimos e apropriações de toques e passos, diferenças entre grupos. Essas formas não são, nesse sentido, estabelecidas pela indeterminação e improviso, elas abrem um espaço e um tempo, no interior das práticas fandangeiras, para suas mudanças, fazendo com que o fandango, continuamente, permaneça sempre novo, jovem, para que aconteça *agora* e se lance no futuro. “Olha o jeito que eles batem! Olha como eles dançam o Anu!”. Realizam-se oficinas para aprendizado de toques e passos novos, trocam-se informações sobre como se move o corpo, como bater diferente as

tamancas (no litoral sul, a ciranda e a chiba do litoral norte são especialmente apreciadas nesse sentido).

Cria-se, também, uma relação de propriedade que está além do sentido de posse. Ou melhor, relação entre propriedades específicas, *hecceidades*¹⁶⁷, com aquilo que tem-se de mais próprio, no fandango, a criação de subjetividades, a criação de temporalidades. Desse modo, não é que “eles dançam desse jeito” porque são fandangueiros (a subjetividade não precede os seus predicados), mas antes, eles são fandangueiros porque “dançam desse jeito” (ou, no mínimo, os dois ao mesmo tempo). Multiplicam-se os fandangos. Apropriar-se do fandango significa, mais do que adquirir um bem cultural em si, criar seus espaços de multiplicação: o tempo que é criado *na* dança, no toque, na batida, no ato de se fazer o fandango.

A rigor, o modo de se voltar à história “visível” do fandango (uma classificação de primeira instância), de se voltar às convencionalizações dos padrões identificáveis, não pode ser isolado desse segundo modo descrito - a criatividade recursiva do ato (mesmo em situações em que o grupo de fandango é o único elemento caíçara de uma apresentação, como no caso da apresentação do Grupo Violas de Ouro na Ilha Comprida, cf. II, Parte II). De um plano deriva outro, são linhas cruzadas, em movimentos helicoidais, ainda que em sentidos “opostos”, digamos assim. O primeiro parte do invisível ao visível, dos números, sempre metafóricos, dos padrões seculares, dos movimentos maiores aos menores, aos passos da dança. O segundo vai desses mesmos passos e parte em direção ao infinito, à sua inscrição histórica, às pequenas

¹⁶⁷ “A hecceidade é um modo de individuação muito diverso daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância. Tudo nela é relação de movimento e de repouso entre moléculas e partículas, poder de afetar e de ser afetado. Mesmo quando os tempos são iguais, a individuação de uma vida não é a mesma que a individuação do sujeito que a suporta. Não se trata do mesmo plano: plano de consistência ou de composição das hecceidades, que só conhece velocidades e afetos, e o plano inteiramente outro das formas, das substâncias e dos sujeitos. Não é o mesmo tempo, também: Aion estóico, tempo indefinido do acontecimento, linha flutuante que só conhece velocidades e, ao mesmo tempo, não pára de dividir o que acontece num já-aí e um ainda-não-aí, um tarde-demais e um cedo-demais simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai se passar e acaba de se passar. Por isso Deleuze perguntava: “que se passou?” Não passamos de uma hecceidade: latitudes e longitudes, conjuntos de velocidades e lentidões entre partículas não formadas, conjunto de afetos não subjetivados. Tem-se a individuação de um dia, de uma estação, de um ano, de uma vida, de um vento, de uma neblina, de um enxame, de uma matilha – independentemente da duração e da regularidade. Aqui nasce toda a possibilidade micropolítica de um devir, de uma política do impessoal; como Deleuze referia em seu último texto, homo tantum. A hecceidade não é apenas um fundo em que se situariam os sujeitos, mas é “todo o agenciamento em seu conjunto individuado que é uma hecceidade; é ele que se define por uma latitude e uma longitude, por velocidades e afectos, independentemente das formas e dos sujeitos que pertencem tão somente a outro plano.”, escrevem Deleuze e Guattari. As relações, as determinações espaço-temporais não são predicados da coisa, mas dimensões de multiplicidades. O plano de consistência só contém hecceidades segundo linhas que se entrecruzam. Uma hecceidade não tem começo nem fim, nem origem nem destinação; está sempre no meio. Não é feita de pontos, mas apenas de linhas. Ela é rizoma - intermezzo”. (Côrrea, 2009: 1).

invenções cotidianas que se desprendem de si mesmas e se tornam a história sendo feita. O problema seria (é) quando focalizamos em nossas lentes, escalas, ouvidos, etc., apenas o primeiro modo, uma tendência daquilo que costumamos chamar de ciência que, assim, metaforicamente esquece de suas próprias metáforas.

Em termos do que chamo de imagética, as imagens provenientes da obra do poeta José Lezama Lima devem nos oferecer boas metáforas. Segundo Alejandro Valenzuela Aldridge, em sua interpretação sobre a função da metáfora na obra do poeta cubano, afirma que esta se opõe ao que ele (no caso, o autor do artigo, do qual, inclusive, me apropriei do título deste capítulo) chama de imagem-pintura. Assim, focalizar no modo visível da história seria o equivalente a este tipo de imagem, “teleológica na medida em que conhece de antemão sua jornada e se entrega a um causalismo sem surpresa; sua finalidade, a princípio, é assemelhar-se o mais possível ao modelo que tem diante de si, alcançar um ponto final de repouso para a matéria no espaço ideal da forma consumada” (Aldridge, 2017: 83, tradução minha).

O que Aldridge chama de imagem-dança, um conceito o qual creio que “se encaixa” bem com os elementos descritos da dança do fandango, pode ser colocado nas palavras de Lezama-Lima, quando este descreve sua concepção de poema:

uma criatura onde coincidam a imagem e a metáfora, [que] trata de resolver não a substantividade no temporal, senão uma substância que se sabe e reconhece como tempo. Não uma substância resistente ao tempo, que concentra uma energia para o tempo, senão o mesmo tempo que se sabe que é uma substância, o mesmo tempo que é capaz de substantivar-se em corpo. Depois que a poesia e o poema formam um corpo ou um ente, e armado de metáfora e da imagem, e formada a imagem, o símbolo e o mito - e a metáfora que pode reproduzir em figura seus fragmentos ou metamorfoses -, nos damos conta de que se tem integrado uma das mais poderosas redes que o homem possui para capturar o fugaz e para o animismo do inerte (Lezama-Lima, 1981: 350)

Não necessariamente precisamos nos apoiar em uma possível dicotomia entre os dois modos, ao contrário. O que nos interessa é a centralidade para o ponto de passagem entre o modo de pensar da imagem-pintura e o da imagem-dança, que é a presença do corpo. O corpo, dessa perspectiva, é a metáfora entre o visível e o invisível; é através dele, afinal, e de suas danças, que um “estado” se volta para o outro e se transforma um no outro.

A antropologia vêm colocando o corpo no centro do palco desde seus primórdios, seja com os clássicos de Mauss, em termos disciplinares, seja através das

etnografias que lhe serviram de alimento ao longo de suas muitas reviravoltas. E, claro, não é preciso dizer nada das antropologias que são o foco de nossas etnografias, nem mesmo da própria prática etnográfica. É através do corpo que viemos a conhecer qualquer coisa, não o corpo de um, sempre o corpo de muitos, o outro no corpo, o “fora” que existe “dentro” e o seu contrário. Quase toda noção de conhecimento, conceito de cultura (e a cultura do conceito), de sociedade, de história, de ciência, vem a ser no corpo e vem a ser corpo.

Neste capítulo, tentei exibir um pouco do que aprendi dançando o fandango (bailado) nesses últimos 10 anos, sendo a dança a primeira coisa que comecei a aprender, desde meu primeiro passo em Cananéia. Devo continuar nessa trilha, no próximo episódio e demonstrar como, através de outra dança, a do músico com seus instrumentos, comecei a aprender a tocar fandango. Embora não tenha segurança para dizer que de fato aprendi - afinal, isto está sempre sob escrutínio - creio que é uma via útil para continuar nossa jornada. Por ora, faço minhas as palavras de Valéry e me despeço com uma questão:

É chegada hora de terminar com esta dança de ideias em torno da dança viva. Eu queria mostrar como esta arte, longe de ser um entretenimento frívolo, longe de ser uma especialidade que é limitada a produção de algumas performances para a diversão dos olhos que a contemplam (ou os corpos que dela fazem parte), é simplesmente uma poesia da ação geral dos seres vivos: ela isola e desenvolve, distingue e desenvolve as características essenciais dessa ação, transformando o corpo dançante em um objeto, cujas transformações e sucessão de aspectos, cuja busca dos limites de potência instantânea de ser, fazem necessariamente lembrar à função que o poeta dá à seu espírito, às dificuldades que ele se propõe, as metamorfoses que ele obtém, aos voos que ele busca e que, por vezes até excessivamente, o retiram do solo, da razão, do bom senso e da lógica do senso comum. O que é uma metáfora, senão uma espécie de pirueta realizada por uma ideia, permitindo assim relacionar diferentes imagens ou nomes? E o que são todos essas figuras que usamos, todos esses meios, tais como rimas, inversões, antíteses, a não ser os usos de todas as possibilidades de linguagem, que nos libera do mundo prático para formar em nós, em nós também, nosso universo particular, um lugar privilegiado da dança espiritual? (Valéry, 2011: 15)

IV. As Experiências do Fandango

Era mais dia de trabalho comum na Oficina-Escola. Com o entardecer, o canto dos pássaros toma outra entonação. Nos fins de tarde de outubro, os quais seo Zé dizia sempre que eram os mais belos de todos – algo difícil de discordar, principalmente ao se observar o pôr do sol sob as águas do cais, do pé do Morro de São João – costumávamos tomar um café e fumar uns cigarros, observando o comportamento dos gatos (Simón Bolívar, Pepe Mujica, Prestes e Ozzy Osbourne são alguns dos nomes mais ilustres) e conversando sobre diferentes temas, com uma leve preferência pela política nacional. No entanto, naquela tarde, esperávamos pela chegada de Amir e de Rodolfo, que traria mais alguns companheiros para ensaiar o grupo de fandango, na iminência da já citada IIIª Festa do Fandango de Cananéia.

Eles chegam praticamente juntos, Amir de bicicleta e Rodolfo de carro, onde trazia a maior parte dos instrumentos a serem usados naquele ensaio. Pouco depois, chegavam Marquinhos e Tor e estava tudo pronto para o ensaio. Como de costume, sentei-me ao lado deles, no intuito de observar bem de perto as batidas nas violas, o ritmo da caixa-de-fofia e os ponteados da rabeca. Rodolfo e Amir pegaram suas violas, Tor ficaria encarregado da rabeca, Marquinhos no adulfê e seo Zé, que não costuma ensaiar com o grupo, mas que quando o faz geralmente é na caixa-de-fofia, pegou as colheres. A caixa ficara ali, momentaneamente esquecida. Mas estava ali.

Fui achando cada vez mais esquisito que, entre as conversas descontraídas, eles fossem se ajeitando e a caixa ia ficando ali, parada. Começo a fazer umas contas simples e resolvo fazer a questão que ficava no ar: “Rodolfo, quem é que vai tá na caixa?” A resposta, simples e direta, me deixa de sobressalto: “Como assim? Você, ué”. Lembro como se fosse hoje, fiquei apenas paralisado, imaginando como aquela situação se deu e o que iria fazer com ela. Afinal, só pegava os instrumentos de vez em quando, meio às escondidas e sem arriscar muito além de uns básicos arranhões para saber como soava tal e qual instrumento. Algo parecido à maneira das crianças caiçaras, fato mencionado no Capítulo I (Parte II), (especialmente no tempo dos sítios), que manipulavam os instrumentos de seus pais, tios e avós, com medo de serem pegos mexendo em algo “que não era seu”. De modo que, dentre todas as coisas que eu *não* poderia afirmar que sabia sobre fandango e sobre a cultura caiçara, uma delas, talvez a principal, fosse que eu não sabia como tocar qualquer instrumento. Ainda mais um de

percussão, já que sempre julguei esta como a categoria de instrumentos musicais que menos tive afinidade ao longo de minha vida como músico amador.

“*Você já tocou com a gente, naquela vivência na Ilha Comprida*” diz Rodolfo, apontando para si mesmo e Marquinhos. Meus pensamentos são puxados de volta àquela realidade com a informação. “*Hã?*” Penso com mais calma e lembro-me do evento.

Era um entardecer ensolarado, quente e úmido, típico do verão cananeense (ou cananeano, como preferem alguns locais) enquanto eu e minha companheira esperávamos a balsa que realiza o traslado entre a região urbana de Cananéia e o Boqueirão Sul, a porção sul do território de Ilha Comprida, Estância Balneária fundada em 1992 e que antes da emancipação pertencia ao município de Cananéia, sendo o Boqueirão Norte parte do município de Iguape, desde o ano de 1938.

Conforme o crepúsculo ia se deitando sob o horizonte, com eles vinham essas criaturas indelicadas conhecidas como *porvinhas*¹⁶⁸. A profusão descontrolada do mosquito – que, segundo dizem, é ligada ao cultivo de banana da região, aliada às condições climáticas -, especialmente em noites de lua cheia, torna um verdadeiro inferno a vida dos banhistas e moradores esperando a travessia, de ambos os lados, suas ferozes picadas provocando um curioso e angustiante espetáculo: uma espécie de dança, causada pela tentativa vã de se livrar de suas investidas tão invisíveis quanto dolorosas. O espetáculo poderia ser considerado cômico – pelo menos para os espectadores, é claro, principalmente aqueles dos vídeos transmitidos via Whatsapp, que não conseguem nem ver os mosquitos e nem sentir o flagelo dos dançarinos. No entanto, para quem se encontra presente nas regiões do cais da balsa de Cananéia e Ilha Comprida, não há escapatória: todos naquele lugar, de crianças a idosos, cães, gatos, e aquelas pessoas que, ingenuamente, acham que algum repelente ou peça de roupa irá os

¹⁶⁸ Diptera hematófagos da família Ceratopogonidae (Borkent, A. e W.W. Wirth, 1997). Também conhecido em outras regiões do Brasil como *maruim*.

proteger estão submetidas à coreografia espontânea regida pela sinfonia do zunido da porvinha. Crianças começam a chorar, alguns adultos também, e, assim, o único falatório possível, entre as interjeições de “ai” e “ui”, não poderia ter outro tema que não um modo de *vencê-las* de alguma forma. O que inevitavelmente se mostrava impossível, demandando uma saída rápida das regiões de embarque da balsa.

Estávamos ali, esperando tanto a chegada da balsa quanto a de Rodolfo e Marquinhos. O relógio apontava 19h20, o que significava que pegaríamos a balsa das 19h30 e chegaríamos bem na hora para a atividade na Pousada Namastê, programada para as 20h. A ocasião era uma *vivência* organizada pela Matimpererê, uma agência de *turismo de experiência*.

Este tipo de turismo remonta à economia de base comunitária e procura incluir em suas programações e nas expedições organizadas uma noção de turismo que visa ultrapassar a exploração de ambientes naturais e santuários ecológicos, mas também estabelecer uma relação com as comunidades locais, com visitas às casas de figuras ilustres da cultura tradicional, ciclos de palestras, exposições e apresentações da cultura local. Logo, a preeminência de *vivências* e *experiências* como eventos [acontecimentos] que podem ser proporcionados por esses agentes turísticos se relaciona à noção de que apenas estar presente em uma determinada localidade, sem estabelecer algum tipo de *conexão* com aqueles que *fazem* daquele ambiente (natural) parte de sua cultura, se torna uma experiência vazia ou ainda uma espécie de não-experiência. Que, por sua vez, seria a uma espécie de não-viver (de fato), um viver vazio.

Pois bem, a vivência para a qual nos encaminhávamos era uma em que reunia apresentações e exposições de diversos representantes da cultura local. A programação incluía rodas de conversas, apresentações de música, dança e comes e bebes, também locais, é claro. Só havia um problema: pouco antes da realização do evento, os organizadores fizeram uma espécie de “chamada” para grupos de fandango que porventura pudessem se apresentar na ocasião e “ocupar” a sua parte – sendo as outras preenchidas por apresentações de danças Guaranis M’Bya e uma conversa sobre a situação dos quilombolas da região. Só que, devido à falta de verbas, não haveria nenhuma forma de cachê para os fandangeiros, quando muito uma ajuda de custo em relação ao transporte. Esse fato deixou Rodolfo preocupado. Em Cananéia, é bem conhecida, como já foi salientado, a problemática dos grupos de fandango em relação ao pagamento de cachês – ou à falta deles. Rodolfo conjecturava, assim, que um evento

que anunciava antes a impossibilidade de pagar qualquer coisa que fosse, iria afastar qualquer grupo de fandango local.

Sua preocupação se devia mais, porém, ao fato de que o evento era voltado para turistas. Não tendo sido combinado de antemão com nenhum grupo e não havendo a possibilidade de disponibilizar um cachê, o medo de Rodolfo era o de que os turistas presentes achassem que o fandango é uma “manifestação fraca, que não consegue juntar gente”. Afinal, estava constando da programação. Assim, ele se juntou a Marquinhos e levou os instrumentos que estavam disponíveis em sua casa – viola, rabeca, caixa-de-folia, Marquinhos levando seu adufe de tamanho diminuto. A intenção era de que, se aparecesse algum fandangueiro, eles fariam um *ajuntório* e fariam o fandango; caso contrário, eles dois mesmos tocariam uma ou duas modas, “apenas para apresentar o fandango”.

