A COMUNICAÇÃO DA CULTURA POPULAR

FANDANGO CAIÇARA EM PERSPECTIVA

Rodrigo Fonseca

©2026 Rodrigo Fonseca
Direitos desta edição reservados à Cataia Ações Artísticas e culturais. Nenhuma parte desta obra pode ser apropriada e estocada em sistema de banco de dados ou processo similar, em qualquer forma ou meio, seja eletrônico, de fotocópia, gravação, etc., sem a permissão da editora e/ou autora.

Expediente:
Produção e direção: Talita de Lima Muniz
Diagramação e documentação: Paula Editorações
Capa: Felipe Pellaro
Revisora de texto: Ana Caroline Mendonça Barros

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Fonseca, Rodrigo
A comunicação da cultura popular [livro eletrônico] : o fandango caiçara em perspectiva / Rodrigo Fonseca. -- Rio de Janeiro : Ed. do Autor, 2026.
PDF

Bibliografia.
ISBN 978-65-01-93927-8

1. Antropologia cultural e social 2. Caiçaras - Brasil - Cultura 3. Comunicação - Aspectos sociais 4. Cultura popular - Brasil 5. Fandango - Paraná 6. Identidade 7. Preservação histórica I. Título.

26-336155.0 CDD-306

Índices para catálogo sistemático:

1. Cultura : Antropologia cultural : Sociologia 306

Suelen Silva Araújo Oliveira - Bibliotecária - CRB-8/11482

Índices para catálogo sistemático:
1. Cultura popular: Sociologia 306
Livia Dias Vaz - Bibliotecária - CRB-8/9638

Editora: Cataia Ações Artísticas e Culturais
CNPJ: 29.244.973.0001/58
CEP: 18016-327 - Sorocaba - SP
www.cataia.com.br

Edital ProAc/PNAB 46/2024

SUMÁRIO

PREFÁCIO 7

PONTO DE PARTIDA.....11

2 - CULTURA POPULAR E MÍDIA.....19

2.1 Cultura Popular.....27

2.2 A comunicação da Cultura Popular: Processo Folkcomunicacional.....41

2.3 Das Mídias às Mediações.....51

3 - AS MEDIAÇÕES DE JESÚS MARTÍN-BARBERO.....55

4 - AS MEDIAÇÕES DO FANDANGO CAIÇARA 66

4.1 Matrizes Culturais 74

4.1.1 O Fandango dos Mutirões 78

4.2 Institucionalidade.....84

4.2.1 O declínio da prática.....86

4.2.2 O processo de resgate.....91

4.3 Sociabilidade.....95

4.4 Ritualidade.....103

4.4.1 O sagrado e o profano.....108

4.5 Tecnicidade.....117

4.6 Lógica da Produção.....134

4.7 Público.....143

4.8 As Mídias 155

5 - PELAS NAVEGAÇÕES MEDIADAS DA COMUNICAÇÃO POPULAR.....185

6. POSFÁCIO: Compreender a cultura é entender como seus praticantes a interpretam.....196

REFERÊNCIAS.....199

Aos meus filhos, Heitor e Rudá.

À minha companheira de vida, Talita.

Aos meus irmãos e à nossa querida mãe, Beth.

Ao apoio da Universidade de Sorocaba e de seus professores.

A todos que trabalharam nesta pesquisa.

Aos fandangueiros e fandangueiras que abriram suas casas, partilharam memórias e confiaram suas histórias: este trabalho é, antes de tudo, um eco das vozes que encontrei pelo caminho.

E, por fim, aos parceiros da rede de pesquisa em Folkcomunicação, pela colaboração constante e pelo sentimento de pertencimento que fortalece o fazer coletivo da pesquisa.

"A brasilidade do Fandango, auto popular, é indiscutível"

- Câmara Cascudo

PREFÁCIO

Grandes projetos partem de fortes inquietações. No caso de Rodrigo Fonseca, a preocupação com a possibilidade da extinção do Fandango Caiçara o levou a desenvolver projetos com fomento público, os quais tive o privilégio de orientar entre os anos de 2024 e 2025. A conexão ao entorno da cultura popular nos levou a uma parceria de potência, resultando em diversos trabalhos apresentados em eventos acadêmicos, publicados em revistas e livros, além da associação do autor na Rede de Estudos e Pesquisas em Folkcomunicação.

A inquietação de Rodrigo era legítima. Em tempos de imposições e influências globalizantes, práticas culturais populares como a manifestação cultural brasileira presente no litoral dos estados de São Paulo e do Paraná, podem acabar extintas caso não encontrem maneiras de resistir ao processo. E resistir não significa navegar contra a maré, mas usá-la a seu favor.

Então, o autor mergulhou em uma grande jornada para desvendar de que formas o Fandango Caiçara se mantêm vivo e ativo, tendo como foco o olhar sobre as mediações da manifestação cultural a partir de autores fundamentais da área da Comunicação e Cultura como Jesús Martin Barbero, Luiz Beltrão e José Marques de Melo, entre outros. Além disso, desbravou diversos locais coletando depoimentos, experiências e importantes trocas com mestras e mestres do Fandango, que resguardam as memórias ancestrais e dão continuidade a prática sociocultural. O autor/pesquisador levou a sério as diretrizes propostas por Clifford Geertz, aplicando a etnografia em regiões do litoral sudeste e sul do Brasil.

Esta obra é resultado de um importante e rico registro sobre o Fandango Caiçara a partir do olhar único de um músico multi-instrumentista, agente cultural e pesquisador da cultura popular. Além de um cuidadoso levantamento que apresenta as diversas práticas que envolvem o Fandango - história pela oralidade, música, produção artesanal dos instrumentos, passos das danças, eventos etc., o conteúdo aborda os inúmeros enfrentamentos do Fandango frente as adversidades ocorridas ao longo de sua história e que levaram a sua quase extinção. Os mutirões - eventos em que as pessoas se reuniam para ajudar umas as outras em colheitas e outras práticas culturais e que acabavam em Festa de Fandango, já não existem

mais na prática, mas se mantêm na oralidade das mestras e mestres e nas letras das músicas cantadas em eventos, gravadas e publicizadas em suportes midiáticos; os instrumento que eram feitos a partir de uma madeira específica passaram a ser produzidos de outra forma quando leis proibiram a extração da madeira sem considerar a cultura local. Esses são só alguns exemplos que leitoras e leitores encontrarão com detalhes ao longo desta obra.

Por isso, Rodrigo Fonseca é assertivo quando adota o "mapa das mediações", proposto por Martín Barbero, para compreender a comunicação do Fandango Caiçara. Isso porque o mapa das mediações convida a olhar para o processo da comunicação, envolvendo observações sobre as Matrizes Culturais, Lógica da Produção, Formatos Industriais e Competências da Recepção, além das competências de ligação, que também devem ser consideradas. Como bom pesquisador que mergulha em seu fazer, o autor propõe, então, uma atualização do mapa das mediações, o qual preferiu chamar de diagrama das mediações, tornando o conteúdo ainda mais apurado a partir de suas observações sobre o fazer Fandango. Chamo a atenção para o fato de que o diagrama das mediações é novidade e potente para os estudos da comunicação popular.

