

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO – PRPPG  
MESTRADO EM PATRIMÔNIO CULTURAL E SOCIEDADE – MPCS

ENTRE A TRADIÇÃO E O ESQUECIMENTO: UM ESTUDO DE CASO SOBRE A  
TUTELA JURÍDICA DO PATRIMÔNIO IMATERIAL: FANDANGO CHIMARRITA DE  
ITAPOÁ/SC

ANDRÉA GRANDINI JOSÉ TESSARO  
ORIENTADORA: PROF<sup>a</sup> DRA. ROBERTA BARROS MEIRA

JOINVILLE/SC

2017

ANDRÉA GRANDINI JOSÉ TESSARO

ENTRE A TRADIÇÃO E O ESQUECIMENTO: UM ESTUDO DE CASO SOBRE A  
TUTELA JURÍDICA DO PATRIMÔNIO IMATERIAL: FANDANGO CHIMARRITA DE  
ITAPOÁ/SC

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade da Universidade da Região de Joinville – Univille – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade, sob a orientação da Professora Doutora Roberta Barros Meira.

JOINVILLE/SC

2017

Catálogo na publicação pela Biblioteca Universitária da Univille

T338e Tessaro, Andréa Grandini José  
Entre a tradição e o esquecimento: um estudo de caso sobre a tutela jurídica do patrimônio imaterial: fandango chimarrita de Itapoá/SC / Andréa Grandini José Tessaro ; orientadora Dra. Roberta Barros Meira. – Joinville: UNIVILLE, 2017.

179 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade  
– Universidade da Região de Joinville)

1. Fandango (Dança). 2. Patrimônio cultural – Proteção – Legislação. 3. Cultura popular – Itapoá (SC). 4. Tutela jurisdicional. 5. Pesca – Itapoá (SC) I.

Meira, Roberta Barros (orient.). II. Título.

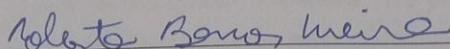
**Termo de Aprovação**

“Entre a Tradição e o Esquecimento: Um Estudo de Caso sobre a Tutela Jurídica do Patrimônio Imaterial: Fandango Chimarrita de Itapoá/SC”

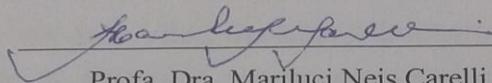
por

Andréa Grandini José Tessaro

Dissertação julgada para a obtenção do título de Mestra em Patrimônio Cultural e Sociedade, área de concentração Patrimônio Cultural, Identidade e Cidadania e aprovada em sua forma final pelo Programa de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade.

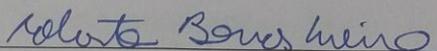


Profa. Dra. Roberta Barros Meira  
Orientadora (UNIVILLE)

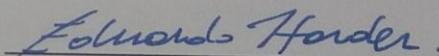


Profa. Dra. Mariluci Neis Carelli  
Coordenadora do Programa de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade

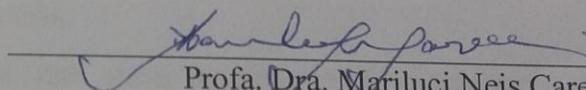
**Banca Examinadora:**



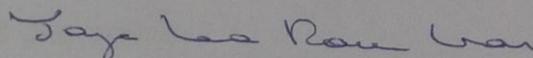
Profa. Dra. Roberta Barros Meira  
Orientadora (UNIVILLE)



Prof. Dr. Eduardo Harder  
(UFPR)



Profa. Dra. Mariluci Neis Carelli  
(UNIVILLE)



Profa. Dra. Taiza Mara Rauen Moraes  
(UNIVILLE)

Joinville, 29 de agosto de 2017.

## AGRADECIMENTOS

Este momento é, sem dúvida o melhor de todo o trabalho acadêmico, momento de demonstrar a gratidão por todas as pessoas que foram importantes nessa jornada, tornando o fardo mais leve e o caminho mais aprazível.

Inicialmente agradeço à força Divina, por ter chego até aqui e por não ter desistido, mesmo quando as circunstâncias não se mostraram as mais favoráveis.

Ao Marcelo, talvez as palavras não consigam demonstrar e sejam pouco para agradecer todo o companheirismo durante a caminhada. Seu amor e seu cuidado têm sido muito importantes para mim. Gratidão por ser meu companheiro nesta vida.

Aos meus filhos João Vítor, Carolina e Guilherme, por rechearem a minha vida de alegria e esperança. Agradeço por me ajudarem nessa evolução espiritual.

Aos meus pais Cida e Antonio (*in memorian*), por terem feito de mim a pessoa que eu sou. Seus exemplos de força, honestidade e caráter vão comigo onde eu for.

À professora Roberta Barros Meira, minha orientadora, qualquer palavra de agradecimento me parece tão pouco face à gratidão que tenho em meu coração. Pela paciência, atenção, dedicação e pelas palavras reconfortantes em momentos de desespero. Pelos apontamentos durante a pesquisa e pelas correções, um "muito obrigada". Tudo o que eu disser é tão pouco...

Aos professores do Programa de Mestrado, pelos valiosos ensinamentos e pelas marcas significativas que deixaram em mim. Sinto-me honrada por ter tido a oportunidade de aprender com todos vocês.

À Faculdade do Litoral Paranaense, pelo apoio fundamental para que eu pudesse frequentar o curso.

À Juíza Flávia Maeli Baldissera da Silva, por entender o quanto o Mestrado era importante para mim e por deferir minhas dispensas.

À Andréa de Oliveira, pelas importantes contribuições para o desenvolvimento da pesquisa.

À Priscila Luciene Santos Lima, companheira de trabalho e amiga para tudo. "Infelizmente tem coisas que não estão no nosso domínio, mas tudo nessa vida tem um propósito. Eu ainda não sei o porquê de várias coisas...mas uma hora a gente enxerga e entende" Eu te agradeço e te desejo saúde e vida!

Um agradecimento especial a Francisco Peres do Rosário, Joelma Sartor, Joselene Gonçalves Nascimento Cunha, Eder Conceição Miranda, Janete Nunes de Jesus, Elizabete Nunes Neves, por me receberem em suas casas e participarem das entrevistas. Suas contribuições, memórias e amor pelo fandango foram fundamentais e tornaram possível esta dissertação.

## RESUMO

A presente dissertação pretende analisar a legislação de patrimonialização do Fandango que, associado aos mutirões, atua em conjunto com diversas práticas culturais e religiosas, e verificar em que medida essas normas legais são efetivas na proteção e na preservação do Fandango como um Patrimônio Cultural, assim como investigar como repercutiram as políticas governamentais de proteção na população local e com as questões políticas, culturais e econômicas que se estabelecem em um processo de patrimonialização. Para tanto, buscou-se problematizar a repercussão das mudanças nos modos de vida e na economia local, como hipótese para a desvalorização e esquecimento do Fandango pela população mais jovem. Nesse sentido, procurar-se-á mostrar a história da dança e a sua correlação com as atividades pesqueiras e agrícolas, bem como perceber nas fontes primárias a possível relação entre o enfraquecimento dessas atividades econômicas com o progressivo desaparecimento do Fandango em Itapoá/SC. Por meio da pesquisa bibliográfica serão pesquisadas as publicações locais e documentos públicos, além de normativas que acautelam o patrimônio cultural imaterial, consistentes em lei, decretos e resoluções. Para complementar o estudo, será realizada pesquisa de campo, no período de março de 2016 a junho de 2017, com sete atores sociais do fandango - jovens e velhos fandangueros, entusiastas e conhecedores do fandango. A problemática que norteou a pesquisa fundamentou-se na necessidade de investigar se a legislação de patrimonialização do Fandango abrange a complexidade desse conjunto às vezes disforme de atores e elementos que são inerentes ao processo de construção de um patrimônio e se o usufruto do tempo e as mudanças percebidas através da tentativa de reconstrução do processo histórico que entrelaça o Fandango com atividades pesqueiras e agrícolas explicam a desvalorização ou o esquecimento desse patrimônio intangível, no sentido de pensar na preservação da cultural local a partir dos dados coletados.

Palavras-chave: Patrimônio cultural; legislação patrimonial; fandango; comunidades pesqueiras.

## ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to analyze the Fandango's patrimonial legislation and to verify to what extent these legal norms are effective indeed in the preservation and protection of the fandango as a Cultural Heritage. As well as investigating how they the government policies to protect the local population, tuning work with political issues, cultural and economic factors that are established in a patrimonialization process. Therefore, we tried to problematize the repercussions of the changes in the ways of life and in the local economy, As a hypothesis for the devaluation and forgetfulness of Fandango by the younger population. Search show yet dance and its correlation with fishing activities and rural, as well as to perceive the possible relationship between the weakening of these economic activities and the progressive disappearance of Fandango in Itapoá-SC, in Paraná and on the south coast of São Paulo. The study also intends to investigate the possible causes of discontinuity and disappearance of the cultural manifestation, in the sense of thinking about the preservation of the local culture.

Keywords: Cultural heritage; heritage legislation; fandango; Preservation. Patrimonialization.fishing communities.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Fandango do Ribaltejo .....	18
Figura 2 - Ilhas dos Açores .....	23
Figura 3 - Coreografia do Anu .....	43
Figura 4 - Coreografia do Xarazinho .....	46
Figura 5 - Coreografia da Queromana .....	48
Figura 6 - Oito Individual .....	50
Figura 7 - Andorinha.....	54
Figura 8 - Cana-Verde.....	56
Figura 9 - Coreografia do Marinheiro .....	58
Figura 10 - Coreografia Vilão-de-Fita .....	61
Figura 11 - Coreografia do Recortado.....	62
Figura 12 - São Gonçalo do Amarante.....	70
Figura 13 - Mapa do litoral sul do São Paulo e litoral norte do Paraná - Região do Lagamar, onde ocorre o prática do fandango .....	76
Figura 14 - Sede da Associação da Cultura Popular Mandicuéra, na ilha dos Valadares- Paraná.....	79
Figura 15 - Fandango no Morro do Amaral, Joinville/SC.....	85
Figura 16 - Instrumentos do Fandango do Paraná.....	90
Figura 17 - Mestre Romão em sua oficina de tamancos na Ilha dos Valadares, em Paranaguá-PR .....	91
Figura 18 - Fandango do Paraná .....	102
Figura 19 - Apresentação do Grupo Fandango Chimarrita na Festa Mais que Morador, realizada em 30/06/2017, na ACOPOF .....	118
Figura 20 - Grupo de Fandango Chimarrita, na Festa Mais que Morador, realizada em 30/06/2017, na ACOPOF .....	119
Figura 21 - Jovens da comunidade tocando durante a apresentação do Grupo de Fandango Chimarrita .....	121
Figura 22 - Mapa dos limites geográficos de Itapoá/SC.....	128
Figura 23 - Mapa de Itapoá - Localidade de Pontal do Norte e Figueira do Pontal .....	122
Figura 24 - Izael Nascimento da Silva .....	128
Figura 25 - Infraestrutura do Porto .....	138

**LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 - Situação demográfica nas Ilhas dos Açores no século XVII .....	24
Tabela 2 - Casais alistados no ano de 1747 com destino ao Brasil Meridional.....	25
Tabela 3 - Número de transportados.....	26

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Censo Demografico 2000 .....	130
Gráfico 2 – Evolução populacional de Itapoá nos últimos anos.. .....	131

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1. UM PATRIMÔNIO QUASE: IMAGENS DO FANDANGO NO BRASIL</b> .....	16
1.1 Passados presentes de uma dança .....	16
1.2 Pelos caminhos do fandango .....	31
1.3 Entre a dança, música e poesia: uma investigação acerca das marcas de roda	41
1.4 Religiosidade, bandeiras e mutirões: expressões sociais de um patrimônio.....	69
<b>2. AS POSSIBILIDADES DO PATRIMÔNIO: A EXPERIÊNCIA DO FANDANGO NO PARANÁ E NO LITORAL SUL DE SÃO PAULO</b> .....	77
2.1 As travessias difíceis e as estratégias de sobrevivência do fandango paranaense, paulista e catarinense .....	77
2.2 Particularidades e semelhanças: instrumentos do fandango .....	91
2.3 A adoção, a prática e os desafios de uma tutela jurídica do patrimônio cultural imaterial: a legislação de patrimonialização no Paraná.....	97
2.4 Lembranças de velhos: o fandango como uma efetiva aproximação entre o patrimônio e as manifestações culturais da comunidade .....	110
<b>3. NOVOS CAMINHOS E VELHOS SABERES: UM ESTUDO DE CASO: O FANDANGO CHIMARRITA DE ITAPOÁ/SC</b> .....	117
3.1 O momento e a voz dos atores do fandango.....	117
3.2 O terreno da construção: os aspectos socioeconômicos de Itapoá .....	128
3.3 Não se dança fandango sem o mar e a terra: o enfraquecimento da pesca artesanal e da agricultura familiar: a instalação do Terminal Portuário e o fechamento do Canal do Linguado .....	140
3.4 Os novos sentidos do fandango como patrimônio cultural de Itapoá: os significados do registro e da salvaguarda de um patrimônio imaterial .....	128
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	171
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	174
<b>ANEXO</b> .....	188

## INTRODUÇÃO

A escolha do tema para a presente dissertação deu-se em razão de ter trabalhado como professora na Escola João Monteiro Cabral, no ano de 1997, na comunidade de Pontal do Norte, oportunidade em que conheci a cultura local, especialmente o fandango. Àquela época eu ouvira pela primeira vez a palavra fandango como sinônimo de dança e aquela manifestação cultural despertou em mim, inicialmente, a curiosidade de descobrir o porquê da dança e seu sapateado e como aquilo tudo fazia parte da identidade cultural daquela comunidade. Eis a motivação para investigar os atores e elementos que compõem o fandango, uma dança que integra o patrimônio cultural imaterial de Itapoá.

O objetivo da pesquisa é analisar a legislação de patrimonialização do Fandango e verificar em que medida essas normas legais são efetivas de fato na proteção e na preservação do Fandango como um Patrimônio Cultural, assim como investigar como repercutiram as políticas governamentais de proteção na população local e com as questões políticas, culturais e econômicas que se estabelecem em um processo de patrimonialização. Para tanto, buscou-se problematizar a repercussão das mudanças nos modos de vida e na economia local, como uma hipótese para a desvalorização e esquecimento do Fandango pela população mais jovem. Nesse sentido, procura-se mostrar a história da dança e a sua correlação com as atividades pesqueiras e agrícolas, bem como perceber nas fontes primárias a possível relação entre o enfraquecimento dessas atividades econômicas com o progressivo desaparecimento do Fandango em Itapoá.

A problemática que norteou a pesquisa fundamentou-se na necessidade de investigar se a legislação de patrimonialização do Fandango abrange a complexidade desse conjunto às vezes disforme de atores e elementos que são inerentes ao processo de construção de um patrimônio e se o usufruto do tempo e as mudanças percebidas através da tentativa de reconstrução do processo histórico que entrelaça o Fandango com atividades pesqueiras e agrícolas explicam a desvalorização ou o esquecimento desse patrimônio intangível.

Por meio da pesquisa documental, será realizado o levantamento dos registros públicos e privados sobre o fandango Chimarrita em Itapoá-SC, com o escopo de analisar a documentação e colher informações para embasar

teoricamente o presente estudo. Para além disso, serão pesquisadas as publicações locais e documentos públicos, além de normativas que acautelam o patrimônio cultural imaterial, nas esferas municipais, estaduais, federais e internacionais, consistentes em lei, decretos e resoluções. Para complementar o estudo, será realizada pesquisa de campo, no período de março de 2016 a junho de 2017, com seis atores sociais do fandango - jovens e velhos fandangueiros, entusiastas e conhecedores do fandango.

A pesquisa visa analisar a proteção jurídica do meio ambiente cultural no qual está inserido o fandango do litoral do norte catarinense, - patrimônio cultural imaterial da cidade de Itapoá-SC, bem como verificar as motivações para a descontinuidade e desaparecimento desse patrimônio cultural imaterial e a relevância desse estudo consiste na possibilidade de investigar as possíveis causas de descontinuidade e desaparecimento da manifestação cultural, no sentido de pensar na preservação da cultural local a partir dos dados coletados.

As discussões em torno do fandango contemplam somente o fandango caiçara do Paraná - o qual obteve no ano de 2012 o registro como patrimônio cultural imaterial pelo IPHAN-; e o fandango no litoral do estado de São Paulo, não tendo sido produzida literatura que tratasse acerca das peculiaridades do fandango Chimarrita de Itapoá e de sua desvalorização frente ao processo histórico relacionado às atividades pesqueiras e agrícolas.

O município de Itapoá foi emancipado no ano de mil novecentos e oitenta e nove e, conquanto sua emancipação seja recente, a história do município é antiga. Os povos sambaquianos, primeiros habitantes da localidade, deixaram vários sinais de seus costumes, entre eles a dança, realizada durante as cerimônias e rituais grupais. Posteriormente, os açorianos chegaram às terras catarinenses, colonizaram a faixa litorânea e trouxeram o hábito de dançar o fandango. As comunidades de Figueira do Pontal e Pontal do Norte, no município de Itapoá herdaram o fandango dos antepassados e os mais antigos sempre demonstraram a preocupação de preservar essa manifestação cultural e transmiti-la às novas gerações.

Os imigrantes açorianos colonizaram a região e formaram na localidade uma vila de pescadores. Esse grupo dedicou-se à pesca e à agricultura de subsistência e como eram pessoas muito religiosas, costumavam pagar promessas para São Gonçalo, dançando após os mutirões bem sucedidos, do plantio ou colheita, ou da fartura de peixes após a jogada de redes.

A tutela desse patrimônio cultural imaterial está delineada no ordenamento jurídico pátrio, amparado na Carta Magna, em seus artigos 215, 216 e 225, bem como em diversas legislações esparsas. Essa proteção caracteriza-se, sobretudo, em razão de ser considerado um direito fundamental da pessoa humana e o Estado deve, obrigatoriamente, consignar regras para sua proteção, bem como oferecer garantias de continuidade da tradição das manifestações populares.

O presente trabalho parte do conceito de patrimônio como uma ruptura com a noção de limite disciplinar, avançando para o Direito, para a História Cultural e Oral e para os estudos sobre o patrimônio imaterial, abordando, de modo interdisciplinar a conexão entre patrimônio e meio ambiente cultural, este último considerado um direito de terceira dimensão.

Ao discorrer sobre a teoria dos direitos humanos, Norberto Bobbio (1992) os classifica em gerações de direitos, o que mais tarde passa a ser denominado como dimensão dos direitos. Os direitos de primeira dimensão relacionam-se aos direitos fundamentais do homem, como a vida e a igualdade; os direitos de segunda dimensão, por sua vez, decorrem das lutas de classes e das conquistas da classe operária no século XIX. São direitos que se relacionam ao trabalho, à educação, à saúde, dentre outros.

Os direitos de terceira dimensão são os considerados coletivos por excelência, por voltarem-se à humanidade como um todo. Incluem-se aqui o direito ao meio ambiente e à conservação do patrimônio histórico e cultural da humanidade. A quarta dimensão compreende os direitos ligados à proteção do patrimônio genético e a preocupação com a bioética, entre outros.

A terceira dimensão, relacionada ao meio ambiente, é o cerne do presente estudo. Em que pese a Lei nº 6.938/81 – Lei da Política Nacional do Meio Ambiente-tenha, em seu artigo 3º, I, conceituado ambiente como “[...] o conjunto de condições, leis, influências e interações de ordem física, química e biológica, que permite, abriga e rege a vida em todas as suas formas; [...]”, aludida conceituação, embora correta, fica limitada aos recursos naturais e não dá conta de expressar o significado de bem ambiental como delineado na Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.

O meio ambiente cultural envolve vários aspectos e ajusta-se ao liame de existência de diversas culturas, mas o que permite a sua identificação é a percepção de que sua existência está atrelada a nossa história e que sua manutenção vincula-se à identidade, à memória e visa, acima de tudo, garantir a qualidade de vida sob o princípio da dignidade da pessoa humana.

É importante trazer à baila que os acontecimentos vivenciados pela humanidade nas últimas décadas, especialmente os traçados por catástrofes naturais e aqueles resultantes das interferências do homem na natureza e ainda, do avanço tecnológico, alteraram profundamente o modo de viver de inúmeras populações tradicionais e exigiram a criação de instrumentos voltados à tutela jurídica do meio ambiente, e, muito embora tenham sido importantes na tentativa de salvaguardá-lo, efetivamente não dão conta de proteger a patrimônio em sua completude.

O maior desafio não reside na salvaguarda desse bem mediante a adoção de dispositivos legislativos, mas na capacidade de tornar tais direitos efetivos, porque a sua afirmação simplesmente não garante que sejam efetivamente cumpridos. Trata-se de uma questão política, em que é preciso tornar esses direitos uma prática.

A realização dos mutirões para a pesca e para a agricultura tornaram-se raras nas comunidades de Pontal do Norte e Figueira do Pontal com o passar do tempo, e com o avanço da especulação imobiliária em razão da instalação do Porto de Itapoá, bem como a transformação de áreas da região em unidades de proteção ambiental, a comunidade caiçara migrou para a periferia da localidade de Pontal do Norte e Figueira do Pontal, sendo que alguns membros mudaram, inclusive, de bairro e de cidade. Com a vinda do Porto, os pescadores artesanais do Pontal do Norte e Figueira do Pontal foram proibidos de pescar próximos às plataformas, e foram buscar em outras áreas, como da construção civil a sua forma de sustento, sendo alterada substancialmente sua forma de viver e de se divertir. Nessa ordem de ideias, a justificativa desse trabalho se dá pela investigação da relação existente entre o desaparecimento do modo de vida ligado às atividades econômicas agrícolas e da pesca e o processo de descontinuidade da tradição do fandango.

A dissertação será estruturada e desenvolvida em três capítulos. O primeiro capítulo demonstrará como a dança possibilita, desde os tempos mais remotos, a

revelação, por meio dos gestos, do que o homem deseja expressar. Também pretende-se estabelecer a possível relação entre o fandango e a prática de mutirões nas atividades agrícolas e pesqueiras. Investigou-se ainda sobre as marcas de rodas e sobre o que o caiçara expressava por meio de suas músicas e as expressões sociais de um patrimônio, representados pela religiosidade, bandeiras e mutirões.

No segundo capítulo serão analisadas as particularidades e semelhanças entre o fandango praticado em Itapoá e a experiência do fandango no Paraná e no litoral sul de São Paulo, especificamente em relação às modas, instrumentos, religiosidade e à legislação de patrimonialização no Paraná, que registrou, no ano de 2012 o Fandango Caiçara do Paraná como Patrimônio Cultural Imaterial, buscando diferenciar os traços do fandango itapoense dos demais grupos conhecidos. Busca-se ainda, neste capítulo, trazer à baila a relação entre o fandango e sua aproximação com as manifestações culturais e imateriais da comunidade de Pontal do Norte e Figueira do Pontal.

O terceiro capítulo focará o estudo do Fandango Chimarrita de Itapoá/SC e à problematização dos aspectos socioeconômicos do entorno dos bairros Pontal do Norte e Figueira do Pontal, bem como analisar os motivos para o enfraquecimento da pesca artesanal e da agricultura familiar após o fechamento do Canal do Linguado, na Baía da Babitonga e a instalação dos Terminais Portuários na cidade de Itapoá, localidade onde estava instalada a comunidade pesqueira. Buscar-se-á ainda, perceber os novos sentidos do fandango como patrimônio cultural e os significados do registro e da salvaguarda de um patrimônio imaterial e as dificuldades enfrentadas pela comunidade para manter a cultura local. Por derradeiro, pretende-se avaliar a eficácia da legislação de patrimonialização e salvaguarda do fandango.

Nessa senda, o enfrentamento do tema revela-se imprescindível, especialmente porque a legislação de patrimonialização assegura, sob o viés hermenêutico, o pleno exercício dos direitos culturais e da memória para a reconstituição do passado, e as disposições constitucionais e infraconstitucionais ampliam a compreensão sobre a contribuição da memória e das práticas culturais, e ainda garantem, para o Fandango de Itapoá, sua valorização e preservação, enquanto meio ambiente cultural e patrimônio imaterial.

## 1. UM PATRIMÔNIO QUASE: IMAGENS DO FANDANGO NO BRASIL

A palavra fandango é comumente utilizada em diversos contextos e regiões brasileiras para referir-se a festas ou bailes. A presente pesquisa busca não só estudar o fandango e suas coreografias valsadas e bailadas ao som dos tamancos masculinos e entremeadas pelas palmas das folgadeiras, mas investigar o fandango associado às práticas que envolvem os mutirões de pesca e agricultura, e sua ligação com a religiosidade. Para isto, neste primeiro capítulo buscou-se pesquisar o contexto da vinda dos açorianos para o Brasil e como a dança enraizou-se no país.

### 1.1 Passados presente de uma dança

Preliminarmente cabe esclarecer que a tentativa de explicar a origem do fandango me fez percorrer um caminho espinhoso, isso porque, a exemplo de todas as manifestações culturais, essa dança possui uma rica condensação cultural e carrega em si uma comunicação simbólica que tornam “imprecisos os limites entre a história e a lenda, entre os fatos concretos e a poesia.” (AGUIAR, 2005, p. 15). A origem do fandango é controversa e várias foram as origens aventadas por historiadores e estudiosos para explicar suas raízes.

Os dicionários brasileiros e portugueses apresentam para a palavra sinônimos que não estão diretamente ligados à dança ou à música: “Fandango pode ser uma adaga, briga, desentendimento e também confusão. Essa origem do nome propicia elucubrações a respeito das origens do nome e, concomitantemente, da dança.” (BITTAR, 2003, p. 17)

O autor aclara ainda que o fandango é uma dança muito antiga e há quem afirme que possui mais de mil anos de existência e sua origem é fenícia. De outra parte, há quem defenda que o fandango pode ter suas origens nas Índias, no Brasil ou nas Filipinas. (BITTAR, 2003, p. 18)

Em Portugal, explica Aguiar (2005, p. 15), o fandango encontrou no fado as raízes familiares e emprestou especial sentido às letras que exaltam o destino do humano, suas buscas amorosas, decepções, conquistas e desencantos.

Atualmente, o fandango que se dança em Portugal é formado por coreografia na qual os homens sapateiam e o acompanhamento musical é feito por guitarras, pífaros, adufes<sup>1</sup> e violino.

O professor Armando Leça *apud* Ribas (1982, p. 92), estudioso das canções e danças populares portuguesas afirma que o berço do fandango é espanhol, mas que a dança enraizou-se em Portugal, onde é bailada em quase todos o país, há muito tempo. O estudioso afirma que atualmente ainda se dança o fandango:

No Douro Litoral, no Minho, em Trás-os-Montes, na Beira Litoral, na Beira Alta, na Beira Baixa, na Estremadura, no Alentejo e no Algarve. Contudo, as regiões onde o fandango é mais bailado e goza de maior preferência do povo são o Ribatejo, as raias minhota e da Beira Baixa (Castelo Rodrigo e Idanha-Nova) e as terras interiores de Beira Litoral (Pombal, Ansião, Figueiró dos Vinhos, etc.).(RIBAS, 1982, p. 92-93)

A figura 1 ilustra um casal dançando o Fandango do Ribaltejo, localidade onde atualmente é dançado e muito apreciado.

---

<sup>1</sup> Pandeiros.

Figura 1- Fandango do Ribaltejo



Fonte: Etnografia Portuguesa em postais ilustrados. Disponível em <<http://www.prof2000.pt/users/avcultur/postais/EtnosPoPost12.htm>>. Acesso em 3 abril 2016.

É possível encontrar no Dossiê do Fandango Caiçara, confeccionado pelo Iphan, a afirmação de que em Portugal o fandango pode ser ainda encontrado no arquipélago dos Açores, de onde partiu para o Brasil juntamente com as levas migratórias, em meados do século XVIII. (IPHAN, 2011, P. 33)

Nos extensos registros sonoros feitos na Ilha de São Miguel, durante a campanha de registro e incentivo ao folclore do arquipélago nos anos de 1960, temos um fandango de três tempos, que em si, pouco se assemelha às variantes brasileiras. Mas também encontramos um sem-número de gêneros e funções musicais que também devem ter alimentado o que é hoje a música dos fandangos encontrados no litoral do sul e sudeste do Brasil, através de seus ponteados, quadras e modos de cantar [...]. (IPHAN, 2011, p. 33)

Aguiar (2005, p. 15) aponta uma outra origem para a dança: de que os árabes trouxeram o fandango para a Espanha, onde o seu compasso ternário se fez acompanhado de guitarra ibérica e das castanholas. O fandango espanhol já se expressava como música, canto e dança e nele estão as origens do flamenco. Bitar (2003, p. 17) aclara que na Espanha, durante todo o século XVIII, o fandango foi a dança mais apreciada e as coreografias eram acompanhadas por violões, castanholas e canto. Não havia nenhum contato físico entre os participantes e a aristocracia se rendeu aos movimentos graciosos do fandango, os quais foram substituídos mais tarde pelo bolero.

Ribas (1982, p. 12) escritor português, esclarece que o fandango é uma "velha dança espanhola [...] é, também, uma dança portuguesa muito antiga." E que "A voga do fandango entre os portugueses está de tal maneira arreigada no seu gosto que o levaram para o Brasil." (RIBAS, 1982, p. 93)

Gil Vicente, ao escrever a obra "Farsa de Inês Pereira", em 1526, utilizou o termo esfandangado como sinônimo de movimento vivo e alegre:

[...] Latão, já o sono é comigo,  
Como oiço cantar guaiado,  
Que não vai esfandangado. [...]

O fandango ficou conhecido na América Latina, em países como México e Argentina, como um baile sapateado e no Brasil, em razão das influências ibéricas somadas a outras matrizes culturais, o fandango assumiu em cada região aspectos e características diversas.

Nos estados do nordeste brasileiro baila-se o fandango, porém, segundo Ribas (1982, p. 92-93), nessas regiões, os nomes dados à dança: "bailado dos marujos", "dança dos marujos", "marujada", "chegança dos marujos" ou "barca" demonstram que foram os portugueses que para lá levaram a dança. Bittar (2003, p. 15) reforça essa concepção, esclarecendo que nos estados de Sergipe, Alagoas, Paraíba, Ceará e Rio Grande do Norte, o auto de cunho religioso acontece no período do ciclo natalino, no início do mês de janeiro, junto com as festas de Reis e a festividade apresenta diferentes denominações, variando de acordo com o local: chegada, marujada, chegada de marujos, barca e fandango.

O fandango nordestino possui características teatrais e guarda estreita relação com a religião e com o mar, sendo executado por participantes do sexo masculino. As músicas são executadas com o acompanhamento de instrumentos musicais como rabecas, pífaros e pandeiros. Para Bittar (2003, p. 17), o fandango nordestino “pode ter derivado das xácaras portuguesas, como a Nau Catarineta, adaptadas ao gosto e às condições da realidade do povo da região.” As xácaras são narrativas populares que contam as peripécias de uma travessia marítima, são escritas em versos e apresentam uma forte carga dramática. Aguiar (2005, p. 19) aponta que essas pelejas marítimas representam a chegada dos mouros e as batalhas entre eles e os cristãos. “Em meio a uma coreografia circular, uma luta de espadas dá vida à encenação que termina com a vitória dos cristãos e o batizado dos mouros. Segundo ele:

Somente homens participam da festividade [...] levam cantando pelas ruas uma barca estilizada, feita de madeira ou papelão, até chegarem à praça da igreja principal do povoado. Lá, sobre um palco já preparado anteriormente, realiza-se o fandango, chegança ou qualquer um dos outros nomes que este auto possui. [...] As canções dos episódios – ou jornadas- abordam temas marítimos, como contrabando, roubo de material náutico, briga entre marujos, tempestades em alto mar. Cada jornada vem acompanhada por uma coreografia simples que ora simboliza as marolas das ondas mansas, ora a fúria de tormentas. (BITTAR, 2001, p. 16)

No Paraná, em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul, a palavra fandango quer dizer festa, baile ou, simplesmente, reunião onde se dança. Já no Rio Grande do Sul, o fandango, segundo Pinto (2006, p. 98) consiste em um baile comum que inclui vários ritmos como o xote, o bugio, o vanerão, a rancheira, também marcas do fandango. Embora as coreografias tenham nomes idênticos às marcas, elas são muito diferentes na execução da dança. Embora tenham o mesmo nome de algumas marcas, diferem quase completamente e têm como característica principal o pateio, feito com botas, o sarandeio das prendas, o bater de palmas, que lembram as danças românticas da Espanha e de Portugal.

Bittar (2003, p. 16) reconhece que, mesmo possuindo a mesma denominação, há uma grande diferença entre o fandango do nordeste e o que é dançado no sul. Para alguns folcloristas, o fandango do sul também imita uma luta simbólica entre cristãos e mouros, a exemplo do que acontece no nordeste do Brasil. O sapateado imita o trotar dos cavalos e é executado pelos homens somente.

Analisando os diversos estudos sobre a origem do fandango, e dentre tantas divergências verificadas, é possível concluir que a literatura portuguesa reconhece a origem espanhola da dança, tendo posteriormente se enraizado em Portugal, onde ainda atualmente é bailado em quase todo o país. O fandango que temos hoje no Brasil é resultado do imbricamento cultural espanhol, português e regional brasileiro. As divergências históricas acerca da origem do fandango apontam o quão espinhoso é a tentativa de demonstrar as origens de uma manifestação cultural que, por ser múltipla, reflete momentos diversos ao longo do processo histórico e social de uma cultura, nas quais novos elementos são incorporados e se transformam. (RANDO, 2003, p. 12)

Ademais, quando os primeiros colonizadores chegaram ao sul de Santa Catarina, trazendo na bagagem a cultura de seu país, encontraram os índios carijós, primeiros habitantes do litoral e que possuíam sua própria cultura. Destarte, a reminiscências espanholas e portuguesas foram amalgamadas com outras matrizes culturais que aqui já existiam, como as danças e músicas dos povos indígenas, do africano e de outros povos que colonizaram o Brasil.

O fandango aportou no Brasil, especificamente no litoral sul de São Paulo, norte do Paraná e em Santa Catarina, em meados do século XVIII. Os açorianos quando aqui chegaram foram levados inicialmente para o estado de Santa Catarina e posteriormente para outros estados. No ano de 1816, segundo Roderjan (1980, p. 12) houve a primeira tentativa de estabelecer colonos açorianos no Paraná.

Os primeiros colonizadores do litoral do Paraná – vindos, na sua maioria, do Norte de Portugal, instalando-se primeiramente em São Vicente, em São Paulo e, depois se dirigindo e povoando a região litorânea do Estado- eram originários das classes menos eruditas e ricas de Portugal, e, portanto, carregavam consigo a cultura popular de suas vilas e regiões. Esses portugueses, saídos de sua pátria e com o objetivo de explorar e dominar novas regiões, foram subjugados pelos mouros no século XII, e como os espanhóis, assimilaram elementos da cultura mourisca. E é também com essa carga de informação que Portugal empreende as grandes navegações. (RANDO, 2003, p. 11)

A vinda dos açorianos para Santa Catarina foi chamada pelos historiadores de migração, povoamento, povoação, ocupação e até mesmo epopéia (FERREIRA, 2005, p. 541) - termo atribuído pelo historiador Walter Piazza.

Os “casaes” açorianos que, de 1748 a 1756, aportaram à Ilha de Santa Catarina e seu continente, dentro do plano engenhoso da diplomacia portuguesa, engendrado pelo brasileiro Alexandre de Gusmão, para firmar o poderio lusitano nas terras mais meridionais do Brasil, contrapondo-se, desta forma, ao desejo espanhol de dominarem aqueles territórios, representaram- aqueles “casaes” – uma considerável massa humana, que praticamente, duplicaram a escassa população da então Capitania de Santa Catarina, espalhada na época, por umas poucas e humildes povoações. (PIAZZA, 1958, p. 2)

É importante assinalar que alguns autores como Piazza (1995, p. 125) tentam demonstrar o "muito cuidado com a moral de bordo", a prostituição nos Açores era muito comum em razão da miséria que assolava o país - situação semelhante a encontrada no Brasil no período colonial. Fortes (1932, p. 43) também defende que os casais portugueses que aportaram no sul de Santa Catarina foram selecionados pelo governo português, “pelos seus antecedentes morais e étnicos” e essa seleção física e moral foi uma maneira de fortalecer o espírito lusitano nas terras novas do domínio português.

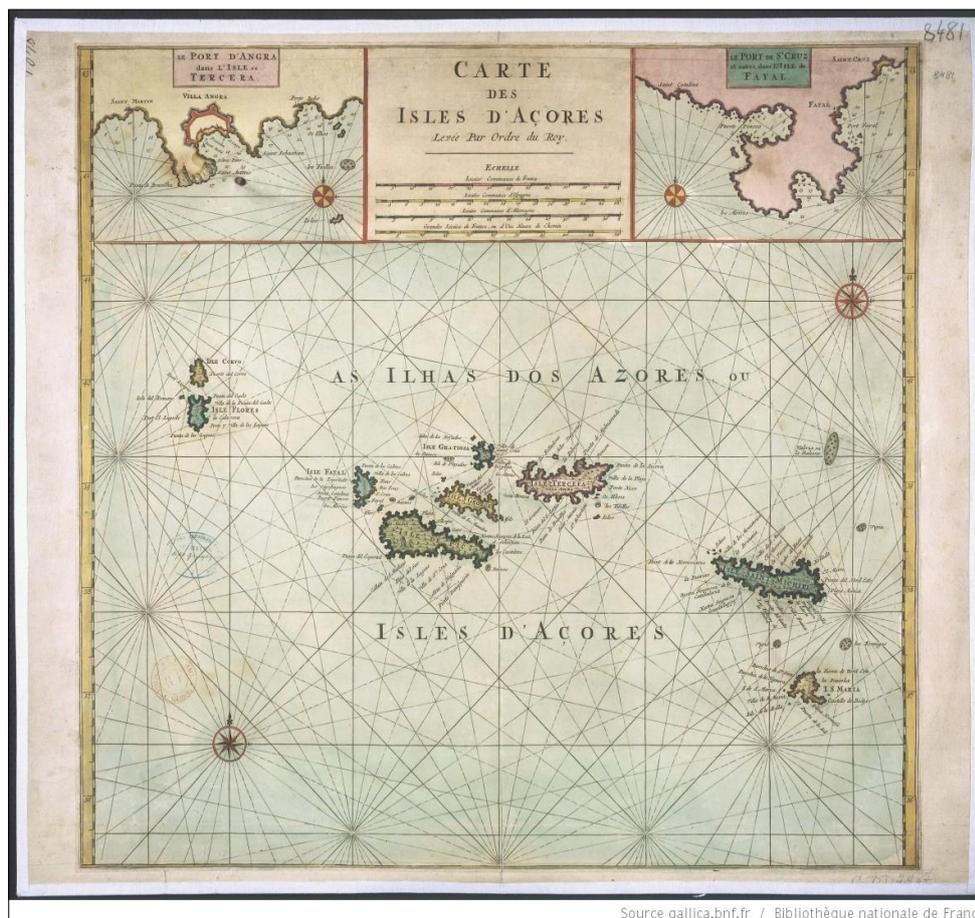
Del Priore (2004, p. 130) reforça a tese de alguns autores "chegaram a admitir que a prostituição era uma espécie de expressão tipicamente feminina de pobreza e miséria social, sendo que a vadiagem e a criminalidade representavam seu contraponto masculino." É importante esclarecer, portanto, que esse 'ideal de moralidade' passava longe do que efetivamente ocorria nos Açores e no Brasil, àquela época.

É importante assinalar que quando os primeiros casais açorianos aportaram no território de Santa Catarina, as vilas e povoações eram pequenas. Havia, no litoral apenas três vilas: Laguna do Sul, Desterro da Ilha de Santa Catarina e São Francisco do Sul, ao norte do estado. O território atual de Santa Catarina iria progressivamente sendo incorporado ao sistema colonial português incentivado com políticas tais como a chegada das famílias açorianas na Ilha de Santa Catarina. A paisagem social, política e econômica da região passaria por uma grande transformação com a chegada dos imigrantes açorianos.

O arquipélago das Ilhas dos Açores foi povoado, por portugueses, por flamencos, árabes, franceses e bretões, a partir do ano de 1.439. Muitos deles eram cristãos-novos e judeus ibéricos, que mudaram a religião em razão das perseguições do catolicismo e migraram para fugir da Inquisição da Igreja Católica.

A figura abaixo apresenta as nove ilhas açorianas, de onde partiram os novos habitantes do sul de Santa Catarina.

Figura 2- Ilhas dos Açores



Fonte: Carte des isles d'Açores Carte des isles d'Açores. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7759607q> Acesso em 10 jul 2016.

Nos Açores, os fidalgos de Baixa Nobreza receberam as terras com o intuito de colonizar, administrar e desenvolvê-las em prol da Coroa Portuguesa. O poder dos donatários crescia rapidamente, em virtude das terras que possuíam e dos negócios realizados com os produtos açorianos. A concentração de renda e terras resultou em uma elevada população sem terras para cultivar. Isso gerou no século XVII a crise agrícola nos Açores e uma massa popular pobre expressiva. Uma das soluções encontradas foi a incorporação da população livre e pobre na política portuguesa do “*uti possedetis*” adotada na disputa com a Espanha por alguns territórios americanos. (CONEVA, 2010, p. 20)

Nesse sentido, a superpopulação despossuída dos Açores é apontada como um dos fatores para a imigração. Além do excesso de população, Coneva (2010, p. 20) enfatiza que a mesma vivia em situação de miserabilidade, desabrigada e a prostituição feminina era significativa. Segundo dados apresentados por Piazza (1958, p. 2-3):

[...] a escassa população barriga-verde, no ano de 1748, orçava, aproximadamente, em 4.197 almas. E os transportes de “casas” açorianas, daquela data até 1756, conduziram para o litoral, quase cinco mil pessoas, de acôrdo com os mais fidedignos documentos compulsados, até o momento.

Tabela 1 - Situação demográfica nas Ilhas dos Açores no século XVII

Ilhas	População	Densidade hab/km <sup>2</sup> no século XVII	Densidade em 2001
Ilha de São Miguel	44.415	60	176
Ilha Terceira	22.460	47	138
Ilha do Pico	19.192	42	33
Ilha do Faial	43.902	264	87
Ilha do São Jorge	11.616	65	44
Ilha Graciosa	6.799	95	77
Ilha de Santa Maria	4.280	33	57
Ilha das Flores	4.622	31	28
Ilha do Corvo	427	37	177

Fonte: CONEVA, Ada. **A emigração açoriana para o Brasil Meridional**. 102 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Praga: Univerzita Karlova v Praze, 2010. p. 23.

Pela Provisão Régia de Sete de agosto de 1746, foram definidas as formas de executar, preliminarmente, a grande migração. Segundo Piazza (1997, p. 122), os moradores das ilhas dos Açores "pediam mandar tirar delas o número de casais para partes do Brasil que fosse mais preciso". A tabela 2 apresenta o número de alistamentos realizados no ano de 1747, com destino ao Brasil Meridional.

Tabela 2 - Casais alistados no ano de 1747 com destino ao Brasil meridional

<b>Tábua de casais e pessoas que por ordem de Sua Majestade se alistaram em 1747 com destino ao Brasil meridional</b>					
Ilhas	Vilas e cidades	Casais	Pessoas dos casais	Pessoas solteiras	Todas as pessoas
Ilha de São Miguel	Cidade da Ponta Delgada	47	257	-	<b>257</b>
	Vila da Ribeira Grande	14	62	-	<b>62</b>
	Vila Franca	2	9	-	<b>9</b>
Ilha Terceira	Cidade de Angra	141	706	73	779
	Vila de Sam Sebastiam	9	45	-	45
	Vila de Praia	12	88	-	88
Ilha da Graciosa	Vila de Santa Cruz	62	291	82	373
	Vila de Prava	64	309	99	399
Ilha de São Jorge	Vila do Topo	76	369	50	419
	Vila da Calheta	146	819	151	970
	Vila das Velhas	246	1433	-	1433
Ilha do Pico	Vila de São Roque	96	445	157	602
	Vila das Lages	54	292	146	438
	Vila da Madalena	6	446	290	736
Ilha do Faial	Vila da Horta	210	1207	-	1207
Soma		1294	6778	1039	7817

Fonte: PIAZZA, Walter F. **Açorianos e Madeirenses no sul do Brasil**. Rio de Janeiro: Acervo Histórico, v. 10, número 02, Julho/Dezembro, 1997, p. 124.

Conforme Piazza (1997, p. 122), nem todos os alistados embarcaram para o Brasil meridional, no entanto, mais de sete mil alistados desembarcaram na Ilha de Santa Catarina. Feito o alistamento, foi contratado o 'transporte' por meio dos assentos -chamados contratos- entre transportadores e transportados. Esse contrato estabelecia as normas, e dadas as condições das embarcações na época, a duração da viagem, e a quantidade de pessoas transportadas mereceu atenção das autoridades e os assentos foram disputados entre comerciantes e armadores das Ilhas dos Açores e de Lisboa.

Este 'assento' trata do que deveria conduzir, da segurança das embarcações, da acomodação dos 'casais' a bordo, da rota a ser seguida, do tempo de permanência nas ilhas para receber os 'casais', da data de partida e da justificativa nas demoras. Refere-se ainda às rações a serem servidas a bordo, ao embarque de pessoas em Lisboa e ao preço do seu transporte, aos trastes de cada pessoa transportada, à alimentação a bordo e ao seu preparo, à dieta dos doentes, à fiscalização dos alimentos, ao preço do transporte para a ilha de Santa Catarina, à sindicância que deveria efetuar o governador da ilha de Santa Catarina concernente a cada um dos transportes que ali aportasse, à assistência médica a bordo, ao atendimento religioso à capacidade dos pilotos das embarcações, ao retorno do navio e as possíveis arribadas, à venda das sobras de

mantimentos, ao adiantamento ao assentista do preço do transporte e, finalmente, ao conhecimento pelos 'casais' do aludido 'assento'. (PIAZZA, 1997, p. 125)

A tabela abaixo demonstra o número de candidatos alistados e os que efetivamente foram transportados para o Brasil.

Tabela 3- Número dos transportados

Ilha	Vila	Números dos Candidatos	Número dos Transportados	Falta para Transportar
Terceira	Cidade de Angra	1.135	638	497
	Vila da Praya	64	50	14
	São Sebastiam	47	20	27
São Jorge	Vila das Vellas	1.447	78	1.397
	Vila da Calheta	823	100	723
	Novo do Topo	421	104	317
Pico	Vila das Lagens	278	15	263
	Vila Nova de S. Roque	469	28	441
		515	6	509
	Vila Madalena	-	-	-
Faial	Vila da Horta	1.283*	7	1.280*
Graciosa	Vila da Sta. Cruz	296	0	296
	Vila da Praia	308	17	291
<b>Total</b>		<b>7.090</b>	<b>1.063</b>	<b>6.027</b>

Fonte Piazza, Walter F., apud CONEVA, Ada. . **A emigração açoriana para o Brasil Meridional**. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras). 102 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Praga: Univerzita Karlova v Praze. 2010. p. 32.

Outro fator que pode ser considerado relevante para a imigração foi o medo que os açorianos tinham dos vulcões.

Nos arquivos açorianos se encontram diversas cartas, que falam sobre as atividades vulcânicas que muitas vezes assustaram os ilhéus, algumas vezes os deixaram sem casas ou causaram pestes. [...] Depois do abalo de terra em 1720 na Ilha do Pico, os moradores começaram novamente a olhar ao Brasil, como a possibilidade de vida melhor. (CONEVA, 2010, p. 102)

O último fator e talvez o mais significativo fator para a vinda dos açorianos para o Brasil relaciona-se à política "uti possidetis", cujo significado é quem ocupa domina. Santos (2004, p. 47) explica que a Corte portuguesa viu na imigração açoriana a possibilidade de povoação e dominação portuguesa na região do sul do Rio da Prata e que os motivos que culminaram no povoamento do litoral catarinense por açorianos, foram as disputas entre Portugal e Espanha.

