

NOTAS SOBRE A PRODUÇÃO MUSICAL CAIÇARA: MÚSICA COMO FOCO DE RESISTÊNCIA ENTRE PESCADORES DO LITORAL PAULISTA*

Kilza Setti**

*"Ma, dove la poesia popolare è poesia,
non si distingue da quella d'arte, e nei
suoi modi, rapisce e delizia."*

Poesia Popolare e Poesia d'Arte
Benedetto Croce

RESUMO: Este estudo analisa os recursos encontrados pela minoria caiçara de pescadores-lavradores, para sobreviver em sua própria região, afetada desde 1960 pelo desenvolvimento imobiliário e turístico que reduziu as populações nativas de antigos donos da terra a favelados ou caseiros. Caracterizada por sinais de arcaísmo na linguagem, religião e música, sua cultura tem sido uma forma de resistência às bruscas mudanças que vêm alterando espaços e tempos caiçaras. Desde 1970, o Pentecostalismo incorpora-se ao conjunto desagregador da prática musical caiçara.

UNITERMOS: Minoria caiçara; pescadores; música; religião; resistência cultural.

Introdução

Meu contato com as populações litorâneas de São Paulo iniciou-se em 1959-60. Desde essa época acompanho a atividade cultural (sobretudo musical) do pescador-lavrador do litoral norte, que costumava dividir seu trabalho entre as

* Esta é uma versão ampliada e atualizada do artigo: Notes on caiçara musical production: music as the focus of cultural resistance among the fishermen of the coastal region of São Paulo. In: *The World of Music*, a. 30, n. 2, 1988, p. 3-21 e *The World of Music* a. 30, n. 3, 1988, p. 140.

** Professora de Antropologia e musicóloga.

práticas temporárias da pesca e da agricultura de subsistência¹. Dos meados de 60 até os dias atuais, porém, novos fatos vêm interferindo nesse ritmo dual de trabalho: diferentes políticas para uso da terra, descontrolado crescimento imobiliário, grilagens de terras, crescente turismo na região e suas conseqüências – fatos que nas décadas de 40 e 50 saturaram os municípios de Santos, São Vicente, Guarujá e demais praias da Baixada Santista e acabaram atingindo progressivamente o leste do estado, em direção a São Sebastião, Ilhabela e Ubatuba. No sul, antigos portos como Cananéia e Iguape permaneceriam adormecidos até meados de 1980. Não é difícil entender as causas desse movimento de convergência para o litoral norte, tido como paraíso paisagístico. Só o município de Ubatuba, por exemplo, ostenta 73 praias de grande beleza que, por isso mesmo, são a origem de sua própria destruição. A pequena Ubatuba surge então como promessa de fascinante balneário, de cujas praias os visitantes só pretendem aproveitar as delícias, sem respeitar o ritmo de vida da população nativa.

Boa parcela de seus habitantes urbanos – como os grupos ligados à rede hoteleira, os profissionais dos setores imobiliário e da construção civil e os comerciantes em geral –, festeja a chegada dos veranistas, a cada fim de semana, a cada nova temporada de férias. Já para as populações mais desprotegidas das zonas rurais, costeiras e sertões, essa nova ocupação tem resultado muito mais em perdas do que em ganhos: perda de coesão grupal, de identidade, de território. Enfrentam uma situação de penúria cultural sempre agravada, pois o aparato modernizador diminui distâncias, facilita contatos e atinge essas populações de forma agressiva, sem que lhes seja dado usufruir da nova ordem de benefícios que a tecnologia e os equipamentos de consumo determinam. Trata-se do que Darcy Ribeiro chamou *engajamento compulsório*² quando se referiu aos grupos indígenas e a outras minorias no Brasil. Trata-se, ainda, da perda de traços culturais tradicionais³, sem a aquisição compensadora de outros – fatos que atingem o caipira⁴ e o caçara paulista⁵.

A Região

Antes do desenvolvimento do porto de Santos, outros portos foram significativos à economia do estado de São Paulo, desde os anos que se seguiram à

1. WILLEMS, Emilio. Notas sobre as habitações temporárias de caçaras. *Sociologia*. a. 8, n. 3, 1946. p. 216-7.
2. RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização*. Petrópolis, Vozes, 1977. p. 337-40.
3. Não abrirei espaço para discutir a expressão *tradicional*; uso-a no sentido em que geralmente entendemos: conjunto de práticas culturais que se consolidam por continuidade de aprendizado pelas gerações, sem envolvimento radical com nacionalidade.
4. CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo. Duas Cidades, 1971.
5. SETTI, Kílza. *Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caçara paulista e de sua produção musical*. São Paulo, Ática, 1985.

colonização até fins do século XVIII. Nessa época circulavam por Cananéia, Iguape, São Sebastião e Ubatuba produtos representativos da economia paulista, fato que, aliado ao desenvolvimento da economia de subsistência e da produção de açúcar e aguardente, propiciou situações de importância e abastança a essas cidades portuárias. Posteriormente, ao se deslocarem todos os interesses comerciais para o porto santista, permaneceriam por mais de um século quase em total esquecimento.

Tal situação leva a pensar que nessas pequenas cidades, estagnadas por longos períodos, abrigou-se um tipo de cultura muito peculiar e com possibilidades mínimas de mudanças – uma vez que tanto o movimento comercial quanto os investimentos turísticos estiveram, até os anos 40 e 50 deste século, centralizados preferencialmente na Baixada Santista e em praias do município de Santos. Essa cultura, resultante de contatos luso-ameríndios, caracteriza, com marcada coerência, toda a faixa litorânea do estado de São Paulo.

Sem perder de vista a unidade cultural caiçara, trataremos na primeira parte deste artigo de fatos musicais relacionados principalmente ao município de Ubatuba, pois a maior parte dos dados aqui trabalhados foi obtida em pesquisas nas áreas rural e urbana desse município, entre 1977 e 1982.

A questão das cidades adormecidas por séculos faz imaginar para suas populações etapas prolongadas de isolamento, mas sabemos que a noção de isolamento tem sido revista e já não é aceita, senão com reservas, mesmo se aplicada a estudos que tratem de sociedades tribais. O desenvolvimento dos meios de comunicação possibilita situações de contato e informação cada vez mais freqüentes, tornando assim discutível o conceito rígido de isolamento.

Os povos do litoral paulista mantiveram-se em relativo e parcial isolamento geográfico (que não impõe necessariamente isolamento cultural), já que muitas comunidades estiveram confinadas de um lado pelos contrafortes da Serra do Mar, que as separam do Planalto Paulista e Vale do Paraíba, e de outro pelo Oceano Atlântico. Localidades de difícil acesso, só podiam ser alcançadas em travessias por mar ou em caminhadas por íngremes costeiras e pela mata, que o caiçara chama *sertão*, em oposição à praia, que chama *areia*. Deve-se levar em conta, porém, na avaliação de um parcial isolamento do caiçara, sua vocação para mobilidade não só dentro do município como em direção a regiões vizinhas, sem esquecer que o mar é sempre uma porta aberta às novidades culturais. É preciso lembrar também que o porto de Ubatuba abrigou navios estrangeiros e há notícias de que seu teatro (nos anos 50 transformado em fórum da cidade) teria recebido visitas de companhias teatrais famosas⁶. A presença de um teatro e o hábito de outrora nele se cultivarem as artes fazem pensar que, embora a Igreja tenha tido importante papel como canal de informação e formação cultural, como no resto do Brasil, não terá sido o único.

6. OLIVEIRA, Washington de. *Ubatuba: documentário*. São Paulo, Editora do Escritor, 1977. p. 158-9.

De qualquer modo, as grandes dificuldades de acesso a Ubatuba – em contatos feitos principalmente pelo mar – favoreceram e consolidaram a preservação do que se chamou *cultura caiçara*⁷.

O homem

Ao se tratar especialmente de sua atividade musical, será oportuno caracterizar o homem caiçara e seus compromissos culturais. Estudos arqueológicos e o avanço das pesquisas sobre a pré-história do litoral paulista comprovam a presença do homem dos sambaquis na região. Sabemos também que seus primitivos habitantes, desde o século XVI, estiveram distribuídos em diferentes etnias. Algumas, como a dos *Carijó*, dos *Maiamumi*, dos *Guaianá*, dos *Guarulho*, têm sido mencionadas por especialistas⁸. São conhecidos também os grupos de língua tupi (*Tupinambá* e *Tupiniquim*), outrora habitantes da faixa litorânea do Rio de Janeiro e São Paulo⁹. A natureza e as propostas do presente trabalho não comportam discussões sobre a origem e a fixação desses grupos na área estudada. A referência vale aqui apenas para chamar atenção para a questão dos contatos interétnicos de que teriam resultado as populações caiçaras, admitindo-se ainda, na avaliação de sua cultura, os componentes ibéricos (português e espanhol), franceses e, a partir da implantação da escravatura, africanos. Devem ser lembradas as situações de contigüidade que favorecem contatos entre caiçaras e índios *Guarani-Mbyá* aldeados no município ou ainda entre caiçaras e imigrantes japoneses radicados na região.

