

# O Fandango de Esporas e a façanha mestiça de reinventar-se na cidade

Eloisa Leite Domenici

**Resumo:** O Fandango de Esporas é uma tradição cênico-poético-musical paulista encontrada em localidades que foram marcadas pela presença do tropeirismo. Retirada do ambiente rural onde nasceu, ressurgiu agora nas cidades e reflete a potência criadora do caipira que, desde meados do século XX, tenta reinventar-se nas cidades. A riqueza poética de suas modas de viola, a vitalidade de sua dança sapateada e a religiosidade marcada pela devoção a São Gonçalo, um santo violeiro que gosta de música e dança, são aspectos que denotam traços ibérico-tupicaboclos preñes de uma subjetividade barroca própria de nossa civilização externo solar. Sua expressão contemporânea sugere uma forma de contornar o epistemicídio ocasionado pelo êxodo rural.

**Palavras-chave:** Fandango; Caipira; São Gonçalo; Dança; Música.

**Abstract:** The Fandango de Esporas is a scenic, musical and poetic tradition found in São Paulo, Brazil, specially in cities that have been marked by tropeirismo in the past. Withdrawal rural environment where it was born, it now reappears in cities and reflects the creative power of the caipiras that since the mid-twentieth century, attempts to reinvent themselves in the cities. The richness of its poetic and musical forms, as well as the vitality of the dance and religiosity marked by devotion to São Gonçalo, a saint guitarist who likes music and dancing, are aspects that denote traces Iberian-Tupi-mestizos, that denotes a baroque subjectivity of our external-solar civilization. Its contemporary expression suggests a strategy to avoid the epistemicide occasioned by the rural exodus.

**Keywords:** Fandango; Caipira; São Gonçalo; Dance; Music.

## Introdução

Estamos na periferia do município de Tatuí, interior de SP, onde se localiza o galpão da sede do Grupo Tropeiros da Mata. No salão, cinco componentes aguardam chegar o Seu Orlando, mestre do grupo, que está terminando o seu turno como caixa do supermercado. Sentados no banco, com as suas botas calçadas e as esporas na mão. Seu Abel, o violeiro do grupo, desembainha sua viola e começa a

dedilhar, iniciando primeiro pela afinação, que prossegue com acordes e melodias soltas, entremeados com piadas e ‘causos’. Intercala o ritmo do fandango com modas de viola que falam da vida no campo, relembram a lida com o gado, histórias de amor não correspondido, diversos fragmentos do universo do caipira. O estado de humor das pessoas começa a mudar, bem como as suas expressões - o olhar se torna distante, quase inundado por uma outra paisagem que não está ali. Nas paredes do salão, estão pintadas várias cenas da vida no campo. A iconografia trazendo fragmentos do universo simbólico do Fandango. Uma frase grafada em meio a uma cena pintada na parede recebe os que chegam: “Ben-vindos ao nosso Rancho de Caboblo”. Além dos adultos estão presentes também algumas crianças, filhos e netos dos componentes do grupo. A música vai lentamente instaurando um outro tempo naquele espaço. Os homens sentados no banco começam a se inquietar, a ‘acordar’. Mudam de posição, quase querendo se levantar, mas ficam ali sentados, talvez inibidos pela nossa presença. De vez em quando, como quem não quer nada, os pés respondem ao ‘chamado’ da viola, esboçando discretamente o fraseado rítmico típico da dança. Os pés se inquietam mais, até que um deles calça suas esporas, também como quem não quer nada, mas permanece sentado mesmo com os pés mais agitados. Chega finalmente o Seu Orlando. Percebendo que o pessoal já está aquecido, anima-se, mas ainda pede a Seu Abel umas modas, provavelmente para ele se aquecer. Enquanto isso ordena que todos calcem suas esporas e se preparem para dançar. A regra é que a roda não pode começar enquanto ele, o mestre da dança, não autoriza. Assim começa a ‘função’ naquele dia.

