



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CAMPUS DE CASCAVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE**

JONI MÁRCIO DORNELES FONTELLA

O FANDANGO CAIÇARA DO PARANÁ: UMA PERSPECTIVA LEXICAL

CASCAVEL – PR

2017

JONI MÁRCIO DORNELES FONTELLA

O FANDANGO CAIÇARA DO PARANÁ: UMA PERSPECTIVA LEXICAL

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de Mestrado – área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Práticas Linguísticas Culturais e de Ensino.

Orientadora: Profa. Dra. Rosemary Irene Castañeda Zanette.

CASCADEL – PR

2017

JONI MÁRCIO DORNELES FONTELLA

O FANDANGO CAIÇARA DO PARANÁ: UMA PERSPECTIVA LEXICAL

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado e Doutorado, área de concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Rosemary Irene Castañeda Zanette
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Orientadora

Profa. Dra. Giselle Olivia Mantovani Dal Corno
Universidade de Caxias do Sul (UCS)
Membro Titular Externo

Profa. Dra. Márcia Sipavicius Seide
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Membro Titular Interno

Prof. Dr. Márcio Sales Santiago
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
Membro Suplente Externo

Prof. Dr. Ciro Damke
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Membro Suplente Interno

Cascavel, 07 de fevereiro de 2017.

A todos os sujeitos caiçaras do estado do Paraná, aos apreciadores e aos pesquisadores desse gênero cultural riquíssimo chamado fandango.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos, que contribuiu significativamente com a qualidade da pesquisa efetivada.

À minha orientadora, Professora Dra. Rosemary Irene Castañeda Zanette, pela paciência, ajuda, confiança e por ser um exemplo de profissionalismo e ética.

À minha mãe, que compreendeu a minha ausência durante o período do mestrado.

Ao meu pai, meus irmãos e meus sobrinhos, que, mesmo distantes, sei que sempre torceram por mim.

Ao meu grande amigo e colega Victor Hugo Forneles, por todo o companheirismo desde de os tempos de nossa graduação. Sem a sua ajuda eu não estaria aqui.

Aos amigos e aos colegas Luciano Marcos Santos, José Luiz Acosta, Marlene Niehues Gasparin e Cássiano Galli, pelas valiosas dicas na fase de preparação para o teste seletivo do Mestrado.

À minha grande amiga Biolange Kotz, por todas as orações e vibrações positivas, e por me fazer mais confiante para encarar o teste seletivo.

Aos meus amigos Douglas Ross e Franciele Torres, que abriram as portas de sua casa, fazendo com que me sentissem em minha casa quando cheguei a Cascavel.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, pelo acolhimento e pela oportunidade de realizar esta pesquisa.

A todos os professores que ministraram as aulas durante o curso, por suas contribuições, sugestões, críticas e discussões.

A todos os meus colegas da turma de Mestrado e Doutorado, turma com ingresso em 2015, pelos momentos compartilhados, ajuda mútua e amizades estabelecidas.

A todos que, de alguma forma, ajudaram para que esta pesquisa pudesse ser realizada, em especial Aorélio Domingues, Oswaldo Rios, Grupo Viola Quebrada, professora Larissa Giordani Schmitt, Secretarias de Cultura de Guaraqueçaba, Morretes e Paranaguá.

Às Professoras Doutoras Terezinha da Conceição Costa-Hübes e Márcia Sipavicius Seide, pelas importantes contribuições feitas no Seminário de Dissertação e no Seminário de Qualificação de Mestrado.

“Tendo o mar diante de si, e, para traz, o paredão da cordilheira marítima como que a interceptá-la do Planalto – inteiramente isolada da civilização e do progresso – passou a população da marinha como que a viver uma vida inteiramente à parte, conservando suas lendas e tradições, usos e costumes”.

Paulinho de Almeida

FONTELLA, Joni Márcio Dorneles. **O Fandango Caiçara do Paraná: Uma Perspectiva Lexical.** 2016. 138 páginas. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel - PR.

RESUMO

O Paraná é um estado que abriga um grande número de etnias. O convívio de imigrantes, principalmente portugueses, juntamente com índios e, posteriormente, negros, deu origem ao grupo social hoje chamado caiçara. Além da herança étnica, os desbravadores europeus trouxeram consigo elementos culturais, dentre os quais destaca-se o fandango, gênero adotado e transformado pelos caiçaras. Esta pesquisa analisa essa prática cultural, considerando esse novo contexto. A partir de leituras e de pesquisas sobre o tema, despontaram-nos alguns questionamentos que se tornaram norteadores de nossa investigação: 1) Quais as temáticas utilizadas no fandango caiçara?; 2) Quais são os temas mais recorrentes?; 3) Qual a importância desse gênero dentro da cultura paranaense? Com o propósito de encontrar respostas a essas indagações, traçamos como objetivo geral *apresentar uma análise dos campos lexicais construídos a partir das lexemas coletados em letras de músicas do fandango.* Na perspectiva de alcançar o objetivo proposto, sentimos a necessidade de investigar a formação sócio-histórico-cultural caiçara (PIMENTEL; GRAMANI; CORREA, 2006; DIEGUES, 2006; BRANCO, 2005, GARRETT, 2009), os conceitos de Cultura e de Identidade (HALL, 2000, 2001; GARCÍA CANCLINI, 2009, 2011; ESCOSTEGUY, 2010) e fazer uma relação entre eles. Então, buscamos alguns conceitos da Lexicologia (BIDERMAN, 2001a, 2001, b, 2001c, 1999) que foram importantes na pesquisa, assim como a noção dos Campos Lexicais (GENOUVRIER; PEYTARD, 1974; ABBADE, 2011, 2006) que foram a base de nossas análises. Trata-se, portanto, de uma pesquisa pautada nos Estudos Culturais e nos Estudos Lexicológicos, do tipo Quantiquantitativa, que se propôs analisar o fandango caiçara. O corpus foi composto por 26 músicas integrantes do CD Museu Vivo do Fandango (2006), e o levantamento dos dados foi possível por meio do programa de análise de frequência léxica *WordSmith Tools 7.0*. Como resultado dessa investigação, chegamos a nove campos lexicais, dos quais verificamos que o campo “natureza” se constitui no maior, com 30 lexemas, sendo, assim, o tema principal abordado pelos caiçaras em suas músicas.

PALAVRAS-CHAVE: Fandango Caiçara; Campos Lexicais; Cultura; Identidade.

FONTELLA, Joni Márcio Dorneles. **The Fandango Caiçara from Paraná: a Lexical Perspective**. 2017. 138 pages. Dissertation (Language and Society) – Graduate *Stricto Sensu* Program in Languages, State University of Western Paraná – UNIOESTE, Cascavel – PR.

ABSTRACT

Paraná is a State that has a great number of ethnicities. The relationship between immigrants, especially Portuguese, Indians and, afterwards, black people has originated the social group known today as caiçara. Besides the ethnic heritage, the European immigrants have brought along cultural elements, among which stands out the fandango, genre adopted and transformed by the caiçaras. This research analyzes this cultural practice considering this new context. From the readings and researches we made about the theme some questionings emerged and became the guiding principles of our investigation: 1) which are the themes used in the fandango caiçara?; 2) which are the most frequent themes?; 3) what is the importance of this genre in Paraná's culture?. With the purpose of finding the answers for these questions, we traced as the main objective to present some analysis of the lexical fields made up from lexical units collected from fandango songs. Intending to reach our goal we felt it was needed to investigate the caiçara's socio-historical-cultural formation (BRANCO, 2005; DIEGUES, 2006; GARRETT, 2009; PIMENTEL; GRAMANI; CORREA, 2006), as well as the concepts of Culture and Identity (HALL, 2000, 2001; GARCÍA CANCLINI, 2009, 2011; ESCOSTEGUY, 2010), and relate them. Then, we browsed some Lexicology concepts (BIDERMAN, 2001a, 2001, b, 2001c, 1999), which were important for the research, as well as the Lexical Fields notion (ABBADE, 2011, 2006; GENOUVRIER; PEYTARD, 1974) that were the basis of our analysis. Hence, the research is lined with the Cultural Studies and with the Lexicological Studies. Thus, the corpus was composed by 26 songs from the CD *Museu Vivo do Fandango* (2006), which brings songs from Paraná, and the selection of the data was possible by means of the program of lexical analysis *WordSmith Tools 7.0*. As a result of this investigation we have gotten nine lexical fields, in which we realized that the "nature" field is the biggest, with 30 lexical units, being, this way, the main theme approached by the caiçaras on their songs.

KEYWORDS: Fandango Caiçara; Lexical Fields; Culture; Identity.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 – Mapa da Baía de Paranaguá.....	28
FIGURA 02 – Viola Fandangueira.....	33
FIGURA 03 – Rabeca.....	34
FIGURA 04 – Adufo.....	35
FIGURA 05 – Programa <i>WordSmith Tools</i>	81
FIGURA 06 – Concordâncias da Palavra Viola.....	82
FIGURA 07 – Lista Total de Palavras.....	86
FIGURA 08 – Lista de Substantivos.....	87

LISTA DE QUADROS

QUADRO 01 – Títulos e Intérpretes das Canções.....	84
QUADRO 02 – Os Campos Lexicais do Fandango Caiçara.....	90
QUADRO 03 – Campo Lexical da Natureza.....	91
QUADRO 04 – Campo Lexical das Relações Pessoais.....	98
QUADRO 05 – Campo Lexical da Música e da Dança.....	102
QUADRO 06 – Campo Lexical das Crenças.....	106
QUADRO 07 – Campo Lexical dos Lugares.....	108
QUADRO 08 – Campo Lexical dos Sentimentos.....	110
QUADRO 09 – Campo Lexical das Partes do Corpo.....	113
QUADRO 10 – Campo Lexical das Profissões.....	115
QUADRO 11 – Campo Lexical da Despedida.....	116

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 O FANDANGO CAIÇARA.....	17
1.1 ORIGENS E HISTÓRIA	17
1.2 A RELAÇÃO DOS POVOS CAIÇARAS E O FANDANGO.....	23
1.2.1 O fandango caiçara do Paraná.....	27
1.3 OS ELEMENTOS DO FANDANGO CAIÇARA.....	30
1.3.1 Música, ritmo e poesia.....	31
1.3.2 Instrumentos musicais utilizados.....	32
1.3.3 A dança caiçara.....	36
1.4 O RECONHECIMENTO DO FANDANGO CAIÇARA.....	37
1.4.1 Projetos e esforços em prol do fandango.....	38
2 CULTURA, IDENTIDADE E PROCESSOS SOCIOCULTURAIS..	41
2.1 A PERSPECTIVA DOS ESTUDOS CULTURAIS.....	41
2.2 ALGUMAS NOÇÕES DE CULTURA.....	44
2.3 CULTURA E IDENTIDADE: UMA RELAÇÃO INTRÍNSECA.....	50
2.4 A IDENTIDADE CULTURAL CAIÇARA.....	54
3 O LÉXICO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.....	59
3.1 A LEXICOLOGIA: UM RAMO DA LINGUÍSTICA.....	60
3.1.1 Alguns conceitos fundamentais.....	61
3.2 A NOÇÃO DOS CAMPOS LEXICAIS.....	67
3.3 O SIGNIFICADO DAS PALAVRAS: O PAPEL DA SOCIEDADE...	70
4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	73
4.1 OS PASSOS INICIAIS DA PESQUISA.....	73
4.2 TIPO DE PESQUISA E MÉTODOS.....	74
4.3 A LINGUÍSTICA DE CORPUS E A SUA CONTRIBUIÇÃO PARA OS ESTUDOS DO LÉXICO.....	77
4.4 O <i>CORPUS</i> E A COLETA DE DADOS.....	83
5 OS CAMPOS LEXICAIS DO FANDANGO CAIÇARA.....	89
5.1 CAMPO LEXICAL DA NATUREZA.....	90
5.1.1 Microcampo da Água.....	91
5.1.2 Microcampo das Aves.....	92
5.1.3 Microcampo do Céu e do Ar.....	93

5.1.4	Microcampo das Flores.....	94
5.1.5	Microcampo dos Outros Animais.....	95
5.1.6	Microcampo da Terra.....	95
5.2	CAMPO LEXICAL DAS RELAÇÕES PESSOAIS.....	97
5.2.1	Microcampo dos Relacionamentos Amorosos.....	98
5.2.2	Microcampo das Amizades.....	99
5.2.3	Microcampo dos Familiares.....	100
5.2.4	Microcampo dos Outros Conhecidos.....	100
5.3	CAMPO LEXICAL DA MÚSICA E DA DANÇA.....	101
5.3.1	Microcampo Geral.....	102
5.3.2	Microcampo da Festa.....	103
5.3.3	Microcampo dos Gêneros Musicais.....	103
5.3.4	Microcampo dos Instrumentos Musicais.....	104
5.4	CAMPO LEXICAL DAS CRENÇAS.....	106
5.4.1	Microcampo das Entidades Sagradas.....	106
5.4.2	Microcampo das Outras Crenças.....	107
5.5	CAMPO LEXICAL DOS LUGARES.....	108
5.5.1	Microcampo dos Lugares.....	108
5.5.2	Microcampo da Casa.....	109
5.6	CAMPO LEXICAL DOS SENTIMENTOS.....	110
5.7	CAMPO LEXICAL DAS PARTES DO CORPO.....	113
5.8	CAMPO LEXICAL DAS PROFISSÕES.....	114
5.9	CAMPO LEXICAL DA DESPEDIDA.....	116
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	118
	REFERÊNCIAS.....	121
	ANEXOS.....	127
	ANEXO A – As letras de música do fandango caiçara do Paraná.....	127

INTRODUÇÃO

O Paraná é um estado que apresenta uma grande diversidade de raças desde a época do início de sua colonização. Dessa forma, naturalmente, sua cultura é riquíssima. A escolha do tema desta pesquisa se deu pelo desejo inicial em pesquisar um elemento cultural típico do Paraná. Assim, dentre os vários tipos de manifestações presentes nesse estado, decidimos por investigar o fandango. Esse é um gênero cultural de origem Ibérica que envolve música, dança e poesia, que foi trazido para o Brasil pelos portugueses. Em terras brasileiras, ele está presente em diversas regiões, como, por exemplo, em estados do nordeste, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, dentre outros. Todavia, no litoral norte do Paraná, assim como no litoral sul de São Paulo, esse gênero se transformou na principal forma de expressão cultural dos povos caiçaras. Caracterizados como descendentes dos índios Tupis, dos colonizadores portugueses e dos negros que foram trazidos para o trabalho escravo na região, os caiçaras adotaram e transformaram o fandango, pois adicionaram a ele características diferenciadas daquelas Ibéricas. Outros instrumentos, harmonias e ritmos deram outras formas ao que passou a ser conhecido como fandango caiçara. Nesse contexto, esse gênero se caracteriza por ser uma prática cultural múltipla e que tem um caráter aglutinador, tanto no litoral do Paraná quanto no litoral sul de São Paulo.

Então, decidido o tema, iniciamos a pesquisa seguindo os seguintes passos. Realizamos uma Pesquisa Documental a fim de fazer uma reflexão de ordem sócio-histórica sobre as comunidades caiçaras paranaenses. Na sequência, buscamos saber o estado atual do fandango e dos grupos sociais em foco. Fizemos buscas nos bancos de teses e dissertações da Capes, da Universidade de São Paulo (USP) e da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Vimos que nos últimos anos as comunidades caiçaras tinham sido objeto de estudo de várias pesquisas acadêmico-científicas. Todavia, dentre os trabalhos realizados, não encontramos nenhum que tratasse de questões lexicais ou da importância da música dentro dessa cultura. Além disso, não encontramos pesquisas linguísticas sobre tais comunidades. Então, decidimos investigar sobre a linguagem caiçara por meio de sua música, pois despontaram-nos alguns questionamentos: 1) Quais as temáticas utilizadas no fandango caiçara?; 2) Quais são os temas mais recorrentes?; 3) Qual a importância desse gênero dentro da cultura paranaense?

Por se tratar da expressão cultural de um grupo tão múltiplo etnicamente, pensamos em investigar sobre as temáticas das canções, pois consideramos que a música é um dos principais meios de expressão dos sentimentos. Assim, estabelecemos os objetivos da pesquisa considerando as questões levantadas. Dessa forma, o objetivo principal foi apresentar uma análise dos campos lexicais construídos a partir dos lexemas coletados em letras de músicas do fandango. Os objetivos específicos, por sua vez, foram: 1) verificar as temáticas utilizadas pelos caiçaras em suas músicas; 2) verificar que são os temas mais recorrentes; 3) demonstrar a importância do fandango caiçara dentro da cultura paranaense.

A presente pesquisa está pautada nos Estudos Culturais e nos Estudos Lexicológicos, é de caráter Quantiquantitativa, e se propôs analisar o fandango caiçara. Assim, iniciamos as leituras específicas e necessárias para fundamentar a pesquisa. Sobre o fandango buscamos obras como: *Fandango, o bailado de gerações* (GARRETT, 2009); *Cultura caiçara: resgate de um povo* (BRANCO, 2005); e o livro *Museu vivo do fandango*, (PIMENTEL; GRAMANI; CORREA, 2006). Os Estudos Culturais, por sua vez, ofereceram uma forma de abordagem que nos permitiu analisar um pouco da cultura e da identidade caiçara, perante as mudanças sociais enfrentadas por eles nas últimas décadas (HALL, 2000, 2001; GARCÍA CANCLINI, 2009, 2011; ESCOSTEGUY, 2010). Quanto aos Estudos Lexicais (ABBADE, 2006, 2011; BIDERMAN, 1999, 2001a, 2001b, 2001c), pode-se afirmar que é a base de sustentação teórica tomada nas análises e na elaboração dos campos lexicais (ABBADE, 2011; GENOUVRIER; PEYTARD, 1974) utilizados nas letras de música.

Destarte, a pesquisa está dividida em cinco capítulos. No primeiro, apresentamos um pouco da história da formação étnica das comunidades caiçaras e do fandango. Discorremos acerca das origens Ibéricas desse gênero cultural e de como ele foi trazido para o Brasil. Então, analisamos as características peculiares que ele recebeu entre as comunidades mencionadas, assim como o destaque que tem tido nos dias atuais, sendo reconhecido tanto em nível nacional quanto internacional.

No segundo capítulo, fazemos uma reflexão a respeito dos conceitos de cultura e de identidade. Focamos no sujeito caiçara e nas transformações que ele tem sofrido, especialmente a partir das mudanças socioculturais dos últimos 40 anos.

No terceiro capítulo, trazemos algumas noções importantes para a Lexicologia e, naturalmente, para a realização do nosso trabalho, tais como *lexia*, *palavra*, *lexema*, *vocabulário*, dentro outras. Falamos sobre os objetos dessa ciência, com atenção especial aos campos lexicais, que é parte essencial desta dissertação.

O quarto capítulo é destinado aos procedimentos metodológicos. Apresentamos brevemente os passos seguidos, da definição do tema às etapas finais da pesquisa. Na sequência, trazemos algumas considerações a respeito da Linguística de Corpus e da sua contribuição para as pesquisas de cunho lexical. Nos últimos anos, muitos pesquisadores de áreas como Linguística, Literatura e Tradução têm utilizado o programa de análise de frequência léxica *WordSmith Tools*. Em nossa investigação, essa ferramenta da Linguística de Corpus foi fundamental para coleta e para a quantificação dos dados da pesquisa. Então, na parte final desse capítulo, apresentamos o corpus e descrevemos a forma como trabalhamos com ele a partir do uso do programa mencionado.

No quinto capítulo, trazemos as análises. O objetivo principal dessa seção é a apresentação dos campos lexicais das letras de música do fandango caiçara. No entanto, achamos necessário também trazer as definições dos *lexemas*. Então, tomando como base o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1999) e o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001) elaboramos as definições de acordo com os sentidos que tais palavras assumem no contexto em foco. Feito isso, apresentamos os nove campos lexicais identificados no *corpus* analisado, a saber: da “natureza”, das “relações pessoais”, da “música e da dança”, das “crenças”, dos “lugares”, dos “sentimentos”, das “partes do corpo”, das “profissões” e da “despedida”. Alguns são divididos em macro e micro campos.

Finalmente, nas Considerações Finais, retomamos os questionamentos que motivaram esta investigação e discorremos a respeito das respostas alcançadas. Também, apontamos a importância e as contribuições desta pesquisa para o reconhecimento do fandango caiçara como um elemento cultural de destaque no estado do Paraná.

1 O FANDANGO CAIÇARA

Para o desenvolvimento deste trabalho, fez-se necessária a apresentação de algumas informações referentes às origens e à história do elemento que selecionamos como tema. Assim sendo, este capítulo foi organizado da seguinte maneira. Na subseção 1.1, apresentamos, de forma breve, dados a respeito do surgimento do fandango nos países Ibéricos, até sua chegada ao Brasil, onde adquiriu diferentes formas. Então, focamos no período que compreende os meados do século XX até os dias atuais, que é o recorte temporal retratado pelas entrevistas com sujeitos caiçaras constantes no livro *Museu vivo do Fandango* (PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA, 2006), fonte principal dessa parte. Na subseção 1.2, descrevemos um pouco da relação que as comunidades caiçaras têm com o fandango. E como nosso objetivo é observar esse gênero cultural no Paraná, falamos um pouco do seu histórico e de como o fandango está presente nos municípios de Guaraqueçaba, Morretes e Paranaguá. Por fim, na subseção 1.3, tratamos de seus elementos fundamentais, como música, ritmo, poesia, instrumentos musicais e dança¹.

1.1 ORIGENS E HISTÓRIA

O fandango é um gênero coreográfico-musical que tem raízes nos países Ibéricos. Dentre as acepções que fazem parte da definição dada pelo *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa* (1999) a essa palavra, citamos duas que podem corroborar essa informação: é uma “dança espanhola cantada e sapateada”; é uma “dança rural portuguesa, com canto” (FERREIRA; 1999, p. 878).

Contudo, de acordo com Garrett (2009), muito se discute sobre a suas origens. Conforme a definição encontrada no dicionário Aurélio, podemos dizer que

¹É importante destacar que iniciamos utilizando a palavra fandango em seu sentido mais amplo, como é definido pelos dicionários de língua geral em língua portuguesa, tais como Aurélio (1999, 2004) e Houaiss (2001), como um conjunto de dança e música de origem Ibérica. Contudo, a partir do momento em que tratamos desse gênero no estado do Paraná, utilizamos “fandango caiçara” ou simplesmente fandango como sinônimo dessa variante.

o gênero musical é proveniente da Espanha, mais especificamente do Sul do país, da região da Andaluzia. Possivelmente ele tenha se desenvolvido ali a partir das invasões árabes ocorridas na península Ibérica há muitos séculos. Tais invasões influenciaram a Espanha sob os mais variados aspectos, principalmente o cultural.

Segundo Areán-García,

Durante o período de conquistas, os árabes ampliaram seu conhecimento através da absorção das culturas dos outros povos, levando-as adiante e espalhando-o por seus territórios [...] Sevilla (na Andaluzia) foi um grande centro irradiador de sua cultura, principalmente durante o século XI e XII, ali se desenvolveram a medicina, filosofia, direito, história, astronomia, teologia, e as letras, com grande destaque à poesia. (AREÁN-GARCÍA, 2009, p. 34).

Por volta do século XVII, o fandango chegou a Portugal e logo se popularizou. Não buscamos informações detalhadas para verificar se suas formas são como as espanholas, mas hoje “em Portugal há danças chamadas de fandango na região do Ribatejo, Estremadura e na região norte, fronteira com a Espanha; já na Espanha é dançado em Andaluzia e possui relação com o flamenco” (GRAMANI, 2009, p. 18). Segundo o Site do Sapateado de Portugal² (2014), essa expressão cultural chegou a Portugal vinda dos palcos de teatro da Espanha, e em terras portuguesas se dispersou primeiramente entre a aristocracia, como uma dança de salão. Posteriormente, foi restrita às tabernas, onde era praticada, a princípio, apenas entre os homens.

Assim como aconteceu quando da sua ida da Espanha para Portugal, quando trazido ao Brasil pelos portugueses, o fandango modificou-se. Nas terras litorâneas brasileiras, tanto do Sul, do Sudeste, quanto do Nordeste, essa expressão musical e coreógrafa não se manteve exatamente igual ao que era realizado nos países europeus mencionados. Por aqui ele ganhou características próprias, devido ao contato com os aspectos culturais e regionais brasileiros. Em nosso país, suas formas de desenvolvimento se tornaram múltiplas, pois a grandeza geográfica,

²SITE DO SAPATEADO EM PORTUGAL. O **fandango**. Disponível em: <<http://www.sapateado.com/index.php?code=c7067c5f65f0472d703d4c8f04240f6d434822>>. Acesso em 20 fev. 2016.

assim como a diversidade cultural brasileira, teve grande influência em cada forma que o fandango adquiriu.

Segundo Garret, esse gênero cultural “está presente em várias regiões do território brasileiro, desde o Rio Grande do Sul, até algumas regiões de São Paulo e Mato Grosso do Sul” (GARRETT, 2009, p. 15), apresentando características diferenciadas em cada uma delas. No Estado do Rio Grande do Sul, como explica Oliveira (2005), o fandango é bastante comum, sendo compreendido, de forma geral, como um baile popular, que se realiza especialmente em áreas rurais e é tocado, preferencialmente, ao som da viola ou da sanfona.

De acordo com Garret (2009), Diegues (2006), dentre outros, no litoral Sul de São Paulo e no litoral Norte do Paraná, ele se desenvolveu de forma bastante peculiar entre as comunidades caiçaras. Nesses contextos, foram adicionados instrumentos musicais peculiares que não se usavam na versão Ibérica, como a viola e a rabeca. As castanholas, que são instrumentos típicos da cultura espanhola, e que são comuns nesse tipo de música, desapareceram. As especificidades apresentadas nesses contextos são também bastantes diferentes em relação aos outros fandangos do Brasil. Então, como forma de melhor identificá-lo e defini-lo, os estudiosos do tema, tais como Diegues (2006) e Coelho (2013), comumente o chamam de fandango caiçara. Nessa perspectiva, Garret argumenta:

Mesmo que o fandango tenha se originado na Península Ibérica e chagado ao território paranaense graças aos portugueses que vieram explorar essas terras e suas riquezas naturais, ele certamente ganhou características peculiares no nosso litoral porque nossos índios já tinham a sua cultura, a sua forma de celebrar a felicidade. [...] podemos dizer que as violas e rabeças das ilhas paranaenses deram a esta popular manifestação um ritmo marcado pela alegria caiçara. (GARRETT, 2009, p. 15).

Portanto, desde o seu surgimento na Europa, o fandango se dispersou por diversos lugares, assumindo diferentes configurações, de acordo com os povos e as culturas que o praticam. No Brasil, ele está presente em Estados do Nordeste e outros como Rio Grande do Sul, São Paulo e Paraná. Nos dois últimos, no entanto, ele possui características diferenciadas dos demais estados. Nesta pesquisa, tomamos como objeto de estudos especificamente a variante caiçara do fandango, do estado do Paraná.

Ao se fazer um estudo histórico da evolução do fandango em território nacional, percebemos que ele sofreu alterações significativas em suas formas de manifestação. Isso se deve principalmente a mudanças socioculturais vivenciadas por essas comunidades a partir de meados do século XX.

Podemos dizer, amparados em Massarotto, que “há uma clara diferença entre o fandango que é dançado/praticado hoje e o fandango que foi praticado ontem” (MASSAROTTO, 2005, p. 121). Esse autor faz um recorte temporal em seu estudo com a intenção de mostrar “o movimento amplo de alteração da cultura popular, e que, independentemente dessa divisão temporal, mas dependente de questões econômicas, fizeram sofrer suas consequências” (MASSAROTTO, 2005, p. 121).

De acordo com Diegues (2006), as famílias tradicionais caiçaras moravam em pequenos grupos afastados das cidades e viviam especialmente de suas atividades relacionadas à agricultura e à pesca de subsistência. Naquela época, “os moradores da região preferiam viver em seus ‘sítios’ litorâneos – locais de moradia, produção e socialização – a viver nas pequenas cidades” (DIEGUES, 2006, p. 15).

Uma série de entrevistas com cerca de trezentos caiçaras da região litorânea paulista e paranaense, nas quais relatam com riqueza de detalhes aspectos de sua cultura, foram registradas no livro *Museu Vivo do Fandango* (PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA, 2006). Vejamos na fala do caiçara Pedro Gonçalves Pereira, retirada dessas entrevistas, como era o seu cotidiano e o de sua família, entre as décadas de 1960 e 1970 na cidade de Paranaguá:

Trabalhava no serviço, na roça, tirando palmito, fazendo canoa, aprendendo a tocar viola, dançando, fazendo mutirão junto com os colegas, juntando com os amigos fim de semana, mutirão, juntamento e aprendendo muita coisa com tudo isso, fandango, que é o nosso divertimento. (PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA, 2006, p. 62).

Em sua fala é possível perceber a relação característica dos caiçaras com as atividades relacionadas à agricultura, quando ele se refere à roça e à colheita de palmito. O mesmo acontece em relação às atividades relacionadas ao mar, que nesse excerto é evidenciada pela citação de uma prática comum dessa cultura, a construção de embarcações. Eles construíam artesanalmente suas próprias canoas.

Essa era a típica forma de vida caiçara, realizando as tarefas necessárias

para a subsistência de suas famílias por meio dos mutirões, mas, ao mesmo tempo, mantendo as relações sociais e afetivas por meio do fandango.

Não obstante, a partir das últimas décadas do século XX, alguns fatores de ordem política e social influenciaram profundamente as formas de constituição e organização dessas comunidades, afetando diretamente a sua cultura.

De acordo com Diegues (2006), ainda na primeira metade do século passado, entre as décadas de 1930 e 1950, foram construídas as primeiras estradas que ligaram o litoral ao planalto paranaense. Apesar de ter favorecido o desenvolvimento econômico da região, a utilização de estradas desarticulou a navegação marítima. A partir de então, muitos grupos imobiliários e grileiros se instalaram naqueles locais e, estes últimos, apossaram-se das terras expulsando as famílias caiçaras, ou as obrigaram a trabalhar como empregadas em suas próprias terras (DIEGUES, 2006). Segundo esse mesmo autor, as abordagens desses grileiros ocorreram muitas vezes de forma violenta, ou utilizavam outros artifícios para ludibriar as famílias, como, por exemplo, o uso de documentos falsos.

Outro motivo que contribuiu de forma expressiva para a desestabilização dessas comunidades foi a criação de algumas “áreas de proteção ambiental” na região. De acordo com o Instituto Socioambiental (ISA),

A Área de Proteção Ambiental é uma área em geral extensa, com um certo grau de ocupação humana, dotada de atributos abióticos, bióticos, estéticos ou culturais especialmente importantes para a qualidade de vida e bem estar das populações humanas, e tem como objetivos básicos proteger a diversidade biológica, disciplinar o processo de ocupação e assegurar a sustentabilidade do uso dos recursos naturais. (ISA,³ 2016, s/p).

Por um lado, essas medidas decorrem da preocupação geral com a manutenção das riquezas naturais, o que é algo positivo. Contudo, por outro lado, essas leis ambientais trazem resultados negativos para as comunidades, conforme relato dos caiçaras. Gramani e Corrêa (2006) explicam algumas das atividades desses povos que foram afetadas a partir dessas intervenções:

³ISA. **Unidades de conservação ambiental do Brasil**. 2016. Disponível em: <<http://uc.socioambiental.org/uso-sustent%C3%A1vel/%C3%A1rea-de-prote%C3%A7%C3%A3o-ambiental>>. Acesso em: 10 de out. de 2016.

A criação de diversas unidades de conservação em toda a região, muitas de proteção integral, levaram à proibição da caça, da pesca e dos roçados, impossibilitando a sobrevivência de comunidades tradicionais em áreas protegidas pela legislação ambiental. Desta forma, muitos núcleos familiares tradicionais se desagregaram e os mutirões se tornaram cada vez mais raros. (GRAMANI; CORRÊA, 2006, p. 33)

Conforme destacado pelos autores supracitados, ao serem impossibilitados de praticar suas atividades agrícolas da maneira que antes faziam, muitos caiçaras, especialmente os mais jovens, começaram a migrar para os centros urbanos. Como um dos resultados desse movimento, começou-se a perceber o apagamento de muitos traços de sua cultura por sua constante interação com as comunidades urbanas e suas tecnologias. O acesso ao rádio, à televisão e, mais recentemente, à internet, tem tido grande influência no desinteresse dos jovens caiçaras pela sua própria cultura (GRAMANI; CORRÊA, 2006). No entanto, isso não acontece exclusivamente na cultura caiçara, mas com muitas culturas de minorias em nosso país, já que, de acordo com Branco,

Se as condições da vida moderna onde predominam o urbano, o industrial, o tecnológico, levam ao apagamento de traços culturais que ainda no início do século XX constituíam componentes diferenciados da vasta cultura brasileira, os preconceitos impõem o seu total desaparecimento. (BRANCO, 2005, p. 21).