Do ponto de vista da cultura, foi robusta a contribuição lusa implantada com a colonização e assimilada nos séculos seguintes. Ainda que hoje persistam certas práticas tradicionais que generalizamos como de inspiração indígena (especialmente práticas pesqueiras e agrícolas, técnicas construtivas, hábitos alimentares e alguns traços na música e dança), foi a cultura dominante do colonizador que deixou profundas marcas, visíveis na esfera religiosa, na ordem social e moral, no linguajar (um dialeto com resíduos de arcaísmos da então língua imposta já no início da dominação), nas práticas culturais – incluindo-se nestas a prática musical.

7. Entende-se por cultura caiçara a que é característica das populações costeiras do Brasil sudeste, e tida como variante da cultura caipira, ambas provavelmente decorrentes da integração de práticas culturais portuguesas e ameríndias. Refere-se principalmente a um estilo de vida.
8. SCHADEN, Egon. Os primitivos habitantes do território paulista. *Revista de História*, a. 5, n. 18, 1954, p. 385-406.
9. MÉTRAUX, Alfred. *A religião dos tupinambás e suas relações com as demais tribos Tupi-Guaranis*. São Paulo, Nacional/Edusp, 1979; STADEN, Hans. *Dois viagens ao Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/ Edusp, 1974.

Urbanização do caiçara – núcleos de produção musical

Ao se falar aqui em urbanização, pretende-se que seja entendida no sentido em que os modelos da urbe tendem a instalar-se no campo, serem aí captados por mecanismos seletivos e absorvidos pela população rural.

Os grupos caiçaras estudados vêm sofrendo pressões de uma urbanização que se instaurou em meados dos anos 70 na região. Em decorrência disso, foram perdendo a antiga posse da terra por falta de documentação adequada e garantias do direito de propriedade, ou ainda em virtude da supervalorização das áreas nobres caiçaras, à qual foi reservada destinação turística. Viram-se cada vez mais envolvidos em problemas de sua própria subsistência, privados dos recursos antes suficientes para obtenção de alimento (pesca e agricultura) e morada (direito ao uso do solo, como antigos posseiros). Trata-se de uma micropopulação que, tendo perdido sua territorialidade, situa-se nos interstícios da população global. Seus espaços e tempos foram ocupados com novos volumes e novos movimentos, restando como solução de sobrevivência fixarem-se em ambientes estranhos ao seu próprio mundo e marginalizados dentro de sua terra de origem. Essas transformações vão levando o caiçara a integrar-se progressivamente aos novos mercados de trabalho, a submeter-se às jornadas impostas e transformadoras dos seus antigos calendários de celebração, invalidando assim os mecanismos de resguardo da sua cultura original.

Mas, apesar da desorganização que vem atingindo as comunidades litorâneas, observou-se que há nelas consciência grupal que tem garantido a preservação de sua cultura ancestral. O caiçara mantém hábitos de linguagem e práticas musicais que permitem tipificar fala e música. Esta é transmitida aos jovens pela família, que funciona como *unidade de preservação*, verdadeiro celeiro onde a tradição musical vai sendo conservada e repetida num processo contínuo. É como se houvesse *nichos culturais* de proteção, onde se guardam recortes de um fazer musical ancestral, celebrado e perpetuado nas festas e ocasiões musicais significativas para a comunidade. A idéia de recortes musicais ancestrais não deve ser confundida com o conceito de *sobrevivências*, pois no caso caiçara esses recortes não atuam como relíquias de que se tenha perdido o sentido, mas como elementos culturais vivos e participantes do cotidiano, com funções muito definidas de celebração ou confraternização.

A produção musical estudada na primeira parte deste artigo refere-se, portanto, a uma população caiçara atualmente sem espaços físicos e culturais próprios, que convive com diferentes segmentos em que se inclui grande número de migrados de outras regiões de São Paulo e do Brasil. A população caiçara se distribui em pequenos *clusters* urbanos, localizados, após a abertura da BR 101, às margens do "asfalto" (como denominam a Rio-Santos) e em sentido oposto ao mar, isto é, em bairros que se formaram após a desocupação das áreas nobres da orla, onde antes residiam as antigas famílias caiçaras. O êxodo dos nativos para os sertões e periferia da cidade, impelidos pela invasão dos novos donos das terras, deu-se primeiramente em toda a parte sul do município, incluindo-se a área urbana de Ubatuba, e dá sinais de se alastrar para o norte; onde já principiam transformações na paisagem. Esse

movimento está norteado por projetos desenvolvimentistas, em que o turista passa a ser o elemento legitimador de todas as mudanças. Na verdade, tal justificativa encobre parcialmente políticas de interesse econômico e de poder.

No final dos anos 70, quando terminei a coleta de dados de campo para meus estudos, o censo de 1980 do IBGE registrou 2 479 residentes rurais (alvo principal da pesquisa). Deve-se considerar, porém, a tendência dos pescadores para contínuos deslocamentos em direção à periferia da cidade, na tentativa de encontrar melhores condições de vida. Dessa população rural com tendência à circularidade, pude registrar, entre 1977 e 1982, cerca de trinta núcleos de produção musical e um corpo estável de aproximadamente cem músicos, o que parece significativo se considerarmos que o patrimônio cultural caiçara vem sendo bastante alterado pelos modelos das grandes cidades.

O músico em face dos diferentes níveis associativos

Para verificar de que forma a comunidade vê o músico e quais suas relações recíprocas, tentei diferentes abordagens no sentido de sondar a posição do músico ante três níveis associativos: família, comunidade e grupo produtor de música. Já se falou na família como unidade de preservação da música. Vimos também que nas ocasiões musicais os familiares, em geral, prestigiam seus músicos, não havendo restrições a essa atividade. A família a vê com simpatia, pois, além de não interferir no trabalho (lembre-se que o caiçara dificilmente se ajusta às determinações de horários e preza a independência de dispor de seu tempo), a prática musical vem ainda agir como atenuante, suavizando a aspereza de uma vida carregada de carências.

Com relação à comunidade que o abriga, o músico é visto de forma dual e contraditória: pode ser criticado por sua boêmia e seu aparente descompromisso com outros trabalhos, mas pode também ser visto com simpatia e benevolência – já que é um virtual agente dos momentos de festa, lazer e religiosidade. O músico transforma-se, assim como os jograis da Ibéria medieval, num ser ambíguo, de difícil caracterização e classificação na sociedade: como diria Pidal, meio anjo, meio demônio¹⁰.

Pelo grupo produtor de música de que faz parte, não é considerado um ser isolado (o artista, no sentido individual), mas como integrante desse grupo, constituindo com ele uma categoria (no seu sentido coletivo, a dos músicos) com funções e atribuições definidas na comunidade.

Quanto à contribuição da mulher na produção musical, há notícias de que em épocas anteriores teria participado mais ativamente. No início de 1960, encontrei em Ubatuba algumas mulheres instrumentistas, dedicadas ao canto, viola, pandeiro,

10. PIDAL, Ramón Menendez. *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, Espasa-Calpe, 1969, p. 45.

caixa e cavaquinho; mas percebo que entre elas a prática musical tem diminuído. Registrei entre 1977 e 1985 alguns casos de mulheres instrumentistas (sobretudo caixa e pandeiro), versistas ou cantadoras, com papel importante na voz *tipe*¹¹. Apesar de não haver restrições à sua atuação como instrumentistas, ainda é a dança que congrega maior número de mulheres nas ocasiões musicais.

Música e religião

Até aqui tentei traçar um rápido perfil da região litorânea de Ubatuba e do homem que aí vive, bem como caracterizar aspectos da sua cultura e assinalar algumas das causas de seu enfraquecimento.

Aponto agora um dos recursos que o pescador caiçara encontra para resistir ou, ao menos, reduzir os efeitos desse processo desagregador: a dedicação às práticas músico-religiosas, invariavelmente associadas à devoção pelos santos. Nos procedimentos devocionais de celebração, a confraternização e a solidariedade configuram-se como força de coesão grupal. Em Ubatuba, o culto a santos mais prestigiados, como São Gonçalo, São Benedito, São João, São Pedro, favorece momentos de festa, quando têm lugar cantos e danças votivas. As preces assumem várias modalidades musicais: ladainhas responsoriais em latim, orações cantadas (como melopéias à voz solista desacompanhada), danças sagradas que incluem acompanhamento vocal-instrumental e sapateado, preces coletivas feitas nas peregrinações pelos músicos ambulantes. Encontros e festas ao Divino Espírito Santo – a exemplo do que ocorre em outras regiões do Brasil sudeste e em alguns modelos açorianos –, estendem-se por quase todo o ano com interrupção apenas na Quaresma e na Páscoa. A devoção ao Divino, manifestada nas andanças musicais, abrange sertões, praias, costeiras e ilhas do município.