Como é possível observar, foram vários os interesses que viabilizaram a vinda dos açorianos para o Brasil:

Os interesses individuais, impulsionados por estratégias familiares de nobres ou de simples populares, conjugados com interesses estatais, viabilizando a colonização ou a assistência militar, que visavam afirmar a nacionalidade portuguesa nas fronteiras ou no interior do império, marcaram de forma determinante a permanência, nas ilhas, de um forte contingente de homens disponíveis para encetarem novas experiências de vida nas mais longínquas paragens do "Império". (CORDEIRO, 2003, p. 100)

Para incentivar a vinda dos casais, Coneva (2010) enfatiza que foi-lhes oferecido transporte gratuito e vantagens, a saber:

a viagem pelos custos da Fazenda Real; apoio durante o primeiro ano no Brasil; cada família receberia  $\frac{1}{4}$  de légua de terras; duas espingardas; duas enxadas; um machado; um enxó; um martelo; um facão; quatro facas; duas tesouras; uma serra; uma lima; duas verrumas; dois alqueires de sementes; duas vacas; e uma égua. No primeiro ano dar-lhes-iam farinha suficiente para o sustento de cada pessoa. As mulheres casadas, ou solteiras, entre 12- 25 anos, receberiam dois mil e quatrocentos reis por cada filho, dez tostões – dinheiro que lhe serviria para arrumar roupa para as suas famílias. Os homens deveriam ser isentos do serviço militar. (CONEVA, 2010, p. 11)

Sobre os alistados, Piazza (1997, p. 123) ressalta que eram "notoriamente, dedicados à agricultura, na produção de trigo e linho e de outras culturas como a uva, para o fabrico de vinho." Após a instalação nas terras catarinenses, tiveram que se adaptar ao clima e às condições ambientais, substituindo a cultura do trigo pela mandioca. (PIAZZA, 1997, p. 130). Além disso, as armas e ferramentas recebidas tornaram-se imprestáveis, uma vez que:

[...] foram confeccionadas em Lisboa e mandadas ao Brasil, mas as poucas espingardas recebidas pelo primeiros açorianos, erma de muito má qualidade e em pouco tempo enferrujavam e se tornavam inúteis.[...] Em vez de farinha de trigo, receberam farinha de mandioca e foram lhes distribuídos peixes. Segundo as promessas régias, os homens seriam isentos do serviço militar. Depois do desembarque, o Governador começou a cobrar impostos contra o recrutamento para as tropas e os que não tinham dinheiro, que eram a maioria, foram obrigados a servir na companhia de ordenanças.(CONEVA, 2010, p. 61)

▫As terras catarinenses foram demarcadas em torno de núcleos chamados de freguesias e a promessa da Corte Portuguesa de dar a cada casal um quinhão de terras concretizou-se de forma lenta. Piazza revela que apesar das dificuldades enfrentadas, mormente em relação às promessas reais que não foram cumpridas integralmente, em relação ao tamanho das propriedades ofertadas pela Coroa, e o início das atividades agrícolas, com sementes, animais e ferramentas bem aquém do que lhes fora prometido. O autor exalta os imigrantes açorianos e madeirenses, referindo-se a eles como excelentes povoadores, pois

além de terem conseguido adequar convenientemente as técnicas de construção de embarcações às exigências do mar brasileiro. Foram também responsáveis pela consolidação da hegemonia portuguesa no sul do Brasil, iniciada com a criação da Colônia do Sacramento e posteriormente acentuada com a assinatura dos Tratados de Madri (1750) e Santo Ildefonso (1777). (PIAZZA, 1997, p. 129)

Foi nesse cenário físico, econômico e social que o fandango vingou como manifestação cultural em terras brasileiras. Não se pode perder de vista ainda que outros elementos, como a dança dos índios carijós, os costumes dos negros africanos, como dito alhures, foram incorporados ao fandango.

Para entender como o fandango chegou em Itapoá, foi necessário pesquisar sobre como os açorianos chegaram e se instalaram nas localidades de Pontal do Norte e Figueira do Pontal.<sup>2</sup>

Em relação ao município de São Francisco, Andréa Oliveira<sup>3</sup> explica que inicialmente, São Francisco do Sul foi povoada por portugueses que vieram de São

<sup>2</sup> As pesquisas realizadas na Biblioteca Pública de Itapoá e de Garuva e Casa de Cultura de Itapoá não apontaram para uma resposta satisfatória ou conclusiva. Não há nenhum registro ou fonte material que pudesse esclarecer o povoamento do Pontal e Figueira do Pontal, nem a data em que a vila de pescadores foi fundada. O que se sabe é que antes da abertura das estradas só era possível a chegada pelo mar.

<sup>3</sup> OLIVEIRA, Andréa de. Pedagoga, em texto cedido à pesquisadora. 2016.

Vicente, São Paulo, no século XVII e também por portugueses vindos dos Açores e da Ilha da Madeira, que entre os anos de 1748 a 1756. Essas pessoas vieram concretizar o povoamento da calha Sul da Floresta Atlântica. A Provisão régia de 1747 determinava a que os casais deveriam ser instalados no Brasil, entre São Francisco do Sul e o Morro de S. Miguel, o que leva a crer que a região de São Francisco do Sul tenha recebido também portugueses originários das ilhas e não somente de Portugal Continental.

Oliveira explica que em São Francisco do Sul algumas famílias que expressam esta cultura de base possivelmente se fixaram aqui em tempos mais antigos, quando das primeiras levas ou são oriundos de outros locais do litoral catarinense e possuem descendência açoriana. Existe uma expressão muito forte ainda na localidade de Iperoba e nos Paulas. O que se deduz, hipoteticamente, é que parte da população imigrante que se instalou em São Francisco escolheu o outro lado da Baía da Babitonga para viverem.(OLIVEIRA, 2016)

Das hipóteses aventadas, a que mais se coaduna com a povoação de Itapoá é tese de Ficker (2008, p. 24), que aponta a chegada dos imigrantes por Joinville - que posteriormente chegaram a Itapoá pela Baía da Babitonga-, quando "o Príncipe de Joinville", François Ferdinand Phillippe Louis Marie, casou-se com a princesa brasileira Francisca Caroline, irmã de Dom Pedro II, em 22 de abril de 1843 e recebeu as terras em Santa Catarina" como dote.

Findlay (2012, p. 161) indica que o povoamento ocorreu através da concessão de sesmarias, distribuição de terras devolutas promovida pelas autoridades governamentais e a implantação de colônias estrangeiras. No período imperial, a sistemática de ocupação de terras após a proibição de concessão de sesmarias privilegiou a distribuição de terras devolutas, que no entender dos governantes provinciais se constituía em excelente instrumento de pacificação da província. Ficker (2008, p. 38), por seu turno, aponta que ao norte, em Joinville, as "sesmarias" de João Cercal, Luiz Dias Rosário, Vicente Dias do Rosário e seu irmão Francisco localizavam-se onde atualmente encontra-se o campo de aviação.

No Boa Vista, encontramos o nome de Agostinho Budal, do lado oposto do Rio Cachoeira, e do Cel. Antônio Vieira, no Bucarein e Itaum, seguido pela "sesmaria" do Sr. Salvador Gomes e Afonso Miranda, no 'Porto da Cariada". Mais para o sul existiam as sesmarias de Antônio da Veiga e João da Veiga, Manoel Gomes e Francisco da Maia. (FICKER, 2008, p. 38)

Essas informações extraídas da obra de Ficker nos leva a acreditar que a povoação dos portugueses no município de Itapoá, deu-se no século XIX, em razão dessa divisão de terras no norte de Santa Catarina, isso porque as primeiras famílias de Itapoá possuem os mesmos sobrenomes dos "sesmeiros" instalados na Baía da Babitonga, quais sejam, Rosário, Gomes, Veiga e Miranda.

## 1.2 Pelos caminhos do fandango

O fandango consiste em uma prática cultural que se manifesta por meio da dança e de um conjunto de coreografias que está intrinsecamente associado a um universo específico, que perpassa pela religiosidade, pelo trabalho e pela festa. O fandango se insere neste contexto de sociabilidade, e no modo simples como vivem caboclos<sup>4</sup> e caiçaras<sup>5</sup>, que têm na pesca e na agricultura sua subsistência.

É por meio da dança que esses caboclos e caiçaras podem evocar várias esferas da vida, e por meio dos gestos podem se comunicar com o mundo e representar, de forma simbólica, tudo o que vivem e sentem. A dança acompanha o homem desde seu surgimento e se manifesta como meio de comunicação e de interação entre os grupos e entre seus membros. Jaime Amaral (2009, p. 1) observa que “as pessoas dançavam em nascimentos, puberdade, casamentos, lutas, fertilidade, colheita e até em magia, tudo com sentido de rituais.”

É importante frisar que as primeiras representações de dança ocorreram no campo do sagrado e estavam sempre relacionadas a atos e cerimônias. Posteriormente, foram reconhecidos os laços entre danças guerreiras, rituais agrários e danças totêmicas.(BOURCIER, 2001). Para os povos de tradições orais, a dança representa um sem-número de representações, que se relacionam à caça, às núpcias, à fecundidade, aos rituais secretos, guerreiros, de máscaras, eróticos, fúnebres, de iniciação, relativos às atividades fúnebres, medicinais e às colheitas, sendo o corpo o elemento que se dá ao movimento rítmico, no qual se imprime a força da mente e a vitalidade da alma (PINTO, 2006, P. 336), e tais práticas tomadas em si como meio de comunicação com o mundo - pertencentes a um mundo de símbolos e de experiências culturais - tornam-se vivas e permanentes no espaço de sociabilidade como o fandango.

Para analisar essa linguagem corporal do fandango é preciso compreendê-lo sob o aspecto da linguagem individual, que se forma a partir de uma gestualidade própria e que revela sobre o sujeito, seu universo psíquico e sua personalidade em contato com o grupo, porque embora a dança tenha um caráter pessoal, a

---

<sup>4</sup> Designação dada ao indivíduo nascida do índio com o branco, sendo uma das sub-etnias que surgiu a partir dos processos de miscigenação no Brasil.

<sup>5</sup> A categoria caiçara é formada pelo amálgama étnico-cultural de indígenas, portugueses e escravos africanos. Suas atividades baseiam-se na pesca artesanal, no extrativismo vegetal e agricultura familiar.

construção do fandango se dá na relação com seus pares. O conjunto de marcas, regras e expressões gestuais perpassam a linguagem corporal dos grupos e das pessoas que compartilham a mesma cultura e há, por sua vez, as manifestações da cultura corporal que, ao serem sistematizadas e elaboradas com base em saberes e como modelos de educação do corpo, comportam sentidos e significados que contextualizam, explicam, classificam e selecionam movimentos, ações, expressões e atividades corporais humanas, aclara Brasileiro (2008, p. 200).

Le Goff (2006, p. 16) enfatiza que durante muito tempo, sustentou-se a ideia de que o corpo pertencia à natureza, e não à cultura, mas é preciso ressaltar que o corpo tem uma história e faz parte dela e, além disso a constitui, assim como as estruturas econômicas e sociais ou as representações mentais, das quais ele é, de certa maneira, o produto e o agente, afinal o homem tem produzido no decorrer da história sua representação de mundo, que se expressa e exterioriza pela expressão corporal, por meio de jogos, danças, lutas, mímicas que se identificam como formas de representação da realidade vivida pelo homem, criadas historicamente e desenvolvidas culturalmente”.(COLETIVO DE AUTORES, 1992, p. 38). Essa relação com o corpo, sua concepção, seu lugar na sociedade e no imaginário, na vida cotidiana sofreram modificações em todas as sociedades históricas (LE GOFF, 2006, p. 10) e com o fandango não é diferente, uma vez que o corpo e as práticas corporais devem ser consideradas como pertencentes ao universo dos símbolos e da comunicação. Rodrigues (1987) revela que as partes do corpo, posturas, gestos, contatos, interação corporal, remetem a conteúdos implícitos, são significados de elaboração secundária, com propósitos não necessariamente corporais.” Isso porque, segundo Ribas (1982, p. 26) a ideia básica que preside cada dança, que a explica e, até a justifica, é aquilo que cada dança representa ou pretende representar, é a razão por que se executa essa dança.

Ribas (1982, p. 68) explica que os estudiosos –coreógrafos, psicólogos, antropólogos e etnólogos- que se debruçaram em pesquisas sobre as origens da dança e sobre os motivos por que os homens dançam, atribuem grande importância ao elemento erótico e afirmam que a libido desempenha uma importante função na dança.

As danças orgíacas e de êxtase advém das sociedades primitivas e estão impregnadas do elemento erótico, que conduz à catarse, cujo efeito que aniquila

transitoriamente a lógica e o raciocínio. O elemento erótico estava presente nas danças religiosas e guerreiras primitivas e também em ritos de passagem de civilizações primitivas.

As danças guerreiras, por sua vez, possuem traços comuns às civilizações e sociedades primitivas e “deixaram na Europa a sua grande herança nas chamadas ‘danças de espada’”. (LIFAR, 1938 *apud* RIBAS, 1982, p. 68)

Ribas (1982, p. 71) esclarece que ainda hoje as danças de espadas são importantes elementos do folclore coreográfico da Europa, notadamente na Escócia, Irlanda, Grã-Bretanha, Espanha, Grécia e Europa Central e se apresentam como um reminiscência de danças guerreiras milenares.

É importante salientar que as populações ibéricas primitivas tiveram suas próprias danças guerreiras que foram posteriormente se aculturando com elementos das danças guerreiras de outros povos que passaram pela Península Ibérica, ou ainda que lá se fixaram, resultando no hibridismo cultural.

Crê-se que há milênios terá havido vários tipos de danças guerreiras além das “danças de espadas”, a cuja origem alguns especialistas, como Maurice Louis e Kurt Sachs, atribuem outros significados: “As danças de espadas”, na sua origem, faziam portanto parte de ritos de iniciação sexual, ritos de passagem, consagrando a elevação do dançarino adolescente e virgem à classe dos homens. Foram, depois, afastadas deste significado original, que já não conheciam exactamente, por diversas corporações de artesãos para selar a passagem dos trabalhadores aos vários escalões do ofício; e é por isso que em certos casos as espadas (símbolos sexuais que já então não tinham razão de ser) foram substituídos por utensílios e instrumentos de trabalho. (RIBAS, 1982, p. 73)

A Igreja, por sua vez, conferiu às danças de espadas um significado cristão, de modo que as festividades nas quais elas eram praticadas coincidiam com cerimônias dedicadas a santos do culto local ou patrono de uma paróquia. Para Ribas (1982, p. 73), “Em Espanha, país onde o clero pôs a mão em todas as manifestações cultuais e culturais, também cristianizou completamente essas danças desfigurando-as. Com a perda do caráter de guerra ou de iniciação sexual, a espada foi substituída, em muitas regiões da Europa, por lenços, bandeiras, xales, flâmulas. São encontradas atualmente reminiscências das danças de espadas em “danças de paulitos”, na região de Trás-os-Montes, da Beira Baixa e

no Algarve.

Sobre o fandango, é possível verificar que é uma dança de guerra, mas também já foi considerada uma dança de sedução.

Pessoalmente, embora com algumas reservas, consideramos que, com o seu aspecto de «despique», o *fandango* — quer bailado apenas por dois homens, como no Ribatejo, quer bailado por uma só mulher, por duas mulheres ou por uma mulher e um homem, como na Beira Baixa — é uma reminiscência de uma arcaica dança erótica, de uma dança de sedução ou de conquista do sexo oposto. O *fandango*, quando bailado por dois homens ou por duas mulheres, tem o aspecto quer de impressionar o sexo oposto quer de despique, de disputa: a bailadora ou o bailador vitoriosos, que chegassem ao fim da dança, isto é, que não abandonassem a dança, escolheriam o homem ou a mulher em disputa; e quando bailado por um homem e uma mulher poderemos, talvez, descobrir no *fandango* uma reminiscência de um rito de passagem, mais particularmente, de um rito nupcial.(RIBAS, 1982, p. 70)

O Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico (2013-2016) apresenta a palavra despique com os significados: desafio, desforra ou vinganças, e ainda como situação em que os cantadores respondem um ao outro, improvisando.

As marcas batidas e dançadas com tamancos são exaustivas, a ponto de deixarem os batedores com as roupas alagadas de suor em poucos minutos. O melhor batedor, segundo Pinto (2006, p. 106) é aquele que com mais força bate o tamanco no assoalho, chegando a rachar sua tábuas, embora sendo de madeira de lei, comprovando o carácter de disputa masculina que envolve o fandango.

A literatura portuguesa é objetiva, ao questionar se o *fandango* não é uma reminiscente “dança de briga” e se as “danças de briga” podem ser inseridas como “danças de sedução” ou como “danças guerreiras”.

A pesquisa revela que o fandango atualmente bailado em Portugal se apresenta como reminiscência de arcaicas danças de sedução ou de ritos eróticos, embora a dança tal qual hoje é executada não remete a conteúdo erótico, pelo contrário, a singeleza das coreografias nem de longe se associam ao conteúdo sexual nela expresso.

Bittar (2003, p. 17) observa que em Portugal o fandango foi vetado pela Igreja Católica e pelo Estado, em razão da lascívia da dança na época que era incompatível com a religiosidade do povo português, sendo considerada pelo bispado e pela Coroa uma dança que mulheres de família e homens de fino trato jamais poderiam ousar aprender.

Ribas (1982, p. 69) esclarece que atualmente não há, em Portugal danças com elementos eróticos. Isso porque, após a cristianização, todas as cerimônias que se relacionam com o batismo e o casamento perderam seu significado ritualista, bem como os ritos de iniciação e de passagem desapareceram quase que completamente da Península Ibérica. Os traços de erotismo são detectáveis ainda em algumas danças ciganas e andaluzas somente.

O batismo, as núpcias e os funerais entre nós, quando não são totalmente laicos, inserem-se no quadro do ritual católico; e até os judeus, que tanto influenciaram a sociedade cristã portuguesa e cujas cerimônias nupciais são tão ricas de danças e cânticos especiais, não deixaram entre nós qualquer reminiscência de tais cerimônias. (RIBAS, 1982, p. 69-70)

Os povos lusitanos apreciavam a dança, em especial a guerreira, e realizavam a representação de autos novelescos e carolíngios acompanhados de danças dramáticas que se assemelhavam aos combates entre mouros e cristãos. As funções pré-dramáticas “estão na origem das ‘mouriscas’, dos ‘mouriscos’ e das ‘mouriscadas’ tanto se apoiavam em danças copiadas dos mouros como eram pantomimas de combates entre mouros e cristãos.” (RIBAS, 1982, p. 71)

O caráter guerreiro do fandango nada mais é que uma característica comum a civilizações e sociedades primitivas, especialmente à herança das chamadas “danças de espada”. E aqui reside, segundo Ribas o que considera “um dos mais complexos e misteriosos” problemas suscitados pelo estudo das origens das danças folclóricas europeias. As danças de espadas, não resta dúvidas, também são memórias milenares de danças guerreiras, característica peculiar a todas as civilizações e sociedades primitivas.

É de se ressaltar que essa universalidade se estendeu às populações ibéricas primitivas, que também tinham as suas próprias danças guerreiras que, posteriormente foram se aculturando com elementos de danças de outros povos que passaram ou se fixaram na Península Ibérica.

A visão pura que se tem do fandango é contemporânea, já que a dança foi considerada lasciva e sensual, de modo que foram criadas leis para proibir os bailes. Essa proibição se deu por razões que envolvem tanto a Igreja quanto o Estado, que rejeitavam as manifestações populares. Os modismos europeus entrado em choque com as manifestações populares locais, como o fandango, o que levou à censura e

proibição destas últimas pelas Ordenanças Reais e pela Igreja, que as consideravam lascivas e atentatórias aos bons costumes, ressalta Rando (2003, p. 12). Nesse sentido, Le Goff (2006, p. 146) aclara que “a dança jamais será digna aos olhos da Igreja, que condena as deformações do corpo, as contorções e outros rebolados corporais.”

Lessa e Cortes (1975) aduzem que o fandango era semelhante, no século XVI na Espanha ao que temos hoje no Paraná e em Santa Catarina. O fandango Chimarrita de Itapoá seria um exemplo ilustrativo, uma vez que os homens e mulheres formavam uma roda, com um casal no centro, mas não havia nenhum contato corporal entre eles. Os instrumentos musicais utilizados para acompanhar a dança eram feitos de corda e em algumas regiões utilizavam as castanholas, pandeiros e castanholar de dedos. Essas danças foram anteriormente bastante apreciadas pelas classes altas de Lisboa e Madri e as coreografias tinham várias denominações, quais sejam, fofa, cachucha, chula e fandango.

O fandango foi proibido na Espanha, no século XVIII, o que levou muitos professores de dança a se recusarem a ensiná-lo, com medo de perder o respeito das pessoas de fino trato da sociedade.” (BITTAR, 2003, p. 18) Alguns aceitavam ensinar a dança se as aprendizes fossem duas mulheres, em razão da acreditarem que desse modo o teor erótico dança se diluiria.

Em passo batido, lento e rítmico, os homens começavam a dança, adiantando-se para o centro da roda, alternadamente. As mulheres também batiam os pés, mas não avançavam. Ao fim de doze compassos musicais, homens e mulheres batiam palmas três vezes, e partir daí todos intensificavam os movimentos do corpo, batiam com mais força no chão, sacudiam os braços e batiam palmas. À proporção que a dança continuava, a agitação ficava mais forte, a voz se transformava em grito, o menear do corpo, antes gracioso, tendia a contorções violentas, sendo possível vislumbrar todos os movimentos característicos de uma dança guerreira de índios norte-americanos. (BIGG-WITHER, 1980). Para Pereira (1990, P. 167) “estas contorções e movimentos dos quadris eram representações bastante explícitas de provocação sexual, o que ofendia o pudor das classes dominantes recém-adeptas do puritanismo.” Burke (2010, P. 210) também defende que:

O fandango veio após a sarabande descrita como “uma pantomina sexual de expressividade sem igual”; introduzida na Espanha por volta de 1700 e fez com que uma testemunha comentasse que “me parece impossível que, depois de uma dança dessas, a moça pudesse recusar qualquer coisa a seu parceiro.” A testemunha era Casanova.

Posteriormente, no final do século XVIII, a dança passou a ter um caráter menos lascivo, passando a ser dotada de um certo romantismo e se espalhou pelos salões palacianos da Europa, nas colônias americanas da Espanha e de Portugal, sendo apreciadas pela elite e posteriormente, imitadas pelas classes populares, explicam Lessa e Cortes (1975).

O fandango foi censurado no Estado do Paraná no ano de 1792, na Comarca de Paranaguá, com o fito de salvaguardar o caráter religioso da devoção aos santos. O fandango era dançado durante os festejos do Santíssimo Sacramento e embora estivesse relacionado às características sacras, após sua interdição, passou a ser considerado uma dança com o propósito de entretenimento, simplesmente. (RANDO, 2003, P. 12)

Pereira (1990) aclara que diversas leis foram criadas para proibir os bailes nas cidades e nas vilas do Paraná. O fandango, a partir dessa proibição, alijado de suas características sacras, passou a ser visto como uma dança apenas de entretenimento. No século XIX o fandango foi liberado, mas exigia a autorização da autoridade judiciária para ser praticado. Em consequência, a dança ficou restrita às comunidades rurais. Nesse panorama, Rando (2003, p. 12) esclarece que:

Se no planalto a forte influência europeia e a colonização pelos imigrantes praticamente acabaram com o fandango, no litoral a imigração foi um pouco menos densa e, portanto, as alterações culturais não foram tão acentuadas, permitindo que o fandango resistisse por mais tempo nas cidades litorâneas, principalmente naquelas nas quais o isolamento era maior [...].

No início do Século XIX, a elite dominante impôs uma distinção entre as práticas culturais de diferentes classes sociais, e o fandango foi considerado uma manifestação popular do meio rural, o que resultou no afastamento das classes dominantes e mais abastadas de sua prática. Deste modo, o fandango passa a ter locais específicos para a realização de bailes, sendo comumente dançado no entrudo, que era o Carnaval, em festas de casamento, batizados e aniversários. A

prática do fandango associou-se à agricultura de subsistência, e à pesca, ocasiões em que a comunidade se unia para auxiliar a puxada de rede ou realizava mutirões para o plantio e a colheita, e recebia ao final dos trabalhos um baile como pagamento. (PEREIRA, 1990)

Ainda no Paraná, a elite dominante detinha o domínio econômico da Província, no final do século XIX. Impregnados dos valores cosmopolitas, rejeitaram os costumes populares regionais e tentaram instituir regras que consideravam mais civilizadas. A conclusão de Pereira (1990) é que foram essas ações burguesas que praticamente extinguiram manifestações culturais como os fandangos e outras formas de expressão popular. O autor afirma que "tudo leva a crer que, no século XIX, tratava-se exatamente de duas denominações para a mesma coisa. As posturas de Paranaguá de 1877 podem servir para elucidar a questão." (PEREIRA, 1990). Sobre o fandango, o art. 53 do Código de Posturas de Paranaguá dispunha "Art. 53. É expressamente proibido nas ruas, praças ou casas da cidade: 2º Fazer fandangos ou batuques." (PARANÁ, 1877)

Note-se que, "pelo menos em Paranaguá, pode-se ter a certeza de que fandangos e batuques; consistiam na mesma coisa." (PEREIRA, 1990, p. 253). O autor aclara ainda que o Código de Posturas determinava ainda a vedação de cantorias e "juntamento" de pessoas nas ruas, sob pena de multa para quem desobedecesse a norma. A legislação paranaense procurou erradicar os costumes populares, considerados perniciosos pelos vereadores de alguns municípios paranaenses. O Código de Posturas de Curitiba de 1829 e o Código de Castro de 1830 proibiram os batuques e fandangos, o porte de armas e os jogos de azar. Em relação às danças, as autoridades desejavam extirpar os bailes populares para garantir às classes dominantes o direito de promover seus bailes e funções. No ano de 1837 a Câmara de Curitiba aprovou a proibição do fandango em todo o município, cuja postura passou a vigorar somente no ano de 1839.

Artº 2º Ficam proibidos os batuques ou fandangos ainda mesmo fora das povoações, sem licença do Juiz de Paz respectivo, que só a poderá conceder à pessoas de reconhecida probidade e por ocasião de casamento: o dono da casa que consentir a introdução de filhos famílias e escravos sem consentimento de seus Pais ou Senhores sofrerá a multa de 5 a 10\$000 réis: à mesma pena ficam sujeitos os que fizerem tais divertimentos sem a licença acima declarada. Curitiba, 6 de fevereiro de 1839. (PARANÁ, 1839)

Essa determinação vigorou nos municípios paranaenses até a década de 1860. Referida legislação deixou, porém, abertura para que algumas exceções pudessem ser aceitas: os fandangos seriam permitidos em casamentos, desde que realizados em casas de pessoas probas. Para Pereira (1990, p. 170) “nas festas de casamento mesmo as pessoas probas poderiam consentir-se manifestações menos recatadas.” Em 1980 desapareceram as restrições ao fandango, sendo exigido apenas o pagamento de uma licença policial. Percebe-se, portanto, uma mudança de postura e de encarar o fandango. A Câmara de Antonina, localidade onde predominavam comerciantes e industriais, foi a primeira a liberar o fandango. Pereira (1990, p. 249) expõe o posicionamento dos municípios paranaenses:

A grande unanimidade das posturas municipais do século XIX dizia respeito à perseguição aos batuques e fandangos. Não houve município paranaense que não criasse algum entrave legal à realização dessas manifestações culturais. Realçamos ao longo dos capítulos anteriores a tendência dos vereadores do início do Império a reproduzir as prescrições dos funcionários portugueses do *ancién régime*. No caso da proibição aos fandangos e batuques isso não se verificou. Tais proibições foram características quase que exclusivas do período imperial.

O estado colonial português não impediu, pelo contrário, estimulou danças como o fandango, com o objetivo de diminuir a probabilidade de revoltas conjuntas dos negros. Foram proibidas apenas as manifestações de cunho religioso, consideradas supersticiosas, e as ligadas à diversão somente foram toleradas, ainda que ofendessem a moralidade oficial, uma vez que o intuito dessa tolerância era evitar a desunião entre os negros. Balhana *apud* Pereira (1990, p. 163) elucida como o fandango poderia ser praticado:

[...] que ninguém faça fandangos, rodas, tomando por pretexto a devoção dos santos [...] se excetua as rodas que se fazem nas festas do Santíssimo Sacramento e as que se fizerem particularmente em suas casas sejam entre os parentes até o 4º grau.

Em relação aos fandangos, as determinações limitavam as restrições aos espaços urbanos e seus arredores, uma vez que o objetivo era enquadrar os habitantes da cidade, que não estavam sob o jugo de nenhum senhor.

É oportuno ressaltar que havia, à época, a preocupação das autoridades e da elite local, classificando o fandango como uma dança lasciva. Tudo isso fez com

que o fandango se afastasse cada vez mais das cidades e se aproximasse das comunidades rurais, o que passou a ser considerado pelas classes mais abastadas como uma festa de caipiras. Nesse panorama, é possível concluir que o fandango sofreu um processo de dispersão que trouxe prejuízos para a manutenção da manifestação cultural, que ficou associada aos bailes de entrudo, festividade que abria o Carnaval. Isso talvez elucide, de certo modo, a realidade vivenciada atualmente pelos fandangueiros e pelas comunidades onde se dança ainda o fandango.

### 1.3 Entre a dança, a música e a poesia: uma investigação acerca das marcas de roda

O fandango reúne em uma única manifestação cultural a dança, a música e a poesia. Os elementos que o compõem também são partes de uma tradição oral, que ficou guardada na memória dos velhos fandangueiros. Para melhor compreender as características do fandango, é preciso adentrar nas marcas de roda, que são as coreografias realizadas pelas folgadeiras e pelos folgadores, cuja denominação foi adotada para os dançarinos em razão de dançarem somente nos dias de folga, de sábado para domingo.

O fandango, embora siga um ritual, apresenta variações no modo de dançar e de tocar em cada região ou comunidade onde sua prática ocorre, podendo inclusive ocorrer improvisações, tanto na música quanto na dança. Oliveira e Lara (2004, p. 28) explicam que as músicas das marcas de roda

nem sempre possuem uma letra fixa, podendo mudar de acordo com seus tocadores, já que os mesmos, muitas vezes, tocam o que lhe vêm à memória e seguem a inspiração do momento. Tal característica é bastante comum nos populares já que a capacidade de criar, inovar e improvisar é uma constante, fazendo parte de suas necessidades e da vivacidade que o folclore em si encerra. Algumas variações também podem ser percebidas na forma de bater os tamancos.

A pesquisa das marcas de roda foi realizada com o aporte teórico de Fernando Corrêa Azevedo, Inami Custódio Pinto e Carlos Roberto Zanello de Aguiar, que estudaram o fandango paranaense e difundiram para outras partes do país.

Esses estudiosos da cultura afirmaram que o fandango tem características repentistas e a grafia de suas letras acompanha a forma como o caçara fala e escreve. A letra das músicas apresenta variações e particularidades em cada localidade em que é tocada e cantada, demonstrando para Aguiar (2005, p. 95) “o caráter vivo destas letras, que se movimentam, criam pequenas alterações e enriquecem o repertório do fandango.”

Inami Custódio Pinto explica que entre os anos de 1954 a 1984 foram coletadas as marcas no Estado do Paraná, ao pé da serra e nas Ilhas, sendo

chamado informante quem descrevia como e onde ocorriam os fatos, mas não sabiam ensinar. "Quando recordavam, a informação geralmente era fragmentada, mas quase sempre indicava quem poderia melhor informar sobre este ou aquele fato." (PINTO, 2006, p. 113)

Aguiar (2005, p. 93) aclara que "Entrar em contato com as letras e melodias das marcas de fandango é perceber, nas mulheres e homens que dançam, a sensibilidade intensa de quem tece a sua história a partir de seus encantos e desencantos.

As marcas são danças compostas por diversas coreografias, e são conhecidas também como modas. As marcas são agrupadas em três categorias, quais sejam, as batidas, as valsadas ou as mistas. Nas marcas batidas os homens batem com os tamancos no chão e não há uma aproximação corporal entre o homem e a mulher, salvo quando realizam a coreografia em que formam uma ponte com balanceios e giros. Neste caso, o contato corporal se dá por meio do toque nas pontas dos dedos e mãos somente.

Para Oliveira e Lara (2004, p. 28), essa forma de dançar, com a formação da roda e sem nenhum ou com pouco contato corporal entre homens e mulheres lembra o fandango dançado no século XVI, apenas com o sapateado e os corpos próximos, cuja necessidade era seduzir e se comunicar. Para elas,

O toque pelas mãos e giros, a forma mais despojada do corpo, também evidenciado nas marcas mistas, lembra a contradança francesa do século XVIII, assim como a roda, a figura do oito e a ponte. As marcas valsadas possibilitam um contato corporal entre os casais, cujos balanceios sutis do corpo acontecem ora para um lado, ora para outro. Lembra a própria valsa surgida no século XIX, já que os casais realizam o valsado de forma livre, em roda e independentes dos outros casais, embora não marcados pelo requinte europeu, mas com traços populares. (OLIVEIRA E LARA, 2004, p. 28)

Sobre a divisão das marcas, Sorotiuk (2006, p. 7) aponta as divergências entre Azevedo e Inami Pinto Custódio, sendo que o primeiro apresenta um parecer dissonante em relação a Inami, aclarando que o fandango é dividido em quatro marcas de rodas: o batido simples, o batido repicado, os bailadinhos e rodas passadas. O batido simples pode ser valsado ou batido, e a coreografia forma um oito e um arco. No batido repicado a coreografia é mais complexa porque os pares formam oito coletivos. Já nos bailadinhos, os pares dançam pelo salão, em sentido

anti-horário e nas rodas passadas os dançadores descansam. Nessa marca não há batidas de tamancos, os dançarinos “dispensam o bater dos tamancos e tem um efeito coreográfico interessante.” (SOROTIUK, 2006, p. 7)

Dissonâncias à parte, certo é que a dança se divide em dois grupos distintos: o batido e o valsado. Aguiar (2005, p. 67) explica que o fandango batido consiste no sapateado feito exclusivamente pelos homens, cujos tamancos são feitos de madeira com tiras de couro ou de borracha. As marcas batidas quando mescladas com o batido e o bailado, terminam sempre com o tamanqueio forte dos participantes masculinos, que encerram a coreografia com uma pancada forte, dada simultaneamente por todos os folgadores. O autor revela que o fandango batido é “herdeiro das castanholas da Espanha, ele é quem dá o ritmo, o compasso, a vida da dança. [...] o fandanguero não ri, nem sorri, que é pra não se atrapalhar e não atrapalhar os violeiros.(AGUIAR, 2005, p. 66). No fandango bailado não há sapateado, o casal dança seguindo o ritmo de uma dança de salão e girando em sentido anti-horário. Nesse particular, ele destaca que:

Há uma espécie de valsa lenta, onde se mantém, geralmente, o mesmo par e os dançarinos se arrastam pelo salão. A nostalgia do caiçara é muito nítida nestes momentos de valsado. As mulheres guardam uma atitude apática e indiferente, com quem espera sem a certeza do encontro, andando melancolicamente, com as mãos metidas nos bolsos dos casacos ou paradas ao lado do corpo, sem trejeitos, nem sorrisos, nem requebros. Esta expressão, aparentemente inexpressiva para quem olha inadvertidamente, aponta para a essência da comunicação emocional do fandango [...]. (AGUIAR, 2005, p. 67)

Essa postura feminina, aparentemente apática e com a limitação de movimentos do corpo, demonstra uma intensa carga emocional engastada na dança e nas músicas.

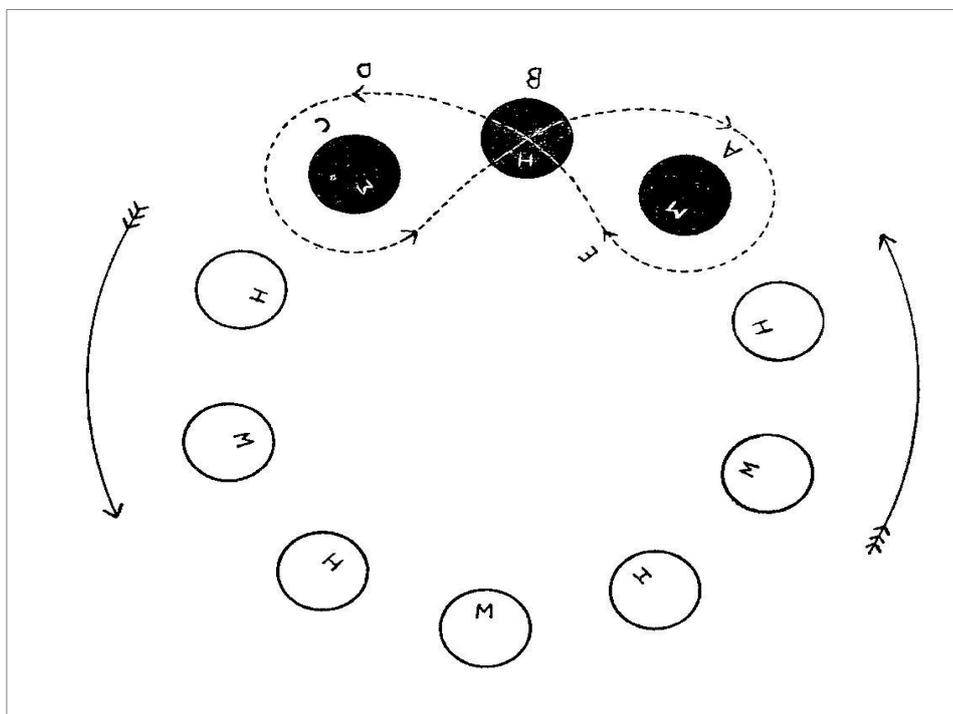
As danças batidas caracterizam-se pelo bater dos tamancos e as coreografias mais simples como o **anu** e o **sinsará** são adequadas para os iniciantes no fandango, de outra banda, as coreografias batidas mais difíceis como a **queromana** e a **tonta** são mais apropriadas para dançadores mais experientes. Percebe-se, nas marcas de fandango graus de dificuldade quanto à execução do tamanqueio dos homens, e a combinação dos passos e evolução de desenhos virtuais e a formação de fileiras.

Em certos momentos do baile são executadas, ainda, danças sem coreografias predeterminadas, que permitem que os convidados tenham a possibilidade de participar. Esses bailados ou valsados são formados pelas **chamarritas de louvação** - conhecidas como limpa-banco e pelos **dondons**, cujas coreografias são mais comedidas e servem para que os batedores de tamanco possam descansar.

Quando um dançador erra a coreografia todos dizem que cometeu balaio, e isso não é bem visto pelos participantes do baile. Nesse caso, uma multa é aplicada, consistente no pagamento de quentão de vinho ou “mãe com ilha”- uma cachaça com melado- pelas mulheres e quentão de pinga para os homens. Comidas e doces também são aceitos como pagamento.

Inami Custódio Pinto revela que mais de duzentas marcas de fandango já foram descritas e registradas. Das marcas de fandango, as mais conhecidas são: **anu, caranguejo, chimarrita, vilão-de-lenço, sinsará, cana-verde, queromana, tirana, Chico, tiraninha, queromana de oito, recortado, marinheiro, andorinha, Xará-Grande, Xarazinho, Tonta, Dondom**. Dentre as marcas de roda estudadas, o **anu** geralmente abre o fandango. (PINTO, 2006, p.106) O objetivo de abrir o baile com essa marca é espantar o azar e a tristeza. O **anu** é uma dança batida, na qual somente os homens sapateiam, batendo fortemente os tamancos no chão. Nessa coreografia, homens e mulheres formam uma grande roda que vai girando e se forma a figura de um oito, e no centro formam-se dois círculos, com as damas no meio. Antes de formarem o oito, as mulheres se voltam para trás e dão sua mão direita. Com os braços levantados e posicionadas à esquerda do homem, formam um arco, por baixo do qual passam, e passam a ocupar o lugar da dama anterior.(AZEVEDO, 1978, p. 7)

Figura 3 - Coreografia do Anu



Fonte: AZEVEDO, Fernando Corrêa. **Fandango do Paraná**. Cadernos de Folclore n. 23. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. p. 8.

A obra de Fernando Corrêa de Azevedo (1978, p. 7) apresenta a marca **anu** formada pelos seguintes versos:

O anu é passo preto,  
Passarinho do verão,  
Quando canta meia-noite,  
Alegra meu coração.

Meu senhô, dono de casa,  
Minha fita de nobreza,  
Prá cantá em sua casa,  
Canto com delicadeza.

Me sentei neste banquinho,  
Com este pinho na mão,  
Quero dá um viva alegre,  
Meu sinhô e cidadão.

Vem o cisco da enchente,  
A maré trazendo areia,  
Vem os peixinho nadando,  
Atrás da mãe da sereia.

Laranjeira, mãe do choro,  
 Vinde me ajudá chorá.  
 O bem que eu trago na vida.  
 Esse me querem tirá.

A saudade é uma semente,  
 Que por todo o mundo anda.  
 Saudade, não me mateis,  
 Vai a matar quem te manda.

Francisco Filipak, membro da Academia Paranaense de Letras, linguista e escritor paranaense, *apud* Aguiar (2005,p. 97), registrou o **anu**, nos seguintes versos:

O anu veio de Minas  
 com fama de laçador,  
 tira o laço e bota o laço  
 Com laçadinhas de amor.

O anu veio de Minas,  
 Quem de lá veio fui eu  
 trazendo a pena dourada,  
 pena que o anu me deu

O anu da minha terra  
 não faz ninho pelo chão,  
 faz no galho do pinheiro,  
 entre a pinha e o pinhão.

A Família Pereira (2002) - composta pelos membros Anísio Pereira, Jersi Pereira, José Pereira, Heraldo Pereira, Agnardo Pereira, Leonildo Pereira, Nilo Pereira, Arnaldo Pereira e Vicente França- moradora da comunidade Rio dos Patos, no município de Guaraqueçaba, no Paraná, gravou o Cd Viola Fandangueira, de onde extrai-se a letra da marca **Anu**:

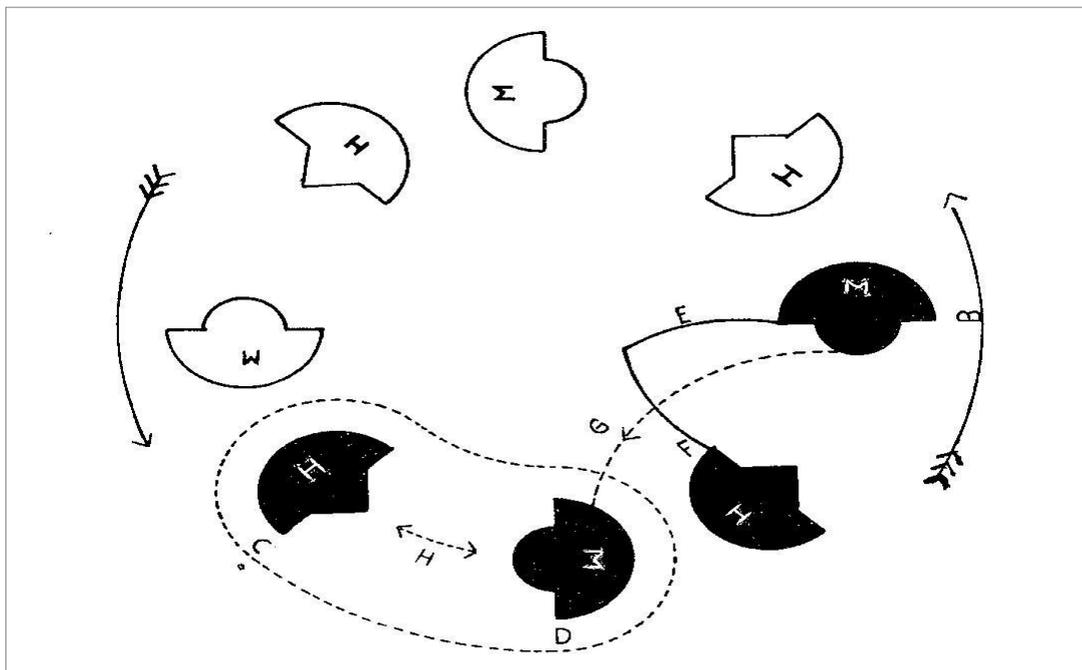
Primeiro peço licença  
 Que foi assim o meu ensino  
 Primeiro peço licença  
 Que assim foi o meu ensino  
 Primeiro peço licença  
 Que assim foi o meu ensino  
 Depois da licença dada  
 Depois da licença dada  
 Eu mesmo me determino  
 Depois da licença dada  
 O anu é pássaro preto

Passarinho do verão  
O anu é pássaro preto  
Passarinho do verão  
O anu é pássaro preto  
Passarinho do verão, ai  
Quando canta à meia-noite  
Quando canta à meia-noite  
Faz chorar meu coração  
Quando canta à meia-noite  
Vamos dar a despedida  
Que o anu já vai embora  
Vamos dar a despedida  
Que o anu já vai embora  
Vamos dar a despedida  
Que o anu já vai embora  
Não sei o que tem o anu, ai  
Não sei o que tem o anu, aí  
Que não dura meia hora  
Não sei o que tem o anu, ai.

Da análise das letras, é possível observar que, embora todas as músicas citadas se refiram ao pássaro anu, os versos são divergentes. Os versos trazidos por Francisco Filipak assinalam especificamente nos dois últimos versos da última estrofe elementos nativos do estado do Paraná, como o pinheiro e o pinhão. A letra adotada pela Família Pereira apresenta pequenas alterações em relação às duas marcas anteriormente apresentadas.

A segunda marca analisada é o **Xarazinho**, caracterizada pela batida dos tamancos e pela presença de quatro pares, que se dividem em dois grupos formados por dois pares cada um.

Figura 4 -Coreografia do **Xarazinho**



Fonte: AZEVEDO, Fernando Corrêa. **Fandango do Paraná**. Cadernos de Folclore n. 23. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. p. 11.

A letra do **Xarazinho** é apresentada por Azevedo (1978, p. 9) nos seguintes versos:

Na vera do rio deitei-me.  
 Fiz travesseiro das mão.  
 Sonhei que andava nadando  
 No mar do teu coração.

Peguei nesta violinha  
 Pra cantá um bocadinho.  
 Pra vê se estes meus peito  
 Tão ainda saradinho.

Querê bem vai da fortuna.  
 Fortuna vai de quem tem,  
 Como eu fortuna não tenho,  
 Não padeço por ninguém.

Paranaguá, boa terra,  
 Terra onde me criei.  
 Não é em farta de amores  
 Que eu de lá me arretirei.

Uma luz não alumeia  
 Uma sala e uma varanda,  
 Como pode um coração

Fazer o que não se manda.

Cajueiro, cajueiro,  
 Quem te deitará no chão?  
 Embaixo das tuas ramas  
 Foi a minha perdição.

A música revela as expectativas, desencantos e desgosto do caiçara. A letra apresentada por Aguiar é semelhante, com exceção das últimas duas estrofes, que não aparecem na letra trazida por Fernando Corrêa Azevedo na obra Fandango do Paraná.

Na marca **Xará-Grande**, como no **Xarazinho**, a roda é formada por homens e mulheres alternados, que giram da esquerda para a direita. Essa coreografia é batida e bailada e as mulheres viram-se de frente para os homens, como no quadro B, com o braço erguido E, segurando a mão do braço direito (F) do seu par e formando um arco, sob o qual passam, passando a ocupar o lugar da dama anterior (D). O folgador C e a folgadeira D dançam o bailado, mantendo dentro de sua posição na roda grande. Todos os pares repetem simultaneamente esses movimentos e de vez em quando, os pares se cumprimentam com um rápido aperto de mão. (AZEVEDO, 1978, p. 10). A letra trata de temas como a desconfiança e o desgosto. De acordo com Azevedo (1978, p. 10), dessa marca, colhem-se os versos:

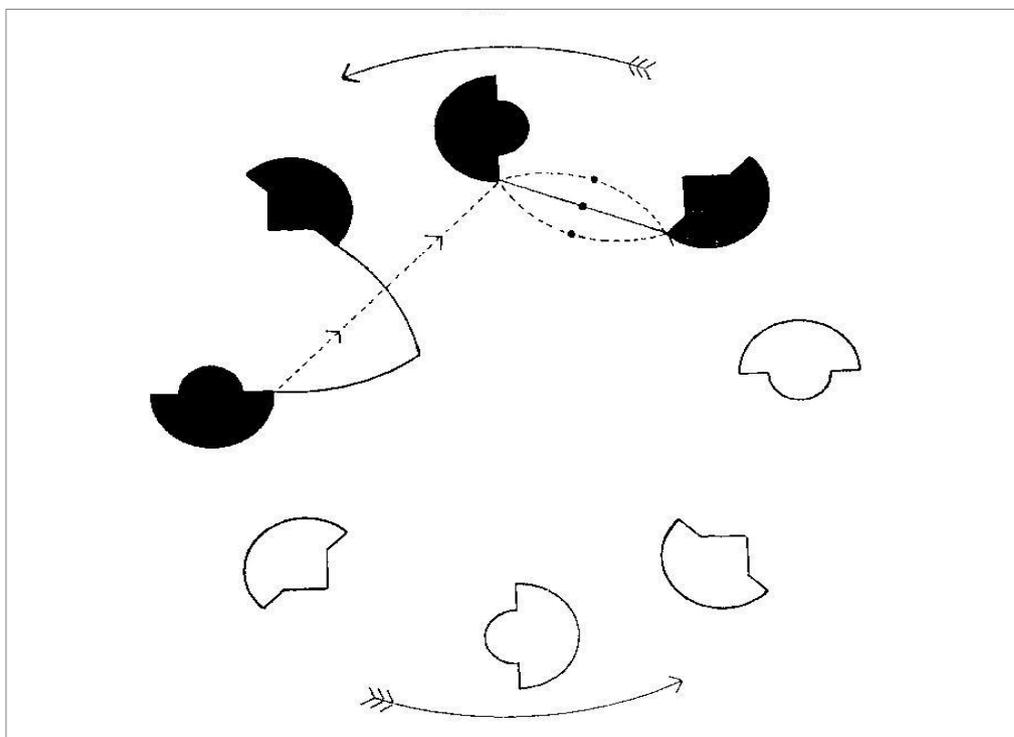
Não posso cantá mais,  
 Cantá como já cantei;  
 De bebê água de bruço,  
 Que até de falá mudei.