Dessa forma, os jovens caiçaras, vivendo nos centros urbanos, viam-se “obrigados” a urbanizar-se para que pudessem ser “iguais” aos demais para, assim, poder usufruir dos mesmos direitos de todos.

Nos últimos anos, com a quase extinção dos mutirões de trabalho e a migração de muitas famílias caiçaras para as cidades, nas quais se alojam nas periferias e favelas, o fandango tem sido usado como uma fonte de renda. Muitas agências de turismo usam a expressão cultural caiçara como um atrativo para a grande quantidade de turistas que visitam a região todos os anos. Sendo assim, esse gênero passa de uma forma de divertimento e convívio social natural a uma importante forma de subsistência de muitas famílias.

Percebemos, assim, que esse gênero é um elemento de extrema importância para esses grupos sociais, seja nos meios tradicionais ou nas cidades. Dessa forma, na sequência, trazemos algumas reflexões sobre o papel que os sujeitos caiçaras

tiveram no desenvolvimento dessa que hoje é sua principal forma de expressão cultural.

1.2 A RELAÇÃO DOS POVOS CAIÇARAS E O FANDANGO

As comunidades caiçaras desempenharam um papel muito importante para o desenvolvimento desse gênero nos estados de São Paulo e Paraná. Tal papel foi tão marcante que a variante desses estados é geralmente chamada pelos estudiosos do tema de fandango caiçara. Por esse motivo, Garrett (2009) discorda que as suas origens sejam Ibéricas. A autora defende que, da forma como ele se desenvolveu em São Paulo e no Paraná, pode-se dizer que ele é próprio da cultura caiçara local. Em seu livro *Fandango: o bailado de gerações* (2009), a autora argumenta:

Eu peço licença e começo este livro-reportagem afirmando que a sua origem não está nas danças trazidas pelos colonizadores europeus, mas sim na cultura de um povo caiçara que encontrou nas marcas de uma dança uma forma de diversão, de celebração. Não se pode tirar deles o mérito da origem do Fandango. (GARRETT, 2009, p. 15).

O ponto de vista de Garrett é pertinente, pois acreditamos que ela tenha essa posição devido à importância que dá aos traços de cultura dos caiçaras. Todavia, não se pode negar que as raízes dessa música e dessa dança sejam Ibéricas; porém, os povos caiçaras adicionaram ao fandango algumas características próprias.

Nessa perspectiva, torna-se importante conhecer um pouco sobre essas comunidades, como se deu a sua constituição e como são as suas principais formas de relações sociais, culturais e de subsistência. Para tanto, é preciso que voltemos à época do descobrimento do Brasil, pois essas comunidades trazem em sua constituição étnica uma amálgama de raças que se inicia naquele tempo.

Quando chegaram ao Brasil, em meados do século XVI, os portugueses encontraram, além das riquezas naturais, diversos povos indígenas que habitavam essas terras. Eram tribos, especialmente tupi-guarani, divididas em diversos troncos linguísticos e culturais. A região litorânea onde hoje estão os estados de São Paulo e Paraná apresentava diversos grupos étnicos, como pontua Diegues:

[...] nela encontrando-se *povos indígenas*, como os Guarani, os *Caiçaras* – descendentes dos índios, sobretudo dos Carijós, colonizadores portugueses e escravos negros – e inúmeros *quilombolas* e de *caboclos ribeirinhos*. A esses grupos humanos vieram se ajuntar, mais tarde, outros migrantes europeus como suíços, franceses, alemães, italianos e também norte-americanos. (DIEGUES, 2006, p. 13).

A partir das palavras do autor, podemos perceber um pouco da complexidade da configuração étnica e cultural caiçara. Contudo, não é possível garantir com precisão a sua origem, pois sua formação sofreu influências de toda essa mistura de etnias. Para Branco (2005),

Se considerarmos como caiçaras os primeiros filhos mestiços da nacionalidade brasileira então o “povo caiçara” começou a se formar por volta de 1500, sob a influência marcante das culturas indígenas litorâneas misturadas à cultura lusitana. (BRANCO, 2005, p. 17).

Conforme relata Diegues (2006), a região do litoral de São Paulo e do Paraná foi uma das primeiras regiões brasileiras a serem habitadas pelos povos Ibéricos no início do século XVI. Iniciaram-se, a partir de então, as atividades econômicas nesses locais e, de forma geral, os trabalhos eram realizados com a participação importante dos indígenas, em especial os povos nativos de origem tupi. O autor ainda acrescenta que, com o passar dos anos, a região passou por vários ciclos econômicos, como a exploração do ouro, as casas de fundição de moeda em Paranaguá, e uma atividade que continua como tradição até os dias atuais entre os povos caiçaras, *i.e.*, a construção de embarcações.

Devido a esse grande fluxo de atividades comerciais, em geral administradas pelos imigrantes europeus que ali se instalaram, negros escravos foram trazidos para trabalhar na região. Gutiérrez (2006) explica:

No século XVII, foi o escravo indígena quem preencheu as necessidades da lavoura e da mineração, e ele mesmo foi capturado como mercadoria para a venda em outras regiões. Nas primeiras décadas do século XVIII, com a consolidação da pecuária como atividade comercial e a diminuição do índio nas terras mais próximas, os escravos africanos substituíram paulatinamente o indígena. (GUTIÉRREZ, 2006, p. 101).

No entanto, convém destacar que, quando os negros chegaram, trouxeram consigo as suas marcas culturais. Assim, a partir da miscigenação com os

colonizadores europeus e os índios nativos, alguns desses aspectos viriam a fazer parte da constituição do caiçara e da sua cultura.

A constituição da cultura caiçara é resultado, portanto, dessa mistura de diferentes etnias, em que cada uma teve sua parcela de importância; os europeus, por trazerem para cá essa prática, os índios nativos e os negros, por sua vez, por adotarem-na, adicionando a ela características próprias por meio de suas próprias culturas. Dessa forma, “tanto os traços físicos como os culturais revelam a miscigenação do português com o índio e, em menor grau, com o negro africano” (BRANCO, 2005, p. 22). A mesma autora ainda acrescenta que:

O que podemos afirmar, com certeza, é que as bases da cultura caiçara se fundamentam da mistura bem equilibrada da sabedoria indígena com os conhecimentos técnicos europeus, graças aos portugueses, espanhóis e, mais recentemente, italianos participantes da composição desse povo. (BRANCO, 2005, p. 17).

O fato é que a cultura caiçara se desenvolveu de uma mescla de diferentes culturas e, assim, possui características peculiares. Apoiado em estudos de Willems (1952) e de outros autores, Diegues tenta defini-la quando afirma que ela é “parte da cultura crioula ou cabocla, fruto do aporte cultural dos europeus, negros e índios” (DIEGUES, 2006, p. 15). O autor continua sua definição apresentando as características da cultura caiçara:

A associação entre pesca e agricultura, a importância do “complexo farinha de mandioca”, as relações sociais individualizadas em um grupo maior e na família nuclear, através de mutirões, a reciprocidade na vida cotidiana, a falta de uma noção de autoridade formal, a pouca importância dada à religião oficial, estão entre as principais características da cultura caiçara. (DIEGUES, 2006, p. 15).

Entre meados dos anos trinta e dos anos setenta⁴, a pesca e a agricultura teriam sido duas das principais atividades econômicas desses povos. Segundo o autor, os caiçaras teriam “desenvolvido um conjunto de práticas materiais e imateriais ligadas ao mesmo tempo ao mar e à terra” (DIEGUES, 2006, p. 15), diferentemente dos negros que teriam suas atividades baseadas essencialmente na agricultura.

⁴Período de tempo descrito pelos membros caiçaras por meio das entrevistas concedidas ao projeto *Museu Vivo do Fandango* (2005-2006).

A produção de subsistência, voltada para a pesca e para a agricultura, requeria que essas populações estivessem organizadas pelo princípio da cooperação, seja ao fabricar utensílios para a pesca (redes, remos, embarcações), seja nos momentos de preparo da terra para a plantação, ou mesmo na colheita. Dessa forma, a prática de mutirões possivelmente teria sido um fator de agregação de conhecimentos, de força, de auxílio, mas principalmente de preservação das comunidades.

No contexto pesquisado, quando alguém precisava de ajuda para realizar trabalhos no preparado da terra para a plantação ou na colheita, por exemplo, todas as famílias vizinhas iam à sua casa, pela manhã, tomavam café e depois iam trabalhar, atividade que faziam o dia todo. Esses mutirões aconteciam quase sempre aos finais de semana. Todos trabalhavam espontaneamente e, como forma de reconhecimento, ao final do dia, a pessoa ajudada retribuía realizando um baile de fandango, com comes e bebes para todos.

Vejamos na fala do caiçara Romão Costa, de Paranaguá - PR, como ele descreve os mutirões:

Então a gente aqui chamava de mutirom, pixirom. O que eles faziam? O dono do mutirão, ele limpava a área da roça, tirava tudo quanto é seco, via quinze ou vinte feixes de rama, e convidava o pessoal. [...] Ele convidava nas ilhas o pessoal, quando era no dia de sábado, vinha todo mundo ali. Tomavam café da manhã e iam pra roça, cada um com sua enxada. [...] aquele que morava longe já trazia uma muda de roupa, já preparava pra passar o dia e a noite no fandango. E se morava perto dali, ia pra casa tomar um banho. [...] Depois daquilo ali, o camarada ficava ali, já em cima no banco, pegava na viola, começava a temperar. Vinha outro começava a bater o pé, a dançar. E quando o dono da casa via, já tava cheio! O pessoal já tava tudo dançando. (GRAMANI; CORRÉA, 2006, p. 28).

Nesse depoimento, observamos também que o fandango estava diretamente relacionado ao mutirão. Entretanto, vale ressaltar que ele não era apenas realizado nessas ocasiões, mas também em muitos outros momentos de festejo e reuniões das comunidades. Vejamos agora as palavras do senhor Eugênio dos Santos, ao se referir a outras situações em que se realizavam os fandangos:

Então, existia o carnaval, existia o mutirão e existia o fandango de finta. Enquanto tinha casamento tinha fandango, quando tinha um batizado fazia também, quando tinha aniversário, também fazia. Era uma coisa que não faltava, fandango. A nossa tradição de diversão

mesmo. Nunca paramos, em todo sítio, a gente estava pescando, estava no mar, e ouvia foguete de sábado... “Aí, ô, em Itaquá tem fandango”. É assim: quem escutava o foguete, podia ir lá que tem fandango. O convite era o foguete. (GRAMANI; CORRÊA, 2006, p. 69)

O uso da palavra “mitirão” feito na fala do excerto anterior, ao invés de “mutirão”, explica-se ao fato de que, em suas comunidades, os caiçaras fazem uso de algumas variantes dessa palavra, tais quais pixirão, pixirunga, mitirão, multirão, mutirom, pixirum, pixirom, puxirão e ademão (GRAMANI; CORRÊA, 2006). Portanto, nesse contexto, todas elas têm o mesmo significado.

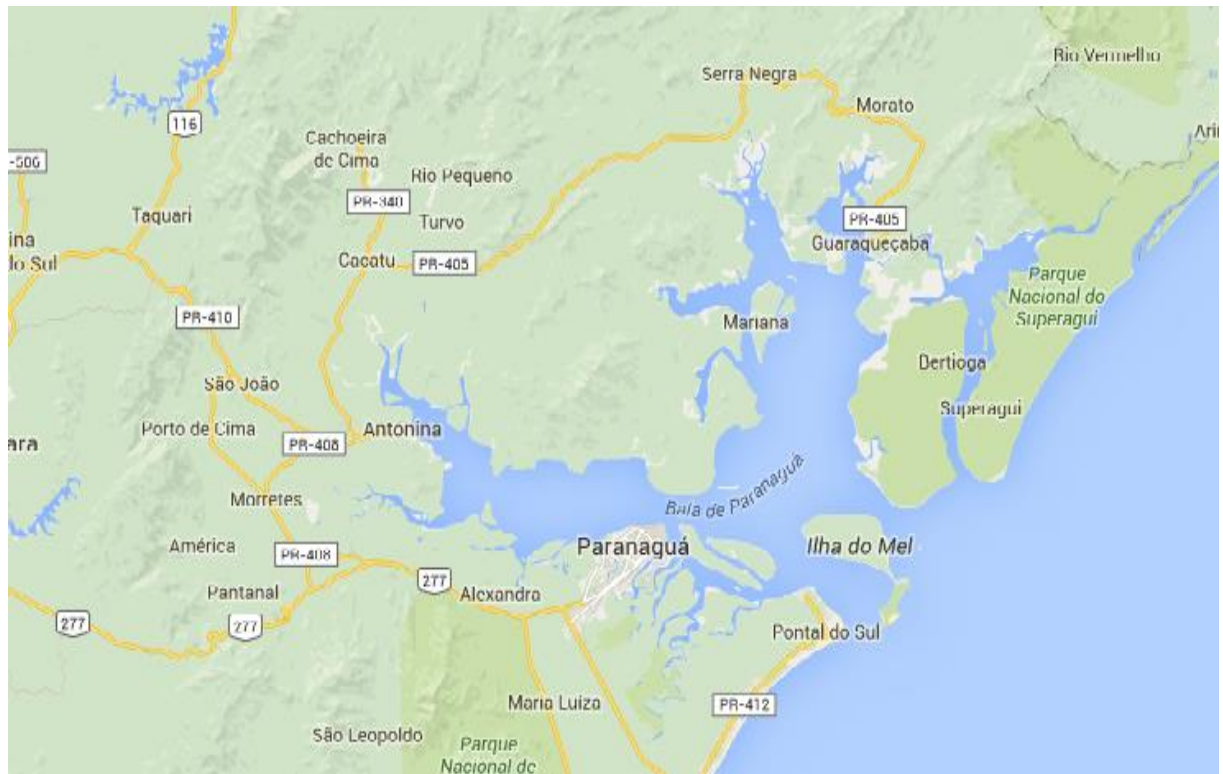
Descrevemos até aqui algumas das principais características dos grupos sociais conhecidos caiçaras e do fandango. Todavia, nossa pesquisa objetiva analisar a manifestação desse gênero cultural no estado do Paraná. Assim, torna-se imprescindível que conheçamos um pouco sobre a região do estado onde ele se manifesta. Além disso, consideramos importante destacar algumas das ações de salvaguarda que alguns grupos culturais e a administração pública dos municípios de Paranaguá, Morretes e Guaraqueçaba têm realizado em prol do fandango.

1.2.1 O fandango caiçara do Paraná

Os povos caiçaras descritos na seção anterior são nativos do litoral Sul do estado de São Paulo e do litoral Norte do estado do Paraná. Já que nossa pesquisa objetiva analisar essa expressão cultural no Paraná, nesta seção, tratamos exclusivamente do fandango caiçara no estado. Dessa forma, apresentamos dados sobre os três principais municípios onde ele se realiza, assim como informações referentes a grupos folclóricos que tentam manter viva a cultura caiçara.

As comunidades caiçaras do Paraná estão localizadas nas cidades de Morretes, Paranaguá e Guaraqueçaba, bem como no conjunto de ilhas que se localizam em toda a parte litorânea ao longo desses municípios, como podemos visualizar na figura 1.

Figura 01 – Mapa da Baía de Paranaguá



Fonte: Google Mapas.

As cidades de Paranaguá e Guarapuava ficam na Baía de Paranaguá, litoral Norte do Estado, ao passo que Morretes encontra-se próxima a ela. Além delas, no Parque Nacional do Superagui, assim como em várias outras ilhas que compõem a região, vivem inúmeras famílias caiçaras (PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA, 2006) que ainda procuram manter a sua cultura viva.

Vejamos, então, um pouco do histórico e da relação que se tem com o fandango em cada uma das três cidades mencionadas, conforme informações disponibilizadas, especialmente, nos sites da prefeitura de cada uma delas.

De acordo com o site da administração municipal⁵, o município de Morretes foi fundado em 24 de maio de 1869, com a denominação de Nhundiaquara. O atual nome só foi adotado a partir de 07 de abril de 1870. A cidade teve um papel importante no desenvolvimento da região devido aos ciclos do ouro, da erva-mate e da cana de açúcar (MORRETES, 2016). Segundo os dados gerais do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), de 2016, esse município tem uma

⁵MORRETES: Prefeitura Municipal de Morretes. **A cidade**. Morretes, 2016. Disponível em: <<http://www.morretes.pr.gov.br/index.php/municipio>>. Disponível em 22 fev. 2016.

população de 15.718 habitantes. De acordo com Pimentel, Gramani e Corrêa (2006), o fandango sempre esteve fortemente ligado aos mutirões. No entanto, com o passar dos tempos, eles se tornaram menos frequentes, reduzindo assim a sua prática em Morretes. A administração municipal tem apoiado e desenvolvido algumas atividades de resgate, nas quais essa expressão cultural é priorizada. Uma das principais ações que visam à continuidade do fandango, especialmente entre os mais jovens, é a manutenção do Grupo Cultural Professora Helmosa, que foi fundado em 2001, por intermédio do Rotary Club, e atua principalmente com grupos de crianças e jovens da cidade.

A cidade de Paranaguá, por sua vez, conforme informações do site da administração pública municipal⁶, possui um nome que deriva da língua tupi-guarani, com o significado de “grande mar redondo”. Ela foi fundada no ano de 1648 e passou à condição de cidade em 1842. Ela é o mais antigo município paranaense e tem na estrada de ferro, inaugurada no ano de 1885, um de seus símbolos. A partir de 1935, Paranaguá ganhou o porto Dom Pedro II, o qual teve grande importância econômica para toda a região (IBGE, 2016). Isso se deu porque a partir de então foram abertas estradas de acesso que possibilitaram maior fluxo de pessoas e de negócios. Entre as cidades em que esse gênero cultural se manifesta no Paraná, ela é a maior, com população de 140.469 pessoas no ano de 2015, de acordo com o IBGE (2016). Para Pimentel, Gramani e Corrêa, “Paranaguá destaca-se no cenário do fandango paranaense, pois foi a primeira cidade a constituir um grupo composto por fandagueiros tradicionais” (PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA, 2006, p. 50). Sob influência determinante do folclorista Inami Custódio Pinto, o senhor Romão Costa, da Ilha do Valadares, mestre de dança e construtor de adufos e tamancos, fundou o Grupo Folclórico Mestre Romão Costa. Desse modo, ele viajou e apresentou a cultura fandagueira por diversos estados brasileiros e países vizinhos (PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA, 2006).

Em Paranaguá, existe também o Grupo Mandicuéra, que é composto por jovens que buscam a recriação de manifestações culturais típicas da cidade. Esse grupo faz parte de um projeto maior realizado pela Associação de Cultura Popular

⁶PARANAGUÁ: Prefeitura Municipal de Paranaguá. **Guia Turístico**: atrativos. Paranaguá, 2016. Disponível em: < <http://www.paranagua.pr.gov.br/conteudo/guia-turistico/atrativos>>. Acesso em: 10 de out. de 2016.

Mandicuéra. Ele foi fundado no ano de 2004 e realiza oficinas educativas, bailes, festas e projetos com o intuito de manter a cultura de Paranaguá viva (PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA, 2006).

Guaraqueçaba, por sua vez, é o menor dentre os três principais municípios onde o fandango se manifesta nesse estado. Todavia, seu nível de importância no desenvolvimento de difusão dessa cultura é tão grande quanto os outros. De acordo com informações do site da prefeitura dessa cidade⁷, ela foi reconhecida como vila ainda no ano de 1880, e a partir de 1938 passou a distrito de Paranaguá. Sua emancipação como município autônomo se deu no ano de 1947. Dentre as atividades econômicas do século XIX, destacaram-se a produção de arroz, uva para a fabricação de vinho, café e mandioca. Nos anos 50 do século XX, instalaram-se as fábricas de palmito e, posteriormente, a criação de búfalos. Todas essas atividades foram importantes para o município, pois foram determinantes para o fluxo de diferentes povos na região. Por isso, a cidade apresenta uma grande mistura de hábitos e de tradições de índios, de portugueses, de negros e de europeus. A estimativa populacional para o ano de 2015 do município, de acordo com o IBGE (2016), é de 7.871 pessoas. A cidade é reconhecida como berço de muitas famílias caiçaras e, assim, de muitos fandangueiros paranaenses. Essas famílias vivem tanto no centro do município quanto em comunidades rurais como Rio Verde, Utinga e no Parque Nacional do Superagui, que fica em terras guaraqueçabanas. Nessas localidades rurais ainda se realizam mutirões em épocas de plantio e colheita de arroz (PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA, 2006).

Dessa forma, apresentadas as principais cidades em que o fandango se apresenta no estado do Paraná, a seguir descrevemos como se constituem cada um de seus principais elementos.

1.3 OS ELEMENTOS DO FANDANGO CAIÇARA

Nesta seção, apresentamos os itens constituintes do fandango caiçara, de acordo com suas configurações atuais. Iniciamos falando a respeito da música, do ritmo e da poesia. Na sequência, discorreremos sobre os principais instrumentos

⁷GUARAQUEÇABA: Prefeitura municipal de Guaraqueçaba. **Município**. Guaraqueçaba, 2016. Disponível em: < <http://www.guaraquecaba.pr.gov.br/>>. Acesso em: 10 de out. de 2016.

musicais utilizados pelos caiçaras. Finalmente, algumas breves considerações em relação à dança.

1.3.1 Música, ritmo e poesia

Como visto até aqui, as comunidades caiçaras agregaram aspectos de sua cultura ao fandango trazido da Europa pelos imigrantes portugueses, e isso se deu sob as mais diversas formas. As partes estruturais da música, como ritmo, harmonia e melodia, adquiriram novas formas, assim como as letras que passaram a retratar as realidades e os anseios dessas comunidades.

Na definição de fandango encontrada no *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (2004), observamos a seguinte aceção para essa palavra: “dança espanhola, cantada e sapateada, em compasso ternário (3/4) ou binário composto (6/8), andamento vivo, ao som da guitarra e das castanholas” (FERREIRA; FERREIRA; ANJOS, 2004). As informações que se referem a “compasso” dizem respeito ao ritmo do fandango, que, no caso da variante europeia, é ternário ou binário composto⁸. Contudo, essa forma se modificou na variante caiçara. Observamos que, de forma geral, as músicas do fandango caiçara são executadas em compassos binários simples ou quaternários simples. Essa característica torna o ritmo mais fácil de ser compreendido, tanto para quem o toca, quanto para quem o ouve ou dança. Isso se deve ao fato de que a percepção dos compassos pares e simples são mais fáceis do que os ímpares ou compostos, mesmo para músicos experientes.

No tocante à parte harmônica, o fandango caiçara apresenta poucas variações de acordes, os quais são executados essencialmente pelas violas. O que é peculiar são as diferentes afinações que esse instrumento pode apresentar nessa cultura. Ao total são três afinações, e são nomeadas de “intaivada”, “pelas três” e “pelo meio” (GRAMANI; CORRÊA, 2006). Dependendo do tipo da afinação utilizada, a maneira de posicionar os dedos no braço do instrumento para formar os acordes

⁸Em música, os compassos são divididos entre simples e compostos. Por exemplo, os binários simples (2/4), os ternários simples (3/4), os quaternários simples (4/4) e os seus correspondentes compostos (6/8), (9/8) e (12/8). Ainda existem outras formas de compassos simples como (2/2), (4/2) etc. e compostos como (5/2), (5/4), (5/8), (7/4), (7/8) etc. Em toda fração, o numerador é a indicação de número de tempos marcados em cada compasso, enquanto que o denominador indica qual a figura musical que valerá um tempo. Por exemplo: o denominador 2 = mínima, o denominador 4 = semínima, o denominador 8 = colcheia, e assim por diante.

se alteram. Dessa forma, os caiçaras adotaram esse nome para melhor identificar cada uma dessas diferentes formas.

Com relação à parte poética, podemos dizer que as letras das músicas são compostas frequentemente com rimas e quase sempre há um refrão que se repete após cada estrofe. Essa característica é importante, por possibilitar que todos os participantes do evento cantem junto. De forma geral, as temáticas abordadas são geralmente relacionadas ao cotidiano da comunidade. A natureza, os animais e também o amor são cantados, referenciando sempre a imagem da mulher morena como musa. Trataremos mais sobre esse assunto nas análises.

Na sequência, apresentamos os principais instrumentos musicais usados nesse gênero, pois a utilização de violas, rabecas e adufos fabricados pelos próprios sujeitos caiçaras é uma das características mais marcantes dessa cultura.

1.3.2 Instrumentos musicais utilizados

Na variante caiçara do fandango, os instrumentos musicais têm importância significativa. Isso se deve ao fato de que nele não são usados instrumentos tradicionais, *i.e.*, aqueles utilizados em estilos musicais comuns, como o samba, o frevo, a bossa nova, por exemplo. Essa característica resulta da grande habilidade que os membros dessas comunidades têm de fabricar seus próprios utensílios, sejam eles instrumentos para o trabalho ou, como nesse caso, para sua diversão. Então, faz parte da cultura caiçara fabricar suas próprias violas, rabecas e adufos. Assim, mesmo os que parecem ser tradicionais possuem aspectos específicos que os diferenciam dos usuais.

Os instrumentos musicais mais significativos utilizados no fandango caiçara são: a viola fandanguera, a rabeca e o adufo. Vale ressaltar que, dependendo da comunidade, outros tipos de instrumentos podem ser utilizados juntamente com mencionados anteriormente, especialmente os de percussão, como surdo, triângulo, pandeiro e a timba (PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA, 2006).

A viola caiçara, como ilustrada na figura 02, ou fandanguera como é geralmente chamada, é um instrumento que possui uma característica que é de suma importância para o fandango caiçara. Ao invés de possuir dez cordas como as violas tradicionais, essa possui diferentes configurações com relação ao número de cordas. De acordo com Gramani e Corrêa, “a maioria das violas de fandango possui

uma meia corda, cuja cravelha está no corpo da viola e não no final do braço como normalmente ocorre com os instrumentos convencionais. Essa meia corda é chamada de *turina*, *cantadeira* ou *piriquita*” (GRAMANI; CORRÊA, 2006, p. 24, grifos das autoras). A cravelha é a peça em que se enrola a extremidade superior da corda para que ela possa ser afinada.

Figura 02 – Viola Fandangueira



Fonte: Associação Cultural Caburé.

Segundo as autoras supracitadas, é nessa meia corda que o violeiro toca a melodia base da canção, e é nessa melodia que o cantor se baseia para realizar o canto. De acordo com elas:

Em Morretes, as violas são de dez cordas e não possuem a turina. A afinação é pelas três. Em Paranaguá, em especial na Ilha de Valadares, alguns violeiros tocam na afinação pelo meio, e outros, principalmente os integrantes da família Pereira, tocam na afinação intavada. A maioria das violas de Paranaguá tem oito cordas e

possui a turina. Em Guaraqueçaba, a viola tem oito cordas e quase sempre há a presença da cantadeira. A afinação mais comum é a intavada, entretanto, as afinações pelo meio e pelas três também podem ser encontradas. (GRAMANI; CORRÊA, 2006).

A rabeca, figura 03, é outro instrumento utilizado nesse contexto. Por serem também fabricadas pelos próprios membros das comunidades, as rabecas podem diferir em sua constituição.

Figura 03 – Rabeca



Fonte: Ponto Solidário Arte Sociocultural.

Podemos perceber pela figura 03 que a rabeca é semelhante ao violino tanto na sua forma física quanto na maneira de se tocar. No entanto, enquanto o violino possui quatro cordas, as rabecas podem variar entre três, quatro ou, mais raramente, cinco cordas. No momento da execução da música de fandango, o rabequista segue fazendo contra cantos, *i.e.*, ele faz os solos e continua tocando durante a parte cantada.

Talvez o adufo, ilustrado na figura 04, dentre os instrumentos musicais principais do fandango caiçara, seja o mais similar a um instrumento tradicional. Sua forma e sua maneira de ser tocado são como a de um pandeiro, como os usados

para tocar samba. A diferença entre o adufo e o pandeiro consiste no fato de ele ser feito completamente de forma artesanal, assim como os outros instrumentos apresentados.

Figura 04 – Adufo



Fonte: Projeto Interface: Cultura Popular Brasileira.

O papel desse instrumento nesse contexto é a marcação do ritmo. Assim como os pandeiros em músicas tradicionais, os adufos são utilizados para a parte percussiva da música caiçara.

É mister destacar que, na parte rítmica do fandango, além do adufo, que é o principal, outros instrumentos podem ser utilizados, dependendo da comunidade. O surdo e o triângulo são dois exemplos disso. Além disso, os tamancos e as palmas, como veremos na seção que fala sobre a dança, exercem uma importante função percussiva.

Vimos nessa subseção um pouco sobre a viola fandanguera, a rabeca e o adufo, que são os três instrumentos principais para a execução da música caiçara. Pudemos perceber que o adufo é responsável pela parte rítmica, ao passo que as violas são usadas para executar as linhas harmônicas, melódicas e rítmicas. As rabecas, por sua vez, são utilizadas apenas nas partes melódicas das canções.

Na próxima parte, trazemos algumas informações breves a respeito da dança dentro dessa cultura.

1.3.3 A dança caiçara

Como especificado até aqui, nosso objetivo é investigar a linguagem caiçara por meio da música. No entanto, não poderíamos deixar de apresentar, ainda que de forma sucinta, algumas considerações sobre dança, já que estamos tratando de um gênero coreográfico-musical. Sendo assim, desconsiderar completamente a dança seria ignorar uma parte importante e essencial dessa forma de expressão cultural.

As danças de fandango são divididas em dois tipos, as bailadas e as batidas. Nas primeiras, os pares dançam livremente pelo salão, como em qualquer baile tradicional, sem que haja alguma regra específica. No entanto, nas últimas não ocorre o mesmo. Nas danças batidas, existe uma estrutura mais complexa de coreografias e passos que precisam ser conhecidos previamente para que possam ser executados. Nesse contexto, entra em cena um “mestre de sala”, ou seja, alguém que conhece tais coreografias e que dita os passos a serem seguidos. Nessa variação de dança, os homens usam tamancos de couro e com solado de madeira. Esses tamancos são feitos pelos próprios caiçaras e, na dança, suas batidas contra o piso de madeira (assoalho) geram um som percussivo que se soma às palmas e à música, resultando em uma sonoridade muito alegre e empolgante. As palmas são muito comuns nesse gênero. Talvez elas sejam uma herança das origens Ibéricas do fandango, já que essa característica é muito comum nas danças espanholas e portuguesas.

É também típico dessa cultura o fato de que “muitas vezes, em uma roda de batido, um dos homens assume o papel de *mestre*, *mestre de sala*, *marcador* ou *puxador*, servindo seu tamanqueado de referência para os demais batedores” (GRAMANI; CORRÊA, 2006, p. 21, grifos das autoras). Portanto, nesse tipo de dança, todos os homens usam tamancos, ao passo que as mulheres não, e os pares seguem os comandos dos mestres de sala.

Apresentamos nessa seção, composta por subseções, as partes constituintes do fandango caiçara. Discutimos algumas das características básicas da música, como ritmo, harmonia e melodia, fazendo uma breve comparação com as características apresentadas na definição trazida pelo *Novo Dicionário Aurélio da*

Língua Portuguesa (1999). Vimos, também, que a viola, a rabeca e o adufo são os instrumentos musicais fundamentais dentro dessa cultura. E, por fim, trouxemos informações a respeito da dança, uma vez que nosso objeto de estudo é caracterizado como um gênero coreográfico-musical.

Como vimos anteriormente, nos municípios de Paranaguá, Morretes e Guaraqueçaba existem grupos culturais que desempenham atividades, principalmente entre os jovens, para a continuidade dessa prática cultural. No entanto, o fandango, além de ser conservado por esses grupos, também recebe atenção por meio de projetos e organizações maiores, que têm lhe garantido lugar de destaque nacional e internacional. Esse é o tópico que tratamos na sequência.

1.4 O RECONHECIMENTO DO FANDANGO CAIÇARA

Nas últimas duas décadas, algumas ações em favor do fandango caiçara deram a ele certo reconhecimento e *status* que antes não tinha. Destacam-se nessa trajetória todos os grupos culturais que exercem papel importante na continuidade dessa expressão cultural típica da região litorânea paulista e paranaense. Nesse sentido, no estado do Paraná, podemos destacar nomes como: o professor e pesquisador Inami Custódio Pinto, que foi uma das primeiras pessoas a organizar grupos folclóricos de fandango; o Mestre Romão de Paranaguá; o Grupo Professora Helmosa, de Morretes; o Grupo Mandicuéra, de Paranaguá; o grupo da família Pereira, de Guaraqueçaba, dentre vários outros.