Mas, se o fervor religioso inspirado no culto aos santos católicos estimula e garante a produção musical e a continuidade dos repertórios tradicionais, é preciso que a religião seja vista também de outro ângulo: o que mostra a ruptura com o catolicismo, como resultado da progressiva adesão da comunidade caiçara às seitas pentecostais que desde meados dos anos 70 se vêm instalando na região em forma de surtos¹². O aparecimento do pentecostalismo tem acarretado sérios dilemas de opção religiosa, tem desorganizado famílias (a adesão ou não à nova religião divide opiniões entre cônjuges e entre pais e filhos), criando dissensões familiares e dificultando a atividade musical. Entre outros repertórios considerados profanos,

11. *Tipe* tem origem na palavra *triplum*, usada nas práticas vocais medievais. No caso caiçara, é a voz aguda que se sobrepõe em geral a intervalos de sexta, oitava ou décima da voz principal. *Tipe*, como adjetivo, qualifica e classifica uma categoria de voz com características precisas de emissão vocal, timbre e tessitura. Como substantivo, pode designar uma função para determinado indivíduo dentro do conjunto musical.
12. Ver NEGRÃO, Lísias Nogueira. O pentecostalismo no Brasil. SEDOX, Petrópolis, Vozes, a.12, n. 131, 1980. p. 1107-13.

também os de música tradicional caiçara são proibidos por missionários e pregadores protestantes. Essa música, por estar substancialmente associada aos santos católicos, torna-se vinculada à idéia de pecado. Por essa razão, configura-se como incompatível com o conjunto de prescrições e normas que regem a ordem pentecostal. A música tradicional caiçara vem sendo substituída por hinários, com textos religiosos em português.

De outro lado, entende-se que, ao aderir a uma religião alternativa, o caiçara esteja buscando recursos de apoio e sobrevivência numa situação de quase anomia, em seu desagregado universo de fragmentos. Mas essa renúncia ao catolicismo da fantasia, dos oratórios, das procissões, das peregrinações e dos encontros músico-religiosos tem custado sua liberdade, sua alegria de cantar e dançar. Muitos cantadores já se calaram nas últimas duas décadas.

Danças e formas musicais

Como se disse, as celebrações religiosas desempenham importante papel como depositárias dos repertórios sagrados e como veículos de circulação dos repertórios profanos. Nos encontros de celebração, após as práticas devocionais, é comum cobrirem ou isolarem ícones e objetos sagrados, para depois seguirem-se bailaricos, transformadores desses encontros em festas, onde entre outras se dançam peças profanas como a *xiba*, a *ciranda*, a *tontinha*, a *canoa* e a *marrafa*. A esse repertório tradicional podem juntar-se peças e danças urbanas como sambas, modas de viola, baladas e chorinhos; nesse caso, admitem-se novas formações instrumentais.

As crescentes transformações na região têm trazido desenvolvimento, mas este inevitavelmente vem associado a um clima de violência. Inaugurou-se o medo em Ubatuba e, com ele, diminuíram os encontros musicais interpraiais e interbairros. As pessoas fecham-se em casa. Reuniões entre músicos-instrumentistas, versistas e grupos de dançadores tornam-se cada vez mais raras, o que tem dificultado a prática musical coletiva. A desarticulação entre música cantada e música dançada tem resultado na independência de algumas formas coreográficas como a *tontinha*, a *canoa*, a *ciranda*, a *cana-verde* a *xiba*, que se transferem para o âmbito do repertório puramente vocal-instrumental; assim é possível ouvi-las cantadas com acompanhamento ou em versão unicamente instrumental, sem participação de dançadores. Não deixa de ser um modo de sobrevivência dessas danças, que passam a ganhar autonomia como formas musicais. Aliás, como ocorreu na Europa dos séculos XV e XVI, quando certas danças perderam seu uso coreográfico e resultaram em formas camerístico-instrumentais, como a *corrente*, a *sarabanda*, a *galharda*, o *minueto* e outras, retomadas posteriormente como paradigmas de composição por músicos de diferentes épocas, como Bach e Debussy.

O repertório caiçara inclui, portanto, uma dezena de formas originárias de danças, atualmente independentes da coreografia e consolidadas enquanto formas musicais.

Repertório tradicional caiçara

A busca das prováveis raízes da música caiçara remete, antes de tudo, às fontes da música portuguesa de tradição oral. Sem uma sondagem nesse campo será difícil entender a criação musical caiçara. O colonizador trouxe consigo práticas que, acomodadas ao novo meio, resultaram num produto musical derivado. Este, embora gerado sob inspiração de matrizes lítero-musicais portuguesas, tinha necessariamente de receber contribuições da nova terra. Aliás, quando se fala em música portuguesa, deve-se entendê-la num sentido amplo: não só a de Portugal continental, mas também a dos arquipélagos dos Açores, Madeira e antigas colônias ultramarinas, incluindo-se, além do Brasil, as da Indonésia, Ásia e África, sem perder de vista ainda os núcleos musicais implantados por emigrantes ilhéus portugueses radicados no Canadá e nos Estados Unidos. Deve-se lembrar também que nos séculos passados tanto as políticas de fixação dos emigrados portugueses ao longo do território brasileiro quanto seus diferentes locais de origem teriam determinado entre nós usos e estilos musicais diferenciados. Embora pequenos em área, os Portugais do continente e de ultramar abrigam extraordinária variedade de repertórios musicais¹³.

Certos traços da música portuguesa não lograram aqui florescer, como por exemplo o uso da gaita de foles (de largo emprego em várias regiões portuguesas, mas com raras referências no Brasil, das quais se pode lembrar a atual, mas pequena participação em peças do repertório da Banda Sinfônica do Corpo de Fuzileiros Navais). Outros traços tiveram continuidade garantida, como o uso dos instrumentos de corda dedilhada ou friccionada, de sopro, de percussão. Herdamos ainda da tradição musical européia filtrada por Portugal a adoção do sistema tonal maior/menor, o mensuralismo, os critérios para afinação de instrumentos, a tendência para os sons rebatidos, as formações instrumentais dos conjuntos alentejanos e trasmontanos, que combinam flautas, palhetas e tambores, modelos esses recorrentes nas nossas versões nordestinas de pífaros com tambores, a que chamam *bandas de cabaçal* ou *esquenta-mulher*.

No litoral sudeste e sul, a presença da cultura açoriana terá marcado o fazer musical das populações praianas. Ainda que reambientada e com novos significados, essa presença surge, por exemplo, nos critérios para organização de conjuntos instrumentais litorâneos (cavaquinho, pandeiro, viola, rabeca, caixa, ferrinhos); na predileção por sons vocais superagudos (as nossas *tipes*, chamadas *guinchos* em Portugal); na conservação de antigas matrizes do cancionário popular português. Enfim, terá havido aparentemente um clima de compatibilidade (como diria Nettl) favorável à continuidade de modelos musicais trazidos com a colonização ou em

13. SETTI, Kilza. Música portuguesa, suas trajetórias e o Brasil. In: NEVES, J. Alves. (coord.) *Intelectuais e artistas portugueses*. São Paulo Ed. do Centro de Estudos Americanos Fernando Pessoa/Lisboa, F. C. Gulbenkian/Arganil, 1992.

períodos de migrações posteriores¹⁴. Mas é certo que, pesadamente, como lavas de vulcão, as verdades musicais européias esparramaram-se sobre a música autóctone, e desta restaram raras condições de sobrevivência. Políticas colonialistas têm ensinado sempre a mesma lição.

Embora se possam admitir certos procedimentos vocais e coreográficos como possíveis resíduos da cultura nativa (modos de emissão da voz, canto de glote, portamentos, postura e movimentação de corpo no sapateado), e ainda que se verifique a permanência de tais padrões no repertório caiçara, pelos sintomas antes mencionados, será inevitável, pois, reivindicar para Portugal a contribuição básica de elementos formadores do que – para a faixa litorânea do estado de São Paulo –, se pode hoje considerar como *sistema musical caiçara*.

Com a política escravocrata, a cultura de países negros africanos terá também desenhado seus traços na região litorânea. O fim da atividade açucareira em meados do século XVIII, o deslocamento das monoculturas para outras regiões e a comercialização do escravo, transferida para os mercados do Vale do Paraíba, talvez tenham contribuído para o enfraquecimento e a descontinuidade das tradições musicais negras no município de Ubatuba. Estas, embora ainda marquem lugar em festas, com a realização de algumas danças, não devem ser entendidas como parte expressiva do repertório musical ubatubano. Voltarei mais adiante a tratar de alguns aspectos da música caiçara negra.