Marquinhos e Rodolfo não chegaram a tempo da balsa das 19h30. O que não configurava um problema já que, nestes encontros e vivências, o horário marcado serve mais como uma referência, um ponto de encontro no tempo, sendo raros os eventos que começam na hora (e mesmo que começasse as apresentações de fandango provavelmente não seria a primeira atividade, seguindo o cronograma). Fomos, eu e minha companheira, andando até a Pousada Namastê, que fica a uns 300m da faixa da praia, ao final da estrada de terra que liga a balsa, na costa “de dentro” à costa “de fora”. Ou seja, não mais do que 3 km de caminhada. Iluminada pela luz do luar e pelos faróis dos carros que fazem a travessia – já que a estrada conta com muito pouca iluminação – fomos conversando sobre o fato de ter sido anunciado que haveria fandango na vivência sem ter sido combinado previamente com nenhum fandangueiro, apenas “na informalidade”. Pelo que conhecíamos dos fandangueiros e dos grupos de fandango da região, e no caso de Rodolfo e Marquinhos não aparecerem, era muito provável que não houvesse apresentação alguma. Se fosse uma reunião entre amigos, um fandanguinho, como eles chamam, “apenas” para descontração, não haveria dúvidas de que alguns fandangueiros se mobilizariam, no entanto, por ser voltada para turistas, a ausência de um cachê se transformava num fator crucial para nossa dúvida.

A Pousada Namastê compraz todos os elementos daquele tipo de turismo que ficou ligado a jovens universitários e alternativos, nomeados pelos fandangueiros, algo jocosamente, é verdade, como *bicho-grilo*. Estampas e grafismos indianos compartilham espaço com grafismos Guaranis nas paredes do edifício principal, o da recepção e cozinha, logo à entrada da pousada. Fitas e bandeirolas de cores

extravagantes - rosa-choque, verde-limão e azul-turquesa -, reconhecíveis naquelas que marcam presença nas grandes *raves* que ocorrem durante a alta temporada na Ilha Comprida, sobrevoam o espaço adjacente que serve para o camping, acompanhando a fiação que produz a meia-luz amarela que aliada ao cheiro e o som do mar, criam a estética de retiro dos meios urbanos. Uma geodésica de bambu se entrepõe entre os edifícios posteriores, onde ficam os banheiros, chuveiros e quartos individuais e coletivos. O espaço está sempre ocupado, senão habitado: seja por aqueles que ali trabalham e os hóspedes, no primeiro caso, como pelas infernais *porvinhas* que parecem se multiplicar naquele habitat, bem como por outras entidades, evocadas pelos grafismos, grafites e outras obras de arte e peças de artesanato que compõem a mobília e a decoração do lugar.

O movimento ainda está fraco, nem os hóspedes retornaram das praias, nem outros interessados haviam chegado ainda. Uns vinte minutos depois de nossa chegada, chegam também Marquinhos e Rodolfo, acompanhados de Daniela, esposa de Marquinhos. Enquanto isso, Fernando Oliveira, o mestre de cerimônias e um dos responsáveis pela organização do evento, ia terminando de arrumar os detalhes da apresentação de slides e vídeos que abririam as atividades daquela noite. Assim que o vejo, vou cumprimentá-lo, ao mesmo tempo em que se aproximam Rodolfo e Marquinhos. Conversa vai, conversa vem, eventualmente Rodolfo pergunta a Fernando: “vai vir mais alguém?” e com “alguém” ele claramente se referia a fandangueiros, ao passo que as pessoas iam chegando para a vivência. Fernando, então, franze o cenho e diz “ah, acho complicado, né? Sem apoio, sem recurso nenhum fica difícil”, admite. “Ainda bem que nós viemos então, né?” intervêm Marquinhos.

Enquanto Fernando terminava de arrumar o projetor, Marquinhos e Rodolfo e eu esperávamos do lado de fora, dançando com as porvinha e tentando amenizar a situação com a fumaça do tabaco. Foi então que Rodolfo me pediu para “fazer a caixa”: “Só marca as batida pra nós, não precisa nada muito elaborado”. Estava esperando pelo convite, na verdade. Foi minha companheira, Gabriela, que notara que, pouco antes, logo depois de cumprimentar Fernando, Rodolfo descera do carro apenas três instrumentos: a rabeca, a viola e a caixa. Sendo que Rodolfo e Marquinhos poderiam fazer os instrumentos de corda, “quem vai tocar a caixa?”. “Mas eu?” retornei, “eu nem sei tocar...”. Como estivesse antevendo o desenrolar da história, ela me diz “fica vendo. E outra: pro que vocês precisam hoje à noite, você não precisa saber tocar, só pra quebrar um galho mesmo. Aliás, acho que você devia se oferecer”.

O convite veio, sem que precisasse me oferecer, nos termos antevistos pela minha companheira: “não precisa inventar muito, só marcar o tempo pra gente, cê vai tirar de letra!”. Então, após uma belíssima apresentação de dança por parte de jovens Guarani M’byá, ao som de violão, rabeca e outros instrumentos de percussão (que não tive a oportunidade de identificar), era nossa vez. O ar de descontração reinava, assim como na apresentação de dança M’byá: não havia palco ou qualquer tipo de “centralização imagética” em torno das apresentações e, para ser bem sincero, uma parte considerável do público - que ia crescendo conforme os turistas voltavam de seus banhos de mar - não parecia estar prestando muita atenção. Uma parte rondava a exposição montada na pousada, cujo tema eram os mestres da cultura local, criando uma situação de trilha sonora temática ao vivo; outra parte se preocupava mais em suas atividades “pós-praia” e em inutilmente se livrar das porvinhas. Outros comiam e apreciavam as apresentações, e uma pequena parte prestava atenção diretamente. Com exceção dos Guarani anteriormente, ninguém dançou.

É curioso que - aparentemente, ao contrário de Rodolfo - eu mesmo não considerei essa como minha primeira apresentação de fandango. Talvez, pelos ares de descontração ou por estar simplesmente “quebrando um galho”; ou, mais provável, por não planejar de forma alguma em repetir a dose e me apresentar novamente com algum grupo de fandango. Pelo menos até aquele ponto, em que o próprio Rodolfo me escalou, ainda que à minha revelia, para se apresentar junto de seu novo-velho grupo: *Os (Im)Puros do Fandango*.

“Mas peraí, Rodolfo, eu tava só quebrando um galho daquela vez... eu não sei tocar, não”, foi o que disse a Rodolfo, quando ele me tornou o “caixeiro” do grupo. “É por isso que a gente tá ensaiando, pô. Não sabe, aprende”. A situação me deixava um pouco apreensivo. Talvez, fosse uma apresentação mais “local”, restrita aos domínios da comunidade cananeana, e eu teria dito simplesmente “ok, bora lá!”. Mas não se tratava de qualquer apresentação, do meu ponto de vista, mas sim daquela que considero como

sendo, senão a mais importante, a mais popular festa do calendário caiçara, “A” Festa do Fandango, a que reunia todas as comunidades do território caiçara, de Paraty-RJ, à Paranaguá-PR.

Sempre preferi uma atuação em campo que poderíamos classificar como “discreta”, na medida do possível. Aquela situação era o contrário disso, pelo menos na minha cabeça. Além disso, mesmo que me considere um músico amador (e muito mais “amador” do que “músico”), mesmo com instrumentos com os quais eu me sinto mais confortável, não tenho um histórico de apresentações muito extenso, preferindo situações de música “espontânea”, em que, geralmente, não se presta muito atenção aos músicos ou ainda quando todos os presentes no recinto se tornam eles mesmos músicos - em outras palavras, festas e ensaios. Mas não uma Festa, uma grande apresentação.

Mas lá estava eu, de repente, como caixeiro do grupo. Seo Zé, percebendo meu aparente nervosismo, resolve me dar uma mão, literalmente, pega a caixa e me mostra: “ó, o tempo básico é esse aqui: TUM-TUM-TÚ-X¹⁶⁹, tranquilo”. Ele faz os movimentos apenas uma vez e me passa a caixa. Replico algumas vezes, ao que ele observa e diz: “isso! Agora, põe a outra mão pra usar também, faz algo de diferente aí, tá muito seco!”. Ele se referia ao uso da mão sem a baqueta no couro do tambor, marcando pausas e intercalando as notas mais fortes, dando “ginga” às batidas. “TU-cum-TU-cum-TÚ-X”, mas dessa vez ele apenas demonstra vagamente através de movimentos no ar, já que a caixa já estava comigo: “a mão direita bate e a mão esquerda assopra... no seu caso o contrário, já que você é canhoto, né? Ainda tem mais esse defeito”, seguido de uma de suas marcantes e roucas gargalhadas. Tento mais algumas vezes, com relativo sucesso: “isso”, diz seo Zé, “agora se solta que parece que tá com os braço cheio de concreto”, e outra gargalhada.

Após essas breves e iniciais instruções, resolvo fazer uma piada com um causo que seo Zé adora contar, em relação aos toques na caixa-de-folia: “mas seo Zé, o fandango *não repica*”, digo, imitando o sotaque característico dos mais antigos residentes do litoral sul¹⁷⁰. Seo Zé conta que estava, certa vez, brincando com uma caixa-de-folia, experimentando formas de tocar, parecidas com as que me ensinava, e

¹⁶⁹ O X, nessa marcação onomatopaica extremamente particular de minha parte, representa a nota fantasma - creio que a letra mais apropriada para isto, já que se trata do símbolo quiasmático por excelência.

¹⁷⁰ Isto é, com o “R tepe”, como se pronuncia em *palavra*, em *pirata*, muito associado aos sotaques paranaense, um “R” vibrante, o contrário do “R retroflexo” que é curvado e puxado, mais arrastado, como em “*porrrta*” e “*cerrrto*”, mais associado aos sotaques “caípiras”. O sotaque caiçara é algo como uma mistura dos dois, marcado também pelo uso dos fonemas “Ti” e “Te”, e “Di” e “De”, com as vogais pronunciadas de modo literal, este também associado aos sotaques paranaense.

um velho fandangueiro o interpelou: “tá errado, tá errado, Zé! O fandango não repica! Não repica!”, se referindo, precisamente, ao uso da mão sem a baqueta para além da marcação da nota fantasma ao final do compasso. Ao “retornar” à história como piada, provocando-o, seo Zé retruca: “ah, vá, vá!”. E mais uma gargalhada.

Naquele ensaio, correu tudo bem e ao fim das aproximadas duas horas de duração, senti que estava me aproximando do modo que eles queriam suas batidas. “Agora só falta aprender a diferenciar o toque do *dondom* e da *chamarrita*, e *tamo bala*”, segundo Rodolfo. “E também suavizar um pouco essa batida aí, que se não o violeiro não aguenta cantar até o fim”, completou, se referindo ao fato de que batia com muita força na caixa e cobria a voz. Contudo, no segundo ensaio - e também o último, antes da data marcada da apresentação, no segundo dia de festa -, as coisas mudaram.

O segundo ensaio, em outro belo fim de tarde de outono, no mesmo local, tínhamos uma novidade: um novo membro, Celso, que iria tocar... a caixa-de-folia. Imaginei que iria ser substituído e, em um misto de alívio (devido ao meu nervosismo) e apreensão (pois estava gostando de *praticar* o fandango), indaguei Rodolfo sobre isso, meio fazendo piada: “opa, arranjou alguém que sabe tocar à tempo, é?”. Rodolfo, porém, negou e disse que tinha umas ideias novas pra apresentação.

“Vamos fazer assim: duas caixas-de-folia!”. Pelo olhar dos outros então membros do grupo, ele não avisou ninguém anteriormente, nem mesmo o novo membro. Todos pareciam querer saber como aquilo seria feito. Antes que alguém questionasse, contudo, Rodolfo emendou: “O Celso aqui vai fazer o tempo normal, a batida que você tava fazendo antes. Daí pra você, a gente pega uma caixa maior, afina ela mais grave, deixa a pele mais solta um pouquinho e você marca na caixa o contratempo, entendeu?”.

Apesar de ter entendido, fiquei na dúvida se iria dar conta do recado: agora, não se tratava de uma novidade apenas para mim, mas também no fandango em geral - até onde sei e onde pude presenciar, nunca vi ou ouvi dizer de um grupo com mais de uma caixa-de-folia, que dirá de uma marcação na caixa que preenche os contratempos. Por outro lado, segundo Rodolfo, isto iria facilitar o meu trabalho, na medida em que ele estava pensando em algo que não iria necessitar de um conhecimento mais profundo em relação à distinção das marcas (“mas aprende mesmo assim, né, é importante”), e também de que seriam menos movimentos os quais teria de fazer. Mas ainda assim, tínhamos de conferir na prática como ficaria. Assim o fizemos e, na avaliação de

Rodolfo, ficou bom. Pelo menos o suficiente: “claro que seria melhor se pudesse ensaiar mais né, mas tá bacana, vai dar pro gasto!”.

Depois do referido ensaio, fui ter com seo Zé, sobre uma questão que estava rondando minha cabeça. Perguntei a ele se ele conhecia o novo membro, e o que ele achava sobre a questão da formação dos grupos. Isto porque, nesses anos de convivência com fandangueiros caíçaras de Cananéia, sempre me pareceu um tanto óbvia a instabilidade no que diz respeito à formação dos grupos na cidade. São muitos os motivos: vão desde brigas em relação ao pagamento dos cachês; por questões de autoria de modas (embora tenha ouvido apenas uma única vez de uma querela do tipo); falta de tempo por questões de trabalho ou outros projetos, às vezes outros grupos de fandango, que tomam mais tempo de um fandangueiro; e a “conversão” de fandangueiros para religiões evangélicas; todos estes são alguns dos motivos mais aparentes em uma lista longe de estar acabada.

Nem deu tempo de terminar a minha pergunta à seo Zé; ao que comentei, “tem sempre alguém novo, né...” ele já estava respondendo: “eita, nem me fale! esse aí mesmo eu nunca vi. É aquela coisa, né, não existe formação de fandango, o fandango está sempre *in-formação*, entendeu?”

De fato, pude atestar em primeira mão essa *in-formação*, não apenas antes e depois, mas também durante a apresentação, no dia da festa. Chegado o momento da apresentação (eu “tremia que nem vara-verde”, segundo seo Zé), mais uma mudança, em cima da hora: seo Zé e Amir não iriam mais tocar, quem faria a segunda voz e o machete, em vez de uma segunda viola, seria Leandro Diéguez, de Guaraqueçaba/PR, do Grupo Fandanguará, e mais uma pessoa (a qual não registrei o nome) faria *mais uma* caixa, também em “tempo normal”. Todos esses rearranjos, inclusive, foram os motivos dados por seo Zé e Amir para não subir ao palco: “muita gente já, ninguém ia ouvir a colher!”, nas palavras do primeiro e “sem ensaio, assim, não pego confiança, aí fica difícil”, como disse o segundo, após a apresentação.

Efetivamente, a apresentação foi algo bagunçada, da minha perspectiva. Havia algum problema no retorno, parecendo dessincronizado, fazendo com que, junto à falta de prática conjunta, saíssemos do tempo mais ainda - eu mesmo não conseguia ouvir quase nada da viola e da rabeca, tentando minimizar o deslocamento de ritmos através do visual, o que era dificultado porque só conseguia ver direito Leandro com o machete ao meu lado esquerdo, e os caixeiros à minha esquerda - Marquinho com o adufe estava atrás e Rodolfo (viola e primeira voz) ligeiramente mais à frente com Tor (rabeca). Ninguém, nem no público e nem no recém-formado grupo, *parecia* estar incomodado, porém. Assim, apenas pedi à mesa de som para que aumentassem o volume do retorno da viola e da rabeca, ao que me responderam, “tem como não”.



16. Grupo Impuros do Fandango se apresentando na IIIª Festa do Fandango de Cananéia

Segue o baile, portanto, e apesar desses contratemplos, creio ter sido uma boa apresentação. Ou pelo menos razoável, na avaliação do público: logo ao descer do palco, Fernando Alcântara, cirandeiro de Paraty-RJ, se aproximou de mim e disse que havia gostado, “mas não sabia que você tocava também”. Jairinho, caixeiro da Ilha dos Valadares, Paranaguá-PR, foi mais crítico e disse “precisa ensaiar, né, pra ficar bom”. Podemos inferir que foram opiniões mistas, no mínimo.

Os Impuros do Fandango (às vezes grafado (Im)Puros), contudo, continuou seu caminho seguindo este último conselho e é realmente infortúnio que, após participar de mais dois ensaios, acabei voltando à minha residência em São Carlos-SP, assim, encerrando assim a minha participação no grupo (e, até o momento, como fandagueiro também). Ainda assim, foi mais que o suficiente para confirmar a *in-formação* indicada por seo Zé: nos dois ensaios pós-apresentação que participei, única constante em relação a seus membros foram a presença de Marquinhos e de Rodolfo, e estes ainda revezavam entre adulf e rabeça, no caso do primeiro, e rabeça e viola, no caso do segundo.