Em sentido mais amplo, destacamos o *Projeto Museu Vivo do Fandango* (2005-2006), que desempenhou papel importante no caminho traçado até o reconhecimento do fandango caiçara como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Na sequência, tratamos especificamente dessas ações.

1.4.1 Projetos e esforços em prol do Fandango

De acordo com Diegues e Coelho (2013), o projeto Museu Vivo do Fandango começou a ser organizado pelo Grupo Mandicuéra, no ano de 2002, sendo assumido pela Associação Cultural Caburé alguns anos depois.

Sua elaboração foi realizada com o “intuito de contribuir para o fortalecimento de uma rede de instituições, grupos e pessoas ligadas ao fandango” (PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA, 2006, p. 9). Em atividades realizadas nos anos de 2005 e 2006, ocorreram reuniões abertas ao público nos municípios de Paranaguá, Morretes, e Guraqueçaba (PR), Cananéia e Iguape (SP), seguidas por registros de campo, resultantes de entrevistas individuais e coletivas, gravações musicais e fotografias. Os resultados dessas ações foram disponibilizados por meio de livro e CD, que recebem o mesmo nome do projeto (PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA, 2006).

Segundo Coelho, “em 2004, o projeto foi aprovado pelo Programa Petrobrás Cultural; em 2005, foi certificado pela Lei Federal de Incentivo à Cultura e os trabalhos puderam iniciar” (COELHO, 2013, p. 75). No entanto, sua implementação não foi fácil, pois, como vimos anteriormente, alguns fatores impossibilitam a prática do fandango na forma como ele originalmente se constituía. Como destacam Diegues e Coelho,

Ao longo da elaboração e da implementação do projeto Museu Vivo do Fandango, muitas dificuldades foram discutidas e enfrentadas, como, por exemplo, a escassez de local para a prática cultural do Fandango Caiçara; o seu desinteresse no seu aprendizado pelos mais jovens; a dificuldade, diante da legislação ambiental, de se extrair a matéria prima para a produção dos instrumentos musicais caiçaras; a especulação imobiliária; e a criação de unidades de conservação, que acarretam a migração de várias famílias. (DIEGUES; COELHO, 2013, p. 85).

Apesar desses empecilhos, o projeto pode ser desenvolvido e implementado, contando com a participação de mais de trezentos fandangueiros, como explicam os autores supracitados:

As reuniões, pesquisas e os encontros realizados em 2005 contaram com a participação da comunidade tradicional caiçara e permitiram que as músicas fossem fixadas em CD, que fotografias fossem

tiradas e que entrevistas fossem feitas com o objetivo de coletar dados e biografias, conhecer a história, a dança, a música e os instrumentos que compõem o universo do Fandango Caiçara. (DIEGUES; COELHO, p. 85-86).

Segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), no ano de 2008, foi realizado o II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, no município de Guaraqueçaba. Naquela ocasião, encontraram-se reunidos “representantes de grupos de ‘fandango’, associações, comunidades, gestores, pesquisadores, entre outros” (IPHAN, 2011, s/p). Durante esse evento foi feito o pedido oficial do registro do fandango caiçara como Patrimônio Cultural do Brasil, junto ao IPHAN.

Após passar por todos os estágios necessários, ao final do mesmo ano, um parecer favorável foi emitido. No entanto, exigiam-se algumas ações complementares para que esse gênero fosse registrado como Patrimônio Cultural brasileiro. Dentre elas constavam: levantamento de dados para um futuro plano de salvaguarda do fandango; a realização de um documentário; oficinas e reuniões nos municípios onde esse gênero cultural se manifesta, entre outros (IPHAN, 2011).

Então, o processo seguiu seus trâmites legais. A Associação Cultural Caburé ficou responsabilizada pela a elaboração do inventário final, que deveria atender a todas as exigências do IPHAN. Nas palavras de Diegues e Coelho,

Após dois anos, foi então entregue o Texto Descritivo Completo – Fandango Caiçara: Expressões de um Sistema Cultural. Nele constam três capítulos que se destinam a detalhadamente caracterizar histórica e culturalmente o Fandango Caiçara, a expor sua estrutura musical-coreógrafa-poética e festiva, e a comentar os desafios a serem enfrentados na salvaguarda desse bem cultural imaterial, conforme havia sido solicitado pelo IPHAN. (DIEGUES; COELHO, 2013, p. 88).

Quatro anos e meio após o pedido oficial, o fandango caiçara foi registrado no Livro do Tombo das Belas Artes, como “Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil”.

Todas essas ações e esforços, tanto coletivos quanto individuais, tiveram papel fundamental no processo de reconhecimento. O *Museu Vivo do Fandango* foi um projeto que contribuiu de forma determinante, e continua sendo fundamental, para a difusão e continuidade do fandango caiçara não só em nível de estado, de país, como também no mundo. Um exemplo disso foi o fato de a Organização das

Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO)⁹ ter selecionado esse projeto como uma das melhores práticas de salvaguarda cultural da humanidade. Todo ano, de acordo com o site da UNESCO, os países que participam da Convenção sobre a Herança Cultural Imaterial selecionam e promovem programas, projetos e atividades que melhor representam os princípios e os objetivos propostos pela organização. Conforme essa organização,

A herança cultural imaterial é um norteador da diversidade cultural e a garantia de desenvolvimento sustentável. Mais de 150 países ao redor do mundo concordaram que a salvaguarda dessa herança é nosso desejo universal e preocupação comum e ratificaram a Convenção para a Salvaguarda da Herança Cultural Imaterial de 2003 da UNESCO. (UNESCO, 2014, p. 2, tradução nossa).¹⁰

Segundo o documento resultante dessa conferência, “O Museu Vivo do Fandango no Brasil – uma alternativa vibrante e atrativa aos museus comuns – disponibiliza um modelo que almeja a salvaguarda da herança cultural imaterial das comunidades Caiçaras no sudeste do Brasil” (UNESCO, 2014, p. 10)¹¹.

Dessa forma, destacamos a grandeza e a importância do referido projeto para a salvaguarda e para a divulgação da cultura caiçara tanto em âmbito tanto nacional quanto internacional.

Nesse primeiro capítulo, o objetivo foi o de apresentar um breve histórico da constituição histórica dos grupos sociais em foco, suas formas de subsistência, de convívio social, de lazer, e da sua forma de expressão cultural característica, o fandango.

No próximo capítulo, tratamos das noções de cultura e de identidade, iniciando com uma apresentação da perspectiva dos Estudos Culturais sobre esses temas. Então, apresentamos algumas definições desses conceitos, relacionando-os com o nosso objeto de estudo.

⁹UNESCO. Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. Disponível em: < <http://www.unesco.org/culture/ich/en/BSP/fandango-s-living-museum-00502>>. Acesso em: 20 de out. 2016.

¹⁰Intangible cultural heritage is a mainspring of cultural diversity and a guarantee of sustainable development. More than 150 countries around the world have agreed that safeguarding this heritage is our universal will and common concern and have ratified the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage.

¹¹Fandango’s Living Museum in Brazil – a vibrant and attractive alternative to ordinary museums – provides a model that aims to safeguard the intangible cultural heritage of the Caiçara communities in south-eastern Brazil.

2 CULTURA, IDENTIDADE E PROCESSOS SOCIOCULTURAIS

Tendo em vista o contexto caçara apresentado, acreditamos que se torna imprescindível direcionar nossa atenção a dois conceitos importantes para a fundamentação de nosso trabalho, as noções de cultura e de identidade, o que fizemos nas páginas subsequentes. Esses dois temas têm sido centrais nas pesquisas de cunho social, e estão entre as principais preocupações dos chamados Estudos Culturais. Nas últimas décadas, os temas cultura e identidade têm tido cada vez mais espaço entre as pesquisas de áreas como Antropologia, Sociologia, Linguística, dentre outras.

Assim, iniciamos este capítulo com uma breve explanação sobre os Estudos Culturais. Na sequência, trazemos algumas definições de cultura, desde sua origem latina, até alguns significados decorrentes das cargas semânticas que a palavra foi adquirindo com o passar do tempo. Em seguida, apontamos qual é a noção de cultura que será utilizada no âmbito desta pesquisa. Feito isso, tratamos da relação entre cultura e identidade. Fazemos algumas considerações a respeito da importância da primeira na definição e na constituição da segunda. Finalmente, trazemos as discussões sobre essas palavras para o contexto caçara e versamos sobre as mudanças socioculturais enfrentadas por esses grupos sociais nas últimas décadas, para tentar analisar os reflexos que esses fatos têm sobre o universo cultural e a identidade caçara.

2.1 A PERSPECTIVA DOS ESTUDOS CULTURAIS

Nas últimas décadas, muito tem se falado sobre Estudos Culturais no meio acadêmico, especialmente nos campos de estudo de ordem social, como na Sociologia, na História, na Antropologia, na Linguística, e em outros campos do saber. No entanto, conforme Baptista, essa é uma área “intrinsecamente paradoxal, objecto de discussão e incerteza, caracterizando-se por uma forte presença académica nos discursos intelectuais, revela discórdias internas profundas em relação a praticamente tudo” (BAPTISTA, 2009, p. 452). A falta de consenso existente está relacionada aos objetos de estudos, *para que e para quem* servem os

resultados obtidos. Além disso, acrescenta a autora, discute-se sobre o método dessa área de investigação. Esses são pontos verdadeiramente difíceis que nessa breve apresentação não buscamos solucionar. O que pretendemos aqui é discorrer sobre os Estudos Culturais como uma forma de fundamentar as observações feitas a respeito do objeto cultural das comunidades caiçaras estudado no âmbito desta pesquisa, o fandango. Dessa forma, apresentamos informações relacionadas à história dos Estudos Culturais, alguns dos teóricos, assim como objetos de pesquisa.

Os primeiros estudos denominados culturais surgiram na Inglaterra, na década de 1950, por meio do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS, doravante). Os principais teóricos a partir do surgimento dessa nova área foram Richard Hoggart, Raymond Williams e P. Thompson. Com o passar dos anos, esse modo de análise cultural chegou a todos continentes. A Inglaterra continua sendo uma referência nessa área de investigação, principalmente por meio dos estudos de Stuart Hall, que tem se dedicado, dentre outras coisas, a pesquisar a constituição e a modificação das identidades a partir da pós-modernidade. De acordo com Escosteguy (2010), na América Latina, os principais estudiosos da área são Néstor García Canclini e Jesús Martín-Barbero.

Dentre as pesquisas inauguradoras desse campo de estudos estavam as que tomavam como objeto as expressões culturais das classes trabalhadoras menos privilegiadas. Naquela época, o foco passou a ser descrever a cultura popular, que era até então desprezada, e relacioná-la aos acontecimentos sociais. O CCCS teve papel de destaque em todo o processo de desenvolvimento dessas pesquisas. Entre as décadas de 1960 e 1970, Stuart Hall foi diretor do centro, substituindo Hoggart. Durante esse período, o estudioso

Incentivou o desenvolvimento da investigação de práticas de resistência de subculturas e de análises dos meios massivos, identificando seu papel central na direção da sociedade; exerceu uma função de “aglutinador” em momentos de intensas distensões teóricas e, sobretudo, destravou debates teórico-políticos, tornando-se um “catalizador” de inúmeros projetos coletivos. (ESCOSTEGUY, 2010, p. 29).

Esse pesquisador teve papel fundamental no desenvolvimento e afirmação dessa nova abordagem de estudos sobre cultura e identidade na Inglaterra e no mundo. Assim, os Estudos Culturais,

Compõem, hoje, uma tendência importante de crítica cultural que questiona o estabelecimento de hierarquias entre formas e práticas culturais, estabelecidas a partir de oposições como cultura “alta” ou “superior” e “baixa” e “inferior”. Adotada essa premissa, a investigação da “cultura popular” que assume uma postura crítica em relação àquela definição hierárquica de cultura, na contemporaneidade, suscita o remapeamento global do campo cultural, das práticas de vida cotidiana aos produtos culturais, incluindo, é claro, os processos sociais de toda a produção cultural. (ESCOSTEGUY, 2010, p. 19).

Segundo a autora, essa abordagem pode ser considerada como uma forma de observação das práticas culturais, que tem como objeto os diferentes tipos de cultura, como a erudita e a popular, por exemplo, e os analisa de forma crítica. Assim, questões ideológicas, de hegemonia, da sempre contestável noção de popular, das identidades, são temas que interessam a essa área de estudos.

A mesma autora apresenta um resumo dos principais fundamentos dos Estudos Culturais, os quais são baseados em Schuwarz (1994). São eles:

A identificação explícita das culturas vividas como um objeto distinto de estudo, o reconhecimento da autonomia e complexidade das formas simbólicas em si mesmas, a crença de que as classes populares possuíam suas próprias formas culturais, dignas do nome, recusando todas as denúncias, por parte da chamada alta cultura, do barbarismo das camadas sociais mais baixas, e a insistência de que o estudo da cultura não poderia ser confinado a uma disciplina única, mas era necessariamente inter, ou mesmo anti, disciplinar [...] revelam-se instigantes nestes últimos trinta anos”. (ESCOSTEGUY, 2010, p. 31).

A partir desses princípios traçaram-se as mais diversificadas linhas de pesquisa dentro dessa perspectiva. No entanto, a linha que nos interessa, nesse momento, é a que discute a cultura popular, visto que nosso objeto de estudo é uma expressão cultural dos grupos sociais caiçaras, que são comunidades historicamente desprivilegiadas economicamente.

Na próxima subseção, discutiremos com mais detalhes a noção de cultura popular, mas cabe aqui mencionar que, de acordo com Escosteguy (2010), um dos contornos principais desse tipo de cultura está associado à ideia de folclore. Para os folcloristas, assim como para os antropólogos,

O *folk* é visto [aqui na América Latina] de forma semelhante à da Europa, como uma propriedade de grupos indígenas ou camponeses isolados e auto-suficientes, cujas técnicas simples e a pouca diferenciação social os preservariam de ameaças modernas. Interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e o consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação. (GARCÍA CANCLINI, 1989, p. 211 apud CATENACCI, 2001, p. 31).

Na perspectiva dos Estudos Culturais, no entanto, a abordagem sobre o folclore se altera, em certa medida, pois não se analisam as lendas, os contos, as fábulas, a música, dentre os outros citados, apenas por si próprios, mas a partir dos acontecimentos sociais que os envolvem. Aqui, trata-se de uma visão nostálgica perante o objeto cultural, que “vê a pureza da cultura popular ameaçada pela industrialização, fundamentalmente, pelos meios de comunicação” (ESCOSTEGUY, 2010, p. 116). Levam-se em conta, portanto, os processos sociais e, conseqüentemente, as transformações sofridas pelos objetos. Dessa maneira, podemos associar a noção de cultura popular, a partir da visão folclórica dos Estudos Culturais, às discussões a respeito do fandango caíçara. Como explanado na última subseção deste capítulo, esse gênero cultural tem sido utilizado em outros contextos, que não os caíçaras. Dessa forma, vem sendo exposto às influências dos novos meios de comunicação. Então, buscamos verificar se os processos sociais pelos quais passaram, e ainda passam, essas comunidades afetam ou não as suas formas constitutivas.

Assim, na sequência, apresentamos algumas noções de cultura, dentre elas a de cultura popular.

2.2 ALGUMAS NOÇÕES DE CULTURA

Definir a palavra cultura não é uma tarefa fácil. Apesar de ser amplamente reconhecida e definida como as diferentes formas de vida e de pensar de cada sociedade, nem sempre foi assim. Desde o surgimento da noção moderna de cultura no século XVIII, ela tem suscitado constantes debates quanto a sua definição (CUCHE, 1999). Não é em vão que García Canclini (2009) a define como uma área de imprecisões, pois não há um consenso geral entre os estudiosos, considerando-se a grande gama de possibilidades em sua utilização. Eagleton (2011) é ainda mais

incisivo, pois a considera uma das duas ou três palavras mais complexas da língua. Isso pode acontecer em decorrência do fato de que suas definições podem variar consideravelmente dependendo da ótica e do período histórico adotados. Sendo assim, vejamos algumas definições, partindo do conceito até os usos atuais.

A palavra cultura, segundo Chaui (2000), originou-se da raiz latina *colere*, que significava cultivar as plantas, ou o ato de plantar e desenvolver atividades agrícolas, dentre outras significações. Assim, a palavra latina *culturae* passa a significar a ação de tratar, de cultivar ou de cultivar a mente e os conhecimentos.

Em sentido figurado, essa palavra pode significar a “cultura do espírito”, ou a “ação de cortejar, fazer corte a alguém (FARIA, 1975, p. 266). Portanto, é possível perceber que, com o passar do tempo, parece ter sido feita uma analogia entre o cuidado e tratamento do plantio com o desenvolvimento das capacidades intelectuais e educacionais das pessoas. Dessa forma, o significado da palavra se expande, pois denotava, inicialmente, um processo completamente material, a ação de se trabalhar com a terra, no plantio de alimentos ou no cultivo de plantas de forma geral. Então, possivelmente a partir de diferentes visões de teóricos que trabalham com o tema, o significado foi se alterando. Segundo Eagleton (2011), dentro desse contexto, não apenas as atividades relacionadas à cultura agrícola, mas a formação intelectual dos indivíduos também é levada em conta. Nessa perspectiva, cultura passou a ser considerada, nas palavras de Chaui, como:

O cultivo ou a educação do espírito das crianças para tornarem-se membros excelentes ou virtuosos da sociedade pelo aperfeiçoamento e refinamento das qualidades naturais [...] a partir do século XVIII, Cultura passa a significar os resultados daquela formação ou educação dos seres humanos, resultados expressos em obras, feitos, ações e instituições: as artes, as ciências, a Filosofia, os ofícios, a religião e o Estado. (CHAUÍ, 2000, p. 372).

De acordo com Chaui (2000), o homem possui uma natureza que se deixada por conta o levaria a ser agressivo, destrutivo e ignorante. A autora continua dizendo que a cultura seria uma segunda natureza, que pode ser adquirida e adicionada à primeira. Sua função seria de aperfeiçoar e de desenvolver a natureza inata de cada um.

Outros desdobramentos de significados, segundo a autora, foram atribuídos a essa palavra com o passar dos tempos. Dentre elas está a relação com o cuidado

do homem com Deus, de onde surge a palavra *culto*, no sentido religioso. Além disso, “a partir do século XVIII o termo cultura articula-se, ora positiva ora negativamente, com o termo Civilização. Este, derivando-se do latim *cives* e *civitas*, referia-se ao civil como homem educado, polido, e à ordem social” (CHAUI, 1989, p. 11-12).

A autora destaca que foi a partir de então que se originou a expressão Sociedade Civil. Nessa perspectiva, ter cultura passa a ser sinônimo de ser civilizado. De acordo com esse ponto de vista,

Cultura não é o “natural” oposto ao “artificial”, mas o específico da natureza humana, isto é, o desenvolvimento autônomo da Razão na compreensão dos homens, da Natureza e da sociedade para criar uma ordem superior (civilizada) contra a ignorância e a superstição. Tornando-se o *metron*, Cultura permite avaliar, comparar e classificar civilizações. (CHAUI, 1989, p. 12-13).

No entanto, nos usos cotidianos e coloquiais, cultura é simplesmente vista, de forma geral, como o “acúmulo de conhecimentos e aptidões intelectuais e estéticas” (GARCÍA CANCLINI, 2009, p. 37). Sendo assim, consideram-se cultos os indivíduos que adquirem conhecimentos formais, geralmente transmitidos pela escola, pelas leituras, pelas artes. O culto é determinado pela apropriação dos bens culturais socialmente reconhecidos e valorizados. Então, o que podemos falar dos sujeitos iletrados, que não vivem nas cidades, mas sim em vilarejos afastados? As pessoas que dependem do trabalho da roça, na plantação, na pesca, os que não tiveram, ou tiveram pouco acesso à educação formal, seriam eles desprovidos de cultura? É a partir de indagações como essa que nos usos científicos, nas mais variadas áreas do conhecimento, outros significados são levados em conta.

Nessa perspectiva, deve-se estar atento para a área em que o conceito está sendo aplicado. Por exemplo, “em sentido antropológico, não falamos em Cultura, no singular, mas em culturas, no plural, pois a lei, os valores, as crenças, as práticas e instituições variam de formação social para formação social” (CHAUI, 2000, p. 372). Dessa forma, cada povo ou grupo social tem sua própria cultura, independentemente de ser adquirida por meio do ensino formal ou não.

Em sentido filosófico, na introdução do livro *Síntese da história da cultura brasileira* (2003), Sodré apresenta a definição constante no *Dicionário Filosófico Abreviado*, de M. Rosental e P. Ludin, de 1950:

Conjunto dos valores materiais e espirituais criados pela humanidade, no curso de sua história. A cultura é um fenômeno social que representa o nível alcançado pela sociedade em determinada etapa histórica: progresso, técnica, experiência de produção e de trabalho, instrução, educação, ciência, literatura, arte e instituições que lhes correspondem. Em um sentido mais restrito, compreende-se, sob o termo de cultura, o conjunto de formas de vida espiritual da sociedade que nascem e se desenvolvem à base do modo de produção dos bens materiais historicamente determinados. (ROSENTAL; LUDIN, 1950 apud SODRÉ, 2003, p. 9).

Sendo o ser humano essencialmente cultural, Cucche (1999) entende que é o estudo da cultura que “parece fornecer a resposta mais satisfatória à questão da diferença entre os povos [...] a cultura permite ao homem não somente adaptar-se a seu meio, mas também adaptar este meio ao próprio homem” (CUCHE, 1999, p. 09).

O estudioso García Canclini (2009) apresenta duas formas principais em que essa palavra pode ser definida de forma científica. A primeira diz respeito à oposição das noções *natureza-cultura*, a qual é compreendida como “o que foi criado por todos os homens em todas as sociedades e em todos os tempos” (GARCÍA CANCLINI, 2009, p. 38). Assim, o que é biológico, por exemplo, é proveniente da natureza. Portanto, tudo o que advém do trabalho humano, de sua criatividade e imaginação, ou seja, obras artísticas, arquitetônicas, políticas, religiosas, dentre outras, têm a característica de ser cultural. Essa primeira noção proposta por García Canclini pode ser relacionada ao que Chaui (2000) chamou de segunda natureza, ou seja, o que é agregado à natureza inata do homem com o intuito de “melhorá-lo”. Sua segunda definição, por sua vez, apresenta a oposição *sociedade-cultura*. Segundo esse autor, “a sociedade é concebida como um conjunto de estruturas mais ou menos objetivas que organizam a distribuição dos meios de produção e do poder entre os indivíduos e grupos sociais” (GARCÍA CANCLINI, 2009, p. 39). Nessa perspectiva, a cultura pode ser analisada levando-se em conta os fatores políticos e ideológicos que a afetam e a transformam continuamente. A partir dessa visão, tem-se realizado inúmeras pesquisas no campo da Sociologia, da Antropologia Social, e de outras áreas que investigam o meio social.

Contudo, ao se tratar das sociedades, deve-se levar em consideração o fato de que elas não são homogêneas. Os grupos sociais podem ter diferentes línguas, formas de pensar, de agir e reagir em diferentes formas de situação. Essas distintas formas servem como um medidor no momento de discriminar as sociedades. Isso se

deve, principalmente, ao valor simbólico que é “vinculado a rituais ou a atos particulares que ocorrem dentro da sociedade” (GARCÍA CANCLINI, 2009, p. 40). Nessa perspectiva, García Canclini diz que Pierre Bourdieu

Desenvolveu esta diferença entre cultura e sociedade ao mostrar nas suas investigações que a sociedade está estruturada com dois tipos de relações: as de força, correspondentes ao valor de uso e de troca; e, dentro delas, entrelaçadas com essas relações de força, há relações de sentido, que organizam a vida social, as relações de significação. O mundo das significações, do sentido constitui a cultura. (GARCÍA CANCLINI, 2009, p. 41).

Bourdieu discute a constante oposição feita entre os diferentes tipos de expressão e criação artísticas dos grupos sociais. Referir-mo-nos especificamente às formas eruditas e às populares. Se a definição de cultura, como temos visto até aqui, é difícil, o adjetivo popular adicionado a ela traz muitas outras questões a serem debatidas. Não é em vão que, como falado no subitem anterior, esse é um dos princípios iniciais das investigações dos Estudos Culturais.

Se, por um lado, as formas eruditas, o mundo das ciências, das letras, da filosofia, das artes, ou seja, a cultura considerada “superior”, sempre teve o *status* de “melhor”, por outro, não há clareza do que se pode considerar popular ou não. Em *Conformismo e Resistência*, Chauí (1989) questiona se a forma de expressão considerada popular é a do povo ou a feita para o povo. Então, a autora explica que esse questionamento não é de simples resolução, e adiciona que:

A dificuldade, porém, é maior se nos lembrarmos de que os produtores dessa cultura – as classes “populares” – não a designam com o adjetivo “popular”, designação empregada por membros de outras classes sociais para definir as manifestações culturais das classes ditas “subalternas”. Assim, trata-se de saber quem, na sociedade, designa uma parte da população como “povo” e de que critérios lança mão para determinar o que é e o que não é “popular”. (CHAUI, 1989, p. 10).

Na discussão a respeito da cultura popular, Escosteguy diz que, de acordo com Hall (1981), pode haver diversos sentidos para esse termo. Segundo ela, no livro *Notes on deconstructing “the popular”* (1981), o autor apresenta três desses sentidos. O primeiro associa a palavra popular ao que é muito consumido no mercado. O segundo, diz respeito às produções feitas pelo povo. No entanto, um

dos pontos principais de discussão é a definição de quem pode ser considerado povo e quem não. Assim, o popular torna-se relativo. A terceira definição “é aquela onde se insiste que o essencial são as relações que definem a cultura popular numa contínua ‘tensão’ [...]. Nessa concepção, as relações de poder se manifestam e ocupam o lugar central a partir do qual pensar o popular” (ESCOSTEGUY, 2010, p. 120).

Percebemos que a denominação popular pode se tornar também uma forma de estratificação da sociedade, em que expressões culturais consideradas populares são associadas aos grupos sociais de menor poder aquisitivo, ao passo que a considerada erudita é associada às classes vistas como superiores.

Desse modo, “do ponto de vista oficial ou estatal, ‘popular’ costuma designar o regional, o tradicional e o folclórico” (CHAUI, 1989, p. 10). A autora ainda acrescenta que, seguindo esse pensamento, ou seja, a ideia de tradicional, de regional e de folclórico, as manifestações como a Marujada, a Congada, a Ciranda, o Bumba-meu-Boi, seriam expressões culturais consideradas populares.

Nessa perspectiva, podemos adicionar o nosso objeto de estudo, o fandango caiçara, como uma manifestação dessa natureza. Ele pode ser considerado assim porque é a expressão cultural de um grupo social minoritário, considerado regional, e que historicamente tem como forma de subsistência a pesca e a agricultura. Além disso, o próprio fandango se tornou uma fonte de renda a partir do momento em que os caiçaras migraram para as cidades.

Discutimos até aqui algumas das noções cultura, desde os usos populares, até as utilizadas por diferentes disciplinas dentro das ciências sociais. A partir delas, podemos dizer que a vemos como as formas de vida, de agir e de pensar de um grupo social, na qual se incluem desde suas produções artísticas, crenças religiosas, até hábitos corriqueiros do dia a dia. Nesta pesquisa, não pretendemos esgotar todas as possibilidades de investigação sobre a cultura caiçara. Nossa atenção focaliza, principalmente, a expressão artística musical dessas comunidades do estado do Paraná. Contudo, sabemos que outros fatores devem ser levados em consideração para que se possa analisar o fandango. Isso justifica nossas discussões sobre cultura e sobre identidade, escopo do próximo tópico.

2.3 CULTURA E IDENTIDADE: UMA RELAÇÃO INTRÍNSECA

A discussão feita anteriormente sobre as noções de cultura teve o intuito de mostrar algumas definições feitas sobre essa palavra que é tão utilizada nas pesquisas de cunho social. Sua importância nas sociedades modernas se dá, dentre outros motivos, pelos reflexos diretos que a cultura tem na constituição da identidade dos sujeitos, os quais, em níveis diferenciados, sentem-se pertencentes ou não a certos meios ou grupos sociais. É importante destacar desde já que, conforme afirma Hall (2001), a identidade de um indivíduo não é estática e imutável, mas sim formada e transformada continuamente, por meio de processos sociais e históricos. Por isso, como pontua Rajagopalan,

Entre os pesquisadores que se interessam pela questão da identidade, já não há mais quem, em sua consciência, acredite que as identidades se apresentam como prontas e acabadas. Pelo contrário, acredita-se, em larga escala, que as identidades estão, todas elas, em permanente estado de transformação e ebulição. (RAJAGOPALAN, 2003, p. 71).

Isso quer dizer que os indivíduos são afetados e modificados por processos sociais que, de forma geral, são independentes à sua vontade e que não podem evitar.

Assim como o conceito de cultura, Escosteguy (2010) aponta que a noção de identidade tem sido central em discussões de diferentes áreas de estudos e nos mais variados níveis, tanto em esfera mundial quanto local. Nas discussões acadêmicas, ela figura basicamente entre dois matizes principais: o essencialismo e a construção social (ESCOSTEGUY, 2010). Essas duas formas de abordar as identidades originaram as teorias universalistas, ou racionalistas, e as historicistas, que são descritas da seguinte forma, conforme Larrain:

As primeiras sublinham as identidades de metas e semelhanças no curso da história, as segundas acentuam as diferenças culturais e descontinuidades históricas. As primeiras não entendem as diferenças e julgam o 'outro' a partir de uma perspectiva totalizante e universalista; olham a história como uma série de etapas que todos têm que percorrer. As segundas destacam as diferenças e descontinuidades e olham o 'outro' a partir da perspectiva da sua especificidade cultural única; não entendem a base comum de humanidade entre culturas (LARRAIN, 199, p. 13 apud ESCOSTEGUY, 2010, p. 146).

De acordo com Escosteguy (2010), ambos os pontos de vista descritos acima podem suscitar preconceitos. A autora argumenta que, por um lado, a visão universalista enfatiza a verdade absoluta e tende a julgar as outras culturas de acordo com os princípios da sua. Por outro lado, a visão historicista, “ao reiterar a especificidade, pode desenvolver uma construção do ‘outro’ como inferior” (ESCOSTEGUY, 2010, p. 146).

A construção da identidade, segundo Woodward (2000), é regida em grande parte pelo simbolismo cultural, o qual pode ser tomado como base de apoio e de definição de quem pertence ou não a um grupo identitário determinado. O que a cultura faz nesse contexto é “destilar nossa humanidade comum a partir de nossos “eus” políticos sectários, resgatando dos sentidos o espírito, arrebatando do temporal o imutável, e arrancando da diversidade a unidade” (EAGLETON, 2011, p. 18).

O “eu” individualizado não se forma considerando apenas a si próprio, mas também a partir do grupo identitário do qual faz parte, e pelos símbolos culturais que os indivíduos têm em comum. Nessa perspectiva, torna-se evidente que, assim como os grupos sociais são estratificados e variados, na mesma proporção serão as identidades. Assim, os movimentos migratórios que se intensificaram nas últimas décadas têm tido reflexos consideráveis nas identidades de imigrantes e migrantes.

Em âmbito local e regional, podemos fazer relação com as famílias que migram do interior, das pequenas vilas afastadas, para os centros urbanos do litoral do Paraná. Vivendo nas cidades, essas pessoas experimentam novas formas de vida que fazem com que as suas verdades, ou seja, sua maneira de ser e agir, sejam modificadas para que possam conviver de acordo com uma nova ordem. Nesse contexto, o que acontece com a identidade desses indivíduos? Ela é mantida intacta ou é substituída por uma nova? Seria possível viver na cidade valendo-se da mesma forma de vida que se tinha no interior?

O que se pode dizer como resposta a esses questionamentos é que certamente haverá alguma modificação na forma como esses indivíduos viverão e na forma como verão a si mesmos a partir de então. Para poderem se ambientar nas cidades, certamente precisarão deixar de lado aspectos de sua cultura para adotar novos. A identidade desse novo morador urbano será realçada pelas diferenças que ele tem em relação ao “verdadeiro” homem da cidade, pois, mesmo que se queira,

não é possível apagar certos traços culturais que carregamos. Logo, as diferenças se tornam determinantes, porque

Acima de tudo, e de forma diretamente contrária àquela pela qual elas são constantemente invocadas, as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso explica o reconhecimento radicalmente perturbador que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que tem sido chamado de seu *exterior constitutivo*, que o significado “positivo” de qualquer termo – e, assim, sua “identidade” – pode ser construído. (HALL, 2000, p. 110).