Instrumentos musicais preferenciais: o violino caiçara

A introdução de instrumentos musicais europeus entre os nativos desde a colonização é fato conhecido da nossa história. Entre os depoimentos que relatam a musicalidade dos índios do Brasil, é sugestivo o do jesuíta A. Sepp sobre o talento musical dos *Guarani de Yapeyu*. Parece ter sido notável a versatilidade dos indígenas como artesãos de instrumentos, cantores ou instrumentistas¹⁵. Os atuais *Mbya* e *Xiripa-Guarani* ainda incluem *rabel* e guitarra em seus repertórios sagrados¹⁶. Se no início do século XVII já se construíam nas missões jesuíticas do Sul órgãos, cítaras, clavicórdios e fagotes e se nessa época já se cantavam na Colônia peças musicais escritas por mestres europeus e regidas pelo sistema tonal, não será difícil compreendermos a presença de instrumentos como a viola de dez cordas (de arame, para os portugueses) e sobretudo o violino nos sertões e costeiras do litoral paulista, de Ubatuba a Cananéia. Em São Sebastião e na Ilhabela encontrei, com

14. HALPERN PEREIRA, Miriam. *A política portuguesa de emigração (1850-1930)*. Lisboa, A Regra do Jogo, 1981.

15. SEPP, Antonio. *Viagens às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos*. São Paulo, Martins/Edusp, 1972. p. 183-7.

16. SETTI, Kilza. *O sistema musical dos índios Guarani de São Paulo*. D. O. *Leitura*, São Paulo, Imesp, a.7, n. 79, 1988, p. 8-9.

rabequistas caixaras de praias distantes, violinos de fabricação alemã e italiana. Um deles obtido em barganha com uma espingarda.

A organização instrumental que encontrei nos núcleos de produção musical, tanto no perímetro urbano quanto na área rural de Ubatuba, fica assim distribuída: para o repertório sagrado, violino, duas ou mais violas de dez cordas, caixa e pandeiro; para o repertório profano, o mesmo conjunto, além de cavaquinho e violão (este, mais raro). O acordeão foi registrado uma só vez nos cinco anos de pesquisas, e numa situação atípica, em reunião patrocinada por autoridades locais, de que também participavam músicos de origem mineira e nordestina, para os quais acordeão ou sanfona têm presença obrigatória. Nesse encontro, os músicos caixaras, discretos, me confidenciaram que a sanfona atrapalhava o ritmo do bate-pé. A natureza ruidosa do acordeão certamente não se ajusta aos volteios e apojeturas minuciosos do violino e não corresponde às expectativas estéticas do ambiente sonoro caixara. Instrumentos de sopro não fazem parte dos grupos tradicionais, mas flauta transversal e clarineta (industrializadas) podem aparecer nos conjuntos urbanos chamados *Reis de música*, nome que dão aos grupos de Reis (folias de Reis) tidos como mais sofisticados, em oposição ao que chamam *Reis de caixa* – segundo os próprios músicos, mais rústicos e antigos, originários ou praticados nos sertões¹⁷. Ambos atuam no ciclo de Natal, de novembro a janeiro, respectivamente, na cidade e na roça.

A viola tem sido, com o pandeiro e a caixa, instrumento indispensável nos encontros musicais. Sem ela não há música coletiva possível. O violeiro solista (a que chamam *versista*) se faz acompanhar do segundo violeiro (a que chamam *segunda* ou *cantador*), que complementa a voz solista a intervalos de terceira ou sexta acima ou abaixo da voz principal. Acompanham-se por acordes rasqueados à guisa de reforço tonal e rítmico, ou por cordas ponteadas, que sublinham a voz principal a intervalos de terceira, sexta ou décima acima da melodia cantada. Algumas vezes o *segunda* decide contrapontear a linha melódica.

Além da viola, o cavaquinho tem papel significativo nos conjuntos de música profana, em que desenvolve procedimentos semelhantes aos da viola, ora reforçando, ora contrapontecendo a linha melódica em ponteado ou em rasqueado nas pulsações.

Os instrumentos de percussão funcionam em geral como apoio rítmico, mas nas peças do repertório sagrado a caixa ultrapassa os limites de mero reforçador da medida. Com soluções timbrísticas surpreendentes, constrói padrões especiais para os momentos sagrados, utilizando recursos intercalados de toques no aro e na pele do instrumento. Tais procedimentos enriquecem a participação da percussão no

17. Os Reis de Caixa de Ubatumirim e algumas matrizes de folias cantadas ao norte do município mostram natureza, traçado melódico e procedimentos percussivos que lembram as folias dos Açores. Alguns desses padrões foram considerados por alguns musicólogos açorianos como possivelmente originários de cantos persas e norte-africanos. Essas hipóteses não foram por mim investigadas, por isso não as posso endossar para aplicação ao caso do litoral norte paulista (sobre o assunto, ver BETTENCOURT DA CÂMARA, J. M. *Música tradicional açoriana*. Lisboa, Biblioteca Breve/MEC, 1980 e DIAS, José. *Cantiga do povo dos Açores*. Instituto Açoriano de Cultura. Angra do Heroísmo, 1981).

conjunto vocal, que, ao soar nas noites escuras por sertões ou costeiras, transporta o ouvinte aos antigos repertórios religiosos portugueses¹⁸.

A organização instrumental acima exposta é considerada ideal, mas pode sofrer alterações dependendo das circunstâncias: já ouvi algumas vezes o cavaquinho substituir a viola, ou o pandeiro substituir a caixa, quando não há nenhuma disponível para as orações cantadas. É preciso lembrar que as caminhadas a pé pelos sertões e praias, sob o sol e as chuvas freqüentes nessa região, não permitem durabilidade aos instrumentos, e o minguado orçamento dos músicos dificilmente possibilita aquisição de novos.

Consultados sobre a hipótese de uma hierarquia instrumental, os músicos caiçaras são unânimes em situar o violino como instrumento mais importante e de difícil aprendizado. Não só por seu prestígio entre os músicos e freqüência com que aparece no repertório caiçara, mas também pela famosa tradição de luteria na região, é o violino que oferece maior interesse para o pesquisador. Dos onze instrumentos encontrados na área estudada em Ubatuba, apenas um era industrializado, e os outros confeccionados na região. Em Iguape, São Sebastião e Cananéia, encontrei igualmente rabequistas-artesãos. Os violinos do litoral norte e os do litoral sul apresentam algumas diferenças quanto ao número de cordas e tipos de afinações usadas, mas seria demasiado longo tratá-las neste artigo.

O estudo do violino caiçara conduz de início ao problema da ambivalência do nome: violino ou rabeça? Concluimos que para os músicos as expressões se equivalem; apenas conferem maior rusticidade à rabeça e aspecto mais aperfeiçoado ao violino, relacionados esses dois índices a noções temporais, *antigo e atual* e a idéias de localidade, *roça e cidade*. Os conceitos correspondentes a *rústico e aperfeiçoado*, atribuídos pelos caiçaras respectivamente à rabeça e ao violino, reafirmam a sucessão rabeça/violino como resultante de aperfeiçoamentos técnicos, e conhecida na história da luteria. Em 1977 encontrei na costeira de Ubatumirim um instrumento artesanal com dimensões e afinação da *viola de orquestra sinfônica*, a que o artesão chamava *rabeça*. Em visitas posteriores a esse músico-artesão, percebi que passara a construir instrumentos menores, afinados como violinos. Indagado sobre as razões da mudança na confecção dos instrumentos, justificou dizendo que uma pessoa de São Paulo o visitara e teria sugerido novos padrões de tamanho e afinação para seus instrumentos. Não encontrei mais rabeças na região.

Música vocal. Canto e medida. Procedimentos polifônicos.
Ornamentos e variantes. Cadência silábica repetitiva

O repertório caiçara não permite separação entre música vocal e instrumental, já que as duas categorias se complementam. Peças profanas ou religiosas cons-

18. LOPES-GRAÇA, Fernando. *Disto e daquilo*. Lisboa. Cosmos, 1973 e GIACOMETTI, Michel. *Cancioneiro popular português*. Colab. F. Lopes-Graça. Lisboa, Circulo de Leitores, 1981.

tituem-se de canto acompanhado de instrumental; e a única exceção de canto desacompanhado reside nas orações cantadas – espécies musicais lamentosas, à voz solista –, e nas ladainhas responsoriais em latim, praticadas num terreno neutro, entre fala e canto. Em vão procurei encontrar na área da pesquisa cantos de trabalho (pesca, plantio, ou algo musicalmente próximo ao *lerar* – tipo de melopéia dialogada das pastoras portuguesas), romances ou cantigas de embalar desacompanhados de instrumental, e ainda bastante freqüentes em regiões de Portugal continental. De acordo com alguns músicos caiçaras, os romances teriam existido em épocas anteriores, no litoral norte; mas deles não obtive registros.