Campo verde serenado,  
 Coberto de serração.  
 Pelos olhos eu conheço  
 Que me traz com má tenção.

Azevedo (1978, p. 12) explica que a queromana é uma marca batida e valsada, e junto com a Tonta, é considerada uma das coreografias mais difíceis do fandango. Os pares formam um arco, um de frente para o outro, de modo que os braços unidos balançam para um lado e para o outro, enquanto a roda caminha. A

coreografia é formada por uma sequência de oitos que são feitos simultaneamente pelos três homens da roda, como na figura abaixo:

Figura 5 - Coreografia da Queromana



Fonte: AZEVEDO, Fernando Corrêa. **Fandango do Paraná**. Cadernos de Folclore n. 23. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. p. 13.

Azevedo ( 1978, p. 12) descreve os versos da música:

Minha cabeça me dói  
 Meu corpo doença tem.  
 Sarando minha cabeça,  
 Meu corpo sara também.

Quero dá outra despedida,  
 Atrás desta mais algum.  
 Quem tem um amor tem dois,  
 Quem tem um, não tem nenhum.

Lairilalai, queromana,  
 Eu vou andando.  
 O cavalo que eu vim nele  
 Está no campo me esperando.

Lairilalai, queromana,  
 Queromana, estou querendo.  
 De saudade ninguém morre,

Triste de mim, vou morrendo.

Lairilailai, queromana,  
 Queromana, eu vou e vorto.  
 Trato bem do que é meu,  
 Que eu dos outro não me importo.

Queromana, eu vi ovi (vi e ouvi)  
 Meu amor nos braços doutro;  
 De paixão quase morri.

A Família Pereira (2002) gravou a **Queromana**, com os seguintes versos:

Hoje estou cantando aqui  
 Amanhã já vou m'embora  
 Hoje estou cantando aqui  
 Amanhã já vou m'embora  
 Amanhã já vou m'embora  
 Como não irei chorando  
 Como não irei chorando  
 Por este caminho afora  
 Queromana tudo bem  
 Muito padece quem ama  
 Muito padece quem ama  
 Quem no mundo amores tem  
 Meus senhores com licença  
 Despedida 'imo dar  
 Meus senhores com licença  
 Despedida 'imo dar  
 Despedida 'imo dar  
 Nossa licença são poucas  
 Nossa licença são poucas  
 Nessa, sim, vai acabar  
 Queromana vou e voto  
 Quero saber de quem amo  
 Quero saber de quem amo  
 Que dos outros não me importo.

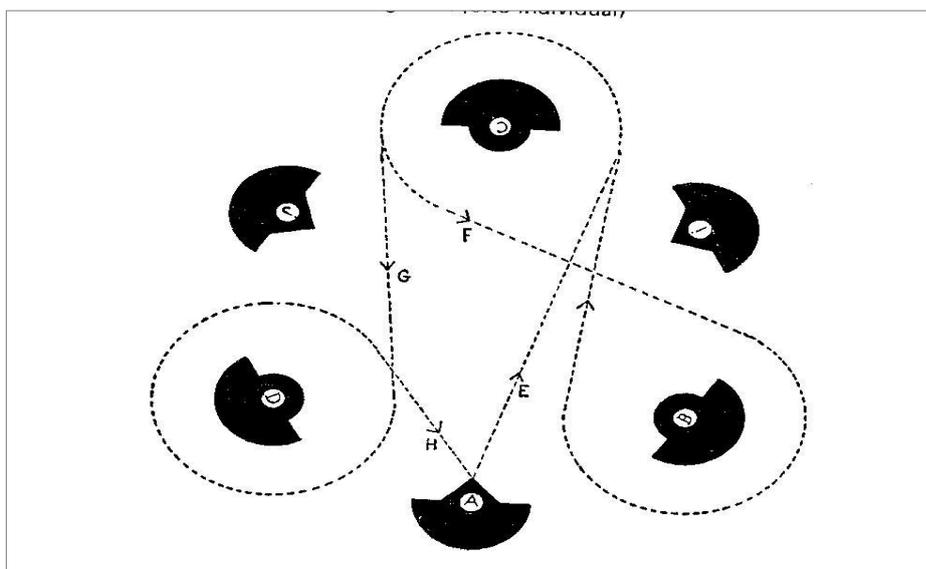
Aguiar (2005, p. 100) revela que nesta coreografia as palmas e as batidas são executadas pelos homens e as mulheres mostram-se indolentes. Essa postura feminina dá ao fandango um ar de mistério, porque, ao contrário do que as mulheres querem aparentar, “elas estão inteiras ali, mas aparentam todo o tempo o contrário.”

A música fala sobre saudade, amor e despedida e a primeira quadra da música demonstra uma característica incomum nas letras do fandango, que é a postura meditativa.

Azevedo (1978, p. 14) aponta que a marca da **Tonta** é dançada no final da festa, como sinal de despedida. A coreografia é dançada pela manhã, com o nascer do sol. Predominam na letras, temas como o amor e as expectativas e frustrações advindos dele.

A **Tonta** é batida, com o ritmo marcado pelo sapateado e pelas palmas dos homens, cuja coreografia compõe-se de uma roda de seis, sendo três homens e três mulheres e uma sequência complicada de oitos, tanto pelos dançadores (AZEVEDO, 1978, p. 15), individualmente, mas também coletivo, como é possível verificar na figura apresentada:

Figura 6 - Oito individual



Fonte: AZEVEDO, Fernando Corrêa. **Fandango do Paraná**. Cadernos de Folclore n. 23. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. p. 13.

Dessa marca, Azevedo (1978, p. 16) explica que colhem-se os seguintes versos:

Quando eu vim da minha terra,  
Muita menina chorou.  
Também eu chorei um pouco,  
Por uma que lá ficou.

Passa, passa, passarinho,  
Co'bico n'água sem se molhá.

Se eu andei aqui sozinho,  
Não me acabe de matá.

Menina, passai a Tonta,  
Tornai a Tonta passa.  
Depois da Tonta passada,  
Cada um no seu lugá.

A letra apresentada por Aguiar diferencia-se somente por não apresentar a segunda estrofe, somente a primeira e a última estrofe. É importante explicar que ‘passar a tonta’ significa fazer a sequência de oitos e como nas danças batidas, a mulher tem uma limitação nos movimentos da dança.

A marca **Dondom** é valsada, do início ao fim e é dançada em pares. Os versos da música expressam o apego do tocador à viola, que para ele tem o poder de espantar a solidão e a falta de sorte no amor. Azevedo (1978, p. 17) apresenta a marca Dondom, nos seguintes versos:

Quando eu pego na viola  
Eu não posso sem cantar  
(...)  
Oi Lai, Meu Bem, eu quero bem a viola  
Oi Lai, Meu Bem, dentro do meu coração

Ai, a viola é uma das coisas  
Que se deve querer bem  
A viola também dá  
Amores pra quem não tem

(Dondom (uma noite de luar), faixa 6)  
Ajudai o cantador, ensinai a quem não sabe  
Ensinai a quem não sabe  
Ensinai a quem não sabe no mundo tratar de amor  
Adeus morena  
(Chamarrita, (adeus morena), faixa 14)

Sorotiuk (2006, p. 20) revela em sua dissertação que Benito Rodriguez, seu orientador, concluiu durante a pesquisa que **dondom** expressa algo que muita estima, “incorporando a noção de nobreza – “dondom” aí funcionando como duplicação da expressão “Dom”, forma de tratamento dos aristocratas da Corte lusitana.” A música trata da despedida e de desencanto.

Aguiar (2005, p. 105), por seu turno, apresenta a letra do **Dondom**, nos seguintes versos:

Quero fazer moda curta,  
vou eu vou porque sentimento tenho, aí,  
que se há de querer bem,  
vou eu vou porque sentimento tenho.

Acabou-se nosso amor  
que era meu maior empenho,  
vou embora pro interior,  
aqui nunca mais eu venho,  
aqui nunca mais eu venho.

Quero dar a despedida  
vou eu vou porque sentimento tenho, aí,  
despedida já foi dada  
vou eu vou porque sentimento tenho.

Acabou-se nosso amor  
que era meu maior empenho,  
vou embora pro interior  
aqui nunca mais eu venho,  
aqui nunca mais eu venho.

A marca **Chamarrita** ou **Chimarrita** é conhecida como “Limpa-banco”, porque quando a música é tocada, todos se levantam para dançar, aclara Azevedo (1978, p. 17). É geralmente a marca que inicia o baile e os participantes aproveitam para agradecer aos patrocinadores e a São Gonçalo, o santo promesseiro, pelo sucesso da puxada de redes, do plantio ou da pesca. Na coreografia, homens e mulheres ocupam lados opostos na roda e de mãos dadas e com os braços estendidos, formam cruces com os braços, bem no meio da roda.

Extraem-se desta marca, conforme aponta Azevedo (1978, p. 17), os seguintes versos:

Chamarrita é moda nova,  
Moda que vem do Rio.  
Que os marinheiro trouxeram,  
Na popinha do navio.

Vós que fostes e viestes,  
Do lado que ontem vim:  
M'incontrei co'aquela ingrata.  
Como ela passou sem mim!

Chamarrita, mecê não me qué.  
Para mim não me falta mulhé.  
Chamarrita, mecê não me ensina,  
Para mim não me falta menina.  
Chamarrita, mecê não me adora.  
Quando eu canto, mecê chora.

Aguiar (2005, p. 95) indica que José Hipólito Muniz exibe um registro de variação semelhante à primeira estrofe:

A moda da chamarrita  
quem seria que inventou?  
Foi a mulher do padeiro,  
no dia que ela casou.  
Chimarrita é muito meu,  
moda que veio do rio,  
que os marinheiros trouxeram  
na proa do seu navio.

Aguiar (2005, p. 95) ainda aponta a letra da marca **Chamarrita**, dançada na Ilha de Valadares, no Paraná, é assim apresentada pelo Grupo Mestre Romão:

Amanhã é dia santo,  
Amanhã é dia santo,  
Dia de corpo de Deus.  
Amanhã é dia santo,  
Dia de corpo de Deus, ai.

Dia de corpo de Deus.  
Quem tem "rôpa" vai à missa,  
Quem tem "rôpa" vai à missa,  
Quem tem "rôpa" vai à missa,  
Quem não tem faz "iguá" a eu, ai.

Santo Antônio é pai de "tudo" santo,  
Antônio é pai de "tudo"  
Eu não sou pai de ninguém, ai.  
Santo Antônio é pai de "tudo",  
E eu não sou pai de ninguém, ai.  
E eu não sou pai de ninguém,  
Santo Antônio livra "tudo"  
Santo Antônio livra "tudo"  
Santo Antônio livra "tudo"  
"Hai" de me "livrá" também, ai.

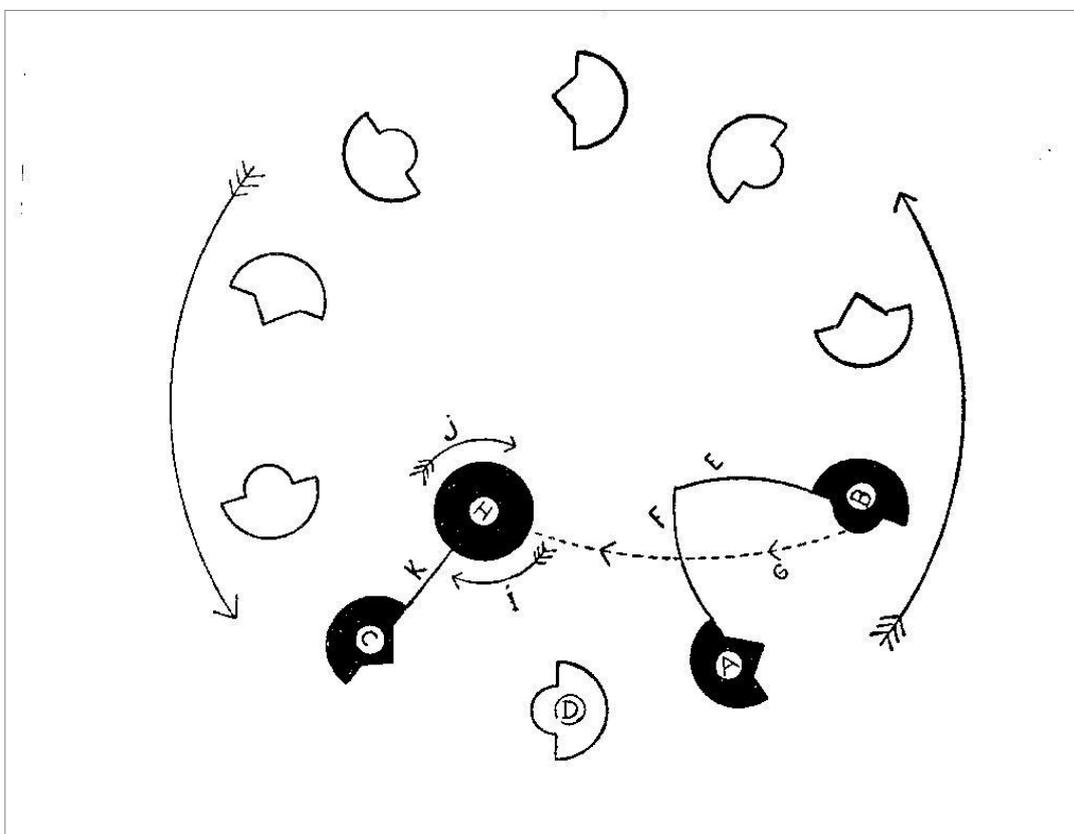
Fala, ai, viola, fala, ai,  
Fala, ai, viola, ai.  
Pinho, caxeta danada.  
Fala, ai, viola, ai.  
Pinho, caxeta danada.

Pinho, caxeta danada.  
No meio deste salão,  
No meio deste salão,  
No meio deste salão, ai,  
Não me deixa envergonhado, ai.

É importante salientar que foram encontradas diversas variações da marca Chamarrita, expostas por Inami Custodio Pinto, como a **Chamarrita de Louvação**, **Louvação ao Cônsul da Noruega,(valseada)**, **Chamarrita de 8**, **Chamarrita Batida**.

A **Andorinha** é uma dança batida e tem nome de pássaro. Feita a roda, os pares começam a bater palmas e os homens a tamanquear. Durante a dança, a dama se posiciona na frente de seu par e com o braço direito levantado toca a ponta dos dedos de seu parceiro e segura a saia, com a outra mão. Deste modo, faz um semigiro para a direita e outro para a esquerda e depois gira completamente pela direita, trocando de parceiro. (AZEVEDO, 1978, p. 20) O autor descreve a dança como "muito delicada e bonita" e explica que "enquanto os homens andam sempre para a frente, fazendo a roda, as mulheres vão rodando como um pião, mas vagarosamente, sem largar da mão do seu par, no sentido indicado pela seta." (AZEVEDO, 1978, p. 95)

Figura 7- **Andorinha**



Aguiar (2005, p. 107) expõe os versos colhidos dessa marca:

Peguei nesta violinha,  
Nesta viola peguei.  
Quero vê estes meus peito  
S'inda está como deixei.

Neste mato não tem passarinho,  
Passarinho chamado andorinha.  
Andorinha voou, foi-se embora.  
Deixou os óvo nos campo de fora.

Tijiticá co'o bico no chão,  
Pomba rola arrancando feijão.  
Hoje te darei meu ólho,  
Amanhã meu coração.

Aguiar (2005, p. 107) analisa a letra de **Andorinha**, afirmando que refere-se ao "clima quente de verão que se manifesta na natureza com a festa melódica dos passarinhos no cio: a andorinha, o tijiticá, o sabiá e a pomba-rola." O CD Fandango de Mutirão, gravado pelo Grupo Mestre Romão, apresenta a marca **Andorinha**, pelos versos retirados da literatura de Brito (2003):

Sereno da madrugada  
Caiu na folha da rama.  
Ô, lá,lá, lala, ri, lai, lá  
Cai na folha da rama.

Eu também hei de "caí",  
Nos "braço" de quem me ama.  
Ô, lá,lá, lala, ri, lai, lá  
Nos "braço" de quem me ama.

Refrão:  
Nesse mato não tem passarinho,  
Passarinho chamado andorinha,  
Andorinha voou, foi embora,  
Deixou o ninho no galho de amora.

E como daqui não "sô",  
"Garro meus pé" e vou-me embora,  
Lari, larai lai, larai,  
"Garro meus pé" e vou-me embora.

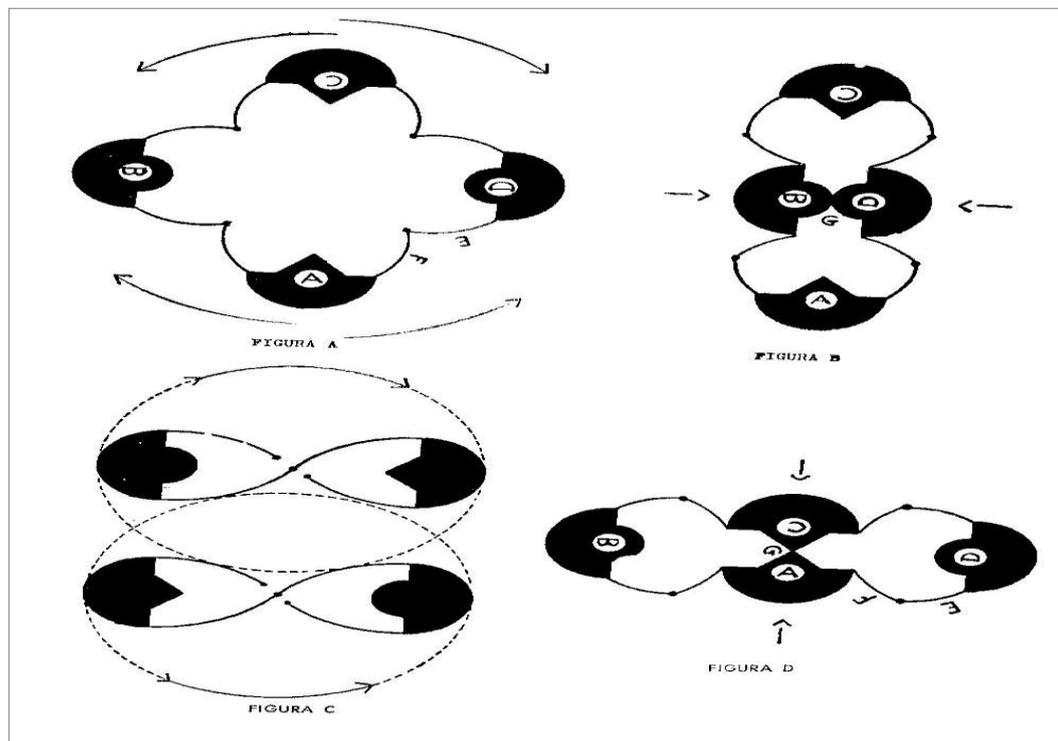
Maria com Mariquinha,  
"Tudo" tem o mesmo nome.  
Olá, lá, lá, lá, ri, lai, lá,  
"Tudo" tem o mesmo nome.

Maria que me "martrata",

Mariquinha que me consola.  
Olá, lá, lá, lá, ri, lai, lá,  
Mariquinha que me consola.

É possível verificar que nas versões apresentadas, a marca **Andorinha** refere-se a um amor perdido, com a andorinha que voou e foi embora. Além de amor, a música também trata da desilusão e despedida.

A **Cana-verde** é uma dança alegre e serve, em alguns lugares, para encerrar o fandango. É uma reminiscência da Caninha-Verde, de Portugal, embora atualmente não seja possível verificar mais nenhuma afinidade com a dança lá praticada. (AZEVEDO, 1978, p. 21). Aguiar (2005, p. 109) explica que a **Cana-verde** é dançada em rodas de quatro pessoas, dois homens e duas mulheres. As rodas de **Cana-verde** distinguem-se das outras do Fandango porque todos estão de mãos dadas. A posição inicial está indicada no Quadro F, Figura A: a roda fechada. A roda gira primeiro num sentido, depois noutro. Em seguida, as duas folgadeiras se aproximam, conforme indicado na Figura B, afastando-se logo, para então os homens se aproximarem, como na Figura D, e se afastarem novamente. Isso ocorre várias vezes sucessivamente. A coreografia ganha intensidade com o desenvolver da dança, e seus rodopios tornam-se cada vez mais velozes, até terminarem de forma estonteante.

Figura 8- **Cana-Verde**

Fonte: AZEVEDO, Fernando Corrêa. **Fandango do Paraná**. Cadernos de Folclore n. 23. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. p. 22.

A letra colhida da obra de Azevedo (1978, p. 24) para a **Cana-verde** é a seguinte:

Cana-Verde, Cana-Verde,  
 Cana do Canavial,  
 Que me chama Cana-Verde  
 Me qué bem, não me qué mal.  
 Quando eu era pequeninho,  
 Que pelo mato andava,  
 Todas folha que caía,  
 Os passarinho voava.

Abaixai-vos, serra verde,  
 Que eu quero ver a cidade.  
 Quero ver o meu amor,  
 Senão morro de saudade.

Da obra de Aguiar (2005, p. 109), colhe-se a seguinte letra:

Eu vou-me embora, vou-me embora,  
 corrê a costa do mar,  
 Eu vou-me embora, vou-me embora,

corrê a costa do mar.  
Se eu for vivo eu vortarei,  
se a morte não me matá.

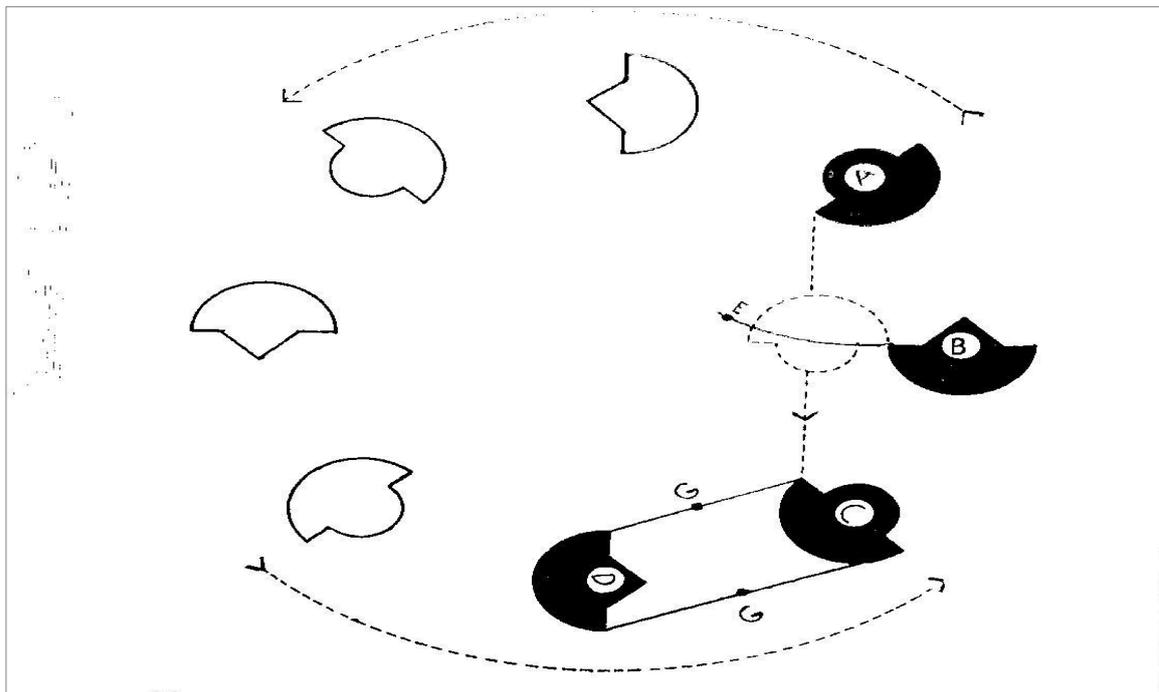
Lari, larai,  
quem escorrega também cai,  
Larai, meu bem,  
quem escorrega cai também.  
Tudo isto acontece,  
no amá e no querê bem.

Eu prantei a cana verde,  
sete parmo de fundura.  
Eu prantei a cana verde,  
sete parmo de fundura,  
quando amanheceu o dia,  
já tinha cana madura.  
A moda da cana-verde  
veio de Montevideo.  
A moda da cana-verde  
veio de Montevideo,  
quem não dança a cana-verde,  
morrendo não vai pro céu.

O **Marinheiro** é uma dança batida, porém a coreografia é delicada. A roda vai girando e os dançadores fazem o passo do arco. Quando a folgadeira atinge o lugar que era ocupado pela anterior, levanta os dois braços um pouco acima dos ombros, com as mãos espalmadas para cima e os dedos curvados. O folgador vem por atrás e com os dedos presos, dançam, valsando, sem sair da roda. O Quadro abaixo explica o passo: "a mulher A passa pelo arco E e vai colocar-se no lugar da mulher C, pondo os braços na posição indicada. O homem D estende os braços para a frente, até pegar a mão da sua dama no ponto G." (AZEVEDO, 1978, p. 26)

A coreografia da marca sugere o balanço do navio, já que as mulheres fazem balanceios e giram, posicionando-se atrás do seu par e também da ponte, realizada com as duas mãos.

Figura 9: Coreografia do **Marinheiro**



Fonte: AZEVEDO, Fernando Corrêa. **Fandango do Paraná**. Cadernos de Folclore n. 23. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. p. 26.

A música refere-se a um marinheiro que deixa sua amada, em razão de não poder levá-la para o mar. Segundo Azevedo (1978, p. 27), a música é composta dos seguintes versos:

Marinheiro me leva,  
Para a barca de vela.  
A bonita açucena  
É de cravo e canela.

Peguei nessa violinha  
Com toda as minhas pena.  
Tristeza, tu, menina!  
Pra te levá, não posso:  
Pra te deixá, tenho pena.

Brito (2003) apresenta o Marinheiro gravado pelo Grupo Mestre Romão, com os versos:

Vou me embora, vou me embora,  
"Corrê" a costa do mar,

Marinheiro me leva.  
 Se eu "for" vivo eu "vortarei"  
 Se a morte não me "matá".  
 Marinheiro me leva.

Refrão  
 Marinheiro me leva  
 Para o barco de guerra  
 Quero "vê" a açucena,  
 Que é de cravo e canela.  
 Açucena é bonita,  
 Que é lá de outra terra.  
 Tão longe do meu "amô",  
 Não posso "falá" com ela,  
 Marinheiro me leva.

Estão pronto, vão andando,  
 O que é que "tão" fazendo.  
 Marinheiro me leva.  
 O tempo "tá" se passando,  
 O "amô" que "tá" se perdendo,  
 Marinheiro me leva.

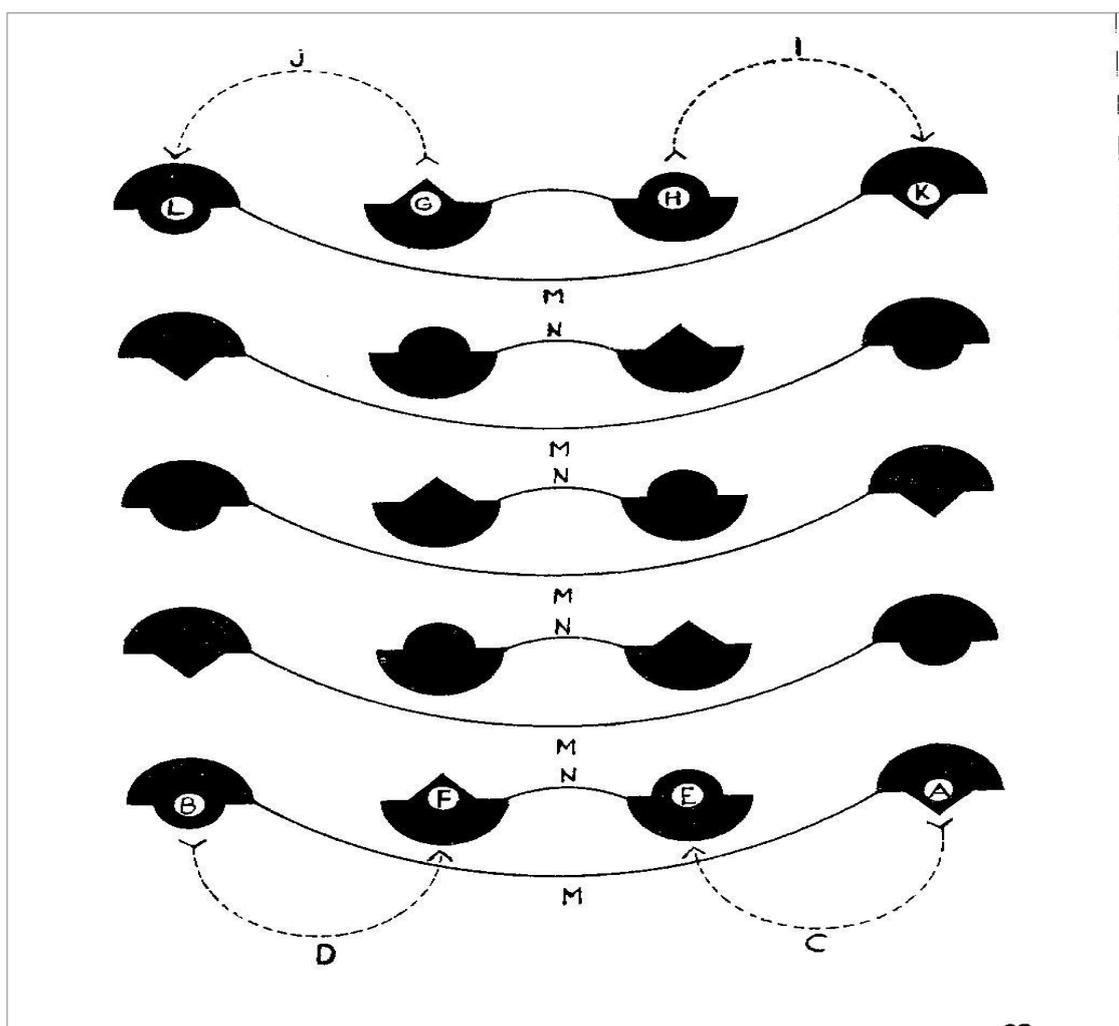
(Refrão)

É possível observar, nas letras apresentadas, que a glosa é repetida nas duas marcas, no entanto, as letras são diferentes. A marca **Vilão-de-Fita** é conhecida também como **Vilão-de-Lenço** ou **Sapo**. Nessa coreografia, homens e mulheres formam duas filas, alternando-se. O folgador segura uma ponta do lenço e a folgadeira a outra e com os braços levantados, eles formam um túnel de lenços. (AZEVEDO, 1978, P. 32)

A figura 10 ilustra a explicação: as duas filas são formadas pelos dançarinos A-K e B-L, e os lenços são indicados pela letra M. Quando a dança começa, os dançarinos A-B fazem a curva indicada pela setas C-D, abaixando-se e passando por dentro das filas exteriores e por baixo dos lenços levantados. Quem vem atrás repete os mesmos movimentos, de modo que se formam quatro filas. A fila de fora, com os braços erguidos, faz o túnel de lenços e quando os dançarinos G-H chegam no final do túnel fazem a volta indicada pelas flechas I-J e retomam a posição inicial, nas filas de fora. Ao passar pelo túnel, os dançarinos não esticam mais os lenços, como em M, mas ficam caídos, como o desenho N e toda a coreografia é feita sob o batido dos pés dos folgadores. Em dado momento, abre-se uma roda e os pares dançam os passos do arco e do oito, igual ao Anu, explica Azevedo (1978, P. 32).

A dança, originária de Portugal, é conhecida desde o século XV, e ainda hoje é executada naquele país. O nome vilão surgiu naquele país, e significa morador da vila, também deve-se considerar a hipótese do "elemento mau" nas peças teatrais populares, consoante indicação de Oliveira e Lara.(2004, p. 27). A letra da música faz alusão ao amor, saudade e infância.

Figura10- Coreografia **Vilão-de-Fita**

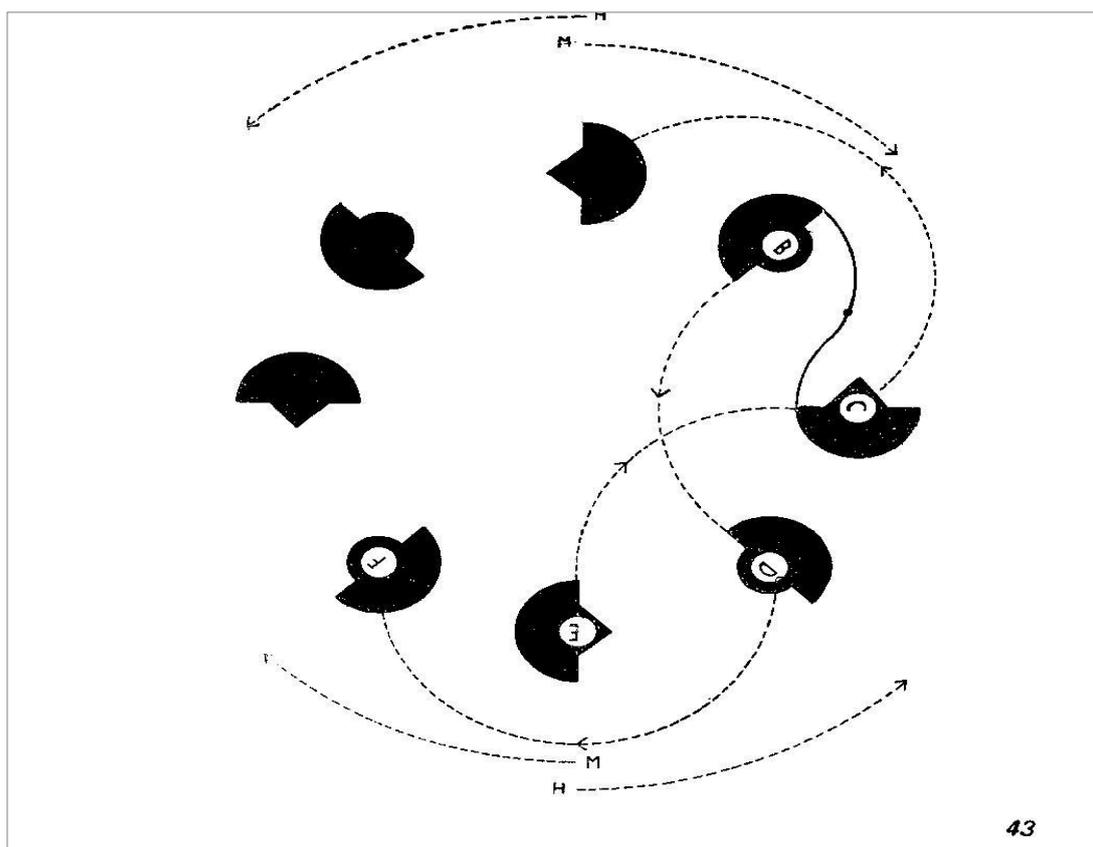


Fonte: AZEVEDO, Fernando Corrêa. **Fandango do Paraná**. Cadernos de Folclore n. 23. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. p. 33.

A marca **Recortado**, por seu turno, é geralmente dançada para encerrar o baile e é uma dança que reúne várias coreografias dançadas durante a noite. A dança é sapateada e não tem valsado. A coreografia consiste em formar uma roda grande, com mulheres e homens alternados, que giram em sentidos opostos. Os dançarinos passam uma vez por dentro e outra por fora do dançarino que vem em

sentido contrário e ao se aproximarem, cumprimentam-se, segurando a mão do outro, até se afastarem. A mão fica livre e é estendida ao próximo dançarino que se aproxima, e o cumprimento ora é feito com a mão direita, ora com a esquerda, em alternância. (AZEVEDO, 1978, p. 42)

Figura11- Coreografia do **Recortado**



Fonte: AZEVEDO, Fernando Corrêa. Fandango do Paraná. Cadernos de Folclore. n. 23. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. p. 43.

Aguiar (2005, p. 114) apresenta a letra divulgada por Fernando Pontes, nos seguintes versos:

Recorta, meu bem, recorta,  
recortado miudinho.  
Depois de tudo cortado,  
vamos pôr no colarinho.

É possível verificar, que Corrêa de Azevedo (1978, p. 43) difundiu a marca, com pequena variação na primeira estrofe:

Recorta, meu bem, recorta,  
 recortado miudinho.  
 Que também de recortá  
 nas asas do passarinho.

Peguei nesta violinha,  
 No meio deste salão  
 Para tocá e cantá  
 Em tudo a repartição.

Meu camarada!

Tocando a sua rabeca,  
 Taremo na mesma coisa.  
 tocamos nossa viola,  
 Seremo na mesma lousa.

A música gravada pela Família Pereira (2003) agrega à marca **Recortado** vários elementos encontrados em outras modas, como a **Anu**, como é possível extrair dos versos:

Com nome de Deus começo,  
 Com Deus quero "começá"  
 Com nome de Deus começo,  
 Com Deus quero "começá"  
 Com Deus quero "começá", ai.

"Sô" muito chegado a Deus,  
 Sem Deus não posso "passá"  
 "Sô" muito chegado a Deus,  
 Sem Deus não posso "passá"  
 Sem Deus não posso "passá", ai.

Recorta, meu bem, recorta,  
 Recorta bem miudinho.  
 Recorta, meu bem, recorta,  
 Recorta bem miudinho.  
 Recorta bem miudinho.

Eu também já recortei,  
 Com amor e com carinho  
 Eu também já recortei,  
 Com amor e com carinho  
 Com amor e com carinho

Quando eu pego na viola,  
 Eu não passo sem "cantá"  
 Quando eu pego na viola,  
 Eu não passo sem "cantá", ai,  
 Eu não passo sem "cantá", ai.

Faço minha obrigação, ai,  
 Conte bem ou cante mal.  
 Faço minha obrigação, ai,  
 Cante bem ou cante mal.  
 Cante bem ou cante mal, ai.

A moda virou anu, para acabar,  
 O anu é "pásss' o" preto,  
 Passarinho de verão, ai  
 O anu é "pásss' o" preto,  
 Passarinho de verão, ai  
 O anu é "pásss' o" preto.

Passarinho do verão, ai,  
 Quando canta à meia-noite,  
 Quando canta à meia-noite,  
 Faz "chorá" meu coração.  
 Quando canta à meia-noite.

"Vamo" "dá" a despedida,  
 Que o anu já vai embora,  
 "Vamo" "dá" a despedida,  
 Que o anu já vai embora,  
 "Vamo" "dá" a despedida,

Que o anu já vai embora,  
 Não sei o que tem o anu, ai.  
 Não sei o que tem o anu, ai.  
 Que não dura nem uma hora,  
 Não sei o que tem o anu, ai.

Para Aguiar (2005, p. 93), pesquisar marcas de fandango mais conhecidas, analisar as letras e melodias é inteirar-se do mundo do povo caiçara, é "perceber a sensibilidade intensa de homens e mulheres que tecem a sua história a partir da história de seus encantos e desencantos." Nesse panorama, Aguiar também salienta que

Os caboclos são homens mergulhados numa relação visceral com a natureza. Principalmente com o mar que os chama, que sustenta a sua fome, que nem sempre devolve os seus pescadores, e que acena para novos e desconhecidos mundos fincados para lá do horizonte. As emoções que decorrem deste clima se entrelaçam, na alma do caiçara, com elementos da fauna e da flora, com o dia a dia de suas desilusões e ilusões, e que permitem que seja tecido, afinal, o clima singelo e original de suas letras. (AGUIAR, 2005, P. 93)

O fandango, além de música, agrega a dança e linguagem poética. Além do significados das músicas, que remetem a um universo singelo, ligado ao mar, amor, saudade, a linguagem poética trazida nos versos das marcas também evocam a identidade cultural do caboclo e do caiçara. Da análise das marcas de rodas, é possível apreender que há muitas variações nas letras estudadas e que grande parte das músicas não têm autoria conhecida. Para corroborar este entendimento, colhe-se o depoimento de Pedro Pereira *apud* Sorotiuk (2002):

Já aprendi os versos. Dá pra inventa também se quiser. Porque fandango cê faz a noite inteira, você pode inventa o verso, não faz mal que erre. Agora noutras parte assim que tão gravando você tem que cantá o verso mesmo que cê sabe, que daí o outro [o parceiro que ajuda a cantar] já sabe. No fandango mesmo pode inventá o verso, o outro vai acompanhando, acompanha mal e mal. Num sabe a palavra direito, mas a voz ele põe sempre. Agora tem verso nosso mesmo que já sabemo de cor, cada um sabe, abriu a boca já ele sabe. Quem inventô esses versos que a gente já sabe foi nossos pais. Tem algum verso que a gente mesmo fez. A gente canta muitos versos o outro já canta, a gente pensa que foi a gente que fez, o outro já faz o mesmo verso talvez, um pouquinho diferente, mas é quase a mesma coisa. Os nossos verso quase tudo já veio de nossos avô, de nossos pais. Os versos mais velhos já veio deles.

É possível perceber que há uma grande variabilidade na forma de dançar uma mesma marca de acordo com a comunidade. Alguns fandanguieiros relatam que, na juventude, quando participavam de bailes em comunidades mais distantes, ficavam impossibilitados de dançar quando as marcas batidas eram executadas. Corrêa (2001, p. 9) ressalta que:

Este ponto é interessante, pois justamente deflagra o quanto estes ambientes que chamamos de “tradicionais”, quando tratamos do universo da cultura popular, são justamente os que envolvem maior variabilidade, frutificada em um processo constante de reelaboração criativa.

Essa variabilidade ocorre porque a manifestação cultural é circulante e não inviabiliza o reconhecimento e o compartilhamento de movimentos parecidos. Partindo desse contexto, percebe-se dentre os grupos que dançam o fandango que as coreografias e a linguagem corporal se aproximam. Outro ponto importante também e que merece destaque é que essas músicas se perderam ao longo dos tempos e são improvisadas pelos participantes de modo coletivo, fundindo as letras

originais e antigas, com as improvisações dos fandagueiros, entrelaçando elementos antigos com os mais modernos.

Por tais motivos, o fandango pode ser considerado uma manifestação cultural viva, que vem sofrendo influências com o passar do tempo. Nesse sentido, é dinâmico e reinventa-se a todo momento. Portanto, buscar nas letras das músicas o significado dos versos é entender como se revelam, em parte, os aspectos culturais do caiçara e do caboclo.

#### 1.4 Religiosidade, bandeiras e mutirões: expressões sociais de um patrimônio

O fandango atua em conjunto com diversas práticas culturais e religiosas e está associado aos mutirões, também conhecidos como pexirão, pixurum, puxirão, mutiró ou metirão, como expõe Brito (2003, p. 21). Como acena Corrêa (2011, p. 1), a prática era pautada na "ajuda mútua na preparação da terra para o plantio do roçado, na varação de canoa e em outras atividades que exigem empreendimento coletivo." Um mutirão significava trabalho solidário e cooperativo e, no meio rural, estava relacionado aos elos religiosos da comunidade.

Fioreze *et al* (2015, p. 12) salientam que, apesar de, num primeiro momento, os mutirões serem apresentados como um evento festivo com o objetivo de recompensar um trabalho coletivo, em que os agentes da população, de forma livre e descontraída, compartilhavam e discutiam aspectos relacionados à vida em sociedade,

O Fandango é aqui compreendido como uma manifestação musical que não é fixa, porque recebe influências de acordo com os atores que o expressam, ou seja, de acordo com as redes de sociabilidades formadas a partir desse objeto. Ele é um resultado parcial da ação de diversos atores, discursos e instituições, e das relações estabelecidas entre eles. (SILVEIRA, 2014, p. 11)

O autor elucida que a prática do Fandango começa na música, mas rege uma série de outras condutas que influenciam na maneira como os integrantes das populações tradicionais interagem entre si. Os mutirões são um dos exemplos históricos em que se mostrou evidente a maneira como essa manifestação musical envolve as comunidades e altera as relações estabelecidas. (SILVEIRA, 2014, p. 11)

Rando (2003, p. 11-33) por sua vez, salienta que os mutirões sempre estiveram vinculados ao calendário da agricultura de subsistência, como o plantio e a colheita e havia um elo entre a comunidade, porque os membros da comunidade eram convidados para participar voluntariamente, e, ao final do dia recebiam como recompensa um baile de Fandango. Em que pese fosse um trabalho cooperativo e solidário, o próprio grupo se beneficiava após a atividade, com o baile, a comida farta e bebida, música e dança, celebrava também o espírito de solidariedade e de

coletividade, em que os membros da comunidade se auxiliavam mutuamente e, ao final, dançavam para brindar esse elo. Além disso, os mutirões propiciam em espaço de sociabilidade, onde os membros da comunidade, além de agradecer as graças recebidas, compartilhavam momentos relacionados a sua vida e à comunidade.

A prática dos mutirões vem se tornando cada vez mais rara e esse espaço de sociabilidade tem deixado de existir, por motivos que trataremos posteriormente.

A prática do Fandango começa na música, mas rege uma série de outras condutas que influenciam na maneira como os integrantes das populações tradicionais interagem entre si. Fioreze *et al* (2015, p. 11) enfatiza que os mutirões são um dos exemplos históricos em que se mostrou evidente a maneira como essa manifestação musical envolve as comunidades e altera as relações estabelecidas.

Em geral, o beneficiário do mutirão é quem oferece, após o dia de trabalho, um baile de Fandango do qual todos participam tocando e dançando, além de farta comida, preparada coletivamente pelas mulheres. Brito (2003, p. 21) explica que "era uma maneira alternativa de se realizar as tarefas agrícolas sem precisar fazer grandes investimentos e, assim, obter alimentos e outros produtos para consumo próprio ou para troca, como também torná-los mais baratos para venda." O Fandango, salienta Corrêa (2011, p. 8), articula-se ainda com as festas religiosas, com o Carnaval ou é uma forma de e o trabalho coletivo que antecedia a dança era um momento fundamental de encontro na vida social."

Aguiar (2005, p. 65) explica como era organizado o fandango:

O dono do trabalho era o organizador do mutirão e do fandango. Ele convidava pessoalmente as pessoas, oferecia a casa, providenciava comida e cachaça. No dia combinado, todos se encontravam cedinho e, juntos, iniciavam a atividade. Os homens trabalhavam pesado o dia inteiro, enquanto as mulheres providenciavam o que comer. A comida era servida em mesa comum e o bater e o dançar iam progressivamente tomando conta de todos.

O mutirão iniciava com a chegada dos convidados e se o tempo estivesse bom, os compadres começavam a trabalhar imediatamente, caso estivesse ruim, com ameaça de chuva, todos rezavam um terço antes de 'fazer apaga' e o casal anfitrião dançava em louvor a São Gonçalo. Em outras comunidades era comum uma promessa ao santo para garantir o tempo bom, antes do início do mutirão. A dança era realizada na sala e quando havia muitos convidados, e, quando o número

de convidados era grande, os donos da casa retiravam as paredes dos quartos para ampliar o espaço da dança, aclaram Brito e Rando (2003, p. 23). Ele descreve ainda como era o local onde se dançava o fandango:

O piso das casas era feito de madeira dura e grossa (como canela ou peroba), erguido acima do chão sobre sapatas de sessenta centímetros de altura. O vão entre o chão e o piso aumentava a ressonância provocada pela batida dos tamancos usados nos bailes, que chegavam a ser ouvidos a grande distância. Por isso, alguns fandangueiros procuravam melhorar a acústica com o aumento do vão sob o assoalho.” (BRITO E RANDO, 2003, p. 23)

Em alguns locais havia a casa do fandango, que era uma construção própria, cujo assoalho ficava a dois metros do solo, sendo feito um buraco de dois metros de profundidade por três metros de diâmetro. O objetivo de separar as paredes do assoalho era dar maior ressonância aos batidos dos tamancos, cujo som podia ser ouvido a quilômetros de distância, aclara Pinto (2006, p. 105).

Brito e Rando (2003, p. 25) elucidam que o fandango era uma festa de respeito e a bebida era servida apenas para animar os fandangueiros. Caso houvesse algum tumulto, ou alguém que não tivesse sido convidado, ficava malvisto e era afastado do local. Como o fandango de mutirão era realizado longe da cidade, raramente e aparecia alguém que não tivesse sido convidado.