Mais ainda: se por um lado a assertiva de seo Zé sobre a “inconstância da formação” se refere diretamente à lógica de instabilidade que afeta o destino dos grupos de fandango em relação a seus integrantes, no caso dos Impuros, nos ensaios subsequentes, era tudo potencializado, não apenas em relação às trocas e substituições de seus membros, mas em relação ao próprio estilo e estruturas musicais, como já demonstra as experimentações com as caixas. E mesmo este aspecto foi aprofundado nos últimos dois ensaios que participei, ou melhor, estendido a outras estruturas: em um outro tipo de experimentação, novamente sugerido por Rodolfo, foram invertidas de posição as estrofes relativas à *chegada* e à *despedida* em uma moda (se não me engano, a moda era *O Galo Canta*, uma *chamarrita*). “Uma moda que começa pela despedida! Eu, pelo menos, nunca vi isso!”, exclamou Rodolfo. É por conta desse tipo de criatividade, inclusive, que os Impuros do Fandango justificam o seu nome: segundo o próprio Rodolfo, o nome é uma provocação aberta e uma resposta aos mais antigos mestres, que “vivem falando que a gente não toca fandango de verdade, que não toca todas as moda, que toca diferente, que o nosso fandango não é puro. Então tá! Nós somos o que então? Os Impuros do Fandango”. De fato!

Por um lado, as propostas dos Impuros tem ares de novidade, a partir da singularidade expressa em cada uma dessas experimentações com as formas do fandango. Por outro lado, me permito discordar um pouco dele, e tanto vejo como ouço nessas experimentações algo tradicionalmente caíçara (este tem sido o argumento geral

da tese, afinal). E, mais até do que as consequências profundas no modo como se entende as expressões culturais caiçaras, este é também o modo pelo qual podemos compreender melhor as ideias localmente construídas de transformação e resistência política, como veremos a seguir.

As experimentações dos fandangueiros em relação às formas e estilos de suas manifestações musicais são experimentações em relação aos gêneros que o fandango perpassa. Quem coloca de maneira mais concisa e direta é Gilvan Santo Amaro, caixeiro (e percussionista, como acrescenta) de Paranaguá-PR: “o que a gente tá tentando fazer com o fandango, é levar a nossa experiência de músico tradicional pra outro gênero, levar o fandango pra outros gêneros, sem tirar aquilo que é tradicional do fandango”. Ele me disse isso logo após a reunião de consolidação do Comitê Gestor de Salvaguarda do Fandango, com a participação de trabalhadores do Iphan, quando as pautas derradeiras da reunião ainda rendiam conversas sobre as ações de conservação do fandango.

É um detalhe interessante que ele tenha afirmado que a intenção não é transformar nem adaptar o fandango a outros gêneros, mas antes, *levar o fandango* até eles. Mais ainda, essa afirmação veio na esteira de uma discussão que tinha como centro as transformações pelas quais “vinha passando” o fandango e a participação e atuação do Comitê diante delas - vejamos bem, transformações pelas quais o fandango *vinha passando*, as quais se pode estar *diante delas*: até aqui, tudo se passa como se as transformações fossem localizadas em um “fora”, não obstante visto como força que afeta um “dentro”, o do fandango.

Tenho motivos para acreditar, contudo, que a noção e a percepção das transformações no fandango operam de maneira um tanto diferente, tanto na perspectiva de observação dessas transformações no fandango, especialmente por parte dos fandangueiros, quanto na participação ativa nessas transformações que o próprio

fandango proporciona (e se os argumentos dos capítulos precedentes forem considerados válidos, o leitor também tem motivos para acreditar na mesma coisa). Isto porque experimentar com, através e no fandango, embora dificilmente possa ser considerado algo como *um* conceito, é parte fundamental da prática e pensamento do fandango.

Com efeito, é difícil traduzir o *experimentar* do fandango em um conceito precisamente porque ele se expressa em muitos conceitos, mas não somente: além das próprias práticas, obviamente, as ferramentas e instrumentos de experimentação são elas mesmas experimentais; assim, os modos como se usam as ferramentas, instrumentos e conceitos, não poderiam deixar de ser eles mesmos experimentais também.

No capítulo III (Parte I), por exemplo, vimos algumas dessas experimentações em relação à confecção de instrumentos musicais; neste capítulo, estamos nos limitando ao “uso” (uma categoria deveras complexa) desses instrumentos, bem como à questões da performance dos mesmos, nas transformações de estilo do fandango, com destaque para os instrumentos de percussão. De fato, são nos instrumentos de percussão, como a caixa-de-fofia, as tamancas e o adulfê que “vemos” as transformações ocorrendo mais claramente.

Destaquei nas páginas acima algumas propostas (experienciadas por mim mesmo) de novas batidas que engendram uma nova estilística fandangueira. Tentar um toque novo, uma nova batida, alterar os ritmos, acelerando ou diminuindo a passada, transformações na própria estrutura organológica dos instrumentos, alterando assim sua sonoridade, são não apenas o suficiente, bem como os marcadores diacríticos de estilos de fandango que vão, aos poucos, se multiplicando. É assim, por exemplo, que vêm se estabelecendo o chamado “Fandango Pancada”, através da colaboração entre grupos de Peruíbe, Iguape e Paranaguá, um fandango marcado por batidas mais aceleradas e gingadas que parece ter caído no gosto dos frequentadores dos bailes. Os Impuros, por sua vez, vinham tentando criar um novo estilo, que adotou a alcunha de “Fandango Brisa”¹⁷¹. No entanto, o que é realmente novo nessa situação não é a criação de novos estilos e sim o fato de nomeá-los: é nesse sentido que podemos nos aproximar da

¹⁷¹ Se o Fandango Pancada provavelmente tem influência do sucesso dos estilos de música “pancadão”, especialmente no funk, marcado pelas batidas aceleradas e graves, o Fandango Brisa, por sua vez, pode ter “retirado” suas influências estilísticas do reggae e gêneros afins, fazendo referências, digamos, a “viagens” transcendentais – não à toa, como vemos na estética dos *flyers* de divulgação do grupo, há uma temática relacionada a Extraterrestres e viagens espaciais. A influência se dá mais em termos líricos e temáticos do que sonoros, contudo. Ver, por exemplo, o anexo III, com a letra do “E.T. Intruso”, moda composta pelo grupo.

afirmação de Gilvan, sobre estar levando o fandango para outros estilos, ao criá-los através do fandango.

O experimentalismo fandanguero atravessa de um ponta à outra suas manifestações musicais, materiais, instrumentais e sociais. Nada se encontra fora dos limites do fandango, nesse sentido: por exemplo, Eloir Paulo Ribeiro de Jesus, o famoso Poro de Jesus, adufeiro do Grupo Mandicuera, também da Ilha dos Valadares, de Paranaguá-PR, me contou certa feita sobre “um” instrumento que estava criando, uma bateria caiçara, que juntaria todos os instrumentos de percussão do fandango em apenas “um tocador”. “Tá quase pronto! Aí só vai faltar inventar um jeito de tocar essa coisa”, afirmou, fazendo um pouco de troça do próprio invento. Não sei, porém, se ele levou o experimento adiante.

Saindo do espectro dos instrumentos de percussão, temos também outras adições e substituições importantes, no que diz respeito às transformações estilísticas do fandango, especialmente as mais recentes. Alguns grupos têm adicionado baixos elétricos, baixolões, contrabaixos acústicos, “rabcões” (que seria uma versão caiçara do contrabaixo acústico), violões fazendo ponteados como os da rabeça ou acompanhando o ritmo das violas, apenas para citar exemplos que vi e ouvi por mim mesmo.

Por outro lado, as experimentações com instrumentos de percussão parecem encontrar um caminho mais aberto do que experimentações com instrumentos de corda. A introdução de instrumentos de faixa mais grave, como baixos e contrabaixo, por exemplo, encontraram maior resistência da comunidade fandanguera, segundo me disseram alguns fandangueros de Cananéia, que se referiram ao fato como “uma coisa que demorou pra pegar moda”. O uso de violões encontra maior resistência até o momento, especialmente quando estes são encarados como substituições das violas caiçaras, e não como acompanhamento - o mesmo é válido, mas em menor medida, para o uso de cavaquinho no lugar do machete, mas nesse caso, leva-se em conta que são instrumentos muito mais similares.

O uso de instrumentos de percussão industrializados, contudo, parece chamar menos a atenção - o que se reflete na maneira como experimentações no modo de tocar a percussão e as cordas são aceitas. Rodolfo mesmo, por exemplo, experimentou isto por conta própria quando, certa vez, em um baile “local” (i.e. voltado apenas para a comunidade cananeense), experimentou o uso de pedais de efeito para guitarra na viola, como *Wah-Wah* e *Delay*, o que, segundo ele mesmo, não foi muito bem aceito pelos

presentes. “É difícil, mas ainda assim prefiro tentar algo diferente”, afirmou, “mas não é sempre que dá certo, é a vida, né?”.

Contudo, se por um lado essas experimentações trazem sempre um ar de novidade, por outro lado elas podem ser consideradas como uma modulação clássica do fandango caíçara. É o que comprova um áudio que circulou diversos grupos de fandango e de cultura caíçara no começo do ano. O áudio circulou mais do que o comum por dois motivos. O primeiro é que ele aconteceu por acidente: o seu autor fora descuidado, digamos, e estava gravando um áudio criticando outros fandangueiros que, aparentemente, deveria ser enviado para apenas uma pessoa. Mas suas exclamações ao final do áudio indicam que ele acabou errando e enviando para algum grupo ou pessoa errada - o que gerou um interminável ciclo de piadas com a inabilidade tecnológica do sujeito em questão.

O segundo motivo, que é o que nos interessa aqui, é o conteúdo das palavras gravadas, as suas críticas a outros fandangueiros. No áudio, que dura cerca de pouco mais de três minutos, ele expressa sua insatisfação com os fandangueiros mais jovens. Até aí, algo bem comum em relação aos fandangueiros mais velhos. Contudo, os motivos de suas críticas são mais incomuns, embora não sejam estranhos: ele dizia que “o pessoal mais novo acha que tá inventando a roda, que tá fazendo algo de novo com essas invenção aí, mas a gente toca fandango no violão, no baixo, de tudo que é jeito faz tempo! A gente toca música de verdade, faz fandango do jeito que for, aí era eles que vinha e dizia que a gente não sabe tocar o fandango. Agora eles tão só fazendo o que a gente fazia e fica falando por aí que eles que inventaram um fandango novo”.

Este é um ponto de vista um tanto dissonante, se pensado nos termos dos discursos mais comuns dos fandangueiros mais antigos, que costumam oferecer uma resistência maior às experimentações. Mas expressa bem explicitamente o fato de que a experimentação, não apenas com estilos do fandango, como no uso de seus instrumentos, não é exatamente nova *em si*.

De certo modo, não seria difícil encarar essas transformações - sonoras, estilísticas, instrumentais, etc. - como uma espécie de “adaptação” (ou “deterioração”,

dependendo do ponto de partida) do fandango caíçara frente à outros estilos mais popularizados hoje, outros contextos musicais, sociais e ambientais. Em realidade, este é, de fato, *um dos* modos pelos quais muitos fandangueiros encaram essas mudanças.

Nesse modo, convergem os sentidos vinculados às ideias de sobrevivência e resistência de uma cultura ao tempo (ou ao contexto sócio-cultural e político considerado como [um] tempo: “a era das...”), como modo de persistência e perseverança de modalidades e modulações singulares de práticas sociais e culturais frente ao “outro”. Nesse modo de pensar, os limites do fandango são dados anteriormente, eles correspondem a uma imagem estabelecida do que é fandango, de quais são suas práticas específicas e os modos de se praticar (i.e. experimentar) são determinados por um único contexto, aquele da cultura tradicional. Ainda nesse modo, não se trata tanto da questão de como se avaliam as transformações, como se dá a valorização de cada uma delas, mas de que o fandango é algo a ser transformado de fora para dentro. O fandango como entidade passiva, no tempo/espço, de eventos políticos que lhe são exteriores.

Ou seja, mesmo que se trate de um viés positivado, como indica o uso do termo “adaptações” ou de “resistência” (ao mundo moderno, aos tempos modernos, às condições atuais, etc.), ou no viés “catastrófico” da perda ou fim das culturas e dos mundos, as forças ativas (uma redundância, diríamos) do fandango são assim deixadas de lado. Mas por quem?

Como afirmei, esta é uma interpretação ou perspectiva não apenas “válida”, mas também bem disseminada entre fandangueiros. Isso não significa, contudo, como venho tentando demonstrar, que este seja o *único* modo de se compreender a questão. O interessante é que este é um modo frutífero para se entender uma outra noção bem propagada, para muito além dos fandangueiros, sobre o que é resistência - política ou não.

A primeira ideia fundamental contida na ideia de resistência, em qualquer sentido que se entenda a palavra, é a de oposição. É esta ideia que é vinculada não apenas às fontes latinas da palavra, como também ao conceito físico do termo e ao sentido político que se popularizou especialmente após a Segunda Guerra Mundial. Resistir é se opor a algo, geralmente a algo que exibe uma diferença de potencial - seja elétrico (a corrente elétrica) ou político (governos e autoridades impostas, movimentos revolucionários). Para ser mais preciso, resistir é se opor a algo que *passa*, como é obviamente o caso da corrente elétrica, mas também o de governos e ditaduras: “não

passarão”, como no mote clássico das resistências antifascistas. Mas é curioso que o termo tenha se popularizado, pós-II Guerra Mundial, como resistência à um país *invasor* por outro ocupado. Nos termos ativos/passivos, o lado da resistência é o lado que está parado, atuando contra um movimento que vem de fora, *Re-*, de “ir contra”, *-sistere*, de “posição”: resistir é tomar uma posição contra algo que passa ou vem de fora.

Não deve ser coincidência, portanto, a homonímia com a ideia cartesiana de *res extensa*, a clássica oposição entre o sujeito, que é a coisa pensante (*res cogitans*) em *contraposição* aos corpos, às coisas extensas, à matéria, que são *obstáculos* ao pensamento (ou, na melhor das hipóteses, sujeitos a ele). A matéria, a *res extensa* (e inclui-se aí, para Descartes, o *corpo* e os *animais*, que seriam pura extensão) não tem pensamento, não pensa por si. Seu movimento é puramente quantitativo e mecânico. Porém, ainda que eivados de pensamento, a *res extensa* apresenta como qualidades essenciais as modificações em termos de quantidades, movimento e forma que, no entanto, (assim como a *res divina*) só fazem sentido, para aquele que é considerado o primeiro filósofo moderno, se forem pensados - ou seja, a partir do *cogito*. Não é que as coisas existentes na extensão (as coisas concretas, digamos) só existem no pensamento, mas elas apenas se modificam no pensamento (que é, a propósito, apenas humano). De todo modo, - mais do que as conceitualizações de corpos e pensamento cartesianas - ainda que de maneira vaga, sobrevive na noção de resistência a sua divisão entre pólos opostos ativos e passivos.

Em segundo lugar, a ideia de desaceleração. Novamente vinculada à física, a ideia de resistência como desaceleração de algo é de profunda importância na física mecânica relativista¹⁷². Estes são assuntos de um campo disciplinar o qual não tenho nem tempo e nem capacidade para me aprofundar agora¹⁷³, mas, mesmo que de

¹⁷² Estou evitando aqui todas as complexas relações que poderiam ser traçadas entre o conceito/ideia de resistência na termodinâmica, especialmente em relação ao seu segundo princípio, a famosa lei de entropia, quanto na mecânica quântica. De fato, o conceito de resistência é fundamental em todos os ramos da física, da mecânica à ótica, passando pela física elétrica e dos movimentos ondulatórios, mas é a partir da descoberta/invenção da lei de entropia, por um lado, e das teorias da relatividade de Einstein, por outro, que se introduz em física o problema de um tempo não absoluto e que não é dado à priori, ao contrário de Newton e Kant. A partir da percepção de uma seta do tempo, pela entropia - mais ainda, do fato de que só podemos perceber essa seta do tempo caminhando em uma única direção, na direção progressiva/futura, mesmo que, diante das leis da física, seja perfeitamente aceitável que caminhemos em direção ao passado - e de um referencial de tempo, no caso da teoria da relatividade, que o tempo se torna um *problema* físico, problemas estes que vêm sendo revisado (ou até mesmo revolucionado) a partir da mecânica quântica.