Das diversas contribuições deste livro, destaco também a constatação de que o Fandango Caiçara se rein-

venta, se apropria das ações globalizantes, e assim, resiste como importante expressão da cultura popular caiçara e brasileira. Por hora, desejo uma excelente viagem ao universo caiçara.

Thífani Postali
Verão de 2026

PONTO DE PARTIDA

O Fandango Caiçara é uma manifestação cultural brasileira presente no litoral dos estados de São Paulo e do Paraná. Segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2011), trata-se de uma expressão cultural que articula saberes e fazeres comunitários, possibilitando a troca de ideias, conhecimentos, memórias e narrativas das comunidades caiçaras. Mais do que um simples estilo artístico, o Fandango Caiçara configura-se como um ritual comunitário que integra música, poesia, culinária, artesanato, espiritualidade e memória coletiva. Sua constituição foi marcada por uma longa trajetória de hibridação cultural, resultado de encontros entre diferentes geografias, etnias e temporalidades.

Embora sua origem remota permaneça envolta em hipóteses, o dossiê do IPHAN (2011) aponta três possibilidades principais: derivação do fado português; associação ao termo latino *fidicinare* ("tocar a lira"); ou influência do árabe *funduq*, usado no norte da África para

designar locais de encontros musicais. Borges (2024) amplia essa perspectiva ao destacar indícios da presença de elementos como dança em pares, instrumentos de corda e ritmos percussivos já na cultura fenícia e na tradição tartéssica da Andaluzia, no sul da Espanha. Segundo o autor, "desde o início, o Fandango não pode ser limitado a apenas um estilo rítmico ou melódico de uma determinada região, representando, possivelmente, um movimento mais amplo" (Borges, 2024, p. 20).

Com a chegada dos árabes à Península Ibérica, novas sonoridades e estruturas musicais foram incorporadas, como o uso do alaúde e do qanun[1], além de modos melódicos árabes que marcaram profundamente a música ibérica. Mesmo após a "Reconquista" cristã, tais elementos permaneceram vivos na tradição popular, embora oficialmente reprimidos pela Igreja Católica (IPHAN, 2011).

Posteriormente, com a colonização do continente americano, o repertório dançante atravessou o oceano, adaptando-se aos novos contextos culturais das colônias ibéricas. Em Portugal, consolidou-se como dança popular e se expandiu para os Açores e o Brasil. Nos Açores, inclusive, originou-se a Chamarrita, ritmo que influenciou o Fandango Gaúcho e o Caiçara, sobretudo após os fluxos migratórios para o sul do Brasil no século XIX.

---

[1] Qanun (ou Kanun) é um instrumento musical de cordas do Oriente Médio, semelhante a uma cítara.

De acordo com Borges (2024), o processo de formação do Fandango Caiçara ocorreu em dois sentidos: na chegada de marinheiros e imigrantes às colônias portuguesas e no retorno destes à Europa, levando consigo influências culturais adquiridas no Brasil. Tal processo envolveu a participação ativa das populações negras e dos povos originários, fundamentais para a constituição dessa prática.

O IPHAN (2011) destaca que apesar da diversidade de influências, prevaleceu a definição do Fandango como um "baile popular". No entanto, sua configuração no Brasil ultrapassou a ideia de simples festa: tornou-se eixo articulador da vida comunitária, presente em casamentos, batizados, festas religiosas e promessas a São Gonçalo. Frequentemente, essas celebrações ocorriam após mutirões[2] de trabalho coletivo, sendo acompanhadas por música, dança e alimentação abundante. Como ressalta o dossiê, "o Fandango para estes 'sitiantes-caiçaras' se apresentava como o espaço da reciprocidade, onde o dar-receber-retribuir constituía a base de suas socialidades" (IPHAN, 2011, p. 40).

Meu primeiro contato com o Fandango Caiçara ocorreu em 1999, durante uma de minhas primeiras viagens

[2] Os Mutirões eram eventos sociais que combinavam o trabalho coletivo e a ajuda mútua nos afazeres rurais, como o plantio e a colheita.

ao Parque Estadual da Ilha do Cardoso, um território de natureza preservada, com praias paradisíacas, sem rede elétrica e com uma charmosa vila de pescadores. Para chegar naquele local foram aproximadamente 2h30 de barco, saindo da cidade de Cananéia até a Vila do Marujá, que fica no extremo sul da ilha. O percurso foi através do canal Lagamar, um passeio cercado pelo verde da Mata Atlântica e por extensa área de manguezais intocados.

Ao desembarcar na vila, fui movido pela curiosidade de conhecer mais sobre a cultura local. Conversando com alguns moradores, descobri que na região havia uma música tradicional chamada Fandango. Após alguns contatos, cheguei até o senhor Antônio das Neves, um dos últimos remanescentes do Fandango da vila.

Seu Antônio era um senhor baixo, carismático e sorridente, que me apresentou sua viola caiçara e me convidou a tocá-la. Eu nunca tinha visto um instrumento como aquele: rudimentar, com cinco cordas e uma afinação única. Disse a ele que não sabia como tocar, ao que ele, já esperando essa resposta, sorriu, pegou a viola e com muita destreza, começou a cantar algumas músicas.

As canções falavam da vida local, de suas relações de amizade e amor, de temas religiosos com saudações aos santos, do trabalho do plantio, da colheita e da pesca. Elas refletiam o cotidiano caiçara e rural, com melodias

que, embora não fossem totalmente estranhas dentro do padrão da música ocidental, traziam batidas, afinações e outros elementos que eram intrínsecos. Percebi que estava diante de um estilo de música rústico, tradicional, pouco conhecido e bem longe dos holofotes da mídia da cultura de massa.[3]

Senti uma mistura de encantamento e estranheza: remetia-me a um tempo medieval, embora fosse evidentemente caiçara. Uma fusão de elementos repletos de significados e peculiaridades. Perguntei sobre as apresentações do Fandango, e ele explicou que os músicos e grupos já não tocavam mais, que os bailes e festividades haviam sido interrompidos. Nossa conversa seguiu, e com o tempo, nos tornamos amigos.