O meu primeiro encontro com o Fandango de Esporas aconteceu no ano de 1990, quando, incitada por uma professora do curso de graduação em Dança, procurava as expressões artísticas tradicionais da região onde nasci e cresci. A primeira surpresa foi que, embora tivesse vivido dezesseis anos ali, eu nunca havia visto ou ouvido falar nesse nome até aquele momento. Alguns anos mais tarde vim a descobrir, pelo relato de um tio, que o meu tataravô era fandangueiro. A surpresa de encontrar na minha família alguém que no passado dançava Fandango e que nunca havia sido comentado antes, logo pareceu-me um fato ocultado, algo de que

os parentes não faziam questão de lembrar, ou de que não tinham orgulho de falar. Afinal, os costumes dos caipiras da zona rural deixaram de ser motivo de orgulho no Brasil do progresso. O caipira e seus modos deveriam ficar no passado, ou melhor, no esquecimento.

Na obra de folcloristas como Rossini Tavares de Lima (1954), encontro: o Fandango de Esporas é uma manifestação popular presente no interior sul do Estado de São Paulo, nos municípios de Tatuí, Sorocaba, São Miguel Arcanjo, Itapetininga, Capela do Alto, Cesário Lange, Itararé e Sarapuí, entre outros poucos da região, o que podemos comentar uma ocorrência bastante localizada. De minha pesquisa acrescento que desde meados do séc XX está presente também na periferia das cidades, juntamente com os antigos caboclos, quando estes passaram a ser assalariados da indústria ou do comércio, como é o caso desse grupo que encontrei em Tatuí. O que há de comum entre essas cidades é o fato de que foram marcadas pelo forte movimento do tropeirismo e circundavam a região de Sorocaba, que era o destino final de muitas tropas.

O Fandango é dançado tradicionalmente por homens usando botas e esporas, que acompanham o ritmo da viola com sapateios e palmeios. Nasceu na zona rural, provavelmente do encontro entre o tropeiro gaúcho e o caboclo lavrador do interior sul-paulista. É uma dança inquieta, cheia de particularidades rítmicas muito marcadas.

Em meados do séc. XIX o Fandango de Esporas já estava presente no interior sul-paulista, no contexto dos colonos e dos mutirões. O colono era aquele lavrador que trocava o seu trabalho por um pedaço de terra para cultivar, de onde tirava o seu alimento e o seu lucro<sup>1</sup>. A cooperação entre os colonos era frequente, nos famosos mutirões, momento em que um grupo se reunia para trabalhar na terra de um companheiro.

---

<sup>1</sup> Sobre este aspecto fala S. Abel, violeiro do grupo de fandango de Esporas “Tropeiros da Mata”, em Tatuí, SP - “Chegava uma pessoa lá de Mato Grosso, do Paraná, de São Paulo, vinha aqui numa fazenda e já fazia uma casa ali. Já prantava, criava, ficava rico, ganhava dinheiro, comprava carroça cum 4, 6, 8 burro. Ganhava dinheiro junto com o fazendero ali.”.

O mutirão é uma prática essencial na ética do caboclo, serve para estabelecer laços de confiança e companheirismo baseados na reciprocidade do trabalho. Era nesse contexto que o Fandango de Esporas acontecia: após um mutirão de trabalho nas terras de alguém o anfitrião retribuía o favor oferecendo um jantar aos companheiros, e o pessoal “virava” a noite toda dançando o Fandango. Assim relembra o S. Abel da Viola:

Tinha 10 arqueire de invernada lá, ia todo mundo roçá. E era assim memo, um dava uma mão pro otro [...]. O pessoar fazia mutirão pra prantá, roçá, ará, capiná, levantá cerca [...] Reunia 10 pareia de arado, então ía aqueles aradão de dois cabo, tumbadô de aço... Quando chegava cada uma a dá uma vorta, arava uma quantia grande. Em poucas vorta terminavum um arqueire de terra. Arava 2, 3 arqueire num dia. Num tinha trator naquele tempo. [...] O cara fazia a lavora com a ajuda do povo. Quando terminava tudo cada um fazia uma festa, o camarada já arrumava um imbalizado, as famía já pegavum as criancinha, já limpava o lugar, ficava aquele terrerão limpinho. Depois de roçá a turma ia pras cachoera tomá banho e carçá as bota. Enquanto isso as muié tavam passando as ropa no ferrão á brasa em cima da tábua de peroba. Naquele tempo todo mundo tinha as suas bota de coro grosso até o joelho, guaiaca (cinturão onde guardavam o dinheiro), chapelão. Tudo bem arado! [...] Depois saía o Fandango. Jantavam às 4 hora, lá pras 8, 10 hora da noite saía a ceia. Os violero já tirava as violinha do saco e já virava a afiná, cada um sentado numa cadeirinha, e já virava a cantá. E a turma já entrava dançando, e aí dava uma paradinha, comia um pouco, descansava um pouco, outros cantava moda de viola. Naquele tempo tava comendo, tava dançando, tava cantando...