O fandango iniciava com a marca **Chamarrita de louvação**, "quando os violeiros agradecem aos patrocinadores da festa, explicam Oliveira e Lara" (2004, p. 24)

Após a chamarrita de louvação, todos ficavam mais tensos, pois seria tocada a primeira moda “batida”- geralmente o Anu, pois acreditavam que essa dança, assim como o pássaro que a denomina, traria sorte e espantaria o azar. No fandango batido, os homens dançavam, acompanhando a música com o bater dos tamancos, e as mulheres mantinham a roda aberta e em movimento.

Brito e Rando (2003, p. 25) explicam o poder que o mutirão tem de unir as pessoas, promover a solidariedade e a experiência de compartilhar a vida gratuitamente sem que ninguém peça em troca uma recompensa capital. O mutirão resgata, mantém e cuida da capacidade humana de praticar a solidariedade.

Não se pode esquecer da religiosidade, que segundo Brito (2003, p. 25) permeava toda a vida social da comunidade e dos fandangueiros, folgadeiras e folgadores, e o fandango não era a única manifestação cultural à época que se

vinculava à religiosidade e à fé. Ao contrário, havia danças, romarias, bandeiras e festas cujo sentido estavam intimamente congregados à fé e ao espírito religioso. Apesar de não ter vínculo direto como fandango, as bandeiras costumavam ser uma oportunidade para que, no final de um dia de romaria e caminhada, músicos e devotos realizassem um fandango, comemorando o êxito das coletas.

As bandeiras mais conhecidas são a do **Espírito Santo**, a de **São Gonçalo**, **Nossa Senhora Aparecida** e **Nosso Senhor Bom Jesus**, **São José** e **Nossa Senhora dos Navegantes**. Mariano (2012, p. 343) aduz que "A bandeira é definida como símbolo representativo de um estado soberano, país, ou qualquer organização tradicional."

Cunha (2008, p. 44) explica como era a celebração a Nosso Senhor Bom Jesus, em Pontal do Norte:

No dia da festa, os pescadores trazem as imagens em procissão marítima. É uma festa religiosa que acontece todo ano, sendo esperada ansiosamente pelos pescadores que colaboram com suas embarcações em sinal de agradecimento [...] Agradecem a boa Pesca, a saúde da família, aos bens adquiridos, entre outros.

Nas festas de celebração do Divino Espírito Santo é comum o hasteamento de bandeiras ou estandartes, os quais remetem às conquistas realizadas pelos reinados antigos e às instituições religiosas em torno de uma devoção específica. Geralmente confeccionados em vermelho, os estandartes e as bandeiras do Divino Espírito Santo geralmente são confeccionados em vermelho, que simboliza o fogo, forma pela qual o Espírito Santo se manifestou aos apóstolos e à Virgem Maria. O branco também é utilizado e simboliza a pureza do Espírito Divino. Em comum, todos possuem a representação da pomba, simbolismo do Espírito Santo, de onde originam vários raios de luz, em número de sete, os quais representam os dons do Espírito Santo, quais sejam, Sabedoria, Entendimento, Conselho, Fortaleza, Ciência, Piedade e Temor de Deus, elucida Mariano (2012, 343)

O fandango também é praticado em conjunto com a dança de São Gonçalo, cuja origem é portuguesa e seu culto teve início no Brasil com a chegada dos imigrantes portugueses.

Em Portugal o culto à São Gonçalo do Amarante é realizado, na vila de Amarante, onde são realizadas duas festas anuais em seu louvor. A primeira é

realizada no dia de sua morte, 10 de janeiro, e a segunda em junho. Acredita-se que São Gonçalo seja um santo casamenteiro. (OTÁVIO, 2004, p. 35)

Pinto (2006, p. 398) que São Gonçalo,

[...] no decorrer de sua vida procurava dar atenção às pessoas marginalizadas, como as prostitutas e as solteironas através da música e das danças. Ele entendia que se elas dançassem bastante no sábado não entrariam em tentação no domingo. Depois de sua morte, espalhou-se a notícia de que a mulher que tocar com alguma parte do seu corpo o túmulo do santo, em Portugal, terá casamento garantido em um ano. A dança que ele inventou continuou a ser realizada por muitos grupos que festejam e pagam-lhe promessas, por isso é também chamada romaria.

Figura 12- São Gonçalo do Amarante



Fonte: GAPINSKI, Ivan. **A dança de São Gonçalo em Rio Azul-PR: uma leitura a partir da filosofia trágica do jovem Nietzsche**. Dissertação (Mestrado em História). Irati: UNICENTRO, 2014. p. 16. In: Espírito Santo, Moisés. *A Religião Popular Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

Esse santo português, segundo Gapinski (2014, p. 16) convertia prostitutas, todavia não foi, a despeito da grande devoção tanto no Brasil quanto em Portugal, canonizado pela Igreja Católica. Desse modo, São Gonçalo do Amarante, considerado santo em algumas comunidades, não é tido como santo pela Igreja Católica, ou seja, não foi canonizado, fato que nunca foi questionado pelos devotos. Nesse caso, mesmo recebendo somente o título de beato, São Gonçalo de Amarante foi santificado pelo imaginário popular.

Sobre o santo, Otávio (2004, p. 40) comenta:

[...] É dito que este santo foi um padre que promovia festas para que as prostitutas dançassem e cansadas não trabalhassem no dia de domingo (dia santo dentro do calendário católico). É dito também que ele usava pregos nos sapatos, sendo seu ato mais um sacrifício do que uma diversão. Estes relatos me remeteram também à Idade Média, quando a convivência entre padres jovens e prostitutas era tolerada, e até esperada, pela sociedade da época.

Citando Lange, Otávio (2004, p. 36) explica que a dança em comemoração a São Gonçalo era praticada "Na cidade do Porto, em Portugal, o ato de se dançar nas ocasiões de comemoração à São Gonçalo, era chamado de Festa das Regateiras. Ocasão em que participavam as mulheres que queriam se casar."

A autora explica ainda que São Gonçalo teria sido um eremita que promovia festas onde só pareciam mulheres de vida fácil. Ele tocava viola e advertia, nos versos das músicas, que o reino dos céus só seria alcançado se elas constituíssem família e retornassem ao lar. No final da festa, São Gonçalo dava a elas uma quantia em dinheiro para que, temporariamente, não retornassem à prostituição. (OTÁVIO, 2004, p. 36). Em razão disso, São Gonçalo ficou conhecido como "casamenteiro".

Sobre a prostituição, é importante ressaltar que àquela época:

As prostitutas foram parte integrante da vida urbana na Europa no período medieval, onde havia certa tolerância em relação às atividades sexuais masculinas antes do casamento e mesmo após o mesmo. A prostituição garantia a afirmação da virilidade dos homens e evitava as investidas masculinas em relação às esposas e filhas respeitáveis. (OTÁVIO, 2004, p. 37)

Casamenteiro em Portugal, São Gonçalo serve também aos devotos mareantes, é o padroeiro dos pescadores e de todos os que lidam com águas ou sobre as águas. Essa mudança de função deve-se em razão de que o casamento

naquela época ruralista e colonizadora de Portugal, era uma necessidade e muitíssimo desejado e outrossim, pelo fato de o Brasil ser um país eminentemente rural, há razões para que São Gonçalo continue a fazer tais milagres de casamento, nesse meio rural onde até hoje recebe homenagem, rezas e danças em seu louvor, enfatiza Otávio (2004. p.37).

A dança é impregnada de credices e os devotos de São Gonçalo acreditam que, por intermédio da dança podem

[...] afastar os maus espíritos, purificar suas almas e afastar o mau olhado. Quem toma parte uma vez na dança tem que repetir essa participação durante sete anos consecutivos. Se falhar uma vez, tem que recomeçar; e cada vez que alguém for solicitado a dançar não poderá negá-lo; fazem promessas para que haja chuva nas grandes estiagens, para que cesse de chover se há enchentes e pedem contra raios, ventanias e naufrágios, entre outros. Acreditam que seja dança medicinal, pois quem sofre de doenças como o reumatismo sara ao dançar.(PINTO, 2006, p. 407)

No Brasil, nas regiões onde é encontrada, a dança de São Gonçalo é acompanhada por violões, violas, pandeiros e outros instrumentos típicos de cada região", elucida Gapinski (2014, p. 16)

Em alguns locais, a imagem do santo é representada da forma católica, com a ausência da viola, sendo as imagens do Santo destinadas para o culto popular representadas, na maioria das vezes de duas maneiras: São Gonçalo é representado com vestimentas camponesas da época, ou seja, calção preso pouco abaixo do joelho, meia preta, bota braguesa (para andar em local úmido), chapéu na cabeça, capa azul nas costas e viola na mão. A representação do Santo com estas vestes justifica-se porque na região em que viveu, durante o período da construção de uma ponte, Gonçalo ajudava na obra e ao término do trabalho, tocava viola para a conversão dos pecadores, não tendo tempo de trocar de roupas, expõe Cunha (2008, p. 38). Para Gapinski (2014, p. 16), "O culto, trazido pelo colonizador, espalhou-se pelo Brasil e assimilou elementos de cada região, resistindo ao tempo e sendo motivado pelo pagamento de uma promessa."

É importante salientar que os mutirões ultrapassam o sentido econômico, mesmo porque, financeiramente, o valor gasto com comidas e bebidas seria suficiente para contratar pessoas para realizarem o serviço. O mutirão servia como um espaço de reprodução social e de partilha de conhecimentos, em que os indivíduos mantinham relações de reciprocidade e o espírito de "fazer junto". Para

além da força de trabalho, experiências eram vivenciadas e compartilhadas entre os fandangueiros.

## 2. AS POSSIBILIDADES DO PATRIMÔNIO: A EXPERIÊNCIA DO FANDANGO NO PARANÁ, NO LITORAL SUL DE SÃO PAULO E EM SANTA CATARINA

### 2.1 As travessias difíceis e as estratégias de sobrevivência do fandango paranaense, paulista e catarinense

O Paraná presenciou, no século XIX, o aumento das populações residentes nas vilas e a vida social, que era pacata, foi se tornando cada vez mais vigorosa. O fandango, as festas religiosas e profanas eram momentos de encontro, comemoração e sociabilidade entre os moradores dessas vilas. Exemplo disso são os relatos sobre o fandango no Paraná encontrados nas obras dos viajantes August Saint-Hilaire e Thomas Bigg-Wither. Ambos autores descreveram práticas de danças semelhantes ao fandango em duas casas no território que posteriormente se tornou o Estado do Paraná (GRAMANI, 2009). Hilaire hospedou-se, no ano de 1820, na casa do sargento-mor José Carneiro, na cidade de Castro e lá participou de uma festa, assim descrita:

Ele reuniu os músicos em sua modesta sala [...] Entre os músicos que ouvi tocar na sala do sargento-mor havia um homem que dedilhava o violão com maestria sem conhecer uma única nota. Um outro manejava com grande habilidade um pequeno instrumento chamado "machete", que não é outra coisa senão um cavaquinho, [...] O Sargento-mor não se limitou a fornecer a música, cuidou também para que houvesse dança. Não foram permitidos os batuques por causa da quaresma, mas os convivas dançaram aos pares uma dança muito semelhante às antigas alemandas, e outras dançadas a quatro e denominadas, na região, de anu e chula, em que os dançarinos fazem uma espécie de sapateado, dobrando os joelhos [...]. (SAINT-HILAIRE, 1978, p. 55)

Note-se que Hilaire não utilizou durante a narração a palavra fandango para referir-se à dança presenciada, mas cogitamos essa possibilidade como nossa hipótese pela descrição da dança e pelos nomes das coreografias que se referem a marcas do fandango. Do mesmo modo é possível coligir que o fandango não é uma manifestação cultural exclusiva das áreas litorâneas, posto que Castro é um município localizado no interior do estado do Paraná. Um ponto a ser destacado neste caso seriam as trocas culturais que ocorrem entre o litoral e o interior, criando espaços que nem sempre são bem delineados.

O engenheiro inglês Thomas Plantagenet Bigg-Wither, por sua vez, participou de uma expedição ferroviária entre os anos de 1872 e 1875, a qual é relatada em sua obra “Novo caminho no Brasil Meridional: a Província do Paraná. Três anos de vida em suas florestas e campos”. Bigg-Wither (1974) descreveu um baile que presenciou em uma casa por onde passou, na qual os participantes utilizavam duas violas, as quais eram acompanhadas pelos batidos dos pés, das palmas e do canto dos dançarinos. À medida em que a dança se desenvolvia, os corpos ficavam mais agitados, a voz se transformava em um grito e os corpos contorciam-se violentamente, de forma semelhante a uma dança guerreira de índios norte-americanos. Para o autor, outra característica acentuada era o estranhamento entre homens e mulheres, que durante a coreografia não conversavam e após o término da dança separavam-se, demonstrando indiferença pelo sexo oposto. É importante ressaltar que essa é uma particularidade ainda atual do fandango.

O fandango do litoral sul de São Paulo e no litoral do Estado do Paraná, denominado Fandango Caiçara, segundo o Museu Vivo do Fandango (2013), pode ser identificado na área que se estende desde a baía de Paranaguá, no Paraná, até parte do litoral sul de São Paulo, interligando o litoral paranaense ao de Cananéia e Iguape, no estado de São Paulo, região conhecida como Lagamar. (*apud* COELHO, 2013). Interessa notar que no ano de 1991 a Unesco fez da Mata Atlântica nesses dois Estados a primeira Reserva da Biosfera brasileira, o denominado Complexo Estuarino-Lagunar de Iguape-Paranaguá. (ROMANINI & AFFINI, 2016)

A utilização do termo Lagamar é imprecisa e por se tratar de uma delimitação geográfica eminentemente física não contempla o município de Morretes/PR - uma importante referência para o fandango caiçara. Por esta razão, o IPHAN (2011) optou pela delimitação geográfica baseada em critérios sociopolíticos.

Figura 13 - Mapa do litoral sul de São Paulo e litoral norte do Paraná - Região do Lagamar, onde ocorre a prática do fandango



Fonte: Associação Brasileira de Velejadores de Cruzeiro, 2013. Disponível em <<http://abvc-santos.blogspot.com.br/2013/08/ilhas-entre-o-litoral-de-sao-paulo-e.html>>. Acesso em 04 mar 2017.

É importante elucidar que há grupos de fandango com características semelhantes no Estado do Paraná e também no Estado de São Paulo. Isso devido ao contato mantido pelos moradores dos dois estados, que percorriam a pé a faixa litorânea acima descrita. Embora a manifestação cultural do fandango permaneça viva nos dois estados, cada vez mais raramente ainda se bate o fandango em Rio dos Patos, Guaraqueçaba, Ilha dos Valadares, Superagito, Serra Negra e Rio dos Medeiros (AGUIAR, 2005).

Em sua pesquisa, Massaroto (2015) investigou os grupos e sujeitos que ainda praticam o fandango no litoral do Paraná. Dentre eles, encontra-se a Família Pereira que é:

considerada precursora e que mais conserva os costumes e características originais do fandango no Paraná. Hoje ela mantém parte da família que ainda conserva a tradição. Os demais membros já não cultuam tal prática, principalmente pela influência religiosa.

os participantes do grupo moram espalhados pela região litorânea do Paraná (MASSAROTO, 2005, p. 58).

A Família Pereira veio para Rio dos Patos, região costeira do município de Guaraqueçaba na década de 30, quando migrou do sul do Estado de São Paulo para o Paraná "em busca de melhores terras, pois, de acordo com Júlio Pereira, a terra onde moravam, em Ariri, não era boa" (ANDRADE; ARANTES, 2003, p. 41). Rio dos Patos fica a três horas da Baía de Guaraqueçaba e o acesso a se dá somente por barco, cuja viagem dura cerca de uma hora. Já o acesso ao povoado depende de uma caminhada de duas horas por uma trilha que fica à margem do rio, no interior da mata.

Aguiar (2005) salienta que nessa localidade distante se aninhou uma ramificação significativa de fandango que se mantém viva há muitos anos, mas que em razão das pressões ocasionadas pela preservação ambiental, seu povoado foi asfixiado, tendo inclusive sido determinado o fechamento da escola que ali existia.

A Área de Proteção Ambiental de Guaraqueçaba inclui uma extensão de 3.134 km<sup>2</sup> de área verde, rica em plantas e animais, abrangendo o município de Guaraqueçaba integralmente, além de parte dos municípios de Paranaguá, Antonina e Campina Grande do Sul. Está nesta área, portanto, grande parte da região onde floresceu e se fixou o fandango do Paraná (AGUIAR, 2005, p. 44).

Na Ilha dos Valadares, município de Paranaguá/PR encontra-se o Grupo de Fandango denominado Mestre Romão, o qual é mantido pelo poder público municipal. O grupo é composto por jovens e adolescentes e os músicos são fandangueiros que chegaram a dançar o fandango na época dos mutirões. O objetivo da manutenção desse grupo é a atração de turistas e a realização de viagens cujo intuito é difundir o fandango do Paraná. O Grupo Mestre Eugênio também tem sua sede na Ilha dos Valadares e possui características semelhantes ao grupo de Mestre Romão. (MASSAROTO, p. 28)

Sobre esses grupos, Aguiar (2005) defende que as presenças do Mestre Romão e do Mestre Eugênio, na Ilha dos Valadares, do Mestre Leonildo Pereira, em Guaraqueçaba, e do Mestre José Esquinini, na Ilha de Superagüi, são exemplos

vivos de atuações bem-sucedidas de homens empenhados na transmissão da cultura e preservação da identidade daquele povo.

Além desses mestres, podemos destacar o grupo de teatro e fandango do Zé Muniz, que recebeu influências do fandango da Família Pereira. (MASSAROTO, p. 59). O aludido grupo faz teatro utilizando bonecos e é composto por adolescentes e jovens entre 14 e 18 anos, todos moradores de Guaraqueçaba, todos liderados por Zé Muniz, historiador e profundo conhecedor da cultura caiçara. Ademais, Eloir Paulo Ribeiro de Jesus e Aorelio Domingues, amigos e moradores da Ilha dos Valadares, na Baía de Paranaguá, criaram, no ano de 2004, um lugar de preservação da cultura caiçara, onde realizariam oficinas para transmitir as tradições aos jovens da região: a Associação de Cultura Popular Mandicuera, constituída de artistas populares e mestres interessados na revitalização das atividades culturais da região litorânea do estado do Paraná e cujo lema é a preservação e difusão do nosso patrimônio imaterial (REDE GLOBO, 2013).

A criação da instituição ocorreu em razão da necessidade de representação das atividades de forma jurídica. Isso porque os grupos artísticos recebiam um grande número de integrantes, mas não possuíam condições administrativas e jurídicas na gestão e manutenção das atividades até então executadas. A ideia era dar sustentabilidade a esses grupos, além de apropriar maior visibilidade à cultura caiçara (ASSOCIAÇÃO MANDICUERA). O objetivo passava pela construção de um projeto que conseguisse unir crianças, jovens, adultos e mestres e, igualmente, valorizar os modos de criar, fazer e viver desses grupos.

Figura 14 - Sede da Associação da Cultura Popular Mandicuera, na Ilha dos Valadares - Paraná



Fonte: Jornal GGN (2012). Disponível em <<https://erlyricci.files.wordpress.com/2012/03/fandango-casa.jpg>>. Acesso em 4 mar 2017.

A manifestações culturais praticadas pelos referidos grupos abarcava, além do fandango,

a Folia do Divino Espírito Santo, Pau-de-Fitas, Balainhas, Entrudo/Carnaval, Boi-de-Mamão, Terço Cantado, Cavalo de Cesto, além de fomentar a culinária caiçara, seja nas farinhadas promovidas pela associação, que conta com uma casa de farinha típica, montada com peças centenárias restauradas para este fim, servindo pratos e bebidas típicas em festas e eventos promovidos pela Associação. (ASSOCIAÇÃO MANDICUERA)

A experiência desenvolvida pela Associação Mandicuera busca evidenciar as manifestações da cultura popular do litoral, envolta no universo conhecido como caiçara. Inicialmente, o foco principal era o fandango batido e a revitalização de grupos, tocadores e dançadores. Posteriormente, a Associação passou a desenvolver projetos nas escolas, com a confecção de material didático e atividades ligadas à cultura caiçara, capacitação de monitores, oficinas de construção de

instrumentos musicais caiçaras, tornando-se referência no litoral do Paraná e de São Paulo no quesito cultura caiçara. (ASSOCIAÇÃO MANDICUERA).

Assim sendo, considera-se, aqui, as associações funcionam como importantes peças de estímulo à participação popular, ao convívio comunitário, à troca de experiências e ideias entre os membros do grupo. Essa força associativa pode desenvolver estratégias visando garantir a continuidade da cultura e manutenção da memória, por meio da tutela dos saberes e práticas, dos modos de fazer e das técnicas, e do reconhecimento da identidade daquele grupo.

Durante a pesquisa foram identificados outros grupos que praticam o fandango e a cultura caiçara: Grupo de Fandango Pés de Ouro, na Ilha dos Valadares e o Grupo de Fandango Prof.<sup>a</sup> Helmosa, em Morretes/PR.

No Estado de São Paulo, entre os municípios e Iguape, Miracatu, Itariri e Peruíbe, situa-se a Estação Ecológica Juréia-Itatins, uma unidade de conservação que busca, além da preservação da natureza, a realização de pesquisas científicas. Embora seja uma unidade de conservação que proíbe a presença do homem, na área vivem famílias caiçaras. A ocupação dessa área data de 1850, se considerarmos as genealogias das famílias que lá vivem atualmente e constam nos registros dos livros paroquiais. (CARVALHO, 2010)

Segundo Baptista e Vieira (2014), a Associação Jovens da Juréia é uma organização não governamental sem fins lucrativos que busca formas de sustentabilidade integral das comunidades caiçaras, em especial na localidade da Juréia, com atividades voltadas à geração de renda e ao resgate e manutenção da cultura caiçara. Além das retirar da mata os alimentos necessários à subsistência da família, o caiçara também retirava dali a matéria-prima para a fabricação dos instrumentos musicais, como a viola branca, a rabeca e o adufe, utilizado tanto na prática do fandango quanto na Folia de Reis.

Regida pelo Sistema Nacional de Unidades de Conservação (SNUC), o uso da área que hoje corresponde à Estação Ecológica Juréia-Itatins, que é gerida pela Secretaria Estadual de Meio Ambiente do Estado de São Paulo, é restrito à pesquisa e estudo de espécies nativas, sendo vetada qualquer intervenção na fauna e flora (é proibido plantar, caçar, pescar, tirar palmito, cortar madeira) mesmo que para subsistência da população local. Todas essas restrições impossibilitaram a continuidade das vivências que ali se encontravam, pois da terra dependiam seus sustentos (BAPTISTA & Vieira, 2014, p. 83).

Aguiar (2005) aponta as práticas rurais de autossustentação e a fabricação artesanal dos instrumentos utilizados no fandango, com produtos retirados da fauna e da flora da região, como responsáveis por propiciar uma estreita ligação entre o caiçara e o meio ambiente. A realidade atual orquestrada pelos entraves impostos em parte pela legislação ambiental criou um problema para essas comunidades, que se percebem como presos e impedidos de se manifestar com espontaneidade em sua própria terra.

Essa dificuldade decorre do comprometimento das áreas de proteção ambiental com o meio ambiente e não com manifestações culturais. Para Aguiar (2005, p. 46), um dos grandes desafios do homem do século XXI, é "Pensar estas questões e buscar a integração de medidas que protejam o meio ambiente e o homem da região, mantendo-o próximo de sua terra, de sua origem e de suas manifestações culturais verdadeiras".

Os moradores e ex-moradores da Juréia vêm lutando há vinte anos pela recategorização das terras relacionadas às suas atividades socioeconômicas e culturais, isso porque a categorização da área como Proteção Integral impede qualquer flexibilidade no uso dos recursos. A luta desses caiçaras é pelo enquadramento da área na categoria de Uso Sustentável, o que possibilita o manejo da fauna e flora de modo sustentável, o que atualmente é impraticável. (BAPTISTA E VIEIRA, 2014, p. 83)

Os autores classificam essa medida como compensadora, uma vez que com o advento das restrições de uso da terra e de seus recursos, a cultura e o modo de vida dos caiçaras encontram-se seriamente comprometidos, inclusive com a possibilidade de desaparecerem (BAPTISTA & VIEIRA, 2014). E, em que pese o fato do fandango ocupar um lugar de destaque na vida social dessa comunidade, os direitos dessa comunidade tradicional foram relegados. Diante desse conflito, esses nativos acabam por buscar outros locais para viverem, além de novas formas de autossustentação. Infelizmente, essa alteração do *modus vivendi* compromete, de modo implacável, o futuro dessa comunidade e de sua cultura relegados ao esquecimento.

Por outro lado, criou-se, neste mesmo contexto de fragilidade cultural, um processo de reação e organização. Podemos citar, neste caso, a atuação da Rede

Cananéia e a Associação dos Jovens da Juréia, que articulam ações que buscam estabelecer vínculos entre o transmitir e o receber entre os mais jovens e as pessoas idosas da comunidade caiçara. O objetivo almejado seria a manutenção e a continuidade da tradição, com a conseqüente formação de novos grupos de fandango (COELHO, 2013). Bertolo (2015, p. 32) aponta que há, na Cananéia

[...] uma extensa rede desse tipo de organização da sociedade civil, conhecida como Rede Cananéia. Esta Rede conjuga 13 Organizações Não-Governamentais, sendo elas, em sua maioria, fundadas por moradores do município de Cananéia, algumas delas sendo organizações de moradores propriamente dita, e outras direcionadas diretamente ao fandango e à cultura caiçara.

É importante destacar a atuação da Associação da Cultura Caiçara -ACUCA, cujo condão é servir como um veículo de divulgação da cultura caiçara da Cananéia e agregar pessoas ligadas à área: fandangueiros, artesãos, escritores, pesquisadores, contadores de histórias, ou qualquer pessoa que tenha interesse em contribuir com a preservação da cultura caiçara. A ACUCA oferece várias atividades, como oficinas de confecção de instrumentos do fandango em miniatura, utilizando madeira e couro, em que os visitantes participam e ficam com a peça confeccionada. Durante todo o ano a Associação realiza apresentações de dança e oficinas escolares para crianças e adultos, visando a integração das pessoas e o aprendizado do fandango. Outra atividade realizada constantemente é a roda de conversa sobre o fandango e a cultura tradicional caiçara, incluindo o artesanato tradicional local, a culinária e a agricultura. Os artesãos também recebem os visitantes em suas casas, contam histórias e mostram seus instrumentos. (REDE CAIÇARA DE TURISMO COMUNITÁRIO).

O Grupo de Fandango Batido São Gonçalo visa estimular o orgulho caiçara em adolescentes e jovens. Para isso, o Grupo realiza ações e vivências entre diferentes gerações, de modo a proporcionar o aprendizado e valorização do fandango com os mestres fandangueiros. O turismo na região está fundado em uma base comunitária, com um modelo fraternal que busca agregar a comunidade, "sendo utilizado como moeda de troca, cooperativismo, religiosidade, respeito aos costumes tradicionais e ao modo de vida caiçara" (REDE CAIÇARA DE TURISMO COMUNITÁRIO)

O Grupo Musical de Fandango Ubatubano, por seu turno, é composto por tocadores de diversas localidades de Ubatuba e conta com a presença de jovens fandangueiros e de antigos mestres tocadores. Já o Grupo de Ribeirão Grande, que já completou 53 anos, luta para manter viva a tradição do fandango para as futuras gerações. (G1.GLOBO.COM, 2014).<sup>6</sup> O Grupo Manema é formado por seis jovens fandangueiros de Iguape e Peruíbe e seu diferencial em relação aos outros grupos é a modernização do fandango, com o intuito de atrair os jovens.

Com acuidade, é possível inferir a importância dos grupos de fandango, que por serem produtores do bem cultural, preservam os costumes e os elos identitários entre seus membros. Sua permanência enquanto protagonistas é fundamental para assegurar a preservação do fandango, tanto pela conservação dos costumes quanto pela reprodução da cultura por meio da oralidade. O que aproxima a maioria dos grupos estudados é o desejo de tornar cada mais vivo o fandango, de modo que os mais jovens possam conhecê-lo e valorizá-lo, bem como as diversas manifestações culturais que são praticadas junto com o fandango, sendo a maioria de base açoriana, cujo imbricamento se propaga no campo religioso, do turismo e do patrimônio cultural.

Em Santa Catarina, em que pese a força da colonização açoriana, a presença do fandango é mais tímida do que no que litoral do Paraná e São Paulo. Na cidade de Joinville, no século XVIII, estabeleceram-se famílias de origem portuguesa, com seus escravos negros, vindos provavelmente da Capitania de São Vicente, hoje estado de São Paulo, e da vizinha São Francisco do Sul. Adquiriram lotes de terras (sesmarias) nas regiões do Bucarein, Boa Vista, Itaum, Morro do Amaral e aí passaram a cultivar mandioca, cana-de-açúcar, arroz e milho, entre outros produtos. (PRADO, 2013).

O Morro do Amaral, cuja área localiza-se fora do perímetro urbano de Joinville, tem a sua colonização como a mais antiga de Joinville. A região constituiu uma ilha que foi ligada ao continente após a construção da ponte sobre o Rio Biguaçu e atualmente o acesso é feito pelo bairro Paranaguamirim. A comunidade do Morro do Amaral é oriunda dos povos indígenas, da colonização açoriana do litoral catarinense e descendente de quilombolas que conservam ainda a tradição da

---

<sup>6</sup> “Grupo de Ribeiro Grande mantém viva a tradição do fandango”: in:G1.GLOBO.COM. <http://g1.globo.com/sao-paulo/itapetininga-regiao/musica/noticia/2014/12/grupo-de-ribeiro-grande-mantem-viva-tradicao-do-fandango.html>>. Acesso em 04 mar 2017.

pesca artesanal. (DIAS, 2012, p. 21) Corrêa (1992, p. 107) aclara que os "moradores viviam da pesca e da coleta de folhas do mangue" e, para ajudar no orçamento doméstico, plantavam mandioca.

No mais, Dias (2013, p. 22) aponta a pesca artesanal como a principal atividade econômica dos moradores da Ilha, entretanto, há poucas pessoas na comunidade que atualmente sobrevivem exclusivamente da pesca. Em razão das "constantes mudanças e da própria evolução da legislação ambiental, a comunidade do Morro do Amaral acabou sofrendo restrições por estar na categoria de parque municipal em área de preservação ambiental" e os moradores que sobreviviam da cultura local passaram a sofrer imensos prejuízos ao seu autossustento. (DIAS, 2012, p. 22).

Nesse sentido, acredita-se que, em parte, tal fato é decorrente do Decreto Municipal n. 6.182, de 11 de agosto de 1989, que criou o Parque Municipal da Ilha do Morro do Amaral como Unidade de Proteção Integral. Interessa notar que somente com a edição da Lei Municipal nº. 7.208, de 12 de abril de 2012, o parque teve sua categoria alterada para Reserva de Desenvolvimento Sustentável da Ilha do Morro do Amaral, como Unidade de Uso Sustentável. A partir desse novo panorama, a reserva passou a visar, além da conservação dos recursos naturais, a preservação e valorização da cultura, da história e tradições dos moradores locais.

Como forma de preservar as tradições, os moradores do Morro do Amaral festejaram por muitos anos o Terno de Reis, cantado anualmente no dia 6 de janeiro, e dançaram o Boi-de-Mamão, o Cavalo-Marinho e Pau-de-fita. Dona Vergília, nascida em 25/11/1932 e entrevistada em 28/01/1992, relembra com nostalgia os momentos de descontração vivenciados no Morro do Amaral: "Saudosas são as festas que eram realizadas em casas particulares e "animadas a toque de cavaquinho, violão, rabeca e tambor". (Apud CORRÊA, 1992, p.108)

Francisco Soares, nascido em 08/09/1914 e entrevistado em 28/01/1992, revela que as festas no Morro do Amaral compreendiam as domingueiras e fandangos, momento em que se dançava a chamarrita, a Dança de São Gonçalo, e outras danças. As festas tinham início por volta de 20 horas e terminavam quando o dia estava amanhecendo. A iluminação consistia em um lampião e durante a festa eram servidas bebidas aos convidados. (Apud CORRÊA, 1992, 108).

Atualmente não se dança o fandango na Ilha do Amaral, entretanto, em 2010 a comunidade foi provocada no sentido de voltar a realizar a Festa de São Gonçalo e do Fandango, em razão da crença em São Gonçalo e do vínculo forte com o Grupo Mandicuéra, de Paranaguá. Com essa perspectiva, a antropóloga Sônia Regina Lourenço, foi responsável pela tentativa de reavivar o fandango naquela comunidade e pela pesquisa intitulada "Dança de São Gonçalo e do Fandango: Patrimônio Cultural Catarinense". Ademais, ela organizou em 2011 a exposição "Dádiva, Devoção e Festa: Performance de São Gonçalo e do Fandango". O evento contou com vídeos, fotografias e instrumentos musicais como a viola e a rabeca e foi realizado durante a Semana Nacional dos Museus, no Museu Nacional de Imigração e Colonização de Joinville. Lourenço revela que "essas comunidades, apesar de pequenas e com pessoas simples, também têm sensibilidade e criatividade para criar suas próprias danças e manifestações culturais." (*Apud* MAZZARO, 2011)

É importante ressaltar que a tentativa de revitalização consistiu na exposição e apresentações da comunidade, que, sem o incentivo do Poder Público não teve forças para dar continuidade à manifestação cultural do fandango no Morro do Amaral.

Figura 15 - Fandango no Morro do Amaral, Joinville/SC.



Fonte: Diário Catarinense. Disponível em <http://dc.clicrbs.com.br/sc/noticias/noticia/2011/05/exposicao-revela-manifestacoes-culturais-de-pequenas-comunidades-de-joinville-e-paranaqua-3316592.html>. Acesso em 5 mar 2017.

Chama a atenção o fato de que em São Francisco do Sul não há registro de grupos de fandango. Em que pese as manifestações expressarem uma cultura de base açoriana, não foi possível evidenciar traços do fandango nessa localidade. No ano de 2009, Andréa Oliveira publicou o livro "Retalhos do Iperoba", consistente em um apanhado de histórias colhidas em um pé de araçá<sup>7</sup>, com a comunidade de Iperoba, a qual apresenta traços da cultura açoriana, contudo não há nenhuma evidência na obra de grupos de fandango ou de comunidades que praticam o fandango em São Francisco do Sul.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Árvore semelhante à goiabeira.

<sup>8</sup> São Francisco do Sul foi descoberta pelo francês Binot Palmier de Goneville e posteriormente foi colonizada por espanhóis, portugueses e açorianos. As manifestações culturais portuguesas atualmente praticadas na cidade são o Boi-de-Mamão, a Dança do Vilão, o Pão-por-Deus e as Pastorinhas. Mas não se sabe porque o fandango não vingou neste lugar.

Em Itapoá, região nordeste de Santa Catarina, o fandango é dançado nas localidades de Figueira do Pontal e Pontal do Norte, por um grupo denominado "Grupo de Fandango Chimarrita".

Com acuidade, Roderjan (1979) explica que o fandango praticado no litoral paulista apresenta maior afinidade com o fandango paranaense e que os caboclos paranaenses costumavam ir a pé, pelo litoral, até as cidades e povoados do estado de São Paulo para baterem o fandango. Corrêa (2016), por sua vez, distingue a construção social e territorial do fandango nos dois estados. No Paraná é possível observar que o fandango é uma busca pela identidade cultural do caboclo e do caiçara, destacando as particularidades artísticas e culturais da manifestação. De outro norte, é possível perceber que em São Paulo o fandango passa ao longe de certos nichos identitários que compõem a cultura tradicional paulista e se coloca entre o folclore e as ciências sociais.

A nosso ver, os costumes sofreram um grande impacto após o início da década de 1960, quando foram criadas diversas Unidades de Conservação e adotadas políticas de restrições ao cultivo. Esse cenário ocasionou uma profunda mudança na paisagem cultural e passou a não reconhecer direitos dos caiçaras, em relação ao local onde sempre viveram. A legislação de proteção ambiental criou conflitos e instabilidade, por ter ignorado o contexto local, de saberes, cultura e tradições. Isso porque os mecanismos legais proibiram as roças de subsistência e a extração da madeira, o que tornou impraticável a fabricação de canoas e dos instrumentos do fandango. Nessa esteira, os mutirões para a pesca e agricultura foram definhando, bem como todo o sistema cooperativo entre os membros da comunidade caiçara.

## 2.2 Particularidades e semelhanças: instrumentos do fandango

A literatura pesquisada sobre o fandango aborda principalmente os instrumentos musicais que lhe são característicos, bem como os elementos utilizados na sua confecção. Vale a pena comentar que no seu processo de confecção, os artífices utilizam a fauna e a flora, variando em cada região onde o fandango é executado. Os instrumentos musicais mais comuns são a viola, a viola branca também conhecida como viola do fandango, a rabeca e o adufe.

Pimentel (2010) explica que a formação básica do fandango é composta por dois tocadores de viola, um tocador de rabeca, chamado de rabequista ou rabequeiro, e um tocador de adufe ou adufe. O violão é utilizado por alguns grupos e o cavaquinho é mais comum no estado de São Paulo. Também são encontradas variações nos instrumentos de percussão como o pandeiro, o surdo e tantãs. O machete, instrumento mais simples e menor que a viola é bastante raro atualmente, embora tenha sido muito utilizado no passado para a iniciação musical dos fandanguinhos.

É importante frisar que os instrumentos musicais são tocados apenas pelos homens - e somente eles podem cantar, apesar de algumas mulheres saberem de cor alguns batidos e valsados" (ANDRADE, 2003, p. 47). O autor salienta que a rabeca, a viola e o adufe são os instrumentos musicais utilizados tradicionalmente pelos fandanguinhos, todavia a utilização de instrumentos industrializados torna-se cada vez mais frequente, como é o caso do violão adaptado para a viola e do pandeiro. Também é possível verificar a utilização do acordeão pelos mais jovens nas festas, bailes e fandangos, o que é bastante criticado pelos músicos mais velhos, já que, segundo eles, o acordeão é um instrumento próprio para músicas sertanejas ou gauchescas e não tem nenhuma relação com o fandango.

A viola do fandango é fabricada no litoral paranaense e a madeira utilizada é a caxeta - *Tabebuia cassinoides* -, uma madeira leve e fácil de trabalhar. O tampo da viola também pode ser confeccionado em outras madeiras como cedro, imbuia ou canela, sendo possível cinzelar incrustações consistentes em desenhos como aves, flores, figuras geométricas ou ainda símbolos que determinam a marca do fabricante. (PINTO, 2006, p. 54).

Há duas maneiras de construir a viola, podendo ser "de fôrma" ou "cavoucada". No primeiro método o construtor da viola tira filetes de madeira e os coloca em uma fôrma por alguns dias para que ela seja moldada e vai, aos poucos, montando a instrumento, peça por peça. No segundo método, o construtor derruba uma árvore e vai esculpindo corpo e braço em uma única peça, deixando o tampo para ser colocado ao final.

No tocante à construção dos instrumentos, Aguiar (2005, p. 68) explica que "são construídos artesanalmente, utilizando-se faca, canivete, formão e o alegre, ferramenta que trabalha as curvas e reentrâncias da madeira, e é utilizado também para fazer colheres de pau."

A viola de fandango, ou fandangueira, também chamada em Iguape de viola branca, guarda semelhanças com a viola nordestina, possuindo uma corda mais curta que vai somente até o meio do braço da viola e, dá o tom da voz do violeiro. (IPHAN, 2011, p. 52)

A viola possui oito cordas. A sexta corda vai apenas até a metade do braço e é chamada "cantadeira" - que, como o próprio nome diz, dá o tom da voz do violeiro. A quinta e a quarta cordas são duplas - oitavadas - e a terceira, segunda e primeira são cordas simples. Os intervalos para afinação entre as cordas são semelhantes aos do violão, porém em oitavas diferentes. Os fandangueiros não utilizam uma altura padrão para afinação das violas, mas verificou-se [...] que as modas estão em torno de ré maior e que o termo empregado pelos fandangueiros para esse procedimento é "tempeirar a viola". (ANDRADE, p. 47).

Inami Custódio Pinto (2006, p. 99) revela que nas regiões por ele pesquisadas, a viola possui onze cordas, sendo cinco cordas duplas mais meia corda denominada "turina", encordoada com arame de aço, o mesmo utilizado em varas de pesca. O autor revela ainda que não há um método para afinação da viola. Cunha corrobora essa observação, esclarecendo que "Os violeiros desconhecem métodos de afinação, apenas temperam a viola, não tem noção de tempo, compasso e divisão. Sentem e valorizam apenas o ritmo." (CUNHA, 2008, p. 29)

Nesse horizonte, o IPHAN (2011, p. 53) também aponta a ausência de uma altura padrão para afinação das violas, podendo ser três: pelas três, pelo meio e intaivada ou entaivada, esta última provavelmente derivada de oitavada. A afinação em Morretes é denominada de pelas três, sendo considerada rara nos demais municípios. A afinação pelo meio é utilizada na Ilha dos Valadares, em Paranaguá, e em Paranaguá, Guaraqueçaba, Cananéia e Iguape é tocada a entaivada.

A rabeca, "Trazida pelo colonizador português nos primórdios da colonização" (IPHAN, 2011, p. 55), não é instrumento exclusivo do fandango, ela está relacionada a outras manifestações culturais, como a dança de São Gonçalo e os folguedos do Boi de Mamão, a Cantoria do Divino e o Terno de Reis. Essas manifestações têm como base a cultura açoriana e são praticadas no Estado de Santa Catarina, e de acordo com Linenburg e Fiamingui (2013, p. 9), no litoral do litoral do Estado do Paraná e de São Paulo. Todavia, Gramani (2009, p. 15) aclara que "Para um fandango acontecer a viola é o instrumento primordial, não a rabeca".

A rabeca do fandango paranaense apresenta particularidades que não são encontradas em outras regiões do país, como a sua confecção feita com a madeira denominada caxeta, a qual é encontrada somente no litoral do Paraná. A rabeca também conhecida como "rebeca" é, segundo Hasse (1977), um instrumento de corda friccionada a um arco muito parecido com um violino. Geralmente possui três cordas, podendo ser encontrada com quatro, feitas com o miolo do cipó timbopeva ou fios de nylon, em substituição aos materiais tradicionais. A caixeta, madeira típica do litoral paranaense, é utilizada para a construção do instrumento, o que lhe confere leveza, maleabilidade e resistência a algumas pragas. Para as partes da viola que exigem maior dureza, podem ser utilizadas a canela preta ou o cedro, ou qualquer outra madeira dura.

O instrumento possui três cordas em quase todas a região, à exceção de Morretes e Iguape, onde pode ser encontrada com quatro cordas. Essa alteração ocorre porque os construtores desejam agradar aos turistas. (IPHAN, 2011). A rabeca tem um protótipo, cujo corpo e braço são esculpido em madeira inteiriça que posteriormente são colados ou cravados ao tampo.

Considerado "por alguns fandangueiros como muito difícil de aprender [...] a prática da rabeca exige conhecimentos musicais mais amplos que a prática dos outros instrumentos" do fandango. (GRAMANI, 2009, p. 15). Já para Aguiar (2005, p. 85), a rabeca é um instrumento considerado de difícil execução porque não são estipuladas, no seu braço, as alturas das notas, além da dificuldade de fazer o arco produzir som. Ademais, a rabeca enfeita o fandango e por não conter trastes como a viola, é mais difícil de ser tocada (IPHAN, 2011) É necessário que o rabequista tenha uma prática constante que lhe auxiliará a automatizar os lugares corretos das notas e a melhor posição para produzir o som. Todos esses fatores explicam porque poucos homens tocam a rabeca. (AGUIAR, 2005)

Os instrumentos do fandango são confeccionados pelos próprios tocadores e, segundo Hasse (1977) seguem um modo particular de construção. É importante ressaltar que por não serem fabricados em série, esses instrumentos podem ser considerados como únicos. Igualmente se faz necessário elucidar que os toques de rabeca produzidos em São Paulo são diferentes dos toques do Paraná. (IPHAN, 2011)

A rabeca costuma ser comparada ao violino, todavia Gramani (2003) acentua que não deve haver comparações entre eles, porque possuem características específicas, sendo que a principal é a carência de padronização da rabeca. É um instrumento que se diferencia da quase totalidade dos outros por uma característica fundamental: a ausência de padrões no seu processo de construção, no seu formato, tamanho, número de cordas, afinação e outros detalhes (GRAMANI, 2003).

Figura 16 - Instrumentos do Fandango no Paraná



Fonte: Acervo Museu Vivo do Fandango, Associação Cultural Caburé.

O adufe ou adufo é um "instrumento de acompanhamento das modas de fandango, também conhecido como pandeiro, adufo, dufo e rufe" (PINTO, p. 67). O instrumento "é segurado com os polegares de ambas as mãos e pelo indicador da mão direita, deixando deste modo os outros dedos livres para percutir o instrumento." (IPHAN, 2011, p. 56)

Ele é feito de caxeta e as baterias, que antigamente eram feitas de moedas, hoje são confeccionadas com tampinhas de garrafa amassadas. O instrumento é coberto com couro de cotia, ou em sua falta, com couro de "mangueiro", uma espécie de cachorro do mangue. A escolha por essa espécie de couro ocorre por se manter sempre frio, independentemente da temperatura do ambiente, e ainda pela maneira de se executar o adufe, que é arrastando a ponta dos dedos no couro. Com essa execução, outro couro comum esquentaria muito e poderia descarnar as pontas dos dedos do tocador. (PINTO, 2003)

Com a proibição da caça desses animais, a utilização de seu couro no instrumento caiu em desuso, sendo mais comum a utilização do couro de boi ou bode. É importante acentuar que o adufe vem sendo substituído pelo pandeiro, em razão da facilidade de conseguir o instrumento.

Figura 17- Mestre Romão em sua oficina de tamancos na Ilha dos Valadares, em Paranaguá/PR



Fonte: Acervo Museu Vivo do Fandango, Associação Cultural Caburé.

Os tamancos feitos com madeira funcionam como instrumentos de percussão para marcar as músicas, dando-lhes ritmo e compasso e são utilizados exclusivamente pelos homens que batem o fandango (AGUIAR, 2005). São fabricados artesanalmente, com cepos de laranjeira, canela, ou de caroba, o jacarandá do litoral e as tiras são feitas de borracha ou de couro.

Ao serem questionados sobre as origens do uso destes tamancos, os fandangueros remetem ao tempo dos sítios, quando eram utilizados tamancos de madeira para descascar o arroz, prática conhecida como fazer *gambá*.(IPHAN, 2011). Ressalte-se que a plantação de arroz foi uma das mais importantes atividades agrícolas realizadas no litoral paranaense. O arroz era espalhado pelo chão da casa, que possuía assoalho de madeira com vãos entre as tábuas e conforme os tamancos iam batendo no chão, descascavam os grãos, que caíam no porão, já adaptado para receber os grãos descascados. Esta curiosa forma de descascar o arroz recebia o nome de *gambá*, que, segundo autor faz referência ao sentido etimológico da palavra, eis que para os índios *gambá* significa saco vazio. Isso porque, conforme Aguiar (2005), após uma noite inteira dançando fandango, os sacos vazios ficavam cheios de arroz.

### 2.3 A adoção, a prática e os desafios de uma tutela jurídica do patrimônio cultural imaterial: a legislação de patrimonialização no Paraná

Para avançar no objetivo de analisar a legislação de patrimonialização do Fandango e verificar em que medida essas normas legais são efetivas de fato na sua proteção e na preservação um Patrimônio Cultural, cabe investigar o modo como as políticas governamentais de proteção repercutiram na população local, e a congruência dessas mudanças no campo patrimonial, aliadas às questões políticas, culturais e econômicas.

Faz-se necessário esclarecer que a análise parte do conceito de patrimônio como uma ruptura com a noção de limite disciplinar, avançando para o direito, para a História cultural e oral e para os estudos sobre o patrimônio imaterial, abordando, de modo interdisciplinar a conexão entre patrimônio e meio ambiente cultural, este último considerado um direito de terceira dimensão.

O filósofo e jurista italiano Norberto Bobbio (2004), ao discorrer sobre os direitos fundamentais, classificou-a em gerações de direitos, o que mais tarde passou a ser denominado por Paulo Bonavides como dimensões dos direitos. Schmitt (*apud* BONAVIDES, 2010, p. 561) caracteriza como direitos fundamentais "todos os direitos ou garantias nomeados e especificados no instrumento constitucional." Nessa perspectiva, "são direitos que receberam da Constituição um grau mais elevado de garantia ou de segurança" (BONAVIDES, 2010, p. 561)

Iurconvite (2007, p. 1) aponta o surgimento dos direitos fundamentais em razão da "necessidade de proteger o homem do poder estatal, e a partir dos ideais advindos do Iluminismo dos séculos XVII e XVIII, mais particularmente com as concepções das constituições escritas." Os direitos fundamentais igualmente se dignam a compelir o Estado a elaborar medidas que melhorem as condições sociais dos cidadãos.