Portanto, na medida em que nos encontramos em um ambiente que não é o nosso meio natural, seja uma nova cidade, estado ou país, as diferenças que temos se sobressaem, ressaltando assim nossas identidades. De acordo com Rajagopalan (2003), já não há como negar que vivemos em um mundo globalizado e que as vidas de diferentes povos estão cada vez mais interligadas devido a esse movimento. O autor ainda destaca que há outro lado desse fenômeno, ao qual chama de “desterritorialização” de pessoas, uma vez que elas se tornam cada vez mais cidadãos do mundo e que precisam adaptar-se a novas práticas identitárias. O autor continua:

Essa nova relação entre as pessoas das diferentes regiões do mundo, das mais variadas etnias e línguas, de histórias e tradições diferentes, se deu como consequência imediata do rompimento de barreiras que, até pouco tempo atrás, pareciam intransponíveis e serviam de impedimento a qualquer forma de aproximação entre os povos. (RAJAGOPALAN, 2003, p. 57).

A partir de fatos como esse é que García Canclini (2011) assevera que se deve relativizar esse conceito, pois existem processos contínuos e incessantes de hibridização de culturas que não nos permitem traçar barreiras entre as identidades. Segundo ele, “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (GARCÍA CANCLINI, 2011, p. 19). Os fluxos entre sociedades geram, naturalmente, contatos entre diferentes povos com diferentes formas de vida que antes não eram experimentados. Por isso, não é mais possível se falar em culturas e identidades puras e imutáveis, pois suas fronteiras têm se alargado a cada dia, e provavelmente continuarão nesse ritmo devido às novas formas de interação. Nessa perspectiva é que

Precisamos vincular as discussões sobre identidade a todos aqueles processos e práticas que têm perturbado o caráter relativamente “estabelecido” de muitas populações e culturas: os processos de globalização, os quais coincidem com a modernidade e os processos de migração forçada (ou “livre”) que têm se tornado um fenômeno global do assim chamado mundo pós-colonial. (HALL, 2000, p. 108).

A partir disso, podemos dizer que as identidades têm sofrido um impacto considerável, visto que as suas antigas características são desestabilizadas para dar lugar a novas. Nessa perspectiva, percebemos que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno” (HALL, 2001, p. 7).

Em sua análise da questão da identidade, Hall (2001) verifica se existe uma crise de identidade no sujeito pós-moderno. Segundo o autor, antes do pós-modernismo, a identidade era centrada no sujeito; havia uma concepção individualista, a ideia de que se nascia com capacidades de razão, de consciência e ação, e essas capacidades formavam uma identidade que seguiria intacta ao longo de sua vida. Percebemos, então, uma unidade identitária do indivíduo, que lhe dá instabilidade e faz com que reconheça a si mesmo por completo.

O sujeito pós-moderno, por outro lado, já não é mais individualizado. Ele é agora composto a partir da relação com as outras pessoas, de diferentes esferas culturais, que mediam novos valores, sentidos e símbolos (HALL, 2001). Essas relações são determinantes para que ele não se encontre completamente no seu “eu”, mas sinta a necessidade de aventurar-se em novas formas culturais. De acordo com esse autor,

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade, unificado e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. (HALL, 2001, p. 12).

A identidade cultural, especificamente, tem sofrido profundas mudanças decorrentes da globalização, pois “em um mundo que parece dominado por um

repertório cultural global, novas comunidades e identidades estão sendo constantemente construídas e reconstruídas” (ESCOSTEGUY, 2010, p. 147).

Diante desses aspectos, na sequência, demos atenção a alguns fatores relativos às novas formas de vida experimentadas pelas comunidades caiçaras do estado do Paraná, a partir da migração em direção às cidades. Buscamos verificar se houve alguma alteração nas formas como esses povos fazem uso do fandango.

2.4 A IDENTIDADE CULTURAL CAIÇARA

O fandango caiçara é a manifestação cultural de um grupo minoritário do estado do Paraná que passou, e ainda passa, por transformações sociais em decorrência das migrações, da globalização e dos novos meios de comunicação. Esse é um fato recorrente entre culturas em contato, onde, de forma geral, a de maior *status* prevalece sobre a outra (GARCÍA CANCLINI, 2009).

Como visto no primeiro capítulo, a prática do fandango, na variante caiçara, não tem uma data específica de surgimento, ao menos comprovada. Sabe-se que as comunidades caiçaras, que viviam nos vilarejos ribeirinhos do litoral dos estados de São Paulo e do Paraná, mantiveram essa prática como forma de socialização básica entre as famílias durante um longo período (PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA, 2006).

Para tratarmos um pouco sobre a identidade desses grupos, vamos retomar aqui um dos principais fatores que afetaram as formas com que essas comunidades viviam, e que levaram o fandango a ser praticado com muito menos frequência:

Na década de 1980, a criação de diversas unidades de conservação em toda a região, muitas de proteção integral, levaram à proibição da caça, da pesca e dos roçados, impossibilitando a sobrevivência de comunidades tradicionais em áreas protegidas pela legislação ambiental. Desta forma, muitos núcleos familiares tradicionais se desagregaram. (GRAMANI; CORRÊA, 2006, p. 33).

Esse não foi o único motivo, no entanto, parece ter sido o mais determinante para que os núcleos familiares caiçaras se desfizessem. Sem poder exercer as atividades básicas de subsistência em suas localidades de origem, começou a haver uma forte migração dos membros mais jovens dessas comunidades em direção aos

núcleos urbanos. Essa tendência se intensificou cada vez mais com o passar dos anos.

Os municípios de Morretes, Guaraqueçaba e Paranaguá, no estado do Paraná, passaram a abrigar os jovens caiçaras, geralmente nas periferias ou favelas. Assim, nas cidades, esses indivíduos passaram a vivenciar situações antes inimagináveis em suas localidades naturais. Isso porque, especialmente nos centros urbanos,

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas [...]. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. (HALL, 2001, p. 9).

De acordo com Hall (2001), não se trata apenas da identidade cultural, mas de todos os aspectos identitários, como os linguísticos, de raça, de gênero, por exemplo. No entanto, vamos nos deter aqui na questão da identidade cultural caiçara.

Na nova perspectiva de vida nas cidades, esses sujeitos passaram a ter de lidar com os percalços de novas formas relacionamentos e com um mundo de possibilidades disponibilizadas pelos meios de comunicação. Na opinião dos caiçaras mais velhos, o contato com equipamentos eletrônicos e novas tecnologias fizeram com que os jovens perdessem o interesse pelo fandango. Vejamos o que disse em entrevista o caiçara Antônio Neves a esse respeito:

Quem enfraqueceu nosso lugar e tudo quanto foi lugares assim, foi o rádio. Quem é que não queria comprar um radiozinho pra gravar, pra toca uma música? Aí gravava, aquelas músicas que vinha de fora, foram indo, foram indo, foram dançando, até que todo mundo acostumou com aquilo ali. Depois foi o CD, depois já foi tudo. Então o fandango acabou por esse motivo aqui. Jogam o fandango de lado e ficam só no CD, nas músicas de fora. (GRAMANI; CORRÊA, 2006, p. 34).

Até então, os caiçaras possuíam sua identidade cultural fundamentada nas relações sociais que tinham entre os membros de suas comunidades. Os jovens tinham contato com o fandango de forma natural, pois o escutavam diariamente e,

assim, aprendiam a tocar, a cantar e a dançar. Na nova vida nas cidades, essas estruturas se desestabilizaram, já que as novas interações e o acesso às novas tecnologias fizeram com que suas identidades fossem desestruturadas. Dessa forma, os jovens caiçaras, possivelmente, podem ter sofrido, ou sofrem, certos tipos de conflitos de identidade, pois vivem em uma “fronteira” entre as suas comunidades nativas e as urbanas.

Outro fato determinante para a identidade cultural caiçara é que, vivendo nas cidades, eles encontraram no fandango uma forma de sustentação. O que outrora fora uma forma de divertimento espontâneo das comunidades em seus sítios ribeirinhos, passa a fazer parte dos atrativos turísticos das cidades antes mencionadas, mudando o próprio *status* do gênero: do cultural para o folclórico.

Para os sujeitos caiçaras, ele não deixa de ser uma forma de diversão e lazer. No entanto, ao passo que se torna uma fonte de renda, adquire uma nova significação que antes não possuía. Por outro lado, para os habitantes das cidades e para os turistas, o fandango passa ser um atrativo que traz pessoas de diversos destinos para o município. Na cidade de Paranaguá, por exemplo, um dos principais eventos direcionados aos turistas realizados anualmente é “o carnaval que festeja os 5 dias de folia com as danças de Fandango no Mercado do Café” (PARANAGUÁ, 2016, s/p).

O fandango caiçara, além de um bem cultural das comunidades caiçaras, pode ser considerado como um bem folclórico. Isso porque ele destaca as tradições e as produções literárias, de forma cantada, desses grupos sociais para os visitantes de todas as partes do Brasil e do mundo que visitam a região todos os anos.

Dessa maneira, já não é mais tão seguro falar em cultura e identidade caiçara como se fossem “puras”. Possivelmente elas não sejam mais coesas e sólidas como se apresentavam há algumas décadas. O contato entre a cultura tradicional caiçara e a cultura urbana pode ser relacionado à noção de hibridização de García Canclini (2009). As novas formas de relacionamentos podem ter feito com que os sujeitos caiçaras se vejam e se identifiquem de diferentes formas, ora sentindo-se como caiçaras, ora como pertencentes aos grupos urbanos, ou de forma hibridizada. Essas são tendências que fazem com que, não apenas o sujeito caiçara, mas o sujeito pós-moderno, de forma geral, possua “identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão continuamente deslocadas” (HALL, 2001, p. 13).

Tomando como base as noções de Cultura e Identidade dentro da perspectiva dos Estudos Culturais, especialmente a partir de Hall (2000, 2001), García Canclini (2009, 2011) e Escosteguy (2010), percebemos que o sujeito caiçara tem experimentado novas formas de vida e de relacionamento.

Apesar das novas formas de utilização que os caiçaras têm feito do fandango, como uma forma de renda, por meio da criação de grupos folclóricos, ele continua sendo a principal forma de identificação cultural desses grupos sociais. A iniciativa do projeto *Museu Vivo do Fandango* (2006) de gravar um CD com os principais fandangeiros não interferiu nas características da música caiçara e propiciou maior difusão desse importante bem cultural paranaense.

Portanto, apesar do contexto de múltiplas formas de identidades e possibilidades que a era da informação apresenta, a expressão cultural das comunidades caiçaras do Paraná tem se mantido viva e influenciado novas práticas. Hoje, “o fandango é considerado um ícone da cultura popular estadual. Na capital Curitiba, muitos grupos musicais incorporaram elementos do fandango em sua prática artística” (GRAMANI; CORRÊA, 2006, p. 35).

Em suma, podemos dizer que, mesmo vivendo em novas realidades que desestabilizaram suas formas de vida tradicionais, os sujeitos caiçaras mantiveram, pelo menos da perspectiva das letras de músicas, as características do fandango. Não percebemos diferenças em sua constituição, nem nos tipos de instrumentos utilizados, nem mesmo nas letras de música analisadas. Podemos dizer isso considerando o fato de que dentre as vinte e três músicas que compõem o corpus de pesquisa, encontram-se músicas tradicionais do repertório caiçara e músicas, até então inéditas. Assim, tornou-se possível fazer tal verificação.

Com a migração de membros das comunidades caiçaras para os centros urbanos, principalmente os jovens, a tendência de mudança se confirma devido aos contatos culturais. Podemos afirmar que o fandango caiçara mudou de *status*, pois assumiu um caráter folclórico. No entanto, as gerações mais velhas são as que mais se empenham em mantê-lo vivo. Mesmo sendo com uma frequência menor do que no passado, esse gênero coreográfico-musical ainda é praticado com suas características tradicionais.

Dessarte, como pode ser visto em diversos trechos de entrevistas de caiçaras constantes no livro *Museu Vivo do Fandango* (2006), nesses contextos, muitos pais

e avós procuram despertar em seus filhos e netos o interesse nesse gênero cultural tão importante para dar continuidade à tradição.

Feita essa pequena discussão de ordem sócio-cultural sobre as comunidades em foco, no próximo capítulo, construímos uma reflexão teórica relacionada ao léxico, pois é a partir dela que faremos as análises das letras de música do fandango.

3 O LÉXICO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Língua, história e cultura possuem uma ligação natural e indissociável, na qual uma depende da outra. No processo de evolução contínua e incessante que elas possuem, sempre estiveram e provavelmente sempre estarão conectadas. Isso se deve ao fato de que, segundo Abbade,

[...] o homem só existe histórico e socialmente quando houver a linguagem para expressar essa história social. A linguagem faz parte da sua história. Essa linguagem é expressa por palavras e essas palavras irão constituir o sistema lexical de uma língua e, conseqüentemente, de um povo. Assim, estudar o léxico de uma língua é estudar também a história do povo que a fala. (ABBADE, 2006, s/p).

Nessa perspectiva, ao se estudar especificamente o léxico de uma língua, ou de uma comunidade de fala, torna-se essencial a análise da sua relação com a sociedade. Essa percepção é de suma importância, uma vez que “o universo semântico se estrutura em torno de dois polos opostos: o indivíduo e a sociedade. Dessa tensão em movimento se origina o léxico” (BIDERMAN, 2001b, p. 179). Logo, fica evidente que para uma pesquisa de cunho lexical em uma comunidade determinada, faz-se necessário, além de estudar o léxico, analisar-se a própria sociedade e seus processos evolutivos nos âmbitos social, histórico e cultural.

A relação entre o léxico e a sociedade é essencial tanto para a compreensão das expressões culturais dos grupos sociais, quanto para entender como se dão os processos de formação de identidade cultural. Dessa forma, ao se propor um estudo de perspectiva lexical sobre a cultura caiçara, buscamos fundamentação teórica para traçar um panorama a respeito desses três pilares principais: cultura e identidade, como já o fizemos, e agora sobre o léxico. Dessa forma, acreditamos ter melhores subsídios para descrever a expressão cultural do grupo social em foco neste trabalho, o fandango das comunidades caiçaras do litoral paranaense. Isso porque os estudos de cunho lexical e cultural são um caminho riquíssimo na observação do comportamento, tanto linguístico quanto de crenças e atitudes de diferentes sociedades.

Por meio dos estudos lexicais, é possível desvendar inúmeros segredos da história das sociedades e de suas culturas (ABBADE, 2006), sendo, assim, possível compreender determinadas formas de agir e pensar desses povos. Para Ferraz,

As relações entre léxico e cultura, léxico e sociedade, são indubitavelmente, muitos fortes, considerando-se que o léxico, com seu estatuto semiótico, é o elemento da língua de maior efeito extralinguístico por se reportar, em grande parte de seu conjunto, a um mundo referencial, físico, cultural, social e psicológico, em que se situa o homem. (FERRAZ, 2006, p. 219).

A partir dessa citação, podemos compreender que a expressão cultural das comunidades caiçaras contribuiu para que fossem incorporadas uma série de palavras e expressões em seu vocabulário. Os nomes das danças e das variações rítmicas do fandango são um exemplo disso. Nesse contexto, palavras como *anu*, que é o nome de uma dança e de um ritmo, e *piriquita*, que é o nome dado a uma corda da viola usada pelos caiçaras, são novas significações para palavras que na norma padrão brasileira se referem a pássaros.

Observações dessa natureza reforçam a noção de que “quando estudamos o léxico de uma língua, entendemos que é nesse nível em que as relações linguísticas e extralinguísticas mais se sobressaem, pois há laços íntimos que ligam o léxico à cultura de um povo” (MARTINS; ZAVAGLIA, 2014, p. 83). Dito de outra maneira, é por meio do léxico que os povos podem transmitir seus conhecimentos de mundo, suas particularidades culturais e suas crenças.

Assim, considerando o que foi dito até aqui, na sequência, discorreremos um pouco sobre a Lexicologia como um ramo da linguística que estuda as palavras. Então, apresentamos alguns conceitos fundamentais dessa ciência, os quais são importantes para que a nossa pesquisa possa ser desenvolvida satisfatoriamente.

3.1 A LEXICOLOGIA: UM RAMO DA LINGUÍSTICA

Um dos primeiros estudos sobre as palavras que se tem notícias foi realizado na Índia por volta do século IV a.C. Panini fez suas pesquisas tendo como tema o Sânscrito, língua indo-europeia utilizada naquele país. A partir de então, diversas foram as abordagens para se realizar estudos sobre as palavras. Os gregos, por exemplo, buscaram demonstrar as relações entre ideia e forma, ao passo que os

latinos contribuíram com as noções gramaticais. Durante a Idade Média, ganha o foco das discussões a questão da exatidão do significado das palavras e, posteriormente, iniciam-se as observações sobre o assunto (BEZERRA, 2004).

A Lexicologia foi reconhecida como ciência apenas no final do século XIX. Fundada como um ramo da Linguística que observa o léxico, suas preocupações centrais são as observações das lexias, palavras lexemáticas, ou referenciais, conceitos que veremos na sequência. Ela estuda o inventário aberto da língua, no qual se encontram os substantivos, os adjetivos, os verbos, as palavras que carregam os significados adquiridos de forma social, histórica e cultural. Além disso, ela trata das “diversas relações com os outros sistemas da língua, e, sobretudo as relações internas do próprio léxico” (ABBADE, 2011, p. 1332).

Apesar de os estudos com as palavras remontarem a Antiguidade Clássica, a Lexicologia como ciência é, portanto, muito recente. Até o final do século XIX, o foco de análises enfatizava os aspectos fonético, fonológicos e sintáticos, pois imperavam, até então, os estudos de ordem filológica. Dessa forma, os estudos lexicais foram deixados em segundo plano por muito tempo (ABBADE, 2011). Com a nova ciência, o léxico começou a ser observado sob outros pontos de vista, deixando de ser analisado apenas sob o olhar descritivo. Assim, ele passou a ter papel de importância em pesquisas de áreas que estudam questões sociais e culturais, dentre outras.

O campo de estudos sobre o léxico é bastante amplo. Dentre as diferentes possibilidades de observação está a que trata da problemática da formação de palavras, a que estuda a criação lexical, a que discute os regionalismos (BIDERMAN, 2001c). Nesse contexto, podemos citar também os estudos que se relacionam com o objetivo final deste estudo, ou seja, os campos lexicais, os quais serão analisados nas músicas caiçaras. Tratamos desse assunto mais à frente. Antes; porém, apresentamos alguns conceitos da lexicologia que são importantes no âmbito desta pesquisa. Fizemos essa apresentação como forma de esclarecer e justificar algumas de nossas tomadas de decisões aqui apresentadas.

3.1.1 Alguns conceitos fundamentais

Para que nossa proposta de trabalho com o léxico das letras de músicas de fandango fosse bem-sucedida, trazemos alguns conceitos como *léxico*, *vocabulário*,

lexema, *lexia* e *palavra*. Tais definições buscaram esclarecer nossas escolhas e, ao mesmo tempo, serviram como guia para a realização da pesquisa até a sua conclusão.

O primeiro conceito fundamental para este trabalho é *léxico*. Sua definição pode ser um pouco complexa a princípio, porque podemos pensar no seu significado como sendo sinônimo de língua ou vocabulário. Entretanto, mesmo sendo muito próximos, eles não têm o mesmo significado. Vejamos a seguinte definição, a partir de Vilela:

Por léxico duma língua poder-se-á entender o dicionário no duplo sentido de conjunto de palavras dessa língua e, na perspectiva resultante da função representativa da linguagem, o conjunto de unidades léxicas (as unidades que representam a realidade extralinguística) duma língua. O léxico é, em primeiro lugar, entendido como o conjunto de unidades linguísticas básicas (morfemas, palavras e locuções) próprias duma língua, unidades essas que se encontram listadas por ordem alfabética num dicionário e subordinadas, no caso das palavras flexionadas, à unidade linguística que metalinguisticamente as representa. (VILELA, 1979, p. 9).

Poderíamos dizer, a partir do exposto no excerto acima, que léxico é o conjunto de palavras que utilizamos para nossa comunicação diária, ou o vocabulário que é compartilhado por uma determinada comunidade. Dito de outra maneira, pode ser compreendido como o “acervo do saber vocabular de um grupo sócio-linguístico-cultural” (OLIVEIRA; ISQUERDO, 2001, p. 9). Se, por um lado, temos o todo das palavras dicionarizadas, *i.é.*, o léxico geral da língua, de forma abstrata, por outro, temos um conjunto de palavras utilizadas pelos grupos sociais em suas interações reais do dia a dia.

O sistema lexical, de forma geral, é uma maneira de registrar, de nomear e de classificar os seres e os objetos do mundo; “o léxico de qualquer língua constitui um universo de limites imprecisos e indefinidos. Abrange todo o universo conceptual dessa língua” (BIDERMAN, 2001b, p. 179). Nesse sentido, é possível dizer que ele é todo o conjunto abstrato das unidades lexicais de uma língua (BIDERMAN, 1999).

Dentre os sistemas linguísticos, esse é o único que tem a característica de ser aberto. Nele palavras podem ser criadas, bem como podem ter seu significado alterado, seja adquirindo ou perdendo acepções, de acordo com contextos específicos de uso, nos quais o homem desempenha um papel de protagonista. Isso

significa que essa característica dá ao léxico um caráter evolutivo peculiar. Nos usos da língua, tanto o grupo social de forma geral, quanto os sujeitos, em suas práticas individualizadas, agem sobre as palavras estabelecendo novos significados. Por isso, é adequado dizer que, mesmo a língua sendo um bem social, sua semântica pode ser alterada por intervenções individuais que podem, ou não, ser incorporadas às normas dessa língua.

Assim, o conjunto lexical de um país, de um estado, de uma região e até mesmo de uma comunidade dentro de um mesmo município adquire formas diferentes se comparado ao léxico de outros lugares. Um exemplo disso pode ser visto a partir das variantes linguísticas características do Brasil, nas quais podem ser observadas diferentes formas de se definir um mesmo referente extralinguístico.

Vejamos um exemplo com a palavra *menino*. Nos estados do Sul, encontramos a variante *guri*¹², ao passo que em Santa Catarina e no Paraná usa-se *piá*. Nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, e outros, a variante *moleque*¹³ é usada, ou pelo menos compreendida. No Amazonas, por sua vez, existe a variante *curumi*¹⁴. Todas essas são variantes para se referir a *menino*, o que se deve levar em conta é a região em que se está. O que fica claro a partir dessas reflexões é que um referente pode ser expresso por diferentes significantes, que mudam de acordo com os contextos e podem ter alguns traços de significados diferentes.

No âmbito deste trabalho, outro conceito importante é o de *vocabulário*. Enquanto o léxico é um sistema de itens abstratos da língua, o vocabulário é o conjunto das realizações discursivas desses itens abstratos (BIDERMAN, 1999). Assim, mesmo que duas comunidades vizinhas disponham de um sistema lexical muito semelhante, seu conjunto de palavras usuais no dia a dia, o seu vocabulário, pode ser diferente. O que eles têm em comum é o fato de que ambos se expandem constantemente. Para Abbade,

O vocabulário pode ser entendido como o subconjunto que se encontra em uso efetivo, por um determinado grupo de falantes, numa determinada situação, melhor dizendo, vocabulário é o conjunto de palavras utilizadas por determinado grupo (ABBADE, 2011, p. 1333-1334).

¹²**Guri**: [Do tupi = pequeno] **S.m. Bras.** 1. Criança [menino] [...] (FERREIRA, 1999, p. 1022).

¹³**Moleque**: [Do quimb. *mu'leke*, 'menino'] **S.m.** 1. Neguinho. 2. *Bras.* Indivíduo sem palavra, ou sem gravidade. 3. *Bras.* Canalha, patife, velhaco. 4. *Bras.* Menino de pouca idade [...] (FERREIRA, 1999, p. 1355).

¹⁴**Curumi**. [Do tupi] **S.m. Bras. Amaz.** 1. V. menino. 2. Criado jovem (FERREIRA, 1999, p. 597).

Na cidade de Guaraqueçaba, estado do Paraná, por exemplo, existem cerca de cinquenta comunidades caiçaras, divididas por diversas ilhas que compõem o município, e que mantêm as características tradicionais de sua cultura (BELO, 2011). Nesses contextos, os indivíduos compartilham a língua portuguesa, com o léxico comum entre eles. No entanto, o vocabulário utilizado pode variar de comunidade para comunidade. Em cada uma delas, podem surgir palavras e expressões peculiares diferentes das vistas nos grupos vizinhos. Vários exemplos disso são apresentados nos dados do projeto *Atlas Linguístico do Paraná* (1994). Citemos um que diz respeito ao uso da palavra *maçanilha*, de um lado da Bahia de Paranaguá, e de *camomila*, do outro, para se referir a uma mesma planta (AGUILERA, 1994). Possivelmente ambas as formas podem ser compreendidas nesses contextos, mas o uso de uma certamente prevalece sobre a outra.

Apresentamos agora o conceito de *lexema*, que é compreendido como a unidade lexical abstrata da língua. Dessa forma, podemos afirmar que o léxico é formado por conjuntos de lexemas, portanto:

Os lexemas são as unidades do léxico, por oposição às unidades da gramática, os gramemas ou morfemas gramaticais. Também podem ser designadas por monemas lexicais. Estes possuem um conteúdo semântico que aponta para relações extralinguísticas, por oposição aos morfemas gramaticais, cujo conteúdo semântico é intralinguístico. (DOURADO, 2010, p. 47).

Os registros dos lexemas nos dicionários, por sua vez, são chamados de *lema*.

O próximo conceito apresentado é o de *palavra*. Dentre os principais problemas enfrentados pela Lexicologia estão a definição e a delimitação da unidade lexical, uma vez que as fronteiras das palavras são muitas vezes imprecisas e contestáveis. Tanto que “alguns linguistas, como Holt, até propuseram o banimento do conceito de palavra da Linguística. Entretanto, uma vez abandonada a noção de palavra, todas as noções básicas, construídas em torno dela, perdem o pé” (BIDERMAN, 1999, p. 81).

O que se tem de ter claro é que o conceito de palavra é relativo e é variável de uma língua para outra. O processo de delimitação do item lexical pode ser visto a

partir de vários critérios de análise, tais como o fonológico, o morfossintático e o semântico. No critério fonológico, por exemplo, como defende Biderman,

Podemos considerar a palavra como uma sequência fonológica que recorre sempre ao mesmo significado. Dessa forma, uma palavra seria uma sequência fônica que constituísse uma emissão completa e após a qual a pausa seria possível. (BIDERMAN, 1999, p. 83).

Biderman (1999) afirma que o primeiro nível de separação de um item lexical dentro de uma cadeia sonora é realizado por meio do critério fonológico. Então, reconhecido o limite da palavra, partimos para a análise morfossintática. Nessa etapa, são verificadas as questões de cunho gramatical, *i.é.*, o critério morfossintático atua no sistema da língua. Contudo, a autora argumenta que, apesar da importância desses dois primeiros níveis de análise da palavra, o critério principal é o semântico. Ela continua:

A fonologia e a morfossintaxe ajudam-nos a reconhecer segmentos fonicamente coesos e gramaticalmente pertinentes enquanto formas funcionais; contudo, só a dimensão semântica nos fornece a chave decisiva para identificar a unidade léxica no discurso. Assim, no topo da hierarquia, a semântica vem congregar as demais informações de nível inferior para nos oferecer a chave do mistério da palavra. (BIDERMAN, 1999, p. 87).

O próximo conceito que apresentamos é o de *lexia*, pois devemos fazer aqui a distinção entre o seu conceito em oposição à noção de palavra. Para Abbade,

Dizer que as *lexias* são as *palavras* de uma língua, estaríamos tornando-a sinônimo da palavra. Então, qual a diferença entre esses termos? É que a *lexia*, diferente da *palavra*, é a unidade significativa do léxico de uma língua, ou seja, é uma palavra que tenha significado social. (ABBADE, 2011, p. 1334).

É nas *lexias* que encontramos os significados culturais, por exemplo, os quais podem diferir de uma língua para outra, ou mesmo de um grupo social para outro dentro de um mesmo país ou região. Ainda, conforme destaca Abbade,

A palavra é uma unidade significativa, mas a sua significação não é só lexemática, pode também ser morfemática, isto é, gramatical. A *lexia*, ao contrário, tem significação externa ou referencial, ou seja,

apenas lexemática. A sua referência pode ser as coisas concretas ou abstratas. (ABBADE, 2011, p. 1334).

À primeira vista, identificamos no nosso repertório léxico uma grande quantidade de palavras sem maiores dificuldades, como os artigos definidos, *a, o, as, os*; os artigos indefinidos, *um, uma, uns, umas*; preposições, *de, em, do, sobre*, dentre outras. Temos também os substantivos, *casa, piano, roupa* etc.; os adjetivos, *bonito, grande, feliz* etc.; os verbos, *cantar, estudar, trabalhar*, e assim por diante. Esses tipos são conhecidos em Lexicologia como lexias simples. Isso acontece quando uma única palavra já nos fornece o significado que precisamos para comunicar o que desejamos. Por outro lado, existem outros tipos de lexias que são formadas por duas ou mais palavras, são as lexias compostas e as complexas (BIDERMAN, 1999). As compostas são separadas por hífen. Biderman (1999) apresenta dois exemplos formados a partir da lexia *mãe*: *mãe-de-santo* e *mãe-solteira*.

Por outro lado, os tipos de expressões, que são cristalizadas nos usos da linguagem, que podem carregar uma grande carga de significados culturais, e que apenas são reconhecidas quando utilizadas da maneira específica pela qual foram cristalizadas, são chamadas de lexias complexas. Isso quer dizer que, se os itens que formam tais expressões forem analisados separadamente, não expressarão os significados pretendidos, tornando, assim, obrigatória a manutenção da sua ordem, para que não haja prejuízos à mensagem (BIDERMAN, 1999).

No entanto, o que interessa em nossa pesquisa são as lexias simples, uma vez que percebemos, nas letras de música do fandango caiçara, que predominam esses tipos de palavras, como, por exemplo, as lexias *andorinha* e *viola*, que são recorrentes nas canções caiçaras. É importante destacar que em outros tipos de interação, que não a música, algumas lexias compostas e complexas aparecem no vocabulário caiçara.

De acordo com Vilela (1979), deve-se distinguir, no conjunto de unidades inventariáveis no dicionário, os lexemas, ou palavras lexemáticas; das palavras categoremáticas ou morfemáticas. O autor continua:

As palavras lexemáticas são as que configuram e representam a realidade extralinguística (como, por exemplo, *mar, terra, belo, trabalhar*, etc.), as categoremáticas, as que representam apenas a forma de configuração da realidade (como, por exemplo, os dêiticos:

este, aquele, esse, aqui, ali, etc.), as morfemáticas (morfemas ou palavras instrumentais), as que não representam diretamente a realidade, mas apenas estabelecem relações de unidades da língua com outras unidades (como, por exemplo, *eu, e, sim, para, com, etc.*). Isto é, apenas os lexemas pertencem directamente ao léxico. (VILELA, 1979, p. 11-12, grifos do autor).

Isso significa que certas palavras desempenham diferentes funções e apresentam variações de significações na linguagem. As palavras lexicais constituem um inventário aberto, que é ilimitado e aparecem em maior número. Nessa categoria encontram-se os substantivos e os adjetivos. Por outro lado, as palavras gramaticais pertencem ao inventário fechado da língua, constituindo um número restrito de itens, que desempenham papéis específicos dentro da linguagem. São exemplos dessa categoria os artigos, as preposições e as conjunções. Algumas palavras possuem, portanto, significados apenas lexicais, ao passo que outras têm também significados gramaticais (LYONS, 1979). Nosso foco neste estudo foram os itens lexemáticos coletados de músicas do fandango, pois é apenas por meio deles que pudemos fazer observações de cunho cultural, visto que as palavras gramaticais e morfemáticas desempenham outros papéis na linguagem.

Apresentamos, nesse subitem, algumas definições importantes para quaisquer investigações que tenham o léxico como objeto. Essas são noções importantes da área de estudos da Lexicologia e para a realização satisfatória da pesquisa em pauta. Na sequência, tratamos do conceito de campos lexicais, que balisou nossas análises.

3.2 A NOÇÃO DOS CAMPOS LEXICAIS

Os estudos do léxico compreendem várias maneiras de se trabalhar com as palavras. Dentre elas estão as formas estabelecidas a partir das noções dos campos lexicais e semânticos, conceitos que apresentamos na sequência. No entanto, nesta pesquisa, utilizamos apenas os campos lexicais.