Esse primeiro encontro com o Fandango despertou em mim uma grande curiosidade: como um estilo musical brasileiro poderia ser tão diferente de tudo que eu conhecia até então? Essa curiosidade impulsionou meu interesse pela cultura brasileira e deu um propósito à mi-

[3] Aqui faço uma interpretação das visões de Canclini (2019) e Martín-Barbero (2009), segundo as quais, a cultura de massa pode ser compreendida como a soma entre as culturas de um povo e sua reinterpretação coletiva. Seus elementos são desmembrados das tradições comunitárias e incorporados aos processos globais, sendo posteriormente reorganizados para o consumo em larga escala por meio das mídias e das lógicas do capital. Essas manifestações são, ao mesmo tempo, alvo de dominação e protagonistas de reinvenções culturais.

nha vida, norteando meus trabalhos artísticos e acadêmicos.

Depois desse fato, comecei a frequentar a Ilha do Cardoso em diversas ocasiões, inicialmente como turista, e posteriormente como músico. Identifiquei-me com o local e seus habitantes, fiz grandes amizades, e juntamente com meus irmãos de vida musical, fundamos em 2001, o grupo Cataia. Nosso conjunto surgiu com o propósito de mesclar elementos da cultura popular tradicional brasileira com a música contemporânea.

Nesta jornada, frequentemente participávamos das atividades da comunidade local e testemunhamos importantes iniciativas de movimentos políticos e culturais que buscavam resgatar o Fandango Caiçara. Destaco o trabalho de pesquisa e publicação do livro 'Museu Vivo do Fandango' (Pimentel; Gramani; Corrêa, 2006) e as ações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Esses projetos, entre muitos outros, incentivaram os artistas a retomar suas práticas musicais, construir seus instrumentos, lutar por suas causas e resistir às imposições do tempo. Este reconhecimento tem sido fundamental para fortalecer e resgatar o Fandango Caiçara que, por pouco, não se perdeu em meio à quebra das tradições, à influência da cultura de massa e à perda do território, questões que serão aprofundadas ao longo deste livro.

Ao longo desse tempo, muitas vezes me perguntei: como essa cultura popular tão antiga e preservada se relaciona com o mundo? Quais interferências ou dificuldades ela enfrenta diante das imposições massificadoras?

Guiado por essa inquietação, parti em busca de compreender de que modo as mediações culturais se entrelaçam na comunicação do Fandango Caiçara. Não me interessava apenas saber o que o Fandango diz, mas como ele fala - por quais corpos, por quais gestos, por quais caminhos de terra e de mar essa cultura segue se comunicando com o mundo. Entre passado e presente, tradição e transformação, fui aprendendo que o Fandango não se explica apenas em palavras: ele se revela no encontro, no tempo partilhado e na experiência vivida.

Ao caminhar por diferentes regiões do litoral paulista, percebi que o Fandango se manifesta muito além da música e da dança. Ele habita as conversas demoradas, os silêncios carregados de memória, os gestos repetidos que atravessam gerações. Estar em campo foi, antes de tudo, um exercício de escuta e de presença. Um aprender a chegar devagar, observar com atenção e reconhecer que o conhecimento se constrói na convivência, quando o pesquisador aceita também ser imerso na vivência do território.

Este livro nasce desse movimento entre mapa e travessia. Os conceitos que o sustentam funcionam como

pontos de orientação, mas são as vozes, os corpos e as histórias do Fandango que conduzem o percurso. Ao longo das páginas não proponho uma leitura distante, mas um caminhar junto - acompanhando mestres, músicos, dançadores e comunidades em suas formas de existir, comunicar e resistir.

Encerrando este Ponto de Partida, deixo ao leitor não uma resposta fechada, mas um convite. Que este livro seja lido como se entra numa festa de Fandango: com atenção, respeito e disposição para escutar. Porque o Fandango Caiçara não é apenas um objeto de estudo - é um modo de estar no mundo, um território de memória e afeto, uma comunicação viva que segue se reinventando a cada passo, a cada toque de viola, a cada corpo que entra na dança.

2 - CULTURA POPULAR E MÍDIA

Antes de entrar especificamente no objeto deste trabalho, busquei, neste capítulo, entender o universo da comunicação através das mediações e os meios pelos quais ela se apropria para fazer suas conexões.

O compartilhamento do ato cognitivo está presente em todas as relações humanas, o que torna seu campo de estudo diverso e complexo. Trata-se de um processo que vai além da mera troca de pensamentos, sentimentos e valores: envolve, sobretudo, a produção de sentido e a sua compreensão pelas pessoas envolvidas.

Para Martino (2007), a comunicação deve ser compreendida como uma relação intencional entre consciências, um processo que implica a partilha de um mesmo objeto mental, como pensamentos, afetos ou ideias. "Portanto, em sua acepção mais fundamental, o termo 'comunicação' refere-se ao processo de compartilhar um mesmo objeto de consciência, ele exprime a relação entre consciências" (Martino, 2007, p.14).

Já Thompson (2002), compreende a comunicação como um processo constitutivo da vida social, fundamental para as relações humanas, definido como o "intercâmbio de informações e de conteúdo simbólico". Para o autor, a comunicação não se reduz à simples transmissão de dados, mas configura-se como uma ação social situada, carregada de significados e entendimentos capazes de reorganizar e reconfigurar as relações sociais e culturais. Essas práticas comunicacionais se manifestam de diferentes formas ao longo da história, desde a comunicação gestual e o uso da linguagem até a produção, o armazenamento e a circulação de conteúdos por meio das tecnologias digitais, evidenciando que a comunicação sempre esteve no centro da vida social.

Canclini (2019) aborda a comunicação como um processo cultural, profundamente ligado às transformações sociais, à circulação de bens simbólicos e à construção das identidades contemporâneas.

Desse modo, podemos entender que a comunicação vai muito além das trocas de mensagem, ela exige profundidade, consciência, entendimento, cultura e política. Pode ser realizada de forma interpessoal ou mediada, o que faz dela uma prática complexa. Sob essa perspectiva, a mídia assume papel central no campo da comunicação, pois não é viável compartilhar sentidos sem um veículo que o transporte e conecte os pensamentos entre

os indivíduos. Esse meio pode manifestar-se de diversas maneiras, como imagens produzidas e percebidas pelos olhos de outra pessoa, palavras articuladas pela linguagem, sons, gestos ou quaisquer outras formas simbólicas capazes de 'mediar' a produção e a compreensão de significados. De acordo com Baitello Júnior:

> A palavra mídia tem uma história bastante simples, significa meio. É uma palavra antiquíssima; vem do latim, *medium*, que deu em português também a palavra médium, que, passando pelos Estados Unidos, retornou ao espaço latino com pronúncia americanizada. E a pronúncia americanizada, ou anglicizada, se transformou em escrita. Então, no Brasil, passou a ser escrita mídia, transcrição da pronúncia inglesa para o plural latino de *medium*, que tanto em latim quanto em inglês se escreve *media*. (Baitello Júnior, 2014, p.30).

Seguindo essa compreensão, Baitello Júnior (2000), inspirado na obra de Harry Pross, propõe a divisão da mídia em três tipos: mídia primária, secundária e terciária.