Ressalte-se que os direitos fundamentais, do ponto de vista material, "variam conforme a ideologia, a modalidade de Estado, a espécie de valores e princípios que a Constituição consagra."(SCHMITT *apud* BONAVIDES, 2010, p. 561). Para o autor, vincular os direitos fundamentais à liberdade e à dignidade humana, enquanto

valores históricos e filosóficos, conduz ao significado de universalidade inerente a esses direitos como ideal da pessoa humana.

[...] a afirmação dos direitos do homem deriva de uma radical inversão de perspectiva, característica da formação do Estado moderno, na representação da relação política, ou seja, na relação Estado/cidadão ou soberano/súditos: relação que é encarada, cada vez mais, do ponto de vista dos direitos dos cidadãos não mais súditos, e não do ponto de vista dos direitos do soberano, em correspondência com a visão individualista da sociedade, segundo a qual, para compreender a sociedade, é preciso partir de baixo, ou seja, dos indivíduos que a compõem, em oposição à concepção orgânica tradicional, segundo a qual a sociedade como um todo vem antes dos indivíduos. (BOBBIO, 2004, p. 8)

Sarlet (2015) pondera que a história dos direitos fundamentais é também uma história que desemboca no surgimento do moderno Estado constitucional, o qual persegue os ditames fundamentados no reconhecimento e na proteção da dignidade da pessoa humana e dos direitos fundamentais do homem.

Os direitos fundamentais de primeira dimensão, conforme esclarece Bonavides (2010) são os direitos de liberdade, como os direitos civis e políticos e têm o indivíduo como titular. São direitos como o direito à vida, à igualdade perante a lei, à intimidade, à propriedade, à inviolabilidade de domicílio. Tais direitos são oponíveis ao Estado, "são direitos de resistência ou de oposição perante o Estado." (BONAVIDES, 2010, p. 564).

Os direitos de segunda dimensão, por seu turno, decorrem das lutas de classes e das conquistas da classe operária no século XIX. Alarcon (2004) discorre que a partir da terceira década do século XX, os Estados iniciaram um processo de consagração dos direitos sociais, que demonstram a evolução na proteção da dignidade humana, de modo que o homem reclama pela proteção de sua dignidade por meio da satisfação das carências mínimas. Iurconvite (2007) aponta a dimensão positiva desses direitos, consistente em não mais evitar a intervenção do Estado na seara da liberdade individual, mas de garantir o direito ao bem-estar social.

Os direitos de terceira dimensão são os considerados coletivos por excelência, por voltarem-se à humanidade como um todo. Incluem-se aqui o direito ao meio ambiente e à conservação do patrimônio histórico e cultural da humanidade. Alarcon (2004) aponta ainda os direitos do consumidor, uma vez que são considerados direitos transindividuais. Bonavides (2010, p. 569), no que lhe

concerne, revela que a teoria já identificou cinco direitos de fraternidade, ou seja, de terceira geração: o direito ao desenvolvimento, o direito à paz, o direito ao meio ambiente, o direito de propriedade sobre o patrimônio comum e o direito de comunicação. O jurista pondera ainda que os direitos de terceira dimensão são dotados de uma forte carga de humanismo e universalidade e,

tendem a cristalizar-se no fim do século XX enquanto direitos que não se destinam especificamente à proteção dos interesses de um indivíduo, de um grupo ou de determinado Estado. Têm primeiro por destinatário o gênero humano mesmo, num momento expressivo de sua afirmação como valor supremo em termos de existencialidade concreta.[...] emergiram eles da reflexão sobre temas referentes ao desenvolvimento, à paz, ao meio ambiente, à comunicação e ao patrimônio comum da humanidade. (BONAVIDES, 2010, p. 569)

Sarlet (2015, p. 48) aclara que essa dimensão é:

resultado de novas reivindicações fundamentais do ser humano, geradas, dentre outros fatores, pelo impacto tecnológico, pelo estado crônico de beligerância, bem como pelo processo de descolonização do segundo pós-guerra e suas contundentes consequências, acarretando profundos reflexos na esfera dos direitos fundamentais.

A terceira dimensão, relacionada ao meio ambiente cultural e sua imbricamento com o fandangó é o cerne do presente estudo. Em que pese a Lei nº 6.938/81 – Lei da Política Nacional do Meio Ambiente- tenha, em seu artigo 3º, I, conceituado ambiente como “[...] o conjunto de condições, leis, influências e interações de ordem física, química e biológica, que permite, abriga e rege a vida em todas as suas formas; [...]”, aludida conceituação, embora correta, fica limitada aos recursos naturais e não dá conta de expressar o significado de bem ambiental como delineado na Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.

O meio ambiente cultural envolve vários aspectos e ajusta-se ao liame de existência de diversas culturas, mas o que permite a sua identificação é a percepção de que sua existência está atrelada a nossa história e que sua manutenção vincula-se à identidade, à memória e visa, acima de tudo, garantir a qualidade de vida sob o princípio da dignidade da pessoa humana.

É importante trazer à baila que os acontecimentos vivenciados pela humanidade nas últimas décadas, especialmente os traçados por catástrofes

naturais e aqueles resultantes das interferências do homem na natureza e ainda, do avanço tecnológico, alteraram profundamente o modo de viver de inúmeras populações tradicionais e exigiram a criação de instrumentos voltados à tutela jurídica do meio ambiente, e, muito embora tenham sido importantes na tentativa de salvuardá-lo, efetivamente não dão conta de salvuardá-lo.

Na nossa interpretação, quando se analisa a prática e não a letra da lei, percebe-se que as políticas de proteção não dão conta de proteger o patrimônio em sua completude. O maior desafio não reside na salvaguarda desse bem mediante a adoção de dispositivos legislativos, mas na capacidade de tornar tais direitos efetivos, porque a sua afirmação simplesmente não garante que sejam efetivamente cumpridos. Trata-se de uma questão política, em que é preciso tornar esses direitos uma prática. Sobre a proteção do meio ambiente, temos:

Art. 225. Todos têm direito ao meio ambiente ecologicamente equilibrado, bem de uso comum do povo e essencial à sadia qualidade de vida, impondo-se ao Poder Público e à coletividade o dever de defendê-lo e preservá-lo para as presentes e futuras gerações. (CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 1988)

A Carta Magna atribui ainda ao Poder Público o dever de assegurar a efetividade desse direito. O meio ambiente cultural, segundo Fachin e Fracalossi (2014) "é aquele que torna a vida humana mais aprazível, mais completa, mais bonita, mais viva, mais interessante. Não basta sobreviver, mas sim sobreviver com qualidade e dignidade cultural." Os autores ponderam que apesar do meio ambiente cultural ser valorizado desde o seu nascedouro, a sua tutela é bastante recente quando se tratam de normas legais. É possível falar em degradação do homem quando os aspectos culturais lhe são retirados ou não fornecidos e, nesse caso, também se vislumbra a mitigação do princípio da dignidade humana. "Aqueles que refutam a cultura como uma das feições do meio ambiente, indubitavelmente amesquinham o homem e rejeitam os novos ditames constitucionais." (FACHIN; FRACALOSSO, 2014, p. 3)

Nessa perspectiva, os direitos culturais são considerados direitos difusos, porque caracterizam-se pela imaterialidade e indeterminabilidade dos sujeitos e a cultura, por seu turno, não é um bem de um grupo determinado ou determinável, mas é um bem que interessa à coletividade. (FACHIN; FRACALOSSO, 2014, p. 4) Nesse sentido, a Constituição Federal de 1988, no art. 215, caput, reconhece a

existência de direitos culturais, *in verbis*: "Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes de cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais." Nessa linha, o patrimônio cultural está disposto na Constituição Federal (1988), que por sua vez, reconhece a existência de bens culturais de natureza material e imaterial, *in verbis*:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nas quais se incluem: I- as formas de expressão; II- os modos de criar, fazer e viver; III- as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV- as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V- os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

A Carta Magna reconhece, portanto, a existência de bens de natureza material e imaterial e amplia a noção de patrimônio cultural, estabelecendo formas de preservação diversas do tombamento, como o Inventário e o Registro.

Nesses artigos da Constituição, reconhece-se a inclusão, no patrimônio a ser preservado pelo Estado em parceria com a sociedade, dos bens culturais que sejam referências dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. O patrimônio imaterial é transmitido de geração a geração, constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (PORTAL IPHAN)<sup>9</sup>

Visando criar instrumentos aptos para reconhecer e preservar os bens culturais imateriais, o IPHAN coordenou os estudos que culminaram na edição do Decreto n. 3.551/2000, o qual "institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e cria o Programa do Patrimônio Imaterial." Ao se referir aos bens imateriais, Santilli (2009, p. 289) ensina que "abrangem as mais diferentes formas de saber, fazer e criar, como músicas, contos, lendas, danças, receitas culinárias [...] Incluem os conhecimentos [...], fazem parte do patrimônio cultural brasileiro e devem

---

<sup>9</sup> IPHAN. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/71>> Acesso em 4 mai 2017.

ser objeto de ações e políticas de salvaguarda e fomento.” Nessa esteira, a proteção do registro se manifesta por meio do reconhecimento da existência e valor de determinada manifestação cultural. Para o IPAC- Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia,

Registrar documentalmente a existência da manifestação cultural é ato protetivo na medida em que constitui prova capaz de dar suporte a ações que visem a impedir posterior utilização indevida dos conhecimentos e práticas envolvidos na manifestação cultural.

Para o IPHAN (2012, p.23), o patrimônio cultural pode ser definido como um conjunto de saberes, fazeres, e identidade desse povo. É por meio do registro que um bem é reconhecido como pertencente ao patrimônio cultural brasileiro, com a inscrição do aludido bem em um livro de Registro. O IPHAN (2012, p. 23) classificou os livros de registro da seguinte forma:

Livros de Registro dos Saberes - para a inscrição de conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;

Livro de Registro das Celebrações - para rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;

Livro de Registro das Formas de Expressão - para o registro das manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; e

Livro de Registro dos Lugares - destinado à inscrição de espaços como mercados, feiras, praças e santuários, onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas. (IPHAN, 2012, p. 23)

Esses pontos cruciais que se estabelecem na relação entre direito e patrimônio tomam forma no caso específico do fandango quando o Fandango Caiçara do Paraná obteve seu registro junto ao IPHAN como um patrimônio cultural imaterial e no ano de 2012. Dada a importância do registro para a conservação e salvaguarda deste patrimônio, voltamos à primeiras manifestações da população caiçara e envolvidos, para refletirmos como se efetivou o registro.

O fandango voltou a ser praticado de forma mais intensa nos primeiros anos da virada do milênio, devido à influência do projeto Museu Vivo do Fandango, o qual surgiu de uma iniciativa da Associação Cultural Caburé<sup>10</sup> e da Petrobrás e foi

---

<sup>10</sup> A Associação Cultural Caburé é uma entidade não governamental fundada no ano de 2002, no Rio de Janeiro, por pesquisadores, artistas e gestores culturais que se dedicam a pesquisas e projetos no campo das culturas populares.

desenvolvido junto a fandangueiros de Morretes, Paranaguá e Guaraqueçaba, no estado do Paraná, e Cananéia e Iguape, no estado de São Paulo, no ano de 2002.

Pimentel *et al* (2011) explica que a ideia de organização do Museu Vivo do Fandango surgiu não com inspiração em um museu tradicional ou edifício, mas como um território, articulando uma ampla rede de personagens envolvidas com o fandango. A partir daí o projeto foi sendo desenhado de forma colaborativa. Para o autor,

Longe de insinuar que outros formatos de museu não teriam vitalidade e inserção na sociedade, a expressão “museu vivo” foi pensada em como um contraponto bem humorado à ideia de que o fandango estaria “morto”, expressão muito empregado pelos fandangueiros mais velhos. (PIMENTEL *ET AL*, 2011, p. 9)

No ano de 2004, o projeto foi aprovado pelo Programa Petrobras Cultural, e, após certificação pela Lei Federal de Incentivo à Cultura, teve iniciada sua execução no ano de 2005. A pesquisa envolveu mais de 300 fandangueiros da região e constituiu-se no Museu Vivo do Fandango, um circuito de visitação e troca de experiências envolvendo cinco municípios.

Pimentel (2001, p. 9) aponta que "o circuito de visitação inclui as casas de fandangueiros e construtores de instrumentos musicais, centros culturais, espaços de comercialização de artesanato caiçara, além de locais de disponibilização de acervos bibliográficos e audiovisuais." O autor aclara ainda que a proposta de um museu vivo se pautou pela perspectiva de uma reapropriação material e simbólica de suas áreas de uso por meio do referenciamento de um território cultural, especialmente relacionado à prática do fandango. Todavia, a constituição de uma “rede fandangueira” não seria possível sem muitos diálogos, tensões e conflitos, que foram entendidos como ponto de partida sob a forma de encontros reunindo pessoas ligadas ao fandango nos municípios.

As primeiras reuniões aconteceram primeiro semestre de 2005 em Morretes, Paranaguá, Guaraqueçaba, Cananéia e Iguape. Um dos pontos bastante debatidos foi o próprio emprego do termo “caiçara”, que apesar de muito difundido em São Paulo pela notória contribuição dos estudos e publicações do antropólogo Antonio Carlos Diegues, nesta época era alvo de disputas no Paraná. Enquanto alguns fandangueiros mais velhos associavam a palavra à uma denotação pejorativa –

indolente, preguiçoso – gerações mais novas forjaram uma identificação com um viés positivo do termo formando, por exemplo, o grupo Caiçaras do Paraná. Um outro aspecto importante a ser ressaltado se refere a uma dificuldade de circulação entre o litoral dos dois estados. A principal rodovia de ligação entre São Paulo e Paraná, a Regis Bittencourt (BR 116), passa ao largo destes municípios. Com a interrupção dos serviços da Companhia de Navegação Sul Paulista, em meados da década de 1980, que fazia a rota de navegação fluvial entre Iguape e Paranaguá, através do Canal do Varadouro, aumentou ainda mais o distanciamento entre esses municípios. (PIMENTEL, 2011, p. 11)

No início do projeto, em 2005, muitos fandangueiros, de um lado e de outro, desconheciam a existência de uma unidade cultural relacionada ao fandango que fosse além do litoral de seu próprio estado. Esta reintegração também se deu de forma gradual na constituição do museu, tendo sido reconhecida fundamentalmente a partir de 2006, com o lançamento de um livro e um álbum musical duplo, intitulados *Museu Vivo do Fandango* durante o I Encontro de Fandango e Cultura Caiçara realizado no município de Guaraqueçaba.

Uma outra ação desenvolvida foi a organização de pequenos acervos bibliográficos, fonográficos e audiovisuais destinados à disponibilização para consulta em sete pontos dos cinco municípios, dispostos em suas áreas centrais e com a colaboração de pesquisadores, autores, prefeituras e associações locais, reunindo cerca de quarenta títulos – entre livros, monografias, discos e vídeos, sendo sete exemplares de cada – em estantes montadas e cedidas a espaços culturais, museus e bibliotecas locais, com o compromisso de permanecerem disponíveis ao acesso gratuito de moradores e visitantes. O encerramento do projeto ocorreu em Cananéia, com uma reunião para avaliar de forma global o projeto e para encontrarem meios de viabilizar o segundo encontro. Pimentel *et al* (2011, p. 15-16) explica que

Nesse momento já havia muitas associações constituídas na região com o intuito de apoiar e fomentar o fandango e a cultura caiçara. Assim, o desenho de gestão do museu caminhou para o fortalecimento de uma rede de cooperação dessas instituições e grupos estabelecidos. As instituições que fazem parte desta rede são a Associação dos Jovens da Juréia (Iguape, SP), a Associação Rede Cananéia (SP), o Instituto de Pesquisa Cananéia (SP) – responsável pela gestão do Ponto de Cultura Caiçara – a Associação dos Fandangueiros de Cananéia (SP), a Associação de Fandangueiros do Município de Guaraqueçaba (PR), a Associação de Cultura

Popular Mandicuéra (PR), além da própria Associação Cultural Caburé e do Núcleo de Estudos de Populações de Áreas Úmidas Brasileiras, da Universidade de São Paulo (Nupaub/USP), coordenado pelo Prof. Diegues. Apenas no município de Morretes não havia, ainda em 2006, uma organização jurídica formalmente constituída, mas o Grupo de Fandango Professora Helmosa e outros parceiros locais assumiram um papel de articulação local.

Os autores ressaltam que as referidas associações desenvolvem projetos, que somados a iniciativas particulares de particulares e grupos de fandango se assemelham ao formato de empreitada, remontando aos mutirões de trabalho, cada membro assumindo uma função específica. (PIMENTEL *ET AL*, 2011, p. 16)

O processo de registro do fandango como patrimônio imaterial seguiu um percurso pautado por uma ampla discussão entre os fandangueiros, suas organizações representativas e o IPHAN, os quais definiram as linhas mestras do processo de patrimonialização. A Associação Cultural Caburé foi responsável pelo início dos trabalhos, tendo contado com a colaboração de mais de trezentos fandangueiros.

Nestes caminhos protagonizados pelos agentes desta prática, entre eles: tocadores, construtores de instrumentos, batedores e dançadores do fandango, jovens e velhos, grupos de fandango e associações, pesquisadores e gestores [...] (IPHAN, 2011, p. 12).

Em 2008, o IPHAN recebeu o requerimento de registro por ocasião do II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, que ocorreu no município de Guaraqueçaba, no Paraná. O requerimento "foi assinado por mais de quatrocentas pessoas, entre fandangueiros, pesquisadores e gestores" (IPHAN, 2011, p. 12). Esse pedido oficial visava que o fandango fosse registrado como um bem de natureza imaterial, consoante disposto no Decreto-Lei n. 3.551/2000. Pleitearam o registro as seguintes entidades: Associação da Cultura Popular Mandicuéra (PR), Associação dos Fandangueiros de Cananéia (SP), Associação dos Fandangueiros do Município de Guaraqueçaba (PR), Associação dos Jovens da Juréia (SP), Associação Rede Cananéia (SP), Associação Cultural Caburé (RJ), Instituto de Pesquisas Cananéia (SP), Instituto Silo Cultural José Kleber (RJ), Núcleo de Apoio à Pesquisa sobre Populações Humanas em Áreas Úmidas Brasileiras da Universidade de São Paulo (SP). (IPHAN, 2011, p. 12)

O IPHAN emitiu, em novembro de 2008 a Nota Técnica 21 GR/DPI/Iphan, pela qual informava o aceite pela Comissão de Patrimônio. No entanto, algumas ações complementares necessárias à instrução do processo foram requeridas pelo parecerista responsável, entre elas a realização de levantamento com ações para o plano de salvaguarda, com as prioridades e definição de instituições parceiras, realização de documentário audiovisual contendo as especificidades e diversidade do fandango caiçara, a realização de oficinas e reuniões na Região Estuarina de Iguape-Cananéia-Paranaguá visando melhorar o diálogo e participação das comunidades fandangueiras e órgãos dos patrimônios municipais, estaduais e federais. Outrossim, sugeriu a replicação do projeto que resultou na publicação "Saberes Caiçaras: a cultura caiçara na história da Cananéia" em outros municípios.

Em janeiro de 2009, ocorreu em Guaraqueçaba uma reunião de avaliação e lançamento da edição 2008/2009 do guia impresso do circuito do Museu Vivo do Fandango. Nesta oportunidade formou-se uma comissão para dar andamento e articular nas localidades e, institucionalmente, o processo de registro. Entrementes, nesse ano o IPHAN não conseguiu viabilizar um encontro presencial e a referida comissão solicitou a inclusão no processo de contratação de uma reunião com os produtores do fandango.

No final de 2009 foi aberta chamada pública para a contratação do processo de instrução para o registro, a qual foi acudida pela Associação Cultural Caburé, em segunda chamada, sendo formalizada sua contratação no início de 2010. Em abril de 2010 foi realizada uma oficina de treinamento voltada especificamente para o preenchimento das fichas do INRC, onde reuniram-se a equipe de coordenação com os técnicos do IPHAN e do CNFCP- Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular. Nessa oportunidade ficou definido que seriam preenchidas somente as fichas referentes às formas de expressão. Nessa reunião foi mantida a nomenclatura do bem como Fandango Caiçara, conforme proposto no encaminhamento do pedido. "O sítio estabelecido foi o litoral sul de São Paulo e Norte do Paraná, e as localidades seguiram a divisão municipal (Morretes, Paranaguá, Guaraqueçaba, Cananéia e Iguape)." (IPHAN, 2011, p. 19)

No mês de agosto de 2010, no município de Cananéia, foi realizado um encontro com mediadores, produtores do bem e um representante do Iphan. O encontro durou três dias e fixou um cronograma dividido em cinco etapas, assim delimitados: esclarecimentos sobre os processos de inventário, registro e

salvaguarda pelo representante do Iphan, apresentação e debate das fichas do INRC, apresentação e debate dos roteiros dos vídeos, discussão sobre a organização do III Encontro de Fandango e Cultura Caiçara e construção coletiva de um pré-plano de salvaguarda do Fandango Caiçara. (IPHAN, 2011, p.19-20)

Figura 18 - Fandango Caiçara do Paraná



Fonte: IPHAN. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/83>>. Acesso em 4 maio 2017.

Diegues e Coelho (2013, p. 101) enfatizam que após a obtenção do registro de um de seus bens culturais imateriais, cabe à comunidade tradicional caiçara gerir o bem e cobrar do Poder Público o cumprimento das obrigações constitucionais de documentação, apoio, divulgação, promoção e fomento para a manutenção do Fandango Caiçara como referência e identidade cultural dessa comunidade.

Como foi possível verificar, o processo de patrimonialização durou longos anos e contou com a participação de muitos envolvidos, notadamente da comunidade tradicional caiçara, que são os legítimos detentores dessa prática cultural que perpassa o simples divertimento e que constitui um espaço identitário e de sociabilidade da população local.

## 2.4 Lembranças de velhos: o fandango como uma efetiva aproximação entre o patrimônio e as manifestações culturais e imateriais da comunidade

A fandango era permeado pela religiosidade e pela aproximação com as várias manifestações culturais da comunidade. O fandango de conotação religiosa ocorria por ocasião das festas religiosas, coroando a participação dos presentes em torno de um acontecimento religioso. Nessa linha, o fandango social se refere à festa comemorativa de um evento como casamento, batizado ou aniversário e o fandango de trabalho "é a comemoração festiva do esforço coletivo para a realização de uma tarefa." (BRITO, 2003, p. 33). Aliado ao fandango, é, portanto, possível observar outras manifestações culturais, que são consideradas patrimônio cultural da comunidade.

Nesse caso, devemos ao tratar da memória e sua relação com o patrimônio, lembrar a lição de Bosi (1994, p. 60), no que concerne às memórias das pessoas idosas:

[...] elas já atravessaram um determinado tipo de sociedade, com características bem marcadas e conhecidas; elas já viveram quadros de referência familiar e cultural igualmente reconhecíveis: enfim, sua memória atual pode ser desenhada sobre um pano de fundo mais definido do que a memória de uma pessoa jovem, ou mesmo adulta, que de algum modo, ainda está absorvida nas lutas e contradições de um presente que a solicita muito mais intensamente do que a uma pessoa de idade.

Com acuidade, Bosi (1994, p.60) afirma que "Ao lembrar do passado ele [...] não está descansando, por um instante, das lides cotidianas, não está entregando fugitivamente às delícias do sonho: ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da sua vida."

Analisando o pensamento de Halbwachs, Bosi (1994, p. 63) explica que "o que rege, em última instância, a atividade mnêmica é a função social exercida pelo sujeito que lembra." Em determinado momento da vida, o homem maduro deixa de ser um membro ativo da sociedade, um propulsor da vida presente do seu grupo e assume uma função própria: a de lembrar, a de ser a memória da família, do grupo, da instituição, da sociedade. Essa espécie singular de obrigação social, a obrigação

de lembrar e de lembrar bem não pesa sobre os homens de outras idades. (BOSI, 1994, p. 63)

Simone de Beauvoir (*apud* BOSI, 1974, p. 421) também nos lembra que:

O tempo que o homem considera como seu, é aquele onde ele concebe e executa suas empresas... A época pertence aos homens mais jovens que nela se realizam por suas atividades, que animam com seus projetos. Improdutivo, ineficaz, o homem idoso aparece a si mesmo como um sobrevivente. É por esta razão que ele se volta tão prazerosamente para o passado: é o tempo que pertenceu a ele, onde ele se considerava um indivíduo inteiro, um vivo.

É possível perceber que o fandango encontra-se aliado a uma variedade de manifestações culturais que entrecruzam os elementos das tradições de culto portuguesas com elementos do culto indígena e africano. A Dança de São Gonçalo é uma dessas manifestações culturais brasileiras que constitui, ao lado de outras, um rico mosaico que compõe o processo de hibridação de manifestações multiculturais, sagradas e profanas. É importante destacar que essa dança não possui época certa para ocorrer e é considerada um ato de devoção por seus praticantes. Também denominada como folga ou função, a dança é realizada mediante o pagamento de uma promessa feita ao santo. Em Santa Catarina há registros da dança em seis cidades, sendo que em alguns locais a dança é acompanhada por viola, rabeca e tambor. (FERNANDES, 2004; FARIAS, 2000; SISNEA, 2005).

A Dança de São Gonçalo inclui cantoria e segundo Farias (2000), no local onde ocorria o baile era preparado um altar com a imagem do santo e aos seus pés eram depositadas oferendas. Os pares de dançarinos vão e voltam em direção do santo, sem lhe dar as costas. Pinto (2006, p. 407) relata que no Paraná a dança é ao mesmo tempo romaria, posto que "Através da dança acreditam afastar os maus espíritos, purificar suas almas e afastar o mau olhado." Em pesquisa realizada no ano de 1968, ele descreve como se costumava rezar a dança de São Gonçalo em Adrianópolis/PR,

Alcançada a graça, alguém promete a dança na casa do mestre ou em sua própria casa. Nunca dançam fora de casa e dizem ser pecado apresentá-la em lugares "não sagrados". [...] A armação do altar segue o ritual: só pode ser efetuada por pessoas pré-escolhidas, isentas de pecados graves e de vícios, bem como o

mestre e contramestre e principais participantes. Fazem duas arcas de taquara, presas sobre uma mesa ou prateleira, cobrem--nas com um pano alvíssimo, sempre comprado para aquela ocasião. Coloca-se a imagem de São Gonçalo e cinco velas em torno dele em cruz. Embora não esteja no altar, a imagem de Nossa Senhora também está no local. (PINTO, 2006, p. 398)

Farias (2000) aponta a costa catarinense como um local propício à grande diversidade de folguedos, possivelmente porque suas coreografias são mais livres e improvisada o que propiciou uma maior aceitação pela população. O Boi-de-Mamão é um dos folguedos mais conhecidos nos estados brasileiros, sendo também conhecido como boi-bumbá, bumba-meu-boi, boizinho, boi-de-jacá, boi-de-ouro, entre outros. Segundo Pinto (2006, p. 466) o folguedo "foi trazido ao litoral paranaense pelos colonos catarinenses que o haviam recebido dos açorianos. [...] a dança do boi-de-mamão é um auto de ressurreição, pois gira em torno da morte e ressurreição do boi."

O boi de Mamão ainda resiste nos estados do Paraná e em Santa Catarina e sua transmissão propagou-se por meio da contação de forma oral (PEREIRA, 2006, p. 294). Para este autor, o boi de mamão é:

[...] uma manifestação cultural do sul do Brasil, de origem híbrida, que sobrevive, principalmente, em Santa Catarina e Paraná. Trata-se de brincadeira animada com músicas para as personagens, bonecos manipulados numa dança que acompanha a contação e dramatização de uma história de enfraquecimento e morte do animal (Boi), aparentemente à mercê da exploração pelo ser humano [...]. Neste conflito, percebe-se a hierarquia entre dominador e dominado numa relação de poder. (PEREIRA, 2006, p. 292)

Quanto ao modo de dançar, pode ocorrer algumas variações em suas coreografias e também nos cantos. "O boi-de-mamão do litoral paranaense é de uma riqueza musical e improviso extraordinários." (PINTO, 2006, p. 467). Para acompanhar a cantoria, os instrumentos encontrados no estado de Santa Catarina foram o acordeom, pandeiro, tambor e violão, viola e rabeça de taquara, gaita de boca e tamborim em algumas localidades (SISNEA, 2005). A rabeça no Boi-de-Mamão foi registrada no município de São João do Sul, no estado de Santa Catarina.

A Dança de Pau-de-Fitas, por seu turno, é uma dança que antecede o Boi-de-Mamão e segundo Pinto (2006) parece ser oriunda de danças populares romanas. É conhecida em vários países da Europa e na França, esteve ligada à confecção de redes de pesca e à vida dos pescadores. No Brasil, sua origem ocorreu com a imigração açoriana.

[...] é uma dança folclórica que aqui chegou com os portugueses e espanhóis na época da colonização. Mas também era praticada em vários outros países das Américas, desde o México até a Argentina. Normalmente, essa manifestação faz parte das festividades natalinas, mas em alguns países é dedicada somente às árvores, importantes para o ser humano porque retiram o gás carbônico da atmosfera e dão a ele o oxigênio que lhe é imprescindível. (DANEMANN, 2013)

Os instrumentos que os instrumentos utilizados para tocar são “violão, cavaquinho, pandeiro e acordeão” e não há uma música específica que acompanha a dança, mas é comum a participação de conjuntos musicais. A dança era muito comum no meio rural de Portugal, Espanha, Inglaterra e outros países europeus, sendo que os moradores dançavam para comemorar o fim do inverno e o início da primavera e também possuía o condão de invocar a proteção dos deuses para pôr fim à esterilidade. A dança era realizada em volta de um totem na forma de membro viril, onde as mulheres estéreis realizavam um culto. Muitos povos dançavam em volta de árvores, adornadas com fitas de várias cores. Na atualidade, os dançadores reúnem-se em torno de um mastro, de onde partem fitas coloridas e, cada um segura uma fita, que durante a coreografia vai sendo trançada, formando figuras. Os dançarinos devem ser em número par e a dança recebe diversas denominações, conforme o local: Dança-das-Fitas, Dança de trançar, Tipiti, Folgado-da-trança, Trança-fitas, entre outros. (DANEMANN, 2013)

Concernente à Folia do Divino, a festa representou, na Ilha dos Açores, o conjunto musical mais completo até o século XIX, prestando-se tanto às funções religiosas quanto profanas. Dias (*apud*. Linenburg e Fiaminghi, 2013) aclara que a instrumentação das Folias açorianas era variada, sendo a rabeca citada apenas para a Ilha de São Miguel. A Festa do Divino,

Foi instituída em Portugal, por volta de 1271 pela rainha Isabel após o casamento com o rei Dom Diniz. A devoção se espalhou por todo o Império, até se radicar nos Açores, arquipélago distante 1500 km da costa portuguesa, constituído por nove ilhas, conhecidas como ilhas

do Espírito Santo. A festa é realizada em homenagem à terceira pessoa da Santíssima Trindade. E o Espírito Santo, fonte de amor e sabedoria, é representado pela pomba branca e por línguas de fogo, que pousaram sobre os apóstolos reunidos no cenáculo, em Pentecostes, cinquenta dias após a Ressurreição. (GUEDES, 2003, p. 48)

No estado de Santa Catarina os instrumentos registrados na Cantoria do Divino são o violão, viola, cavaquinho, rabeca, violino, tambor, pandeiro e reco (SISNEA, 2005). A Cantoria do Divino corresponde à manifestação folclórica onde há mais registros de rabeca, sendo nove municípios no estado de SC (SOARES, 2002). Danemann (2013) destaca que os instrumentos utilizados para tocar são violão, cavaquinho, pandeiro e acordeão e não há uma música específica que acompanha a dança, mas é comum a participação de conjuntos musicais.

O fandango subsiste junto a manifestações religiosas que vieram de Portugal. O Terno de Reis é uma celebração católica, realizada para comemorar o nascimento do Menino Jesus e representa a viagem dos três Reis Magos ao seu encontro e aportou no Brasil por intermédio dos colonizadores portugueses. Chaves (2011) aclara que essa comemoração era realizada em toda a Península Ibérica e havia o costume das pessoas que recebiam os festejos em sua residência de doar oferendas. A autora afirma que a celebração foi ganhando características próprias com o passar do tempo, em razão do hibridismo dos grupos étnicos na qual ela foi constituída.

O símbolo maior da Folia de Reis é a bandeira, a qual “geralmente passa pelas mãos de todos que participam da festa, mas tendo sempre [...] seu bandeireiro oficial, que segue na frente da folia, percorrendo as ruas da cidade, oferecendo a bandeira aos admiradores na janela” (CHAVES, 2011, p. 36). Farias (2000) aponta o caráter profano-religioso do Terno de Reis, revelado no fato dos foliões irem de porta em porta cantando e pedindo oferendas. Os instrumentos utilizados no folguedo são o violão, viola, cavaquinho, rabeca, violino, acordeom, gaita de oito baixos, gaita de boca, pandeiro, atabaque, fuchê, bumbo, tamborim, triângulo, tambor, chocalho, colheres, entre outros.

Em consulta ao Sistema de Dados do Núcleo de Estudos Açorianos (SISNEA, 2005), verificou-se que o Terno de Reis encontra-se amplamente distribuído no estado de Santa Catarina, com grande profusão de instrumentos musicais como

violão, viola, cavaquinho, rabeca, violino, acordeom, gaita de oito baixos, gaita de boca, pandeiro, atabaque, fuchê, bumbo, tamborim, triângulo, tambor, chocalho, colheres, entre outros.

Este festejo é arraigado em uma determinada tradição, um legado que passa de pai para filho ou algum parente próximo, e agrega ao modo ritualístico a necessidade que os povos possuem de comemorar suas crenças. Uma expressão do sentimento comum ao homem, traçando sua identidade, que leva à exteriorização de formas artísticas e traduz sua criatividade de maneira tocante e significativa de modo a construir suas crenças, através de suas percepções e impressões em face do ambiente que habitam (SISNEA, 2005, p. 31).

Além dessas manifestações culturais imateriais, o fandango na localidade de Pontal do Norte e Figueira do Pontal está interligado a outras manifestações religiosas. A Festa em louvor a Nossa Senhora Aparecida foi realizada pela primeira vez no Pontal do Norte por volta de 1962, quando Rômulo Bastos, morador da localidade de Paulas, em São Francisco do Sul doou um imagem de Nossa Senhora Aparecida. A imagem permaneceu durante nove dias na Igreja de Nossa Senhora das Graças em São Francisco do Sul, onde foram realizadas nove novenas e trazida para a localidade de Pontal no dia 12 de outubro. A imagem veio por uma jangada e várias embarcações acompanhavam a imagem em procissão marítima. Durante a travessia os pescadores faziam rezas, cantos e foguetório e quando a imagem chegava em terra firme, era recebida pelos romeiros e levada à igreja, onde era rezada uma missa. Num determinado ano, a Capitania dos Portos exigiu que as embarcações tivessem equipamentos de segurança e estes, sendo de alto custo, fez com que os pescadores deixassem de realizar a travessia. Com a construção do trapiche na localidade da Figueira do Pontal, a procissão passou a ser realizada naquele local. (CUNHA, 2008).

A autora releva que a Festa em louvor ao Senhor Bom Jesus existe desde o ano de 1908, quando as festas em homenagem para o Santo eram realizadas em casas particulares. Segundo Rosário (2008), a festa era realizada entre a primeira e segunda semana de agosto para a realização da festa foi construído um andor de madeira onde a imagem era colocada e carregada por quatro devotos. Antes da festa, durante a semana eram realizadas nove novenas e em seguida a comunidade realizava o bingo. Após a missa a imagem é levada em procissão e os romeiros

seguem cantando, rezando e soltando fogos de artifício. Ao retornarem, a imagem é colocada no altar para que os romeiros possam se despedir.

Outra manifestação cultural da comunidade era o Grupo As Pastorinhas, que homenageava Santo Amaro, santo que acolhia as mulheres. Quem teve a ideia de formar o grupo foi Amazor da Silveira- filho de Bertolino da Silveira, fandangueiro e único tocador de viola do fandango em Itapoá. Amazor participava do grupo da Cantiga de Reis e contou na comunidade que antigamente as mulheres se uniram e formaram um grupo com essa denominação. Os instrumentos utilizados eram o violão, tabaca, pandeiro, reco-reco, chocalho, lata com pedra dentro, entre outros. As vestes eram blusa branca de cetim e calça vermelha, nos pés sapatilhas brancas e na cabeça chapéu de palha com fita vermelha amarrada em forma de laço. Os homens acompanhavam as mulheres, mas não participavam da cantoria. As mulheres andavam em silêncio para pegar o dono da casa de surpresa. O grupo cantava versos e quando a porta se abria, fazia uma cortesia e entravam agradecendo. Quando terminavam de cantar recebiam do dono da casa alguma oferta, como dinheiro, bebida ou comida. As ofertas também serviam para ajudar pessoas da comunidade que se encontravam enfermas e não podiam comprar os remédios. Segundo Cunha (2008) essa tradição se desfez por falta de incentivo, já que o grupo não recebia nenhum tipo de apoio, apenas as pessoas que apreciavam as apresentações.

Da análise acurada dessas manifestações culturais imateriais, foi possível constatar que o fandango se aproxima de todas e com elas mantém um estreito vínculo. Tais manifestações apresentam registros de práticas relacionadas com o fandango, seus instrumentos, bem como a relação entre o sagrado e o profano, que se encontram amalgamados na cultura e na memória dos que praticam a dança.

Observou-se ainda a importância da participação e interesse dos grupos e pessoas envolvidas com o fandango do Paraná, durante o processo de patrimonialização, sendo essa a condição necessária para legitimar a perpetuação dessa prática cultural, como preceitua a Carta Magna.

### 3 NOVOS CAMINHOS E VELHOS SABERES: UM ESTUDO DE CASO: O FANDANGO CHIMARRITA DE ITAPOÁ/SC

#### 3.1 O movimento e a voz dos atores do fandango

No presente capítulo serão abordados os aspectos socioeconômicos da comunidade de Pontal do Norte e Figueira do Pontal e a repercussão que tiveram as mudanças nos modos de vida da população e na economia local, como hipótese para a desvalorização e esquecimento do Fandango pela população mais jovem. Buscar-se-á ainda demonstrar se fatores como o fechamento do Canal do Linguado e a instalação do Porto nas citadas comunidades influenciaram para o enfraquecimento das atividades de agricultura e pesca. Mas, principalmente, voltaremos nossa atenção para os impactos dessas reordenações do espaço no processo de progressivo desaparecimento do fandango. Nesse momento da pesquisa serão apresentadas as entrevistas realizadas com pessoas das comunidades pesquisadas, jovens e velhos fandangueiros, ou pessoas que não dançaram o fandango, mas que possuem forte vínculo com a dança e com os fandangueiros.

Nesse particular, ressaltamos que a metodologia da história oral privilegia a obtenção de dados e traz contribuições improváveis de serem atingidas somente pelas fontes tradicionais. Tal metodologia busca nas memórias das pessoas mais antigas da localidade, bem como de pessoas que tiveram contato com o fandango o entendimento para os questionamentos suscitados. Isso porque a História oral traz à baila uma perspectiva interessante acerca dos múltiplos discursos da história, memória, identidade, cultura, representações, entre outras. E, como qualquer outra fonte, para atingir toda a sua potencialidade, deve ser questionada e historicizada. David (2013, p. 159) defende que “ao trabalhar com o depoimento oral, o historiador deve considerar que está adentrando no campo íntimo e movediço da memória.” Nesta esteira, ele define a memória como:

um processo de racionalização do passado, realizado pelo indivíduo de acordo com as características que o mesmo entende serem possíveis ou almejadas para si. O indivíduo, mesmo que influenciado coletivamente, tem na rememoração o poder de escolher o que quer

ser lembrado, ou o que ele quer se lembrar de sua trajetória, concretizando suas escolhas no depoimento oral. (DAVID, 2013, p. 160)

Para Ricoeur, memória é passado, independentemente do que signifique a preteridade do passado (2007, p. 26) e todos recorremos a ela porque “não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela” (RICOEUR, 2007, p. 40). No mais, deve-se levar em conta como pontua Candau (2011, p. 59-60) que “sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o tempo presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece. [...] A perda da memória é, portanto, uma perda de identidade.”

Nos estudos sobre o fandango, pelo seu forte entrelaçamento com a tradição oral, seria difícil esquecer ou relegar ao segundo plano a voz de seus atores. Para Bosi, esta escolha metodológica é uma tarefa complexa, porque é preciso estabelecer um vínculo de amizade e confiança com os recordadores. “Esse vínculo não traduz apenas uma simpatia espontânea que se foi desenvolvendo durante a pesquisa, mas resulta de um amadurecimento de quem deseja compreender a própria vida revelada do sujeito ” (BOSI, 1994, p. 37-38).

Nesse sentido, os sujeitos participantes da pesquisa foram escolhidos em razão de conhecerem o fandango, pela prática da dança ou pela participação na vida comunitária. O primeiro entrevistado chama-se Francisco Peres do Rosário nasceu no ano de 1947, em Pontal do Norte. É o fandangueiro mais antigo, já foi pescador e atualmente é servidor público, lotado na Secretaria de Agricultura e Pesca da Prefeitura de Itapoá. Francisco é um velho fandangueiro que começou a dançar o fandango no ano de 1980, no Grupo de Fandango Chimarrita.

Éder Conceição Miranda morou na localidade desde que nasceu, no ano de 1983 e participou do grupo de Fandango Chimarrita. Há alguns anos teve a oportunidade de frequentar um curso superior e mudou-se de Itapoá. Atualmente trabalha na rede pública de ensino no município de São José dos Pinhais, no Paraná.

Joelma Sartor tem 40 anos, nasceu em Curitiba/PR, mas morou durante muitos anos na localidade de Pontal do Norte. Joelma estudou o fandango e iniciou os estudos sobre a dança quando cursava a faculdade de Turismo, na cidade de

Joinville/SC. Ela foi uma grande incentivadora do fandango e criou o Grupo de Fandango Mirim, no ano de 1997.

Joselene Gonçalves do Nascimento Cunha tem 42 anos e viveu sua vida toda no Pontal, de onde saiu há cerca de 14 anos, quando se casou. A entrevistada não dançou o fandango, mas sempre foi grande entusiasta da dança e tinha o hábito de acompanhar os parentes nos bailes e apresentações festivas.

Janete Nunes de Jesus é moradora de Pontal do Norte, desde criança. Nascida no ano de 1955, Janete trabalhou na salga de camarão durante muito tempo e hoje tem uma pequena lanchonete ao lado do Farol, em Pontal do Norte.

Elisabete Nunes Neves nasceu no ano de 1963 e também trabalhou na pesca. Elisabete tem uma filha, Elaine Nunes Neves, que também dança o fandango.

O último entrevistado é Cláudio Roberson Lemonie, nascido em 1977 e atualmente ocupa o cargo de Secretário de Turismo em Itapoá, cuja gestão teve início em janeiro de 2017.

Para a presente pesquisa serão ainda aproveitadas as entrevistas de Zózimo Neres Rosário, já falecido, Paulo Neres do Rosário, com mais de oitenta anos e José Gonçalves do Nascimento, atualmente com 65 anos, realizados por Joselene Gonçalves do Nascimento Cunha, no ano de 2008 em seu trabalho de conclusão de curso intitulado "Cultura popular e memória nas comunidades de Figueira do Pontal e Pontal do Norte em Itapoa/SC: um patrimônio a preservar."

Francisco será aqui chamado de Chico, como é conhecido em todo o município de Itapoá. Ele revela que o grupo de fandango Chimarrita é muito antigo e existe "desde que eles vieram para cá. Eles chegaram aqui mais ou menos por volta de 1840, 1850 que eles vieram e já trouxeram, e o Fandango já existia e era uma dança assim que eles faziam, e também tinha a parte religiosa". (ROSÁRIO, 2017)

Ao se referir a "eles", Seu Chico refere-se aos portugueses, que chegaram na localidade por volta do ano de 1843, quando vieram colonizar a região de Joinville, próximo ao campo de aviação. Em razão de terem recebido as terras oriundas da concessão de sesmarias. A obra de Ficker (2008), citada alhures, traz luz à pesquisa e nos compele a acreditar que a povoação dos portugueses no município de Itapoá, deu-se no século XIX, em razão dessa divisão de terras no norte de Santa Catarina. A convicção dessa afirmação advém do fato de que as

primeiras famílias de Itapoá possuem os mesmos sobrenomes dos "sesmeiros" instalados na Baía da Babitonga, no século XIX: Rosário, Gomes, Veiga e Miranda.

Ricoeur (2007, p. 133) aclara que “a memória afeta os envolvidos e a história, fazendo-nos compreender como viviam nossos antepassados, em que pesem tivessem vivido uma época diferente da nossa.” É o que faz seu Chico, ao revelar o fandango foi uma tradição de seus antecessores e relembra as ocasiões em que era praticado:

[...] desde a data que eles chegaram aqui, eles já trouxeram o Fandango como atração, e é cultura da época deles, do que eles faziam para celebrar festas, as vezes quando fazia um mutirão, eles sempre faziam o Fandango como um entrelaçamento, entre as pessoas dessa época. (ROSÁRIO, 2017)

Ele também explica que o fandango de Itapoá tem uma característica peculiar, que é a força com que os homens batem seus tamancos no assoalho de madeira. O fandango era dançado nos mutirões para o plantio e a colheita e após a Dança de São Gonçalo. Também era dançado durante as festividades do Entrudo, como era chamado o Carnaval. As marcas conhecidas e dançadas pelo grupo são a Tonta, o Passeado e a Retorcida. Ao ser questionado porque só conhecem essas três marcas de roda, Seu Chico explica que foram as únicas que conheceram até agora. Ele sabe que existem outras, mas não as conhece.

Segundo Rosário (2017), “a Chimarrita é quando você dançava lá bastante a dança batida, então separava, então naquele intervalo que separava, você dançava a Chimarrita, como se fosse hoje o baile, é um bailado, que você dançava.” Como é possível perceber, a marca Chimarrita, que denomina o grupo de fandango, não é tratada pelo grupo como uma marca, mas como um bailado que é dançado entre uma marca e outra. Seu Chico também explica que começou a dançar fandango no ano de 1980, quando já havia completado 33 anos:

Passei a dançar o Fandango de 1980 para cá. Antes, porque a gente era mais novo, então não se envolvia muito nessa tradição, era mais os nossos pais, nossos tios, que eles praticavam e também eles não tinham assim, então chegou uma época que ele começou a decair, vai lá, uma vez ou outra eles faziam. [...] eu era criança, tinha uns 12, 13 anos e a gente via eles dançando nas casinhas que naquela época não tinha salão, não tinha nada, aí era em casa particular, assim, dos moradores, então eles faziam aqueles Fandangos, faziam aquelas festas, tradicional, por exemplo, que nem o carnaval, o Entrudo. (ROSÁRIO, 2017)

Éder, fandanguero mais jovem, ao explicar sobre o que conhece sobre a origem do fandango, revela:

Sobre o Fandango? Eu conheço aquilo que meus parentes, o que o pessoal daqui falava e também dei uma lida, uma época, por que a menina da prefeitura fez um projeto e eu tive que fazer um texto para colocar dentro de um cartãozinho que ela montou para a gente, aí eu, o que eu conheço é que, veio para nós dos portugueses, de Ilhéus, pelo que eles contavam aqui, era uma dança que eles faziam tradicional, onde havia sempre uma promessa envolvida, a pessoa fazia uma promessa porque tinha alguém doente, alguma coisa, então a mulher fazia uma promessa, daí eles cantavam São Gonçalo para pagar a promessa e depois o São Gonçalo tinha um Fandango que se chama chamarrita. (MIRANDA, 2016)

Joelma Sartor (2016), por sua vez, explica que “o fandango é uma dança que os pescadores aqui da região do Pontal e Figueira dançavam em dias de festejos e não se tem origem de quando começou, mas ela é dançada pelos antigos pescadores.” Joselene afirma que conhece o fandango desde que era criança, e embora nunca tivesse dançado, se considera uma participante da manifestação cultural dos pescadores:

[...]desde criança a gente participava, eu nunca dancei, mas meu tio é que toca, que, as músicas são tudo letra dele, inclusive eu tenho um trabalho que eu fiz, é tudo as letras dele, foi ele que escreveu aquelas letras, ele ia para São Francisco na Festilha que eles foram chamados para apresentar lá e tudo, no Pontal, então não é só o Fandango, tinha outras danças, a dança de São Gonçalo, também tinha a Cantiga de Reis na época que já não existe mais né. É, de diversão, para comemorar, eu lembro que quando a gente era criança que tinha o salão de madeira, ali na igreja do Pontal, eu lembro que eles dançavam sempre o Fandango, nas festas, daí a dança de São Gonçalo já era mais uma promessa que eles faziam, aí para pagar a promessa, eles faziam a dança para o santo. (CUNHA, 2017)

Os moradores da localidade herdaram dos portugueses não só a dança do fandango, mas também a crença em São Gonçalo, o santo promesseiro. Indagados sobre quais pedidos o santo atendia, Joselene respondeu: “[...] na época assim, você quebrou um braço, sarou o braço, você ia lá e fazia a dança, era bem legal, esse eu gostava.” Joselene aclara ainda que a promessa era paga na casa da pessoa que era atendida em sua promessa, mas que depois as promessas começaram a ser pagas na igreja, onde toda a comunidade participava.