Rossini estabelece uma linhagem entre os fandangos brasileiros e a dança com o mesmo nome que existia na Espanha no séc XVIII. O Fandango espanhol é entremeado com estrofes cantadas, a música era feita por guitarra e castanholas, em compasso três por oito ou três por quatro e a dança feita em pares, um homem e uma mulher, “que nunca se tocam sequer com a mão”. Já no séc XIX teria desaparecido e dado origem a canções e danças como as granadinas, murcianas, malagueñas, tipicamente andalusas. Em Portugal o Fandango está presente desde o início do séc. XVIII ou mesmo antes, e na atualidade é definida como “dança de agilidade sapateada, espécie de torneio no qual o homem pretende atrair as atenções femininas, salientando-se na presteza e plasticidade dos seus movimentos, transformando os pés em bilros” (Lima, 1954:35). Também em

Portugal como na Espanha o Fandango era dançado somente por duas pessoas a cada vez, um homem e uma mulher. Já as várias recriações que ocorreram no Brasil resultaram em expressões bastante distintas.

Os Fandangos de Tamancos, encontrado no litoral paulista e paranaense, são dançados em pares de homem e mulher. E no Fandango de Esporas, bem diferente de todas as descrições anteriores, é dançada unicamente por homens. Desde a indumentária até a gestualidade, é a figura do peão-tropeiro que se destaca.

Os peões-tropeiros tiveram um papel importante no Brasil por mais de duzentos anos, entre o início do séc. 18 até meados do séc. 20, quando o tropeirismo foi peça fundamental na logística de importantes ciclos econômicos do país, como o Ciclo da mineração do Ouro em Minas Gerais e posteriormente o Ciclo do Café em São Paulo. Eram esses homens que conduziam as tropas criadas apenas no Rio Grande do Sul, até as feiras de comercialização no interior sul de São Paulo, principalmente a Feira de Sorocaba e a Feira de Itapetininga<sup>2</sup>, a região onde ocorre o Fandango de Esporas. Vários dos vilarejos e cidades da região originaram-se de locais de pouso dos tropeiros.

Quem eram esses indivíduos que ingressavam no tropeirismo? Diz o historiador Mario Mattos sobre os primeiros tropeiros, na época do Brasil colônia:

Eram caboclos que viviam arranchados em cabanas nos extensos Campos Del Rey e que trocavam uma vida miserável por outra agitada e preme de vigílias, com alimentação insuficiente e quase sempre às pressas para voltar, quando voltavam, moídos de cansaço. Não obstante isso, achavam encantos nessa profissão de excessivo labor e contínua pobreza, talvez pela aparente sensação de liberdade dada pelo contínuo andar e ver o mundo em cima de um trono ambulante, dentro da filosofia de que 'é melhor andar à toa' do que 'estar à toa'. (Mattos, 1984:20-21).

Após o início do tropeirismo com gente provinda mais do Rio Grande do Sul, o contingente dos peões passou então a receber outros elementos, gente do interior sul-paulista, incluindo índios e seus descendentes.

---

<sup>2</sup> De acordo com Bonadio (1984: 46) o Centro de Tradição Tropeiro-Boiadeiro de Itapetininga afirma que pela cidade passaram mais de dois milhões de muare.