A mídia primária é a ligação direta da mente para o corpo, ela é presencial, onde seres humanos e seus sentidos são codificados e interpretados em mensagens simbólicas, como por exemplo os gestos, expressões faciais, corporais e rituais na interação humana. Neste caso, podemos considerar que o próprio corpo é primeiro meio

de comunicação, onde toda comunicação começa e retorna a este tipo de meio, sendo essencial reconhecer suas raízes biológicas e culturais para uma compreensão mais ampla dos fenômenos comunicacionais. Mesmo neste caso, não nascemos prontos para nos comunicarmos, precisamos descobrir, decifrar e aprender ao longo da vida social e cultural as múltiplas possibilidades e significados desta comunicação, a depender do local em que habitamos (Baitello Júnior, 2000).

De acordo com Baitello Júnior (2000), a mídia secundária surge quando o emissor recorre a aparatos materiais (suportes) para transmitir mensagens. O corpo deixa de ser o suporte final, codificando-se sentidos em outros meios como desenhos, esculturas, escrita (livros, jornais), vestimentas e símbolos diversos. O corpo continua indispensável para escrever, pintar ou esculpir, mas a mensagem ganha alcance espacial e temporal mais amplo. Cria-se, assim, uma memória cultural que transcende a presença física e possibilita reflexão, retrospecção e construção histórica: materiais físicos tendem a ser muito mais duráveis que a mente e o corpo.

Já na mídia terciária, Baitello Júnior (2000) argumenta que é necessário dispor de tecnologia, como os meios de comunicação, para mediar a comunicação tanto no registro da mensagem, por parte do emissor, quanto no seu recebimento, pelo receptor. Como exemplo, temos

o celular, aparelho eletrônico capaz de mediar a comunicação entre esses dois pontos. Outros exemplos incluem cinema, computador, televisão, jogos, internet e demais tecnologias eletrônicas e digitais. Essa mídia reduz ou elimina o espaço físico como barreira comunicacional e possibilita a simultaneidade global.

É importante notar que Baitello Júnior (2000) amplia o entendimento do conceito de mídia nos padrões convencionais, que só usa o termo mídia para tratar da mídia a partir da secundária, deixando de fora, muitas vezes, o entendimento do corpo humano como mídia primária. Segundo o autor, a mídia primária, muito provavelmente, seja o meio de comunicação mais importante se levarmos em conta que todo o processo comunicativo de alguma forma começa e termina neste meio. Por exemplo, para escrever, pintar, falar no celular ou enviar um vídeo estamos de alguma forma usando o corpo.

À luz dessas reflexões, podemos dizer que nenhuma comunicação acontece sem um modo de transporte que possibilite sua conexão. Esta interação, através do "meio" ou "mídia", está carregada de interferências e interpretações que vão desde a criação da real mensagem pelo emissor até o real entendimento pelo receptor.

Sob essa perspectiva, Miège (2009) acrescenta que a comunicação não se limita à linguagem verbal, mas en-

volve o conjunto das expressões corporais, gestuais e comportamentais que atravessam as interações sociais. A partir das abordagens pragmáticas, o autor sustenta que não existe não-comunicação, uma vez que toda presença, ação ou silêncio produz sentido, tanto nas relações face a face quanto nas interações mediadas à distância. Ao incorporar a perspectiva da semiótica ou semiopragmática, Miège amplia essa compreensão ao destacar que os significados são construídos na articulação entre signos, contextos e práticas sociais, reforçando a comunicação como um processo situado, relacional e indissociável da vida social.

A ligação mental pelo meio pode resultar em diferentes interpretações por parte da recepção. Com relação ao real sentido depositado na mensagem pelo emissor, essas diferenças podem ser geradas por inúmeras interpretações, mesmo que pequenas e insignificantes diferenças culturais, em termos de capacidade ou propriedade para entender o sentido colocado pelo emissor. O "meio" ou "mídia" em si também vão gerar ambientes de interferência na mensagem. Thompson (2002) destaca que a mídia não é apenas um canal ou aparelho, mas um complexo sistema de relações sociais, culturais e tecnológicas que nos ajudam a criar significados e a compreender o mundo ao nosso redor.

Assim, a mídia é uma infraestrutura que possibilita a "mediação", e, segundo Martín-Barbero (2009), ela pode transformar o modo como as sociedades organizam o tempo, o espaço e as relações sociais.

Essa abordagem mais ampla proposta por Baitello Júnior (2000), acerca da compreensão do termo mídia, mostra-se particularmente relevante, sobretudo porque o foco deste trabalho recai sobre a cultura popular (especificamente o Fandango Caiçara), em que a comunicação interpessoal, ou mídia primária, desempenha papel central na transmissão e interpretação de mensagens. Nesse contexto, a comunicação se manifesta por meio da dança, dos gestos, dos cantos e das festas comunitárias.

Esse aspecto pode ser observado no depoimento de Cleusa, uma das entrevistadas: "Meu tio levava a viola, escondida do meu pai, no saco. E lá na beira da roça, ele tocava a viola pra ensinar a eu dançar" (Reis, 2024[4]).

A concepção de mídia a partir de Baitello Júnior (2000) pode ser observada no âmbito da cultura popular, encontrando ressonância na teoria da Folkcomunicação, especialmente nas contribuições de Luiz Beltrão (1980) e de José Marques de Melo (2008) que propõem sua classificação em diferentes canais folk. No que se re-

[4] REIS, Cleusa. Entrevista concedida para pesquisa de campo [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

fere ao Fandango Caiçara, os fenômenos comunicacionais, segundo essa perspectiva, podem ser observados nas quatro grandes classificações da folkcomunicação, sendo os gêneros oral (cantos, versos e narrativas), cinético (festas, danças e performances coletivas), icônico (instrumentos artesanais, como a viola e a rabeca, símbolos da prática cultural) e visual (vestimentas tradicionais, cartazes, folders e, mais recentemente, materiais adaptados para os meios digitais de divulgação).

Mais especificamente, é possível observar que essas formas comunicativas se manifestam de maneira integrada no Fandango Caiçara: a oralidade emerge nos cantos e versos (mídia primária); a dimensão cinética se revela nas danças e festas (mídia primária); o icônico se materializa nos instrumentos musicais construídos artesanalmente e na devoção dos santos ligados à prática (mídia secundária); e o visual aparece tanto nas vestimentas quanto nos materiais de divulgação (mídias secundária e terciária).

Considerando esse aspecto, adotaremos, a partir deste ponto, o termo mídia conforme sugerido por Baitello (2000), Miège (2009), Barbero (2009) e Thompson (2002), para designar todo e qualquer modo de transporte de informação ou meio, seja ele primário, secundário ou terciário. Tal definição é fundamental para evitar equívocos conceituais entre os termos meios de comunicação e "mediação", que serão discutidos na sequência.