Seu Chico explica que havia uma diferença entre a Dança de São Gonçalo e a dança do fandango:

Tudo tinha um diferencial, por exemplo, você fazia o fandango para uma coisa, fazia outra para São Gonçalo, por exemplo, na época (inaudível) de muita religiosidade, se tinha qualquer problema se fazia uma promessa. Era o santo promesseiro, então na hora que você recebia aquela graça, você tinha como pagar sua promessa, aí você ia lá e falava com o nosso capelão, na época que fazia o terço, e falava com o tocador para tocar, então você fazia o terço de São Gonçalo, normal, um terço normal, depois do terço terminado, daí já saía o promesseiro dança, se era mulher, saía primeiro as mulheres dançando, se era os homens que faziam, saía os homens dançando. A promessa servia pra qualquer coisa que você precisar, daí você fazia uma promessa, aí você fazia aquela dança, aí quando terminava de dançar, aí dança por último o tocador, aí o músico ia dançar. Terminava a dança do músico ali, daí começa a fazer umas 3 rodadas, batidas, aí começava o baile entre o Fandango e a Chimarrita. (ROSÁRIO, 2017)

Éder também esclarece que a promessa servia também para a pesca: “Também em comemoração quando a pesca era boa, né, a plantação, ligado também a essa questão de promessa, porque antes você fazia promessa para tudo, se a situação estava ruim, você fazia promessa para que a situação melhorasse!” (MIRANDA, 2016)

É possível perceber que até o ano de 1980 o grupo de fandango não se apresentava em eventos. Não era esse o intuito da formação do grupo, como bem relatou seu Chico, o grupo sempre existiu, desde seus pais e avós, e era composto por todas as pessoas da comunidade que gostavam de dançar o fandango.

A partir do ano de 1980 o grupo passou a ter visibilidade como grupo de dança e os fandagueiros começaram a ser convidados para participar de eventos dentro e fora do município. Seu Chico e os fandagueiros mais velhos se recordam que participaram da festa de aniversário de Itapoá, na Festa da Banana, no município de Garuva, na Festilha, em São Francisco do Sul, no Morro do Amaral, em Joinville/SC. O grupo exibiu-se ainda nas cidades de Biguaçu/SC, Criciúma/SC, Florianópolis/SC, entre outras que não se recordam.

Os fandagueiros, em diversos momentos da entrevista revelaram não lembrar de lugares onde se apresentaram com o grupo de fandango, nomes de

peças, assim como seus rostos. Ricoeur (2007, p. 455) explica esta circunstância, assinalando que “Assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo”, e as deficiências advindas do esquecimento devem ser vistas “como o avesso de sombra da região iluminada da memória, que nos liga ao que se passou antes que o transformássemos em memória” (RICOEUR, 2007, p. 40).

Ao perceber que o fandango na localidade estava sendo sufocado pelas músicas e danças mais modernas, Joelma criou o Grupo de Fandango Mirim. Sobre essa tentativa de manutenção da manifestação cultural no Pontal do Norte e Figueira do Pontal, Joelma elucida que seu primeiro contato ocorreu com o fandango adulto e que seu Zózimo era uma pessoa da comunidade que comandava esse grupo. Os integrantes eram um grupo de pescadores, pessoas da comunidade do Pontal e alguns integrantes da Figueira, mas esse grupo não conservava um envolvimento contínuo, ou seja, quando havia um evento para se apresentarem, eles se reuniam, treinavam e posteriormente se apresentavam. (SARTOR, 2016)

Ao ser questionada sobre a data de quando isso ocorreu, a entrevistada esclarece: “1985, 1990, 97, assim.” Joelma ainda relata sobre o fandango mirim:

Depois acabaram se dispersando um pouquinho e daí com a administração da prefeitura, não me lembro em que ano que foi, começaram a resgatar isso daí para fazer apresentações na época de temporada e de repente surgiu a ideia de fazer o “Fandango Mirim”, para repassar essa prática do “Fandango” para as crianças, porque os jovens já estavam se dispersando mais, porque quem dançava o “Fandango” eram os mais antigos, seu Zozino, seu Paulo Neres, seu Francisco e eles já estavam passando para os netos, e de repente esses jovens já estavam continuando a estudar, a fazer a faculdade e estava dispersando cada vez mais, então a gente resolveu fazer o “Fandango Mirim” e começou a treinar as crianças, e foi durante um bom tempo, um grupo que se fortaleceu. [...] Acabou porque porque seu Zozino começou a ficar um pouquinho doente, eu já não estava mais, né, morando no Pontal, eu já estava fazendo faculdade e, assim, as pessoas da comunidade, eles têm vontade, mas eles não têm iniciativa, então, algumas pessoas... todo mundo que tem vontade “vem vamos dançar, vamos fazer assim”, mas aquela iniciativa de vamos pegar o grupo, vamos correr atrás, isso ficava a critério dos mais antigos que eram o seu Zozino, seu Paulo. E hoje em dia, isso é, isso faz parte, porque todo mundo está trabalhando, está estudando, tem os afazeres do dia-a-dia, então se não tiver alguém com tempo e disponível para ir lá juntar o grupo, não... então ter vontade é uma coisa, agora ter aquela iniciativa é um pouquinho diferente. (SARTOR, 2016)

Éder revela que participou tanto do grupo de adultos quanto do fandango mirim:

Eu participei dos adultos, do Fandango mirim, meus primos participaram, eu já era maior então eu participei desde os 16, 17 anos eu já participava junto com seu Zózimo e dos adultos, aí eu fiquei até ir embora daqui, volta e meia me chamavam para dançar junto, mas eu fiquei aqui junto até ir embora. (MIRANDA, 2016)

O grupo era composto por nove pares até o ano de 200: Afonso Conceição Miranda/Flávia Peres do Rosário (filha de Seu Chico); Anderson de Oliveira/Maria da Graça do Rosário; Edenilton Silveira/Jacira Gonçalves; Fabrício Peres do Rosário (filho de seu Chico/Juraci de Miranda (falecida); Francisco Peres do Rosário/Janete Nunes de Jesus; Milton Neres do Rosário/Clarice Ramos de Jesus; Nilton Neres do Rosário/Carmem do Nascimento; Robson de Oliveira/Elaine Gonçalves e Zózimo Neres do Rosário/Elizabete Nunes Neves.

Atualmente o grupo de Fandango Chimarrita tem é composto por Francisco Peres do Rosário, Elaine Nunes Neves Burbello, Janete Nunes de Jesus, Elisabete Nunes Neves, Bruno, Alexandro, Nildo Neres do Rosário e Milton Neres do Rosário.

Figura 20 - Apresentação do Grupo Fandango Chimarrita na Festa Mais que Morador, realizada no dia 30/06/2017, na ACOPOF (Associação Comunitária de Pontal e Figueira do Pontal) -Itapoá/SC.



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2017.

A composição do grupo não é fixa, vai alternando de tempos em tempos, isso porque os fandangueros mais jovens saem da cidade para frequentar cursos superiores em cidades maiores ou a trabalho e deixam o grupo, sendo substituídos por outros membros da comunidade. Essa mobilidade é própria da cultura, que por ser dinâmica está em constante mudança.

Janayna Gomes, moradora de Pontal do Norte e vereadora, incentiva a continuidade do fandango por meio de encontros com os fandangueros e da inclusão de instrumentos musicais e de jovens tocadores de fandango. Ela promove os encontros dos fandangueros, organiza a sua participação em eventos, toca violão e canta o fandango.

Figura 20 - Grupo de Fandango Chimarrita na Festa Mais que Morador, realizada no dia 30/06/2017, na Associação Comunitária de Pontal e Figueira do Pontal



Fonte: Acervo Miguel Minotto Arcanjo, 2017.

A figura 21 mostra o grupo de jovens moradores de Pontal e Figueira do Pontal tocando e cantando para o Grupo Chimarrita dançar. Janayna Gomes cantou uma marca de roda e tocou violão, acompanhada de outros jovens que tocavam pandeiro e atabaque.<sup>11</sup>

Figura 21- Jovens da comunidade tocando durante a apresentação do Grupo de Fandango Chimarrita, no dia 30/06/2017, na ACOPOF (Associação Comunitária de Pontal e Figueira do Pontal).



Fonte: Acervo de Miguel Minotto Arcanjo, 2017.

Essa iniciativa de trazer os mais jovens para a prática do fandango é uma estratégia que os fandangueiros acreditam ser a solução para que esse patrimônio

---

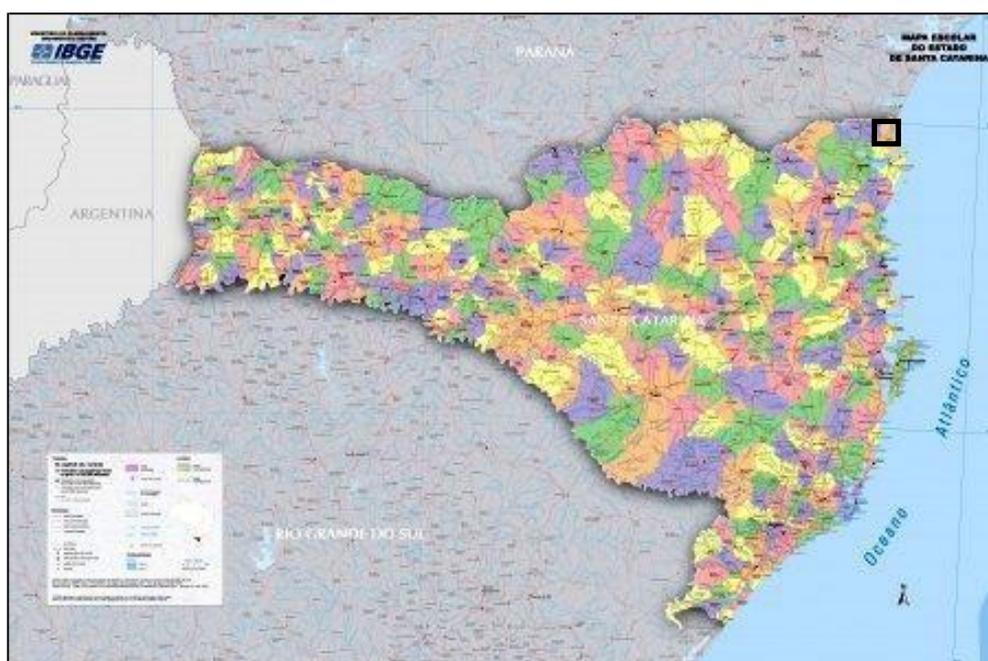
<sup>11</sup> Tambor.

não define. Pensar deste modo é desconsiderar a relação entre o fandango e a pesca e a agricultura, acreditando que a cultura irá se perpetuar pelo fato de pessoas mais jovens aprenderem a tocar e a dançar. É, de fato, desconsiderar o sentimento de pertença que deve existir no indivíduo para que ele dê continuidade à manifestação cultural. O transmitir e o receber de uma cultura pode partir de uma realidade nova, seja ela econômica ou social, mas a nova geração precisa mais que tudo se reconhecer nela.

### 3.2 O terreno da construção do fandango: os aspectos socioeconômicos de Itapoá

O município de Itapoá está localizado no litoral Norte de Santa Catarina e limita-se ao norte com o Estado do Paraná, ao sul com São Francisco do Sul, a leste com o Oceano Atlântico e a oeste com o município de Garuva. A área territorial do município é de 256,1km<sup>2</sup> dividida em setenta e um loteamentos, e a população, segundo o IBGE (2010) é de 14.763 habitantes, com estimativa de 18.749 habitantes para o ano de 2016. (IBGE, 2016).

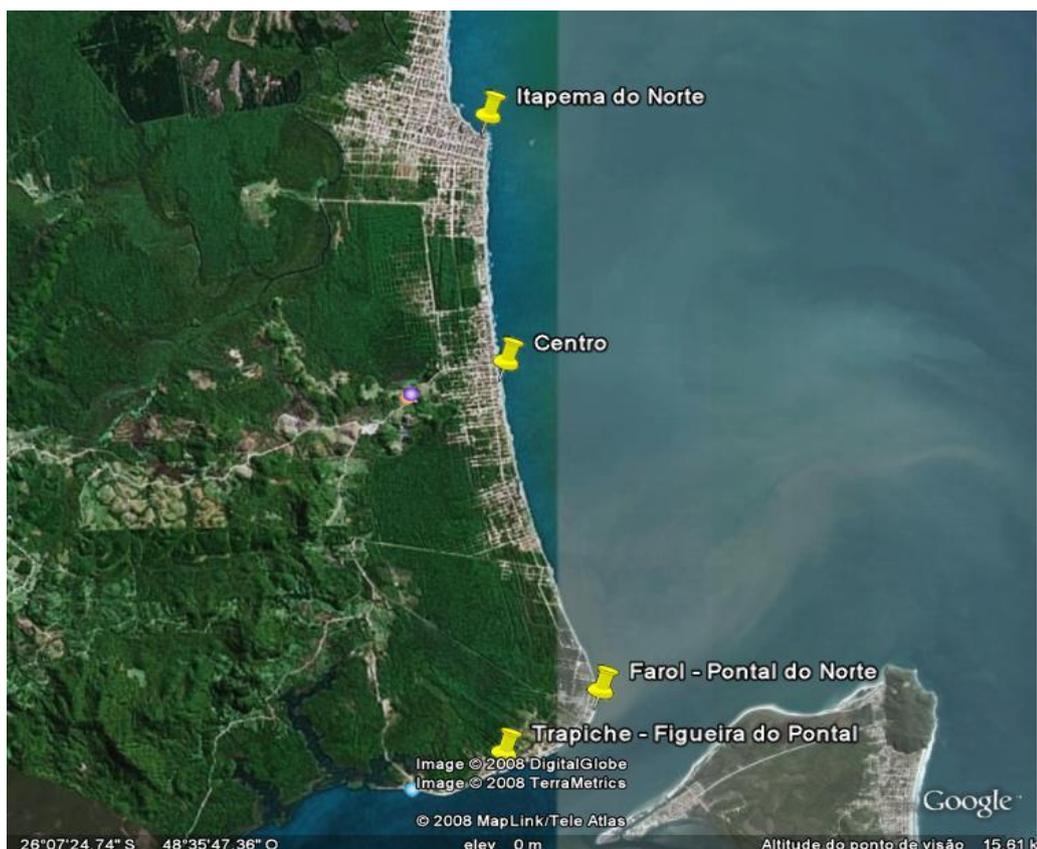
Figura 22: Mapa dos limites geográficos de Itapoá/SC



Fonte: IBGE (2016).

A figura 23 mostra a área de estudo, o bairro Pontal do Norte e Figueira do Pontal:

Figura 23 - Mapa de Itapoá - Localidades de Pontal do Norte e Figueira do Pontal



Fonte: [www.google.earth](http://www.google.earth). Acesso 29/07/2016.

O nome do município tem origem na língua tupi-guarani, advinda dos índios carijós e, de acordo com o Dicionário Ilustrado Tupi Guarani<sup>12</sup>, Itapuã, cuja grafia arcaica é Itapoan, "designa um tipo de arpão curto, com ponta metálica (originalmente de pedra -ita, nessa língua), que era utilizado para a pescaria de tartarugas e peixes grandes).

No entanto, Paese (2012) defende que os indígenas nomeavam os locais de acordo com o acidente geográfico existente no lugar ou por um ponto notável que lhes chamasse a atenção. Nessa perspectiva, o nome Itapoá refere-se à

<sup>12</sup> Dicionário Ilustrado Tupi Guarani. Disponível em [http://www.dicionariotupiguarani.com.br/?s=itapu%C3%A3&post\\_type=st\\_kb](http://www.dicionariotupiguarani.com.br/?s=itapu%C3%A3&post_type=st_kb) Acesso em 5 junho 2017.

'pedra que surge', referência a uma pedra que fica dentro do mar, a trezentos metros da praia do Balneário de Itapoá, a qual "faz um curioso surgimento seguindo o encanto das marés: quando alta, fica submersa, quando baixa, fica à vista para contemplação." (PREFEITURA MUNICIPAL DE ITAPOÁ, 2014)

Segundo Nascimento (2008, p. 20), "O perímetro urbano foi estabelecido quando o balneário era ainda parte integrante do município de Garuva. Abrange uma faixa ao longo de todo o litoral, desde a Baía da Babitonga até a foz do rio Saí-Guaçu na divisa com o Estado do Paraná."

O acesso ao município era feito por picadas no meio do mato. No ano de 1957, a empresa SIAP- Sociedade Imobiliária e Pastoril Ltda iniciou a construção da estrada da Serrinha, cuja extensão era de 27,7 km e ligava Itapoá a Garuva. O término da obra se deu no ano de 1958 e em 1990 a estrada recebeu a denominação de SC 415 e passou à responsabilidade do 1º DER - Distrito Estadual Rodoviário.

No ano de 1964 a empresa Cornelsen - Contador se propõe a abrir uma nova estrada , "tendo o seu ponto de partida a 11 quilômetros de Guaratuba." O autor revela que "A sua abertura levou anos, pois cortou muitos baixio alagadiços, os quais exigiram grandes serviços de saneamento." (PAESE, 2012, p. 107) A Estrada Cornelsen possui "extensão de dezoito quilômetros e deu passagem em todo o seu percurso em 17 de novembro de 1970." (PAESE, 2012, p. 107)

As terras de Itapoá, segundo o Diário de Itapoá (2009), pertenciam desde o ano de 1504 ao município de São Francisco do Sul Distrito do Saí, freguesia de Nossa Senhora da Glória, quando chegaram os primeiros colonizadores europeus. Em 1950 havia três aglomerações populacionais, quais sejam: Colônia da Barra do Saí, localizada na parte norte, Colônia de Itapema, localizada ao centro e a Colônia do Pontal, confrontando-se com São Francisco do Sul. O crescimento populacional e as dificuldades de acesso por terra e ainda as dificuldades administrativas enfrentadas para atender às comunidades resultou na formação de um movimento popular que pretendia emancipar Garuva e Itapoá.

No ano de 1966 ocorreu a emancipação de Garuva e Itapoá foi elevada à categoria de Distrito de Garuva, (DIÁRIO DE ITAPOÁ, 2009), por meio da Lei n. 08/66, de 01 de março de 1966, sancionada pelo prefeito à época, Dorico Paese. A

criação do município ocorreu em 26 de abril de 1988, por meio da Lei Estadual n. 7.586, sancionada pelo Governador Cacildo Maldaner.

Para emancipação do Município foram realizados dois plebiscitos. O primeiro no dia 18 de outubro de 1987 e o segundo no dia 04 de setembro de 1988. A comissão de emancipação foi formada pelos senhores: Ademar Ribas do Valle, Hélio Valmor Corrêa, Ivo Alcides Cezarotto, Wilson Pires Godoy, Valdevino da Silva, Paulo Neres do Rosário, Nilton José Speck, Domingos dos Santos, José Venâncio do Rosário, José Alves de Souza, João Emílio Speck, José João Silva e João José da Cunha. Após a criação do Município foi realizada a primeira eleição para escolha de Prefeito e Vereadores, em 15 de novembro de 1989. (PREFEITURA MUNICIPAL DE ITAPOÁ, 2014)

Dentre as atividades econômicas desenvolvidas no município destacam-se o turismo e a atividade portuária, a construção civil, área em franco desenvolvimento, a pesca artesanal, a agricultura de subsistência, com destaque para a produção de banana, arroz, mandioca, abacaxi e hortifrutigranjeiros e a pecuária. (PREFEITURA MUNICIPAL DE ITAPOÁ, 2014)

Quanto à pesca, Diegues (1999, p. 131) chama a atenção para a sua origem remota que data de uma América pré-cabralina:

[...] uma atividade anterior à chegada dos navegadores portugueses ao Brasil, e peixes, crustáceos e moluscos eram parte importante de sua dieta alimentar. Os inúmeros sambaquis, depósitos de conchas encontrados em sítios arqueológicos ao longo do litoral atestam a importância da atividade da pesca e coleta.

Atualmente na área de Pontal e Figueira do Pontal os pescadores utilizam petrechos como: rede de arrasto, rede de esmalhe, gerival -rede de arrasto para captura de camarões em estuários - tarrafas e linhas. Quanto às embarcações, são consideradas de pequeno porte, podendo-se mencionar como mais comuns as canoas a motor, bote ou baleeiras sem cabines, ou seja, são embarcações de pequeno porte. (FABIANO, 2009 *apud* LIMA, 2011)

Lima (2011, p. 20), esclarece que a pesca artesanal é dispersa e complexa e varia, assim como os aspectos culturais, de região para região. Mudanças bruscas da paisagem podem significar a perda de importantes significações, laços afetivos e configurações sociais que desejam os modos de viver dessas comunidades.

E foi o que ocorreu. De lá para cá, muitas mudanças ocorreram na localidade de Pontal do Norte e Figueira do Pontal, as quais refletiram sobremaneira nas atividades rotineiras, bem como na paisagem cultural. Essas alterações culturais se deram, igualmente, a partir da transformação da paisagem natural. Significaram, num primeiro momento, a perda de importantes elementos como o modo de viver das pessoas que moram ao entorno da Baía da Babitonga, bem como dos laços afetivos e das relações sociais entre os membros da comunidade. Assim, o grupo social foi tecendo uma teia por vezes tênue entre o passado e o futuro, utilizando cada vez menos os elementos da paisagem natural, amalgamados com as tradições culturais, cada vez mais enfraquecidas. No caso do fandango, a mudança na paisagem afetou amplamente as configurações sociais, a sociabilidade e o modo de viver dos fandangueiros.

Quanto às alterações percebidas na paisagem da localidade, todos os entrevistados apontam que houve mudanças significativas, em decorrência da instalação do Porto, mas também em razão do comportamento inconsequente da população e dos turistas. Seu Chico revela que “houve algumas alterações, [...] antes quando éramos uma localidade simples, depois passamos a distrito, hoje como município, então houve uma alteração nas paisagens [...] da mata, da própria erosão da praia, então essas foram alterações bastantes significativas.(ROSÁRIO, 2017)

Cunha (2017) explica que “Antes do porto, tu sabes ali na piçarra, o pessoal pensava até que tinha sambaqui, mas acho que na realidade não era sambaqui, era que o pessoal tirava berbigão e fazia aí um montão daquelas conchas, daí o pessoal achava que era sambaqui.” E aponta outras mudanças:

No mangue a gente já vê que teve mudanças, na própria praia que tinha restinga, já não existe mais, isso não é só por causa do porto, meio com o tempo o mar foi avançando, até ali, se você ver onde é a igreja do pontal, ali avançou bastante o mar, o farol também mudou bastante, ali já tiveram que fazer proteção, então mudou bastante a paisagem, um pelo avanço do mar, outro pela degradação ambiental que acontece.(CUNHA, 2017)

Joelma aclara que as mudanças foram tão significativas que descaracterizou a paisagem:

A paisagem com a vinda do porto para cá está totalmente descaracterizada! Bom, primeiro a faixa litorânea “a Beira mar” está totalmente descaracterizada, a faixa de areia tinha várias casas de pescadores, não tem mais. Hoje tem toda aquela construção do porto, asfalto, aumentou também bastante o número de comércio. (SARTOR, 2016)

Éder, por seu turno, aponta as alterações por ele percebidas na paisagem:

Era muito diferente, antigamente não tínhamos, eu peguei uma época em que nem tínhamos os postes todos nas estradas, eram aqueles postes de madeira, depois eles foram retirados e substituídos por esses, não tinha o asfalto, a estrada era com terra, depois foi colocado o asfalto, as casas, poucas eram de alvenaria, a maioria era de madeira, tudo foi mudando, principalmente com o porto, deu uma mudada na paisagem do local bem significativa! [...] para você ver como a paisagem mudou, para trás, assim, as casas eram mais próximas do mar, e pra trás eles faziam os terrenos pra roça, principalmente plantavam mandiocas, plantavam pra fazer farinha para usar durante o ano, então faziam aquela plantação grande de mandioca, e a gente tinha, levava, a gente tinha um engenho da família do pessoal, do Renato, da Dolores, não sei se ainda tem, mais até pouco tempo tinha um engenho ali, aí a gente levava lá e passava dias ali, descascando mandioca e fazendo a farinha pra que, fora as hortas que eles plantavam aqui, porque a maioria das coisas eles tinham que buscar em São Francisco. (MIRANDA, 2016)

Ao ser questionado se a agricultura era só de subsistência, eles vendiam esses produtos ou era só para o consumo da comunidade, Éder diz se recordar que era para o consumo da comunidade, que não se lembra se vendiam os produtos. Joelma afirma que “Eles praticaram agricultura de subsistência plantando mandioca; milho; batata e algumas verduras e também cultivavam muita mandioca que eles tinham engenho de farinha, era a base da alimentação deles. [...] Não tenho conhecimento se eles vendiam.” (MIRANDA, 2016). Cunha (2017) afirma que a agricultura da localidade era apenas de subsistência e que também chegou a plantar. “A gente plantava mandioca, plantava batata, verduras em casa para não ter que comprar, a gente fazia farinha, eu fiz farinha. Sobre o fato de não possuírem engenho para produzirem a farinha, Joselene explica que havia, na época, um no bairro Pontal do Norte:

“[...] era lá do seu Zezinho, lá no Pontal, hoje não existe mais o engenho lá, só existe o do Tonho aqui e acho que no Saí Mirim também tem um. Mas a do seu Zézinho não existe mais, a gente saía da escola, a gente ia raspar mandioca e quando não tinha mandioca, a gente ajudava a descascar o camarão para ajudar a mãe em casa, daí tinha a salga do meu tio, que era o tio Paulo, daí a gente saía da

escola, já ia ali para descascar o camarão, para ajudar em casa.  
(CUNHA, 2017)

Seu Chico explica que a agricultura praticada na época estava intrinsecamente ligada à pesca, porque “que quando nós, nossos antigos, eles praticavam, eles faziam dupla função da pesca e agricultura tradicional que era a sua sobrevivência.” O velho fandangueiro afirma que “Eles plantavam de tudo, plantavam banana, plantavam arroz, a mandioca que hoje a maioria (inaudível) de aipim, todas as hortaliças, batata doce, melancia, abobora. O fandangueiro revela que o pescado, além de alimentar as pessoas da comunidade, era comercializado na cidade de São Francisco do Sul: “É tudo do nosso comércio, tanto de (inaudível) São Francisco, exemplo a área da pesca, o pescado era todo vendido em São Francisco, seja ele fresco ou na época salgado.” (ROSÁRIO, 2017)

Izael do Nascimento da Silva, mais conhecido como Lelé, é um velho pescador e atualmente é proprietário de uma peixaria no bairro Figueira do Pontal. Em entrevista à Cunha (2008), seu Lelé explicou que o bairro Figueira do Pontal recebeu essa denominação em razão do pé de Figueira e Tajubeira que havia naquela localidade. Quando nasceu, esse bairro já existia e era conhecido como uma vila de pescadores. Naquela época a pesca era farta e o sal era utilizado para conservar os pescados. A energia elétrica chegou por meio da cooperativa denominada ERUSC, e o valor da energia era muito alto. O abastecimento de materiais como gás, gasolina, gelo, materiais de construção, fumo, sal, açúcar, querosene e sabão, era feito por canoa a remo, que atravessa a Baía da Babitonga para buscar os produtos em São Francisco do Sul. Seu Lelé conta ainda que as mulheres ganhavam seus filhos em casa, com a ajuda de parteiras e que isso ocorreu até o ano de 1957, quando elas passaram a ser atendidas em São Francisco do Sul. Até o ano de 1947 os bairros de Figueira do Pontal e Pontal do Norte pertenciam ao Município de São Francisco, depois passaram a pertencer ao município de Garuva, e em 1989 Itapoá foi emancipada. Para confeccionar as redes de pesca os pescadores precisavam buscar o fio em São Francisco do Sul, e esse modo de fazer foi passado dos mais velhos para os mais novos.

Figura 24 - Izael Nascimento da Silva



Fonte: Acervo pessoal Herlon Machado da Silva, 2016.

Izael Nascimento da Silva *apud* Cunha (2008) descreve como vivia a comunidade em tempos mais remotos:

Além da pesca alguns moradores caçavam e faziam trocas entre si. Existiam plantações de arroz, café e mandioca. O arroz era plantado, seco ao sol e socado no pilão. O café era plantado, torrado no fogão e seco novamente para depois ser socado no pilão. A farinha era feita manualmente, com o passar dos anos foram construídos as engenhocas (rodados a cavalo). [...] A Educação sempre foi uma tarefa difícil, para estudarem tinha uma escola construída em um rancho de canoa. Os professores daquela época eram: Zilda, João Silveira, Emílio e Adair Nunes. Existia uma igreja católica construída de pau a pique, coberta de palha que ficava no Bairro de Pontal do Norte. Para o lazer tinham um campo de futebol construído pelos moradores, com uma bola que os mesmos retiravam a câmara para conservar, quando iam jogar enchiam e colocam dentro do couro, costurando igual a sapato. [...] Durante o dia pescavam de rede na praia e a noite pescavam camarão de tarrafa com a claridade do lampião. [...] Para conservar o camarão, cozinhavam, tiravam à casca e depois salgavam, logo em seguida peneiravam o sal do camarão para poder vender. Poucas famílias residiam nesse bairro, entre elas destacam-se: as famílias de: José

Laguna, Florentino Maximus da Silveira, Antônio Mauricio do Rosário, Lilá (Leão marido da Salva), Romário Carlos da Silva, Mauricio do Rosário, Daniel do Rosário, Oto Neres do Rosário, Acácio Neres do Rosário, Jordão Peres, Pedro Padilha, Florindo, Raimundo Carlos da Silva, Petrunilho Carlos da Silva, Emílio da Costa Pereira, José da Costa Pereira, Tertuliano da Costa Pereira, Bernadino Pereira, Ardis (maior pescador de espinhol da época), Domingos Padilha, Aquiles Peres, Nemézio de Souza, Bertoldo Vick, Manoel Caldeira, João Silveira (professor), Manoel Pereira, João Pereira. (CUNHA, 2008, p. 21-23)

José Gonçalves do Nascimento é pai de Joselene e relatou que a localidade de Pontal do Norte foi assim denominada porque havia a Ponta do Sumidor que pertencia a São Francisco do Sul, onde estava localizado o Forte Marechal Luz e uma ponta de praia no Pontal que pertencia a SIAP3 e também por estar localizado na região norte da Baía da Babitonga. Ele conta que o pescado era vendido em São Francisco do Sul e levado de canoa até lá e como não havia na época gelo nem energia elétrica para conservar as sobras, os pescadores as salgavam em um coxo de madeira. (CUNHA, 2008, p. 24). O entrevistado ainda revelou que:

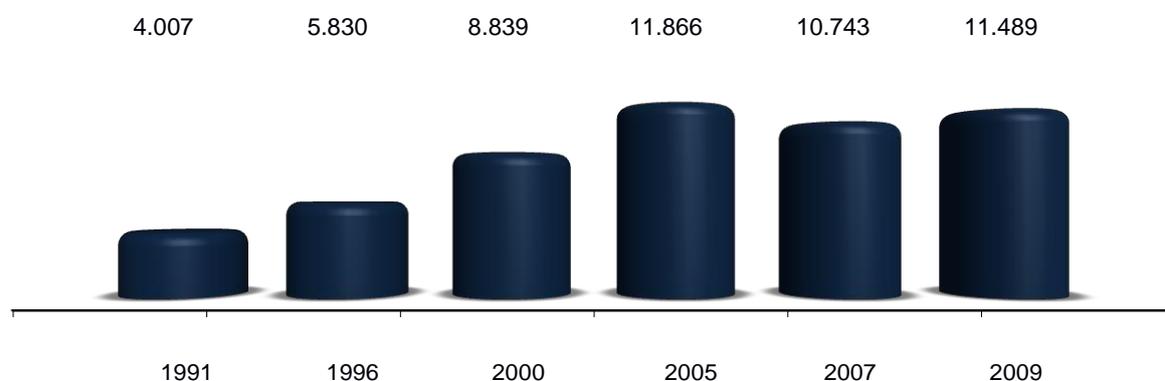
As mulheres limpavam o pescado e trabalhavam na roça, no plantio do arroz e de outros alimentos. A plantação de arroz era a maior, seguida da mandioca, milho, entre outros. O comércio funcionava à base de troca de mercadorias, raras vezes se vendia algo. A primeira escola surgiu por volta de 1925, tendo como professor o Marcelo Rocha, depois Ruth Budal, Iraci, Palmira, entre outros. Funcionava em casa particular, onde eram improvisados mesas e bancos e bancos, em regime multiseriado com duas turmas ao mesmo tempo, sendo no período matutino (3<sup>o</sup> e 4<sup>o</sup> ano) e no período vespertino (1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> ano). Os remédios eram à base de ervas medicinais que as próprias famílias plantavam. Quando a doença era mais grave iam até São Francisco do Sul buscar remédio de canoa a remo. Na maioria das vezes os partos eram realizados nas residências pelas parteiras Arcília, Arminda Peres, Maria Nerva e mais tarde pela Senhora Neiva. Quando alguém falecia o caixão era feito pelos carpinteiros o senhor Carlos Domingo do Nascimento, senhor Bertolino da Silveira e o senhor Romário Carlos da Silva que doavam para a família em luto. Quando não tinham como fazer compravam em São Francisco do Sul. Os mortos eram enterrados no cemitério de Pontal do Norte em covas no chão. (*Apud* CUNHA, 2008, p. 24-25)

Paulo Neres do Rosário, nascido no ano de 1926, declarou na entrevista concedida à Cunha, no ano de 2008, que na localidade Pontal do Norte as pessoas

mais antigas estudavam em uma casa alugada, onde havia apenas uma professora e cerca de trinta alunos, que estudavam em classe multisseriada. As famílias mais conhecidas no Pontal eram Neres, Peres e Gonçalo, por serem os moradores mais antigos. As pessoas viviam basicamente da roça e da pesca e para fazerem uma roça demoravam meses, pois não dispunham de grandes ferramentas, apenas foice que servia para as roçadas, machado para as derrubadas e enxada. As mulheres cuidavam do plantio. Plantavam a o arroz, a banana, o feijão e a mandioca que era utilizada para fazer a farinha. Normalmente plantavam para o consumo e às vezes quando aparecia comprador vendiam. A principal renda era a pesca, pois não existia outro tipo de emprego. Para tomar banho tinham que esquentar a água e banhavam-se em uma gamela, que servia também para lavar roupas, o sabão era feito pelas mulheres e a vassoura para varrer a casa era feita de mato. Também não possuíam camas, eles confeccionavam uma esteira feita com taboa ou piri. Não havia televisão e o rádio não funcionava bem, o que dificultava que as informações chegassem na localidade. (*Apud* Cunha, 2008, p. 25-26)

Como bem se observa, as alterações na paisagem e na economia, bem como no modo de vida da população local foram significativas, mas não podem ser atribuídas exclusivamente à instalação do empreendimento na localidade. A população que antes vivia da agricultura de subsistência e da pesca passou a buscar em outros meios a sua sobrevivência. Os mais jovens já não se interessam em dar continuidade à pesca e à limpeza dos peixes, ao contrário, a mão-de-obra foi em parte absorvida pelo Porto e ainda os que buscaram por meio dos estudos uma oportunidade de trabalhar e morar em cidades maiores. O aumento significativo da população também é um fator que não pode passar despercebido.

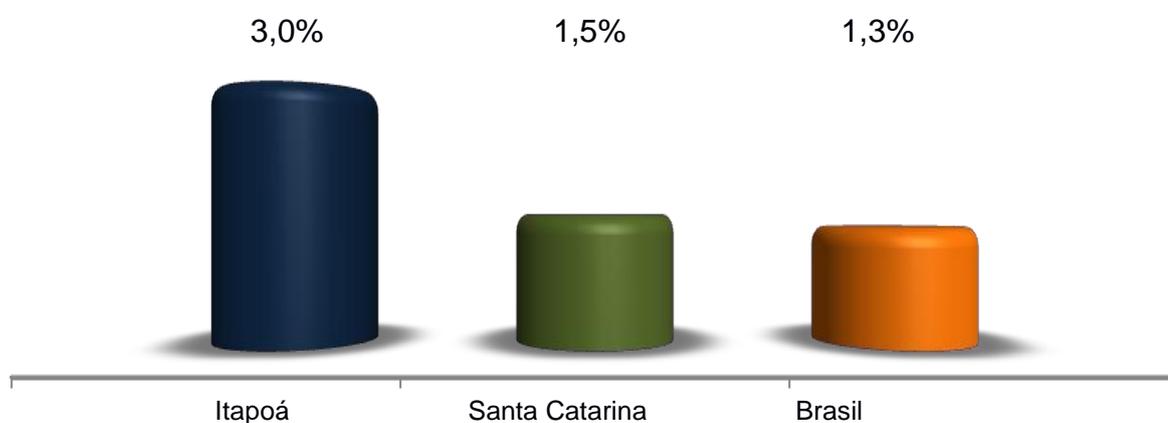
Gráfico 1 - Censo Demográfico 2000



Fonte: IBGE, Diretoria de Estatística, Geografia e Cartografia.

O Censo Demográfico de 2000 e as estimativas populacionais do IBGE para o ano de 2009 e aclara que Itapoá apresentou, nestes últimos nove anos uma taxa média de crescimento populacional próximo a 3% ao ano. Durante o período avaliado, o município apresentou uma taxa acumulada de crescimento populacional de 30%. A população de Itapoá apresentou um aumento de 30% desde o último censo demográfico realizado em 2000. De acordo com as estimativas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) [...] Itapoá é a 101ª cidade no ranking populacional catarinense.

Gráfico 2 - Evolução populacional de Itapoá nos últimos anos.



Fonte: Resultados elaborados pelo Sebrae, com base em dados do IBGE- apoiados no Censo Demográfico 2000 e Estimativa Populacional 2009.

O período de 2000 a 2009 coincidiu com o período em que se iniciou a fase de construção e instalação do Porto no município, sendo portanto, impróprio afirmar que o aumento populacional ocorreu em razão do Porto, porque mesmo antes de sua instalação o crescimento populacional foi vertiginoso se comparado com municípios do mesmo porte de Itapoá.

Acredita-se que o aumento populacional se deve à divulgação feita pelas grandes construtoras que na época empreenderam no município, por meio de construções de porte elevado em comparação as outras já existentes em Itapoá, como é o caso das Construtoras Vicentini, Galhardi e Dinardi, todas oriundas do norte do Paraná, mais precisamente do município de Londrina.

Antes do período acima apontado, notadamente entre os anos de 1997 e 2000 o prefeito municipal à época, senhor Ademar Ribas do Valle realizou ampla divulgação do município em várias regiões do Paraná, por meio de jornais impressos que circulavam naquele estado. O intuito dessa divulgação era atrair além dos turistas, investidores que pudessem fomentar o desenvolvimento do município de Itapoá.

É possível perceber que quando o empreendimento portuário foi concluído, já havia no município um grande número de pessoas advindas de várias partes do país, atraídas pelas belezas naturais e possibilidades de investimento futuro, diante da recente emancipação político-administrativa do município. Em consequência disso, vieram para o município milhares de pessoas advindas de diversas cidades do Paraná, trazendo para Itapoá seus costumes, sua cultura e modo de viver. Isso refletiu demasiadamente na cultura de Itapoá, posto que à cultura aqui existente somaram-se outras culturas, fazendo um novo imbricamento cultural. Ademais disto, a cultura do fandango, já enfraquecida, perdeu ainda mais sua força frente às novidades trazidas pelo povo 'da cidade grande'.

De outra banda, em proporção infinitamente menor, moradores deixaram o município em busca de oportunidades em outras cidades maiores. Por esses motivos a cultura dos pescadores foi sendo esquecida, sendo o fandango praticado somente pelas pessoas mais velhas da comunidade.

### 3.3 Não se dança fandango sem o mar e a terra: o enfraquecimento da pesca artesanal e da agricultura familiar: a instalação do Terminal Portuário e o fechamento do Canal do Linguado

Compreender o impacto ambiental sofrido pela Baía da Babitonga e seu entorno e a alteração no *modus vivendi* das pessoas a partir do fechamento do Canal do Linguado e da construção do Porto de Itapoá, mormente pelos pescadores artesanais que faziam da pesca seu meio de subsistência é fundamental para entender os caminhos e descaminhos por que seguiram o fandango. A partir dessa análise é possível ainda compreender por que sem o mar e sem a terra o fandango está prestes a sucumbir.

Neste norte, é oportuno pensar na sustentabilidade da Baía da Babitonga e na alteração da pesca nas localidades de Pontal e Figueira do Pontal, partindo dos reflexos causados pelo fechamento do Canal do Linguado e pela ação antrópica em busca do progresso econômico.

A localidade ora pesquisada, Pontal do Norte e Figueira do Pontal localiza-se na Baía da Babitonga, o mais importante estuário do Estado de Santa Catarina e que comporta uma grande formação de manguezais, praias e ilhas e seu complexo hídrico atinge 6 municípios: Joinville, São Francisco do Sul, Garuva, Araquari, Itapoá e Balneário Barra do Sul. “Um estuário é um corpo d’água parcialmente encerrado, formado pela junção da água doce proveniente de rios e córregos e pela água salgada do mar. Os estuários são influenciados pelas marés e figuram entre os ambientes mais produtivos da Terra. (ZINATO, 2002).

Vítima do processo de ocupação e ação humana, a Baía da Babitonga vem sofrendo de forma intensa ao longo dos anos sérias ameaças à conservação da fauna e da flora e de seu sistema hídrico, em razão dos despejos advindos das indústrias e esgoto doméstico, urbanização e ocupação de áreas de proteção ambiental, assoreamento devido ao desmatamento e à alteração do ciclo d’água e o acúmulo de sedimentos por toda a extensão da Baía.

Destaca-se, na Baía da Babitonga, o Porto de São Francisco do Sul, importante polo viário da região (FATMA, 2002). O município de São Francisco do Sul separa-se do continente por meio de um sistema de canais que sofreram intervenções ao longo do tempo. O canal do norte, que possuía 800 metros de

largura e ficava entre a Ilha do Linguado e São Francisco foi aterrado para dar acesso ao porto e permitiu a passagem por meio de uma estrada ferroviária. O canal do sul, posicionado entre o continente e a Ilha do Linguado foi parcialmente fechado, e uma ponte foi construída sobre ele.

A concessão para a construção da estrada de ferro, cujo objetivo era integrar os três estados do sul do Brasil, ocorreu no ano de 1889, por meio do Decreto n. 1, de 22 de janeiro de 1890, assinado pelo governador Lauro Muller. O documento franqueava a construção da estrada de ferro que teria início em Rio Negro, no Paraná, passaria por Joinville até chegar ao porto, na baía da Babitonga. A licença para a construção do traçado foi concedida somente no ano de 1901 e não previu a passagem por Joinville, o que mobilizou a política local e demandou a apresentação de novos estudos, dessa vez com a inclusão da cidade no traçado.

Iniciados os serviços de terraplanagem, irromperam sérios problemas de engenharia, entre eles o Canal do Linguado. Ante a complexidade para a transposição dos dois canais pela ferrovia, optou-se por aterrar um canal e noutro, construir uma ponte metálica.

É importante ressaltar que na época a corrente marítima iniciou um processo de erosão que comprometeu a estrutura que sustentava a obra, o que se tornou um grande risco para a segurança do tráfego ferroviário. Os pilares da ponte sofreram erosão na base de engaste em razão do estreitamento do canal - que inicialmente tinha 400 e foi reduzido para 120 metros-, e foram fixados sobre o leito que estava insuficientemente consolidado. (HENKELS, 2005)

De outra banda, o canal norte, que no ano de 1869 possuía 800 metros de largura por 1,80 metros de profundidade, teve sua altura alterada e sofreu obstrução em decorrência do processo de assoreamento. A situação que se apresentava era preocupante do ponto de vista estrutural e exigiu o fechamento do canal, que foi concluído no ano de 1935.

Os problemas estruturais da ponte do Linguado levaram a companhia ferroviária a solicitar autorização para aterrar o canal, e a obra foi iniciada no ano de 1934. Diante disto, surgiram várias controvérsias, mas como na época a preocupação ambiental era mínima, nenhum estudo de impacto ambiental foi realizado e o aterro do canal era, naquele momento, a oportunidade de comunicação com o resto do país. Na época, o aterro de 800 metros de extensão foi comemorado,

mesmo desconsiderando que a interrupção do fluxo de água poderia causar ao ecossistema marinho” (FATMA, 2002).

Em que pese a condição precária da ponte ser argumento razoável para o aterramento do canal, o verdadeiro mote para o fechamento foi a expectativa da instalação da fábrica Mercedes Benz na cidade de Joinville. O projeto previa a instalação da indústria e vindicava a contrapartida para o investimento, que consistia no fechamento do canal, o qual serviria para exportar os produtos, que escoariam pelo Porto de São Francisco do Sul. Sob esse aspecto, é preciso pensar que “as práticas de crescimento econômico convencionais resultam em enormes custos socioambientais ocultos. Estes costumavam ser externalizados ou transferidos a toda a sociedade, com os ganhos e benefícios do crescimento apropriados por uma minoria.” (RATTNER, 1999, p. 235).

A aprovação do projeto e orçamento para a substituição da ponte do Linguado pelo aterro deu-se com a edição do Decreto n.º 22.749, de 24 de maio de 1933, com a concessão para a Companhia Estrada de Ferro São Paulo- Rio Grande. O Canal do Linguado foi fechado no ano de 1935, a fábrica da Mercedes Benz não foi instalada e a Baía da Babitonga vem sofrendo, desde então, a ação antrópica desmedida e inconsequente, responsável pelo impacto ambiental negativo na Baía da Babitonga.

Com acuidade, Delphim (2009, p. 171) enfrenta o tema e defende que “qualquer marca que o homem introduza na paisagem significa uma modificação para sempre, um novo significado, um diferente valor cultural”.

Do ponto de vista ambiental, o fechamento do canal foi extremamente danoso para Baía da Babitonga. Isso porque antes do aterro, havia uma conexão hidráulica entre a Baía e o Oceano Atlântico, e com o fechamento do canal, o fluxo livre da maré foi interrompido. Sem a troca de água, a primeira consequência foi a diminuição na profundidade da Baía, e com o assoreamento, ocorreu o aumento dos bancos de areia em várias áreas e o acúmulo de sedimentos trazidos pelos afluentes da Baía. A acidez dos sedimentos modifica o ciclo químico da água e prejudica espécies por conta da diminuição no ciclo primário de uma cadeia de alimentação.

Outro ponto a ser considerado nesse processo de degradação ambiental é o estreitamento do canal, que antes do aterro atingia mais de 20 metros de

profundidade e atualmente a porção do canal que volta para a Baía forma um banco de lodo, ficando totalmente exposto nas baixas marés. Ademais, a fauna e flora foram peremptoriamente atingidas, uma vez que esse ecossistema depende das variações sazonais da maré, da salinidade, nível de oxigênio, temperatura, entre vários outros fatores. Os manguezais, que garantem a proteção costeira e evitam enchentes, quando em situação de tormentas, também vem sendo atingido. A destruição dos manguezais evidencia-se na sociedade capitalista, na medida em que apenas prioriza interesses econômicos (LEFF, 1999). Para Cremer (2000).

Estas áreas vêm sofrendo intenso processo de destruição [...], com irreparáveis prejuízos ambientais, visto as dificuldades de recuperação de áreas aterradas/degradadas e a importância deste ecossistema para a vida marinha. [...] No caso dos cetáceos, afóra os fatores de amplo impacto negativo sobre todo o ecossistema da região, as populações que ali ocorrem também sofrem uma série de outras ameaças diretas, como a captura acidental e o tráfego de embarcações (CREMER, 2000).

Rodrigues (2000) explica que estes ecossistemas oferecem em seus bosques de águas rasas diferentes nichos de ocupação à fauna que ali se refugia, com abrigo e alimento, caracterizando a área como um habitat natural, exercendo a função de criadouros fundamentais à manutenção da pesca marinha. “70% das espécies relacionadas à pesca costeira comercial ou recreativa são dependentes do manguezal em alguma etapa do seu ciclo de vida.” (CREMER, 2006, p. 15).

Logo, pertinente a lição de Cristofolini (2013, p. 86) que inobstante o homem estabeleça várias interações com esse ambiente, os conflitos são crescentes e se agravam com os impactos sofridos pelo mau uso dos recursos naturais. Assim como em vários municípios em franca expansão, a indústria na região, de uma banda proporciona o aumento de emprego e renda, e de outra, permite a destruição de ecossistemas estuarinos, necessários para o desenvolvimento e à sobrevivência da atividade pesqueira.

A pesca artesanal é realizada pela população local que encontra-se na Baía e no entorno dela e representa uma atividade significativa na região. No ano de 2011, verificou-se na Baía da Babitonga havia cerca de 33 comunidades de pescadores artesanais, vivendo historicamente da atividade pesqueira. (LIMA, 2011) Para

Bastos (2006) a pesca ainda se mantém em razão da elevada produtividade do estuário e atividades como a maricultura e a coleta de crustáceos e moluscos são importantes para a economia local.