A pesquisa mostrou que, salvo os casos acima mencionados (orações cantadas e ladainhas), o canto desacompanhado é raro. Documentos musicais de *melodia infinita*, livres do condicionamento da medida, não foram ouvidos na região estudada. Por outro lado, o músico ubatubano terá encontrado solução para livrar-se da medida imposta pelo instrumental: utiliza *ralentandos* intermitentes, bastante acentuados, que permitem aos cantadores soltarem, por meio da voz, os conteúdos expressivos da música e do texto. Esse afrouxamento no andamento pode ser obtido também na voz *tipe*, possibilitando um relaxamento das imposições da medida, embora a própria voz *tipe* contenha padrões intrínsecos de medida que fixam por sua vez seu tempo de atuação; vale dizer, os aparentes afrouxamentos incluem veladamente determinações de medida e simetria. Além de reforço harmônico e de agente de afrouxamento, a *tipe* pode ser vista como padrão de beleza e elemento vocal afetivo. Neste ponto, tenhamos de ultrapassar os limites da música caiçara e penetrar na musicologia européia, ameríndia, mediterrânica ou africana e buscar, quem sabe em quantas outras fontes, os motivos da predileção por sons gritados, estridentes, prolongados, emitidos na região superaguda da tessitura vocal ou em *falsete*. Ao estudar o sistema musical dos índios *Guarani-Mbya* de São Paulo, registrei tais procedimentos quando, nas rezas noturnas (*porai*), as mulheres reforçam a voz solista do pajé, redesenhando e sublinhando o contomo melódico do solo com emissões de glote acopladas à oitava acima da voz principal. A duplicação da oitava é considerada de uso comum em culturas musicais tribais e pode ser vista como adequação da tessitura aos limites da voz humana¹⁹. Esse mesmo gosto por sons lancinantes foi registrado na Tunísia entre as mulheres *Ghebunte*²⁰, em cantos femininos portugueses, a que chamam *guincho* e *sobreguincho*²¹, ou ainda nos cantos masculinos de peditórios de Reis, cantados em *falsete*, como os usados no Alentejo²².

19. NETTL, Bruno. Some aspects of the history of the world music in the twentieth century: questions, problems and concepts. *Ethnomusicology*, a. 22, n. 1, 1978. p. 123-36.

20. LAADE, Wolfgang. (gravado por...) Folkways Records, álbum FN 8/863, v. 3. Folkways Records & Service Corp., Nova Iorque, 1962, 1962, side 1/7.

21. OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1966. p. 156.

22. Ver GIACOMETTI, M. *Op. cit.* p. 55.

A música recolhida entre pescadores caiçaras mostra como conduta vocal mais freqüente o canto paralelo em terças, de uso universal – o *gymel*. Esse procedimento, se avaliado da ótica ocidental, é tido como herança nórdica, com uso consolidado na Inglaterra; mas sabemos que tem sido registrado noutras regiões, notadamente em estudos de música tribal de regiões da África negra²³. No repertório vocal caiçara são comuns os intervalos de quarta e sexta e de terceira e sexta da voz principal (*fabordão*). Entretanto são raras as sucessões de terceiras e quintas paralelas e ainda mais raro o *organum*. As vozes *tipo* agregam-se nos finais de frase, a intervalos de oitava, décima ou sexta do som fundamental²⁴.

Fica evidente o uso preferencial do movimento direto. Quanto aos movimentos contrário e oblíquo, diríamos que podem aparecer, mas seria mais prudente não considerá-los prática sistematizada, e sim soluções esporádicas. Os esboços polifônicos são notados na música caiçara e devem ser considerados sobretudo como tentativa de verticalização das vozes; e nesse caso talvez não seja adequado pensar em polifonia, já que a palavra, se vista da ótica da musicologia ocidental, pode indicar comportamentos vocais mais elaborados. Parece razoável admitir a ocorrência de uma “polifonia coral instintiva”, como sugeriu Lopes-Graça²⁵.

A música vocal e a instrumental exibem largo uso de *ornamentos*. A quantidade e a variedade destes é de tal ordem que, em certos momentos, impedem que se determine com exatidão quais os sons fixos no contorno de uma linha melódica. São *apojaturas*, *grupetos*, *retardos*, *portamentos*, que possibilitam inesperadas mutações, mesmo que um desenho melódico esteja suficientemente conhecido e consolidado pela repetição. No caso caiçara, a prática de *ornamentos* pode ser vista como recurso alternativo nas repetições, já que sempre possibilita variados desempenhos para uma mesma matriz musical. Desse modo, o *ornamento* pode ser o agente virtual de infinitas variantes numa mesma linha melódica, mas não é o único: a substituição de certas notas da matriz melódica, as mudanças rítmicas, os sinais de alteração que ocorrem na peça, as duplicações intervalares, as alternâncias de tessitura e outros componentes podem resultar em modos variáveis de execução. Na música instrumental podemos citar a passagem ou substituição da linha melódica para oitavas acima ou abaixo, além do uso de diferentes linhas de contraponto com a voz cantada, as variantes nos solos ponteados dos interlúdios instrumentais; no violino, a duplicação da quarta abaixo, ou quinta acima, que Sawa denominou *harmonic additions e melodic substitutions*²⁶.

Na ausência de classificação êmica, chamei *cadência silábica repetitiva* à tendência do cantador ubatubano para a terminação cadencial: a última ou últimas duas sílabas da palavra final que arrematam um verso são repetidas, resultando uma

23. Ver GERGELY, Jean. Introduction à la connaissance du folklore musical, in *Histoire illustrée de la musique*. Lausanne, La guide du disque/Rencontre 20, 1967. p. 91.

24. Ver SETTI, Kilza. *Ubatuba nos cantos das praias...* Ed. cit. p. 186-93.

25. LOPES-GRAÇA, Fernando. Op. cit. p. 227.

26. SAWA, George D. The survival of some aspects of medieval arabic performance practice. *Ethnomusicology*, a. 25, n. 1, 1981. p.73-86.

norte em décadas anteriores: depauperamento das populações de cultura tradicional, desaparecimento de músicos que detinham formas de saber, sem reposição nem estoque de novos quadros; diluição da família caiçara com casamentos ou uniões mistas; projetos desenvolvimentistas na região; valorização exacerbada das terras caiçaras e implantação de segundas residências; migrações procedentes de outros estados, com conseqüente aumento da população; infiltração do comércio de drogas entre jovens caiçaras; aumento da violência; ação doutrinadora de igrejas pentecostais; substituição de valores tradicionais e, sobretudo, degradação do meio ambiente. Para uma população mantida durante séculos em relativo isolamento e desprovida para enfrentar novas situações, tais elementos, agravados neste final de milênio, agem como energia destruidora.

A propósito de uma estética caiçara

Após trinta e cinco anos de acompanhamento da atividade musical no litoral norte e Baixada Santista, me pareceu adequado pensar numa estética musical caiçara. As visitas ao litoral sul vieram complementar e consolidar minhas hipóteses anteriores sobre a existência do que chamei *estética musical caiçara*. Essa expressão – tão imprecisa quanto discutível –, deve ser aqui entendida no seu sentido vulgar, isto é, algo que remeta à noção de *construção musical ideal* – noção obviamente independente de compromissos conceituais com a Filosofia da Música. Cada povo, comunidade ou agrupamento humano terá formulado suas próprias noções de estética, no sentido daquilo que se tem como *conveniente* em qualquer das formas de expressão e fazer artísticos. A idéia de seleção e adequação de procedimentos artísticos terá correspondências com o *corpus* de *mores*, tabus, preferências, vetos, escolhas, compatibilidades – correspondências provavelmente fixadas por valores morais e regidas por códigos. Os próprios conceitos sobre música diferem em cada sociedade, e algumas, embora pratiquem música, não elaboraram conceitos a esse respeito²⁷. É possível, já se disse antes, que o conjunto de comportamentos musicais coerentes entre caiçaras do litoral paulista tenha sido engendrado ao longo do tempo, sob condições ambientais, genéticas e culturais peculiares. Referindo-se à questão do encontro de culturas resultante da colonização, Alfredo Bosi fala na cultura do povo como “localista por fatalidade ecológica, mas universal na sua dialética humilde”, e assinala que é esse “sincretismo democrático que faltou às vezes aos estilos consumados da cultura erudita quando se codificaram no interior de instituições fechadas e auto-reprodutoras”²⁸.

O ambiente propício às ocasiões musicais caiçaras prevê séquitos, anjos, rezas, recitativos devocionais, hinos cantados arrastadamente, cujo tom lamentoso das

27. SETTI, Kilza. Teorização do conhecimento em música. *ART 018 – Revista da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia*, p. 124-5, 1991.

28. BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994. p. 55-6.

vozes é recheado de *hoquetos*, de *retardos*, de sofridos *portamentos* vocais e *fermatas* intermináveis, de apojaturas e trinados, de acabamentos filigranados do violino, quando os sons caíçaras, sobretudo na música de acompanhamento das procissões, são entremeados de intervenções austeras dos metais ou da percussão das bandas musicais. Tal ambiência sonora abriga comportamentos repetitivos e previsíveis, mas é aberta também àquele “sincretismo democrático”, em que se permitem intervenções no tradicional sem, digamos, destradicionalizá-lo ou alterar sua feição, mas apenas no sentido de acréscimos. As matrizes musicais são resguardadas, mas sujeitas a pequenos toques marcantes de localidade, quase que numa alquimia de individualidade coletivizada. O conjunto de componentes musicais caíçaras é por vezes denunciador da ancestralidade portuguesa, ora fazendo lembrar os cantares dos corais camponeses alentejanos, ora reproduzindo aspectos dos ruidosos conjuntos instrumentais açorianos e madeirenses, como se aqui tivessem sido forjadas novas práticas musicais feitas de lembretes, citações, acenos e repetições do gosto musical português, não como subprodutos, mas já acaíçaradas numa nova ordem estética, a da floresta atlântica. Derivada talvez daquela ancestralidade lusa, mas dela independente em suas novas razões, em seus novos sentidos.