De acordo com Abbade (2011), os estudos dos campos lexicais tiveram sua origem a partir da teoria dos campos linguísticos, que têm como um dos principais percursores Jost Trier (1931). Os objetivos das observações desse teórico eram verificar as questões de ordem conceitual das palavras.

Segundo Abbade (2011), a partir de sua proposta, Trier percebe que, na linguagem, as palavras formam um conjunto estruturado que trabalha de modo que uma dependa da outra. Na medida em que o significado de uma se altera, ou é alterado por motivos quaisquer, automaticamente, os significados das palavras vizinhas na cadeia organizada também se modificam.

Essa forma de ver e de se trabalhar com as palavras deu origem aos campos linguísticos, nos quais, portanto, elas são agrupadas a partir de seu campo conceitual por compartilharem um ou mais traços semânticos.

A partir da evolução das pesquisas linguísticas que adotavam essa abordagem, chegou-se às noções de campo lexical e de campo semântico, que surgiram “em oposição às várias visões do léxico como desprovido de estruturação ou pouco estruturado” (FERREIRA, 2009, p. 39). Desse modo, o campo lexical é:

O conjunto das palavras que a língua agrupa ou inventa para designar os diferentes aspectos (ou os diferentes traços semânticos) de uma técnica, de um objeto, de uma noção: campo lexical do “automóvel”, da “aviação”, da “álgebra”, da “moda”, da “ideia de Deus”, etc. (GENOUVRIER; PEYTARD, 1974, p. 318).

Um exemplo de campo lexical do contexto caiçara é o dos seus instrumentos musicais: viola, viola fandanguera, rabeca, adufo. O campo semântico, por sua vez, é definido como:

O conjunto dos empregos de uma palavra (ou sintagma, ou lexia) onde e pelos quais a palavra adquire uma carga semântica específica. Para delimitar esses empregos, faz-se o levantamento de todos os contextos imediatos que a palavra recebe num texto dado. (GENOUVRIER; PEYTARD, 1974, p. 318).

Os campos lexicais e semânticos são formas de subdivisões que se fazem no léxico. Eles podem ser aplicados sobre o conjunto de palavras utilizado por algum grupo social determinado, visto que cada grupo tem sua norma linguística própria. De acordo com Genouvrier e Peytard (1974), tais subdivisões são realizadas em decorrência dos sentidos veiculados pelas palavras e por questões de ordem sociocultural. Portanto, os campos lexicais variam na medida em que mudam os grupos sociais.

Em um país continental como o Brasil, as diferenças culturais são também muito grandes. Isso resulta em diferentes tipos de experiências, em variações

linguísticas, tipos de expressões próprias de cada estado, e assim por diante. Dessa forma, um campo léxico determinado pode não ser exatamente igual em diferentes regiões do Brasil.

Se analisarmos o campo lexical dos instrumentos musicais a partir da norma padrão da língua portuguesa, por exemplo, encontraremos palavras como: *guitarra, baixo, violão, piano, bateria, flauta*, dentre muitas outras. Como afirma o excerto anterior, as palavras são agrupadas em grupos de acordo com cada campo específico. Da mesma maneira, outras podem ser inventadas caso haja necessidade de se definir um novo referente extralinguístico. Isso acontece no campo lexical da música caiçara, no qual não se encontram instrumentos tradicionais, como o piano e a guitarra, mas sim outros típicos daquele contexto.

Devido ao fato das violas de fandango serem fabricadas pelos próprios membros das comunidades caiçaras, elas possuem formas diferenciadas das tradicionais. A fabricação artesanal característica dos instrumentos musicais caiçaras deu às violas uma corda a mais. Ao invés de ter dez cordas como as tradicionais têm, o instrumento fabricado artesanalmente naquelas comunidades passou a ter 11. Nessa perspectiva, a palavra viola adquire uma nova significação. Além disso, tipos de afinações não tradicionais são usados pelos caiçaras. Assim, a formação dos acordes¹⁵ é diferente dos usuais. Dessa forma, foram inventadas novas palavras para definir essas novas maneiras de se formar os acordes, aumentando e diferenciando o campo lexical da música caiçara quando comparada ao da música tradicional.

A utilização dos campos lexicais na pesquisa linguística que nos propomos a desenvolver nos ajudou, a partir da seleção de itens lexicais coletados do corpus, a verificar o léxico presente na expressão cultural do fandango caiçara e de que forma ele pode ser organizado em campos lexicais. Da mesma maneira, permitiu-nos descrever as principais temáticas abordadas por essas comunidades por meio de sua música.

¹⁵Um acorde corresponde à união dos sons de ao menos três notas simultâneas. Uma sequência de acordes forma a harmonia de uma música. Nos instrumentos de corda, como a viola, a formação de um acorde será determinada pela localização do braço do instrumento em que os dedos pressionam as cordas.

3.3 OS SIGNIFICADOS DAS PALAVRAS: O PAPEL DA SOCIEDADE

Estudar o léxico como um conjunto de palavras utilizado por um grupo social se torna impossível sem se fazer uma análise da relação intrínseca que há entre ambos. Os processos históricos e sociais por quais os povos passam têm influência direta nas transformações que o seu conjunto lexical possui.

De forma geral, podemos dizer que o léxico de uma língua pode ser considerado um patrimônio de uma determinada comunidade de fala. É por meio dos significados constituídos de forma sócio-histórico-cultural que ele se forma e se transforma, pois o conjunto lexical que um grupo social utiliza se modifica acompanhando a sua história.

Portanto, é possível afirmar que “qualquer sistema léxico é a somatória de toda a experiência acumulada de uma sociedade e do acervo de sua cultura através das idades” (BIDERMAN, 2001b, p. 179). Assim, podemos dizer que ele é muito mais do que um simples conjunto de palavras utilizado para a comunicação diária de um grupo social determinado. Por meio de seu uso são veiculados aspectos culturais e de identidade dos falantes, pois ele “deixa transparecer valores, crenças, os hábitos e costumes de uma comunidade” (OLIVEIRA; ISQUERDO, 2001, p. 9).

Dessa maneira, por meio do léxico utilizado por comunidades específicas, podemos observar os níveis de evolução sócio-histórico-cultural resultante da atuação individual e social sobre ele. Assim, como pontuam Martins e Zavaglia:

Podemos dizer que o léxico é um tesouro vocabular formado por símbolos verbais da cultura registrados no decorrer da sua história, constituindo a fisionomia de um povo. É um conjunto de signos linguísticos que representa toda a experiência de uma sociedade, cristalizando os conceitos e, por conseguinte, socializando-os para que sejam usados como instrumento de comunicação e interação social. É uma herança transmitida de geração a geração. É um saber vocabular partilhado que está sujeito a todas as influências sócio-históricas da comunidade que o utiliza. (MARTINS; ZAVAGLIA, 2014, p. 83).

O caráter histórico-cultural que acompanha o léxico pode ser tomado como base para a percepção das características próprias de cada povo. Visto que os diversos papéis desempenhados pelo sistema lexical dentro de uma sociedade são múltiplos, também serão múltiplas as formas de abordagem e observação. Para as autoras,

É o léxico, em forma de palavras e por meio da linguagem, que “conta” a história milenar de povo para povo; é o léxico que transmite os elementos culturais de um conjunto de indivíduos; é o léxico que “proíbe” manifestações ou então as “incita”, é o léxico que “educa” ou “deseduca”, é o léxico que permite a manifestações dos sentimentos humanos, de suas afeições ou desagradados, via oral ou via escrita. É o léxico que registra o desencadear das ações de uma sociedade, suas mudanças, seu progresso ou regresso. (MARTINS; ZAVAGLIA, 2014, p. 84).

Dessa forma, ele pode ser considerado um patrimônio imaterial e particular de cada sociedade. Isso porque, mesmo que diferentes comunidades possuam a mesma língua em comum, cada uma a utiliza de formas diferentes, de acordo com sua evolução sócio-histórico-cultural.

No entanto, uma questão importante de se retomar aqui é o fato de que o léxico é alterado pela ação tanto do grupo social, quanto dos sujeitos de forma individual. A partir de uma ação constante desses dois polos é que novos significados são atribuídos a certos lexemas em contextos específicos. Assim, cada povo organiza/reorganiza o seu conjunto lexical a partir de suas experiências diárias, de forma involuntária e natural.

Por outro lado, temos de considerar que as palavras só são associadas a conceitos quando são usadas dentro de contextos determinados e comuns entre os seus usuários. Os signos só são providos de significados quando inseridos em algum contexto, caso contrário, se forem considerados isoladamente, tornar-se-ão nulos de significação, tornando-se assim dispensáveis (HJELMSLEV, 1975 apud BIDERMAN, 2001b). Essa característica pode ser percebida por meio de palavras e expressões regionais, que atingirão suas funções linguísticas se os pares compartilharem dos mesmos conhecimentos culturais. No uso do léxico, nas escolhas que fazem, os falantes deixam refletir as ideias compartilhadas com a comunidade a que pertencem ou a que se sentem pertencentes.

Nesse constante agir sobre a língua, ela renova-se porque, “ao atribuírem conotações particulares aos lexemas, nos usos do discurso, os indivíduos podem agir sobre a estrutura do léxico, alterando as áreas de significação das palavras” (BIDERMAN, 2001b, p. 179).

Dessa forma, constituem-se as diferenças de significados de ordem regional, as variações de significações que um lexema pode ter dentro de um mesmo país ou

região. No contexto caiçara, por exemplo, a palavra *moda* tem o mesmo significado de *música*. Assim, ao perguntar “vamos ouvir umas modas?”, estaremos perguntando o mesmo que “vamos ouvir umas músicas?”.

Logo, de acordo com Abbade (2006), podemos dizer que ao se estudar o léxico de uma língua estamos ao mesmo tempo estudando a sua história, os seus costumes e os seus hábitos. Isso porque, “para as línguas de civilização, esse patrimônio (o léxico) constitui um tesouro cultural abstrato, ou seja, uma herança de signos lexicais herdados e de uma série de modelos categoriais para gerar novas palavras” (BIDERMAN, 2001c, p. 14). Dessa maneira, as línguas se desenvolveram e continuaram se moldando no curso da história, com cada povo atuando nessa moldagem na medida em que fazem o uso da linguagem.

Assim, por meio de estudos lexicais podemos verificar as diferentes formas de nomear uma realidade extralinguística. Ainda mais “considerando a dimensão continental do Brasil, os diferentes ‘brasis’ que singularizam a realidade brasileira refletem-se no uso da língua, permitindo o estabelecimento de áreas dialetais no falar brasileiro” (ISQUERDO, 2006, p. 13).

No contexto caiçara, essas observações são fundamentais, principalmente por razão da migração de muitos membros dessas comunidades para os centros urbanos. O fluxo dos caiçaras das regiões ribeirinhas em direção às cidades pode resultar em mudanças nas características da linguagem desses povos, devido aos novos tipos de interação que lá experimentam.

Feitas as considerações sobre a Lexicologia, que conjuntamente com contribuições dos Estudos Culturais nos deram os conceitos necessários para a análise do corpus, no próximo capítulo Apresentamos o percurso metodológico, descrevendo o passo a passo, desde a fase de escolha do tema, até a elaboração dos campos lexicais.

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Neste capítulo, apresentamos os procedimentos metodológicos da pesquisa. Iniciamos falando dos passos iniciais, desde a escolha do tema até os contatos com pessoas influentes do meio do fandango, que foram fundamentais para o acesso a alguns documentos utilizados. Então, descrevemos o tipo de pesquisa que fizemos e os métodos usados. Dedicamos também um subitem especial para a Linguística de Corpus¹⁶ que, dentre os métodos adotados, foi determinante para que pudéssemos realizar a pesquisa dentro do tempo determinado pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Unioeste. Por fim, descrevemos como trabalhamos com o corpus a partir da utilização do programa de verificação de frequência léxica *WordSmith Tools 7.0*.

4.1 OS PASSOS INICIAIS DA PESQUISA

O ponto de partida desta dissertação se deu com a escolha do tema. Inseridos na linha de pesquisa *Linguagem: práticas linguísticas, culturais e de ensino*, seria possível desenvolver um trabalho que investigasse o léxico e a cultura. Dessa forma, por estar no Paraná, pensamos em estudar um gênero cultural típico e representativo desse estado. Então, iniciamos uma pesquisa a respeito dos principais gêneros musicais paranaenses, pois a análise lexical em letras de canções seria uma boa maneira de se investigar uma expressão cultural.

Foi durante esse período que tomamos conhecimento do fandango. Destarte, conversamos com Aorélio Domingues, que é uma pessoa muito importante para os movimentos em prol desse gênero cultural no estado do Paraná. Além de ser caçara, é construtor e tocador de rabeca, e é fundador da Associação de Cultura Popular Mandicuéra. Na sequência, por meio de Oswaldo Rios, integrante do Grupo Viola Quebrada, divulgadores da cultura paranaense, da cidade de Curitiba, tivemos os primeiros contatos com as músicas caçaras, assim como textos sobre o gênero. A partir das leituras iniciais, e de conversas com outras pessoas envolvidas em

¹⁶ Para muitos a Linguística de Corpus é uma disciplina da Linguística.

projetos da área, como os secretários de cultura das cidades de Paranaguá, Guaraqueçaba e Morretes, percebemos que, mesmo tendo presença significativa no estado, o fandango não é amplamente conhecido.

Esse dado foi determinante em nossa tomada de decisão por estudar esse gênero. Assim, elaboramos um projeto que deu origem a esta dissertação, que se intitula: *O “fandango caiçara do Paraná: uma perspectiva lexical”*. Diante disso, procuramos por um material que nos desse acesso a um repertório de músicas de fandango mais amplo e que pudesse ser usado como futuro corpus de análise.

Foi por meio das conversas com as pessoas mencionadas que tomamos conhecimento do projeto *Museu Vivo do Fandango*. Esse projeto deu origem a um livro que registra todo o contexto de formação sóciohistórica daquelas comunidades. Também originou um CD com gravações de músicas tradicionais, interpretadas pelos próprios membros daqueles grupos sociais, além de entrevistas com mais de 300 caiçaras. Então, a partir disso, começamos a procura por esse material, e o conseguimos por meio do contato que já tínhamos com Oswaldo Rios, que nos enviou um exemplar do livro e do CD. Por se tratar de um material que não se encontra mais disponível virtualmente e nem em livrarias, os contatos estabelecidos com pessoas do meio caiçara foram fundamentais. Assim, a posse desse material foi essencial para o desenvolvimento desta pesquisa cujas características descrevemos a seguir.

4.2 TIPO DE PESQUISA E MÉTODOS

O âmbito geral dessa dissertação consiste de observações qualitativas. De acordo com Flick (2009), a pesquisa qualitativa tem tido grande crescimento ao longo das últimas décadas. Segundo esse autor, as características essenciais desse tipo de investigação consistem na:

[...] escolha adequada de métodos e teorias convenientes; no reconhecimento e na análise de diferentes perspectivas; nas reflexões dos pesquisadores a respeito de suas pesquisas como parte do processo de produção de conhecimento; e na variedade de abordagens e métodos. (FLICK, 2009, p. 23).

A descrição feita pelo autor é esclarecedora para que possamos definir nossa pesquisa. Por se tratar de uma investigação que envolve elementos culturais, de

identidade e aspectos mais específicos de linguagem, tivemos a necessidade de buscar diferentes perspectivas teóricas como fundamentação. Procedemos da mesma maneira quanto aos processos metodológicos. Flick (2009) afirma que “a pesquisa qualitativa é de particular relevância ao estudo das relações sociais devido à pluralização das esferas de vida [...] essa pluralização exige uma nova sensibilidade para o estudo empírico das questões” (FLICK, 2009, p. 20). Nessa perspectiva, considerando os objetivos traçados, e da forma como trabalhamos, poderíamos dizer que se trata de uma pesquisa qualitativa interpretativista, uma vez que nos ancoramos na interpretação de documentos. Bortoni-Ricardo (2008) assevera que,

Segundo o paradigma interpretativista, surgido como uma alternativa ao positivismo, não há como observar o mundo independentemente das práticas sociais e significados vigentes. Ademais, e principalmente, a capacidade de compreensão do observador está enraizada em seus próprios significados, pois ele (ou ela) não é um relator passivo, mas um agente ativo. (BORTONI-RICARDO, 2008, p. 32).

As definições de Flick (2009) e de Bortoni-Ricardo (2008) são pertinentes à nossa pesquisa. Todavia, a partir do trabalho com o corpus na elaboração dos campos lexicais, trabalhamos também com dados quantitativos, que foram fundamentais na observação dos principais temas utilizados pelos caiçaras em suas canções. Dessa forma, é correto afirmar que a classificação mais adequada à esta pesquisa é a Quanti-Qualitativa. De acordo com Freitas e Janissek (2000),

O uso de técnicas qualitativas x quantitativas, tanto para coleta quanto análise de dados, permitem, quando combinadas, estabelecer conclusões mais significativas a partir dos dados coletados, conclusões estas que balizariam condutas e formas de atuação em diferentes contextos. (FREITAS; JANISSEK, 2009, p. 21).

Dessa forma, por meio dessa abordagem, acreditamos que a cultura caiçara pode ser melhor retratada.

Para atingirmos aos objetivos traçados, a base metodológica adotada foi ancorada na Pesquisa Documental, na Linguística de Corpus, nos Estudos Culturais e nos Campos Lexicais. Os dois últimos já discutimos teoricamente nos capítulos dois e três, respectivamente.

A Pesquisa Documental realizada, por sua vez, foi um ponto de grande importância para o desenvolvimento deste estudo. Segundo Gil (2010), ela “é utilizada em praticamente todas as ciências sociais” (GIL, 2010, p. 30), e, de acordo com Flick (2009), “pode-se utilizar os documentos e a análise de documentos como uma estratégia complementar para outros métodos” (FLICK, 2009, p. 231). E foi nessa perspectiva que adotamos essa abordagem em nossa investigação. A Pesquisa Documental, nas palavras de Gil (2009), assemelha-se bastante à Pesquisa Bibliográfica. No entanto, a diferença consiste no fato de que a última fundamenta-se em material elaborado para fins específicos, ao passo que a primeira fundamenta-se numa grande variedade de documentos. Gil (2010) ainda argumenta que “o conceito de documento, por sua vez, é bastante amplo, já que este pode ser constituído por qualquer objeto capaz de comprovar algum fato ou acontecimento” (GIL, 2010, p. 31). O autor ainda esclarece:

Dentre os mais utilizados nas pesquisas estão: 1. documentos institucionais, mantidos em arquivos de empresas, órgãos públicos e outras organizações; 2. documentos pessoais, como cartas e diários; 3. material elaborado para fins de divulgação, como *folders*, catálogos e convites; 4. documentos jurídicos, como certidões, escrituras, testamentos e inventários; 5. documentos iconográficos, como fotografias, quadros e imagens; e 6. registros estatísticos. (GIL, 2010, p. 31).

O material usado como fonte em nossa pesquisa foi constituído por documentos institucionais: a) do IPHAN; b) da UNESCO; c) o livro *Museu Vivo do Fandango* (2006), que foi lançado como uma forma de divulgação da cultura caiçara, e o CD que o acompanha, o qual, seguindo o pensamento de Gil (2010), também é um documento.

Por fim, o outro ponto de sustentação metodológica foi a Linguística de Corpus. É importante destacar que a utilizamos não como teoria, mas sim como metodologia. Contudo, no próximo subitem, trazemos um pouco do panorama histórico dessa área de estudos para, na sequência, descrever de que forma a utilizamos.

4.3 A LINGUÍSTICA DE CORPUS E A SUA CONTRIBUIÇÃO PARA OS ESTUDOS DO LÉXICO

De acordo com o que apresentamos, apesar de os estudos sobre o léxico serem realizados desde a Antiguidade, a Lexicologia como ciência é bastante recente. A partir de seu surgimento, as investigações baseadas no léxico ganharam novos métodos e outras abordagens que têm contribuído consideravelmente para as pesquisas nesse âmbito. A Linguística de Corpus é uma das áreas que tem tido papel de grande importância nessas pesquisas, pois ela

Ocupa-se da coleta e exploração de corpora, ou conjuntos de dados linguísticos textuais que foram coletados criteriosamente com o propósito de servirem para a pesquisa de uma língua ou variedade linguística. Como tal, dedica-se à exploração da linguagem através de evidências empíricas, extraídas por meio de computador. (BERBER SARDINHA, 2000a, p. 325).

As pesquisas baseadas em corpora eletrônicos são trabalhos que, geralmente, lidam com número de dados muito grandes. Assim, as ferramentas de computador utilizadas dão aos pesquisadores maior precisão em seus resultados.

Segundo Berber Sardinha (2000), o primeiro corpus linguístico eletrônico da história foi o *Brown Standard Corpus of Present-Day American*, lançado no ano de 1964. Apesar de toda a dificuldade da época, o chamado *corpus Brown* continha um milhão de palavras e consolidou-se como pioneiro dessa abordagem.

No entanto, antes mesmo da criação do computador, muitos pesquisadores já utilizavam corpora em pesquisas linguísticas. Contudo, sem o auxílio dos computadores, os quais seriam inventados apenas algumas décadas depois, os corpora eram organizados manualmente, e isso demandava muito tempo e um grande número de pessoas envolvidas no trabalho. Como forma de exemplificação do que tinha sido feito até então, Berber Sardinha (2000) cita o impressionante trabalho de Thomdike, concluído no ano de 1921, em que o pesquisador buscou identificar as palavras mais frequentes da língua inglesa. Trabalhando de forma manual, ele organizou um corpus de 4,5 milhões de palavras. Foram trabalhos como o de Thomdike que possibilitaram a feição dos corpora como os que se elaboram atualmente.

De acordo com Berber Sardinha (2000a), a Grã-Bretanha é considerada um dos principais centros de pesquisas linguísticas dessa natureza. Sendo assim, inúmeras universidades britânicas utilizaram essa metodologia em suas pesquisas. Dentre as principais estão as universidades de Birmingham, Brighton, Lancaster, Liverpool. O Brasil, apesar de não ter a mesma tradição como em outros países, como a Inglaterra, as pesquisas desse gênero têm ganhado força a cada dia.

De forma geral, foi a partir da década de 1960, com a invenção e popularização do computador, que as pesquisas linguísticas baseadas em corpora passaram a ter maior notoriedade. O auxílio da máquina deu aos pesquisadores a possibilidade de trabalhar com tarefas muito mais complexas, além da precisão que não se tinha anteriormente. Uma das principais críticas que existiam em relação à metodologia empregada pela Linguística de Corpus era exatamente sobre uma possível e provável falta de precisão, devido ao fato de se trabalhar manualmente com um número muito grande de dados.

Segundo Freitas (2016), de acordo com a base epistemológica do campo,

Os traços linguísticos não acontecem de modo aleatório e é possível apontar e qualificar padrões de regularidade, destacando uma correlação entre tais e os contextos situacionais de uso. A partir desses padrões, pode-se reconhecer que uma língua não se resume ao preenchimento de espaços vazios de forma arbitrária. O ambiente linguístico, denominado de contexto, atua sobre a seleção de itens lexicais, ou seja, um determinado item apresenta preferência por outro, em determinado ambiente linguístico. (FREITAS, 2016, p. 95).

A autora afirma que são duas as concepções centrais desse campo de estudos. A abordagem empirista, que “se baseia em o conhecimento se originar da experiência, neste caso, de dados que se organizam na forma de um corpus” (FREITAS, 2016, p. 94), e a visão da língua como sistema probabilístico, que, segundo ela, baseia-se nos estudos de Halliday (1991, 1992). Berber Sardinha (2000a) argumenta que esse postulado pressupõe que “embora muitos traços linguísticos sejam possíveis teoricamente, eles não ocorrem com a mesma frequência” (apud FREITAS, 2016, p. 94-95). A partir dessas concepções, acrescenta a autora, os corpora são utilizados para gerar conhecimento empírico sobre as línguas.

Todavia, Berber Sardinha (2000a) e Freitas (2016) dizem que dentro dessa perspectiva de estudos a noção de texto adotada pode ser problemática em relação

ao trabalho com corpus. Os autores argumentam que se pode considerar um texto (corpus) tanto um artigo científico quanto um trecho de uma conversa. Por isso, Berber Sardinha (2000a) prefere utilizar a expressão *porções de linguagem a corpus*.

Dentro dessa área de estudos, um corpus se caracteriza como um objeto representativo de uma língua, ou de uma variedade dela (BERBER SARDINHA, 2000b), uma vez que é feito a partir da compilação de textos autênticos, para ser utilizado como base de pesquisa sobre essa língua. Segundo Sanches (2005), um corpus é:

Um conjunto de dados linguísticos (pertencentes ao uso oral ou escrito da língua, ou a ambos), sistematizados segundo determinados critérios, suficientemente extensos em amplitude e profundidade, de maneira que sejam representativos da totalidade do uso linguístico ou de algum de seus âmbitos, dispostos de tal modo que possam ser processados por computador, com a finalidade de propiciar resultados vários e úteis para a descrição e análise. (SANCHES, 2005 apud BERBER SARDINHA, 2000a, p. 338).

Essa definição apresenta vários pontos considerados importantes, como a origem, o propósito, a composição, a formatação, a representatividade e a extensão do corpus. De acordo com Berber Sardinha (2000b), dentre esses pontos, o da representatividade é considerado o mais problemático, pois ele faz que nos perguntemos: “representativo do quê?”. Para considerar um corpus como representativo de uma língua, deve-se levar em consideração que tipo de textos foram selecionados e qual a sua extensão, isso porque “para ter representatividade o *corpus* deve ser o maior possível” (BERBER SARDINHA, 2000b, p. 5). Além disso, deve-se conhecer a sua procedência.

Quanto à tipologia, os corpora podem variar consideravelmente, uma vez que os propósitos de trabalho são, na mesma proporção, variados. Assim, eles podem ser considerados a partir de diversos pontos de vista, como de modo, de tempo, de conteúdo, pela finalidade, de autoria, e assim por diante.

O conteúdo, por exemplo, pode ser composto por textos especializados, que são tipos específicos, pertencentes a determinados gêneros. Podem ser de caráter regional ou dialetal, nos quais são utilizados textos de variedades sociolinguísticas específicas. E, ainda, acrescenta Berber Sardinha (2000), podem ser formados a partir da inclusão de diferentes idiomas, tendo assim a característica de ser

multilíngue. Dessa forma, a nomenclatura empregada na Linguística de Corpus torna-se bastante extensa. De acordo com os objetivos que se tem é que se escolhe um tipo de corpus a ser utilizado.

Considerando o que foi dito, podemos avaliar algumas características do nosso corpus. Quanto ao modo, ele é escrito, já que nos baseamos nas letras de músicas encontradas no livro *Museu Vivo do Fandango* (2006). No entanto, retrata a língua falada, por meio do canto. O tempo é diacrônico, pois é constituído de textos que compreendem diferentes períodos. O conteúdo, embora não constitua nosso escopo principal, é regional, pois é proveniente das comunidades caiçaras do litoral do Paraná. Em relação à autoria, não se trata de falantes aprendizes, mas sim de falantes nativos anônimos.

Essas são apenas algumas características que relacionamos ao nosso corpus. Várias outras poderiam ser mencionadas aqui, no entanto, mais detalhamentos podem ser verificados nas análises.

Como mencionado anteriormente, em nossa pesquisa, não utilizamos a Linguística de Corpus como abordagem teórica, mas sim como método. Freitas (2016) diz que, “dentre as vantagens de adoção de *corpora* para a pesquisa linguística estão as possibilidades de explicar as diferenças nos usos das palavras e de formas linguísticas, dentre outros traços, com base na probabilidade de ocorrência em determinados contextos” (FREITAS, 2016, p. 98). Com o intuito de observar os lexemas dentro do contexto caiçara, adotamos um dos programas de coleta de dados mais populares da Linguística de Corpus, chamado *WordSmith Tools*, que realiza o levantamento de frequência léxica num dado corpus. Ele foi desenvolvido em 1996 por Mike Scott, na Universidade de Liverpool, e publicado pela Oxford University Press. O programa tem sido usado cada vez com mais frequência entre estudiosos da Linguística de Corpus em pesquisas de cunho linguístico, nas quais se utilizam computadores para trabalhar com o corpus. Para Berber Sardinha,

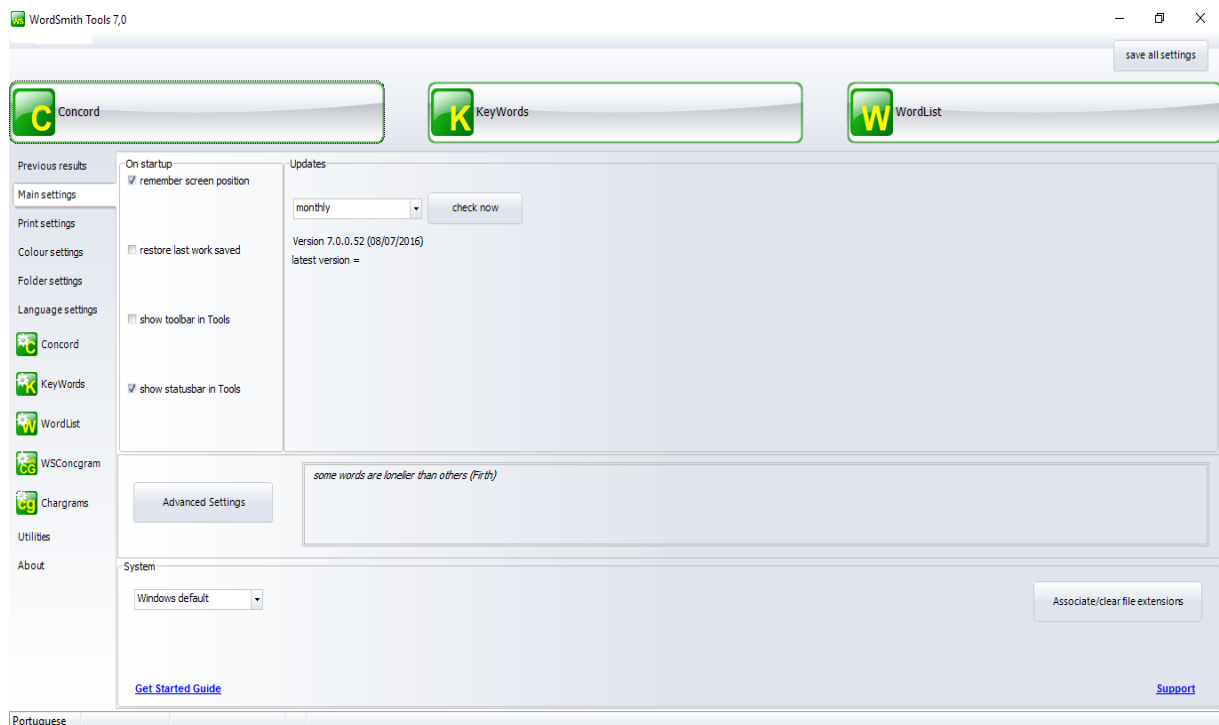
O programa WordSmith Tools é um conjunto de programas integrados ('suite') destinado à análise linguística. Mais especificamente esse software permite fazer análises baseadas na frequência e na co-ocorrência das palavras em corpora. Além disso, ele permite pré-processar os arquivos do *corpus* (retirar partes indesejadas de cada texto, organizar o conjunto de arquivos, inserir e

remover etiquetas, etc.), antes da análise propriamente dita. (BERBER SARDINHA, 2009, p. 6).

Desde que foi criado, esse programa já teve diversas atualizações, sendo que a última é a versão 7.0, utilizada nesta dissertação.

Na figura 05, apresentamos a tela inicial do programa *WordSmith Tools 7.0*, na qual podemos visualizar os atalhos para a utilização de suas ferramentas e funções.

Figura 05 – Programa *WordSmith Tools*



Fonte: Elaborada pelo autor.