Os índios brasileiros que se mostravam maus agricultores, sentiram-se realizados nas infindáveis caminhadas tropeirísticas. Quase todos os peões e o pessoal mais humilde na escala social das tropas eram descendentes deles. Os melhores domadores de animais, sorocabanos que acompanhavam as tropas compradas até seu local de destino, eram seus descendentes, os caboclos paulistas destemidos e desconfiados. (Vieira, 1984:37).

Chama a atenção no tropeiro o seu heroísmo. A lida com as ariscas mulas exigia muita habilidade, experiência e bravura, somando-se a isto percorrer longas distâncias conduzindo a tropa por caminhos íngremes, fazendo pouso em lugares inóspitos. Durante a noite os peões se revezavam na ronda, muitos caíam vítimas de acidentes, doenças ou mesmo ataque de índios. Tudo isto resultava em uma vida de constante sacrifício e superação de limites. Sobretudo, o tropeiro é um indivíduo que incorpora de maneira ilustrativa os aspectos migrante, mestiço e aberto, e sobretudo externo-solar das sociedades na América Latina (Pinheiro, 2007: 25).

Até a década de 1940 com a decadência das tropas, alguns tropeiros se tornaram fazendeiros ou colonos no interior sul-paulista. De todo modo, mesmo que não estivesse mais presente, a figura do peão-tropeiro marcou definitivamente a cultura da região - a culinária, os modos de falar, o imaginário, no modo de vestir. A indumentária utilizada no Fandango de Esporas remete diretamente a essa figura.

Há também o que se dizer sobre a mistura de corporalidades que se observa no Fandango de Esporas. A semelhança com o sapatedo ibérico é nítida. O que sugere o encontro com a corporalidade indígena, logo de saída, é a postura corporal e o comportamento com a gravidade em que a região do tronco cede o peso para o chão sem se vergar, sem sair do eixo vertical. Diferente do bailado flamenco em que o peso permanece sustentado o tempo todo e o tórax é projetado para a frente, traduzindo-se em uma postura ativa, neste nosso Fandango o comportamento corporal despoja-se da altivez e assume a ludicidade, deixando o tronco reverberar o troteado dos sapateios. Daí é que sobressai o caráter lúdico, ao invés do que poderia ser chamado de mais exibicionista do sapatedo flamenco.

## **A devoção a São Gonçalo – uma religiosidade particular**

Outro aspecto particularmente barroco do Fandango de Esporas é a escolha de São Gonçalo como santo padroeiro. Até mesmo uma origem mítica da dança é atribuída a esse santo, como explica Seu Orlando: “O primeiro Fandango foi dançado por São Gonçalo. É que a serragem da viola caiu na sua rôpa e ele começô a sapateá pra tirá ela”. Pergunto a ele por que a serragem, ao que me responde que esse santo fabricava a própria viola para tocar.

São Gonçalo é um santo notável. A crença em São Gonçalo do Amarante veio de Portugal onde o santo era festejado em 10 de Janeiro, como junção de elementos de rituais pagãos de fertilidade e de reinício, ligados à prosperidade - resquício das Calendas de Janeiro da Antiguidade romana (Fernandes, 2000). Por isso, São Gonçalo é no ideário o intercessor das mulheres para o matrimônio, visto como o início de uma nova vida. Portador de uma mescla signos católicos com práticas pagãs e elementos islâmicos, sua rejeição incluía a pantomima carregadas de simbologia erótica, trajes imorais e canções grosseiras e obscenas. As mulheres costumavam esfregar a imagem do santo entre as pernas para atrair o casamento, por exemplo. Além disso era um santo curador que estimula a dançar para sarar o reumatismo.

É Gilberto Freyre quem discorre sobre a confluência íbero-mourisca do cristianismo português mencionando São Gonçalo:

Devemos fixar outra influência moura sobre a vida e o caráter português: a da moral maometana sobre a moral cristã. Nenhum cristianismo mais humano e mais lírico do que o português. Das religiões pagãs, mas também da de Maomé, conservou como nenhum outro cristianismo na Europa o gosto de carne. Cristianismo em que o Menino Deus se identificou com o próprio Cupido e a Virgem Maria e os Santos com os interesses de procriação e de amor mais do que com os de castidade e de ascetismo. Neste ponto o cristianismo português pode-se dizer que excedeu ao próprio maometanismo. Os azulejos, de desenhos assexuais entre os maometano, animaram-se de forma quase afrodisíacas nos claustros dos conventos e nos rodapés das sacristias. De figuras nuas. De meninozinhos-Deus em que as freiras adoravam muitas vezes o deus pagão do amor de preferência ao Nazareno triste e cheio de feridas que morreu na cruz...[...] No culto ao menino Jesus, à Virgem, aos Santos, reponta sempre no cristianismo português a nota idílica e até sensual. O amor ou desejo humano. Influência do maometanismo parece que favorecida pelo clima doce e como que

afrodisíaco de Portugal. É Nossa Senhora do Ó adorada na imagem de uma mulher prenhe. É São Gonçalo de Amarante só faltando tornar-se gente para emprenhar as mulheres estéreis que o aperreiam com promessas e fricções...(Freyre, 1999:224).

Uma análise dos vilancicos (poemas musicados característicos da região ibérica) do Séc XVIII mostra que uma das formas de comunicação com o santo era a música caracterizada pela alegria. Notam-se elementos alegres, festivos e lúdicos associados ao santo, como no que segue:

*Quien quisiere propicio à mi Santo,  
Busque le alegre,  
Que mas quiere aleluyas,  
Que misereres.*

*A la gloria parece Gonçalo,  
Pues todo es rifa,  
Que nõ ay tristeza en ella,  
Si nõ alegrías.*

*Que pidan favores reyendo,  
Quiere este Santo,  
Porque las maravillas  
Haze burlando.*

*Al que pide com boca de rifa  
Le favorece,  
Que es como Dios,  
que estima Al que dà alegre.  
(Santos, 2009: 164)*

Dizem, também, que ele rezava missas com a viola do lado. Depois tocava para os fiéis dançarem dentro da igreja. E que costumava promover festas junto às prostitutas, cantando e dançando com elas a noite inteira. Por isso, no imaginário dos devotos não há contradição em se divertir, já que o próprio São Gonçalo usava a dança e os versos com sua viola para evangelizar. É ele, naturalmente, também santo protetor dos violeiros e das prostitutas.



Se em Portugal a alegria já era a marca de São Gonçalo, no Brasil essa característica se ampliou ainda mais. No período colonial brasileiro, São Gonçalo era festejado dentro das igrejas com dança e música, ao som da viola, o que foi proibido no início das primeiras décadas séc. XX. Banido das igrejas, São Gonçalo com sua dança foi levado pelos devotos para as capelas e para suas casas. Assimilado pelo catolicismo popular, não deixou de ser festejado, apenas ganhou mais intimidade na nova condição, agora familiar.

Se na iconografia europeia o santo aparece com seu manto e cajado de beato, na adaptação brasileira sua imagem é vestido de cancionista e com uma viola a tiracolo. Os saogonçalistas, como são conhecidos os devotos, contam uma série de passagens da vida do Santo, dentre elas que ele fora um pândego que fazia penitência dançando a noite toda com pregos nos sapatos; que era muito alegre e folgazão e ensinava a religião com sua viola e seus versos. A viola é consagrada, pois é com ela que o santo opera seus milagres. A consagração da viola é típica da alma caipira, um modo de vida regido por outra noção de tempo, mais desacelerado, em sintonia com o mundo da natureza.

São Gonçalo é um santo que acolhe como poucos a expressão da dança e da música, fazendo o barroco congraçamento do sagrado e do profano, tão caro à cultura da América Latina. Este é o santo ao qual o Fandango de Esporas dedica sua devoção – um santo alegre, que se comunica por meio da viola e da dança.

### **A dança de subjetividade barroca**

A roda de Fandango se inicia com uma ou várias modas de viola. As modas pouco a pouco vão instaurando o ambiente poético do universo caipira. A dança é composta por “marcas” que variam na marcação rítmica, na movimentação e na gestualidade.