¹⁷³ Por ora, basta indicar o papel fundamental que a ideia de entropia exerceu na *modelação* do estruturalismo lévi-straussiano, junto à noção de simetria, ambas, respectivamente, pensadas a partir do efervescente contexto científico dos anos 1940, em física e matemática. Ver, a esse respeito, o brilhante artigo de Mauro W. B. Almeida sobre o tema (1999).

passagem, é preciso mencionar que a desaceleração é o tipo de aceleração que impõe um valor negativo ao valor absoluto de velocidade. Isto não conduz a uma noção de aceleração negativa, já que a própria equação de aceleração é a variação da taxa de velocidade, sendo em si uma grandeza vetorial de comprimento do tempo. Sendo assim, a aceleração é a medida de tempo com que a velocidade dos corpos varia, e a desaceleração são os valores que diminuem a rapidez de velocidade de variação.

Metaforicamente, esta talvez seja a derivação mais recente do conceito em resistência política e vincula-se também à percepção dos fins de mundo. Seja na topologia aberta do “princípio oblíquo” da arquitetura de Paul Virilio¹⁷⁴ - pela qual buscava eliminar a oposição entre dentro/fora - seja na percepção de que o progressismo técnico-humano (à esquerda e à direita) não passa de um antropocentrismo que, fatalmente, tornará a terra inóspita em termos ambientais (para os humanos e outras espécies animais e vegetais)¹⁷⁵, a noção de resistência como desaceleração nega, ao mesmo tempo, a simples aceleração “adiante” e a estabilidade “absoluta” dos corpos. É, portanto, uma ideia muito presente nos coletivos críticos ao desenvolvimentismo desenfreado e antropocêntrico, que buscam através da desaceleração - como em movimentos nomeados como “slow food” e “slow science” - uma alternativa ao inexorável destino destrutivo que o capitalismo, atualmente, e o progressismo cego, de maneira geral, conduzirão a vida no (e do) planeta.

A terceira ideia, e última das quais devo falar, é a sobrevivência. Outra palavra de imensa complexidade, ainda mais se pensarmos em seus usos antropológicos e culturais, algo abandonados, é verdade, devido à carga evolucionista que incide sobre o termo, especialmente (mas não exclusivamente) naquilo que se convencionou chamar de darwinismo social. Contudo, um sentido de sobrevivência, bem, *sobrevive* em muitas formulações sobre a resistência política (aparentemente, nos domínios da física, não se encontra essa vinculação - pelo menos não diretamente).

A ideia de sobrevivência está presente na resistência através da ideia de persistência dos corpos em relação a seus meios - ou seja, uma espécie de inversão cartesiana, sem que, contudo, se dispense seu divisor. Se inverte apenas o foco direcional do ponto de vista, sendo que, no caso da sobrevivência, o foco se dá no pólo

¹⁷⁴ Paul Virilio sobre o design: “A ideia é que, assim que uma terceira dimensão espacial (o oblíquo) é trazido ao relacionamento a respeito das mudanças do espaço e do peso, o indivíduo sempre estará em um estado de resistência - seja acelerando enquanto vai abaixo, ou desacelerando enquanto sobe, seja quando alguém anda em um plano horizontal de peso nulo (ou igual)”. (Virilio, 2001 :53, tradução minha).

¹⁷⁵ cf. Danowski e Viveiros de Castro (2017).

dos corpos como afetados por seus meios, pela matéria, pelas *res extensa*, não mais como entidades passivas, mas como determinantes dos corpos, ainda que essas *res extensa* ainda estejam subtraídas de pensamento e toda ação *pensada* derive dos corpos individuados, como poderia se dizer no caso do conceito em (algumas) biológicas.

Sendo o legado tanto de Tylor, nas ciências humanas, quanto de Darwin, de modo generalizado, o conceito sobrevivência, assim como o de resistência, consiste em uma oposição; desta vez, da vida em relação à morte. Porém, se no caso de Darwin *talvez* seja fácil ver como ele opôs a vida e a morte, entre seres vivos que *continuam* vivos (por *se transformarem*, ou melhor, “adaptarem”) e seres já-não-mais-vivos, que foram extintos, direcionando assim sua linha temporal ao futuro, o mistério que encantou Tylor é o de como as coisas vivem *para além* de si mesmas em um dado tempo presente, como elas *sobre-vivem* à vida daqueles que a produziram ou criaram (as sobrevivências culturais), fazendo-o retornar na linha progressiva do tempo e inverter o foco descritivo vida/morte: as coisas que *sobre-vivem*, são coisas que, necessariamente, de alguma forma já morreram. A questão da evolução, para Tylor, relaciona-se não à adaptabilidade de seres que ainda vivem e se acomodam ao meio, mas como as *coisas* que sobrevivem persistem em relação à vida de seus criadores, como elas continuam sua existência *apesar* das transformações nas vidas que “evoluíram”.

Como vemos, são pontos de vista duplamente complementares. Em primeiro lugar porque, no sentido progressista darwiniano, para que se possa ver qualquer coisa como a figura da adaptação, é necessário que alguma coisa continue para que se possa classificar como vivo, que alguma coisa persista à transformação para se traduzir em espécie - daí o nascimento da genética. E, no sentido regressivo de Tylor, para que se considere algo (uma prática, um costume, um hábito, uma ferramenta) como sobrevivente, é preciso que o modo de vida que o originou tenha se transformado ou deixado de existir - e, de fato, o lugar privilegiado que a origem ocupa em sua vasta obra, indica não somente uma busca pela origem, mas uma origem que não pode ser presente. De todo modo, os dois caminham na mesma linha do tempo, ainda que em sentido diverso.

A resistência política, como é notável, guarda o significado de oposição entre vida e morte, ainda que, em relação às linhas de tempo em que se movimentam os corpos e modos de vida, ela multiplique os sentidos de “progresso” e “regresso”, e assumam muitos outros significados. Alguns desses sentidos nos colocam em maior aproximação em relação à sobrevivência no sentido transformativo, como em *re-existir*;

outras nos aproximam da sobrevivência no sentido de “manutenção” (mesmo que esta envolva transformação) diante de um mundo inóspito, cruel e potencialmente inabitável. Situações de guerra, conflito armado e ditaduras posicionam o termo resistência de forma mais diretamente relacionada à sobrevivência física e cultural ao mesmo tempo. À direita, costuma-se falar de resistência ideológica ao “domínio” que o pensamento marxista exerce no campo da cultura e dos costumes - ou em uma versão mais antiga, mas ainda não totalmente fora de moda, da modernidade e da globalização; e à esquerda se exhibe a tendência de se apoiar na necessidade de transformação (social, cultural, política) para a sobrevivência da sociedade ou do ser humano em geral; ambas as orientações, é claro, com variados graus e modos de ação política efetiva, sucesso discursivo e flexibilidade na mobilização dos fatos.

Pois bem. Estas são algumas (poucas) ideias que norteiam a noção de resistência política, de maneira direta ou indireta. E mesmo “dentro” deste conjunto muito limitado de noções, as vinculações afetivas, misturas de conceitos e significados metamórficos são potencialmente ilimitadas. Creio ter demonstrado, no entanto, que fundamental para a *pathologia* do conceito de resistência política, sejam esses três pontos de origem: a oposição, a aceleração e a sobrevivência.

Com efeito, uma análise dessas ideias como se apresentam no campo de estudos das manifestações políticas, culturais e sociais - em uma só palavra, *estéticas*, os entremeios entre a percepção e sensibilidade - caiçaras, nos conduz a uma perspectiva em que é possível identificar muitos desses sentidos presentes nos discursos. A ideia de sobrevivência, por exemplo, exerceu e ainda exerce uma importância considerável (no discurso caiçara); se bem é verdade que a noção foi algo “imposta” pelos estudos de cunho folclorista (de influência fortemente taylorianas, a propósito) da segunda metade do século XX, em sentido prático, ela foi fundamental para a luta política na vinculação

entre suas práticas cosmológicas de territorialidade e a defesa de seu território frente a crescente expropriação de terras pelo duo Capital/Estado.

De todo modo, creio que os episódios apresentados nesta tese podem indicar um outro *pathos* para o conceito de resistência política dentre as culturas caiçaras; um fazer (resistência) diferente, ou ainda, uma outra *tonalidade* de resistência. Isto porque, me parece um tanto óbvio que as noções de resistência política hoje, ainda que a partir de minha descrição mambembe - se encontram em uma tonalidade *menor* - agora, em sentido musical, estritamente, ou seja, naquela associação mais comum (e um tanto acrítica, é verdade) entre tom menor e *tristeza*. Isto é, mais uma vez, um tanto óbvio, na medida em que o próprio chão conceitual em que se encontra a ideia de resistência é um que necessita de uma força maior (ou maligna) oposta a si mesmo (à própria vida), para se combater. Ora, estranho seria se a percepção de ameaça à nossa vida, à minha própria vida, um inimigo a combater, assumisse *de antemão* uma tonalidade maior, alegre (a menos, é claro, que você seja um soldado espartano ou um guerreiro viking, o que certamente não é o meu caso ou o dos caiçaras).

Nesse sentido vernacular de tonalidade, porém, vejo os caiçaras fazendo uma movimentação interessantíssima, a de transformar essa tonalidade menor da resistência em uma maior: uma luta que expresse a alegria que subjaz seu modo de vida tradicional, suas festas e comunidades - suas formas-de-vida e suas formas vivas. Os exemplos são múltiplos. Vou me ater apenas aqueles que demonstrei no começo deste capítulo, “dentro” da “esfera” musical - colocando apropriadamente, *através do fandango*.

Em primeiro lugar, a sobrevivência. Como afirmei, o conceito e a ideia de sobrevivência assumiram propósitos práticos e pragmáticos, para falar como Mauro Almeida (2013), que são importantíssimos em relação às lutas territoriais caiçaras¹⁷⁶. Por outro lado, quando referidas diretamente às “artes” caiçaras, bem como de toda sua imagética limitada ou delineada pelo conceito cultura, a ideia de sobrevivência também é a responsável (embora não a única) por congelar a imagem que se faz de tradição - e, por extensão, por congelar as próprias tradições. Congelar, como na imagem trazida por Latour (2004), não apenas em suas relações com outras “esferas” ou “redes”, mas também no tempo: uma sobrevivência cultural, até mesmo contrariando em partes a

¹⁷⁶ A este ponto os leitores e leitoras devem ter reparado que há uma grande lacuna descritiva e analítica nesta tese, que são justamente as questões que envolvem a territorialidade caiçara e a luta pelo território. Nesse sentido, creio que existem autoras muito mais competentes que eu nesse propósito, e cito apenas de passagem algumas: Karina Coelho (2014; 2019) e Carmen Lúcia Rodrigues (2014), para o contexto do litoral sul; e Marina de Oliveira Mendonça (2010) para o contexto do litoral norte.

concepção de seu principal formulador, Tylor - foi entendido por muito tempo como a manutenção das práticas em relação às suas origens, mas mais que isso, principalmente pelo entendimento de origem como uma autenticidade. Transformar-se seria, assim, perder a origem, ao perder a autenticidade, a especificidade de uma cultura.

No que diz respeito às suas práticas mais eminentemente estéticas, isto se situa em um ponto muito distante das concepções de tradições caiçaras - mesmo que as posições discursivas de alguns deles possam, reiteradamente, confirmar esse ponto de vista. Como vimos no caso da rabeça de cabaça (Cap. III, Parte I), qualquer manutenção das tradições caiçaras passa por sua transformação, qualquer modelo, referência ou padrão, passa por uma invenção, mesma que seja a invenção ou transformação de si em si mesmo.

Ao observarmos as questões estilísticas do fandango caiçara em suas práticas musicais podemos perceber até mesmo uma radicalização desse aspecto. Os múltiplos estilos musicais fandangueros não são isolados, nem em si mesmos, entre si e nem mesmo em relação à sua dimensão musical - o que dirá no tempo. A criação contínua de novos estilos, como o Fandango Pancada ou Fandango Brisa, dois que foram nomeados por eles mesmos, indica que é a criação de novas imagens culturais, a partir das “mesmas” imagens culturais, que são o que criam essas “mesmas” imagens, as “velhas” imagens, que se mantêm sempre novas, sempre jovens. Não se trata, também, propriamente dito, de “adaptação” cultural a um meio, até porque, no hilozoísmo caiçara, o meio é a cultura (cf. Cap. IV e V, Parte I). Mas não é também adaptação aos mercados fonográficos e musicais: é como Gilvan Santo Amaro indica, a passagem do fandango por eles.

Numa remissão que poderíamos classificar como heraclitiana, a composição de uma nova imagem do fandango não implica a substituição da anterior, mas sim sua multiplicação: a velha imagem é ela mesma sempre nova, em relação a anterior, a primeira - e sempre teremos uma mais “primeira”, mais “original”; a originalidade é móvel. “Manter-se” ou “transformar-se” é uma relação recursiva, que implica que manter-se *vivo*, sobreviver, afinal, se dá na transformação, através da transformação, uma transformação, porém, que parte sempre de um ponto de origem, ou melhor, de uma originalidade inconstante e instável. Nesse sentido, é mais aproximada do conceito de ação moral de Simondon, e a “bagunça” temporal que ele traça a partir dela:

Cada ação retoma o passado e o reencontra novamente; cada ação moral resiste ao devir e não se deixa encerrar como passado; sua força proativa é aquilo pelo que ela fará, para sempre, parte do sistema do presente, podendo ser reevocada na sua realidade, prolongada, retomada por uma ação que, apesar de sua data posterior, é contemporânea da primeira (Simondon, 2005: 334, citado em Ferreira, 2017: 125)¹⁷⁷.

O fandango batido (Cap. III, Parte II) talvez seja o melhor exemplo a se dar nesse aspecto, especialmente por conta da suposta rigidez de suas formas: até mesmo considerar como formas “rígidas” um modo de dançar e tocar - isto é, extremamente dependentes dos movimentos corporais em sentido físico - me parece fora do tom. As danças e batidas do fandango batido são um exemplo óbvio de transdução da imagem (em sentido primariamente visual) em som (as imagens que se ouve) e de seu movimento contrário, também: são através das batidas de tamancas que se formulam as imagens, sempre contemporâneas às originárias (ou ainda o originário é sempre contemporâneo).

É significativo, então, que tanto no batido como nas composições fandanguieras mais recentes, a marca rítmica se dê na figura de acelerações. E, se no caso do batido isto mais bem corresponde ao aspecto agonístico e/ou lúdico do próprio ato de bater as tamancas em um ritmo que é pré-determinado, mas que será transformado pelas próprias batidas, nas composições mais recentes do fandango, as acelerações (que *incluem* desacelerações), possam ser vistas como a constatação da ação transformativa levada a cabo pelas tradições experimentais, como mostram não apenas as variações rítmicas em si, *o ato* de se variar a rítmica, mas também o áudio do senhor que reclamava da falta de reconhecimento dos mais jovens sobre as experimentações realizadas pelos mais antigos nas inovações e transformações dos mais velhos.

Neste sentido, não se trata tanto de sobrevivência, pelo menos em sua carga negativa de uma vivência mínima, de *apenas* manter-se vivo; é, antes, algo que

¹⁷⁷ O contexto onde aparece a citação no artigo original, sobre a reticulação em Simondon comparada à teoria ator-rede de Latour, nos é igualmente interessante: “Uma ação que não irradia, que não se defasa, que não se desdobra em outras ações que a propaguem, ‘é efetivamente única, mas se insere no devir sem fazer parte dele, sem realizar essa defasagem do ser que é o devir’ (Simondon, 2005, p. 334). Seu valor só aumenta na medida em que ela se revele ‘mais que unidade’, na medida em que seu interior entre em ressonância com seu exterior e ela se desdobre transdutivamente em outras ações, informando-as como pontos-chave de conversão indivíduo/meio, ou figura/fundo. Importa aqui notar que, o fato de que a ação ético-moral excepcional original ocorreu num momento cronologicamente anterior às ações mais ou menos rituais que o desdobram e propagam, não faz dela uma ação ultrapassada e reduzida ao passado, em comparação com seus desdobramentos (como numa sucessão, ou cadeia, de ações). Antes, a ação original é ético-moral quando se revela contemporânea de seus desdobramentos, numa ‘simultaneidade recíproca’, numa ‘rede que não se deixa reduzir pela unidimensionalidade do sucessivo’ (p. 304)”. (Ferreira, 2017: 124-5).

poderíamos chamar de uma *supervivência*, uma vivência que não se situa nas forças de vida, mas *ultrapassa* as próprias forças de vida que as constituem¹⁷⁸ (e mais apropriado, no sentido proposto no Cap. I, Parte II, para se pensar o que pode significar o vocábulo re-existência, por vezes utilizado em redes sociais por caiçaras).

Uma outra evidência de um movimento de aceleração no fandango está em um bordão que ouvi pela primeira vez nos arredores da IXª Festa do Fandango de Paranaguá, em 2018, no acampamento dos fandangueiros e familiares na Associação Cultural Mandicuera. No acampamento, durante o dia, aqueles que não participavam de outras atividades como oficinas e palestras, se reuniam em rodinhas de fandango em torno de alguma barraca. Para puxar o começo de uma moda, grita-se, bem alto: “O FANDANGO NO ATAQUE!!!!”, ao que era repetido por todos os outros integrantes momentâneos do grupo, antes de se começar a moda. O grito, aparentemente, “pegou moda”, e se repete com certas constâncias até hoje, nas *lives* que os fandangueiros têm produzido.