Como podemos observar na imagem inicial do programa, ele possui três ferramentas principais, que são: *WordList*, *Concord* e *KeyWords*. A primeira, como descreve Berber Sardinha,

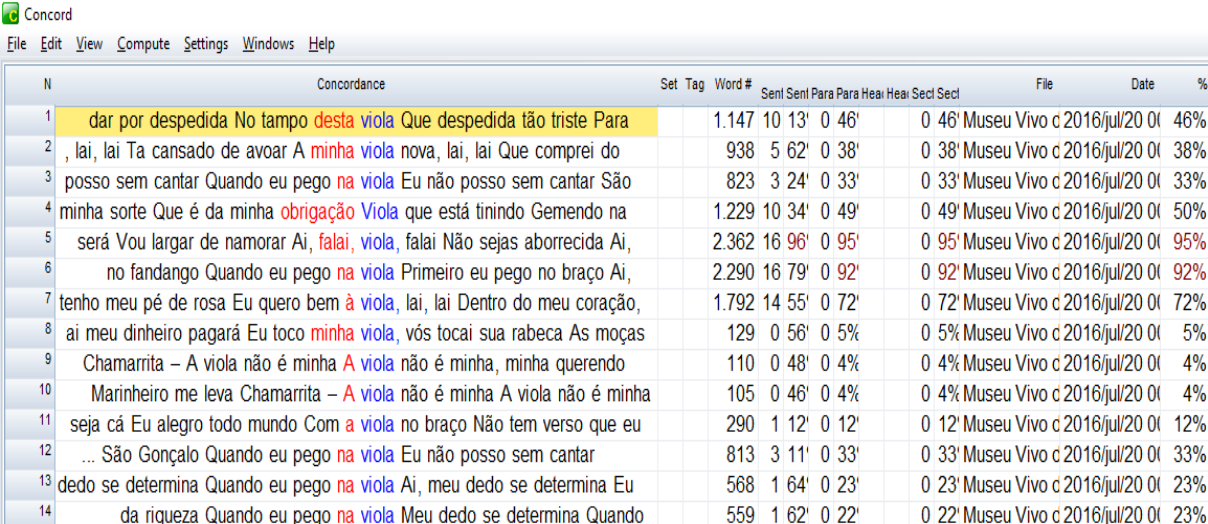
Produz listas de palavras contendo todas as palavras do arquivo ou arquivos selecionados, elencando em conjunto com suas frequências absolutas e percentuais. Também compara listas, criando listas de consistência, onde é informado em quantas listas cada palavra aparece. (BERBER SARDINHA, 2009, p. 8).

A ferramenta *Concord*, por sua vez, realiza concordâncias, ou listagem de uma palavra específica (o ‘nódulo’, *node word* ou *search word*) juntamente com a parte do texto onde ocorreu. O programa oferece também, conforme explica Berber Sardinha (2009), listas de colocados, *i.é.*, palavras que ocorreram perto do nódulo. Segundo Freitas (2016),

As concordâncias possibilitam a análise de um grande número de dados a partir dos quais é possível calcular as frequências de co-ocorrência de palavras. A visibilidade é uma característica importante das concordâncias e é consequência da disposição das ocorrências com a palavra-chave centralizada. Esse tipo de disposição e a possibilidade de reordenar alfabeticamente a listagem facilitam a observação das palavras que ocorrem antes e depois do nódulo. Dessa forma, é possível revelar padrões que se repetem e que não seriam observáveis com um número pequeno de dados a olho nu. (FREITAS, 2016, p. 106-107).

Dessa forma, é possível verificar os contextos em que as palavras ocorrem com mais agilidade e precisão. Vejamos, a seguir, na figura 06, um exemplo feito com a palavra *viola*, uma das mais frequentes do corpus selecionado para essa pesquisa.

Figura 06 – Concordâncias da palavra viola



The screenshot shows the Concord software interface with a menu bar (File, Edit, View, Compute, Settings, Windows, Help) and a table of concordances for the word 'viola'. The table has columns for N, Concordance, Set, Tag, Word #, Sent, Para, Hear, Sect, File, Date, and %.

N	Concordance	Set	Tag	Word #	Sent	Para	Hear	Hear	Sect	Sect	File	Date	%
1	dar por despedida No tampo desta viola Que despedida tão triste Para			1.147	10	13'	0	46'	0	46'	Museu Vivo c 2016/jul/20 0i	46%	
2	, lai, lai Ta cansado de avoar A minha viola nova, lai, lai Que comprei do			938	5	62'	0	38'	0	38'	Museu Vivo c 2016/jul/20 0i	38%	
3	posso sem cantar Quando eu pego na viola Eu não posso sem cantar São			823	3	24'	0	33'	0	33'	Museu Vivo c 2016/jul/20 0i	33%	
4	minha sorte Que é da minha obrigação Viola que está tinindo Gemendo na			1.229	10	34'	0	49'	0	49'	Museu Vivo c 2016/jul/20 0i	50%	
5	será Vou largar de namorar Ai, falai, viola, falai Não sejam aborrecida Ai,			2.362	16	96'	0	95'	0	95'	Museu Vivo c 2016/jul/20 0i	95%	
6	no fandango Quando eu pego na viola Primeiro eu pego no braço Ai,			2.290	16	79'	0	92'	0	92'	Museu Vivo c 2016/jul/20 0i	92%	
7	tenho meu pé de rosa Eu quero bem à viola , lai, lai Dentro do meu coração,			1.792	14	55'	0	72'	0	72'	Museu Vivo c 2016/jul/20 0i	72%	
8	ai meu dinheiro pagará Eu toco minha viola , vós tocai sua rabeca As moças			129	0	56'	0	5%	0	5%	Museu Vivo c 2016/jul/20 0i	5%	
9	Chamarrita – A viola não é minha A viola não é minha, minha querendo			110	0	48'	0	4%	0	4%	Museu Vivo c 2016/jul/20 0i	4%	
10	Marinheiro me leva Chamarrita – A viola não é minha A viola não é minha			105	0	46'	0	4%	0	4%	Museu Vivo c 2016/jul/20 0i	4%	
11	seja cá Eu alegre todo mundo Com a viola no braço Não tem verso que eu			290	1	12'	0	12'	0	12'	Museu Vivo c 2016/jul/20 0i	12%	
12	... São Gonçalo Quando eu pego na viola Eu não posso sem cantar			813	3	11'	0	33'	0	33'	Museu Vivo c 2016/jul/20 0i	33%	
13	dedo se determina Quando eu pego na viola Ai, meu dedo se determina Eu			568	1	64'	0	23'	0	23'	Museu Vivo c 2016/jul/20 0i	23%	
14	da riqueza Quando eu pego na viola Meu dedo se determina Quando			559	1	62'	0	22'	0	22'	Museu Vivo c 2016/jul/20 0i	23%	

Fonte: Elaborado pelo autor.

A ferramenta *KeyWords* tem a função de extrair “palavras de uma lista cujas frequências são estatisticamente diferentes (maiores ou menores) do que as

frequências das mesmas palavras num outro *corpus*” (BERBER SARDINHA, 2009, p. 8).

É importante destacar que o *WordSmith Tools* possibilita agilidade e exatidão considerável no trabalho com o léxico. Ele fornece, de forma praticamente instantânea, dados quantitativos que se tivessem que ser coletados manualmente demandariam um tempo muito longo. Além disso, a observação humana sobre grandes corpora é suscetível de erro. Nesse sentido, no âmbito deste trabalho, a utilização dessa ferramenta da Linguística de Corpus foi de fundamental importância para a realização da coleta dos dados, assim como para as análises.

No subitem seguinte, discorreremos sobre o *corpus* da pesquisa. Apresentamos um quadro com o nome das músicas e seus intérpretes. Então, descrevemos como utilizamos o programa *WordSmith Tools 7.0* na seleção das palavras para a elaboração dos campos lexicais.

4.4 O CORPUS E A COLETA DE DADOS

O corpus da pesquisa foi composto por letras de músicas do repertório caíçara, que fazem parte de um CD duplo lançado em 2006, a partir de gravações também realizadas pela equipe do projeto *Museu Vivo do Fandango*. O CD 01 apresenta músicas de fandango das cidades de Cananéia e Iguape (SP), enquanto o CD 02 apresenta as músicas de Morretes, Paranaguá e Guaraqueçaba (PR). Por se tratar de uma pesquisa que busca descrever a cultura paranaense, foram analisadas as canções que compõem o CD 02. De um total de 33 músicas foram analisadas 26, pois sete são instrumentais. Na sequência, apresentamos a lista dos nomes das músicas analisadas, assim como os intérpretes.

Quadro 01 – Títulos e intérpretes das canções

	TÍTULO DA MÚSICA	INTÉRPRETES
01.	MARINHEIRO	Grupo Folclórico Mestre Romão
02.	CHAMARRITA: A VIOLA NÃO É MINHA	Antônio Pires e João Pires
03.	CHAMARRITA: ADEUS DUVIRGE	Mestre Eugênio dos Santos e Miguel Martins
04.	ANU	Rufino dos Santos
05.	ANU	Família Pereira
06.	VERSOS DA GRACIOSA	Dorçulina Eiglmeier
07.	CHAMARRITA: O FANDANGO DEUS DEIXOU	Durval Esquenine e José Esquenine
08.	ANDORINHA	Grupo Pés de Ouro
09.	SÃO GONÇALO	Leonildo Pereira
10.	DANDÃO: PASSEIA, MEU BEM, PASSEIA	Faustino Mendonça e Amirtom Mendonça
11.	DANDÃO: VEM CÁ, MORENA	Arnoldo Dias da Costa e Nemésio Costa
12.	CHAMARRITA: CANTEMOS MEU CAMARADA	Heraldo Pereira e Nilo Pereira
13.	CHAMARRITA: SAÍ DE MANHÃ DE CASA	Martinho dos Santos
14.	CHAMARRITA: QUANDO EU VEJO A TRISTE TARDE	Anísio Pereira e Pedro Pereira
15.	DANDÃO: UMA VELHA MUITO VELHA	Grupo de Fandango da Barra do Arapira
16.	VILÃO DE LENÇO	Mestre Eugênio dos Santos
17.	DANDÃO: A VIDA DE CASADO É BOA	Joaquim Mendonça e Aníbal Araújo
18.	JACARÉ	Grupo Mandicuéra e Caiçaras do Paraná
19.	DANDÃO: NO DOMINGO BEM CEDINHO	Narcinda Amorim Lopes
20.	DANDÃO: EU TENHO MEU PÉ DE ROSA	Nilo Pereira e Leonildo Pereira
21.	QUEROMANA	Grupo Pés de Ouro
22.	GRACIOSA	Vicente Galdino França
23.	DANDÃO: PAPAI ME DISSE QUE PERDI MINHA VERGONHA	Pedro Miranda e Odair Siqueira "Beso"
24.	CHAMARRITA: ADEUS, MORRO DE COTINGA	Brasilio Santos Ferres
25.	DANDÃO: QUANDO EU CHEGO NO FANDANGO	Antonio Pires, Rubens Muniz e Genir Pires
26.	FELIZ	Valdomiro Dias de Miranda

Fonte: Elaborado pelo autor.

O CD *Museu Vivo do Fandango 02*, que registra o fandango do Paraná, é composto, em sua maioria, de músicas tradicionais. Dessa forma, não há informações sobre os autores dessas canções, considerando-se, assim, de autoria anônima. Elas estão no imaginário das comunidades caiçaras e são transmitidas de geração para geração.

O procedimento de coleta de dados utilizado foi o de levantamento da frequência em que as unidades lexicais aparecem nas músicas. Para a realização dessa tarefa, utilizamos o programa de estatística léxica *WordSmith Tools 7.0*.

Como nosso corpus é composto por apenas 26 letras de músicas, e considerando que muitas são relativamente curtas, pode-se dizer que a seleção dos lexemas poderia ter sido feita manualmente. No entanto, a utilização da ferramenta *WordList* proporciona maior agilidade e precisão em tarefas como essas. Assim, após lançar as letras das músicas no programa, obtivemos, de forma imediata, o total de palavras contido no corpus, ou seja, 626 lexemas. Além dos dados quantitativos, o programa disponibiliza a frequência com que cada item lexical aparece nas músicas. Desse modo, foi possível realizar as análises considerando o nível de importância de cada um dos lexemas dentro do contexto pesquisado. Na lista total de palavras obtidas, pudemos perceber a presença de muitas preposições, artigos, pronomes, dentre outras, entre as mais frequentes, e essa é uma característica natural em qualquer corpus. No entanto, para a elaboração dos campos lexicais, não nos interessavam estas palavras gramaticais. Isso porque, apesar de serem necessárias na articulação textual, elas não representam a realidade extralinguística. Na figura 07, é possível observar as 27 palavras mais recorrentes.

Figura 07 – Lista total de palavras

Museu Vivo do Fandango Corpus.lst

File Edit View Compute Settings Windows Help

N	Word	Freq.	%	Texts	% dispersion	Lemmas	Set
1	LAI	92	3,69	1	100,00	0,55	
2	EU	71	2,85	1	100,00	0,90	
3	QUE	66	2,65	1	100,00	0,82	
4	NÃO	65	2,61	1	100,00	0,81	
5	MEU	56	2,25	1	100,00	0,80	
6	A	54	2,17	1	100,00	0,70	
7	DE	54	2,17	1	100,00	0,90	
8	O	49	1,96	1	100,00	0,83	
9	NO	38	1,52	1	100,00	0,80	
10	AI	37	1,48	1	100,00	0,68	
11	CÁ	36	1,44	1	100,00	0,03	
12	SE	35	1,40	1	100,00	0,85	
13	DESPEDIDA	34	1,36	1	100,00	0,72	
14	ME	34	1,36	1	100,00	0,67	
15	VAMOS	34	1,36	1	100,00	0,50	
16	VEM	34	1,36	1	100,00		
17	DAR	31	1,24	1	100,00	0,64	
18	É	29	1,16	1	100,00	0,58	
19	UMA	29	1,16	1	100,00	0,71	
20	DA	25	1,00	1	100,00	0,55	
21	AMOR	21	0,84	1	100,00	0,72	
22	MINHA	21	0,84	1	100,00	0,61	
23	QUANDO	20	0,80	1	100,00	0,69	
24	DO	18	0,72	1	100,00	0,75	
25	E	18	0,72	1	100,00	0,62	
26	NA	17	0,68	1	100,00	0,63	
27	VAI	17	0,68	1	100,00	0,59	
28	CORPO	16	0,64	1	100,00	0,74	

frequency alphabetical statistics filenames notes

Fonte: Elaborado pela autor.

Desconsideramos, desse modo, todas as palavras gramaticais. Então, obtivemos um corpus composto de substantivos, verbos e adjetivos. É mister destacar que as realizações verbais e os adjetivos observados nas letras das músicas mostram características peculiares e interessantes daquelas comunidades. Como exemplos podemos citar as construções verbais *aperseguindo* e *percurá*, ao invés de *perseguindo* e *procurar*. Essas realizações podem ser tomadas como fonte de futuros estudos sobre a linguagem caiçara. Contudo, como não nos propomos em estudar a questão da variação, nem entrar em discussões sobre o que é regional ou não, também desconsideramos os verbos e os adjetivos. Assim, chegamos a um corpus composto de um total de 199 substantivos.

A partir da lista total de palavras, gerada a partir da função *WordList*, do programa *WordSmith Tools 7.0*, excluímos as que não nos interessavam, como descrito anteriormente, e obtivemos a lista apenas composta por substantivos. Na figura 08 visualizamos os 27 substantivos mais recorrentes nas músicas analisadas.

Figura 08 – Lista de substantivos

N	Word	Freq.	%	Texts	% dispersion	Lemmas	Set
1	DESPEDIDA	34	1,36	1	100,00	0,72	
2	AMOR	21	0,84	1	100,00	0,72	
3	CORAÇÃO	16	0,64	1	100,00	0,71	
4	BEM	15	0,60	1	100,00	0,62	
5	VIOLA	14	0,56	1	100,00	0,70	
6	VIDA	12	0,48	1	100,00	0,55	
7	DANDÃO	10	0,40	1	100,00	0,65	
8	CHAMARRITA	9	0,36	1	100,00	0,62	
9	ROSA	9	0,36	1	100,00	0,58	
10	CAMARADA	8	0,32	1	100,00	0,51	
11	FANDANGO	8	0,32	1	100,00	0,30	
12	MARINHEIRO	8	0,32	1	100,00		
13	ADEUS	7	0,28	1	100,00	0,22	
14	MORENA	7	0,28	1	100,00		
15	CAMINHO	6	0,24	1	100,00	0,25	
16	DEUS	6	0,24	1	100,00	0,41	
17	MODA	6	0,24	1	100,00	0,41	
18	MORENINHA	6	0,24	1	100,00	0,12	
19	VERSO	6	0,24	1	100,00	0,48	
20	BRAÇO	5	0,20	1	100,00	0,36	
21	DIA	5	0,20	1	100,00	0,55	
22	LICENÇA	5	0,20	1	100,00	0,55	
23	MATO	5	0,20	1	100,00	0,36	
24	PASSARINHO	5	0,20	1	100,00	0,15	
25	POVO	5	0,20	1	100,00	0,36	
26	AMORZINHO	4	0,16	1	100,00	0,30	
27	CANTADOR	4	0,16	1	100,00	0,30	
28	POB	4	0,16	1	100,00	0,16	

Fonte: Elaborada pelo autor.

Por se tratar de um corpus não muito extenso, foram apenas 26 letras de música, a frequência dos lexemas foi bastante baixa. Dessa forma, muitos deles apareceram apenas uma vez nas canções. Assim, procedemos da seguinte forma com as palavras de frequência um. Primeiramente selecionamos as que consideramos mais importantes dentro o contexto cultural caçara, levando-se em conta as leituras previamente realizadas. Nesta perspectiva, selecionamos, por exemplo, a palavra “rabeca”, que é um instrumento símbolo do fandango e, dessa forma, mesmo tendo ocorrido apenas uma vez no corpus, não poderia ser desconsiderada. Em segundo lugar, observamos os substantivos restantes e verificamos os que tinham ao menos um traço em comum com algum dos campos lexicais. Então, adicionamo-os aos devidos campos e as palavras que não se relacionaram a campo algum foram desconsideradas.

Feita a delimitação do léxico, utilizamos a ferramenta *Concord*, do *WordSmith Tools 7.0*, para verificar em quais acepções as palavras ocorrem no corpus e, a partir disso, compreender seus significados e estabelecer a quais campos lexicais pertencem.

Observando o significado das palavras, consideramos que seria importante trazer as definições dos lexemas a fim de justificar a separação deles nos campos mencionados. Então, consultamos dois dicionários gerais, o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1999) e o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001). Assim, pudemos verificar se a acepção apresentada no contexto caçara coincidia com as acepções encontradas nos dicionários. Dessa forma, apresentamos a definição de cada uma das palavras. Contudo, fazemos duas observações importantes. Em primeiro lugar, é preciso definir o público para essas definições. Acreditamos que elas podem ser bastante úteis a pesquisadores e estudantes de áreas como linguística e cultura. Também, as análises podem ser tomadas como fonte de consulta por cada pessoa que se interesse em conhecer um pouco da cultura e da linguagem caçara. Em segundo lugar, vale ressaltar que não pretendemos fazer um glossário, o intuito é apenas contextualizar os significados dos lexemas de acordo com a cultura em foco. Assim, iniciamos a elaboração dos campos lexicais, os quais são apresentados e analisados no capítulo final desta dissertação.

5 OS CAMPOS LEXICAIS DO FANDANGO CAIÇARA

Neste capítulo, apresentamos os campos lexicais das músicas de fandango a partir da delimitação do corpus descrita na parte anterior. Como destacado anteriormente, não apresentamos aqui todas as acepções que essas palavras podem receber na língua portuguesa, mas sim as que consideramos pertinentes às análises e as que têm relação com o contexto estudado.

No início da descrição de cada campo lexical adicionamos um quadro especificando como eles foram organizados, se foram divididos em microcampos ou não. Além disso, apresentamos os dados quantitativos referentes a cada um deles. O número adicionado logo após o nome de cada lexema se refere ao número de ocorrências da mesma no corpus. Por exemplo: “despedida 34” – a palavra “despedida” apareceu 34 vezes nas letras das músicas.

Para a apresentação das definições mencionadas, estabelecemos o seguinte padrão: 1) lexema em negrito e em caixa alto; 2) a indicação do gênero do substantivo; 3) os lexemas com ocorrência no plural mantivemos a forma singular; 4) os casos de diminutivos procedemos da mesma maneira, mantendo a forma padrão. Dessa forma, optamos por “viola” ao invés de “violinha”, e “cavalo” em vez de “cavalinho”, por exemplo; 5) quando um lexema é utilizado com mais de uma grafia, como é o caso das palavras “saudades” e “sôdades”, apresentamos apenas a que corresponde à norma padrão da língua portuguesa, neste caso, saudades. Então, após cada definição, apresentamos exemplos coletados do corpus, indicando, entre parênteses, o nome da canção da qual o trecho foi retirado, a fim de exemplificar o uso dos lexemas no contexto do fandango caiçara. Logo após o nome da música, trazemos uma indicação numeral, que se refere à posição que a letra completa se encontra nos anexos. Durante a apresentação dos campos, fazemos alguns comentários sobre certos lexemas, quando necessário, a fim de melhor descrevê-lo de acordo com a cultura caiçara. Vejamos no quadro 02 os campos elaborados e o número de lexemas que cada um contém.

Quadro 02: Os campos lexicos do fandango caiçara

	TÍTULO DO CAMPO	NÚMERO DE LEXEMAS
1.	Da Natureza	30
2.	Das Relações Pessoais	15
3.	Da Música e da Dança	14
4.	Das Crenças	7
5.	Dos Lugares	6
6.	Dos Sentimentos	11
7.	Das Partes do Corpo	6
8.	Das Profissões	6
9.	Da Despedida	2
	TOTAL DE LEXEMAS ANALISADOS	97

Fonte: Elaborado pelo autor.

Em seguida apresentamos os campos lexicais, partindo dos que foram divididos em microcampos e apresentam mais lexemas, para chegarmos aos campos que não foram divididos e que possuem menos lexemas.

5.1 CAMPO LEXICAL DA NATUREZA

Os sujeitos caiçaras possuem uma relação muito forte com a natureza. Desde sua formação étnica, a partir da miscigenação dos índios e dos negros com imigrantes europeus, esses grupos sociais têm vivido nas regiões ribeirinhas na região da Baía de Paranaguá. Assim, suas formas de subsistência são historicamente baseadas na agricultura e na pesca. Dessa forma, é natural que nas músicas eles se refiram com frequência à natureza. Nesse campo lexical, identificamos 31 lexemas, os quais dividimos em seis microcampos (quadro 03).

Quadro 03 – Campo lexical da natureza

MICROCAMPO	DA ÁGUA	DAS AVES	DO CÉU E DO AR	DAS FLORES	DOS OUTROS ANIMAIS	DA TERRA
30 LEXEMAS	Fonte.....4	Andorinha...3	Céu.....1	Botão.....1	Caça.....1	Banda.....1
	Mar.....2	Cuitelinho...2	Nuvem.....1	Cravo...2	Cavalo...1	Beira.....1
	Ribeirão.1	Galo.....1	Sereno.....1	Flor.....2	Jacaré...3	Caminho..6
		Papagaio...1	Vento.....1	Pé.....4	Peixe.....1	Chão.....1
		Pardais.....1		Rosa.....9		Jardim.....1
		Passarinho.5				Mato.....5
						Terra.....2
						Terrero....1
TOTAL POR MICROCAMPO	3	6	4	5	4	8

Fonte: elaborado pelo autor.

Na sequência, apresentamos as ocorrências em cada um dos microcampos apresentados no quadro acima.

5.1.1 Microcampo da Água

FONTE (s.f) – Local onde nasce água do solo, própria para o uso doméstico; nascente, bica de água corrente.

- “...lá no alto do caminho, feliz meu bem, há uma **fonte** de beber...” (Feliz – música 26).

MAR (s.m) – Vasta extensão de água salgada que ocupa a maior parte da superfície terrestre; oceano.

- “Vós de lá e de cá, o **mar** passa pelo meio, marinheiro me leva, vós de lá dá dois suspiro, e eu de cá suspiro e meio...” (Marinheiro – música 01).

RIBEIRÃO (s.m) – Curso de água maior que um riacho e menor do que um rio.

- “Me pus a chorar saudade, lai, lai, na beira do **ribeirão**, as águas me responderam, lai, lai, do que chora coração? ...” (Dandão – Passeia, meu

bem, passeia – música 10).

5.1.2 Microcampo das Aves

ANDORINHA (s.f.) – Ave passeriforme, da família dos hirundinídeos, asas longas e pontiagudas, bico curto, largo e chato, e pés pequenos.

- “...**andorinha** voou foi embora, lá sentou na linha de fora, deixou os ovos chocando no ninho...” (Andorinha – música 08).

CUITELINHO (s.m.) – Ave apodiforme, da família dos troquilídeos, de asas longas, bico longo e fino e língua muito comprida; beija-flor.

- “...como é bom de passear, eu não ando por passeio, ando por te visitar, o meu **cuitelinho** verde, lai, lai, ta cansado de avoar...” (Dandão – Passeia, meu bem, passeia – música 10).

GALO (s.m.) – Ave galiforme, da família dos fasianídeos, de crista vermelha e carnuda e rabo com longas penas coloridas e erguidas em forma de arco.

- “...o **galo** bateu asas, o dia vai clarear...” (Chamarrita – Saí de manhã de casa – música 13).

PAPAGAIO (s.m.) – Ave psitaciforme, da família dos psitacídeos, plumagem de coloração verde, com variações de cores na cabeça, fronte, bochechas, encontro e aparelho alar.

- “...ai, moreninha, esse meu cantar não falha, eu canto bem, arremedo o **papagaio**...” (Dandão – Papai me disse que eu perdi a vergonha – música 23).

PARDAL (s.m.) – Ave passeriforme, da família dos passerídeos, o macho possui bico e garganta negros e píleo cinzento, sendo a fêmea e o animal imaturo pardacentos.

- “...No domingo bem cedinho, quando os **pardais** caiu no chão, fui ver o meu benzinho, que vinha de avião...” (Dandão – No domingo bem cedinho – música 19).

PASSARINHO (s.m.) – Ave de pequeno porte; pássaro.

- “...nesse mato não tem **passarinho**, quero dar a despedida, despedida vamos dar, oi larai...” (Andorinha – música 08).

5.1.3 Microcampo do Céu e do Ar

CÉU (s.m.) – Espaço indefinido limitado pelo horizonte, onde as nuvens se movem.

- “...lá no **céu** anda uma nuvem, lai, lai, dizendo que quer chover, longe de mim tem um olho, lai, lai, que deseja de ver” (Dandão – Passeia, meu bem, passeia – música 10).

NUVEM (s.f) – Conjunto visível de partículas de água ou de gelo em suspensão na atmosfera que dão origem à chuva.

- “...lá no **céu** anda uma **nuvem**, lai, lai, dizendo que quer chover, longe de mim tem um olho, lai, lai, que deseja de ver” (Dandão – Passeia, meu bem, passeia – música 10).

SERENO (s.m.) – Vapor atmosférico que cai ao crepúsculo ou à noite.

- “...se eu soubesse de certeza que tu me tinha amor, cairia no teu braço como **sereno** na flor” (Versos de graciosa – música 06).

VENTO (s.m.) – Ar atmosférico em movimento natural ocasionado pelas diferenças de temperaturas.

- “...eu tenho meu pé de rosa, que embaralha com o **vento**, todo passarinho passa, só meu bem primeiramente...” (Dandão – Eu tenho meu pé de rosa – música 20).

5.1.4 Microcampo das Flores

BOTÃO (s.m.) – Flor na fase em que não desabrochou por completo.

- “...na fonte da graciosa, leve o seu lencinho branco, leve o seu lencinho branco, cheio de **botão** de rosa, vamos dar despedida, despedida eu quero dar...” (Graciosa – música 22).

CRAVO (s.m.) – Flor do craveiro, erva vivaz da família das cariofiláceas.

- “...viva o **cravo** e viva a rosa, vem cá, vem cá, que nós hoje se juntamo, vem cá, vem cá, vem cá, morena...” (Dandão – Vem cá morena – música 11).

FLOR (s.f.) – Planta cultivada de forma ornamental ou não.

- “...se eu soubesse de certeza que tu me tinha amor, cairia no teu braço como sereno na **flor**” (Versos de graciosa – música 06).

PÉ (s.m.) – Segmento da folha que a prende ao ramo ou tronco.

- “...eu tenho meu **pé** de rosa, que embaralha com o vento, todo passarinho passa, só meu bem primeiramente...” (Dandão – Eu tenho meu pé de rosa – música 20).

ROSA (s.f.) – Flor da roseira, planta geralmente com espinhos e flores solitárias, da família das rosáceas.

- “...eu quero te dar uma **rosa**, vem cá, vem cá, que tenho no coração, vem cá, vem cá, vem cá, morena...” (Dandão – Vem cá morena – música 11).

5.1.5 Microcampo dos Outros Animais

CAÇA (s.m.) – Animal que pode ser caçado.

- “...feliz meu bem, o mato não desse **caça**, se a não namorasse, feliz meu bem...” (Feliz – música 26).

CAVALO (s.m.) – Animal mamífero perissodátilo, da família dos equídeos, de grande porte, cauda e crina longas, cabeça relativamente pequena e orelhas curtas.

- “...quando eu chego no fandango, chego no meu **cavalinho**, passo a mão no meu cavaco e toco meu ponteadinho...” (Dandão – Quando eu chego no fandango - 25).

JACARÉ (s.m.) – Animal réptil crocodiliano, da família dos aligatorídeos, de focinho largo e chato.

- “**Jacaré** levanta, levanta, vem fazer seu canjerê, que aqui não é sua terra, você não pode viver...” (Jacaré – música 18).

PEIXE (s.m.) – Animal vertebrado, aquático, que possui os membros transformados em nadadeiras sustentadas por raios ósseos, esqueleto ósseo ou cartilaginoso, coração dividido em duas cavidades e respiração branquial.

- “...se o mar não desse **peixe**, feliz meu bem...” (Feliz – música 26).

5.1.6 Microcampo da Terra

BANDA (s.f.) – Local descrito de forma parcial; a lateral de algum lugar.

- “...quando eu vejo a triste tarde, que da **banda** eu olho, me lembro do meu amor, saio no terrero e choro...” (Chamarrita – Quando eu vejo a triste tarde – música 14).

BEIRA (s.f.) – Local da margem de um rio, lago, ribeirão, mar, etc.

- “Me pus a chorar saudade, lai, lai, na **beira** do ribeirão, as águas me responderam, lai, lai, do que chora coração? ...” (Dandão – Passeia, meu bem, passeia – música 10).

CAMINHO (s.m) – Local mais ou menos estreito de um terreno entre dois lugares por onde alguém pode seguir.

- “...fui antonte pra vir ontem, que no caminho demorei, no **caminho** demorei, estava de amores novos...” (Chamarrita – Adeus, Morro da Cotinga – música 24).

CHÃO (s.m.) – Local em que não há saliências ou reentrâncias, lugar plano, de pouca altura ou profundidade.

- “...no domingo bem cedinho, quando os pardais caiu no **chão**, fui ver o meu benzinho, que vinha de avião...” (Dandão – No domingo bem cedinho – música 19).

JARDIM (s.m.) – Local onde se cultivam flores e plantas; quintal.

- “...cuitelinho do **jardim**, vem cá, vem cá, vem cá, morena, foi ele que me ensinou, vem cá, vem cá, eu me despedir assim...” (Dandão – Vem cá morena – música 11).

MATO (s.m.) – Local afastado das cidades que apresenta vegetação ou florestas não cultivadas.

- “...nesse **mato** não tem passarinho, quero dar a despedida, despedida vamos dar, oi larai...” (Andorinha – música 08).

TERRA (s.f.) – Local geograficamente delimitado e habitado por uma coletividade com história.

- “...quero ver açucena, que é de cravo e canela, Açucena é bonito, que é de lá de outra **terra**, tão longe do meu amor, não posso falar com ela...” (Marinheiro – música 01).

TERRERO (s.m.) – Local de terra batida diante ou atrás das residências populares do interior; quintal.

- “...quando eu vejo a triste tarde, que da banda eu olho, me lembro do meu amor, saio no **terrero** e choro...” (Chamarrita – Quando eu vejo a triste tarde – música 14).

5.2 CAMPO LEXICAL DAS RELAÇÕES PESSOAIS

Um dos temas mais recorrentes nas músicas caiçaras é o das relações pessoais. Lexemas relacionados ao amor, à amizade, à família, entre outros, podem ser observados nesse campo lexical retratado no quadro 04.

Quadro 04 – Campo lexical das relações pessoais

MICROCAMPO	DOS RELACIONAMENTOS AMOROSOS	DAS AMIZADES	DOS FAMILIARES	DOS CONHECIDOS
15 LEXEMAS	Açucena.....2	Amigo.....1	Mãe.....2	Gente.....2
	Amor.....21	Camarada...8	Mulher....4	Moças.....2
	Anjo.....1	Irmão.....4	Pai.....2	Povo.....5
	Bem.....9			Vizinhança...3
	Morena.....7			
TOTAL POR MICROCAMPO	5	3	3	4

Fonte: Elaborado pelo autor.

A partir do campo lexical das relações pessoais, apresentamos na sequência os cinco microcampos encontrados nas músicas.