É notável o clima de brincadeira, de brinquedo, que se observa em algumas marcas do Fandango. Umas relembram o trabalho no campo, outras simulam o

duelo entre dois reprodutores, outras ainda são desafio em forma de diálogo de palmas e pés. Assim se dão o “Cerradinho”, o “Quebra chifre”, a “Varginha simples”, o “Pega na bota”, o “Vira corpo”, o “Pula sela”, o “Mandadinho”, entre outras. Cada marca é iniciada e finalizada com uma frase de “castanhola” (estalar de dedos) e palmeado, ou simplesmente de palmeado. A esta frase se dá o nome de “arremate” ou “corte”.

As marcas parecem proliferações rítmicas e lúdicas em torno das situações práticas da vida no campo, sugerindo uma imaginação subversiva e blasfema, características da subjetividade barroca (Santos, 2007). Os ritmos vão criando encaixes de pergunta e resposta, variando o ponto do corte, as vezes de dobra e redobra para dentro, por desdobramento de notas, produzindo mais desenhos por combinações de variações próximas.

No Tropeiros da Mata, a primeira marca é o “Cerradinho”, uma dança de andamento rápido na qual os dançadores executam o acompanhamento “simples” com os pés. Por acompanhamento simples entenda-se já um grau de dificuldade: um sapateio com percussão dos pés no chão, intercalado com um movimento rápido no contratempo em que um pé toca no outro lateralmente, na altura do tornozelo, fechando como num movimento de tesoura, fazendo percutir as duas esporas entre si. Embora todos sigam o ritmo da viola, cada dançador tem sua maneira particular de sapatear. Alguns mais saltados, outros mais rasteiros, outros ainda acentuam mais o contratempo no bater entre as esporas.

A próxima dança é o “Quebra-chifre” – uma preciosidade em termos de complexidade rítmica e corporal. O fraseado intercala batidas de mão e pés de maneira desigual, é de difícil execução e exige muita concentração, principalmente porque se dá em forma de desafio com pergunta e resposta: duas fileiras se colocam frente a frente, um dançador “pergunta”, o seu par que está à sua frente “responde”. O andamento da música vai se acelerando, aumentando a dificuldade do desafio. Essa marca, de acordo com S. Orlando, refere-se ao duelo entre dois bois na disputa pelo domínio do território. Como metáfora, o quebra-chifre transporta para o corpo a ética do caipira sobre a resolução de conflitos,

assumindo que ela deve se dar de maneira leal e franca, até que um dos duelistas perca o ritmo, ou o argumento.

No Vira-corpo os dançadores se colocam aos pares, frente a frente e, de maneira alternada, cada um deve descer ao chão se apoiando sobre as mãos e os pés, e nessa posição em quatro apoios devem virar o corpo e em seguida subir, tudo isso sem parar o sapateio. É uma dança para os fandagueiros mais experientes.

Na dança do “Mandadinho”, duas fileiras se colocam frente a frente e o “marcante” vai dizendo o que os outros dançadores devem fazer - ações que se seguem com uma ordem continuada ou entrecortada: “Prantá feião”, “Coiê feião”, “Ensacá feião”, “Levá feião pro mercado”, “Quebrá o míó”, “Tirá o mato” e assim por diante. O comando para a ação é assim preparado em quatro versos do marcante: Ói a viola (a viola responde)/Vai certinho (a viola responde)/ Vamo Prantá feião (a viola responde)/Agora é! A esse comando a viola dá o ritmo da ação e os dançadores realizam, trocando de lugar com aquele que está à sua frente.

A pedido do grupo, S. Orlando faz o “Derruba Laranja”, uma dança criada por ele. É a história de um bêbado que chega no salão e entra no meio da roda de Fandango atrapalhar a festa, sendo em seguida retirado pelo festeiro. Ele mesmo interpreta o Bêbado chamado Derruba Laranja, que seguidamente se intromete na roda de dança e é tirado pelo festeiro, depois torna a voltar. A cena se repete várias vezes até que o festeiro convence o bêbado a não interferir mais. Nota-se a estratégia da acumulação, característica do barroco.