Ele é simbólico tanto em sentido musical - onde “ataque” pode ser traduzido como “batida” - mas principalmente em sentido político. Pois expressa que a oposição que o fandango faz aos “momentos atuais” - ou àqueles que se encontram no poder atualmente - se faz de perspectivas muito distantes daquelas que operam tanto a resistência como uma luta passiva, como a sobrevivência como existência mínima, no máximo, digna. O fandango estar *no ataque* significa que os processos criativos, musicais, coreográficos e imagéticos estão em um movimento de expansão, de retomada (no sentido atribuído pelas lutas territoriais indígenas, principalmente; cf. Ramos, 2020) do território virtual, físico e cosmológico caiçara - sem oposição entre os termos. O desejo implicado pelo *ataque fandangueiro* caiçara é o de estar presente, na memória e no futuro, de tomar a ação pelas vias fandangueiras, descobrir novos territórios caiçaras: uma ampliação transdutiva, de fato, que se dá através da música, da dança, de suas religiões (embora tenha tratado pouco do tema; cf. *Ponte*), de seus modos de ensino e aprendizagem (Cap. I, Parte II), artesanato, de seus causos e histórias (Cap. V, Parte I), da transdução de imagens em sons e vice-versa.

¹⁷⁸ “A técnica é uma acentuação da neguentropia. É um fator de diferenciação aumentado: é ‘a prossecução da vida por outras maneiras que a vida’” (Stiegler 2015: 31). Nesse sentido, cabe lembrar que, se eu estiver algo próximo de estar correto, são as técnicas específicas, do ponto de vista caiçara, é o que faz o ser caiçara, e não o contrário (cf. Cap. IV, Parte I).

Uma última oposição, antes de me despedir, aquela que talvez me dê mais embasamento para acreditar que todos esses modos de resistência tradicionais caiçaras estão em *tom maior*: em uma de suas últimas *lives*, em Junho de 2020, o violeiro do Grupo Mandicuera toma a palavra e profere um discurso político, como é de costume de muitos grupos nas modalidades de apresentação. Nesse discurso, ele argumenta os porquês deles, do Grupo Mandicuera, e os fandagueiros de maneira geral, de seu ponto de vista, serem *de esquerda*. Afirmo que são trabalhadores, que trabalham com cultura popular, com crianças e idosos, sem discriminações, entre outros sólidos argumentos. Um deles me chama mais a atenção:

a gente trabalha por um mundo melhor; a gente não tem raiva de ninguém, a gente não trabalha com ódio; a gente trabalha com comunidade, a gente trabalha com distribuição de coisas, né, de instrumento, de alegria, a gente trabalha com povo idoso, a gente trabalha com criança; é esse nosso propósito né, a gente é de esquerda, a gente é de povo

A oposição, como colocado por Aorélio Domingues, é ao ódio. Não é entre bem e mal, moral e imoral, mas sim contra o ódio. Mas o que se opõe ao ódio, não é o amor. O amor, como se sabe, possui suas notas de tristeza e é, de fato, majoritariamente representado por tonalidades menores, mais triste - a lírica fandagueira da saudade e dos causos de romance não me deixa mentir. O que se opõe ao ódio é a alegria. Alegria essa que é expressa em cada baile, em cada passo, cada volta pelo salão, nas batidas das violas e das tamancas, a alegria de, mais que estar em comunidade, de fazer (em) comunidade. A alegria do fandango.

Assim, antes de encerrar mais este episódio, deixo as palavras com quem entende do assunto, e com este belo poema de Cleiton do Prado me despeço mais uma vez. O poema é um protesto direto à expulsão de famílias caiçaras de suas casas na estação ecológica Juréia-Itatins, nos territórios caiçaras do Rio Verde, Grajaúna e Praia do Una, pela Força Florestal, vinculada ao governo do estado. Seguem as palavras de Cleiton:

Tapera Caiçara

*Nosso povo caiçara
Luta pela permanência.
Em nossas comunidades,
Somos pura resistência!
A mistura de etnias,
E nosso modo de viver
Fizeram do nosso povo
Fonte de muito saber.
E estão do nosso lado
Indígenas, quilombolas,
Caboclos, negros, caiçaras,
Guerreiros da nossa história.
Desgoverno, lei sem lei
Gente má, sem coração
Tem nas mãos todo o poder...
Mas temos a tradição!
O estado não tem força.
O guarda não tem poder.
Os povos sim, tem coragem!
Lutamos até morrer!
As armas de nossa luta,
são vozes, são as violas
É a reza, são os gritos
do povo que vem de fora!
Cantos, cânticos, cantigas.
Versos, lendas, ladainhas.
Contos e histórias antigas.
Marcas, puxadas, modinhas.
Temos a nossa cultura,
nosso modo de plantar.
O fandango caiçara.
Nosso chão, nosso lugar
Somos da mata, do mar,
Dos rios e manguezais
Nascemos entre costões, trilhas, combros, palmitais.
Vivemos do que plantamos, da coivara, da tiguéra.
Cuidamos do que plantaram
Na capôira, na Tapera
Somos todos irmandade
Lutamos pela mãe terra*

*Pela nossa identidade
Estamos hoje em guerra
Venha luta, pode vir!
Que venha mas com cuidado!
Caiçara come luta!
No pixé do escardado!
Fazemos pirão de luta
Bebemos luta curtida
Temos luta no fumeiro
Virando nossa comida!
Somos luta, temos garra,
Levanto a mão e repito.
Resistência caiçara!!!!
Ordena o nosso grito!!!!
Resistência caiçara quando???
JÁÁÁÁ!!!!
Resistência caiçara quando???
JÁÁÁÁ!!!!
Resistência caiçara quando???
JÁÁÁÁ!!!!*

Cleiton do Prado Carneiro
Caiçara e Mestre Fandanguero
19 de Setembro de 2019

Despedida

*Memory believes before knowing remembers. Believes longer than recollects,
longer than knowing even wonders*

William Faulkner

Levando em conta todos os sentidos que consigo imaginar da palavra, posso afirmar sem dúvida que esta tese é uma grande viagem. Ela não apenas trata de viagens, jornadas, de pessoas e palavras, de coisas e pensamentos; ela se tornou uma viagem, por esses e outros meios, daqueles que a escreveram e, espero, daqueles que por ventura a leiam.

O projeto inicial da tese previa uma pesquisa ampla, desde o começo, sobre o fandango no Vale do Ribeira, em suas diversas manifestações culturais - indígenas, quilombolas e caiçaras - com um foco sobre como as ações em relação à noção de Patrimônio Imaterial e Salvaguarda incidem diferentemente sobre os diversos coletivos que o praticam. Desde aquele momento, como etnógrafo, já tinha uma noção de que não apenas o fandango não se limita por convenções culturais “unitárias”, mas que ele se estende sobre outras configurações (territoriais e culturais, como se existisse diferença entre os dois), que ultrapassam o entendimento prévio que eu mesmo, mas também outros pesquisadores, incluindo alguns vinculados às pesquisas e práticas de salvaguarda do fandango, tínhamos sobre território e cultura.

Contudo, foi me dito, desde a aprovação do projeto pelo meu departamento, por professores e outros colegas, que eu deveria estabelecer um foco, focar em uma localidade, em um tipo ou expressão das manifestações culturais do fandango: isto é, ou indígena ou quilombola ou caiçara; em uma cidade, comunidade; ou em um aspecto da relação entre as ações patrimoniais e o fandango. Ali, em meados de 2015, prestes a reiniciar minha pesquisa de campo, aceitei de bom grado as sugestões, assumindo que realmente o projeto inicial talvez fosse muito ambicioso e que provavelmente eu não teria condições de levá-lo a cabo, seja em termos da pesquisa de campo, da pesquisa bibliográfica ou da escrita.

Desde então, porém, foram muitas as movimentações tanto do fandango como por parte do pesquisador e, através delas, creio que o projeto original acabou por se concretizar, mesmo que por vias “tortas”. Ainda que tenha, de fato, focado nas

manifestações das culturas caiçaras, o princípio do projeto, que dizia respeito à ultrapassagem dos limites culturais, se manteve. Ou, mais precisamente, justamente por focar nas movimentações caiçaras, talvez não houvesse outra maneira de fazê-lo.

Efetivamente, é um aspecto comum de pesquisas etnográficas que elas mantenham muito pouco ou quase nada de seus projetos iniciais. Afinal, esse tipo de pesquisa se faz a partir de múltiplas vivências cruzadas, entre aqueles que efetuam a pesquisa e aqueles que terão suas histórias, experiências, objetos, relações - vidas e vivências - analisados, descritos, retratados, etc. Sendo assim, seria difícil imaginar que o projeto inicial, afetado pela experiência do deslocamento de tempo, de espaço e de pessoas que transcorrerá nessas relações, se mantenha sequer parecido com as formulações originárias. Porém, como ainda não podemos apenas anunciar nos projetos que, bem, a pesquisa ainda será feita, escolhemos um fio condutor, uma linha, de pensamento, de palavras e coisas, que nos dará um ponto de partida ou de entrada nas questões que temos em mente para justificar uma pesquisa de campo.

Como adiantei, os meus fios condutores ao início da pesquisa eram a noção de patrimônio como entrelaçada pelo fandango, o que me colocava como ponto de partida as relações históricas, políticas, territoriais e musicais, poéticas, coreográficas, artísticas e artesanais, todas elas realizadas, tornadas como realidade, pelo fandango. Como vemos, todos esses “classificadores” de relações não são apenas complexos, mas também de grandes dimensões, grandes escalas e de difícil localização. Não por serem difíceis de se ver, de se achar, de se perceber, mas, ao contrário, por sua obliquidade, por estarem em todos os lugares, em todas as relações; ou ainda, por um “tipo” de relação se transformar no outro: a política que se transforma em música, ou é o contrário? É a dança que faz o território ou o território que faz a dança?

E, ainda que não estivesse começando “do nada” (raramente estamos; no meu caso desde a iniciação científica já trabalhava com os fandangueros em torno do fandango), essas relações começaram a perder o sentido durante a (nova?) pesquisa de campo. Não porque perderam o sentido “em si”, mas justamente por não ter um “em si” em que se localize o sentido; o sentido se tornou o movimento entre uma relação e outra: o que faz a dança ser política é o sentido em que ela faz o território, que por sua vez vai em direção ao artesanato, que se desloca para as relações musicais e assim vai; o sentido das relações, as relações entre relações é que fazem sentido. O que significa que, em sentido algum, eu poderia isolar uma relação da outra, o que torna uma relação muitas relações. Ou talvez este seja precisamente o que deveria fazer como etnógrafo,

isolar as relações, transformá-las em pequenas ilhas, para que se possa deslocar para outras. Seja como for, ainda que já tivesse uma perspectiva prático-teórica sobre isso, foi se tornando, com o desenrolar da pesquisa, cada vez mais marcante que o essencial é o movimento: não somente acompanhar os movimentos do fandango e dos fandangueros, mas estar em movimento, como pesquisador.

Estar em movimento. De fato, se teve algo que aprendi com as culturas caiçaras e fandangueros, foi que, para que qualquer coisa se estabeleça - como história, como cultura, como tradição -, tem de haver movimentação para que isto aconteça. Mais ainda, podemos compreender, agora, como a estabilização de algo é um caso particular de movimento, parafraseando o mote lévi-straussiano sobre identidade/diferença. Em outra paráfrase de fundamental importância para esta tese, é o mesmo movimento (do) implícito/explicito, do visível/invisível, da obviação e a obliviação, do fazer aparecer e esquecimento metafóricos, ou as sensibilidades da percepção. Todavia, em vez de focar no que é visto no não visto, ou vice-versa, preferi, pensando em *per-seguir* as pistas deixadas pelo fandango, focar nos movimentos de um ao outro, na movimentação que lança o visível no invisível e a memória no esquecimento: movimentos estes que são (na sua maior parte, pelo menos) reversíveis, no tempo e no espaço. Talvez o mais preciso seja dizer que são movimentos que invertem o tempo e o espaço ou talvez não os distingue tão claramente.

Pode ser, também, por esse motivo, por essa perspectiva adotada como princípio de análise e de descrição, que as “grandes” questões ou dimensões, como as da História, da Música e do Patrimônio; e outras ainda como o Território, o Mutirão e a Comunidade e a Cultura, tenham deixado, aos poucos ou abruptamente, de aparecer como centrais nesta tese, passando uma impressão a quem lê (incluindo a mim mesmo) de que elas desaparecem do texto. Mas o propósito, mesmo que de um ponto de vista retrospectivo, foi justamente esse, não ter nenhuma questão central circulando ou limitando o fandango e tentar deixar o fandango dar não apenas os próprios limites, como os das questões que tentam, de um modo ou de outro, lhe capturar.

Sem dúvida, isto torna qualquer ponto de vista explicito nesta tese algo parcial e incompleto, mas isso é chover no molhado para qualquer um que já tenha feito uma experimentação etnográfica. E, como afirmou Mariza Peirano, em seu clássico *A Favor da Etnografia* (1995), toda etnografia é, desde o princípio, uma experimentação. Talvez seja por isso, também, que encare os métodos imaginados por uma etnografia como os

mais adequados para se investigar as artes experimentais caiçaras e fandanguieras. O mais provável é que eu pense isso por ser etnógrafo, contudo.

Seja como for, creio que experimentar com as palavras e a escrita as experimentações multifacetadas das práticas/cosmológicas caiçaras, possa nos fornecer detalhes fundamentais para transformar as nossas próprias ideias, conceitos e noções sobre tradição, história, patrimônio e território, e também de luta política e resistência, como vimos no último episódio; novamente, outro dos (supostos) princípios, agora não apenas da etnografia, mas da antropologia de maneira geral. O problema, do ponto de vista etnográfico/antropológico, é quem definimos por “nossos” e, conseqüentemente, por “eles”.

Sim, pois, se tomarmos por “nossos”, por “nós”, a antropologia e outras disciplinas e trabalhadores do mundo acadêmico, e se entendermos sob a rubrica do aprendizado apenas os aspectos conceituais, intelectuais, ideológicos, das práticas apresentadas e descritas por nossas etnografias, não tenho dúvida de que as cosmopolíticas com as quais nos relacionamos ao fazer etnografia farão seu caminho “de volta”, com maior ou menor medida de “sucesso”; o problema, como sabemos, se trata quando esta questão se converte em posicionamento político - dentro e fora dos mundos acadêmicos; dentro e fora do espectro do aprendizado. Pois aí a questão deixa de ser uma de aprendizagem.

Por exemplo, não tenho dúvida alguma de que não é por “incapacidade” cognitiva ou intelectual que, órgãos públicos como a Fundação Florestal do Estado de São Paulo, e outras instituições responsáveis por unidades de conservação, insistem em uma noção de “preservação” e de “meio ambiente” excludente daqueles que são responsáveis há séculos pela *constituição* deste mesmo meio ambiente; que seja por “falta de aprendizado” que insistam em impor às famílias caiçaras residentes dos territórios sobrepostos pelas unidades de conservação, não apenas conceitos particularmente estritos de territorialidade e meio ambiente, mas que através de disso imponham violências inúmeras e recorrentes, acoçando as famílias que ali vivem.

Os povos e comunidades caiçaras sabem muito bem disso, assim como indígenas e quilombolas, e sabem também que apenas através da luta - entendida como movimentações constantes - que irão superar as imposições políticas de “compreensões” estreitas de seu modo de vida e de sua territorialidade. E no campo político, assim como em tantos outros, temos muito a aprender, tanto com os povos caiçaras, quanto com seus fandangos.

Não é hora, nesta reflexão final, de resumir tudo o que poderíamos aprender, no campo político, com a luta caiçara por seus territórios, através do fandango. De certo modo, a tese inteira, como se apresenta, tem esse objetivo. Gostaria de ressaltar apenas uma última nota, nestes tempos incertos, de catástrofes sanitárias e ambientais, novos-velhos fascismos e pessimismo generalizado. Gostaria de lembrar que os povos caiçaras, através do fandango, através de mil fandangos, estão *no ataque, na atividade, na luta*. O amanhã virá; mas para que se disperse a pesada neblina que se impõe sobre nós, é preciso dançar, é preciso musicar a noite, para que esse amanhã traga um novo sol, uma nova manhã, uma nova perspectiva de um novo baile. E uma nova manhã há de vir.

Amanhece!

Bibliografia

Aldridge, A. V. (2017). *La Danza de Lo Invisible: La Teoría de La Imagen de José Lezama Lima*. Atenea, 515, I Semestre 2017. 81-95 pp.

Alloa, E. e Michalet, J. (2017). *Differences on Becoming: Gilbert Simondon and Gilles Deleuze on Individuation*. *Philosophy Today*, 61:3, Summer 2017. 31 pp.

Alloa, E. (2010). *El Pensiero Fasmide*. *Aut Aut*, 348, 2010, 121-129 pp.