5.2.1 Microcampo dos Relacionamentos Amorosos

AÇUCENA (s.f.) – Mulher amada dotada de inocência e pureza; pureza virginal; pessoa cândida.

- “...marinheiro me leva, para o barco de guerra, quero ver **açucena**, que é de cravo e canela...” (Marinheiro – música 01).

Além do uso dos dicionários, fizemos uma busca pela palavra “açucena” também na internet e verificamos que ela é utilizada tanto na poesia, quanto na música com o sentido aqui apresentado. Vejamos um exemplo em alguns dos versos da poesia “Açucena”¹⁷ (1862), de Bruno Seabra: “...nos seios desta açucena; minh’alma adormece em flor; oh deixe-a dormir, tem pena; neste regaço de amor...”.

AMOR (s.m) – **1.** Relação amorosa; caso; namoro. **2.** Pessoa a quem se quer muito; querido; amado.

- “...no caminho demorei, estava de **amores** novos, que da minha parte estimei...” (Chamarrita – Adeus, Morro da Cotinha – música 24).

¹⁷MIRANDA, Antônio. **Poesias dos Brasis**. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/rio_de_janeiro/bruno_seabra.html>. Acesso em: 10 Nov. 2016.

- “Ai, meu **amorzinho**, sem nenhum diferençar, sentado nesse lugar, seja lá ou seja cá, eu alegre todo mundo...” (Anu – música 04).

ANJO (s.m.) – Pessoa bondosa, virtuosa, caritativa.

- “Moreninho, **anjo** d’amor, olhos pretos, ingratidão, eu também sou moreninha, procure a geração...” (Versos da Graciosa – música 06).

BEM (s.m.) – Pessoa muito querida, amada.

- “...Uma luz não alumeia, feliz meu **bem**, uma sala e uma varanda, como pode um coração, feliz meu **bem**, fazer o que não se manda...” (Feliz – música 26).

MORENA (s.f.) – Mulher morena; mulher jovem; moça.

- “...vem cá, **morena**, tô te chamando, se queres ser meu amor, vem cá, vem cá, viva o cravo e viva a rosa, vem cá, vem cá...” (Dandão – Vem cá, morena – música 11).

5.2.2 Microcampo das Amizades

AMIGO (s.m.) – Pessoa que é ligada a outra por laços de afetividade.

- “...vamos dar a despedida, meu **amigo** e camarada, que para dois cantador, despedida não é nada...” (Chamarrita – Quando eu vejo a triste tarde – música 14).

CAMARADA (s.m) – Pessoa que convive com outra; companheiro; amigo fraternal e cordial.

- “...vamos dar a despedida, meu amigo e **camarada**, que para dois cantador, despedida não é nada...” (Chamarrita – Quando eu vejo a triste tarde –

música 14).

IRMÃO (s.m) – Pessoa companheira; amigo.

- “...meu camarada **irmão**, por ti eu darei a vida, por ti eu darei a vida, ai, por outro darei não...” (Chamarrita - O fandango Deus deixou – música 07).

5.2.3 Microcampo dos Familiares

MÃE (s.f) – **1.** Mulher que deu à luz um ou mais filhos. **2.** Mulher que cria, adota uma ou mais crianças; mãe de criação; mãe adotiva.

- “...meu pai não me deu mestre, minha **mãe** não me ensinou Não sei por quem eu puxei, ai violeiro e cantador...” (Chamarrita – A viola não é minha – música 02).

MULHER (s.f.) – Cônjuge do sexo feminino; esposa.

- “...a vida do casado é bom, o do solteiro melhor é, solteiro vai aonde quer, casado tem que levar **mulher**...” (Dandão – a vida do casado é boa – música 17).

PAI (s.m.) – **1.** Homem que tem um ou mais ou mais filhos; genitor; progenitor. **2.** Homem que cria, adota, uma ou mais crianças; pai de criação; pai adotivo.

- “...meu **pai** não me deu mestre, minha mãe não me ensinou Não sei por quem eu puxei, ai violeiro e cantador...” (Chamarrita – A viola não é minha – música 02).

5.2.4 Microcampo dos Outros Conhecidos

GENTE (s.f.) – Pessoas de uma localidade ou região, que compartilham costumes e hábitos e têm história e tradições em comum; povo.

- “...agradeço essa **gente**, que é de minha alegria, vou fazer minha sorte, que é da minha obrigação, viola que está tinindo, gemendo na minha mão...” (Chamarrita – Sai de manhã de casa – música 13).

MOÇA (s.f.) – Possoa jovem do sexo feminino quando entra na puberdade.

- “...eu toco minha viola, vós tocai sua rabeca, as **moças** estão dançando, não são **moças**, são bonecas...” (Chamarrita – A viola não é minha – música 02).

POVO (s.m.) – Pessoas de uma localidade ou região, que compartilham costumes e hábitos e têm história e tradições em comum; gente.

- “...agora dou despedida, que quero esse **povo**, do mais velho até o mais novo, ai, meu amorzinho, até o fim da vida” (Anu – música 04).

VIZINHANÇA (s.f.) – Pessoas ou famílias que vivem próximas; arrabaldes; arredores; cercanias.

- “...o povo da **vizinhança**, andam me aperseguindo, falando da minha vida...” (Dandão – Quando eu chego no fandango – música 25).

5.3 CAMPO LEXICAL DA MÚSICA E DA DANÇA

No campo lexical da música e da dança organizamos os instrumentos musicais e algumas das modalidades de fandango que são mencionados nas letras. Consideramos também outras ocorrências pertinentes como, por exemplo, moda e verso, que podem ser compreendidas como sinônimos de música e de estrofe, respectivamente. Além disso, trouxemos os lexemas que se referem à confraternização dos sujeitos caiçaras.

O lexema “anu”, que pode ser definido como uma modalidade de música e dança do fandango caiçara, em compasso binário, com canto, palmas e tamanqueados, não se deu nas letras das músicas propriamente ditas. Ele foi utilizado como título em 2 canções, chamadas apenas de *Anu*.

As palavras “dandão” e “chamarrita”, por sua vez, ocorrem de forma diferente. Além de serem usados nas letras das músicas, eles são apresentados junto ao título de algumas delas. Isso se explica o motivo do fandango ter uma diversidade de formas coreográficas e rítmicas bastantes grandes. Sendo assim, a indicação da modalidade que será apresentada, durante um baile de fandango, torna-se muito importante, tanto para os músicos quanto para quem está dançando. Podemos observar no quadro 05 a organização do campo.

Quadro 05 – Campo lexical da música e da dança

MICROCAMPO	GERAL	DA FESTA	DOS GÊNEROS MUSICAIS	DOS INSTRUMENTOS MUSICAIS
14 LEXEMAS	Moda.....6	Baile.....1	Anu.....2	Cavaco.....1
	Verso.....6	Fandango...8	Chamarrita...9	Corda.....3
			Dandão.....10	Ponteado.....1
			Queromana.3	Rabeca.....1
			Valsados.....1	Viola.....17
TOTAL POR MICROCAMPO	2	2	5	5

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na sequência, destacamos os microcampos relacionados à música e à dança.

5.3.1 Microcampo Geral

MODA: (s.f.) – Designação genérica de canção; música.

- “...meu camarada, irmão, lai, lai; despedida vamos dar, lai, lai; lai,ô, lai, ri, lai, lai; vamos acabar com essa **moda**, lai, lai; pra noutra continuar, lai, lai...” (Dandão – Eu tenho meu pé de rosa – música 20).

VERSO: (s.m.) – Estrofe cantada de improviso no momento da execução.

- “Vamos cantar mais um **verso**, lai, lai, pra depois nos despedir, lai, lai, foi a sina que Deus nos deu, lai, lai, isso queremos cumprir, lai, lai...” (Dandão – Eu tenho meu pé de rosa – música 20).

5.3.2 Microcampo da Festa

BAILE (s.m.) – Reunião festiva com música e dança; fandango.

- “...eu só faço folia, eu também trago sorte, também eu trago alegria, no **bailinho** que eu não vou, vosmecês também não ia...” (Chamarrita – Saí de manhã de casa – música 13).

FANDANGO (s.m.) – Reunião festiva com música, geralmente tocada ao de viola, rabeça e adufo, e dança; baile.

- “...quando eu chego no **fandango**, chego no meu cavalinho, passo a mão no meu cavaco, e toco meu ponteadinho...” (Dandão – Quando eu chego no fandango – música 25).

5.3.3 Microcampo dos Gêneros Musicais

CHAMARRITA (s.f.) – Modalidade de música e dança do fandango caiçara, em compasso binário, com canto, que se dança em pares, sem tamanqueados.

- “...o dandão co’a **chamarrita**, foi que mandei buscar, a **chamarrita** do Rio, ai, e o dandão de Portugal...” (Dandão – Uma velha, muito velha – música 15).

DANDÃO (s.m.) – Modalidade de música e dança do fandango caiçara; em compasso binário, com canto palmas e tamanqueados.

- “...o **dandão** co’a chamarrita, foi que mandei buscar, a chamarrita do Rio, ai, e o **dandão** de Portugal...” (Dandão – Uma velha, muito velha – música 15).

QUEROMANA (s.f.) – Modalidade de música de dança do fandango; em compasso binário com canto, palmas e tamanqueados.

- “...oi lai rai, queromana, queromana de Lorena, para te levar não posso, pra te deixar tenho pena...” (Queromana – música 21).

VALSADO (s.m.) – Modalidade de dança do fandango caiçara, conhecida como bailado; executada na parte inicial do baile e é dançada aos pares, sem coreografias pré-estabelecidas.

- “...sim, sim, meu amor, sim, sim, vai passando e vai cantando, vai dançando dois **valsados**, vai deixando o amor pra trás...” (Dandão – Quando eu chego no fandango – música 25).

5.3.4 Microcampo dos Instrumentos Musicais

CAVACO: (s.m.) – Instrumento musical de proporções pequenas, semelhante ao violão, porém com apenas quatro cordas simples e dedilháveis; cavaquinho.

- “...quando eu chego no fandango chego no meu cavalinho passo a mão no meu **cavaco** e toco meu ponteadinho...” (Dandão – Quando eu chego no fandango – música 25).

Como visto no primeiro capítulo desta dissertação, o cavaquinho não está entre os principais instrumentos do fandango caiçara. No entanto, ele também é utilizado em algumas localidades.

CORDA: (s.f.) – Fio de tripa, de seda, de náilon ou de aço, esticado sobre a caixa de ressonância de um instrumento de corda.

- “...quando eu pego na viola, aí meu dedo se determina, eu bulo na **corda** grossa, arrespondo na **corda** fina...” (Chamarrita – O fandango Deus deixou – música 07).

Dentre os instrumentos utilizados no fandango, a viola, a rabeca, o cavaquinho e o violão são de cordas.

PONTEADO (s.m.) – Ato, ação, ou uma maneira de tocar viola.

- “...quando eu chego no fandango, chego no meu cavalinho, passo a mão no meu cavaco, e toco meu **ponteadinho**...” (Dandão – Quando eu chego no fandango – música 25).

Possivelmente se use essa palavra ao fato de que os instrumentos de cordas, como o violão e a viola, possuem pontos entre alguns dos trastos¹⁸ que servem como guia para o músico no momento de tocar.

RABECA: (s.f.) – Instrumento musical em forma de violino, com quatro cordas de tripa e sonoridade fanhosa, que se toca apoiando-o na altura do coração ou no ombro esquerdo, mas sempre com a voluta¹⁹ para baixo.

- “...eu toco minha viola, vós tocai sua **rabeca**, as moças estão dançando, não são moças, são bonecas...”. (Chamarrita – A viola não é minha – música 02).

As rabecas caiçaras são instrumentos rústicos fabricados pelos próprios membros das comunidades, com o uso da caxeta, árvore encontrada na região litorânea do estado do Paraná (PIMENTEL; GRAMANI; CORRÊA, 2006).

VIOLA (s.f.) – Instrumento de cordas dedilháveis e que se assemelha ao violão na forma e na sonoridade.

- “...no tampo desta **viola**, que despedida tão triste...” (Chamarrita – Cantemos meu camarada – música 12).

Esse instrumento é parte fundamental, tanto desse gênero musical, quanto da própria cultura dos grupos sociais estudados.

¹⁸**Trasto:** [Do it. *trasto*.] S.m. Cada um dos filetes de metal que, nos instrumentos de cordas dedilháveis, dividem o ponto numa série de semitons e indicam o lugar dos dedos (FERREIRA, 1999, p. 1992).

¹⁹Parte superior, de formato espiralado, da cabeça dos instrumentos de arco. (HOUAISS, 1999, p. 1958).

5.4 CAMPO LEXICAL DAS CRENÇAS

De acordo com Diegues (2006), uma das características das comunidades caiçaras é a pouca importância dada à religião oficial. No entanto, esses grupos sociais têm suas crenças e suas celebrações religiosas. Dessa forma, algumas referências a entidades sagradas podem ser observadas nas letras das músicas, como exposto no quadro 06.

Quadro 06 – Campo lexical das crenças

MIRCOCAMPO	DAS ENTIDADES SAGRADAS	OUTRAS CRENÇAS
7 LEXEMAS	Deus.....6	Sina.....1
	Jesus Cristo.....1	Destino.....1
	São Gonçalo.....5	Sorte.....3
	Virgem Maria.....1	
TOTAL POR MIRCOCAMPO	4	3

Fonte: Elaborado pelo autor.

Abaixo, apresentamos microcampos ligados às crenças.

5.4.1 Microcampo das Entidades Sagradas

DEUS (s.m.) – Ente infinito, eterno, sobrenatural e existente por si só; causa necessária e fim último de tudo que existe.

- “...o fandango **Deus** deixou, pro regalo da pobreza, quando ele vai no fandango, não se alembra da riqueza...” (Chamarrita - O fandango Deus deixou – música 07).

JESUS CRISTO (s.m.) – Aquele que é ungido, consagrado; Jesus.

- “...Ai, vamos dar a despedida, junto com o vazar do dia, ai, o nome de **Jesus Cristo**, também da Virgem Maria...” (Dandão – Quando eu chego no fandango – música 25).

SÃO GONÇALO (s.m.) – Eclesiástico português reconhecido pela Igreja Católica como beato, mas chamado e venerado pelo povo como São Gonçalo do Amarante²⁰.

- “...quando vós fores pra Roma, trazei um **São Gonçalinho**, se não puderes c’o grande, trazei um bem pequenininho...” (São Gonçalo – música 09).
- “...**São Gonçalo** de Amarante, uma despedida triste faz meu coração chorar, quanto mais tu me despreza, mais eu quero te amar...” (São Gonçalo – música 09).

No litoral do Paraná existe a dança de São Gonçalo, uma forma de celebração e devoção ao santo, e o momento que os fiéis fazem seus pedidos.

Perante a imagem de São Gonçalo, ela pode ser dançada em casa ou em algum lugar fechado, são feitas duas fileiras viradas para o altar, uma só de homens e outra de mulheres. Na frente de cada uma delas ficam dois violeiros. Os que estão na frente beijam o pé do santo e passam para o fim da fila, sem virar as costas à imagem (VISITE O BRASIL, 2016).

VIRGEM MARIA (s.f.) – A mãe de Jesus Cristo; Virgem Maria

- “...ai, vamos dar a despedida, junto com o vazar do dia, ai, o nome de Jesus Cristo, também da **Virgem Maria**...” (Dandão – Quando eu chego no fandango – música 25).

5.4.2 Microcampo das Outras Crenças

DESTINO (s.m.) – Tudo o que é determinado pela providência ou pelas leis naturais; sorte; fortuna; sina.

- “...viola que está tinindo, gemendo na minha mão, por isso que está tremendo, fazendo essa gravação, é uma sorte do **destino**, mas não tem

²⁰POTIGUAR NOTÍCIAS. **Saiba quem foi São Gonçalo de Amarante**. Disponível em: <http://www.potiguarnoticias.com.br/noticias/27647/saiba-quem-foi-sao-goncalo-do-amarante>. Acesso em: 10 out. 2016.

reclamação...” (Chamarrita – Saí de manhã de casa – música 13).

SINA (s.f.) – Fatalidade a que tudo no mundo está sujeito; destino.

“...foi a **sina** que Deus nos deu, lai, lai, isso queremos cumprir, lai, lai...” (Dandão – Eu tenho meu pé de rosa – música 20).

SORTE (s.f.) – Força incrível a que se atribuem o rumo e os diversos acontecimentos da vida; destino; fado; sina.

- “...é uma **sorte** do destino, mas não tem reclamação, agradeço a providência, e todos que aqui bem estão...” (Chamarrita – Saí de manhã de casa – música 13).

5.5 CAMPO LEXICAL DOS LUGARES

Quadro 07 – Campo lexical dos lugares

MICROCAMPO	DOS LUGARES	DA CASA
6 Lexemas	Lugar.....3	Casa.....2
	Morro.....2	Sala.....4
	Mundo.....3	Varanda...4
TOTAL POR MICROCAMPO	3	3

Fonte: Elaborado pelo autor.

5.5.1 Microcampo dos Lugares

LUGAR (s.m) – Parte delimitada de um espaço; local, sítio, região.

- “...ai, meu amorzinho, sem nenhum diferencar, sentado nesse **lugar**, seja lá ou seja cá, eu alegre todo mundo, com a viola no braço, não tem verso que eu não faça...” (Anu – música 04).

MORRO (s.m) – Parte elevada de uma planície; monte de pequena dimensão; colina.

- “Adeus, **Morro** da Cotinga, essa pontinha que eu vou virado, essa pontinha que eu vou virado, meu coração se vai rindo, que meu olho que vai chorando, fui antonte pra vir ontem...” (Chamarrita – Adeus, Morro da Cotinga – música 24).

MUNDO (s.m) – Totalidade do que existe na terra; o planeta Terra.

- “...se o mar não desse peixe, feliz meu bem, o mato não desse caça, se a não namorasse, feliz meu bem, o **mundo** não tinha graça” (Feliz – música 26).

5.5.2 Microcampo da Casa

CASA (s.f.) – Edifício de formatos e tamanhos variados, geralmente de um ou dois andares, destinado à habitação.

- “Saí de manhã de **casa** , cheguei no clarear do dia, andei noite, andei horas, andei três noite, três dia...” (Chamarrita – Saí de manhã de casa – música 13).

SALA (s.f.) – Dependência de uma habitação, geralmente na parte frontal, geralmente destinada ao uso social.

- “...uma luz não alumeia, uma **sala** e uma varanda, uma **sala** e uma varanda, como pode o coração, como pode o coração, fazer o que não se manda...” (Queromana – música 21).

VARANDA (s.f.) – compartimento aberto, geralmente protegido por uma cobertura, e frequentemente constituindo prolongamento da edificação; balcão; sacada.

- “...uma luz não alumeia, uma sala e uma **varanda** , uma sala e uma **varanda** , como pode o coração, como pode o coração, fazer o que não se manda...” (Queromana – música 21).

5.6 CAMPO LEXICAL DOS SENTIMENTOS

A expressão dos sentimentos é um tema frequente nas letras de música do fandango caiçara. Isso explica o fato de que o lexema “amor” foi o segundo com o maior número de ocorrências, 21 no total. Assim, palavras que envolvem os diferentes tipos de sentimentos (quadro 08), envolvendo o amor, podem ser vistos nesse campo. Não dividimos esses lexemas em microcampos como anteriormente vínhamos fazendo, pois consideramos que todos eles são, de maneira positiva ou negativa, tipos de sentimentos. Da mesma forma, procedemos com os próximos campos lexicais.

Quadro 08 – Campo lexical dos sentimentos

11 Lexemas	Amor.....	21
	Carinho.....	1
	Coração.....	16
	Desprezo.....	1
	Dor.....	4
	Ingratidão.....	1
	Pena.....	1
	Perdão.....	1
	Prazer.....	1
	Saudade.....	6
	Vergonha.....	2
TOTAL		11

Fonte: Elaborado pelo autor.

AMOR (s.m.) – Sentimento de forte afeição por uma pessoa, nascido de laços de consanguinidade ou de relações sociais.

- “...vai passando e vai cantando, vai dançando dois valsados, vai deixando o **amor** pra trás...” (Vilão de lenço – música 16).

CARINHO (s.m.) – Sentimento de apreço por uma pessoa, expresso com delicadeza ou meiguice, e que pode ou não envolver contato físico.

- “...ai, meu amorzinho, Deus já me pôs neste mundo, faço verso de pontinha, porém com todo **carinho**, sem nenhum diferencar...” (Anu – música 04).

CORAÇÃO (s.m.) – A natureza ou parte emocional do indivíduo, por oposição à natureza, ou à parte intelectual, à cabeça.

- “Eu quero bem à viola, lai, lai, dentro do meu **coração**, lai, lai, porque ela me acompanha, lai, lai, na minha vadiação, lai, lai...” (Dandão – Eu tenho meu pé de rosa – música 20).

DESPREZO (s.m.) – Sentimento de falta de estima, apreço ou consideração por alguém; ato ou efeito de desprezar.

- “...todo passarinho passa, só meu bem primeiramente, namoro não é **desprezo**, lai, lai, é o prazer de tanta gente, lai, lai...” (Dandão – Eu tenho meu pé de rosa – música 20).

DOR (s.f.) – Sentimento de mágoa originada por desgostos do espírito ou do coração; sentimento causado por decepção, abandono ou perda de uma pessoa amada.

- “...violinha requintada, faz chorar quem tem amor, oi larai [...] dois amor quando se aparta, no coração deixa **dor**, oi larai...” (Andorinha – música 08).

INGRATIDÃO (s.f.) – Qualidade ou ação de quem é ingrato; falta de gratidão, de reconhecimento.

- “Moreninho, anjo d’amor, olhos pretos, **ingratidão**, eu também sou moreninha, procure a geração...” (Versos da Graciosa – música 06).

PENA (s.f.) – Sentimento de pesar em virtude do acontecimento de algo não desejado; tristeza; amargura.

- “...oi lai rai, queromana, queromana de Lorena, para te levar não posso, pra te deixar tenho **pena**...” (Queromana – música 21).

PERDÃO (s.m.) – Remissão de culpa, ofensa ou de dívida; desculpa, indulto.

- “Papai me disse que eu perdi a minha vergonha, é certo mesmo, eu não duvido opinião, trabalhou pouco, namorou fora da conta, é um pecado que nem Deus não da **perdão...**” (Dandão – Papai me disse que perdi minha vergonha – música 23).

PRAZER (s.m.) – Sentimento ou emoção agradável, ligada à satisfação de uma vontade ou de uma necessidade.

- “...namoro não é desprezo, lai, lai, é o **prazer** de tanta gente, lai, lai...” (Dandão – Eu tenho meu pé de rosa – música 20).

SAUDADE (s.f.) – Sentimento melancólico devido ao afastamento de uma pessoa, uma coisa ou um lugar, ou à ausência de experiências prazerosas já vividas.

- “Me pus a chorar **saudade**, lai, lai, va beira do ribeirão, as águas me responderam, lai, lai, do que chora coração...” (Dandão – Passeia, meu bem, passeia – música 10).

VERGONHA (s.f.) – **1.** Sentimento de desonra que ultraja e humilha. **2.** Sentimento penoso causado pela inferioridade, indecência ou indignidade.

- “Papai me disse que eu perdi a minha **vergonha**, é certo mesmo, eu não duvido opinião, trabalhou pouco, namorou fora da conta, é um pecado que nem Deus não da perdão...” (Dandão – Papai me disse que perdi minha vergonha – música 23).

5.7 CAMPO LEXICAL DAS PARTES DO CORPO

Neste campo lexical organizamos as palavras que se referem às partes do corpo humano. Assim como o campo anterior, não sentimos necessidade de dividi-lo em microcampos. Observemos os lexemas analisados no quadro 09.

Quadro 09 – Campo lexical das partes do corpo

6 Lexemas	Beijo.....1
	Braço.....4
	Cabelo.....1
	Dedo.....2
	Mão.....2
	Olho.....3
TOTAL	6

Fonte: elaborado pelo autor.

BEIÇO (s.m.) – Cada uma das duas partes carnudas e móveis que constituem externamente o contorno da boca; lábio.

- “...passai um batom no **beiço**, que qualquer rapaz se engana...” (Dandão – Uma velha, muito velha – música 15).

BRAÇO (s.m.) – **1.** Cada um dos dois membros superiores do homem, que vão do ombro, com o qual se articulam, à mão. **2.** Parte onde fica a escala dos instrumentos musicais de corda e onde se põe a mão para formar os acordes.

- “...sentado nesse lugar, seja lá ou seja cá, eu alegre todo mundo, com a viola no **braço**, não tem verso que eu não faça...” (Anu – música 04).
- “...quando eu pego na viola, primeiro eu pego no **braço**, ai, adespóis peço licença, para ver o que é que eu faço...” (Dandão – Quando eu chego no fandango – música 25).

CABELO (s.m) – Conjunto de pelos que cobrem a cabeça dos humanos.

- “...penteai vosso **cabelo**, com pente de barbatana...” (Dandão – Uma velha, muito velha – música 15).

DEDO (s.m.) – Cada uma das articulações finais, móveis e articuladas, das mãos do homem.

- “...quando eu pego na viola, ai, meu **dedo** se determina, eu bulo na corda grossa, eu bulo na corda grossa, arrespondo na corda fina...” (Chamarrita - O fandango Deus deixou – música 07).

MÃO (s.f.) – Cada uma das extremidades dos membros superiores, articulada com o antebraço pelo punho e terminada pelos dedos.

“...viola que está tinindo, gemendo na minha **mão**, por isso que está tremendo, fazendo essa gravação...” (Chamarrita – Saí de manhã de casa – música 13).

OLHO (s.m.) – Órgão responsável pela visão.

- “...lá no céu anda uma nuvem, lai, lai, dizendo que quer chover, longe de mim tem um **olho**, lai, lai, que deseja de ver” (Dandão – Passeia, meu bem, passeia – música 10).

5.8 CAMPO LEXICAL DAS PROFISSÕES

Neste campo apresentamos as profissões (quadro 10). O lexema “violeiro” se constitui em uma palavra de grande importância na cultura caiçara, por toda a significação que a viola tem nesse contexto. Sendo o violeiro tanto quem fabrica, quanto quem toca a viola, incluímos esse lexema às análises.

Quadro 10 – CAMPO LEXICAL DAS PROFISSÕES

6 Lexemas	Cantador.....4
	Capitão.....1
	Fabriqueiro.....1
	Marinheiro.....8
	Mestre.....2
	Violeiro.....2
TOTAL	6

Fonte: Elaborado pelo autor.

CANTADOR (s.m.) – Aquele que atua como cantor ou músico, profissional ou não.

- “...vamos dar a despedida, meu amigo e camarada, que para dois **cantador**, despedida não é nada” (Chamarrita – Quando eu vejo a triste tarde – música 14).

CAPITÃO (s.m) – Aquele que está no posto de oficial superior na hierarquia do Exército brasileiro, logo acima de tenente e abaixo de major.

- “...de Curitiba desceram dois morenos cantador, um veio por **capitão**, ai, outro por governador...” (Dandão – Uma velha, muito velha – música 15).

FABRIQUEIRO (s.m.) – Aquele que atua na construção de instrumentos musicais.

- “...a minha viola nova, lai, lai, que comprei do **fabriqueiro**, para divertir saudade, lai, lai, empreguei o meu dinheiro...” (Dandão – Passeia, meu bem, passeia – música 10).

O lexema “fabriqueiro” é um neologismo criado pelos caiçaras por analogia com os lexemas que formam outras profissões, como “violeiro” e “marinheiro”, por exemplo.

MARINHEIRO (s.m.) – Aquele que navega por profissão, seja qual for o seu posto ou função.

- “Vós de lá e de cá, o mar passa pelo meio, **marinheiro** me leva, vós de lá dá dois suspiro, e eu de cá suspiro e meio...” (Marinheiro – música 01).

MESTRE (s.m.) – Aquele que ensina alguma disciplina ou técnica; professor.

- “...meu pai não me deu **mestre**, minha mãe não me ensinou, não sei por quem eu puxei, ai violeiro e cantador...” (Chamarrita – A viola não é minha – música 02).

VIOLEIRO (s.m.) – **1.** Aquele que atua como músico, tocador de violão ou viola. **2.** Aquele que fabrica instrumentos de corda.

- “...não sei por quem eu puxei, ai **violeiro** e cantador...” (Chamarrita – A viola não é minha – música 02).

5.9 CAMPO LEXICAL DA DESPEDIDA

Apesar do fato de ser constituído por apenas dois lexemas, esse campo traz a palavra mais recorrente em todo o corpus analisado, “despedida”, totalizando 34 vezes. Muitas das músicas caíçaras têm um refrão que é cantado intercalado com outros versos. Assim, o puxador vai cantando à sua vontade, e o verso de despedida é o sinal de que a canção irá terminar. Em outros casos, o que é bastante comum nessa cultura, o cantador vai criando versos de improviso e, da mesma maneira, o verso de despedida é usado para a finalização. Isso não quer dizer que o fandango acaba, mas sim a música que está sendo executada. É assim que o lexema “despedida” se torna o mais frequente do corpus.

QUADRO 11 – Campo lexical da despedida

2 Lexemas	Adeus.....7
	Despedida.....34
TOTAL	2

Fonte: Elaborado pelo autor.

ADEUS (s.m.) – Palavra, gesto ou sinal de despedida.

- “**Adeus** Duvirge, vou partir agora, eu vou te dar meu derradeiro **adeus**, quero fazer minhas queixas todas, agarradinho no bracinho seu...” (Chamarrita – Adeus Duvirge – música 03).

DESPEDIDA (s.f.) – Ato ou efeito de partir; saída; separação; adeus.

- “...vamos dar a **despedida**, meu amigo e camarada, que para dois cantador, **despedida** não é nada” (Chamarrita – Quando eu vejo a triste tarde – música 14).

Esses foram os nove campos lexicais que identificamos a partir da análise das palavras selecionadas do corpus. Na sequência, trazemos as considerações finais desta pesquisa, discorrendo a respeito das respostas encontradas para as questões da pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os quase dois anos de duração dessa pesquisa certamente não foram suficientes para que possamos trazer conclusões acabadas sobre o fandango, pois trata-se de um elemento de características múltiplas. No entanto, foi tempo o bastante para percebermos a importância que ele tem, principalmente para as comunidades caiçaras do litoral norte do Paraná. Como falado na introdução dessa dissertação, a escolha do tema se deu pelo interesse em investigar um gênero cultural típico paranaense. Naquele momento surgiram as seguintes indagações, que viriam motivar essa pesquisa: 1) quais as temáticas utilizadas no fandango caiçara?; 2) quais são os temas mais recorrentes?; 3) qual a importância desse gênero dentro da cultura paranaense?

Assim, na tentativa de responder a esses questionamentos, estabelecemos como objetivo principal fazer uma análise lexical nas letras de música do fandango caiçara. Então, com o auxílio do programa *WordSmith Tools 7.0*, coletamos todos os substantivos do corpus. Mesmo percebendo que grande parte dos lexemas apresentavam frequência um, por se tratar de um corpus relativamente pequeno para um estudo sobre léxico, analisamos os que consideramos importantes para o contexto. Esse foi o caso, por exemplo, dos lexemas “morena” e “rabeca”, que são, respectivamente, a musa dos caiçaras e um instrumento fundamental no fandango. Dessa forma, pensamos que esses lexemas, assim como outros que ocorreram apenas uma vez no corpus, e que tinham traços de significados em comum com os campos lexicais, não poderiam ser desconsiderados.

Com a elaboração dos campos lexicais, pudemos chegar a algumas respostas para as indagações iniciais. A partir da análise dos substantivos, tivemos a oportunidade de verificar os temas mais utilizados e os mais recorrentes na cultura em foco. Contudo, vale a pena retomar aqui que a forma como organizamos as palavras não é a única possível, outras maneiras poderiam ser adotadas.

Ao total, analisamos 97 lexemas, que foram distribuídos em nove campos léxicos distintos, que tratam dos seguintes temas: natureza, relações pessoais, música e dança, crenças, lugares, sentimentos, partes do corpo, profissões e despedida. Dentre eles destacamos os três mais abordados, e os quais

consideramos os mais importantes naquele contexto, de acordo com o corpus analisado.

Em primeiro lugar foi o da Natureza, pois é o campo com o maior número de lexemas, somando 30, que foram divididos em seis microcampos, da Água, das Aves, do Céu e do Ar, das Flores, dos Outros Animais e da Terra. Acreditamos que esse tema se constituiu no mais freqüente devido à forma de vida dos sujeitos caiçaras, que historicamente é baseada na pesca e na agricultura. Assim, ao falarem do mar, de peixes, de aves, dentre outros aspectos, estão retratando o seu dia a dia.