Seu Orlando faz questão de demarcar que ele faz criações para o Fandango, mas de modo “fiel ao original”, isto é, sem descaracterizá-lo. Dá como exemplo a dança do Bêbado, e explica logo que naquele tempo sempre tinha um bêbado nas festas que entrava na roda de Fandango para atrapalhar. Desta forma a figura emblemática do bêbado fica registrada no Fandango. Corroborando a invenção sempre presente nas tradições populares, já que “a cultura é uma inteligência coletiva e uma memória coletiva, isto é, um mecanismo supraindividual de

conservação e de transmissão de certos comunicados (textos) e de elaboração de outros novos” (Lotman, 1996: 157).

Ao final da apresentação, S. Orlando pede o “Cada qual por si”, uma dança que pede o improviso. Valem os mais exóticos movimentos, de saltos até cambalhota. Recebendo muitas palmas da platéia, o grupo encerra a sua “função” naquele dia.

### **Viver na cidade e resistir ao epistemicídio**

No convívio com o grupo Tropeiros da Mata, observo que o Fandango de Esporas é uma estratégia de recriar na cidade o ambiente poético e o protagonismo que aqueles sujeitos tinham vivendo no campo. Mais do que isso, uma forma de contrapor-se às lógicas de produção de não-existência que se colocam sobre o caipira no chamado mundo moderno.

Boaventura Santos identifica como ação do capitalismo global a crença em totalidades excludentes e homogeneizantes trazendo como consequência a produção de ausências. Inferioriza-se experiências condenando-as à inexistência, tornando-as experiências silenciadas, marginalizadas, desqualificadas. O autor identifica cinco modos ou lógicas de produção de não-existência, determinadas pelo pensamento ocidental. São elas: a *monocultura do saber*, a *monocultura do tempo linear*, a *lógica da classificação social*, a *lógica da escala dominante* e a *lógica produtivista*. O lugar do caipira na nossa sociedade parece ser determinado por todas estas lógicas.

A primeira delas, a *monocultura do saber*, é a que mais evidencia a urgência em se pensar a cultura popular fora das relações impostas pela cultura hegemônica, se refere à instituição da crença na exclusividade da ciência moderna e da alta cultura para ditar o que é a verdade e o que possui qualidade estética. “A não-existência assume aqui a forma de ignorância ou de incultura” (Santos, 2007, p. 102-103).

O segundo modo de produção de não-existência, a *monocultura do tempo linear*, se assenta na noção de tempo linear e de progresso, determinando o que é avançado e o que é atrasado. O que não é moderno ou contemporâneo é considerado residual, passando a ser denominado como primitivo, tradicional, pré-moderno, simples, obsoleto, subdesenvolvido. Devido a esta lógica, as práticas de caipiras, trabalhadores rurais ligadas à memória de longa duração tendem a ser associadas a todos os adjetivos citados anteriormente.

A terceira lógica chamada de *classificação social*, se refere à naturalização de hierarquias sociais, as classificações de classe, raça ou sexo, por exemplo, se pautando em relações hierárquicas. Os trabalhadores rurais, sendo pobres e caipiras se encaixam perfeitamente na noção de inferioridade inculcada por esta lógica de não-existência.

O quarto modo denominado de *lógica da escala dominante*, se baseia na relação pré-determinada e assimétrica entre universal/global e o local. A rotulação da cultura do caipira como algo particular e local a condiciona a uma escala de fenômenos que não são alternativas válidas ao chamado mundo universal ou global.

Finalmente, a quinta lógica de não-existência, *lógica produtivista* obedece às condições de produtividade capitalista. Ao mesmo tempo em que é exigido a máxima produtividade do trabalhador, a natureza é explorada ao grau máximo de sua capacidade produtiva. Este seria o critério de exclusão que atinge ou que já atingiu a maioria dos fandangueiros, por terem sido ou ainda serem lavradores. Enquanto trabalhadores rurais, empregados temporariamente pelos proprietários da terra, fazem parte de um dos segmentos sociais mais afetados pela exploração de sua força de trabalho.

O comentário de Amadeu Amaral (1976:1) parece resumir bem a ação dessas lógicas: “os genuínos caipiras, os roceiros ignorantes e atrasados, começaram também a ser postos de banda, a ser atirados à margem da vida

coletiva, a ter uma interferência cada vez menor nos costumes e na organização da nova ordem de coisas”.