A análise das amostras musicais recolhidas em diferentes períodos e regiões litorâneas do Estado revela, de um lado, a presença de padrões distinguidores da procedência de cada exemplo musical (as particularidades) e, de outro, pela coerência de padrões caracterizadores (a área caíçara, o genérico), confirma a unidade maior, definidora, em que se inscreve a produção musical do caíçara paulista.

O reverso: religião e antimúsica

Nos anos 70 o catolicismo ainda se mantinha como suporte das práticas musicais religiosas. Ao final dessa década sentem-se os primeiros sintomas de destruição daquelas práticas²⁹. Gilberto Freyre fala numa “liturgia antes social que religiosa” e num “doce cristianismo lírico, com muitas reminiscências fálicas e animistas das religiões pagãs: os santos e os anjos só faltando tomar-se carne e descer dos altares nos dias de festa para se divertirem com o povo”³⁰. A observação do autor refere-se à experiência acumulada pelo português do século XV e provavelmente transferida para o Brasil nos séculos seguintes. Esse “cristianismo liricamente social” parece ter-se prolongado em águas mais caudalosas por todo o Brasil, gerando um catolicismo rústico³¹, afeito às representações, autos, danças sagradas, séquitos, lapinhas, e com repertórios musicais adequados a cada situação. Devoções associadas a confraternizações familiares e vicinais, a compromissos de compadrio

29. SETTI, Kilza. *Ubatuba nos cantos das praias...* Ed. cit. p. 233-72.

30. FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. Rio de Janeiro, Record, 1995. p. 21-2.

31. QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O campesinato brasileiro*. Petrópolis, Vozes/Edusp, 1973.

e parentesco tornam-se formas de celebração e, como diz Freyre, “de religião ou culto de família mais do que de catedral”³².

Os agrupamentos dos chamados caboclos, sertanejos – e, no caso paulista, caipiras e caiçaras –, guardam de modo surpreendente essas formas de religiosidade mais afeitas à festa do que à meditação e manifestadas pelos *foliões* – músicos e agentes de fé –, nas celebrações religiosas, como fatos de uma liturgia ruralizada que ainda sobrevive. Mas a crescente adesão ao pentecostalismo vem mudando rapidamente essa situação e invertendo a associação anterior: de religião/música passa a religião/antimúsica.

Cantar ou protestar? A arte como forma de protesto

Os repertórios tradicionais de Ubatuba surpreenderam nas décadas passadas e de tal modo continuam surpreendendo hoje que o pesquisador tende a isolar as amostras musicais ubatubanas numa categoria única que abrange uso sagrado e profano e em que as posturas conformistas expressas nos textos confirmam a resignação do povo caiçara diante das transformações que o levaram a atual situação de perdedor.

Em seus estudos de repertórios tradicionais, Merriam verificou serem mais freqüentes e importantes as mudanças nos textos do que nas músicas³³. Embora também no caso ubatubano a disposição para mudanças se dê menos no âmbito das melodias do que no dos textos, estes não indicam qualquer atitude de denúncia sobre a nova realidade de vida que se vem impondo à população. Além disso, verificou-se que, embora o processo de criação passe a conotar muito mais uma relação *com o texto* do que *com a melodia*, as intervenções nos textos tradicionais ou as reconstruções destes têm sido escassas. Como se observou, os processos de composição estão na razão direta dos mecanismos de escolha entre *conservação* ou *renovação* dos estoques musicais de tradição oral. Antigas matrizes sofrem poucas alterações e estas, quando ocorrem, resultam de criações circunstanciais nos *textos*, sem que se percam os modelos ancestrais³⁴.

Mas há exceções: no tocante à música carnavalesca dos blocos ubatubanos e nos folguedos do boizinho, há sinais de críticas à situação político-econômica e a personalidades locais. Com a atual modernização imposta à vida caiçara e a soma das culturas migradas para a região, ampliaram-se os conjuntos musicais e reformulou-se a antiga banda Lira Padre Anchieta, atualmente com um quadro de músicos predominantemente jovem e repertório renovado. No âmbito do ensino formal, brotaram escolas de música e cursos profissionalizantes. Enfraqueceram-se os estoques da música de tradição oral, concentrados preferencialmente em núcleos ao

32. FREYRE, Gilberto. *Op. cit.* p. 22.

33. MERRIAM, Alan. *The Anthropology of music*. Nova Iorque, Western University, 1971. p. 177.

34. SETTI, Kilza. *Op. cit.* p. 116-23.

norte do município. A ação oficial da Igreja e de setores governamentais insiste numa oficialização da música tradicional, levando-a para espaços públicos. Com o prestígio atribuído aos músicos e o suposto brilho de apresentações organizadas por secretarias de turismo e cultura, as autoridades municipais pensam compensar as perdas dos caiçaras. Mas é justamente esse conjunto de equívocos que vem alterando seus códigos, desviando-lhes o verdadeiro sentido. Não é pelo brilho efêmero das festas oficiais que aos caiçaras será restaurada a dignidade de decidirem como, quando e onde devem fazer suas reuniões musicais.

São Sebastião e Ilhabela experimentaram também transformações: de antigos núcleos habitacionais caiçaras passaram a pólo petrolífero e balneários – atraindo mercados de trabalho promissores. Em São Sebastião a migração originária de outros estados teve conseqüências transformadoras nas reservas musicais tradicionais. Como ocorre em Ubatuba, as políticas municipais de continuidade e apoio aos músicos têm ação duvidosa: aparentemente reforçam e propiciam encontros musicais, mas agirão sempre como interferências potencialmente capazes de comprometer o que de mais importante existe no cerne dessas culturas tradicionais, que é a *razão de fazer música*. Essa razão está substancialmente relacionada a um estilo peculiar de vida (com normas de etiqueta previstas na esfera da solidariedade vicinal e do parentesco), aos compromissos religiosos (rezas coletivas ou pagamentos de promessas) – enfim, a situações que só a comunidade caiçara pode decidir se são significativas ou não. As ocasiões musicais devem ser livres de determinações que desviem sua verdadeira intenção musical. Essa espécie de tutela que se dispensa aos músicos, no sentido de organizar seus eventos, procura na verdade esconder os verdadeiros motivos da depauperação de sua atividade musical, que está relacionada à perda de espaços, à impossibilidade de retirar da natureza os proventos para o próprio sustento, à negação de serem o que sempre foram, livres da carga pitoresca com que são revestidos nas mostras folclóricas. Perdas e negações já fizeram do caiçara paulista um meio-cidadão. De todas as minorias do Brasil, essa tem sido a mais esquecida por instituições governamentais e não-governamentais³⁵.

Na Ilhabela há razoável preservação dos repertórios tradicionais. Tenho encontrado aí documentos musicais cujos textos são decididamente denunciadores. Conheci na Barra Velha, em março de 1984, um músico compositor. Suas críticas musicadas, dirigidas a uma das administrações municipais anteriores renderam-lhe uma prisão. Homem atento aos fatos políticos, na época em que o conheci havia composto um *samba-choro* cujo texto festejava o fim da ditadura militar e aclamava Tancredo Neves, primeiro presidente do novo regime. Felinho Camarão era seu apelido. Morreu pobre, sonhando um dia gravar suas músicas.

A Ilha ainda é um núcleo poético de alto valor denunciante. Protestos são enxertados nas matrizes musicais e nos textos, sem grande cerimônia. Essa atitude dos artistas da Ilhabela parece muito particular se comparada à resignação dos ubatubanos. A situação geográfica e os contatos com o mundo exterior deram-se de

35. SETTI, Kilza. O caiçara paulista: minoria esquecida. *D. O. Leitura*, Imesp, São Paulo, a. 6, n. 72, 1988, p. 2-3.

modos diferentes num e noutro caso. Na Ilhabela dos anos 50, a vida dos pescadores inaugurou a temática caiçara no cinema brasileiro³⁶. A italianidade das equipes de direção e produção de *caiçara* e a estética hollywoodiana dos anos dourados não impediram que fossem captados e mostrados nesse filme padrões expressivos da cultura caiçara, obtidos durante filmagens, no convívio com as comunidades de pescadores locais. Talvez esse convívio, treinamento pioneiro há quatro décadas, tenha alertado os caiçaras a manifestarem sua consciência contestadora e seu inato talento crítico — única forma possível de *revanche*.