2.1 Cultura Popular

Compreender a dimensão e a pluralidade do termo cultura popular é uma tarefa complexa, e sobretudo, polêmica. Trata-se de um conceito utilizado com diferentes sentidos e finalidades, frequentemente atravessado por disputas sociais, ideológicas, políticas e acadêmicas. Embora o conceito remeta no que vem "do povo", sua definição é muito mais complexa: ora pode ser associada ao folclore, ora à cultura de massa, ora a formas de resistência cultural diante da cultura dominante.

A historiadora Martha Abreu (2003), aponta que o conceito de cultura popular tem origem na Europa e remonta ao final do século XVIII, período em que intelectuais franceses, ingleses e alemães passaram a se dedicar ao estudo das manifestações culturais oriundas das camadas trabalhadoras. Esses estudiosos, conhecidos como folcloristas, empenharam-se em identificar práticas culturais distintas daquelas consagradas pelas elites. Embora reconhecessem certa legitimidade às expressões culturais dos setores subalternos, os folcloristas as classificavam como "populares", em oposição à cultura erudita, considerada universal.

Dessa forma, o que vem do povo configura-se como uma forma de distinção, por não estar vinculado a uma classe social claramente definida, como a nobreza, a bur-

guesia ou qualquer outro grupo socialmente classificado, mas sim por representar os excluídos, ou aqueles que sob a ótica do sistema dominante, seriam considerados a sobra por não fazerem parte dos grupos dominantes.

Nessa sobra, contudo, manifestam-se inúmeras representações sociais e culturais, presentes em diferentes comunidades. Ela pode corresponder tanto a múltiplos espaços de enfrentamento social quanto a uma única comunidade em que sujeitos historicamente oprimidos constroem sentidos e significados para suas experiências, em constante diálogo e conflito com outras esferas da cultura.

Abreu (2003) observa que no Brasil o conceito de cultura popular foi mobilizado de maneiras distintas em diferentes projetos de construção da identidade nacional. Em determinados momentos, esteve vinculado ao atraso e à tradição, sendo representado como resquício de um passado a ser superado, e em outros, foi exaltado como expressão da diversidade cultural e fundamento simbólico de uma nova civilização mestiça.

Nesse ponto, Hall (2006) reforça que não é possível pensar em uma cultura nacional unificada, já que a cultura deve ser entendida como um campo de disputas simbólicas e materiais, em que diferentes identidades se confrontam em relações de poder, resistência e negocia-

ção com a cultura dominante. A própria história brasileira ilustra esse processo ao mostrar como práticas culturais populares foram ora marginalizadas e exprobradas, ora incorporadas e celebradas como ícones da identidade nacional.

Durante os anos 1960, emergiram críticas importantes por parte de setores sociais e políticos, que passaram a questionar as representações elaboradas pelos folcloristas e dos movimentos em torno de uma cultura nacional unificada. Observou-se que ao retratar os grupos populares, esses estudiosos frequentemente recorriam a uma visão romantizada, que desconsiderava os conflitos, as contradições e as lutas sociais vividas por essas comunidades historicamente oprimidas.

De qualquer forma, é importante reconhecer a contribuição dos grandes folcloristas que atuaram de maneira significativa no registro e na sistematização das manifestações culturais populares brasileiras, especialmente entre o final do século XIX e o início do século XX. Foi por meio dos esforços desses estudiosos do folclore que o Fandango, entre outras manifestações, passou a ser reconhecido e registrado como uma expressão da nossa cultura popular.

Até meados da década de 1950, intelectuais como Sílvio Romero (1883) e Mário de Andrade (1928) entre

outros, incluíram referências ao fandango em seus compêndios sobre cultura nacional. Nesses estudos iniciais, a manifestação aparece caracterizada de forma genérica como um "baile" popular, por vezes qualificado como "rústico", "sulista" ou "rural", reunindo diferentes danças como a Chamarrita, cana-verde e dandão, sem uma diferenciação regional precisa. Para Romero (1883), o fandango é uma "função popular" intimamente ligada ao povo, fonte primária da poesia oral brasileira. Mário de Andrade (1928) afirma que o fandango é "incontestavelmente um bem nacional".

Neste sentido, Martín-Barbero (2009) reafirma esta posição dizendo que o popular passa por um processo de substituição de seus sentidos ao longo do curso da história, especialmente com a formação dos Estados-nação. No momento em que as culturas populares regionais e locais são reprimidas ou marginalizadas em nome de uma unidade nacional e cultural, o povo deixa de ser uma multiplicidade viva e passa a ser representado pela figura abstrata da Nação.

Ou seja, o povo, em sua diversidade e pluralidade, é absorvido representativamente pelo discurso nacionalista, o que acaba por despolitizar sua potência original. Isso tem implicações diretas na cultura, pois transforma o popular em algo domesticado, manipulado pela lógica hegemônica. Além disso, Martín-Barbero (2009) aponta

que nos meios de comunicação de massa, essa representação unificada do povo é frequentemente convertida em "audiência" ou "mercado", o que contribui para o apagamento de suas contradições sociais e de suas formas autônomas de produção simbólica. O povo, assim, deixa de ser sujeito de discurso e passa a ser tratado como objeto discursivo.

Desse modo, a noção de "popular" passa a ser associada ao grande consumo da população, mediado pela indústria cultural, o que suscita o debate sobre uma possível perda de sua representação política.

Segundo Abreu (2003), o popular passa a ser frequentemente associado ao grande público e ao volume de consumo, estabelecendo-se uma espécie de hierarquia de popularidade entre os produtos culturais a partir de sua aceitação no mercado. Essa lógica mercadológica tende a esvaziar o sentido político e histórico do termo "popular", o qual era anteriormente relacionado a disputas simbólicas, desigualdades sociais e formas de resistência cultural. Ainda assim, persiste no discurso midiático a utilização do "popular" como categoria social, como no caso de jornais voltados ao chamado "povão", revelando ambiguidades e tensões na apropriação contemporânea do conceito.

A comunicação da cultura popular é ponto-chave desta pesquisa, devido à sua complexidade e relevância para o objeto de pesquisa. Por isso, é importante chegarmos a uma concepção que possibilite compreendê-la ora como produtora de conteúdo e sentidos, ora como mediadora, e também como mídia em todas as suas formas, seja primária, secundária ou terciária.

Ao longo da história, torna-se evidente a ocorrência de fusão entre culturas, seja por convivência, conflito ou dominação. No caso do Brasil, segundo Abreu (2003), observa-se a construção de uma integração cultural sincrética das chamadas "três raças", narrativa que ficou conhecida como a "fábula da união das três raças". Essa construção cultural enfatiza a miscigenação entre colonizadores europeus, povos originários e africanos escravizados, mas oculta o caráter violento, desigual e perverso dessa relação.