(2017a). *Who's Afraid of the Post-Factual? From Alternative Truth to True Alternatives*. *The Philosophical Salon*, 3, July, 2017. Disponível em <<http://thephilosophicalsalon.com/whos-afraid-of-the-postfactual-2/>>

(2017b). *Post-Truth or: Why Nietzsche is not Responsible for Donald Trump*. *The Philosophical Salon*, 28, August, 2017. Disponível em <<https://thephilosophicalsalon.com/post-truth-or-why-nietzsche-is-not-responsible-for-donald-trump/>>

Almeida, M. W. B.; Castro, R. R.; Rezende, R. S. (2014). *Caminhos Fechados: Coerção aos Meios de Vida como Forma de Expulsão dos Caiçaras da Juréia*. Publicado em <https://ajjureia.files.wordpress.com/2015/08/caminhos-fechados_-coercao-aos-meios-de-vida-como-forma-de-expulsao-dos-caicaras-da-jureia_verse3a3o_final.pdf>. 26 pp.

Almeida, M. W. B. (1999). *Simetria E Entropia: Sobre a Noção De Estrutura De Lévi-Strauss*. São Paulo, *Revista De Antropologia USP* 42 (1-2). 163-97 pp.

(2010). *Lewis Morgan: 140 Anos dos Sistemas de Consanguinidade e Afinidade da Família Humana (1871-2011)*. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 19. 1-384 pp.

(2013). *Caipora e outros conflitos ontológicos*. In *Revista de Antropologia da UFSCar*, v.5, n.1, jan.-jun.7-28 pp.

Almeida, R. (2009). *A Igreja Universal e seus demônios. Um Estudo Etnográfico*. São Paulo, Editora Terceiro Nome. 149 pp.

Amaral Braz, P. L. (2017). *Rituais da Igreja do Véu: uma breve etnografia sobre os principais costumes e práticas da Congregação Cristã no Brasil*. *REIA - Revista de Estudos e Investigações Antropológicas*, ano 4, volume 4 (2). 91-111 pp.

Andrade, M. (2018). *Correspondência com Alceu Amoroso Lima*. Organização de Leandro Garcia Rodrigues. Edusp, São Paulo. 328 pp.

Aristóteles. (1991). *Ética à Nicômaco. Poética*. São Paulo, Editora Nova Cultural. 375 pp.

Arendt, H. (2000). *Entre o Passado e Futuro*. São Paulo, Perspectiva. 352 pp.

Bateson, G. (1987). *Steps to na Ecology of Mind. Collected Essays on Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*. Londres, Jason Aronson, Inc. 525 pp.

(2009). *Naven: Um Esboço dos Problemas Sugerido por um Retrato Compósito, Realizado a Partir de Três Perspectivas, da Cultura*. São Paulo, Edusp. 382 pp.

Barry, A. (2010). *Tarde's method: between statistics and experimentation* in Candea, M.

(org.) *The Social After Gabriel Tarde. Debates and Assessments*. New York, Routledge. 177-190 pp.

Bastos, M. A. B. (2010). *A Poética da Cabaça: Fruto de Tradição, Arte e Comunicação*. Dissertação submetida à UNESP - Universidade Estadual Paulista como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, linha de pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos para obtenção do título de mestre em Artes.

Bazzo, J. (2010). *Mato que vira mar, mar que vira mato: o território em movimento na vila de pescadores da Barra de Ararapira (Ilha do Superagüi, Guaraqueçaba, Paraná)*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná, Paraná. 291 pp.

(2011). *The weave of kinship and the ever-mobile fishing village of Barra de Ararapira*. In *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, vol 8, n.2. ABA, Brasília, Julho a Dezembro de 2011. 163-196 pp. Disponível em: < <http://www.vibrant.org.br/issues/v8n2/juliane-bazzo-the-weave-of-kinship-and-the-ever-mobile-fishing-village-of-barra-de-ararapira/>>

Bergmann Filho, J. (2013). *A Rabeca Brasileira: Reflexões, Conceitos e Referências*. Curitiba, Anais do Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade, 16 a 18 de Outubro, 2013. 696-706 pp.

(2016). *Artífices, Artíficos e Artefatos: Narrativas e Trajetórias do Processo de Construção da Rabeca Brasileira*. Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Design, pelo Programa de Pós-Graduação em Design, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná. 257 pp.

Bergson, H. (1999). *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes. 291 pp.

(2006). *Memória e Vida: Textos escolhidos por Gilles Deleuze*. São Paulo, Martins Fontes. 184 pp.

Bertolo, G. (2015). *Narrativas do Espólio: Uma Etnografia do Fandango e da “Perda” Cultural Caiçara (Cananéia-SP)*. Dissertação apresentada para a obtenção do título de mestrado em Antropologia Social no PPGAS-UFSCar. São Carlos. 167 pp.

Bhattacharjee, S. e Bhattacharya, G. (2015). *Eliot’s After Strange Gods: Contrapuntal Reading in Religion & Culture*. *International Journal of Advance Research and Innovative Ideas in Education – IJARIE Online*. Vol-1 Issue-2. 233-239 pp.

Borges, J. L. (1968). *Historia de La Eternidad*. Buenos Aires, Emecé Editores. 184 pp.

(1989). *Obras Completas 1975-1985*. Buenos Aires, Emecé Editores. 520 pp.

Born, G. (2010). *On Tardean relations: temporality and ethnography in Candea*, M. (org.) *The Social After Gabriel Tarde. Debates and Assessments*. New York, Routledge. 230-247 pp.

Borkent, A. e Wirth, W. W. (1997). *World species of biting midges (Diptera: Ceratopogonidae)*. *Bulletin of the American Museum of Natural History* 233. 1–257 pp.

Brito, R. M. (2015). *O regime fabril-artesanal de violas paulistas*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade

Federal de São Carlos, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social. 203 pp.

(2019). *Sobre o socius e as séries mecânicas*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de São Carlos, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Antropologia Social. 203 pp.

Butler, P. (2003). *The Rebec Project*. therebecpage.com. Disponível em <<http://crab.rutgers.edu/~pbutler/rebec.html#2>>

Calvino, I. (1991). *Por que ler os clássicos?* São Paulo, Companhia das Letras. 283 pp.

Candea, M. (org.) (2010). *The Social After Gabriel Tarde*. Debates and Assessments. New York, Routledge. 304 pp.

Carneiro da Cunha, M. e Viveiros de Castro, E. B. (2009). *Vingança e Temporalidade: Os Tupinambás*. In Carneiro da Cunha, M. *Cultura com aspás e outros ensaios*. São Paulo, Cosac & Naify. 482 pp.

Carneiro da Cunha, M. (2009). *Cultura com aspás e outros ensaios*. São Paulo, Cosac & Naify. 482 pp.

Cesarino, L. (2019). *On Digital Populism in Brazil*. PoLAR: Political and Legal Anthropology Review. 3 pp.

(2020). *What the Brazilian 2018 Elections Tell Us about Post-Truth in the Neoliberal-Digital Era*. Society for Cultural Anthropology. 5 pp.

Coccia, E. (2010). *A Vida Sensível*. Florianópolis, Editora Cultura e Barbárie. 97 pp.

(2018). *A Vida das Plantas*. Florianópolis, Editora Cultura e Barbárie. 160 pp.

(2019). *La Cosa en El Pensamiento*. In Meinong, A. Teoría del objeto y Presentación personal. Buenos Aires, Mino y Davila Editores. 192 pp.

Coelho, D. M. e Diegues, A. C. (2014). *Reflexões Sobre a Eficácia do Registro do Fandango Caiçara como Forma de Expressão do Patrimônio Cultural do Brasil*. Revista Vivências, n.44, 53-66 pp.

Coelho, K. S. (2014). *Entre Ilhas e Comunidades: Articulações Políticas e Conflitos Socioambientais no Parque Nacional do Superagüi*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social apresentada no programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná. 168 pp.

(2018). *Bandeiras, pessoas e causos em circulação: notas sobre o movimento e o território durante a Folia do Divino*. Trabalho apresentado na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 09 e 12 de dezembro de 2018, Brasília/DF. 19 pp.

(2019). *O GPS perde pra mim longe! Cartopráticas e políticas caiçaras em navegação do mar de dentro*. EntreRios - Revista do PPGANT/UFPI –Teresina, Vol. 2, n. 1. 17 pp.

Combes, M. (2017). *Uma Vida Por Nascer*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ, Vol. 20 Nº 1. 8-29 pp.

Corsín-Jimenez, A. (2007). *How Knowledge Grows: An Anthropological Anamorphosis*. Open Anthropology Cooperative Press. www.openanthcoop.net/press. 30 pp.

(2010). *The height, length and width of social theory*. In Candea, M. (org.) *The Social After Gabriel Tarde. Debates and Assessments*. Nova Iorque, Routledge. 110-128 pp.

Côrrea, M. (1981). *Repensando a Família Patriarcal Brasileira*. Notas para o Estudo da Organização Familiar do Brasil. Cadernos de Pesquisas (37), São Paulo. 5-16 pp.

Côrrea, M. (2009). *Sobre o conceito de hecceidade*. Blog “A Navalha de Dali”, disponível em <<http://murilocorrea.blogspot.com/2009/12/sobre-o-conceito-de-hecceidade-deleuze.html>>

Costa, B. E. B.(2015). *O Fandangueiro Narrador: Cultura Popular, Território e as Contradições do Brasil Moderno nas Modas de Viola Caiçara*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Antropologia Social da Universidade de São Paulo, São Paulo. 186 pp.

Cruz, F. S. M. (2017). *“Quando a Terra Sair”*: Os Índios Tuxá de Rodelas e a Barragem de Itapaparica; Memórias do Desterro, Memórias da Resistência. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Antropologia Social. 143 pp.

Danowski, D. e Viveiros de Castro, E. B. (2017). *Há um mundo por vir?* Florianópolis, ISA/Editora Cultura e Barbárie. 183 pp.

Darwin Awards. (2008). Acessado pela última vez em Março de 2020. Disponível em <<https://darwinawards.com/darwin/darwin2008-16.html>>

Debord, G. (1992). *La Société du Spectacle*. Paris, Gallimard. 120 pp.

Deleuze, G. e Guattari, F. (1977). *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro, Imago Editora. 128 pp.

(1997). *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro, Editora 34. 321 pp.

(2011). *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 4*. São Paulo, Editora 34. 200 pp.

Deleuze, G. (1976). *Nietzsche e a Filosofia*. Rio de Janeiro, Editora Rio. 101 pp.

(2005). *Imagem-Tempo. Cinema II*. São Paulo, Brasiliense. 338 pp.

Dias, G. (2014). *Aurora: uma obra de transição no conjunto dos escritos de Nietzsche*. São Paulo, Cadernos. Nietzsche, n. 34 - vol. I. 231-254 pp.

Diegues, A.C. (1998). *O Mito da Natureza Intocada*. Editora HUCITEC, São Paulo. 169 pp.

(ed.). (2004). *Enciclopédia Caiçara vol. 1: o olhar do pesquisador*. Editora HUCITEC-NUPAUB-CEC/USP, São Paulo. 382 pp.,

(ed.). (2006). *Enciclopédia Caiçara vol. 5*. Editora HUCITEC-NUPAUB-CEC/USP, São Paulo. 414 pp.

Dines, Y. S. (2013). *Cidadelas da Cultura no Lazer: Uma Reflexão em Antropologia da Imagem Sobre o SESC São Paulo*. São Paulo, Editora SESC. 230 pp.

Durkheim, E. (1996). *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Martins Fontes. 499 pp.

Eliot, T. S. (1933). *After Strange Gods. A Primer of Modern Heresy. The Page-Barbour Lectures at The University of Virginia*. Londres, Faber and Faber Limited. 74 pp.

Espinosa, B. (1983) *Os Pensadores*. Abril Cultural, São Paulo. 395 pp.

Evans-Pritchard, E. (2005). *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora. 298 pp.

Faulkner, W. (1972). *Light in August*. Nova Iorque, Vintage Books. 331 pp.

Feltran, G. (2020). *Formas elementares da vida política: sobre o movimento totalitário no Brasil (2013-)*. Novos Estudos Cebrap. Disponível em <<http://novos estudos.uol.com.br/formas-elementares-da-vida-politica-sobre-o-movimento-totalitario-no-brasil-2013/>>

Ferreira, A. B. H. (1986) *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira. 1838 pp.

Ferreira, P. P. (2006). *Música Eletrônica e Xamanismo: Técnicas Contemporâneas do Êxtase*. Tese apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, Campinas. 495 pp.

(2017). *Reticulações: ação-rede em Latour e Simondon*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ. Eco-Pós, Vol. 20 N.1. 104-135.

Fornari, M C. (2019). “O Alquimista dos Valores”. *As cartas do último Nietzsche*. Guarulhos/Porto Seguro, Cadernos Nietzsche. v.40, n.1, janeiro/abril, 2019. 44-66 pp.

Freyre, G. (1957). *Casa-grande e senzala*. Lisboa, Livros do Brasil. 587 pp.

Furlaneto, A. (2019). *Ministro ataca Fiocruz e diz que 'não confia' em estudo sobre drogas, engavetado pelo governo*. O Globo. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/ministro-ataca-fiocruz-diz-que-nao-confia-em-estudo-sobre-drogas-engavetado-pelo-governo-23696922>>

Geertz, C. *El Antropologo como Autor*. Barcelona, Ediciones Paidós. 10 pp.

Gell, A. (1998). *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford, Oxford University Press. 296 pp.

Giordani, A. (2017). *Forma, Estilo, Gênero e Engajamento no Fandango Caiçara – das poéticas às alteridades*. Revista Moringa – Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 8 n. 1, jan/jul 2017. 129-144 pp.

(2019). *O Fandango Caiçara nos Tempos da Comunicação Instantânea: Musicologia Política ou Etnografia do Estado da Arte?* Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Música. Área de concentração: Musicologia/Etnomusicologia. Orientador: Pedro Paulo Salles. 358 pp.

- Goldman, M. e Viveiros de Castro, E. B. (2016). *Slow Motions [Extended Remix]: Comments on a Few Texts by Marilyn Strathern*. In: Ashley Lebnor (ed.). *Redescribing Relations. Strathernian Conversations on Ethnography, Knowledge and Politics*. Oxford, Berghahn Books. 173-196 pp.
- Goldman, M. (1994). *Razão e diferença: afetividade, racionalidade e relativismo no pensamento de Lévy-Bruhl*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ/Editora Grypho. 410 pp.
- Gorz, A. (2005). *O Imaterial: Conhecimento, Valor e Capital*. São Paulo, Annablume. 106 pp.
- Gramani, J. E. e Gramani, D. (2002) *Rabeca o som inesperado*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba. 280 pp.
- Gramani, D. (2009) *O Aprendizado E A Prática Da Rabeca No Fandango Caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri*. Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música pela Universidade Federal do Paraná. 183 pp.
- Grupo São Gonçalo. (2017). “Apresentação”. Disponível em <<http://gruposaogoncalo.blogspot.com/>>, acessado pela última vez em Fevereiro de 2020.
- Hacking, I. (1992). ‘Style’ for historians and philosophers. *Studies in History and Philosophy of Science - Part A*. Volume 23, Issue 1, March 1992, 1-20 pp.
- Hage, G. (2020). *O Fantasma do Acadêmico Inútil: pensamento crítico em tempos de pandemia*. Pandemia Crítica. N-1 Edições, Disponível em <<https://n-1edicoes.org/099>>
- Halliday, D.; Resnick, R. e Walker, J. (2010). *Fundamentals of Physics*. Hoboken, Wiley. 1333 pp.
- Hegel, G. W. F. (2005). *Enciclopedia de Las Ciencias Filosóficas en Compendio*. Edición, introducción y notas de Ramón Valls Plana. Madrid, Alianza Universidad. 631 pp.
- Herzfeld, M. (2005). *Intimidade Cultural e Poética Social no Estado-Nação*. Coimbra, Edições 70. 361 pp.
- Hobsbawm, E. e Ranger, T. (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge, The Press Syndicate of The University of Cambridge. 323 pp.
- Hodgen, M. T. (1931). *The Doctrine of Survivals: The History of an Idea*. *American Anthropologist*, Vol. 33, N. 3. 307-324 pp.
- Ingold, T. (2008). *When ANT meets SPIDER: social theory for arthropods*. In C. Knappett, & L. Malafouris (Eds.), *Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric Approach*. Springer Science+Business Media. 209-215 pp.
- (2010). *Da transmissão de representações à educação da atenção*. Porto Alegre, Revista Educação, v. 33, n. 1, jan./abr. 2010. 6-25 pp.
- (2012). *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais*. Porto Alegre, Horizontes Antropológicos, ano 18, n. 37, jan./jun. 2012. 25-44 pp.

(2013). *Dreaming of Dragons: on the imagination of real life*. Journal of the Royal Anthropological Institute (N.S.) 19, 734-752 pp.

(2014). *That's enough about ethnography!* HAU: Journal of Ethnographic Theory Vol.4: N.1. 383-395 pp.

(2015). *O Dédalo e o Labirinto: Caminhar, Imaginar e Educar a Atenção*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 21, n. 44, jul./dez. 2015. 21-36 pp.