A pesca artesanal ainda é realizada pela população local, para fins de subsistência ou comercial, além da pesca a exploração dos recursos da mata atlântica, como caça, extração de palmito, outros vegetais e madeira, pratica-se ainda a agricultura, agora em menor escala. (PINHEIRO & CREMER, 2003).

A pesca em pequena escala ou artesanal como é comumente conhecida provê, além da renda e do alimento, um modo de vida que inclui várias atividades que envolvem a participação dos familiares, sendo necessário incluir os aspectos socioeconômicos e culturais no processo de gestão, elucida Berkes (2003). Segundo Bastos (2006), para a quase totalidade dos pescadores, a pesca na baía da Babitonga diminuiu significativamente nos últimos anos, em decorrência de sua poluição, sobretudo após o fechamento do canal do Linguado.

A concentração de poluentes nas águas da Baía da Babitonga, mormente em razão de Joinville concentrar o maior pólo industrial do Estado é outro fator preocupante. Nesse ponto, é importante considerar a forte vocação da região, que atraiu nas últimas décadas grandes indústrias para a região. O cenário industrial, com empresas potencialmente poluidoras é responsável pelo deságue de cargas tóxicas na Baía, como chumbo, arsênio, níquel, cromo e outros metais igualmente pesados. Outrossim, o esgoto sanitário urbano das cidades circunvizinhas deságua em afluentes ligados à Baía da Babitonga.

Todos os rios apresentam toxicidade, com exceção do afluente Itaúm-açú que percorre uma região sem atividades industriais. A maior contaminação por agentes tóxicos concentra-se no curso superior do Cachoeira, na região do principal pólo industrial do município. (CRISTOFOLINI, 2013, p. 48).

Nesse norte, o relatório do Projeto Meu Lugar (2008) assegura que as águas poluídas do rio Cachoeira comprometem seriamente a baía da Babitonga e os manguezais ao redor e, com o fechamento do Canal do Linguado, que ligava a baía ao mar, houve uma diminuição significativa da circulação da água, provocando um grande acúmulo de poluentes na baía.

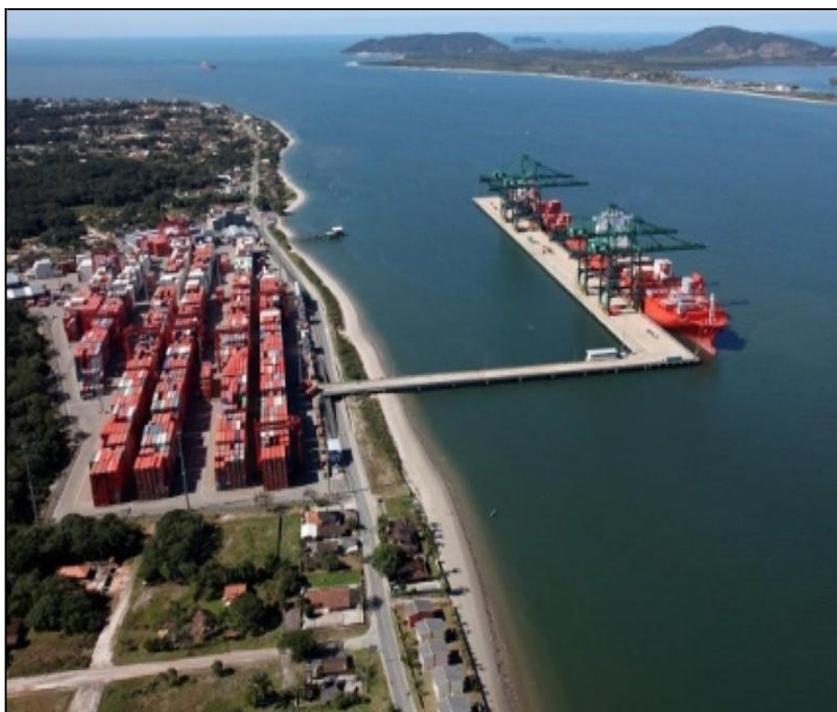
O crescimento econômico das cidades ligadas à Baía da Babitonga implicou na ocupação de áreas impróprias após o aterro do Canal. A Fundação Tupy, com sede em Joinville/SC despejou resíduos consistentes em restos de mancharia e de moldes e a areia utilizada no processo de fundição no interior da baía da Babitonga e sobre áreas de manguezais do município, muitas vezes a pedido dos próprios moradores que desejavam aterrar seus lotes. A urbanização ocorreu em espaços que anteriormente eram tomados pela água, e hoje refletem negativamente na pesca artesanal, nas condições de navegabilidade e na prática de atividades desportivas e recreativas. Embora a urbanização dessas áreas ocupadas tenha elevado a qualidade de vida dos habitantes, registra-se significativo aumento da poluição e assoreamento dos cursos hídricos, [...], espaços geográficos configuradores da região estuarina compreendida pela baía da Babitonga.(CRISTOFOLINI, 2013).

Outro fator importante que deve ser considerado quando se analisa o desaparecimento do fandango em Itapoá é a instalação do Porto. Para tanto, faz-se necessário entender o contexto de sua instalação.

Na década de 1990 o então prefeito Ademar Ribas do Valle acenou para o empresário Hildo José Batistella - diretor do Grupo Batistella - demonstrando o potencial portuário de Itapoá, notadamente a localização geográfica estratégica, grande visibilidade em razão da pequena ocorrência de neblina, águas calmas e condições naturais de profundidade adequadas a receber navios de grande porte. (PAESE, 2012, p. 202)

No mês de setembro de 1993 o Grupo Batistella demonstrou interesse em desenvolver em Itapoá um terminal portuário privativo, "devido às condições naturais de profundidade na margem norte da Baía da Babitonga." (PORTO DE ITAPOÁ, 2016). Localizado na Figueira do Pontal, o Porto Itapoá iniciou a construção do seu terminal portuário em junho de 2007 e a inauguração ocorreu em 22 de dezembro de 2010. As atividades iniciaram no dia 16 de junho de 2011, com a chegada do primeiro navio 'Cap San Lorenzo'.

Figura 25 - Infraestrutura do Porto



Fonte: Revista Eletrônica Portos e Navios (2015).

É seguro dizer que a instalação do Porto proporcionou melhorias na infraestrutura do município, com destaque para o asfaltamento da Estrada da Serrinha, bem como da implantação de uma nova linha de transmissão de energia elétrica que deverá suprir a demanda pelos próximos vinte anos, podendo contribuir para aumentar a arrecadação, para acelerar a economia local em vários setores, notadamente o turístico, imobiliário e da construção civil, com reflexo na economia regional. (PAESE, 2012, p. 203)

Contestando que o empreendimento trouxe impactos negativos para a cidade, a direção do Porto Itapoá argumentou que segue a tendência dos portos mais modernos do mundo, cuja concepção está sustentada no tripé social, ambiental e econômico e que foi projetado para ser sustentável e integrado ao meio ambiente. Nesse panorama, "o Terminal investe em programas de educação ambiental, recuperação da fauna e da flora ocupada, além do monitoramento constante da vida marinha nas proximidades de suas instalações". (PORTO ITAPOÁ, 2016). Ademais, conta com a estrutura para atendimento imediato em tempo integral em caso de acidentes ambientais relacionados às operações portuárias.

Ainda como benefícios trazidos ao município e à população o Porto Itapoá invoca os programas de Educação Ambiental e Projeto de Viveiro de Mudanças, bem como os recursos destinados à manutenção de reservas ecológicas e plantio de mudas nativas nas margens do Rio Sai-Mirim e a geração de pelo menos seiscentos empregos diretos e de serviços atrelados ao contexto portuário gerando mais postos de trabalho para a comunidade.

Comparando olhares, verifica-se que em alguns aspectos a instalação do Porto no município trouxe melhorias para a cidade, mas, ao mesmo tempo, não se pode olvidar que o empreendimento gerou impactos negativos "para os indivíduos que habitam ao seu entorno, seja pela restrição de área de pesca, pelo intenso fluxo de caminhões, barulho ou até mesmo risco potencial de poluição do meio ambiente." (MACHADO, 2016, no prelo)

Assim, entendendo que a instalação do Porto infligiu-lhes danos materiais e morais, dez pescadores artesanais ajuizaram a ação indenizatória 0005648-16.2009.8.24.0126 em face da empresa Itapoá Terminais Portuários S/A. O principal argumento vinculava-se ao fato de a atividade pesqueira ser a única ou principal fonte de renda dos autores. Além disso, segundo a narrativa dos pescadores, os réus estavam construindo um terminal portuário privativo na modalidade de uso misto na Baía da Babitonga, na região do Pontal da Figueira, para armazenagem de cargas destinadas ou provenientes de transporte aquaviário" (SANTA CATARINA, 2009, p. 1). Os requerentes argumentaram que a obra ocasionou impactos ambientais consistentes na interferência na cadeia ictiológica e na diminuição da psicossidade, além disso restringiu a área destinada à pesca profissional na região onde os autores pescavam.

Os pescadores relataram ainda "a ocorrência de dano moral indenizável e perturbação psíquica decorrente de novas situações que lhes foi imposta com a construção do porto, devido à prejudicialidade da atividade pesqueira e dificuldade de readaptação à nova vida profissional." (SANTA CATARINA, 2009, p. 1) Nos pedidos, os autores requereram a inversão do ônus da prova e a condenação do réu ao pagamento de indenização por danos materiais e morais, correspondente ao valor de um salário mínimo mensal para cada pescador, até que os terminais portuários "implementem condições que possibilitem a recuperação de renda habitual antes do início da construção portuária." (SANTA CATARINA, 2016, p. 2)

Em sede de contestação, a empresa alegou, no mérito, a ausência de provas

quanto aos fatos narrados e defendeu que a construção adequou-se às exigências das legislações ambientais, bem como obedeceu aos estudos prévios de impacto ambiental para obtenção das licenças e ainda, que adquiriu imóveis dos pescadores. O réu ainda afirmou que a construção proporciona à comunidade inúmeros benefícios, principalmente em relação à contratação de mão-de-obra local e declarou que não houve diminuição da área de pesca dos autores. A ré argumentou ainda que

[...] não houve diminuição da área de pesca dos autores, a qual continua limitada em relação ao “mar aberto”. O terminal não teria bloqueado o caminho de entrada ou saída dos barcos de pesca, onde há dezenas de anos já passariam navios com destino ao Porto de São Francisco do Sul. Justificou que já existia proibição de pesca no canal da Baía da Babitonga antes da construção portuária. Afirmou que não inviabilizou a atividade dos autores, pois a pesca sempre foi feita em mar aberto e assim continua. Manifestou que a prática da “pesca de arrasto” no perímetro de praia sob influência do empreendimento é proibida, motivo pelo qual a única possibilidade seria a pesca em mar aberto. Sustentou ainda a inexistência de dano moral passível de indenização porquanto os autores não sofreram dano moral com a construção do porto. (SANTA CATARINA, 2009, p. 2-3)

A magistrada, na sentença prolatada, explanou que a instalação e a exploração da atividade portuária, apesar de serem condutas lícitas e garantidas de licenças administrativas ambientais, influenciaram de forma direta e danosa os pescadores da localidade, com a redução da quantidade ou espécies de peixes e também pela limitação da área de pesca, por causar embaraço à navegação. Em decorrência de não mais estarem autorizados a pescar no entorno da Baía da Babitonga, alguns pescadores são forçados a buscar seu sustento em mar aberto, sem disporem de embarcações adequadas e seguras, além de enfrentarem maiores custos para sua locomoção. “Dessa forma, é nítido que os pescadores que já exerciam suas atividades pesqueiras na localidade onde o réu se instalou sofreram ônus maior do que o restante da população da cidade”. (SANTA CATARINA, 2009, p. 11)

A decisão da magistrada fundamentou-se, em parte, na perícia realizada, na qual o perito prestou esclarecimentos:

Portanto, em ulterior análise técnica, tem-se a esclarecer ao juízo que não houveram maiores impactos ambientais, além dos

previstos/remanejados no Relatório de Impacto Ambiental produzido pelo Requerido, porém Excelência, face à situação *sui generis* encontrada no presente caso, se de um lado não houve impacto ambiental fora do esperado pelo trabalho ambiental desenvolvido pelo Porto Réu, de outra banda, Excelência, vislumbra-se no presente caso um impacto de ‘cunho social”, ou seja, de fato os Autores por sua vivência, idade cronológica e formação a pesca, não tem condições hoje de serem alocados em outra atividade laboral que não a pesqueira, haja vista também os laços culturais e a própria formação primária deficiente. (SANTA CATARINA, 2009)

O perito também esclareceu em seu laudo pericial que os autores utilizavam toda a área da baía para pesca, em especial, o local denominado “poço”, local onde atualmente se encontram os pilares do berço de atracagem do Terminal Portuário de Itapoá. Há pescadores que se arriscam na pesca noturna não autorizada na região do porto e outros saem para mar aberto, sendo inclusive noticiado que um pescador faleceu em mar aberto. Isso porque a embarcação utilizada pelos pescadores artesanais possuem baixa envergadura, o que oferece riscos à sua integridade física. (SANTA CATARINA, 2009, p. 15-16)

É importante ressaltar que o relatório pericial às folhas 294 explicita que se o porto não tivesse sido construído, a pesca artesanal poderia ser uma atividade para envolver novas gerações de pescadores. Isso significa que a tradição que passa de pai para filho poderia ter continuidade se as características primitivas da baía tivessem sido mantidas. A magistrada apontou que o perito, à guisa de conclusão, explanou às folhas 336 que:

o impacto social do porto sobre a pesca foi sensivelmente sentido pelos autores, devido a três motivos principais: 1) criação legal da Zona Portuária que proíbe a pesca na região do porto de Itapoá; 2) a concorrência com os pescadores da Baía de São Francisco e regiões próximas aumentou, dificultando e/ou diminuindo o quinhão de pesca que caberia a cada embarcação, uma vez que a proibição de pesca no porto obrigou os requerentes a procurarem outros locais de pesca; 3) a maioria dos autores não tiveram condições para sair mais longe pescar ou mesmo ir a mar aberto, isto fundamentalmente pela precariedade/simplicidade de suas embarcações ou até mesmo falta de preparo técnico para navegações mais distantes da baía local. (SANTA CATARINA, 2019, p. 17)

Os fatos apresentados demonstram a privação dos pescadores nas suas atividades laborais, bem como alteração da sua rotina. Percebe-se nesta ação que

houve alteração do *modus vivendi* (MACHADO, 2016, p. 47). Isso porque sem a pesca, muitos pescadores buscaram em outras atividades o seu sustento e encontraram na construção civil a fonte de renda para sua família. Em relação ao fandango, os pescadores da região já não dançavam o fandango bem antes da instalação do Porto, salvo o Grupo de Fandango, que na época já se mostrava debilitado.

O resultado da demanda ajuizada concedeu aos pescadores a indenização por danos materiais, considerando, para efeitos de contagem, o início desde a implantação do Porto até a implementação de medidas sociais que minimizem os impactos sofridos pelos pescadores. Foi julgado improcedente o pedido de indenização por danos morais, sob o argumento de que a empresa ré não agiu de forma ilícita e que mesmo com a limitação da área de pesca, os autores ainda podem realizar a atividade em outra área (MONDIN, no prelo).

Para os entrevistados, as alterações trazidas pela instalação do Porto na comunidade foram negativas, em parte. Éder aponta o que considera negativo:

Olha, o porto, olha para mim, não conseguiu acolher todos os que moram aqui para o trabalho, mas algumas pessoas conseguiram trabalhar dentro, e gerou um tanto de empregos também indiretos nas outras empresas que vieram para cá, então do ponto de vista do trabalho, é, meio bom para o pessoal aqui, melhorou, não para os pescadores, né, mas para quem, que não é pescador, assim, no ponto de vista do trabalho melhorou, agora para os pescadores, gerou até um dilema. Eu acho que sim, [um malefício] foi porque com relação a pesca aqui dentro está bem difícil, para eles pescarem, é hoje até se fala que sempre foi proibido, mas o pessoal pensa que, para pescar a fiscalização aumentou muito, depois do porto, até por conta dos acidentes que estão ocorrendo, aqui dentro está muito difícil para o pessoal pescar, os pescadores têm que ter o barco para pescar lá para fora da baía, por que aqui ficou mais para os portos. (MIRANDA, 2016)

Éder refere-se à proibição da pesca próximo à área das plataformas do Porto, local onde anteriormente havia a maior quantidade de espécies de peixes e crustáceos, até a fundação do empreendimento.

A entrevistada Joelma aponta os reflexos que a implantação do empreendimento causou, tanto na atividade pesqueira quanto na manifestação cultural da comunidade:

Olha, é um pouco complicado de dizer, com certeza trouxe benefícios, mais comércio, a maioria das pessoas que estão trabalhando no porto tem plano de saúde, mas em relação à cultura, com certeza é a vinda do porto descaracterizou um pouco, hoje em dia a gente já não tem mais, por um exemplo, a dança do Fandango. [...] Com certeza houve impacto, principalmente no Pontal que hoje já não tem tanto pescadores, a maioria está envolvida em atividades do porto, já na Figueira que está mais próxima do porto, eu não percebi tanto esse impacto, continua assim, é, com mais ênfase a atividade pesqueira e a gente vê ainda maior número de peixarias que existe aqui está mais na Figueira e nem tanto no Pontal. (SARTOR, 2016)

A fala de Joelma elucida o que muitos moradores da localidade pensam sobre a instalação do Porto: a vinda do empreendimento melhorou a economia do município, trouxe empregos, todavia, resultou em prejuízos para a cultura da comunidade local. Neste particular, percebe-se assim como o faz Garcia (2015, p. 79), “o clássico choque de interesses entre os agentes econômicos, [...] e os anseios da sociedade, que costumam se dividir entre a defesa do desenvolvimento da economia e a luta pela qualidade de vida, atrelada ao meio ambiente” (GARCIA, 2015, p. 79). Nesse sentido, Joselene aponta que sobre a instalação do empreendimento:

tem dois pontos de vista. Na economia, eu acho que foi importante. Os pescadores dizem que não, mas eu vejo bastante gente da localidade empregada também, aí depende do ponto de vista, se você perguntar para o pescador, ele diz que não é, se você perguntar para outra pessoa, ele vai dizer que foi importante. [...] É, o pessoal mais jovem, que tem mais oportunidade de trabalhar no porto, agora para o pescador, não, por que ele usava aquela área ali para pescar, e agora eles não podem usar, então para eles não foi vantajoso. (CUNHA, 2017)

Ainda dentre as desvantagens oriundas dessa modernidade, Joselene aponta o trânsito como um dos malefícios:

Se você andar na rua que a gente transita da Jaca para o Pontal, você não consegue, se você for hoje, como está o trânsito, dá acidente, porque daí as carretas, elas colocam tanto na via que vai, quanto na via que vem, elas ocupam as duas pistas, tá bem complicado o trânsito ali, e assim, fora o trânsito, o lixo. Ano passado, a gente ia fazer um trabalho de recuperação ambiental ali, porque os caminhoneiros, eles pegam as sacolas, eles fazem o lixo, pegam a sacola, amarram no caminhão e quando eles saem, aquilo voa para todo que é lado, e quando não, eles pegam, e eles mijam nas garrafas e jogam ao longo da via, se você for, não sei hoje, mas ano passado, meu Deus, inclusive ali na frente da igreja, que foi uma briga grande ali na igreja da Jaca [...] Quer dizer, você pode fazer,

mas a polícia vai lá e multa, amanhã é outra, um descontrole total. (CUNHA, 2016)

É possível perceber que problemas ambientais decorrentes da falta de conscientização tanto da população local quanto de turistas são atribuídos ao Porto. Não se pode descurar ainda que com a vinda do Porto, houve a alteração no *modus vivendi* de muitos pescadores que sobreviviam da pesca, entretanto os mais jovens já não seguiam os passos de seus pais e de seus antepassados e buscaram nos estudos uma forma de buscar fora do município a sua sobrevivência.

No caso dos pescadores que pleitearam na via judicial a reparação dos danos, ficou comprovado que ainda mantinham o sustento ou parte dele com a pesca e que a instalação do porto afetou sobremaneira seu *modus vivendi*. Deste modo, restou reconhecido o direito dos pescadores à indenização em razão do dano material sofrido, bem como a efetivação de medidas que minimizem os impactos sofridos pelos demandantes.

Em relação ao fandango, os pescadores da região já não dançavam o fandango bem antes da instalação do Porto, salvo o Grupo de Fandango, que na época já se mostrava debilitado. O Porto pode ter acelerado o processo de esquecimento, mas não foi a única causa.

Para os fandangueiros, o fechamento do Canal do Linguado e a instalação do Porto não foram os grandes responsáveis pelo esquecimento do fandango pela população mais jovem. Segundo eles, o fandango foi esquecido por parte da população em razão da ausência de líderes que pudessem incentivar e realizar um trabalho comunitário de resgate da tradição. Janete elucida que a tradição foi enfraquecendo a cada dia e só não desapareceu porque o Seu Zózimo foi um grande incentivador. “Ele puxou muito, se não fosse por ele o fandango já teria morrido.” (JESUS, 2017)

Elisabete corrobora o testemunho da irmã Janete e acrescenta: “Foi em 1991 que eu entrei, Aí deu uma parada, depois eu voltei, voltamos pra resgatar. Quem fez o convite foi o seu Zózimo e o seu Chico. Depois que ele faleceu diminuiu bastante, tinha até acabado.”(NEVES, 2017). Pode-se notar nessas falas os avanços da modernidade se traduzem no que Hall (1999) aponta como dificuldade de manter a homogeneidade da identidade cultural e Patriota (2002), por seu turno, discute a crise identitária propondo a seguinte reflexão: “Como manter sua identidade, que

não é uma, que não é igual, aberta ao outro – assim exige o global – sem se arriscar a perdê-la ou destruí-la?”

Os esforços de seu Zózimo para que o fandango não fosse esquecido são reconhecidos pela comunidade. Ele conseguiu deixar como legado para seus dois filhos o amor pelo fandango. Atualmente, os seus dois dançam o fandango com muito orgulho e são os que mais forte batem os tamancos. Janete e Elizabete têm nos filhos, sobrinhos e netos a esperança da continuidade do fandango, porque "a gente não quer de jeito nenhum que morra." (NEVES, 2017)

Nessa senda, Ricoeur (2007, p. 423) menciona o esquecimento como um elemento emblemático, tanto para a memória quanto para a história: [...] o esquecimento continua a ser inquietante ameaça que se delinea no plano de fundo da fenomenologia da memória e da história. O autor propõe ainda uma reflexão acerca da complexidade do esquecimento, o qual traz intrinsecamente a ideia de apagamento, de destruição e que tem um pólo ativo ligado ao processo de rememoração. E essa busca pelas memórias perdidas demonstram que embora tivessem se tornado indisponíveis, não estão totalmente desaparecidas.

Para os fandangueiros mais antigos, quando a construção do porto iniciou, o fandango já não tinha o mesmo vigor de outrora. Neste sentido Seu Chico, homem simples, mas que demonstra grande sabedoria, revela que:

O Fandango embora ele fosse forte, eu acho que o porto em si, nessa área cultural nossa aqui, ele não trouxe prós, nem contras, e nós hoje recebemos um benefício em função do porto, do Fandango, da cultura de nosso município, de nossa comunidade. Não, um grande prejuízo, também não podemos destacar. Não teve prejuízo, pelo menos é o que vem da minha opinião.[...] Teria sido da mesma forma, se não tivesse porto, seria a mesma coisa. (ROSÁRIO, 2017)

O que seu Chico elucidava é que, embora algumas pessoas atribuam o exaurimento do fandango e de outras manifestações culturais existentes na comunidade à vinda do Porto, o empreendimento trouxe benefícios e não foi responsável pelo declínio do fandango e de outras culturas ali praticadas. Joselene, por sua vez, corrobora o posicionamento anterior, afirmando que o desaparecimento da manifestação cultural não tem relação com a instalação do Porto na localidade:

Por que não tem nada a ver com o porto, o porto acho que até tentou incentivar pelo que eu sei, assim, eles têm aqueles projetos que você pode, é no Ampliar, você pode fazer as oficinas, eles até tentaram, mas assim, eu acho que o pessoal misturou as coisas, da pescaria, com o porto ajudar, porque eu participei de várias reuniões, muitas vezes que você vai nas reuniões, eles misturam as coisas, então, é bem difícil. É por que assim, eles acham que tudo é culpa do porto agora, e isso não é culpa do porto, isso é culpa de nós que deixamos nossa cultura morrer, o porto, nessa parte do Fandango, ele não tem nada a ver.(CUNHA, 2017)

Janete Nunes de Jesus corrobora o pensamento de Joselene e acrescenta:

o porto não influi em nada. Hoje os mais jovens procuram trabalhar em restaurante, nas firmas, no porto, meus parentes tem bastante trabalho nesses lugares. É que hoje em dia os filhos não querem mais pescar. Difícil hoje, está difícil pra pescaria. Antigamente tinha o Porto de São Francisco e os navios passavam por aqui, então não é esse porto aqui que fez a pescaria acabar. Ele acabou alguma pescaria na baía, porque primeiro eles colocavam rede aqui e pegava peixe grande na baía: parambiju, badejo, agora passam mais navios, agora a pescaria é mais pra cima (em alto-mar) rede não dá pra por ali, porque perde. Agora rede de arrasto fazia anos que acabou, não foi o porto que acabou, mas faz muitos anos que acabou, tem pescador que diz que foi, mas não foi. A maioria não quer mais pesca, agora tem muitas crianças na faculdade, estão procurando outras coisas. (JESUS, 2017)

Nessa senda, é possível entender que moradores da comunidade não percebem que o empreendimento portuário, com a sua devida proporção colaborou para a alteração do modo de viver dos pescadores e foi um dos fatores de exaurimento do fandango. A comunidade de Pontal e Figueira do Pontal acredita que a 'culpa' pelo esquecimento do fandango é da própria comunidade. É importante a lição de Pollak (1989, p. 9), que ao tratar sobre a memória e sobre o esquecimento, enfatiza:

Nenhum grupo social, nenhuma instituição por mais estáveis e sólidas que possam parecer, têm sua perenidade assegurada. Sua memória, contudo, pode sobreviver a seu desaparecimento [...] alimenta-se de referências culturais, literárias e religiosas.

Joelma aponta que um dos motivos para o enfraquecimento do fandango é a carência de pessoas que possam tomar a frente e buscar estratégias para dar continuidade à manifestação cultural:

Eu já não estava mais, né, morando no Pontal, eu já estava fazendo faculdade e, assim, as pessoas da comunidade, eles têm vontade, mas eles não têm iniciativa, então, algumas pessoas... todo mundo que tem vontade “vem vamos dançar, vamos fazer assim”, mas aquela iniciativa de vamos pegar o grupo, vamos correr atrás, isso ficava a critério dos mais antigos que eram o seu Zózimo, seu Paulo. E hoje em dia, isso é, isso faz parte, porque todo mundo está trabalhando, está estudando, tem os afazeres do dia-a-dia, então se não tiver alguém com tempo disponível para ir lá juntar o grupo, não... então ter vontade é uma coisa, agora ter aquela iniciativa é um pouquinho diferente. (CUNHA, 2017)

Outro fator que pode ser tomado como causa para o enfraquecimento é a proliferação de igrejas evangélicas na localidade, uma vez que o fandango está intrinsecamente ligado a práticas religiosas. Segundo Rando (2003, p. 13), é importante observar que, com a expansão das religiões evangélicas junto às camadas populares, os mutirões, fandangos e outras reuniões coletivas praticamente deixaram de ocorrer.

Desse modo, é possível verificar que o fandango subsiste ainda em regiões nas quais o aparato tecnológico e a pluralidade de práticas religiosas não se instalaram plenamente. A proliferação de Igrejas Protestantes, conhecidas também como Evangélicas e Pentecostais, em todo o litoral, tem sido outro fator de impacto à difusão do fandango, já que o bater e o dançar fandango é proibido por estas Igrejas. Alega-se, em nome da proibição, o consumo de bebidas alcoólicas durante a dança, além do próprio ato de dançar e cantar, colocados como manifestações pecaminosas. Aguiar (2005, p. 50) afirma que vários mestres fandangueiros mudaram de religião e hoje tocam e dançam apenas músicas evangélicas. Os entrevistados, no entanto, discordam que o afastamento das pessoas da Igreja Católica tenha sido um dos fatores da desaparecimento da tradição:

Não, creio que não, igual a gente aqui que é católico, não católico, um ou outro mudou de religião, mas isso não tem nada a ver, na minha opinião [...] mas eu acho que assim, que antigamente era mais família, hoje já, antigamente você vivia da pesca e você vivia da roça, hoje não, você já tem outros trabalhos. (CUNHA, 2017)

Janete explica que o aparecimento de igrejas protestantes não influenciou a manifestação cultural:

Igrejas eu acho que não, porque o pessoal que gostava do fandango são católicos, sempre foram né, não foi por causa disso aí, essas pessoas não mudaram de religião. Eles achavam que era uma dança antiga, hoje em dia eles querem funk, e acham essa dança antiga. Eu me lembro que eles falavam dos pais deles que dançavam. Por ser só as três músicas que tinha que não chamaram mais nós lá na Festilha.(JESUS, 2017)

Atribuir o desaparecimento do fandango a um ou outro fator, isoladamente, significa não compreender a complexidade de uma manifestação cultural. Todos os fatores, hodiernamente, dificultam a preservação do fandango e a disseminação dessa cultura.além dos contributos do universo pós-moderno, quais sejam, o deslocamento e o descentramento. Os fatores ora tratados – o enfraquecimento da pesca artesanal e da agricultura familiar, o fechamento do Canal do Linguado, a instalação do Porto e a proliferação das igrejas protestantes - tomados isoladamente, não foram responsáveis pela desapareição do fandango em Itapoá, mas todos eles, agregados e em contextos históricos determinantes foram substanciais para a configuração do fandango que se tem hoje em Itapoá e que a duras penas ainda resiste.

#### 3.4 OS NOVOS SENTIDOS DO FANDANGO COMO PATRIMÔNIO CULTURAL DE ITAPOÁ: O SIGNIFICADO DO REGISTRO E DA SALVAGUARDA DE UM PATRIMÔNIO IMATERIAL

O fandango praticado em Itapoá esteve intimamente ligado à pesca e à agricultura, atividades praticadas pelos primeiros moradores e colonizadores de Itapoá. A dança era praticada após os mutirões e também em ocasiões de festa e conagraçamento entre os moradores da comunidade. Seu Chico aponta a relação entre o fandango e a pesca, observando que “ele tem uma relação porque é um ponto atrativo, ele trazia esse entendimento a agricultura por que, como eu te expliquei, se fazia mutirão.” O fandanguero revela que os mutirões na localidade:

Era mais para área da agricultura, porque a agricultura era assim, você fazia uma roça para arroz, plantavam arroz, você usava sempre

as pessoas para ajudar, tinha aquela economia solidária, então as pessoas iam, ajudavam os outros, então no final daquele mutirão, para sábado que vem nós vamos fazer o Fandango, vamos supor assim, para compensar aquela ajuda. Aí tinha a dança, eles faziam a comida típica, aí tinha a dança, dança do Fandango que eles faziam. A comida, era uma comida típica, era o peixe salgado, o peixe ensopado, a farinha nós fabricávamos na engenhoca de farinha, que eles tinham na época. (ROSÁRIO, 2017)

Seu Zózimo Neres do Rosário, já falecido, foi entrevistado no ano de 2008 por Joselene Nascimento Cunha, e, naquela ocasião, explicou que o fandango veio dos antepassados que dançam na localidade há mais de setenta anos, mas não soube precisar a data. Segundo ele, os primeiros tocadores de fandango foram o Jucelim da Silveira e Antonio Mauricio. Jucelim ensinou o filho Bertolino da Silveira a tocar o fandango e a Dança de São Gonçalo, e a tradição passou de pai para filho. Segundo Cunha (2008), além de tocar viola, ele declamava versos e fazia homenagens para as pessoas que passavam pela localidade. Durante todo o tempo de existência do grupo, houve somente um tocador: Bertolino, além dele não houve outro violeiro ou instrumentista no grupo.

Joselene é sobrinha de Bertolino da Silveira e revelou que os filhos dele sabem tocar viola, mas nunca se interessaram pela continuidade do fandango: “tem os dois filhos dele Mazouro e Aroldo que eles sabem tocar, a gente até foi atrás, mas eles não se interessam. Janete corrobora a informação, explicando que o filho de Bertolino não quis continuar a tradição do pai, e acredita que é porque ele tem vergonha. Ao ser indagada se a vergonha é em relação à manifestação cultural, Janete responde que acredita que ele seja tímido.

Depois do falecimento de Bertolino, para dar continuidade ao grupo, foi necessário gravar um CD com as músicas do fandango. A gravação foi feita em uma das apresentações que o Grupo de Fandango realizou durante a *Festilha*, uma festa de costumes açorianos realizada anualmente na cidade de São Francisco do Sul.

Os instrumentos que tinha na época era a viola, a rabeca que (inaudível). Eu tinha uns tios que tocavam, que as pessoas mais idosas que tocava, e depois teve um (inaudível) que era nosso tocador que nos acompanhava, na minha época para cá. Esse tio é falecido, hoje faz menos de 18, 19 anos que ele faleceu. Ele não ensinou não, tem uns filhos que puxaram ele que até vão, mas não são muito assim, não vão muito assim, sabe, e aí, nós começamos de lá para cá, dançando com gravação, de música gravada, que ele

gravou na festilha em São Francisco, aí chegou um senhor lá e falou “eu vou gravar para vocês uma fita. (ROSÁRIO, 2017)

Para Seu Chico, se não fosse por essa gravação, a tradição da comunidade já teria sido extinta há muito tempo. Sobre os instrumentos musicais utilizados no fandango de Itapoá, Joelma afirma que aqui a rabeca não era um instrumento tocado.

Eu acho que aqui não aconteceu mesmo, porque já não era uma tradição de fazer, também tem a questão da madeira própria, eu sei que em Paranaguá, eles fazem o tamanco, tem um tipo de couraça própria para isso, lá eles fazem a rabeca e a viola também, mas é tudo uma técnica que já vem de tradição, né, de pai para filho, de neto, e aqui não tinha essa técnica, tanto de tamanco, tanto de fazer os instrumentos musicais, só mesmo da dança. (ROSÁRIO, 2017)

Seu Zózimo foi integrante do grupo de fandango Chimarrita e grande incentivador do fandango. Ao perceber que o fandango não mais atraía o interesse dos adultos, - mormente porque a cidade estava em fraco desenvolvimento e expansão, o número de construções aumentava vertiginosamente e pessoas vinham de vários lugares do Brasil para morar em Itapoá- Seu Zózimo convidou Joelma Sartor, para fundar o Grupo de fandango Mirim.

O grupo realizou vários ensaios e se apresentou em muitos eventos, mas como bem disse Joelma, faltou um líder para que o grupo continuasse e com seu Zózimo adoentado e ela envolvida em outras atividades, não havia essa pessoa que pudesse incentivar e dar continuidade ao grupo. Nessa esteira, é possível pensar na ideia de presença/ausência a que o fandango nos remete:

O percurso da noção mostrou indubitavelmente que o patrimônio jamais se nutriu a continuidade, mas ao contrário, de cortes e da problematização da ordem e do tempo, com todos os jogos de ausência e presença, do visível e do invisível [...]. (HARTOG, 2006, p. 272)

Como se vê, o fandango não seguiu um trajeto linear, ao contrário, apresentou altos e baixos, ora com poucos fandangueiros, ora sem tocador, ora com dificuldades para comprar as roupas e tamancos. Em que pese os dançadores tenham noção de que se trata do maior patrimônio imaterial de Itapoá, a grande

maioria dos moradores da localidade desconhecem a cultura local, notadamente os moradores mais recentes e os jovens e com ela não se identificam. Para Arruda (2006, p. 110), o patrimônio evoca sentimentos partilhados no presente ou vividos no passado pelos grupos sociais, o que o torna referência para a construção de sentimentos de pertencimento e identidades [...] estabelecendo as fronteiras entre os iguais e os diferentes.

E sobre pertencimento, é possível perceber no entrevistado Eder, em que pese não resida mais na localidade e não dance mais o fandango o sentimento de pertencimento ao grupo e à cultura do fandango:

Olha, para mim, o Fandango, ele faz parte da minha história, ele conta a história da minha vida, da história da minha família, dos meus avós, por isso que eu participei por um tempo, para tentar perpetuar, por que eu acho que conta um pouquinho de como as coisas eram, de como eles viviam, um certo tempo, em uma época, essa é a importância desse sentimento com a relação à nossa história. Olha, para os mais velhos ainda tem essa questão da história, eles acham bonito, acham legal quando vai, quando fazem o Fandango, o São Gonçalo foi algo que se perdeu muito mais cedo do que o Fandango, mas eles acham, quando a gente fazia as rodas aqui, eles achavam bonito, vinham assistir, mas pros jovens, os jovens não tinham muito interesse, eram poucos que se interessavam, eles não achavam, assim, bonito, eles achavam feio, davam risada, piada até tinha vergonha, os mais jovens iam dançar por conta dos outros que ficavam fora. (MIRANDA, 2016)

O jovem fandangueiro exterioriza em sua fala o sentimento de pertença à sua comunidade e ao fandango e da identidade cultural, que vem se perdendo, mesmo tendo se mudado da comunidade há algum tempo. Bauman (2005, p. 17) elucida que o pertencimento e a identidade não são sólidos como uma rocha e não são perenes, pelo contrário, são revogáveis e negociáveis, sendo que “as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age- e a determinação de se manter firme a tudo isso -são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”.”

O desinteresse dos jovens em aprender o fandango ameaça a prática da dança em Itapoá. Essa ausência de afeição pela dança tradicional da comunidade pode ser entendida como ausência do sentimento de pertença. Para Bauman (2012, p. 45), a pertença não é viável quando a totalidade em questão se torna uma comunidade abstrata, "imaginada". Para pertencer a um congregado de pessoas é

preciso se identificar com a totalidade "imaginada". Isso não ocorre com os jovens da localidade, que não conhecem a dança, as músicas, o porquê de dançar o fandango.

Os entrevistados demonstram uma certa angústia ao tratar da perda da identidade da comunidade, que prefere as danças mais modernas. Bauman (2012, p. 46) trata da questão, esclarecendo que "ter uma identidade parece ser uma das necessidades mais universais", e Aguiar (2005, p. 50), por sua vez, defende que um homem enfraquecido em sua identidade, que se sente desvalorizado em seus valores genuínos acaba presa fácil de ideologias dominadoras que reforçam o ser dependente.

Ao pensar em identidade cultural e na comunidade pesquisada e ainda no fato dos mais jovens não se interessarem pelo fandango, não se pode perder de vista que o sentimento de 'pertença" não pode ser herdado, mas vivenciado no dia-a-dia, junto com os seus pares. Hall (2003, p. 50) esclarece que o sentimento de pertencimento a uma cultura é construído historicamente, "um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos." Nessa senda, o autor aclara que a identidade não pode ser concebida como algo unificado e estável e o sujeito não assume uma nova identidade a qualquer tempo, ao invés disso, confronta-se com o que intitula de multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis. A identidade unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia e depende de uma construção histórica do sujeito.

É interessante observar que Janete e Elisabete não conviveram com o fandango desde crianças e que começaram a dançar o fandango após completarem trinta anos e ambas demonstram o que sentem pelo fandango. Diante disso, é possível conferir que o sentimento de pertença foi construído historicamente, com a convivência com outras pessoas que não os próprios familiares:

Antigamente quando eu era nova ainda, né, eu achava muito bonito eles dançaram, né, aí eles me convidaram pra entrar, eu achava muito bonito e gostava, era uma tradição muito bonita ee já estava começando a terminar daí eu entrei, eu e a minha irmã entramos. Eu já era adulta, eu tinha uns 30 anos. Eu me lembro do fandango quando era moça ainda, com dezoito anos, que eu morava mais longe. Aí no salão eles dançavam no salão da igreja, aí eles dançavam muito chamarrita, faziam muita promessa pra São Gonçalo. Eu só assistia, mas não participava. [...] Nós queremos resgatar, não queremos que morra isso, a minha sobrinha que é

professora adora, ela diz que não quer que morra, ela vem dançar conosco, inclusive o filho dela que tem anos quer comprar um tamanquinho pra bater também. A minha neta tem dezessete anos e dança também. (JESUS, 2017)

Elisabete, que aprendeu a dançar com os parentes do marido, quando já era adulta, explica seu sentimento em relação ao fandango:

Os mais antigos dançavam, os parentes do meu marido, dos mais antigos. [...] Ele não dança, mas os parentes dele dançavam. O desaparecimento é porque não entendem o significado da dança, da tradição, uma dança açoriana, muito linda, né. Eles não entendem daí não se interessam. Eu mesmo assistia, mas eu não sabia, mas depois que eu fui convidada e eu fui ensaiar, quando eu entro na roda não sou eu. Mexe. Se transforma, não sei como explicar. Eu amo o fandango, eu não vou por ir, eu vou porque eu amo, senão não ia. (NEVES, 2017)

Ao falar sobre a preservação do fandango, Seu Chico expressa o que sente em relação ao patrimônio cultural e como se identifica com ele:

Eu acho que para nós aqui, para mim é importante, é uma tradição dos nossos pais, dos nossos avós, tataravôs trouxeram, então quanto mais a gente conseguir dar essa atenção a essa cultura, ela para gente representa muita coisa, porque é um legado que nós temos e como um legado, nós temos de preservá-lo, resgatar e preservar, essa cultura que não foi cultura de momento, foi cultura de uns séculos atrás. [...] nós temos um legado que nós podemos dar continuidade, nós queremos que cada vez isso se mantenha na nossa localidade, na nossa comunidade e principalmente o nosso município que é o único destaque que nós temos no nosso estado. (ROSÁRIO, 2017)

Seu Chico revela ainda que o desaparecimento do fandango é algo que considera natural, e que a modernidade é responsável pelo seu perecimento. Segundo ele, “mais cedo ou mais tarde vai desaparecer.” (ROSÁRIO, 2017)

Hall (2003) discute acerca do que denomina de crise de identidade, notadamente no que aduz ser um processo de mudança que desloca a estrutura da sociedade moderna. Para ele, descentramento e deslocamento constituem o universo pós-moderno e o indivíduo moderno não é mais um sujeito unificado e delimitado. “à medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração

cultural.” (Hall, 2003, p. 74). E isso é o que aconteceu com o fandango: a cidade acolheu em pouco tempo pessoas que vieram de várias localidades do Brasil, trazendo consigo novas informações e as mais diversas culturas, o jovem nativo, por sua vez, percebendo o crescimento da cidade, buscou nos estudos a qualificação para atender às exigências que ora se impunham.

A maioria dos pesquisadores que se dedicaram ao estudo do Fandango ressalta o gradativo desaparecimento desta dança que, em muitos lugares, já não expõe suas características tradicionais. Em muitos lugares comunidades no estado do Paraná, notadamente em Antonina e Morretes, o Fandango já desapareceu, pois, por se tratar de uma tradição transmitida apenas pela oralidade, ela sucumbiu juntamente com os seus protagonistas mais velhos. A facilidade de acesso aos meios de comunicação de massa leva os mais jovens a se interessarem por músicas e danças de abrangência nacional e internacional e a desinteressarem pelo fandango.

A cultura de massas provém, a um tempo, da economia de mercado, do desenvolvimento tecnológico, da comunicação multiplicada à distância, e constituiu-se com o desenvolvimento de uma quase-indústria cultural. O saber sobre o qual se funda a cultura de massas é aparentemente um mosaico, constituído por um agregado de informações não ligadas entre si. O código é pobre, porque se trata, para a indústria cultural, de comunicar-se com o público mais vasto possível e a relação existencial está situada sob o signo da felicidade, do amor, do conforto, do prazer, da posição social. “A cultura de massas, nesse sentido, pode ser concebida como um aspecto capital de extensão ou da democratização da cultura urbana burguesa, e, de resto, desenvolveu-se na e pela destruição das culturas rústicas-plebéias.” (MORIN, 2006, p. 101)

Conforme dito anteriormente, o fandango ocorre por ocasião do mutirão, momento em que também se aprende a sua música e suas marcas. Entretanto, como estas reuniões são menos frequentes diante do êxodo das populações das regiões isoladas, as possibilidades de se aprender o fandango também diminuiram. Os caiçaras tendem a deixar suas casas isoladas para tentar melhores condições de vida e trabalho, aproximando-se de centros urbanos, locais em que o mutirão é raro. Para Juliana Saenger (2002) este efeito pode ser verificado em depoimentos nostálgicos de fandangueiros mais antigos que vêm na urbanização do litoral um dos fatores que dificultam a preservação do fandango.

Para Bauman (2012, p. 45), a marca de modernidade é a ampliação do volume e do alcance da mobilidade, e, por conseguinte, de forma inevitável, o enfraquecimento da influenciada localidade e das redes locais de interação. E esse processo de esquecimento do fandango, a nosso ver, é inevitável, à medida em que os mais jovens não se interessam na sua continuidade.

Alguns dos entrevistados declararam a importância de se ensinar o fandango para as crianças e adolescentes e de difundir o fandango como prática cultural, como forma de preservar a memória e o patrimônio imaterial. Joselene aponta que oficinas de fandango seriam estratégias importantes de salvaguarda:

[...] essa parte seria bem importante para as crianças, porque, assim, hoje as crianças não sabem aquilo que aconteceu no passado e está se perdendo tudo, desde as grandes festas que tinham lá no Pontal que eram festas tradicionais, que eu lembro que quando a gente era criança, [...] Era a festa do Senhor Bom Jesus, a Festa de Nossa Senhora, hoje já virou uma tradição, mas não é aquele costume que era antigamente. (CUNHA, 2017)

Warnier (2003, p. 97) aclara que “a transmissão das tradições culturais se apoia no patrimônio herdado do passado, sendo que para conservar sua identidade, os grupos e as nações devem manter, cultivar, renovar seu patrimônio.” Nessa esteira, a transmissão cultural liga-se intrinsecamente à educação e o ensino, sob todas as suas formas e é um meio de socialização dos jovens, de acesso à palavra pelo domínio da linguagem e das aprendizagens dos saberes.

A prática do fandango estava intrinsecamente ligada aos mutirões, cujas atividades colaborativas voltavam-se à solidariedade e à sociabilidade da comunidade. Com o desenvolvimento da cidade e com a chegada de novos moradores, veranistas e turistas, os antigos moradores da comunidade se voltaram para essas novidades trazidas pela modernidade e não foram capazes de dar conta da manutenção da prática cultural.