Nesse sentido, Mignolo (2017) afirma que essa integração está profundamente marcada pela lógica da colonialidade do poder que moldou os fundamentos da civilização ocidental e seguiu influenciando as relações globais até os dias atuais. Para o autor, a colonialidade não se limita ao passado colonial, mas permanece ativa como estrutura de poder, saber e ser. Assim, a diversidade cultural, embora exaltada no discurso oficial, é muitas vezes convertida em mito primordial de uma grande

nação mestiça, despolitizando as marcas de opressão e subalternização históricas. Dessa forma, o termo "popular" já não pode ser abordado como simples oposição ao erudito ou culto, mas sim como um produto de intensas disputas sociais, marcadas pela exploração, pelo sincretismo e pela hibridização cultural.

Ao refletir sobre os dilemas culturais da América Latina, Canclini (2019) propõe uma nova abordagem para compreender processos como a miscigenação, a fusão e o sincretismo, frequentemente utilizados para conceituar as misturas que marcam a formação das culturas populares. Para o autor, o termo "hibridação" não representa apenas a fusão, mas envolve o conflito, a negociação e a recriação contínua das identidades culturais, sobretudo em contextos nos quais essas dinâmicas não se enquadram em uma visão linear e homogênea da modernidade. "Considero atraente tratar a hibridação como um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e os outros vocábulos empregados para designar misturas particulares" (Canclini, 2019, p. XXXIX).

A hibridação é colocada como uma hipótese central para explicar os dilemas culturais e sociais da modernidade latino-americana. Canclini (2019) observa que a modernidade não substitui as tradições locais - ao contrário, ambas coexistem e se transformam mutuamente, dando origem a novas formas culturais. Em sua crítica à visão

dualista entre o tradicional e o moderno, o autor destaca que a hibridação permite justamente a interação entre esses polos.

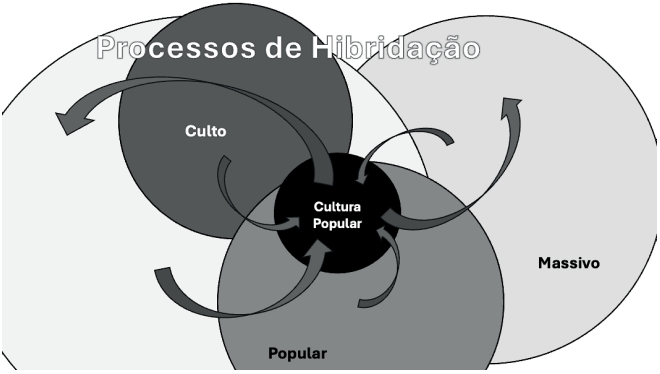
Além disso, argumenta que as práticas culturais não são simplesmente substituídas pela globalização, mas reconfiguradas e reinterpretadas, muitas vezes com mediação da mídia e das tecnologias: "Os meios de comunicação eletrônicos, que pareciam dedicados a substituir a arte culto e o folclore, agora os difundem massivamente" (Canclini, 2019, p. 18).

No Brasil, com sua diversidade cultural profundamente marcada pela colonialidade, há um terreno fértil para compreender a cultura popular sob essa perspectiva híbrida. A globalização e a industrialização impactaram significativamente as expressões culturais, introduzindo elementos da cultura de massa que coexistem com manifestações folclóricas e populares. Para Canclini (2019), a chamada modernidade híbrida brasileira exemplifica como as culturas se adaptam e resistem às influências externas. Ele ressalta, contudo, que a modernização econômica e tecnológica nem sempre implica uma modernização cultural e social, gerando tensões entre o progresso e a desigualdade - realidades que coexistem simultaneamente.

> Analisou-se ao longo deste livro por que os artesãos continuam fazendo cerâmica e tecido manuais na sociedade industrial; os artistas usam as tecnologias avançadas e, ao mesmo tempo, olham para o passado no qual buscam certa densidade histórica ou estímulos para imaginar. Em um campo e em outro, desacredita-se que a cultura siga um processo ascendente ou que certos momentos de pintar, simbolizar ou refletir sejam superiores (Canclini, 2019, p. 353).

Nessa visão apresentada na obra Culturas Híbridas (2019), a democratização da cultura requer mais do que a simples abertura de mercado: envolve questionar e adaptar as tradições e práticas culturais de modo a incluir mais sujeitos e permitir novas interpretações sobre o que é ser moderno, culto, popular ou massivo.

Figura 1 - Diagrama sobre os processos híbridos



Fonte: Elaboração própria

Ao analisar o culto, o popular e o massivo, Canclini (2019) os coloca como categorias culturais historicamente distintas, mas que, na modernidade híbrida, tornam-se interdependentes. Essas categorias passam a refletir formas diversificadas de produção, circulação e consumo de bens simbólicos, sendo constantemente envolvidas pela globalização, pela mídia e pela indústria cultural.

No contexto brasileiro contemporâneo, Abreu (2003) observa que a cultura popular tem se manifestado como produção híbrida em diversos espaços: nas festas juninas, nos blocos carnavalescos, nas práticas religiosas afro-brasileiras e nas expressões musicais urbanas, como o funk e o rap. Tais manifestações combinam elementos de diferentes origens e sistemas simbólicos, refletindo as condições de vida, os valores e as estratégias de resistência das camadas populares.

A festa junina, por exemplo, é uma expressão concreta dessa fusão. Originalmente um evento popular, rural e tradicional, ela foi reinventada para o massivo. Hoje, é celebrada em todo o Brasil, inclusive em grandes centros urbanos, moldada por inúmeros processos híbridos. Um exemplo visual desse processo é a fogueira junina (Figura 2), um dos símbolos da festa, foi recriada com uso de tecnologia e incorporada à celebração da Festa Junina - São João Paulo realizada pela prefeitura de São Paulo

entre os dias 30 de maio e 2 de junho de 2024 no Centro Esportivo Tietê.

Figura 2 - Fogueira feita com projeções de imagem

Fonte: Rodrigo Fonseca

Abreu (2003) observa que muitos dos símbolos considerados "típicos" das festas juninas, como as quadrilhas, os trajes caipiras, as barraquinhas e o casamento na roça, não têm origem remota ou autêntica, mas resultam de reinvenções modernas, especialmente a partir das transformações urbanas e das políticas culturais do século XX. Atualmente, é possível observar, em muitas festas juninas, a presença de grupos musicais cujos repertórios não pertencem à tradição desse tipo de celebração, como é o caso do sertanejo universitário, do

rock, do rap, entre outros estilos contemporâneos. No dia em que estivemos presentes na festa mencionada na Figura 2, a atração principal foi o cantor Padre Fábio de Melo, cuja apresentação mesclava diferentes estilos e ritmos musicais, mas sem nenhuma referência direta as festas juninas tradicionais, como o forró e a música caipira. De acordo com Abreu (2003, p.19), "Tradições são assim mesmo, frequentemente inventadas e reinventadas como mostraram Hobsbawn e Ranger, pois, visam consolidar determinadas continuidades em relação ao passado". Nesse sentido, a presença desses elementos pode ser interpretada como um sinal dos embates atuais entre tradição e cultura contemporânea. Tais inclusões revelam processos de ressignificação e hibridação, nos quais se negociam diferentes formas de pertencimento, consumo cultural e atualização simbólica das festas populares frente às demandas do mercado e das novas dinâmicas midiáticas, ou apenas uma inovação artística pensada no consumo atual do público.