Se no cancionero ubatubano os textos continuam fiéis às antigas matrizes e se neles as mudanças ocorrem apenas para comentar fatos circunstanciais, em clima de certa benignidade (em geral, para homenagens, saudações, despedidas a amigos), já uma sondagem que fiz entre músicos-poetas na Ilhabela, de 1984 a 1995, rendeu material fecundo, com sinais de insurreição poetizada.

Numa costeira ao sul da Ilha, conheci Pedro Basílio da Silva, pescador, marinho, poeta, pasquineiro e tocador de cavaquinho. Seu discurso, rico em metáforas, mostra apreciável desenvoltura narrativa e domínio da construção poética. Motivados pelo espírito denunciador do *pasquim*, Pedro e seu filho Paulo dão continuidade na Ilhabela a essa forma poética centenária, que chamam igualmente *romance*. Para cantar *pasquim*, o cantador vale-se em geral de formas musicais da tradição caiçara em cuja construção rítmica possa enformar seus textos. Para isso servem as formas da *ciranda*, da *cana-verde*, da *tontinha* e outras. Apesar de em algumas circunstâncias serem usadas formas musicais, o veículo tradicional de divulgação do *pasquim* é a escrita. Textos sem assinatura podem garantir aos autores o anonimato para liberar críticas muitas vezes picantes³⁷.

O contraste entre o talento para a maledicência versada dos ilhéus e a poética conformista dos ubatubanos mereceria novos estudos. Mas, apesar de a sagacidade dos nossos *catulos* pescadores os animar continuamente a uma ação de renovado protesto, tomando-os como que guardiões das pequenas minorias a que pertencem, são eles, por outro lado, depositários de tradições ancestrais. Encontrei no *pasquim* sobre a ilha dos Alcatrazes, escrito por Pedro Basílio, quadras inteiras indicadoras do sebastianismo português. Isso mostra uma ambivalência no trato de materiais antigos e novos, um saber lidar com o *velho* e a *novidade*. Essa desenvoltura criativa revelou-se também no método de composição de Felinho Camarão, que me contou que fazia colagens musicais conscientemente, acrescentando em suas músicas fragmentos de repertórios retidos na memória e combinando-os com elementos da atualidade. Ao recriar sobre o antigo, o músico comprova a hipótese de Merriam sobre a colagem como um dos recursos da técnica composicional, verificada pelo autor em comunidades tribais e tradicionais. Ao assumir deliberadamente essa técnica composicional, o músico caiçara confirma a idéia da composição como

36. Ver *Caiçara*, (filme). Dir. de Adolfo Celi. São Bernardo do Campo, Vera Cruz, 1959. 92min. Cópia: Sistema Globo de Videocomunicações Ltda.

37. Ver, MUSSOLINI, Gioconda. *Os pasquins do litoral norte de São Paulo e suas peculiaridades na Ilha de São Sebastião*. São Paulo, ECA/USP, 1971.

processo consciente e essencialmente social – pressupostos teóricos defendidos também por aquele autor³⁸.

A representação musical caiçara de derivação negra

Já se falou que a ocupação humana no litoral tem precedentes num passado indígena e na subsequente mescla das etnias nativas com o colonizador europeu. O início do século XVIII marca a chegada de escravos provenientes das diversas regiões da África negra. No século XIX, tem lugar nova ocupação indígena, confirmada pela presença dos atuais subgrupos *Guarani (Mbya e Nhandéva-Xiripa)*, que aí vivem e, apesar dos contatos com centros urbanos próximos, mantêm independente e inalterado seu próprio sistema musical³⁹.

O litoral norte paulista, com economia outrora baseada em lavouras açucareiras e cafeeiras, tinha nos escravos sua principal mão-de-obra agrícola. Com a proibição do tráfico, alguns pontos desse litoral transformaram-se em portos clandestinos de desembarque de negros. A partir de meados do século XIX, grande parte do contingente africano foi deslocada da costa para o Vale do Paraíba, que apresentava melhores mercados para sua comercialização⁴⁰. Embora alguns municípios litorâneos tivessem registrado no século passado expressivo número de negros (Ubatuba, por exemplo), a população caiçara atual apresenta-se majoritariamente branca⁴¹; mas algumas famílias caiçaras negras remanescentes na costa guardam prováveis elementos culturais africanos ou derivados da África: os bailados (*moçambiques*) e cantigas de *jongo* em Ubatuba e as danças dramáticas (*congadas*) em São Sebastião, Caraguatatuba e Ilhabela.

Falar em música africana ou música negra no Brasil é, certamente, proceder a generalizações desaconselháveis. Para entender a origem, a transferência, a distribuição, a retenção ou o desaparecimento de traços das músicas da África negra, seriam necessários estudos fundamentados na procedência das etnias para aqui trazidas e nas políticas de sua fixação no Brasil (no presente caso, especialmente no litoral paulista); além de estudos sobre as relações de parentesco ou sobre as dinastias, nas suas formas africanas de origem, e de como teriam sido essas relações aqui

38. MERRIAM, Alan. *Op. cit.* p. 177-80.

39. SETTI, Kilza. O sistema musical dos índios Guarani de São Paulo. *D.O.Leitura*. São Paulo, IMESP, a. 7, n. 79, p. 8-9, 1988 e _____. A Gerhard Kubik: notícias do Brasil. In: *For Gerhard Kubik Festschrift on the occasion of his 60th birthday*. (SCHMIDOFER, A. and SCHÜLLER, D., ed.). Peter Lang Euripäischer Verlag der Wissenschaften, Vergleichende Musikwissenschaft, Frankfurt - Main, 1994.

40. LEITE, Beatriz Westin de Cerqueira. Um estudo sobre a escravidão em Ubatuba. *Revista de História*, n. 5, p. 7-58, 1966 e n. 6, p. 9-66, 1967.

41. Assinalam-se contínuas migrações de populações negras (vindas sobretudo de Minas e Bahia) que convergem para os mercados de trabalho do litoral de São Paulo. Essas populações não devem ser confundidas com os que até aqui chamamos de *caiçaras negros*, principalmente em virtude de suas particularidades culturais, que os distinguem dos antigos herdeiros da tradição caiçara negra.

reprocessadas de acordo com as conveniências do mercado escravagista. De que modo esses agrupamentos de escravos teriam interferido e interagido em contato com os assentamentos caiçaras já existentes nas ilhas e no continente? Quando e como se deu a implantação do comércio de africanos ou sua passagem pela região?

O imprevisível bailado de deslocamentos humanos a serviço dos interesses escravocratas terá determinado canais de ramificação dos diferentes traços culturais da África negra, esparramando as etnias africanas em trajetórias insondáveis, que fertilizaram e enriqueceram a massa cultural do Brasil em formação. Mas quais nossas ferramentas para explicar certos fatos musicais, como por exemplo a presença hoje das marimbas no litoral paulista – região tão contígua a áreas desenvolvimentistas como São Paulo e o Vale do Paraíba? Por que não as marimbas em Parati, Angra dos Reis ou mesmo Ubatuba?

Já assinalamos em outro trabalho que os atuais estudos de etnomusicologia no Brasil não mostram referências a esse instrumento em qualquer outro ponto do país⁴². Esse fato confere às marimbas caiçaras uma situação particular, de originalidade. É conhecido o papel orgânico, fundamental, das marimbas nos autos dramáticos – as *congadas* caiçaras⁴³ –, mas parece que só como tal aquelas têm sido descritas, isto é, como acessórios importantes ou complementos sonoros dos discursos e cantigas para mediação de poder entre facções adversárias simuladas nos autos. Mas essa dependência do instrumento, que tem seu uso condicionado apenas aos momentos de realização das *congadas*, merece ser mais bem discutida. E restam alguns pontos a averiguar: 1 - A existência do instrumento no bairro de São Francisco e em Caraguatatuba está de tal forma dependente das situações de vigência ou decadência do auto popular, que, em viagem feita numa das épocas de sua decadência (entre 1975 e meados de 1980), encontrei semidestruídas as antigas *marimbas*, pois desaparecera temporariamente a razão de conservá-las. 2 - Por que a antiga marimba da Ilhabela continua escondida e confiada ainda hoje à tutela da quarta geração de familiares, tidos como supostos remanescentes do primeiro reinado de Congo na Ilha? 3 - Teriam essas marimbas desempenhado outrora funções sinalizadoras de mensagens, que as relacionassem a insígnias de poder? Nesse caso, como recuperar antigos códigos desses *instrumentos falantes*? 4 - Na prática dos atuais percussionistas (marimbeiros), o que teria restado dos antigos padrões percussivos; e, embora ainda existam toques adequados aos diferentes momentos do auto, qual a relação desses toques com os atuais textos? 5 - Que políticas adotar para ganhar a confiança dos pouquíssimos e reservados artesãos ainda vivos, e obter deles depoimentos precisos sobre técnicas construtivas, como por exemplo seleção de materiais, modos de organização dos diferentes tipos de

42. SETTI, Kilza. A Gerhard Kubik.... Ed. cit.

43. Ao se falar nas *congadas* seria necessário evocar os autos medievais de fé e de conversão, as festas de maio, as danças dramáticas, as *morris dances*, e suas respectivas correspondências universais. Entre inúmeros outros autores, ver Barwick, Linda: "The Philippine Komedya and the Italian Maggio - cross-cultural perspectives on related genres of popular music theatre". In: Gibbs, A. M. (ed) *Masks of Time: drama and its contexts*. Camberra, Australian Academy of the Humanities, 1994, p. 71-108.

madeira no teclado, disposição das teclas e existência ou não de sistemas de afinação desses xilofones? 6 - Quais migrações, intercâmbios, rearranjos teriam determinado a diferença de uso entre a marimba de Caraguatatuba e as duas outras? Estas – de acordo com informação pessoal de Gerhard Kubik –, com provável origem nos povos do Congo Brazzaville até Camarões; e a de Caraguatatuba, com caixa ressoadora como as dos gamelões javaneses, similares às registradas em Moçambique, Tanzânia e Zanzibar⁴⁴.