(2017). *Anthropology contra ethnography*. HAU: Journal of Ethnographic Theory 2017 Vol.7: N.1. 21-26 pp.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). (2012). *Fandango Caiçara: Expressões de um Sistema Cultural. Atividade da Contratação para a Execução de Trabalho Técnico de Instrução para o Registro do Fandango Caiçara* (Contrato 01/2011). 98 pp.

(2018). Edital de Concurso Nº 01/2018 Prêmio Fandango Caiçara, Patrimônio Cultural do Brasil.

Instituto Sócio-Ambiental (ISA). (2013). *Inventário de Referências Culturais de Comunidades Quilombolas do Vale do Ribeira – SP*. 197 pp.

Istituto Giovanni Treccani (2020). *Modèllo*. Vocabolario Online, Disponível em <<http://www.treccani.it/vocabolario/modello/>>

Janouch, G. (1968). *Gespräche mit Kafka: Aufzeichnungen und Erinnerungen*. Frankfurt/M, Auflage. 206 pp.

Jornal de Beltrão. (2008). “*Adelir de Carli: o padre de Ampere que subiu aos céus com 500 balões*”. Disponível em <<https://www.jornalbeltrao.com.br/noticia/30885/adelir-de-carli-o-padre-de-ampere-que-subiu-aos-ceus-com-500-balo-es>>

Kafka, F. (1977). *Das Kafka-Buch: Eine innere Biographie in Selbstzeugnissen*. Berlin, Fischer Taschenbuch Verlag. 271 pp.

Kofman, S. (1972). *Nietzsche et la Métaphor*. Paris, Payot. 220 pp.

Kropf, S. P.; Ferreira, L. O. (1998). *A prática da ciência: uma etnografia no laboratório*. Historia Ciências Saúde-Manguinhos. 4. 589-597 pp.

Kubik, G. (1993). *The Transplantation of African Musical Cultures over the Atlantic Sea*. In Binder, W. *Slavery in the Americas*. Würzburg, Königshausen & Neumann. 432-451 pp.

Lateiner, D. (1989). *The Historical Method of Herodotus*. Toronto, Toronto University Press. 321 pp.

Latour, B. e Woolgar, S. (1997). *A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos*. (Trad. Angela R. Vianna) Rio de Janeiro, Relume Dumará. 312 pp.

Latour, B. (2004). “*Não Congelará a Imagem*” ou: *como não desentender o debate entre Ciência-Religião*. Rio de Janeiro, Mana 10 (2). 349-376 pp.

Latour, B. (2005). *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford: Oxford, University Press. 320 pp.

- (2009) *Jamais Fomos Modernos*. Ensaio de Antropologia Simétrica. Rio de Janeiro, Editora 34. 152 pp.
- Lazzarato, M. e Negri, A. (2001). *Trabalho Imaterial: formas de vida e produção de subjetividade*. Rio de Janeiro, DP&A Editora. 112 pp.
- Le Guin, U. K. (2017). *Os Despossuídos*. São Paulo, Editora Aleph. 384 pp.
- Leiris, M. (2007). *África Fantasma*. São Paulo, Cosac & Naify. 688 pp.
- Lévi-Strauss, C. (2004). *O cru e o cozido. Mitológicas I*. São Paulo, Cosac & Naify. 442 pp.
- (2008). *O Pensamento Selvagem*. Campinas, Papirus Editora. 320 pp.
- (1975). *A eficácia simbólica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 22 pp.
- Leroi-Gourhan, A. (2002). *O Gesto e a Palavra II. Memória e Ritmo*. Lisboa, Edições 70. 248 pp.
- Lezama Lima, J. (1981). *El Reino de La Imagen*. Caracas, Biblioteca Ayacucho. 787 pp.
- Liddell, H. G e Scott, R. (1996). *A Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press/Oxford University Press. 2441 pp.
- Lloyd, G. E. R. (2007). *Cognitive Variations. Reflections on the Unity and Diversity in Human Mind*. Oxford University Press, Oxford. 210 pp.
- (2012). *Being, Humanity, and Understanding: Studies in Ancient and Modern Societies*. Oxford University Press, Oxford. 140 pp.
- (2014). *The Ideals of Inquiry: An Ancient History*. Oxford University Press, Oxford. 160 pp.
- Low, S. (2016). *Spatializing Culture: The Ethnography of Space and Place*. Routledge, Londres. 270 pp.
- Levy-Bruhl, L. (1918). *Les Fonctions Mentales dans les Sociétés Inférieures*. Paris, PUF. 474 pp.
- Machado, A. (2009). *Anamorfozes Cronotópicas ou a Quarta Dimensão da Imagem*. In Parente, A. (org.). *Imagem-Máquina. A Era das Tecnologias do Virtual*. Rio de Janeiro, Editora 34. 300 pp.
- Marchi, L. (2014). *Extras Documentário Fandango - dança tradicional do Paraná (Dança Anu com Associação Mandicuera)*. Acessado pela última vez em Março, 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GJ80hBI3PAQ>>
- Marx, K. (1980). *O Capital: Crítica da economia política. Livro Primeiro: o processo de produção do capital*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. 574 pp.
- Marzoni, A. (2020). *The Trolls of Academe*. Disponível em <<https://thebaffler.com/salvos/the-trolls-of-academe->>
- McLuhan, M. (1962). *The Galaxy of Gutenberg: The Making of Typographic Man*. Toronto, Toronto University Press. 299 pp.

Malabou, C. (2007). *An Eye at the Edge of Discourse*. Communication Theory 17. 16–25 pp.

(2010). *La Platicidad em Espera*. Editorial Palinodia. Santiago, Chile. p. 107.

(2014). *Ontologia do Acidente: Ensaio sobre a Plasticidade Destrutiva*. Tradução de Fernando Scheibe. Introdução de Moyses Pinto Neto. Florianópolis, Cultura e Barbárie. 72 pp.

Malinowski, B. (1997). *Um Diário No Sentido Estrito Do Termo*. Rio de Janeiro, Record. 336 pp.

Marcondes, M. A. (1977). *Enciclopédia da Música Brasileira Erudita Folclórica Popular*. Rio de Janeiro, Editora Art. 167 pp.

Martins, P. (2006). *Um Divertimento Trabalhado: Prestígios e Rivalidades no Fazer Fandango da ilha dos Valadares*, Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social. PPGAS/UFPR. 123 pp.

(2018). *Pelas Cordas da Viola, Nas Curvas da Rabeca. Uma Etnografia dos Movimentos de Fazer Musical Caiçara*. Tese (doutorado) Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis. 187 pp.

Mauss, M. (2003). *Sociologia e antropologia*. Cosac & Naify, São Paulo. 542 pp.

Meca, D. S. (2013). *Nietzsche ou a eternidade do tempo*. São Paulo, Cadernos Nietzsche, São Paulo, n. 33. 181-196 pp.

Mendes, T. N. E. (2014). *Lévi-Strauss e a tríade da estrutura: a linguagem, o simbólico e o inconsciente*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção de título de Mestre em Filosofia. 120 pp.

Meinong, A. *Teoría del objeto y Presentación personal*. Buenos Aires, Mino y Davila Editores. 192 pp.

Moraes, M. V. M. (2012). *A construção da infância em uma escola pública de educação infantil da cidade de São Paulo*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 248 pp.

Moraes Barros, F. (2005). *O Pensamento Musical de Nietzsche*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Filosofia, da Faculdade de Filosofia, Letras Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 265 pp.

Morgan, L. H. (1985) *Ancient Society. With Preface by Elisabeth Tooker*. Tucson: The University of Arizona Press. 560 pp.

Muniagurria, L. A. (2016). *As políticas da cultura: uma etnografia de trânsitos, encontros e militância na construção de uma política nacional de cultura*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Antropologia Social. 200 pp.

Muniz, J. C. “*O Meu Pai Não Me Deu Mestre, Minha Mãe Não Me Ensina, Não Sei Por Quem Puxei, Violeiro e Cantadô*”: Memórias de um Fandangueiro Caiçara de Guaraqueçaba/PR. Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento Territorial Sustentável, junto ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Territorial Sustentável, da Universidade Federal do Paraná, Setor Litoral. 293 pp.

Munn, N. (1992). *The Cultural Anthropology of Time: A Critical Essay*. Annual Review of Anthropology, Vol. 21. 93-123 pp.

(2013). *The “Becoming-Past” of Places. Spacetime and memory in nineteenth-century, pre-Civil War New York*. The Edward Westermarck Lecture, 2003. HAU: Journal of Ethnographic Theory 3 (2): 359–80 pp.

Musil, R. (2018). *O Homem Sem Qualidades*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 1248 pp.

Nascentes, A. (1955) *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa com prefácio de W. Meyer Lübke*. Jornal do Comércio, Rio de Janeiro. 535 pp.

Nietzsche, F. (1998). *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo, Companhia das Letras. 192 pp.

(2004). *Aurora*. São Paulo, Companhia das Letras. 312 pp.

Nketia, J. H. K. (1963). *African Music in Ghana*. UMI Books on Demand. 148 pp.

Nova, D. S. (2017). *Simone Weil y la libertad por medio del trabajo*. VERITAS, Nº 38 (Diciembre 2017) 9-34 pp.

Oliveira, E. M. A. e Santana, I. C. (2015). *O Marido Enquanto Agente na Conversão da Mulher: Etnografia da Experiência da Conversão Neopentecostal em Lajedo-PE*. V Reunião Equatorial de Antropologia – REA –, XIV Reunião de Antropólogos do Norte e Nordeste – ABANNE. Comunicação Coordenada: 11 – Religião, Sociedade e Cultura.

Oliveira Mendonça, M. (2010). *Territórios, Deslocamentos, Permanências e Transformações: O Caso dos Caiçaras da Praia Grande de Cajaíba/Paraty, RJ*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência Ambiental da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre. 121 pp.

Oliveira Pinto, T. (2001). *Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora*. São Paulo, Revista de Antropologia, USP, Vol.44 N.1. 221-286 pp.

Online Etymology Dictionary. Etymonline.com, 2020. Disponível em <<https://www.etymonline.com/>>

Ortiz, F. (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Madrid: Cátedra. 805 pp.

Pacheco, G.; Abreu, M. C. (2001). *Rabecas de Mané Pitunga*. Rio de Janeiro: CNFCP, Funarte. 10-13 pp.

Paludetto, A. W. A. e Rossi, P. (2018). *O capital fictício: revisitando uma categoria controversa. Texto para discussão*. Campinas, Instituto de Economia. 20 pp.

Parra Valencia, J. D. (2014). *La cuestión (de la) técnica. Variantes culturales y estéticas*. Civilizar 14 (27). Julio-diciembre de 2014. 213-232 pp.

(2017). *Imagen, virtualidad y heterotopía. Reflexiones acerca de la imagen y su función heterotópica*. Civilizar Ciencias Sociales y Humanas 17 (32). Enero-Junio de 2017. 229-244 pp.

Peirano, M. (1995). *A Favor da Etnografia*. Rio de Janeiro, Editora Relume Dumará. 178 pp.

Penuela, P. (2018). *Das Relações entre Dança e Movimento: reflexões sobre diferentes noções de movimento e a dança*. Porto Alegre, Rev. Bras. Estud. Presença, v. 8, n. 3, jul./set. 2018. 615-640 pp.

Pimentel, A., Gramani, D. e Corrêa, J. (orgs.) (2006). *Museu Vivo do Fandango*. Rio de Janeiro, Associação Cultural do Caburé. 200 pp.

Pires, A. (2014). *Chegadas e Despedidas: A Romaria do Divino Espírito Santo em Cananéia/SP*. São Paulo, Editora Ixtlan. 42 pp.

Prance, G. e Nesbitt, M. (2012). *The Cultural History of Plants*. Londres, Routledge. 40 pp.

Prigogine, I. e Stengers, I. (1992). *Entre El Tiempo y La Eternidad*. Buenos Aires, Alianza Editorial. 247 pp.

Rabeca.org. (2020). *A Rabeca*. Disponível em <<https://rabeca.org/?ip=rabeca>>

Rabelo, M. C. M. (1993). *Religião e Cura: Algumas Reflexões Sobre a Experiência Religiosa das Classes Populares Urbanas*. Rio de Janeiro, Cad. Saúde Públ. Vol. 9 N. 3., jul-set. 1993. 316-325 pp.

Ramos, G. M. (2020). *Contradualismos no Opará: lideranças Tuxá no Comitê da Bacia Hidrográfica do Rio São Francisco*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de São Carlos, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social. 190 pp.

Rivas, L. (2018). *Osmar Terra classifica como “complexo” novo super ministério e garante manter programas em vigor*. Rádio Guaíba. Disponível em <<https://guaiba.com.br/2018/11/29/osmar-terra-classifica-como-complexo-novo-super-ministerio-e-garante-manter-programas-sociais-de-governos-passados/>>

Robbins, J. (2011). *Transcendência e Antropologia do Cristianismo: Linguagem, Mudança e Individualismo*. Rio de Janeiro, Religião e Sociedade, 31(1). 11-31 pp.

Rodrigues, C. L. (2014). *O Lugar do Fandango Caiçara: Natureza e Cultura de “Povos Tradicionais”, Direitos Comuns e Travessia Ritual no Vale do Ribeira (SP)*. Tese apresentada ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, Campinas. 277 pp.

Romandini, F. L. (2010). *La Comunidad de los Espectros I. Antropotecnia*. Buenos Aires, Mino y Dávila Editores. 257 pp.

(2012). *Más Allá del Principio Antrópico: Hacia una Filosofía del Outside*. Buenos Aires, Prometeo Libros. 80 pp.

(2014). *Eternidade, espectralidade, ontologia: por uma estética transobjetual*. Belo Horizonte, Devires, V. 11, N. 1, JAN/JUN. 154-185 pp.

Romanelli, G. (2005) *A rabeca do fandango paranaense: a busca de uma origem utilizando o violino*. Curitiba, I Simpósio de Pesquisa em Música. 1-9 pp.

Sampaio, D. A.; Loureiro, J. M. M.; Lima, I. F. (2017). *Memória, patrimônio e inclusão social: um olhar a partir da teoria ator-rede*. Revista Thema, Volume 14, Nº 4, Pág. 237 a 247 DOI: <http://dx.doi.org/10.15536/thema.14.2017.237-247.553>

Santos, L. L.(2016). *Uma reflexão sobre a pesca distante da dialética newtoniana: o cerco e a tainha*. cadernos de campo, São Paulo, n. 25. 151-175 pp.

Sahlins, M. (1997). *O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte I)*, in Mana, Vol. 3 n.1. Rio de Janeiro. 41-73 pp.

(1997). *O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte II)* in Mana, Vol. 3 n.1. Rio de Janeiro. 103-150 pp.

(2004). *Cosmologias do capitalismo*. In Cultura na prática. Editora UFRJ, Rio de Janeiro. 443 – 499 pp.

(2017). *Stone Age Economics*. Abingdon, Routledge. 348 pp.

Schiocchet, L. A. (2005). *O Que o Homem Proíbe na Terra, Deus Traz Pelo Mar*. Dissertação de Mestrado Apresentada ao Programa de Antropologia Social da Universidade de Brasília. 184 pp.

Seiler, B. W. (1989). *Das Wahrscheinliche und das Wesentliche Vom Sinn des Realismus-Begriffs und der Geschichte seiner Verundeutlichung*. In: Wagenknecht, C. (hrsg.), Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Stuttgart, J. B. Metzler. 373-392 pp.

Simondon, G. (2005). *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble, Éditions Jérôme Millon. 576 pp.

(2008). *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier. 367 pp.

(1994). *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Paris: Edições Aubier. 226 pp.

Simpson, D. P. (1959). *Cassell's Latin Dictionary*. Nova Iorque, Macmillan Publishing Company. 902 pp.

Souza, J. (2000). *Gilberto Freyre e a singularidade cultural brasileira*. Tempo Social, 12(1), 69-100 pp.

Stiegler, B. (2015). *La société automatique. 1. L'avenir du travail*. Paris, Fayard. 300 pp.

Strathern, M. (1999). *Property, substance and effect: anthropological essays on persons and things*. Londres, The Athlone Press. 341 pp.

(2011). *Partial Connections*. Sabage, MD: Rowman and Littlefield. 188 pp.

(2012). *Fora de contexto: as ficções persuasivas da antropologia*. São Paulo, Terceiro Nome. 160 pp.

(2013). *Learning to see in Melanesia*. Masterclass Series 2. Manchester, HAU Society for Ethnographic Theory. 157-178 pp.

(2014). *O efeito etnográfico e outros ensaios*. Cosac & Naify, São Paulo. 576 pp.

(2018). *Relations*. In *The Cambridge Encyclopedia of Anthropology* (eds) F. Stein, S. Lazar, M. Candea, H. Diemberger, J. Robbins, A. Sanchez & R. Stasch. <http://doi.org/10.29164/18relations>. 13 pp.

Tarde, G. (1902). *Psychologie économique*. Tome premier. Paris: Félix Alcan, Éditeur, 383 pp.

(1902). *Psychologie économique*. Tome second. Paris: Félix Alcan, Éditeur, 449 pp.