Dessa forma, torna-se fundamental superar visões puristas sobre o que é ou não cultura popular. Como afirma Canclini (2019), as culturas são abarcadas por múltiplas formas, e o hibridismo é uma condição estruturante da modernidade latino-americana. No caso brasileiro, onde a formação histórica foi marcada pela escravidão, pela violência colonial e pela desigualdade social, as manifes-

tações culturais populares expressam, ao mesmo tempo, resistência, adaptação e recriação.

Assim, a cultura popular no Brasil passa por um processo de hibridismo contínuo, onde as manifestações culturais não são puras nem isoladas, mas resultado de interações constantes entre culturas, classes, regiões e temporalidades. A cultura popular é, portanto, um espaço de criação simbólica, de disputas sociais e de afirmação de identidades plurais. Reconhecê-la como tal é abrir caminho para uma interpretação mais ampla e sensível da história cultural brasileira e de seus sujeitos históricos.

Outra face dessa discussão é a necessidade de refletirmos também sobre a cultura de massa. Nesse sentido, recorremos às reflexões de Martín-Barbero (2009) que rompe com os modelos tradicionais de análise que, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, tenderam a interpretar os fenômenos de massa de forma unilateral (ora como decadência cultural, ora como expressão da modernidade democrática). A cultura de massa, segundo o autor, deve ser compreendida como um território complexo, no qual interagem e se influenciam mutuamente a cultura popular, tratada até aqui, e a cultura das massas populares unificadas.

Essas mediações, contudo, não se dão sem contradições. Por um lado, a cultura de massa amplia a circulação

e a assimilação de conteúdos diversos, possibilitando a comunicação entre diferentes estratos sociais e rompendo com a separação rígida entre as culturas erudita e a popular. Por outro lado, essa mesma cultura de massa carrega o risco de homogeneizar experiências e obscurecer conflitos sociais, ao dissolver a noção de classe na figura abstrata do consumidor e silenciar os conteúdos de resistência, especialmente presentes nas manifestações populares.

Ainda assim, Martín-Barbero (2009) reconhece que a cultura de massa introduz uma novidade fundamental: ela redefine o lugar do popular na cultura. Não mais confinado à memória rural ou ao folclore do passado, o popular passa a ser também aquilo que emerge da mestiçagem urbana, das práticas de consumo e da hibridez comunicacional. É nesse ponto que o autor aponta para um duplo desafio: "incluir no estudo do popular não só aquilo que culturalmente produzem as massas, mas também o que consomem [...] e pensar o popular não como algo limitado ao passado, mas também ligado à modernidade" (Martín-Barbero, 2009, p. 70).

2.2 A comunicação da Cultura Popular: Processo Folkcomunicacional

No contexto evolutivo da comunicação humana, os processos comunicacionais iniciais, como já vimos, foram marcados predominantemente pela utilização das mídias primárias, nas quais o corpo e a oralidade constituíam as principais formas de comunicação. Historicamente, até períodos recentes, uma parcela considerável dos grupos populares brasileiros não dispunha dos recursos necessários para apreender a leitura e a escrita, limitando-se às complexas formas comunicacionais da mídia primária. Mesmo sem esta superação[5], tivemos o surgimento de novas tecnologias, introduzidas no início do século XX por meio das inovações nas mídias, como o rádio, o cinema e a televisão, que acrescentaram novos elementos a esse complexo cenário.

A fim de compreender essa dinâmica da comunicação entre os grupos populares, Luiz Beltrão propôs, em 1967, a Teoria da Folkcomunicação: um sistema artesanal, horizontal e enraizado nas práticas culturais do povo, em oposição ao modelo vertical, industrializado e centralizador da comunicação de massa. De acordo com o autor

[5] Segundo o IBGE (2024) o Brasil tinha 9,1 milhões pessoas com mais 15 anos ou mais analfabetas. Dos alfabetizados aproximadamente 61,8 milhões de pessoas dos brasileiros de 15 a 64 anos foram considerados analfabetos funcionais. O levantamento considera analfabeto funcional a pessoa que consegue apenas ler palavras isoladas, frases curtas, ou apenas identificar números familiares, como contatos telefônicos, endereços, preços etc. (Bello, 2025)

> na folkcomunicação cada ambiente gera seu próprio vocabulário e sua própria sintaxe, e cada agente-comunicador emprega o canal que tem à mão e melhor sabe operar de modo a que seu público veja refletidos na mensagem seu modo de vida, suas necessidades e aspirações, [...] se destinam a um mundo em que palavras, signos gráficos, gestos, atitudes, linhas e formas mantêm relações muito tênues com o idioma, a escrita, a dança, os rituais, as artes plásticas, o trabalho e o lazer, com a conduta, enfim, das classes integradas da sociedade (Beltrão, 1980, p.40).

Assim, é possível compreender, a partir de Beltrão (1980), que a comunicação popular se caracteriza, especialmente, pela produção da mensagem a partir da mídia primaria, em que atua a mediação de agentes-comunicadores que dominam os códigos da cultura local e pela recepção ativa por parte de uma audiência que compartilhava experiências de vida semelhantes. O processo folkcomunicacional, portanto, pressupõe uma relação de proximidade entre emissor e receptor (da comunicação), o que permite uma codificação ajustada ao universo característico do grupo.

Beltrão recorreu aos estudos de Paul Lazarsfeld, Bernard Berelson, Elihu Katz e outros nomes dos estudos da comunicação, para demonstrar que a eficácia da comunicação massiva para os grupos populares depende da mediação dos chamados "líderes de opinião". Esses líde-

res correspondem aos comunicadores folk: sujeitos que detém o respeito comunitário, conhecimento de temas relevantes ao grupo, acesso seletivo aos meios de massa e habilidade para traduzir informações ao repertório cultural de suas audiências.

Segundo Melo, "A Folkcomunicação é uma disciplina que se dedica ao estudo dos agentes e dos meios populares de informações de fatos e expressões de ideias" (Melo, 2008, p. 17), onde o objetivo desse segmento das ciências da comunicação está em estabelecer uma ponte entre o estudo do folclore (compreendido como expressão legítima das culturas populares) e a análise crítica das mediações impostas pela indústria cultural e pelos grandes veículos de comunicação de massa, destinados a um público desconhecido e diverso.