Em segundo lugar, temos o campo lexical das Relações Pessoais, com um total de 15 lexemas, divididos em quatro microcampos: dos Relacionamentos Amorosos, das Amizades, dos Familiares e dos Conhecidos. A partir da análise desse campo, percebemos que os caiçaras têm na música uma forma de expressar sua afetividade. Falam de amor, exaltando a figura da mulher morena, e dos laços de amizade, realçados pelo lexema “irmão”, não no sentido familiar, mas como amigo.

Em terceiro lugar, com 14 lexemas, temos o campo lexical da Música e da Dança, que foi dividido em quatro microcampos: Geral, da Festa, dos Gêneros Musicais e dos Instrumentos Musicais. Nesse campo, há palavras essenciais da cultura caiçara. Um exemplo é “viola”, que é o instrumento principal do fandango. Também, os lexemas que se referem aos gêneros de música e de dança como “chamarrita” e “dandão. Para os sujeitos caiçaras, no momento das celebrações, saber de que gênero se trata a canção é de suma importância, pois essa noção determina a forma de execução tanto da música quanto da dança.

Assim, podemos dizer que os nove campos lexicais verificados são os temas abordados pelos caiçaras em suas canções. Na mesma perspectiva, os três campos com o maior número de palavras, os quais foram aqui comentados, podem ser considerados os mais recorrentes. Dessa forma, podemos afirmar que temos respostas para as duas primeiras questões da pesquisa, 1) quais as temáticas utilizadas no fandango caiçara?; 2) quais são os temas mais recorrentes?. É importante lembrar que apresentamos essas conclusões considerando as 26 músicas do corpus, por isso, falamos que elas não são acabadas.

Quanto à terceira pergunta de pesquisa sobre a importância do fandango na cultura do estado, é possível dizer que, mesmo sendo um gênero típico de um grupo social minoritário do litoral norte do Paraná, ele tem e pode sim ter um lugar de

destaque. Sabe-se que a região em foco foi a primeira habitada nesse estado, sendo Paranaguá um dos municípios mais antigos do Paraná. Como visto no primeiro capítulo dessa dissertação, o fandango chegou ao Brasil, e ao estado do Paraná, por meio dos imigrantes europeus. Apesar de ter origem européia, este gênero cultural adquiriu aspectos próprios da região, devido à apropriação sofrida pelos povos caiçaras do estado do Paraná. Assim, surge a denominação fandango caiçara. Dessa forma, a cultura do fandango pode ser considerada como algo intrínseco ao povo daquela região. Portanto, o fandango passou a ser reconhecido e cultuado como um produto de importância relevante e típico do estado do Paraná. Nesta perspectiva, o grande crescimento no número de grupos folclóricos e culturais que trabalham em prol da divulgação do fandango podem ser vistos como um reflexo desse reconhecimento. Contudo, esse gênero não dispõe de reconhecimento apenas em nível nacional, mas também internacional. Nessa dissertação pudemos relatar alguns deles, como os projetos institucionais descritos no primeiro capítulo da pesquisa. Em primeiro lugar, o fandango caiçara foi considerado Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, junto ao IPHAN. Em segundo, o projeto Museu Vivo do Fandango (2006), que buscou retratar essa cultura por meio de livro, com entrevistas com membros daquelas comunidades, e CD, foi escolhido pela UNESCO como uma das melhores práticas de salvaguarda cultural da humanidade. Assim, podemos dizer que, principalmente nos dias atuais, esse gênero carrega o *status* de ser um elemento importante dentro da cultura não somente do estado do Paraná, mas nacional e internacionalmente.

Por fim, considerando a parcialidade dessa pesquisa, acreditamos que ela pode ser uma fonte de consulta para estudantes e pesquisadores interessados por cultura, principalmente paranaense. Também, ela pode ser um ponto de partida para outras pesquisas que investiguem a linguagem em contextos caiçaras, pois não devemos esquecer que o fandango, além de ser um gênero musical e coreográfico, é também poético.

REFERÊNCIAS

ABBADE, Celina Márcia de Souza. A lexicologia e a teoria dos campos lexicais. **Cadernos do CNLF**. Rio de Janeiro: CEFIL, v. XV, n. 5, 2011, p. 1332-1343.

_____. Filologia textual e o estudo do léxico. **Cadernos do X congresso nacional de linguística e filologia, filologia e ecdótica**, série X, n. 9. 2006, p. 716-721. Disponível em: < <http://www.filologia.org.br/xcnlf/9/12.htm>>. Acesso em: 02 Abr. 2016.

AGUILERA, Vanderci de Andrade. **Atlas linguístico do Paraná**. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 1994.

AREÁN-GARCÍA, Nilsa. Breve histórico da Península Ibérica. **Revista Philologus**. Rio de Janeiro: CEFIL, v. 15, n. 45, p. 25-48, set/dez, 2009.

BAPTISTA, Maria Manuel. **Estudos Culturais: o que e o como da investigação**. [S.l.]. Carnetes: 2009.

BELO, Carolina Gabardo. Conheça a riqueza da vida caiçara. In: GAZETA DO POVO: **Vida e cidadania**, 2011. Disponível em <<http://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/especiais/litoral/conheca-a-riqueza-da-vida-caicara-bemufydekrqgv8s95hoz68fny>>. Acesso em: 21 Abr. 2016.

BERBER SARDINHA, Tony. Linguística de Corpus: histórico e problemática. **D.E.L.T.A.**, v. 16. n.º. 2, 2000. p. 323-367.

_____. **O que é um corpus representativo**. Lael: São Paulo, SP, 2000.

_____. **Pesquisa em Linguística de Corpus com WordSmith Tool**. Campinas: Mercado das Letras, 2009.

BEZERRA, Maria A. 2004. O vocabulário na pesquisa e no ensino. In: _____. (Org.). **Estudar vocabulário: como e por quê?** Campina Grande: Bagagem. p. 11-37.

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. Conceito linguístico de palavra. In: BASÍLIO, Margarida (org.). **Linguagem e Línguas**. Rio de Janeiro: Grypho, 1999. p. 81-97.

_____. **Teoria linguística: teoria lexical e linguística computacional**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. A categorização léxica. In: _____. **Teoria linguística: teoria lexical e linguística computacional**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001b, p. 179-185.

_____. As Ciências do Léxico. In: OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de; ISQUERDO, Aparecida Negri (Orgs). **As Ciências do Léxico: Lexicologia, Lexicografia, Terminologia**. 2. ed. Campo Grande: Ed. UFMS, 2001c.

_____. Os Dicionários na Contemporaneidade. In: OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Pires de; ISQUERDO, Aparecida Negri (Orgs). **As Ciências do Léxico: Lexicologia, Lexicografia, Terminologia**. 2 ed. Campo Grande: Ed. UFMS, 2001d, p. 131-139.

BORTONI-RICARDO, Stella Maris. **O professor pesquisador: introdução à pesquisa qualitativa**. São Paulo: Parábola, 2008

BRANCO, Alice. **Cultura Caiçara: resgate de um povo**. Peruíbe: Etecê, 2005.

CATENACCI, Vivian. **Cultura popular: entre a tradição e a transformação**. São Paulo: São Paulo em Perspectiva, 2001.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

_____. Introdução, como de praxe. In: _____. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

COELHO, Daniele Maia Teixeira. **Reflexões sobre a eficácia do registro do fandango caiçara como forma de expressão do patrimônio cultural do Brasil**. 2013. 124 f. Dissertação (Mestrado em Ciência Ambiental) – Programa de Pós-Graduação em Ciência Ambiental, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CORREIA, Joana Ramalho Ortigão. **Vamos fazer um fandango: arranjos familiares e sentidos de pertencimento em um dinâmico mundo social**. 2013. 201 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Rio de Janeiro.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução: Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.

DIEGUES, Antônio Carlos. Cultura e meio-ambiente na região Estuarina de Iguape-Cananéia-Paranaguá. In: PIMENTEL, Alexandre; GRAMANI, Daniella; CORRÊA, Joana (Orgs.). **Museu Vivo do Fandango**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006, p. 13-19.

_____; COELHO, Daniele Maia Teixeira. O fandango caiçara como forma de expressão do patrimônio cultural do Brasil. **Illuminarias**, Porto Alegre, v. 14, n. 34, p. 85-103, ago/dez, 2013.

DOURADO, Lise Mary Arruda. **Ifá lexical: o léxico de terreiro em Tenda dos Milagres, construção identitária do povo-de-santo**. 2010. 190 f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade do Estado da Bahia, Salvador.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução: Sandra Castello Branco. São Paulo: Unesp, 2011.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografia dos Estudos Culturais: uma versão Latino-Americana**. ed. on-line. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. Revisão: Ruth Junqueira de Faria. 5. ed. Rio de Janeiro: Fename, 1975.

FERRAZ, Aderlande P. A inovação lexical e a dimensão social da língua. In: SEABRA, Maria Cândido T. C. de. (Org.). **O léxico em estudo**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 217-234.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; FERREIRA, Marina Baird; ANJOS, Margarida dos (Coord.). **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 3. ed., ver. e atual. Curitiba: Positivo, 2004.

_____. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 3. ed. ver. ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Maira Coutinho. Campos léxico-semânticos e o ensino de vocabulário de segunda língua. **Revista ProLíngua**. v. 2. n. 2 – Jul./Dez. 2009.

FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. Tradução: Joice Elias Costa. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FREITAS, Ana Luiza Pires de. **Proficiência escrita em Inglês especializado: estudo de corpus de abstracts em Medicina, Nutrição e Farmácia**. 2016. 254 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

FREITAS, Henrique Mello Rodrigues de; JANISSEK, Raquel. **Análise léxica e análise de conteúdo: técnicas complementares, sequenciais e recorrentes para exploração de dados qualitativos**. Porto Alegre: Sphinx, 2000.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. A cultura extraviada nas suas definições. In: _____. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Tradução: Luis Sérgio Henriques. – 3. Ed. – Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

_____. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

GARRETT, Heloisa. **Fandango, o bailado de gerações**. Curitiba: [s.n.], 2009.

GENOUVRIER, Emile; PEYTARD, Jean. **Linguística e ensino do português**. Coimbra: Almedina, 1974.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

GRAMANI, Daniela da Cunha. **O aprendizado e a prática da rabeça no fandango caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri**. 2009. 131f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná – Curitiba.

GRAMANI, Daniella; CORRÊA, Joana. Naquele tempo, no tempo de hoje: um panorama do Fandango do litoral Norte do Paraná e Sul de São Paulo. In:

PIMENTEL, Alexandre; GRAMANI, Daniella; CORRÊA, Joana (coord.). **Museu Vivo do Fandango**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006, p. 21-37.

GUARAQUEÇABA: Prefeitura municipal de Guaraqueçaba. **Município**. Guaraqueçaba, 2016. Disponível em: < <http://www.guaraquecaba.pr.gov.br/>>. Acesso em: 10 de out. de 2016.

GUTIÉRREZ, Horácio. Donos de terras e escravos no Paraná: padrões e hierarquias nas primeiras décadas do século XIX. **História**, São Paulo, v. 25, n 1. p. 100-122, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 5. ed.. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. Quem precisa de identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 103-133.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Paraná: Morretes: Histórico**. IBGE 2016. Disponível em <http://www.cidades.ibge.gov.br/painel/historico.php?lang=&codmun=411620&search=||infogr%E1ficos:-hist%F3rico>>. Acesso em: 22 fev. 2016.

ISA. **Unidades de conservação ambiental do Brasil**. 2016. Disponível em: < <http://uc.socioambiental.org/uso-sustent%C3%A1vel/%C3%A1rea-de-prote%C3%A7%C3%A3o-ambiental>>. Acesso em:

IPHAN. Instituto do patrimônio histórico e artístico nacional. **Livro do tomo das belas artes**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/608>. Acesso em: 17 de ago. 2016.

LYONS, John. **Introdução à linguística**. Tradução: Rosa Virgínia Mattos e Silva e Hélio Pimentel; revisão e supervisão Isaac Nicolau Salum. São Paulo: Ed. Nacional. Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

MARTINS, Sabrina de Cássia; ZAVAGLIA, Cláudia. Léxico e cores: as expressões cromáticas contribuindo para a ampliação lexical. **Revista Trama**, Marechal Cândido Rondon, PR, v. 10, n. 20, p. 83-96, 2º semestre de 2014.

MASSAROTTO, Rogerio. **A cultura do fandango no litoral do Paraná e suas relações entre trabalho, cultura popular e lazer, na sociedade capitalista**. 2005. 178 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Centro de Desportos - Programa de pós-graduação em educação física, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

MIRANDA, Antônio. **Poesias dos Brasis**. Disponível em: < http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/rio_de_janeiro/bruno_seabra.html>. Acesso em: 10 Nov. 2016.

MORRETES. Prefeitura Municipal de Morretes. **A cidade**. Morretes, 2016. Disponível em: <<http://www.morretes.pr.gov.br/index.php/municipio>>. Disponível em 22 fev. 2016

OLIVEIRA, Alberto Juvenal de. **Dicionário gaúcho**: termos, expressões, adágios, ditados e outras barbaridades. 3. ed. Porto Alegre: AGE, 2005.

OLIVEIRA, Ana Maria Pinto Soares de; ISQUERDO, Aparecida Negri (orgs.). **As ciências do léxico**: lexicologia, lexicografia, terminologia. 2 ed. Campo Grande: Ed. UFMS, 2001.

PARANAGUÁ. Prefeitura Municipal de Paranaguá. **Guia Turístico**: atrativos. Paranaguá, 2016. Disponível em: < <http://www.paranagua.pr.gov.br/conteudo/guia-turistico/atrativos>>. Acesso em: 10 de out. de 2016.

PEREIRA, Bárbara Elisa. **Crianças caiçaras de Guaraqueçaba – PR**: relações com a natureza. 2011. 203f. Dissertação (Mestrado em Ciência Ambiental) – Programa de Pós-Graduação em Ciência Ambiental, do Instituto de Energia e Eletrotécnica, Universidade de São Paulo, São Paulo.

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

POTIGUAR NOTÍCIAS. **Saiba quem foi São Gonçalo de Amarante**. Disponível em: <http://www.potiguarnoticias.com.br/noticias/27647/saiba-quem-foi-sao-goncalo-do-amarante>. Acesso em: 10 Out. 2016.

PRIBERAM. **Dicionário Priberam da língua portuguesa on-line**. 2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/DLPO/>>. Acesso em: 04 Abr. 2016.

RAJAGOPALAN, Kanavilil. **Por uma linguística crítica**: linguagem, identidade e a questão ética. São Paulo, SP: Parábola Editorial, 2003.

SITE DO SAPATEADO EM PORTUGAL. **O fandango**. Disponível em: < <http://www.sapateado.com/index.php?code=c7067c5f65f0472d703d4c8f04240f6d434822>>. Acesso em 20 fev. 2016.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese da história da cultura brasileira**. 20.ed. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2003.

UNESCO. United Nations, Educational, Scientific and Cultural Organization. **Best Safeguarding Practice: Fandango's Living Museum**. Brasília, 2014.

VILELA, Mário. **Estruturas léxicas do português**. Coimbra: Almedina, 1979.

VISITE O BRASIL. Portal Brasileiro de Turismo. **Dança de São Gonçalo**. Disponível em: <<http://www.visiteobrasil.com.br/sul/parana/folclore/conheca/danca-de-sao-goncalo>>. Acesso em: 09 nov. 2016.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: 2000.

ANEXOS

ANEXO A – As letras de música do fandango caiçara do Paraná.

N°	TÍTULO	INTÉRPRETES
01.	MARINHEIRO	Grupo Folclórico Mestre Romão
<p>Vós de lá e de cá O mar passa pelo meio Marinheiro me leva Vós de lá dá dois suspiro E eu de cá suspiro e meio Marinheiro me leva Marinheiro me leva Para o barco de guerra Quero ver açucena Que é de cravo e canela Açucena é bonito Que é de lá de outra terra Tão longe do meu amor Não posso falar com ela Marinheiro me leva O meu pai não me deu mestre Minha mãe não me ensinou Marinheiro me leva Não sei por quem eu puxei Violeiro e cantador Marinheiro me leva Marinheiro me leva</p>		
02.	CHAMARRITA: A VIOLA NÃO É MINHA	Antônio Pires e João Pires
<p>A viola não é minha, minha querendo será Se o dono quiser vender, ai meu dinheiro pagará Eu toco minha viola, vós tocai sua rabeça As moças estão dançando, não são moças, são bonecas Meu pai não me deu mestre, minha mãe não me ensinou Não sei por quem eu puxei, ai violeiro e cantador Vamos dar a despedida com dor no meu coração Como é bonito de ver esse povo no salão, ai</p>		
03.	CHAMARRITA: ADEUS DUVIRGE	Mestre Eugênio do Santos e Miguel Martins
<p>Adeus Duvirge, vou partir agora Eu vou te dar meu derradeiro adeus Quero fazer minhas queixas todas Agarradinho no bracinho seu Vou embora, vou embora</p>		

<p>Ai, comigo não vai ninguém Ai, comigo vai uma rosa Ai, que nessa rosa tem Adeus Duvirge... Vamos dar a despedida Ai, que meu pinho não se vai Minha saudade me condena Que suspiro já é demais Adeus Duvirge</p>		
04.	ANU	Rufino do Santos
<p>Primeiro peço licença Se não houver diferença Sentado nesse lugar Canto noite, canto dia Porém com toda alegria Ai, meu amorzinho Sem nenhum diferencar Sentado nesse lugar Seja lá ou seja cá Eu alegro todo mundo Com a viola no braço Não tem verso que eu não faça Ai, meu amorzinho Deus já me pôs neste mundo Faço verso de pontinha Porém com todo carinho Sem nenhum diferencar Eu sou Rufino França Dou papel de segurança Ai, meu amorzinho Quem precisa percurá Vocês queiram desculpar No direito eu vou falar Agora dou despedida Que quero esse povo Do mais velho até o mais novo Ai, meu amorzinho Até o fim da vida</p>		
05.	ANU	Família Pereira
<p>Continua, continua Vamos ver nossa esperança Continua, continua Vamos ver nossa esperança Continua, continua Vamos ver nossa esperança Toda vida eu vi dizer, ai</p>		

<p>Toda vida eu vi dizer, ai Quem espera sempre alcança Toda a vida eu vi dizer, ai Vamos dar a despedida Despedida vamos dar Vamos dar a despedida Despedida vamos dar Vamos dar a despedida Despedida vamos dar Vamos acabar essa moda Vamos acabar essa moda Pra n'outra continuar Vamos acabar essa moda Vamos dar a despedida Vamos dar mais uma vez,ai Vamos dar a despedida Vamos dar uma vez Já foi uma, já foi duas Já foi uma, já foi duas Não há de chegar nas três Já foi uma, já foi duas</p>		
06.	VERSOS DA GRACIOSA	Dorçulina Eiglmeier
<p>Moreninho, anjo d'amor Olhos pretos, ingratidão Eu também sou moreninha Procure a geração Se eu soubesse de certeza Que tu me tinha amor Cairia no teu braço Como sereno na flor</p>		
07.	CHAMARRITA: O FANDANGO DEUS DEIXOU	Durval Esquenine e José Esquenine
<p>O fandango Deus deixou Pro regalo da pobreza O fandango Deus deixou Pro regalo da pobreza Quando ele vai no fandango Não se alembra da riqueza Ai, não se alembra da riqueza Quando eu pego na viola Meu dedo se determina Quando eu pego na viola Ai, meu dedo se determina Eu bulo na corda grossa Eu bulo na corda grossa Arrespondo na corda fina</p>		

Vamos dar a despedida
 Meu camarada irmão
 Vamos dar a despedida
 Ai, meu camarada irmão
 Meu camarada irmão
 Por ti eu darei a vida
 Por ti eu darei a vida
 Ai, por outro darei não

08. | ANDORINHA

Grupo Pés de Ouro

Quero começar cantando
 Que inda hoje não cantei, oi larai
 Lai, la, ri, lai, lai
 Que inda hoje não cantei, ai
 Quero que me de licença
 Para cantar o que eu sei, oi larai
 Lai, la, ri, lai, lai
 Para cantar o que eu sei
 Nesse mato não tem passarinho
 Passarinho chamado andorinha
 Andorinha voou foi embora
 Lá sentou na linha de fora
 Deixou os ovos chocando no ninho
 Sua asa todo paradinho
 Eu penso que vou embora
 Vou te esperar no caminho, oi larai
 Lai, la, ri, lai, lai
 Vou te esperar no caminho
 Violinha requintada
 Faz chorar quem tem amor, oi larai
 Lai, la, ri, lai, lai
 Faz chorar quem tem amor
 Dois amor quando se aparta
 No coração deixa dor, oi larai
 Lai, la, ri, lai, lai
 No coração deixa dor
 Nesse mato não tem passarinho...
 Quero dar a despedida
 Despedida vamos dar, oi larai
 Lai, la, ri, lai, lai
 Despedida vamos dar
 Nunca vi quem se despede
 Do seu amor sem chorar, oi larai
 Lai, la, ri, lai, lai
 Do seu amor sem chorar
 Nesse mato não tem passarinho...

09.	SÃO GONÇALO	Leonildo Pereira
<p>Quando eu pego na viola Eu não posso sem cantar Quando eu pego na viola Eu não posso sem cantar São Gonçalo de Amarante Quando vós fores pra Roma Trazei um São Gonçalinho Se não puderes c'ó grande Trazei um bem pequeninho São Gonçalo de Amarante Uma despedida triste Faz meu coração chorar Quanto mais tu me despreza Mais eu quero te amar São Gonçalo de Amarante Quando vós fores pra Roma...</p>		
10.	DANDÃO: PASSEIA, MEU BEM, PASSEIA	Faustino Mendonça e Amirtom Mendonça
<p>Me pus a chorar saudade, lai, lai Na beira do ribeirão As águas me responderam, lai, lai Do que chora coração? Passeia, meu bem, passeia Como é bom de passear Eu não ando por passeio Ando por te visitar O meu cuitelinho verde, lai, lai Ta cansado de avoar A minha viola nova, lai, lai Que comprei do fabricanteiro Para divertir saudade, lai, lai Empreguei o meu dinheiro Passeia, meu bem, passeia... Lá no céu anda uma nuvem, lai, lai Dizendo que quer chover Longe de mim tem um olho, lai, lai Que deseja de ver</p>		
11.	DANDÃO: VEM CÁ, MORENA	Arnoldo Dias da Costa e Nemésio Costa
<p>Eu aqui c'ó camarada, vem cá, vem cá Nós junto sempre cantamo, vem cá, vem cá Vem cá, morena</p>		

<p>Tô te chamando Se queres ser meu amor Vem cá, vem cá Viva o cravo e viva a rosa, vem cá, vem cá Que nós hoje se juntamo, vem cá, vem cá Vem cá, morena... Abaxai-vos limoeiro, vem cá, vem cá Que eu quero quatro limão, vem cá, vem cá Vem cá, morena... Eu quero te dar uma rosa, vem cá, vem cá Que tenho no coração, vem cá, vem cá Vem cá, morena... Vamos dar a despedida, vem cá, vem cá Cuitelinho do jardim, vem cá, vem cá Vem cá, morena... Foi ele que me ensinou, vem cá, vem cá Eu me despedir assim, vem cá, vem cá Vem cá, morena</p>		
12.	CHAMARRITA: CANTEMOS MEU CAMARADA	Heraldo Pereira e Nilo Pereira
<p>Cantemo meu camarada Cantemo nós dois juntinho Os anjos cantam na glória Nós também seremo anjinho Vamos dar por despedida No tampo desta viola Que despedida tão triste Para quem tão longe mora</p>		
13.	CHAMARRITA: SAÍ DE MANHÃ DE CASA	Martinho dos Santos
<p>Saí de manhã de casa Cheguei no clarear do dia Andei noite, andei horas Andei três noite, três dia Mas no banco que eu me assento Eu só faço folia Eu também trago sorte Também eu trago alegria No bailinho que eu não vou Vosmecês também não ia Agradeço essa gente Que é de minha alegria Vou fazer minha sorte Que é da minha obrigação Viola que está tinindo Gemendo na minha mão</p>		

<p>Por isso que está tremendo Fazendo essa gravação É uma sorte do destino Mas não tem reclamação Agradeço a Providência E todos que aqui bem estão O galo bateu asas O dia vai clarear A lembrança é com o tino Não adianta provocar Quando meus versos me chegam Eu começo a reformar Ponho a lenha no fogo Quero ver o tição pegar O fogo quando se apaga O calor fica no lugar Panela que está no fogo Tem arroz, não tem feijão Situação dessa vida Mexe com seu coração Vou fazer a despedida Porquê já não dá mais não</p>		
14.	CHAMARRITA: QUANDO EU VEJO A TRISTE TARDE	Anísio Pereira e Pedro Pereira
<p>Quando eu vejo a triste tarde Que da banda eu olho Me lembro do meu amor Saio no terrero e choro A sôdade é uma semente Que por todo o mundo anda Sôdade não me mateis Vai matar a quem te manda Vamos dar a despedida Meu amigo e camarada Que para dois cantador Despedida não é nada</p>		
15.	DANDÃO: UMA VELHA MUITO VELHA	Grupo de Fandango da Barra do Arapira
<p>Quero começar cantando Já que chorando eu nasci Para ver se eu recupero O que chorando eu perdi Uma velha muito velha Que, de velha, se arcou Pedi casamento à velha E a velha se endireitou</p>		

<p>Penteai vosso cabelo Com pente de barbatana Passai um batom no beijo Que qualquer rapaz se engana O dandão co'a chamarrita Foi que mandei buscar A chamarrita do Rio, ai E o dandão de portugal Uma velha... De curitiba desceram Dois morenos cantador Um veio por capitão, ai Outro por governador Uma velha... Vamos dar a despedida Pra fazer a moda curta Fazendo a moda comprida Ta arriscado a pagar a multa Uma velha...</p>		
16.	VILÃO DE LENÇO	Mestre Eugênio dos Santos
<p>Eu passei a vida cantando Perto de meu amor Sim, sim, meu amor, sim, sim Mas tão longe que estava Não perdi meu valor Sim, sim, meu amor, sim, sim Vai passando e vai cantando Vai dançando dois valsados Vai deixando o amor pra trás Dançando ele vai voltando A saudade mesmo mata Quem ela vai me matando Sim, sim, meu amor, sim, sim</p>		
17.	DANDÃO: A VIDA DE CASADO É BOA	Joaquim Mendonça e Aníbal Araújo
<p>Eu canto verso de amor, só se vier Que não tenho confiança, só se vier É bonito ser casado pra ter mulher A vida do casado é bom O do solteiro melhor é Solteiro vai aonde quer Casado tem que levar mulher Que moça não é boneca, se vier É brinquedo de criança, se vier É bonito ser casado pra ter mulher A vida de casado...</p>		

La vai outra despedida, se vier Por cima da flor brilhante, se vier É bonito ser casado pra ter mulher		
18.	JACARÉ	Grupo Mandicuéra e Caiçaras do Paraná
Jacaré levanta, levanta Vem fazer seu canjerê Que aqui não é sua terra Você não pode viver Quem me dera se te vesse Trinta dias em um mês Sete dias em semana Cada minuto uma vez Jacaré levanta, levanta		
19.	DANDÃO: NO DOMINGO BEM CEDINHO	Narcinda Amorim Lopes
No domingo bem cedinho Quando os pardais caiu no chão Fui ver o meu benzinho Que vinha de avião Ela diz que me namora É leal de coração Ela diz que me namora Será, será, ou não Eu não sou filho daqui Será, será, ou não Nem daonde vós pensais Ai, será, será, ou não		
20.	DANDÃO: EU TENHO MEU PÉ DE ROSA	Nilo Pereira e Leonildo Pereira
Eu quero bem à viola, lai, lai Dentro do meu coração, lai, lai Lai,ô, lai, ri, lai, lai Porque ela me acompanha, lai, lai Na minha vadiação, lai, lai Lai,ô, lai, ri, lai, lai Eu tenho meu pé de rosa Que embaralha com o vento Todo passarinho passa Só meu bem primeiramente Namoro não é desprezo, lai, lai É o prazer de tanta gente, lai, lai Lai,ô, lai, ri, lai, lai		

<p>Vamos cantar mais um verso, lai, lai Pra depois nos despedir, lai, lai Lai,ô, lai, ri, lai, lai Foi a sina que Deus nos deu, lai, lai Isso queremos cumprir, lai, lai Lai,ô, lai, ri, lai, lai Eu tenho meu pé de rosa... Meu camarada, irmão, lai, lai Despedida vamos dar, lai, lai Lai,ô, lai, ri, lai, lai Vamos acabar com essa moda, lai, lai Pra noutra continuar, lai, lai Lai,ô, lai, ri, lai, lai Eu tenho meu pé de rosa...</p>		
21.	QUEROMANA	Grupo Pés de Ouro
<p>Uma luz não alumeia Uma sala e uma varanda Uma luz não alumeia Uma sala e uma varanda Uma sala e uma varanda Como pode o coração Como pode o coração Fazer o que não se manda Oi lai rai, queromana Queromana de Lorena Para te levar não posso Pra te deixar tenho pena Ai, violinha requintada Faz chorar quem tem amor,ai Violinha requintada Faz chorar quem tem amor Ai, faz chorar quem tem amor Dois amor quando se aparta Dois amor quando se aparta No coração deixa dor</p>		
22.	GRACIOSA	Vicente Galdino França
<p>Se quiser estudar verso Na fonte da graciosa Se quiser estudar verso Na fonte da graciosa Na fonte da graciosa Leve o seu lencinho branco Leve o seu lencinho branco Cheio de botão de rosa Vamos dar despedida Despedida eu quero dar</p>		

<p>Vamos dar a despedida Despedida eu quero dar Minha licença são pouca Minha licença são pouca Nessa se vai acabar, ai</p>		
23.	DANDÃO: PAPAI ME DISSE QUE PERDI MINHA VERGONHA	Pedro Miranda e Odair Siqueira "Beso"
<p>Papai me disse que eu perdi a minha vergonha É certo mesmo, eu não duvido opinião Trabalhou pouco, namorou fora da conta É um pecado que nem Deus não da perdão O folião foi no mato tirar mata O gavião pulando de galho em galho Ai, moreninha, esse meu cantar não falha Eu canto bem, arremedo o papagaio Ai, moreninha vamos dar a despedida Ai, moreninha que eu já quero ir embora Ai, moreninha como não viver chorando Ai, moreninha por esse caminho a fora</p>		
24.	CHAMARRITA: ADEUS, MORRO DE COTINGA	Brasílio Santos Ferres
<p>Adeus, Morro da Cotinga Essa pontinha que eu vou virado Essa pontinha que eu vou virado Meu coração se vai rindo Que meu olho que vai chorando Fui antonte pra vir ontem Que no caminho demorei No caminho demorei Estava de amores novos Que da minha parte estimei Estava de amores novos Da minha parte estimei Vamos dar a despedida Que hoje sim, amanhã não Hoje sim, amanhã não Hoje te darei meu braço Amanhã meu coração Hoje te darei meu braço Amanhã meu coração</p>		
25.	DANDÃO: QUANDO EU CHEGO NO FANDANGO	Antonio Pires, Rubens Muniz e Genir Pires
<p>Quando eu pego na viola</p>		

Primeiro eu pego no braço
 Ai, adespois peço licença
 Para ver o que é que eu faço
 Quando eu chego no fandango
 Chego no meu cavalinho
 Passo a mão no meu cavaco
 E toco meu ponteadinho
 Pra falar eu dou sinal
 Pra falar com meu benzinho
 O povo da vizinhança
 Andam me aperseguido
 Falando da minha vida
 Da minha namoradilha
 Eu não sei como será
 Vou largar de namorar
 Ai, falai, viola, falai
 Não sejas aborrecida
 Ai, desde que já está chegando
 A hora da despedida
 Quando eu chego no fandango...
 O povo da vizinhança...
 Ai, vamos dar a despedida
 Junto com o vazar do dia
 Ai, o nome de Jesus Cristo
 Também da Virgem Maria
 Quando eu chego no fandango...
 O povo da vizinhança...

26. FELIZ

Valdomiro Dias de Miranda

Uma luz não alumeia
 Feliz meu bem
 Uma sala e uma varanda
 Como pode um coração
 Feliz meu bem
 Fazer o que não se manda
 Dona Mariquinha me mandou dizer
 Que eu fosse de noite
 Mas ninguém me vê
 Lá no alto do caminho
 Feliz meu bem
 Há uma fonte de beber
 Se o mar não desse peixe
 Feliz meu bem
 O mato não desse caça
 Se a não namorasse
 Feliz meu bem
 O mundo não tinha graça