(1903). *The Laws of Imitation*. Nova Iorque, Henry Holt and Company. 412 pp.

(2012). *As Leis Sociais: Um Esboço de Sociologia*. Tradução e Notas de Francisco Traverso Fuchs. Niterói, Editora da UFF. 116 pp.

Taddei, R., & Gamboggi, A. L. (2011). *Etnografia, meio ambiente e comunicação ambiental*. Caderno Pedagógico (Lajeado. Impresso), v. 8, p. 9-28.

(2016). *Educação, Antropologia, Ontologias*. Educação e Pesquisa, 42(1), 27–38 pp.

Taussig, M. T. (2010). *O Diabo e o Fetichismo da Mercadoria na América do Sul*. Tradução de Priscila Costa dos Santos. São Paulo, Editora da UNESP. 368 pp.

Toledo, L. H. (2012). *A Memória Outra e a Etnografia (Urbana) dos Sentidos*. Palestra conferida na VIII Semana de Ciências Sociais da UFSCar, São Carlos. 15 pp.

(2019). *Torcer: Perspectivas Analíticas em Antropologia das Práticas Esportivas*. Tese para obtenção do título de professor titular no Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de São Carlos. 275 pp.

Valéry, P. (2011). *Filosofia da Dança (1936)*. Rio de Janeiro, O Percevejo Online: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da PPGAC/UNIRIO, Volume 03 – Número 02 – agosto-dezembro/2011. 16 pp.

Velho, G. (1994). *Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora. 120 pp.

Vianna, A. C. M. (2010). *Os Enleios da Tarrafa: Etnografia de uma Parceria Transnacional entre ONGs Através de Emaranhados Institucionais de Combate à Pobreza*. Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo. 402 pp.

Vieira, S. A. (2014). *Césio-137, O drama azul: irradiação em narrativas*. Goiânia: Cãnone Editorial. 194 pp.

Visual Capitalist. (2020). Disponível em <<https://www.visualcapitalist.com/about/>>

- Viveiros de Castro, E. B. (1996). “*Os Pronomes Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio*”. *Mana*, 2 (2):115-144 pp.
- (2002). “*O nativo relativo*” Rio de Janeiro, *Mana*, 8 (1). 113–48 pp.
- (2005). *Nota do Tradutor*. In Evans-Pritchard, E. *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora. 298 pp.
- (2010). *Claude Lévi-Strauss: fundador del postestructuralismo*, in M. E. Olavarria , C. Bonfiglioli , S. Millan (eds.), *Lévi- Strauss: un siglo de reflexion*, Distrito Fedreral de Mexico : Juan Pablos Editor . 17-42 pp.
- (2015). *Metafísicas Canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. Cosac & Naify, São Paulo. 288 pp.
- Virilio, P. (1993). *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Ed.34. 160 pp.
- Virilio, P. (2001). *Virilio Live: Selected Interviews*. Southampton, John Armitage/SAGE Publications.232 pp.
- Wagner, R. (2010). *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac & Naify. 253 pp.
- (2010b). *Coyote Anthropology*. Lincoln, University of Nebraska Press. 216 pp.
- (2018). *Símbolos que Representam a Si Mesmos*. São Paulo, Editora da UNESP. 202 pp.
- (2018b). *Facts force you to believe in them; perspectives encourages you to believe out of them. An introduction to Viveiros de Castro’s magisterial essay*. In Viveiros de Castro, E. B., *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Everywhere. Four lectures given in the Department of Social Anthropology, Cambridge University, February-March 1998*. Manchester, HAU Masterclass Series, Vol. 1. 175 pp.
- (2019). *The Logic of Invention*. Chicago, HAU Books. 135 pp.
- Weil, S. (1951). *La condition ouvrière*. Montreal: Gallimard.
- You, H. (1994). *Defining rhythm: Aspects of an anthropology of rhythm*. *Cult Med Psych* 18, 361–384 pp.
- Zuboff, S. (1989). *In the Age of Smart Machine: The Future of Work and Power*. Nova Iorque, Basic Books. 492 pp.
- (2019). *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. Nova Iorque, Public Affairs. 704 pp.

Anexos

Anexo I – Modas do Grupo Mandicuera

Moda do Bicho Grilo

(Mestre Aurélio)

Fui num baile em Curitiba,
Fui mostrar o meu fandango

Fui num baile em Curitiba,
Fui mostrar o meu fandango

(Refrão)

Lá não tinha caiçara,
Tinha um povo diferente
Dançando de qualquer jeito
Tentando imitar a gente
E viva os bicho grilo
E os maconhêro presente
E os maconhêro presente!
Eeee!

Vi homem descabelado,
Menina de muito charme
Feio com mulher bonita
Desandou não como carne

(Refrão)

A cachaça rola solta,
No meio desse salão, ai!
Tinha uma fumaça estranha,
Que acelera o coração, ai!

(Refrão)

Tava eu com camarada,
Nem bebemo, nem fumamo
Ficamo alucinado
Passamo a sala dançando

(Refrão)

Adoram a natureza,
Protegem os animais, ai!

Se veste com calça caqui
E faz ciências sociais, ai

(Refrão)

Veste calça de xadrez, ai
Com uma carça de listra
E um all-star vermelho
Que me confunde a vista, ai

(Refrão)

Os bg não come carne,
E o caiçara só ostra, ai
Dizendo que é estimulante,
Pra fazê feliz as moça, ai

(Refrão)

Usa cachecol de lã
E com fiozinho prateado
Miçanga e linha de couro
Cabelo despenteado

(Refrão)

No seu pandeiro de couro
Ele tenta acompanhar, ai
Um amigo traz carrón
Ai acaba de avacalhar, ai

(Refrão)

Vamo dar a despedida
Vamo pra casa da lua
Que abriga a begezada
Pra não dormir lá na rua, ai

(Refrão)

Ô de casa!

Essa é a barca para a Ilha do Mel
Essa é barca para ilha
Do Mel
A barca para ilha

Moda da Força Verde

(Mestre Aorélio)

Coitado do pescador
Que precisa de pescar
Atrás da nota de cem
Pro pão não deixar faltar
A turma da força verde
Estão saindo pro mar

A turma da força verde
Se dizem de autoridade
Chegando na embarcação
Eles multam de verdade
Se a malha não der certo
Eles mandam pra cidade

Eles vem de voadeira
E prendem nosso pescado
Depois vão com a família
Almoçar lá no mercado
Depois comem com cerveja
O peixe que foi pescado

Eles prendem malha cinco
E prendem meu gerival
Não deixam mais dar um cerco
Não deixam cortar um pau
Liberam a pesca lá fora
Dizendo que não faz mal

Companheiro Chico Mendes
Revira no seu caixão
Vendo o que o ICMBio
Tá fazendo com o povão
Usando seu nome ilustre
Pra acabar com a tradição

Coitado do Chico Mendes
Que esta lá no cemitério
Tá vendo a razão do povo
De gente que fala sério
Vê o caiçara sofrendo
Com a turma do ministério

Nem mesmo o meu fandango
Eu posso mais tocar
Pra viola de fandango
Caxeta não retirar
Os fabriqueiros desistiram
De tanta multa levar

Vamos dar por despedida
Bem na beirinha da praia
Antes que o IBAMA venha
Proíba tomar Cataia
Só falta eles proibirem
De ter um rabo de saia

Projeto da Oficina de Rabeca de Cabaça (SESC Pinheiros)¹⁷⁹



Oficina de Rabeca de Cabaça

A Rabeca de Cabaça tem grande importância na cultura tradicional caiçara do fandango, entre outras manifestações artísticas e culturais brasileiras. É muito utilizada na educação musical dessas tradições, pelas vantagens que oferece em relação à questão do ensino, dado o seu tamanho reduzido, o fato de ter apenas três cordas e seu menor peso. Isso a torna um instrumento de fácil manejo para aprendizes de música, artesanato e interessados em geral. Assim, a proposta dessa oficina é, além da montagem de rabecas de cabaça, feita a partir de algumas peças previamente preparadas por artesãos de Cananéia-SP, ensinar um pouco da rica história que cerca este instrumento e algumas de suas capacidades na criação e educação musical.

Proposta

Organizada em etapas, os encontros são práticos e orientados, compartilhando aspectos da história e da tradição da rabeca e de sua construção. O público poderá montar, construir e afinar suas rabecas. Ao final da oficina a intenção é que elas estejam prontas para que sejam tocadas. Serão compartilhadas histórias e causos que envolvem esse instrumento e a musicalidade tradicional, de modo a criar uma vivência multi-sensorial que percorra todas as etapas da criação de um som.

Formato sugerido:

02 encontros de 4h de duração.

Até 12 participantes por oficina.

¹⁷⁹ Os contatos dos oficineiros ao fim do projeto aqui exposto foram omitidos.

Público-alvo: Livre, a partir de 14 anos; interessados em geral.

Cronograma de atividades

1º Encontro – Rabeca, o som de Tradições do Brasil

- A Rabeca nas Tradições Brasileiras; Partes da Rabeca; Usos da Rabeca; Pré-produção das peças; A Rabeca de Cabaça;

Duração - 4h

2º Encontro – Construção e Montagem da Rabeca

- Lixamento das peças; Corte das Cravelhas; Ajuste do Caramujo; Colagem do Tampo; Colagem do Braço; Montagem da Cravelha, Cavalete e Valente; Encordoamento e afinação; Montagem do Arco;

Duração - 4h

Materiais necessários

- Bancadas de trabalho forradas, pontos de energia elétrica, computador para projeção de material audiovisual.

Oficineiro

Amir Oliveira

Representante do Grupo Cultural São Gonçalo desde sua fundação em 2005, Amir Oliveira é artesão e fandangueiro, organizando festas e oficinas em torno da divulgação e preservação do Fandango Caiçara na cidade de Cananéia– SP, onde reside, cidades da região e também no Estado de São Paulo. Possui experiência como construtor de rabeças e machetes de forma artesanal a partir do uso da cacheta. Atua como artesão e fandangueiro em Cananéia desde 1997. É membro desde 2000 da Comissão Paulista de Folclore. Em 2010, funda, junto a outros artesãos de Cananéia a Associação de Cultura Caiçara Cananéia (ACUCA). Atualmente, é representante civil no

Conselho Municipal de Políticas Culturais de Cananéia, função que cumpre desde 2014. É também membro fundador da Associação dos Artesãos de Cananéia, a ARTECA, fundada no ano de 2005.

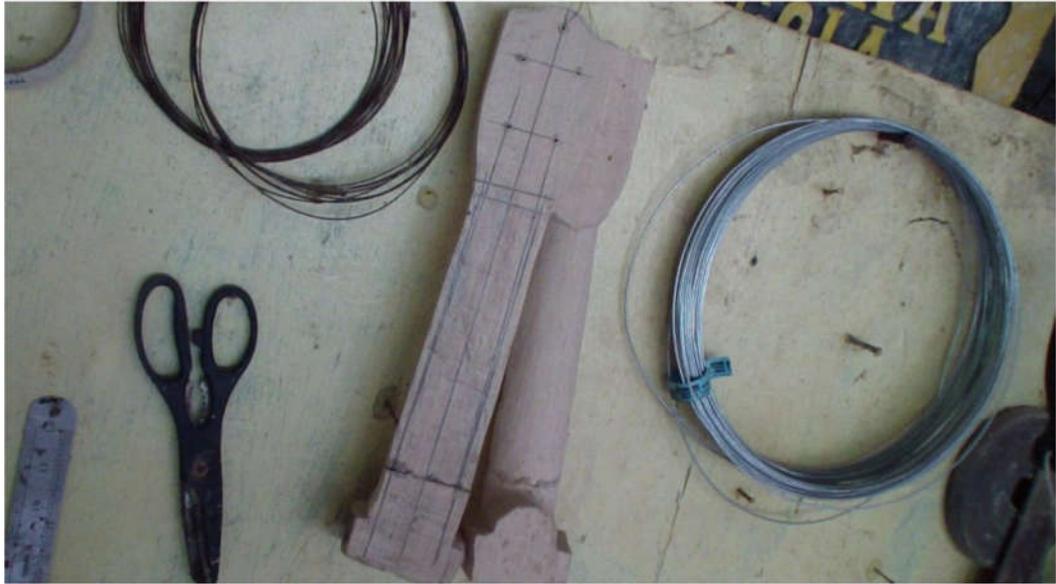
Assistente

Gabriel Bertolo

Graduado pela Universidade Federal de São Carlos em Ciências Sociais, é mestre e doutorando em Antropologia Social pela mesma instituição. Desde 2010, trabalha com pesquisas sobre o Fandango Caiçara, expressão musical, poética e coreográfica da cultura tradicional caiçara. Desde então, além das pesquisas acadêmicas relacionadas às temáticas da cultura tradicional caiçara, vem trabalhando junto ao Grupo Cultural São Gonçalo e à Oficina-Escola de Artesanato Tradicional em projetos culturais diversos, relacionados ao artesanato, à sustentabilidade e às políticas culturais da cidade de Cananéia.



17. Cravelhas de rabeça – detalhe (Oficina-Escola de Artesanato, Cananéia-SP)



18. *Projetos de braço de viola (Oficina-Escola de Artesanato, Cananéia-SP)*



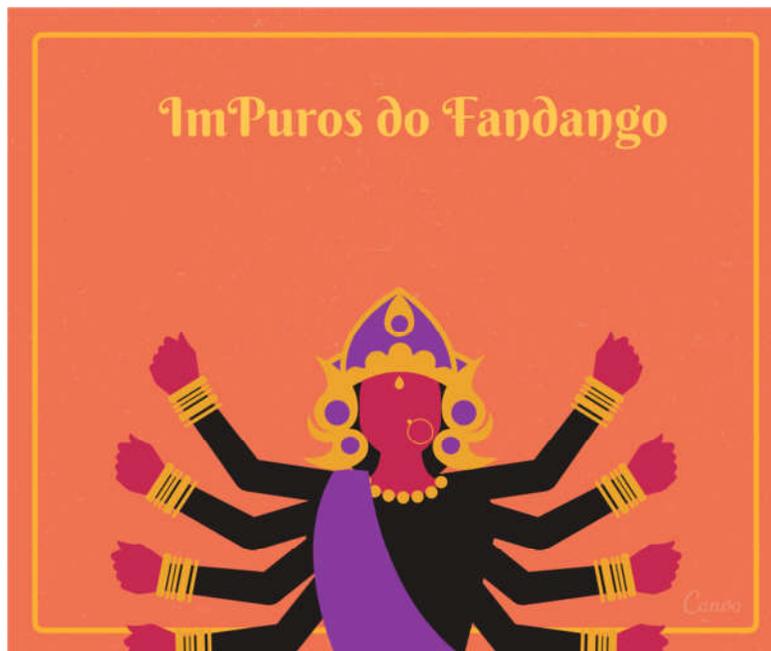
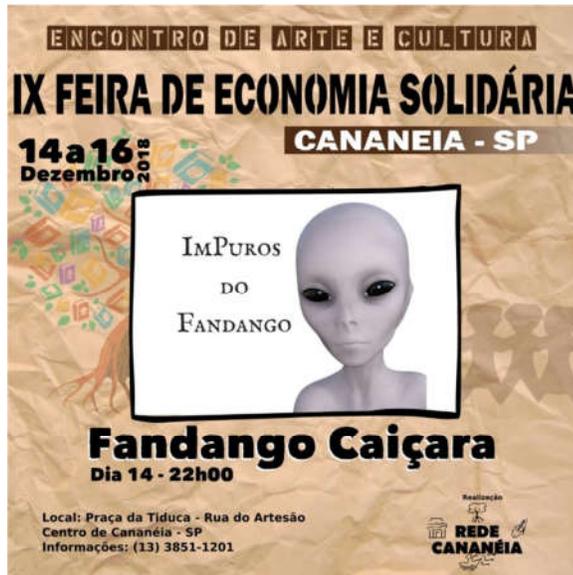
19. *Braços de Rabeca semi-prontos (Oficina-Escola de Artesanato, Cananéia-SP)*



20. Rabecas de Cabaça Semi-Prontas (Oficina-Escola de Artesanato, Cananéia-SP)

Anexo III

Flyers de Divulgação e Moda do E.T Intruso - Grupo Impuros do Fandango



E.T. INTRUSO

Tava lanceando na beira da costeira
Uma luz no céu, outra na fogueira
Fiquei assustado e comecei a remá
Mas o miserável conseguiu me alcançar

Era um bicho feio, meio cabeçudo
Sua astronave que brilhava no escuro
Ele perguntou o que estava barulhando
Eu lhe respondi era noite de fandango

Eu levei o cabeçudo... pra dançar lá no salão
Os presentes se assustaram... com tamanho
cabeção

E o cabeçudo virou atração
Dançou a noite inteira, limpa banco no salão
Se apaixonou por uma moça bonita
Na primeira dança foi amor a primeira vista

Ele perguntou se ela queria ir embora
Seu pai lhe esperava, do lado de fora
Sozinho na astronave foi embora o cabeção
Voltou para o infinito, mas deixou seu coração



21. Flyers de divulgação do Grupo Impuros do Fandango