Outra questão importante que deve ser que deve ser aqui lembrada é a omissão do Poder Público na criação de estratégias de continuidade do patrimônio imaterial, face ao progressivo enfraquecimento da manifestação cultural. Para os fandangueros, criar estratégias de salvaguarda do patrimônio se resume ao auxílio financeiro para que o grupo de fandango pudesse se apresentar em localidades fora do município. Seu Chico explica o que o Poder Público já fez pelo fandango de Itapoá:

O que a gente recebia da parte do governo do município era vestuário, as viagens, a gente tinha auxílio as vezes da prefeitura. [...] hoje, assim, é que hoje nós estamos mais parados, a administração do Fandango hoje, ele está através da ACOPOF, da associação, então a associação hoje é quem administra o Fandango.(ROSÁRIO, 2017)

Éder explica que houve “[...] pouco investimento também do ponto de vista da própria Secretaria da Cultura, porque o Fandango, a única manifestação aqui de Itapoá, então eu acho que também, por esse lado faltou um tanto de investimento da Secretaria de Cultura no nosso fandango.” (MIRANDA, 2016) O jovem fandanguero acrescenta ainda que

Teve um projeto feito pela Marli quando ela era diretora de cultura, mas foi só isso, ela conseguiu junto com a SDR<sup>13</sup>, ela conseguiu um recurso aonde conseguiu instrumentos, roupas, esse cartãozinho que eu te falei, que dava para o pessoal quando ia se apresentar, banner da gente, então esse foi o projeto, ela conseguiu uma assessoria com um rapaz para vim dar uma ajuda... Olha eu acho que foi por 2009/2010, foi nessa época. [...]nós na época até conversávamos que a Joelma durante um período cuidou dessa parte também e ela foi visitar o Fandango de Paranaguá e lá eles, ela até tentou, converso, por que lá eles destinavam uma parte do recurso, destinam acredito ainda, uma parte do recurso para o Fandango, o Fandango deles é superorganizado. (MIRANDA, 2016)

As tentativas de preservação da manifestação cultural segundo Éder, vem sendo realizadas por pessoas ligadas à comunidade, mas nenhuma participação do Poder Público. Segundo o entrevistado, houve algumas tentativas da ACOPOF e de Dona Maria Alzira, mas salienta a dificuldade que é unir os jovens e também de receber auxílio do Poder Público:

[...] eu falava pro meu pai, eu falei que a comunidade falava, então a (inaudível), falei pra ele por que o pessoal, o jovens da época dele não participaram de nada, não deram continuidade a nada, tirando o futebol, eles não fizeram mais nada, depois desse espaço veio a minha geração, até que tentamos um pouco junto com o seu Zózimo, mas a coisa já tinha se perdido muito nesse espaço-tempo, já tinha se perdido muito tempo, então faltou esse interesse por parte da comunidade e faltou esse incentivo da parte pública, principalmente da secretária da cultura que não deu essa ajuda que se necessitava para dar apoio na continuidade, então o troço foi morrendo, foi se apagando e está assim como está hoje. (MIRANDA, 2016)

---

<sup>13</sup> Secretaria de Desenvolvimento Regional - SC

Joelma acrescenta que “não tem sido feito nada, não conheço da administração pública, Secretaria de Cultura se foi feito algum resgate, nem se foi feito algum registro disso daí, se tem alguma coisa depositada na biblioteca.” Ao encerrar sua fala, Joelma conclui que

Ah, o Fandango é no município de Itapoá, uma prática cultural que tinha a maior evidência, não conheço aqui em Itapoá algum tipo de dança ou alguma outra cultura que se destacou tanto no município e que é triste que a administração pública não tenha valorizado isso daí, ou feito o registro, que ainda no Pontal, se fosse feito um trabalho, tenho certeza que a comunidade era estaria disponível para ajudar, para fazer o registro e se tivesse apoio da administração ou do porto, “não sei de quem”, eles dariam continuidade a isso daí, tanto o Fandango Adulto quanto o Fandango Mirim. (SARTOR, 2016)

Joselene, por seu turno, esclarece que [...] se tu olhas a relação que tem o Fandango com as pessoas de antigamente, o Fandango não era só dança as pessoas falavam, eles tinham uma, a própria linguagem daqui tem uma relação com essa dança, as roupas também, lógico que se parece que se perdeu um pouco.” E vai além, ao retratar com pesar que a comunidade onde cresceu vem paulatinamente perdendo a memória e esquecendo não só do fandango, mas de outras manifestações culturais que eram importantes para a comunidade:

[...] o pessoal dançava como eles se vestiam, eles iam lá e faziam o negócio, iam vestidos com aquela roupa (inaudível), faziam a roda e dançavam pra, depois da promessa, mas tinha uma diversão, uma coisa assim, então, essa questão assim do jeito do povo, da forma de falar, então o Fandango meio que preservava, mostrava pra quem é novo um pouco de como era, é realmente essa questão da memória e isso se perdeu, não só com o Fandango, tinha outros com essa cultura, São Gonçalo, o Terno de Reis que até a pouco tempo a gente fazia e tinha mais que um grupo, mais as pastorinhas que também tinha, então a coisa se perdeu. Foram se perdendo e o povo foi perdendo, realmente, perde alguma coisa, perde um pouco da memória. [...] eu acho assim, que é bem difícil, por que a identidade do Pontal e da Figueira, eles não têm outra identidade...[...] A memória, sim, perder isso, a gente já perdeu muitas coisas ali, você vê o São Gonçalo, a gente tinha, não existe mais, por que os mais antigos, não foi passado, os novos não se interessaram, aí foi acabando. (CUNHA, 2017)

Todos os entrevistados demonstraram uma grande preocupação com a perda da memória e esquecimento do fandango. E essa preocupação com a memória é fundamental, pois como defende Le Goff (2003, p. 471) “A memória onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens”. Ademais, a memória é uma coletânea de rastros deixados pelos acontecimentos que afetam o curso da história dos grupos envolvidos, cuja memória permite o sentido da orientação na passagem do tempo. Ou como bem afirma Ricoeur (2007, p. 108), existe uma “orientação em mão dupla, do passado para o futuro, de trás para frente, por assim dizer, segundo a flecha do tempo da mudança, mas também do futuro para o passado. (...) Na ação entre o tempo narrado e o espaço construído, as analogias e as interferências abundam (...). São dois tempos distintos, agregadores de valores sociais que se imbricam nessa esfera temporal.

Para a preservação da memória, Joselene aponta como fundamental o incentivo do Poder Público:

Na comunidade antiga, na organização da comunidade do jeito que eles eram antes, o crescimento talvez tenha, mas eu digo que não é só isso, ou não é o crescimento, faltou a questão do incentivo, porque com aquela comunidade né, todas as comunidades mudaram, Paranaguá também não é a mesma, então faltou sim, faltou esse interesse da população que foi se perdendo e foi mudando a cabeça, foi mudando a coisa como era, uma coisa bonita, que até muitos achavam que era feio, e faltou essa questão do incentivo do poder público, faltou o questão do sentimento de identidade do Fandango dos mais jovens principalmente, e faltou o incentivo né, essa questão de chegar mais próximo o poder público e trabalhar nem que fosse nas escolas, [...] trabalhar isso com as crianças, porque teve uma época em que eles faziam, não tinha apresentação do Fandango, mas tinha apresentação de dança gaúcha aqui, então, vê, tinha uma invasão de uma outra cultura... (CUNHA, 2017)

Nessa esteira, é importante trazer a lição de Le Goff (2003, p. 426), o qual pontifica que “Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Para o autor, os esquecimentos e os silêncios da história revelam os mecanismos que manipulam a memória coletiva. “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva,

cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia”. (LE GOFF, 2003, p. 469)

O Secretário de Cultura de Itapoá, Claudio Roberson Lemonie, ao falar sobre o fandango demonstra conhecer a importância dessa manifestação cultural como elemento identitário e a necessidade de manutenção e preservação da memória. Nesse sentido, o entrevistado revelou que o Poder Público incentivará o fandango local por meio de uma lei de registro do fandango como patrimônio imaterial, originária do poder executivo municipal, que será criada durante a gestão municipal de 2017-2020. Ao ser questionado sobre a relação entre a criação de uma lei e a efetiva tutela do patrimônio imaterial, o Secretário revela não perceber o abismo incomensurável que é a criação da lei e sua efetiva execução. Isso porque a lei é um ato meramente autorizativo e não vincula o Poder Executivo à obrigação de preservação do patrimônio imaterial. O fato de existir uma lei de registro municipal do fandango gera somente uma expectativa de preservação do fandango, no entanto, se não houver interesse e vontade política, bem como verbas instituídas pelas leis orçamentárias, nenhuma sanção será imposta ao chefe do poder executivo caso se omita na execução da lei.

Leite (2011, p. 150) aclara que “salvaguardar um bem cultural de natureza imaterial é apoiar sua continuidade e atuar provocando melhoria nas condições sociais e materiais de transmissão e reprodução”. De acordo com o IPHAN:

[...] no caso do Registro, o objetivo não é assegurar a integridade física do bem por meio de fiscalização e procedimentos de conservação e restauração, mas propiciar, pelos meios adequados à natureza do bem, sua continuidade, com base na produção de conhecimento, documentação, reconhecimento, valorização, apoio e fomento. (IPHAN, 2010, p. 3)

O Secretário de Cultura afirmou também que a preservação da cultura local será feita por intermédio do Porto de Itapoá, por meio do Projeto Ampliar, consistente em oficinas de fandango com as crianças da comunidade de Pontal do Norte e Figueira do Pontal. Além dessas ações, o Secretário revelou que está sendo realizado um levantamento sobre o fandango, antigos moradores, roupas que

utilizavam, no entanto, não soube responder como esse levantamento estava sendo feito e por quem.

O Secretário de Cultura afirmou também que a preservação da cultura local será feita por intermédio do Porto de Itapoá, por meio do Projeto Ampliar, que consiste em oficinas de fandango para as crianças da comunidade de Pontal do Norte e Figueira do Pontal. Além dessas ações, o Secretário revelou que está sendo realizado um levantamento sobre o fandango, utilizando a narrativa dos antigos moradores para auferir dados como as roupas que utilizavam, dentre outros elementos. No entanto, não explicou como esse levantamento estava sendo feito e por quem.

É importante ressaltar o papel fundamental do Poder Público na preservação da cultura, segundo o art. 215, *caput*, da Constituição Federal: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes de cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.” (CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 1988)

Sobre o registro do fandango, é importante salientar que quando foi realizado no Paraná o processo para o registro do fandango Caiçara como patrimônio imaterial, os agentes envolvidos estavam motivados e impulsionados pela vitalidade do fandango na região delimitada para registro. O grupo de fandango de Itapoá, todavia, não participou dessas discussões concernentes ao registro como patrimônio imaterial, a uma, porque pertencente a outro Estado -Santa Catarina- e, a duas, era um grupo inexpressivo face à visibilidade que possuía o fandango paranaense. Alguns dos entrevistados revelaram desconhecer o registro do fandango no estado paranaense. Outros afirmaram conhecer o fandango Caiçara do Paraná, tendo inclusive conhecido a região onde o fandango é vivamente praticado. Ao questionar sobre a extinção do fandango, os entrevistados não admitem falar nesses termos. No entanto, Eder aponta a situação do fandango atualmente:

Poucos que dançam, eu quando tenho uma apresentação, seu Chico me chama, mas se tu for ver, tem bastante, tem até umas mulheres que não são daqui, que são de fora que dançam Fandango, por que as mulheres, daqui são poucas que participam [...]então são poucos que dançam só quando tem alguma coisa, quando um evento chama e não é uma coisa contínua, que eles marcam os ensaios e, não, não é aquela coisa que era...[...] daí a coisa se perdeu. (MIRANDA, 2016)

O que ele revela é que atualmente o grupo de fandango Chimarrita se organiza apenas para ensaios e apresentações em eventos festivos. Fora disso, os

fandangueiros não se reúnem para a prática da dança. Nesse panorama, verifica-se que a prática do fandango, motivada pelos antigos mutirões, não ocorre há muitos anos em Itapoá. O que se percebe é que o grupo existe com o intuito de se apresentar em eventos esporádicos e ainda pelo temor que têm os dançadores da dança se extinguir. Como todo patrimônio imaterial, o fandango sofre pressão dos modismos, da modernidade que o empurram para o esquecimento. Aguiar (2005, p. 27) aponta para a extinção completa do fandango: “Há quem diga que sua vida não ultrapassará duas ou três gerações.”

Até o momento foram realizadas ações isoladas para a manutenção do fandango Chimarrita, e em que pese o representante do executivo municipal na área de cultura demonstre uma preocupação com o fandango, nada de concreto foi realizado ainda.

Pensar no enfraquecimento do fandango nos leva a pensar na criação de medidas que possam salvaguardá-lo, posto que não foi reconhecido como patrimônio cultural imaterial, a exemplo do fandango do Paraná. O fato de não ter sido registrado não significa que não seja reconhecido e considerado como patrimônio cultural, pelo contrário, as memórias trazidas pelos entrevistados na presente dissertação exteriorizam não só o sentimento de pertença e de contentamento dos fandangueiros por praticarem o fandango, mas também o pesar pela incerteza do seu futuro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar dos inúmeros trabalhos realizados sobre o fandango, a discussão sobre o fandango em Itapoá não ter despertado o interesse de pesquisadores, o município abriga o único grupo de fandango conhecido no estado de Santa Catarina.

A opção pela metodologia da história oral com uma das fontes de pesquisa foi uma escolha pensada no indivíduo e nas suas diferenças individuais, possibilitando uma nova versão da história e como meio de dar voz aos múltiplos narradores. Esse processo investigativo que envolve pessoas e suas memórias propiciou à pesquisadora fazer da História uma atividade mais democrática, voltada para a própria comunidade. Freitas (2006, p. 79) aponta que esse método investigativo "permite produzir a história a partir das próprias palavras daqueles que vivenciaram e participaram de um determinado período, por intermédio de suas referências e também do seu imaginário." É o que ele denomina de método por excelência, voltado para a informação viva. (FREITAS, 2006).

O fandango praticado em Itapoá em muito se assemelha ao praticado no estado do Paraná e a dança encontra-se intrinsecamente relacionada ao universo do

trabalho, da festa e da religião. Essa manifestação cultural sofreu, durante seu longo percurso, alterações advindas de mudanças culturais, novos ordenamentos espaciais, econômicos e políticos. Mas, igualmente, foram importantes os efeitos negativos provocados pelos estranhamentos culturais, algumas vezes de cunho religioso, como no caso da Igreja Católica em tempos idos ou das igrejas protestantes, nos dias atuais. O Fandango é reconhecido em diferentes períodos históricos e, ainda o é, como prática lasciva e atentatória à moral e aos bons costumes. Esse preconceito com a cultura popular afastou o fandango dos centros urbanos, causando um grande prejuízo para a manutenção da manifestação, que passou a ser considerada uma prática de pessoas pobres e caipiras. Desse modo, o fandango vincula-se a uma realidade própria de uma comunidade caiçara, tanto no que se refere à constituição dos seus saberes e modos de vida, mas resulta, também, de relações com as elites e os órgãos públicos - que alteraram significativamente a realidade vivenciada pelos fandangueiros.

O fandango é uma prática que pode ser considerada multicultural, em razão de reunir em uma única manifestação tantos elementos culturais: a dança, a música e a poesia. Esses elementos são frutos da tradição oral, sendo assim suas diferenças são marcadas com um elo da experiência das comunidades caiçaras locais. Nesse sentido, embora o Fandango siga um ritual em cada local onde é praticado, sua característica mais acentuada é a improvisação.

A variação no modo de dançar e de tocar em cada região demonstra que as letras das músicas e a dança são elementos vivos, circulantes e que essas alterações são próprias da cultura e da identidade de cada povo ou comunidade, que criativamente reelabora seu significado, entrelaçando elementos antigos aos mais modernos. É um processo constante de reinvenção que revela importantes aspectos culturais do caiçara. Além disso, se encontra ligado às diversas práticas religiosas e culturais e à vida em comunidade, ultrapassando o sentido econômico e servindo como meio de externalizar a individualidade, e de reviver experiências coletivas e de partilha.

Para além da análise que buscou entender o processo de desaparecimento do fandango que vem a muito ocorrendo, foi necessário refletir acerca da associação que os entrevistados fazem à herança recebida dos antepassados. O esquecimento e a perda cultural vêm sendo percebidos por eles como negativo, uma vez que

algumas vozes já ressaltam a importância de se manter e preservar a memória dos antepassados.

Ademais, o grupo entrevistado não parece dar um espaço privilegiado nas suas discussões às possibilidades e aos riscos de uma proteção oficial proveniente do reconhecimento do Fandango como Patrimônio pelo IPHAN. Também não conhecem os mecanismos de proteção assegurados juridicamente para a salvaguarda do fandango. Alguns membros do grupo reputam ao Poder Público a parcela de responsabilidade nas perdas provocadas no Fandango, por não ter realizado intervenções eficazes para a manutenção do fandango na localidade. No entanto, outros membros do grupo acreditam que o Poder Público municipal fez o que estava ao alcance, concedendo ônibus para que o grupo de fandagueiros pudesse se apresentar em localidades fora do município, confeccionando as roupas e tamancos. No discurso desses atores sociais também não surgiu nenhuma referência à possibilidade de patrimonialização e de seus instrumentos. Quiçá, essas divergências internas podem em parte ser explicadas pelo fato da preocupação maior, hoje em dia, passar pela continuidade do Fandango como um patrimônio da comunidade. Desta feita, as dificuldades de transmissão para a população mais jovem dos significados do passado são vistos como entraves mais poderosos do que a intervenção do Estado nos rumos do seu patrimônio.

A preservação de bens culturais mostra-se fundamental à medida que possibilita às novas gerações conhecerem traços de sua origem e pensar no futuro a partir dessas marcas. Todavia, é preciso pensar na preservação não como 'congelamento' do bem cultural em dado momento histórico, pelo contrário, é mantê-lo vivo e atualizado, atribuindo-lhe usos e significados atuais ressignificados pela comunidade e não tanto pelos órgãos patrimoniais.

Atender aos direitos culturais é premissa fundamental para a efetivação da dignidade humana e, sobretudo, para criar mecanismos de diálogo e de compromisso político para romper a atual conjuntura de perdas. A exclusão da cultura daqueles considerados mais pobres e 'caipiras' impossibilita construir um patrimônio que seja de fato reconhecido pelas comunidades pesqueiras. O problema de recepção e transmissão dos saberes dos fandagueiros são locais e gerados, principalmente, pelos conflitos econômicos e políticos, que resultaram na expropriação de modos de vida. O que preservamos ou esquecemos resulta dos

direitos que nos são garantidos ou expropriados, sejam eles econômicos, culturais, ambientais ou políticos.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Carlos Roberto Zanello de. **Fandango do Paraná: olhares**. Curitiba: Perrini, 2005.

ALARCON, Pietro de Jesús Lora. **O patrimônio genético humano e sua proteção na Constituição Federal de 1988**. São Paulo: Método, 2004.

ANDRADE, Sandra Mara; ARANTES, Joceli de Fátima Tomio. **O fandango em Rio dos Patos**. In: Fandango de Mutirão. (Org.) Curitiba: Gráfica Mileart, 2003.

AMARAL, Jaime. **Das danças rituais ao ballet clássico**. Revista Ensaio Geral. v. 1. n.1. jan-jun. 2009.

ARAÚJO, Alceu. **Folclore nacional**. 2. ed. 3 v. Volume 2: Dança de São Gonçalo. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

AZEVEDO, Fernando Corrêa. **Fandango do Paraná**. Cadernos de Folclore n. 23. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

BAPTISTA, Leonardo W.M.; VIEIRA, Lys G. S. **A cultura como ferramenta de manutenção das raízes caiçaras da Juréia**. Revista Observatório da Diversidade Cultural. vol 01, n. 01, 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

\_\_\_\_\_. **Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BERTOLO, Gabriel. **Narrativas do Espólio: Uma etnografia sobre o fandango e a "perda" cultural caiçara (Cananéia-SP)**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade Federal de São Carlos, 2015.

BIGG-WHITER, Thomas P. **Novo caminho no Brasil meridional: a província do Paraná. Três anos em suas florestas e campos 1872/1875**. Rio de Janeiro, José Olympio; Curitiba, UFPR, 1974.

BITTAR, Nazir. **A pluralidade do fandango: dança, teatro e baile**. In: Fandango de Mutirão (Org.) Curitiba: Gráfica Mileart, 2003.

BOBBIO, Norberto. **A era dos direitos**. Rio de Janeiro: Editora Campos, 2004.

BONAVIDES, Paulo. **Curso de direito constitucional**. São Paulo, Malheiros, 2010.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRASIL. **Lei Imperial n. 166 de 1840**. Estabelece a dotação de sua Alteza Imperial, quando houver de realizar-se o seu consórcio.

BRASILEIRO, Livia Tenorio; MARCASSA, Luciana Pedrosa. **Linguagens do corpo: dimensões expressivas e possibilidades educativas da ginástica e da dança**. Proposições. vol. 19, n.3. Campinas. Set/Dez. 2008.

BRITO, Maria de Lourdes da Silva Brito; RANDO, José Augusto Gemba. **Mutirão ou "pexirão": relatos do fandango paranaense**. In: **Fandango de Mutirão**. Curitiba: Mileart, 2003.

\_\_\_\_\_. **Fandango de Mutirão**. 2003. CD

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CARUSO, Mariléa, M. Leal. **Açores e a Emigração para SC em 1748- O Brasil entre o séc. XVI e o XVIII**. In: Vida e cultura açoriana em Santa Catarina. Florianópolis: Edições da Cultura Catarinense, 1997.

CARVALHO, Maria Celina Ferreira e Schmitt, Alessandra. **Laudo Histórico e Antropológico**. Relatório Técnico-Científico para identificação de famílias tradicionais presentes na Estação Ecológica da Juréia-Itatins. São Paulo, Secretaria Estadual do Meio Ambiente, 2010.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

CHAVES, Danisa. **A Folia de Reis na cidade de Três Corações: um estudo sobre a cultura popular**. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade do Vale do Rio Verde de Três Corações, 2011.

COELHO, Daniele Maia Teixeira. **Reflexões sobre a eficácia do registro do Fandango Caiçara como forma de expressão do patrimônio cultural do Brasil**. Dissertação (Mestrado em Ciências), Universidade de São Paulo, 2013.

COLETIVO DE AUTORES. **Metodologia do ensino da Educação Física**. São Paulo: Cortez, 1992.

CONEVA, Ada. **A emigração açoriana para o Brasil Meridional**. 102 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Praga: Univerzita Karlova v Praze, 2010.

CORDEIRO, Carlos; MADEIRA, Artur Boavida. **A emigração açoriana para o Brasil. (1541-1820) uma leitura em torno de interesses e vontades**, ARQUIPÉLAGO • HISTÓRIA, 2ª série, VII (2003).

CORRÊA, Joana Ramalho Ortigão. **Entre Valsados e batidos: a dança do Fandango Caiçara nos sítios e palcos**. In: Encontro Internacional de Antropologia e Performance, 2011, São Paulo. Encontro Internacional de Antropologia e Performance, 2011.

CORRÊA, Roseana Maria; ROSA, Terezinha Fernandes da. **História dos bairros de Joinville**. São Paulo: Círculo, 1992.

CREMER, Marta Jussara. **O estuário da Baía da Babitonga**, p. 15-19. Em: M. J. Cremer, P. R. D. Morales e T. M. N. Oliveira (orgs.). Diagnóstico ambiental da Baía da Babitonga. Joinville: Ed. Univille, 2006.

\_\_\_\_\_. **Ecologia e conservação do golfinho *Sotalia fluviatilis guianensis* (Cetacea, Delphinidae) na Baía de Babitonga, litoral norte de Santa Catarina**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de São Carlos, 2000.

\_\_\_\_\_; GROSE, Alexandre Venson. **Ocorrência de aves marinhas no estuário da Baía da Babitonga, costa norte de Santa Catarina, sul do Brasil**. Revista Brasileira de Ornitologia, 18(3):176-182. Setembro de 2010.

CRISTOFOLINI, Nilton José. **Desenvolvimento Socioeconômico de JOinville/SC e a ocupação de manguezais do bairro Boa Vista**. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

CUNHA, Danilo Fontenele Sampaio. **Patrimônio cultural – Proteção legal e constitucional**. Rio de Janeiro: Letra Legal, 2004.

CUNHA, Joselene Gonçalves do Nascimento. **Cultura popular e memória nas comunidades de Figueira do Pontal e Pontal do Norte em Itapoá/SC: um patrimônio a preservar**. 57 p. Monografia (Tecnólogo em Desenvolvimento Regional). Joinville: Univille, 2008.

CUNHA, MARIA ISABEL DA. **As Narrativas Como Explicitadoras e Como Produtoras de Conhecimento**. In: CUNHA, MARIA ISABEL DA. *O Professor Universitário na Transição de Paradigmas*. 1ª edição. Araraquara, JM editora, 1998. p 37-46.

DAVID, Priscila. **História Oral: Metodologia do Diálogo**. Patrimônio e Memória. São Paulo, Unesp, v. 9, n. 1, p. 157-170, janeiro- junho, 2013.

DEL PRIORE, Mary (org.); BASSANEZI, Carla. **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

DIAS, André Fernandes. **Diagnóstico e perspectivas de sustentabilidade na reserva de desenvolvimento sustentável da Ilha do Amaral**. Monografia de Economia e Meio Ambiente. UFPR, Curitiba, 2012.

DIAS, Francisco José. **Cantigas do povo dos Açores**. Angra do Heroísmo e Ponta Delgada: Editores Instituto Açoriano de Cultura e Instituto Cultural de Ponta Delgada, 2005.

DICIONÁRIO DA LÍNGUAPORTUGUESA COM ACORDO ORTOGRÁFICO [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016.

DIEGUES, Antônio Carlos. **Pescadores, camponeses e trabalhadores do mar**. São Paulo: Ática, 1983.

DIEGUES, Antonio Carlos (org). Enciclopédia Caiçara v.5: **festas, lendas e mitos caiçaras**. São Paulo, HUICITEC:USP, Nupaub/ CEC, 2006.

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

FAMÍLIA PEREIRA. **Viola Fandangueira**. Curitiba: Independente, 2002. 1 CD (70 mim): digital, estéreo. s. nº.

FARIAS, Vilson Francisco de. **Dos Açores ao Brasil meridional: uma viagem no tempo: 500 anos**, litoral catarinense: um livro para o ensino fundamental. 2. ed. Florianópolis: Ed. do Autor, 2000.

FATMA – Fundação do Meio Ambiente de Santa Catarina. **Atlas Ambiental da Região de Joinville: Complexo Hídrico da Baía da Babitonga**. Coordenação Joaquim L. Knie. Florianópolis: FATMA/GTZ, 2002.

FERNANDES, Elza de Mello. **Terno-de-reis e boi-de-mamão em Içara (SC): as relações dialógicas na linguagem folclórica do ciclo natalino num município multiétnico**. Tubarão, 2004. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem), UNISUL.

FERREIRA, Sérgio Luiz. **A açorianização do litoral catarinense no setecentos**. In: VI Jornada Setecentista, 2005, Curitiba. Caderno de Resumos e programação, 2005.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. **O violino violado: o entremear das vozes esquecidas das rabecas e de “outros violinos”**. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.20, p.16-21, 2009.

FICKER, Carlos. **História de Joinville- Crônica da Colônia Dona Francisca**. Joinville: Letra d'água, 2008.

FINDLAY, Eleide Abril Gordon. **Considerações acerca da distribuição de terras na região da Baía da Babitonga**. Fronteira. Revista Catarinense de História [online]. Florianópolis, n. 20, p. 141-161, 2012.

FIOREZE, Grazielle Carine et al. **Fandango e organização social: a representatividade cultura da população tradicional do litoral paranaense**. Intercom- Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXVIII Congresso Brasileiro de Comunicação- Rio de Janeiro, 4 a 7/09/2015.

FIORILLO. Celso Antonio Pacheco. **Curso de Direito Ambiental**. 13ª Ed. rev.atual. e ampl. – São Paulo: Saraiva, 2012.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo – Trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, MinC – IPHAN, 2005.

FORTES, João Borges. **Casais**. Rio de Janeiro: Editora Centenário Farroupilha, 1932.

FRANCO, Paulo César. **Oficinas de fandango caiçara como vivência de educação popular na Associação dos Jovens da Jureia- AJJ/Barra do Ribeira-Iguape-SP: reafirmando o potencial das comunidades tradicionais caiçaras**. 136 p. Dissertação (Mestrado em Educação). São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2015.

FUNDEMA, F. M. do Meio Ambiente de Joinville. **Arquivos de dados da Reserva da Ilha Morro do Amaral**. Joinville: 2009/2010.

GAPINSKI, Ivan. **A dança de São Gonçalo em Rio Azul-PR: uma leitura a partir da filosofia trágica do jovem Nietzsche**. 135p. Mestrado em História. Irati: Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), 2014.

GARCIA, Fernando Murilo Costa. **Dano Ambiental Existencial**. Reflexos do Dano aos Pescadores Artesanais. Curitiba. Juruá Editora. 2015.

GRAMANI, Daniella da Cunha (org.) **Rabeca, o som do inesperado**. Curitiba, 2003.

GRAMANI, Daniella da Cunha. “**O projeto ‘Rabeca o som do inesperado’**”. In: Souza Neto, M. J. (org.) *A [des]construção da música na cultura paranaense*. Curitiba: Ed. Quatro Ventos, 2004.

\_\_\_\_\_. **Memórias de um violeiro: reflexões sobre o fandango no Paraná**. Monografia. Curitiba, 2004. (mimeo)

\_\_\_\_\_. **O aprendizado e a prática da rabeca no fandango Caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, 2009.

\_\_\_\_\_; CORREA, Joana. (org.). **Museu Vivo do Fandango**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, p. 20-37, 2006.

GUEDES, Luiza Maria. **A Folia do Divino e identidade cultural: o caso da comunidade de Jaraguá em Goiânia**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião), Universidade Católica de Goiás, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **Quem precisa de identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**. A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HARTOG, François. **Tempo e patrimônio**. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 22, n. 36, p. 261-273, jul./dez. 2006.

HASSE, Aldo Ademar. “**A rabeca no fandango paranaense**”. In: Boletim da Comissão paranaense de Folclore, ano 3, 1977:16-18.

IBAMA. **Proteção e controle de ecossistemas costeiros: manguezal da Baía da Babitonga**. Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis. Brasília: IBAMA, 1998.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Dossiê de Registro do Fandango Caiçara**. 2011.

JOINVILLE. Decreto Municipal n. 6.182, de 11 de agosto de 1989 criou o Parque Municipal da Ilha do Morro do Amaral como Unidade de Proteção Integral

LAYTANO, Dante de. **Colonização açoriana no Rio Grande do Sul**. Colonização e Migração. Anais do IV Simpósio Nacional de Professores Universitários de História. São Paulo, 1969.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2003.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEFF, Enrique. **Educação ambiental e desenvolvimento sustentável**. In: REIGOTA, Marcos (Org.). Verde cotidiano: o meio ambiente em discussão. Rio de Janeiro: DP&A, 1999, p.111-129.

\_\_\_\_\_. **Racionalidade ambiental: a reapropriação social da natureza**. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JOINVILLE. Lei Municipal n. 7.208, de 12 de abril de 2012.

LEITE, Edson. **Turismo cultural e Patrimônio imaterial no Brasil**. São Paulo: Itercom, 2011.

LEITE, José Rubens Morato. **Dano ambiental: do individual ao coletivo extrapatrimonial**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2003.

\_\_\_\_\_; AYALA, Patryck de Araújo. **Dano ambiental: do individual ao coletivo extrapatrimonial**. Teoria e prática. 3ª Ed. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2010.

LESSA, Luís Carlos Barbosa; CÔRTEZ, J.C. Paixão. **Danças e andanças da tradição gaúcha**. Universidade de Indiana: Editora Garatuja, 1975.

LIMA, Mariene Francine. **Mares e Pescadores: Narrativas e conversas em Itapoá**. 2011. 109 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Educação) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

LINEMBURG, Jorge; FIAMINGHI, Luiz Henrique. **A rabeca oculta em Mário de Andrade**. In: Congresso Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XXII, 2012, João Pessoa. Anais do Evento. João Pessoa: ANPPOM, 2012.

\_\_\_\_\_. **Registros da rabeca nas manifestações folclóricas da cultura de base açoriana em SC**. Comunicação oral apresentada no XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - Natal, 2013.

MACHADO, Herlon. **Dano ambiental existencial e reflexos do dano aos pescadores artesanais em decorrência da instalação e expansão de portos.** Monografia apresentada no curso de Direito. Faculdade do Litoral Paranaense, Guaratuba, 2016.

MACHADO, Paulo Affonso Lemme. **Direito Ambiental Brasileiro.** São Paulo, Malleiros Editores Ltda, 2003.

MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana; CORRÊA, Roberto (org). *Tocadores: homens, terra, música e cordas.* Curitiba: Olaria, 2002.

MARIANO, Fabiene Passamani. **A simbologia do Divino Espírito Santo.** Revista do II Colóquio de Artes e Pesquisa da PPGA/UFES, v. 1 n. 2, 2012.

MASSAROTO, Rogério. **A cultura do fandango no litoral do Paraná e suas relações entre trabalho, cultura popular e lazer, na sociedade capitalista.** Dissertação (Mestrado em Educação Física), Florianópolis, Universidade de Santa Catarina, 2015.

MONDIN, Fabrícia Alcântara. **Responsabilidade Civil dos Portos por Danos Causados aos Pescadores Locais em Razão da Implantação do Empreendimento.** Artigo. Mestrado em Direito, UNIVALI, 2016.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: necrose.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

OLIVEIRA, Roberta Baltazar de; LARA, Larissa Michele. **O fandango na cultura popular paranaense: origem e caracterização.** Iniciação Científica. CESUMAR. jan-jun. Vol. 06 nº 01. 2004.

OTÁVIO, Valéria Rachid. **A dança de São Gonçalo: Re-leitura coreológica e histórica.** 187 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2004.

PAESE, Vitorino Luiz. **Memórias históricas de Itapoá e Garuva.** Curitiba: Gráfica Capital, 2012.

PARANÁ. **Posturas da Câmara de Curitiba.** Leis e decretos da Província do Paraná. Curitiba: Typ. Paranaense da viúva Lopes, 1839.

\_\_\_\_\_. **Posturas de Paranaguá.** Leis e decretos da Província do Paraná. Curitiba: Typ. Paranaense da viúva Lopes, 1877.

PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. **Semeando iras rumo ao progresso.** Curitiba: Ed. UFPR, 1996.

PIAZZA, Walter F. **Açorianos e Madeirenses no sul do Brasil**. Rio de Janeiro: Acervo Histórico, v. 10, número 02, Julho/Dezembro, 1997.

\_\_\_\_\_. Walter F. **A epopéia Açórico-Madeirense 1747-1756**, Florianópolis: EdUFSC/Lunardelli, 1992.

\_\_\_\_\_. Walter F. **A vitória da cultura popular açoriana em Santa Catarina**. Tipografia Andrade, 1958.

PIMENTEL, Alexandre & GRAMANI, Daniella & CORRÊA, Joana (org.) **Museu Vivo do Fandango**. RJ: Associação Cultural Caburé, 2006.

PIMENTEL, Alexandre; PEREIRA Edmundo; CORRÊA, Joana. **Museu Vivo do Fandango: aproximações entre cultura, patrimônio e território**. 35º Encontro Anual da ANPOCS, GT19 - Memória social, museus e patrimônios, 2011.

PINHEIRO, Luciana; CREMER, Marta. **Sistema Pesqueiro da Baía da Babitonga, litoral norte de Santa Catarina: uma abordagem etnológica**. Revista Desenvolvimento e Meio Ambiente, n. 8, p. 59-68, julh/dez. Editora UFPR, 2003.

PINTO, Inami Custódio. **Folclore no Paraná**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2006.

POULOT, Dominique. **Um ecossistema do patrimônio**. In: CARVALHO, Claudia S. Rodrigues de; GRANATO, Marcus; REALE, Miguel. **Lições preliminares de direito**. São Paulo: Saraiva, 2003.

PROJETO MEU LUGAR. Programa das Nações Unidas para o desenvolvimento- PNUD- Regionalização Administrativa e Descentralização do processo de desenvolvimento regional- SDR - Projeto BRA/03/08.

RANDO, José Augusto Gemba. **Fandango: contextualização histórica**. In: Fandango de Mutirão (Org.) Curitiba: Gráfica Mileart, 2003.

RATTNER, Henrique. **Sustentabilidade**- uma visão humanista. Revista Ambiente & Sociedade. Ano II - No 5 – 2º Semestre de 1999.

REDE GLOBO. **Associação Mandicuera resgata cultura caiçara na Baía do Paranaguá**. 22 jun 2013. Disponível em <<http://redeglobo.globo.com/acao/noticia/2013/06/associacao-mandicuera-resgata-cultura-caicara-na-baia-do-paranagua.html>>. Acesso em 5 mar 2017.

RIBAS, Tomaz. **Danças Populares Portuguesas**. Lisboa: Biblioteca Breve, 1982.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François [ et al.] (Campinas: Editora da Unicamp, 2007).

RODERJAN, Roselys. “**As origens do fandango paranaense**”. In: In: Semana de Estudos sobre Cultura paranaense; apostila do Curso de Folclore. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte, 1979.

\_\_\_\_\_. **Sobre as Origens do Fandango Paranaense**. In: RODERJAN, R. (Org.). Boletim da Comissão Paranaense de Folclore – n.4. Curitiba: FUNARTE, 1980.

RODRIGUES, A.M.T.; BRANCO, E.J.; SACCARDO, S.A.; BLANKESTEYN, A. **A Exploração do caranguejo-uçá *Ucides cordatus* (Decapoda: Ocypodidae) e o Processo** de Gestão Participativa para a Normalização da Atividade na Região Sudeste-Sul do Brasil. Bol. Inst. De Pesca, São Paulo, 26 (1): 63-78, 2000.

RODRIGUES, José Carlos Rodrigues. **O corpo liberado?** In: STROZENBERGER, I. (Org.) De corpo e alma. Rio de Janeiro: Comunicação Contemporânea, 1987.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem a Curitiba e Santa Catarina**. trad. Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

SANTA CATARINA (BRASIL). Tribunal de Justiça do Estado de Santa Catarina. Vara Única. **Processo n. 126.09.005648-0**. Responsabilidade Civil. Disponível em: <https://esaj.tjsc.jus.br/cpopg/open.do>. Acesso em: 10/12/2016.

SANTILLI, Juliana Ferraz da Rocha. **Agrobiodiversidade e direito dos agricultores**. Tese (Doutorado em Direito), Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2009.

SANTOS, Silvio Coelho dos. **Nova História de Santa Catarina**. 5. ed. Florianópolis: UFSC, 2004.

SARLET, Ingo Wolfgang. **A eficácia dos Direitos Fundamentais**. 10. ed. Porto Alegre: Livraria do Advogado Ed., 2015.

SILVA, René Marc da Costa. **Cultura Popular e Educação**. Brasília, MEC, 2008.

SILVEIRA, Carlos Eduardo. **Folclore, cultura e patrimônio: da produção social do(s) fandango(s)**. 251f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2014.

SISNEA: Sistema de Dados do Núcleo de Estudos Açorianos: **mapeamento do patrimônio cultural das comunidades açorianas de Santa Catarina**, 2005.

SOROTIUK, Marília Madalena Herreros. **A poética fandangureira da Família Pereira**. Monografia (Graduação em Letras). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2006.

WARNIER, Jean-Pierre. **A mundialização da cultura**. Rio de Janeiro: EDUSC, 2003.

## PÁGINAS WEB

CARTE DES ISLES D'AÇORES. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7759607q>> Acesso em 10 jul 2016.

CONCEIÇÃO, Victor Julierme Santos da. **Aspectos éticos da pesquisa em ciências sociais: um debate necessário**. Revista Digital EFDportes.com. Buenos Aires. Año 17, nº 171, agosto de 2012. Disponível em <<http://www.efdeportes.com/efd171/aspectos-eticos-em-pesquisa-em-ciencias-sociais.htm>>. Acesso em 27/07/2016.

CORRÊA. Joana Ramalho Ortigão. **A construção social da fandango como expressão cultural popular e tema de estudos de folclore**. Revista Sociologia & Antropologia. vol. 6. n. 2. Rio de Janeiro. May/Aug. 2016. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2238-38752016000200407](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752016000200407)> Acesso em 11 fev 2017.

DANEMANN, Fernando Kitzinger. **Dança das Fitas (Pau-de-Fitas)**. Efecade, 2013. Disponível em <<http://www.efecade.com.br/danca-das-fitas-pau-de-fitas/>> Acesso em 24 mar 2017.

DELPHIM, Carlos Fernando de Moura. **O patrimônio natural no Brasil**. Disponível em <<http://prism.scholarslab.org/prisms/ca95b3a4-a2b2-11e6-88c6-005056b3784e/visualize?locale=fr>>. Acesso em 2 agosto 2015.

DIÁRIO CATARINENSE. Disponível em <<http://dc.clicrbs.com.br/sc/noticias/noticia/2011/05/exposicao-revela-manifestacoes-culturais-de-pequenas-comunidades-de-joinville-e-paranagua-3316592.html>>. Acesso em 5 mar 2017.

DIÁRIO DE ITAPOÁ. Disponível em [www.diariodeitapoa.com.br](http://www.diariodeitapoa.com.br). Acesso em 29 maio 2017.

DIEGUES, Antonio Carlos. **A Sócio-antropologia das comunidades de pescadores marítimos no Brasil: uma síntese histórica**. 1999. Disponível em <<http://nupaub.fflch.usp.br/sites/nupaub.fflch.usp.br/files/color/leal1.pdf>>. Acesso em 07 maio 2017.

ETNOGRAFIA PORTUGUESA EM POSTAIS ILUSTRADOS. Disponível em <<http://www.prof2000.pt/users/avcultur/postais/EtnosPoPost12.htm>>. Acesso em 3 abril 2016.

FACHIN, Zulmar Antonio; FRACALOSSO, Willian. **O meio ambiente cultural equilibrado enquanto direito fundamental**. Disponível em <<http://www.publicadireito.com.br/artigos/?cod=a34bacf839b92377>> Acesso em 6 abril 2017.

FREITAS, Sonia Maria de. **História oral: possibilidades e procedimentos**. 2 ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006. Disponível em <<https://books.google.com.br>>. Acesso em 27/07/2016.

FUNDEMA, F. M. do Meio Ambiente de Joinville. **Arquivos de dados da Reserva da Ilha Morro do Amaral**. Joinville: 2009/2010. Disponível em: <<http://www.fundema.sc.gov.br> >. Acesso restrito em: 21 maio/2012.

GARCIA, Denise Schmitt Siqueira. **Mínimo existencial ecológico: a garantia constitucional a um patamar mínimo de qualidade ambiental para uma vida humana digna e saudável**. *Jurídicas*. n. 1, v. 10, p. 31-46. Manizales (Colômbia): Universidade de Caldas. Disponível em:

HENKELS, Henry. **A quimera histórica - Canal do Linguado**. Disponível em <[https://sites.google.com/site/henkels/canal\\_linguado-1](https://sites.google.com/site/henkels/canal_linguado-1)>. Acesso em 15 mar 2016.

IBGE. Mapas Estados Cidades. Disponível em: <http://cidades.ibge.gov.br/xtras/uf.php?coduf=42>. Acesso: 01/10/2016.

IPHAN. **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Disponível em <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Certid%C3%A3o\\_FANDANGO\\_CAI%C3%87ARA\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Certid%C3%A3o_FANDANGO_CAI%C3%87ARA(1).pdf)> Acesso em 01 julho 2017.

IPHAN. **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/83>>. Acesso em 4 maio 2017.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Dossiê de Registro do Fandango Caiçara**. 2011.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Patrimônio cultural imaterial: para saber mais**. Texto de Natália Guerra Brayner. 3. ed. Brasília, DF: Iphan, 2012. Disponível in: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>. Acesso em: 04 jun. 2016.

IURCONVITE, Adriano dos Santos. **Os direitos fundamentais: suas dimensões e sua eficácia na Constituição**. In: *Âmbito Jurídico*, Rio Grande, X, n. 48, dez 2007. Disponível em <[http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n\\_link=artigos\\_leitura\\_pdf&%20artigo\\_id=4528](http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=artigos_leitura_pdf&%20artigo_id=4528)> Acesso em abr 2017.

MANDICUERA. Associação de Cultura Popular. Disponível em <<http://mandicuera.org.br/sobre/>> Acesso em 28 jan 2017.

MAPA DE ITAPOÁ - localidades de Pontal do Norte e Figueira do pontal. Disponível em [www.google.earth](http://www.google.earth). Acesso 29/07/2015.

PEREIRA, Elói Egídio. **O boi de mamão: da manifestação popular às eleições.** V Fórum de Pesquisa Científica em arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006. Disponível em [http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/eloi\\_pereira.pdf](http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/eloi_pereira.pdf).

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, silêncio.** Estudos históricos. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989. Disponível em [http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria\\_esquecimento\\_silencio.pdf](http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf) Acesso em 11 julho 2017.

PORTO ITAPOÁ. **Institucional.** Disponível em <http://www.portoitapoa.com.br/institucional/70>. Acesso: 15/10/2016.

PRADO, Emanuel Marcos Cruz e. **Contos Catarinenses.** 1. ed. 2013. Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=TeBJBQAAQBAJ&pg=PA4&lpg=PA4&dq=emanuel+marcos+cruz+e+prado+contos+catarinenses&source=bl&ots=S-rR1P6KTm&sig=ndCz9ZHy45XsdtChPof5yShR93M&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjXxMrE4pzSAhWJxpAKHemCBa0Q6AEILDAE#v=onepage&q=emanuel%20marcos%20cruz%20e%20prado%20contos%20catarinenses&f=false> Acesso em 10 abril 2017.

PREFEITURA MUNICIPAL DE ITAPOÁ. **Dados histórico/geográficos.** Disponível em: <http://www.itapoa.sc.gov.br/>. Acesso em: 15/10/2016.

REDE CAIÇARA DE TURISMO COMUNITÁRIO. Disponível em <http://redecaicaradeturismo.com.br/?Grupo-de-Fandango-Batido-Sao> Acesso em 07 fev 2017.

REVISTA PORTOS E NAVIOS *on-line*. Rio de Janeiro: Editora Quebra-Mar Ltda., abril. 2015. Disponível em: <https://www.portosenavios.com.br/>. Acesso em: 15/10/2016.

ROMANINI, Vinicius; AFFINI, Marcelo. **Biodiversidade em Lagamar, o milagre da sobrevivência.** Revista Superinteressante on-line. 31 out 2016. Disponível em <http://super.abril.com.br/ideias/biodiversidade-em-lagamar-o-milagre-da-sobrevivencia/> . Acesso em 5 mar 2017.

SILVA, Adriano Prysthon da. **Pesca artesanal brasileira.** Aspectos conceituais, históricos, institucionais e prospectivos. **Boletim de Pesquisa e Desenvolvimento, Embrapa Pesca e Aquicultura**, ISSN 2358-6273; n.3., 2014. Disponível em: <http://ainfo.cnptia.embrapa.br/digital/bitstream/item/108691/1/bpd3.pdf>. Acesso em 29/09/2016. SILVA, Marcela Vitoriano. **O princípio da solidariedade intergeracional: um olhar do Direito para o futuro.** Veredas do Direito. Belo

Horizonte, v. 8. N. 16. p. 115-146. Julho/Dezembro de 2011.

VICENTE, Gil. **Farsa ou Auto de Inês Pereira**. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000111.pdf>> Acesso em 11 jul 2016.

ZINATO, Maria do Carmo. **Que é um estuário?** Tradução. Revista Educação Ambiental em Ação. N. 1 ano 1. Junho/Agosto 2002. Disponível em <<http://www.revistaea.org/artigo.php?idartigo=10>> Acesso em 16/11/2015.

## MATÉRIAS JORNALÍSTICAS

G1.GLOBO.COM. **Grupo de Ribeiro Grande mantém viva a tradição do fandango**. Disponível em <<http://g1.globo.com/sao-paulo/itapetininga-regiao/musica/noticia/2014/12/grupo-de-ribeiro-grande-mantem-viva-tradicao-do-fandango.html>> Acesso em 15 fev 2017.

JORNAL GGN. Disponível em <http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/o-ponto-de-cultura-caicara-da-casa-mandicuera>. Acesso em 04 jan 2017.

JUNGES, Leandro S. **Abertura do Canal do Linguado ganha força**. Jornal A Notícia. 21 maio de 2001, Joinville/SC. Disponível em <<http://www1.an.com.br/2001/mai/21/0cid.htm>> Acesso em 17 nov 2015.

MAZZARO, Rafaela. **Exposição revela manifestações culturais de pequenas comunidades de Joinville e Paranaguá**. A Notícia. Disponível em: <<http://anoticia.clicrbs.com.br/sc/noticia/2011/05/exposicao-revela-manifestacoes-culturais-de-pequenas-comunidades-de-joinville-e-paranagua-3316592.html>> 2011. Acesso em 7 fev 2017.

QUARININI, Sabrina. **Ilha do Morro do Amaral: a comunidade mais antiga de Joinville**. 21 jun 2016. Disponível em <<http://www.agorajoinville.com.br/joinville/ilha-morro-do-amaral-a-comunidade-mais-antiga-de-joinville-1.1919012>> Acesso em 10 fev 2017.

## ENTREVISTAS

CUNHA, Joselene Gonçalves de Nascimento. **Entrevista concedida a Andréa Grandini José Tessaro**. Itapoá, 23 jun 2017.

JESUS, Janete Nunes de. **Entrevista concedida a Andréa Grandini José Tessaro**. Itapoá, 5 mar. 2017.

LEMONIE, Claudio Roberson. **Entrevista concedida a Andréa Grandini José Tessaro.** Itapoá, 5 mar. 2017. 23 jun 2017.

MIRANDA, Eder Conceição. **Entrevista concedida a Andréa Grandini José Tessaro.** Itapoá, 23 abr 2016.

NEVES, Elisabete Nunes. **Entrevista concedida a Andréa Grandini José Tessaro.** Itapoá, 5 mar. 2017. 5 mar 2017.

OLIVEIRA, Andréa. Texto cedido à pesquisadora. 2016.

ROSÁRIO, Francisco Peres do. **Entrevista concedida a Andréa Grandini José Tessaro.** Itapoá, 5 mar. 2017.

SARTOR, Joelma. **Entrevista concedida a Andréa Grandini José Tessaro.** Itapoá, 22 abr 2016.

## AUTORIZAÇÃO

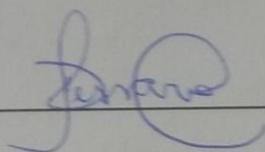
Nome do autor: Andréa Grandini José Tessaro

RG: 5.876-290 SSP/SC

Titulo da Dissertação: Entre a tradição e o esquecimento: um estudo de caso sobre a tutela jurídica do patrimônio imaterial: Fandango Chimarrita de Itapoa/SC

Autorizo a Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, através da Biblioteca Universitária, disponibilizar cópias da dissertação de minha autoria.

Joinville, 27 de outubro de 2017.



Nome