A enorme mudança do modo de vida do caipira é percebida pelos integrantes do Tropeiros da Mata como uma perda de significação. A cidade não acolhe o tempo circular e sua deriva poética, nem a riqueza dos saberes da lida com o gado e com a terra - nada disso tem validade no novo contexto. Comenta Seu Abel: “Naquele tempo era tudo fazenderada, mas tudo unido, tudo andava junto, com os pobre. Agora, de um tempo pra cá é que separô, e os rico só anda com os rico, e os pobre... Eles só querem sabê de judiá, só!...”.

Na nova realidade social, esses sujeitos são empregados da indústria ou do comércio, ou mesmo da lavoura, mas agora na condição de bóias-frias. Nesse novo ambiente e condição, em que outras lógicas imperam, sua existência tenderia a ser apagada. A letra da música “Bicho Feio” composta por Seu Orlando é um relato poético dessa percepção, no qual a perda de sentido é comparado à falta de beleza, de graça:

“Meus amigos, nosso mundo ‘tá perdendo o galanteio/quando eu começo a pensar francamente eu desnorteio/ninguém entende ninguém, eu falo sem ter receio/temos que prevê a piora, na melhora eu não creio/ do jeito que a coisa vai, meus amigo, é bicho feio!

Pobre dos homens do campo tão perdendo o seu galeio/ por tanta dificuldade, sem encontrar outro meio/ pobre dos nossos caboclo, tão apanhando de reio/salário é casa vazia, a inflação é casa cheia/ do jeito que a coisa vai, meus amigo, é bicho feio!/

A agricultura é sagrada, foi por Deus que ela veio/levar ela ao abismo é um papel muito feio/pobre dos homens do campo, tão apanhando de reio/o que tava enfreado, agora perdeu o freio/ do jeito que a coisa vai, meus amigo, é bicho feio!

Hoje eu moro na cidade, mas já fui daquele meio/por ver tanto sofrimento, nem por lá eu não passeio/ esqueceram que os coitado do Brasil são os esteio/então fiz esta canção, a vocês eu presenteio/do jeito que a coisa vai, meus amigo é bicho feio!”

Mesmo sensíveis à pressão para a não-existência, ao invés de se curvar, no entanto, os fandangueiros do grupo Tropeiros da Mata seguem criando. Quando apresentam a sua dança em festas de Tatuí ou nas cidades vizinhas, são

reconhecidos como cidadãos verdadeiros e atraem a atenção do público interessado por aquele modo inquieto de mover o corpo. Manter o grupo, dançar Fandango, é uma maneira de se reinventar na cidade, de resistir ao apagamento das histórias de vida, dos saberes relacionados a elas. Uma estratégia para resistir ao epistemicídio.

Eloisa Leite Domenici é Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), artista, docente e pesquisadora do Bacharelado Interdisciplinar em Artes da UFBA e do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA, pesquisadora do Grupo Comunicação e Cultura - Barroco e Mestiçagem, do COS-PUC-SP.

domeniceloisa@gmail.com

### Referências Bibliográficas

- AMARAL, Amadeu. **O Dialeto Caipira**. São Paulo, ed. Anhembi limitada, 1955.
- BONADIO, Geraldo. (org) **O Tropeirismo e a formação do Brasil**. Cadernos da Academia Sorocabana de Letras, 1984.
- FERNANDES, Rui Aniceto Nascimento. **Um Santo nome: São Gonçalo de Amarante**. (Monografia). Licenciatura em História. Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2000.
- FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- LIMA, Rossini Tavares. **Folclore de São Paulo**. Ed Ricordi, São Paulo, 1954.
- LOTMAN, Iuri. **La Semiosfera. Vol I**. Espanha: Editora Cátedra, 1996.
- PINHEIRO, Amálio. **Mídia e Mestiçagem**. In: Comunicação e Cultura. Campo Grande: UNIDERP, 2007.
- SANTOS, Beatriz Catão Cruz. **Santos e Devotos no Império Ultramarino Português**. Relig. soc. vol.29 n.1. Rio de Janeiro, 2009.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez Editora, 2007.