Somente com uma pesquisa consistente sobre as condutas de distribuição e fixação dos emigrantes portugueses no Brasil dos dois últimos séculos e sobre as políticas de deslocamentos de escravos entre os portos do litoral paulista, estaríamos em condições de entender as diferenças da música caiçara de derivação africana.

Concluindo, é possível dizer que, apesar das transformações e da modernização, a população caiçara tem mostrado consciência da necessidade de preservar os seus repertórios tradicionais. Noto, nos últimos dois anos (1995 e 1996), sintomas de revalorização e revivescência das tradições culturais caiçaras, visíveis no empenho e na ação de grupos jovens para reativar músicas e danças de seus antepassados. Mas boa parcela da juventude desconhece seu patrimônio musical. Quanto às condições de manutenção desse patrimônio, verifica-se que não está comprometido com alterações formais ou estilísticas. Embora enfraquecido, em face das condições desagregadoras expostas neste trabalho, os repertórios tradicionais mantêm-se intactos. O que se nota é uma prática simultânea de diferentes repertórios, sem interferências empobrecedoras nos tradicionais. Essa convivência de diferentes categorias musicais, que poderíamos chamar “coexistência pluralística de repertórios”, comprova observações teóricas anteriores⁴⁵.

Ainda que se levem em conta as matrizes portuguesas e a contribuição dos diversos componentes étnicos africanos, é preciso reconhecer, no processo de construção do que se considera *música caiçara*, a constante busca de uma identidade própria da região litorânea. Na elaboração desse produto musical único, algumas gerações têm-se empenhado no sentido de sua criação e de sua manutenção.

O som caiçara esconde-se nos ranchos de pesca, nas pequenas casas do sertão. Já não é fácil ouvi-lo. Quem vive, porém, a plenitude do litoral paulista pode sentir a presença desse som no mar, nos caminhos trilhados pelos músicos ou fermentando a massa verde da Mata Atlântica.

Estejamos atentos, porém, às temáticas, cada vez mais presentes, que relacionam *produção musical a condições ambientais favoráveis*. As ciências contemporâneas prevêem correspondências crescentes entre patrimônios culturais tradicio-

44. SETTI, Kilza. A Gerhard Kubik... Ed. cit. p. 422.

45. Ver Nettl, Bruno. Some aspects of the history of the world music in the twentieth century: questions, problems and concepts. *Ethnomusicology* a. 22, n. 1, p. 123-36, 1978. ; KARTOMI, Margaret J. The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts. *Ethnomusicology*. a. 25, n. 2, p. 227-49, 1981. ; MERRIAM, Alan. The use of music in the study of a problem of acculturation. *American Anthropologist*. n. 57, p. 28-34, 1955.

nais e condições físicas de sobrevivência⁴⁶, entre ecologia e desempenho musical. Alguns tópicos tratados no 33º Encontro organizado em 1995 pelo *International Council for Traditional Music* em Camberra deram provas dessa preocupação e da importância de se discuti-la entre a comunidade científica e as comunidades em estudo. Seriam benéficas condutas de aproximação com os atuais produtores dos repertórios caiçaras, no sentido de facilitar seu acesso ao material já gravado de gerações anteriores, como ocorre na Nova Zelândia⁴⁷.

Políticas reparadoras do contínuo desgaste das áreas litorâneas paulistas poderão ser eficazes para permitir que a música persista como foco de resistência cultural entre os povos caiçaras.

NOTES ABOUT A CAIÇARA MUSICAL PRODUCTION: THE MUSIC AS A RESISTANCE FOCUS BETWEEN PAULISTAS COAST FISHERMEN

ABSTRACT: This study to observe the strategies adopted by the caiçara minority of fishermen/former landowners in a way to survive in a region affected by a tourist and urban boom, since 1960. This has transformed them into inhabitants of slum or house keepers in the tourist summer houses. Paulistas caiçaras (Brazil) are distinguished for a traditional culture, with linguistic, musical and religious archaisms. This culture is the focus of resistance against the hard changing that has disjointed their spaces and times. Since 1970, Pentecostalism has been also an element of obstructing caiçara musical practice.

KEYWORDS: *Caiçara* minority; fishermen; music; religion; cultural resistance.

Referências Bibliográficas

- DURING, Jean. *Musique, nation et territoire en Asie intérieure. Yearbook For Traditional Music*, n. 25, p. 29-42, 1993.
- LADEIRA, Maria Ines. *O caminhar sob a luz: o território Mbya à beira do oceano*. São Paulo, 1992. Dissertação (Mestrado) -. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Não publicada.
- LAWRENCE, Helen Reeves. *Musik-making and the concept of Henua in an atoll environment*. *Yearbook For Traditional Music*, n. 27, p. 13-22, 1995.
- LEVIN, Theodore. "The reterritorialization of culture in the new central asian states: a report from Uzbekistan". *Yearbook For Traditional Music*, n. 25, p. 51-9, 1993.
- LOPES-GRAÇA, Fernando. *A canção popular portuguesa*. Lisboa, Caminho, 1991.
- MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e tradicionalismo*. São Paulo, Pioneira, 1975.

46. The Position of Indigenous People: In Nation Constitutions. Publicação do Encontro de 4-5 jun. 1993; Cape York Peninsula: The Land Needs Its People, Habitat Supplement, *Habitat Australia* Melbourne, Australian Conservation Foundation, ago. 1995.

47. Archives of Maori and Pacific Music. University of Auckland, Nova Zelândia, s/d.

- NAZARÉ, João Ranita da. *Prolegomènes à l'ethnosociologie de la musique*. Fundação Calouste Gulbenkian. Paris, Centre Cultural Portugais, 1984.
- NETTL, Bruno. *Music in primitive culture*. Cambridge, Harvard University Press, 1956.
- _____. *Theory and method in ethnomusicology*. Nova Iorque, The Free Press, 1964.
- PEREIRA, João Baptista Borges. Emigração e vida rural em Portugal. *Revista de Antropologia*, n. 25, p. 105-46, 1982.
- _____. Notes on caiçara musical production: music as the focus of cultural resistance among the fishermen of the coastal region of São Paulo. *The World of Music* a. 30, n. 2, p. 3-21, 1988^c e a. 30, n. 3, p. 140, 1988^d.
- STILLMAN, Amy Ku'uleialoha. "Prelude to a comparative investigation of protestant hymnody in Polynesia". *Yearbook for Traditional Music*, n. 25, 1993. p. 89-99.

Suplementos

- Council For Aboriginal Reconciliation. *Constitutional Centenary Foundation*. "The position of indigenous people in national constitutions". Conference report. Camberra, 4-5 jun. 1993.
- HORSTMAN, Mark; DOWNEY, Jim. Cape York Peninsula: the land needs its people. *Habitat Supplement*, Melbourne, ago. 1995.

Discografia

- Antologia da Música Regional Portuguesa. M. Giacometti e F. Lopes-Graça. n. 1/1, Trás-os-Montes, GELD, n. 1, 1960; n. 1/2, Algarve GELD AS2, 1961; n. 1/3, Minho GELD12, 1963; Alentejo GELD17, 1965; n. 1/5, Beira-Alta, Beira-Baixa, Beira-Litoral GELD18, 1970.
- Arquivos Sonoros Portugueses - Michel Giacometti. Registros inéditos em fita (1960 a 1970). Arquivo particular de M. Giacometti.
- Cantares e Música da Madeira. Antonio Aragão. MAD. 001-002, 1982.
- Música ritual dos índios *Guarani-Mbya* de São Paulo. Kilza Setti. Registros em cassetes, 1985 a 1995. Arquivo particular.
- Música tradicional caiçara e música da tradição negra em São Paulo. Kilza Setti. Registros em fitas e cassetes, 1960 a 1996. Arquivo particular.
- Música coral alentejana. Kilza Setti. Registros em cassetes, 1970. Arquivo particular.
- Tunísia. Folkways Records, album FN 8863, v. 3. Folkways Records & Service Corp., Nova Iorque, 1962. Gravado por Wolfgang Laade.