A audiência da folkcomunicação, por sua vez, é composta por grupos marginalizados do meio rural ou urbano, bem como por grupos culturalmente excluídos, cujos modos de vida não são contemplados pelas estruturas da cultura dominante. Beltrão (1980) retoma a teoria da marginalidade para indicar que tais públicos não são apenas excluídos do sistema político e econômico, mas também do sistema comunicacional hegemônico.

De acordo com Beltrão (1980), existem três grupos marginalizados, sendo:

a) Grupos rurais marginalizados: comunidades do campo que vivem em condições de isolamento geográfico, com baixo acesso à escolarização formal, à infraestrutura de comunicação de massa e à tecnologia. Sua comunicação, por muito tempo, se mantém viva por meio de mídias primárias comunitárias, baseadas em tradições locais. Esses grupos podem ser constituídos por comunidades de agricultura familiar em assentamentos da reforma agrária, povos indígenas, famílias de pescadores artesanais do litoral sul e sudeste do Brasil, que mantêm festas comunitárias e religiosas, como o Fandango e a Bandeira do Divino.

b) Grupos urbanos marginalizados: compreendem as camadas populares das periferias urbanas, fora do alcance de determinados sistemas formais de informação e com acesso limitado à cultura letrada e digital. São comunidades submetidas a contextos de desigualdade social, exclusão midiática e precariedade dos serviços públicos, como os moradores de ocupações urbanas periféricas, que produzem seus próprios canais de expressão.

c) Grupos culturalmente marginalizados: incluem indivíduos ou comunidades que, embora possam estar inseridos no território, com acesso às tecnologias e dentro da vida social, são excluídos do sistema por possuírem valores, crenças, costumes ou modos de vida não aceitos pelos padrões da cultura dominante. São grupos que resistem à homogeneização cultural e à lógica hegemônica

dos meios de massa. Podem ser povos ciganos, artistas de circo, coletivos LGBTQIAPN+ periféricos, que utilizam performances, festas e a cultura de rua como estratégias de comunicação e resistência.

Aqui, é importante esclarecer que o termo "marginalizado" para Beltrão, possui um significado específico e não se trata do "marginal" criado por um julgamento preconceituosos que criminaliza a pobreza e os populares por parte dos grupos hegemônicos. Trata-se dos sujeitos socialmente excluídos, que constroem formas próprias de comunicação para se reconhecerem, se organizarem e se expressarem.

Portanto, o conceito de marginalidade está relacionado com fatores como o isolamento geográfico, o baixo nível de escolarização e pobreza, o preconceito étnico ou religioso, bem como o rechaço às normas da cultura dominante. Nesse contexto, como já vimos, os grupos marginalizados são os grupos populares que criam suas próprias formas de expressão por não serem aceitos pela sociedade hegemônica. Esta marginalização pode ser social, política, econômica ou cultural, ou um conjunto delas.

Assim, o sistema da folkcomunicação é compreendido por Beltrão (1980) como uma grande corrente paralela de mensagens, cujos emissores não são, necessariamente, reconhecidos oficialmente como autoridades, mas exercem influência efetiva no seu grupo. Essa influ-

ência se dá pelo domínio dos códigos culturais, pela confiança adquirida ao longo do tempo e pela capacidade de traduzir mensagens complexas em narrativas acessíveis ao seu grupo. Exemplos disso são poetas populares, cordelistas, violeiros, líderes religiosos, radialistas interioranos, fandangueiros, rappers, entre outros.

A partir dos estudos e pesquisas na Folkcomunicação, Melo (2008) propõe uma expansão na classificação da comunicação popular, que foi inicialmente proposta por Beltrão. Sua ideia partiu da necessidade de avançar na consolidação teórica e metodológica da Folkcomunicação, diante de lacunas percebidas nos estudos empíricos existentes. Para tanto, ele atualiza os canais de folkcomunicação, apresentando sua taxionomia (Figura 3):

O gênero é definido pela combinação entre canal e código comunicacional, ou seja, pelas vias sensoriais e simbólicas pelas quais a mensagem é produzida e recebida. Os formatos derivam da interação entre as intenções do emissor e as motivações do receptor, revelando as estratégias de difusão cultural. Por fim, os tipos correspondem às manifestações concretas e empíricas do formato, influenciadas por variações culturais, contextuais e regionais. A partir disso, a classificação organiza os fenômenos em quatro grandes gêneros já apontados sendo folkcomunicação oral, visual, icônica e cinética.

Figura 3 - Tabela - Classificação da Folkcomunicação

Folkcomunicação	
Gênero:	**A macroestrutura determinada pelo canal e pelo código (oral, visual, icônica, cinética).**
Oral	canal óptico/ códigos lingüístico/ pictórico
Visual	canais óptico/ táctil / códigos estético/ funcional
Icônica	canais óptico/ táctil /códigos estético/ funcional
Cinética	múltiplos canais/ códigos gestual/ plástico

Formato:	**Estratégia de difusão da mensagem popular, determinada pelas intenções do emissor e pelas motivações do receptor.**
Oral	canto, música, prosa, verso, colóquio,rumor, tagarelice, zombaria, passatempo, reza
Visual	escrito, impresso, mural ou pcitográfico
Icônica	devocional, diversional, decorativo,nutritivo, bélico, funerário, utilitário
Cinética	agremiação, celebração, distração, manifestação, folguedo, festejo, dança, rito de passagem

Tipo:	**A manifestação concreta e localizada das formas simbólicas, sujeita a variações culturais, históricas e regionais.**

Exemplos

Gênero:	Oral	**Gênero:**	Oral
Formato:	Canto	**Formato:**	Música
Tipos:		**Tipos:**	
Aboio	Canto do Trabalho	Baião	Lundu
Acalanto	Embolada	Choro	Samba

Gênero:	Visual	**Gênero:**	Visual
Formato:	Escrito	**Formato:**	Impresso
Tipos:		**Tipos:**	
Carta	Caderno de notas	Panfleto	Livro de cordel
Lousa	Caderno escolar	Livros	Revistas

Gênero:	Icônica	**Gênero:**	Icônica
Formato:	Funerário	**Formato:**	Utilitários
Tipos:		**Tipos:**	
Coroas	Lápides	Vestuário	Instrumentos
Mortalhas	Túmulos	Mobiliário	Acessórios

Gênero:	Cinética	**Gênero:**	Cinética
Formato:	Celebração	**Formato:**	Folguedo
Tipos:		**Tipos:**	
Umbanda	Procissão	Fandango	Maracatu
Peregrinação	Missa	Bumba Meu Boi	Reisado

Fonte: Adaptado de Melo (2008, p.91)

Como já mencionado, a comunicação do Fandango Caiçara pode ser compreendida a partir dos quatro gêneros e das seguintes formas: oral (cantos, versos e falas), cinético (folguedo, festa e apresentações), Icônico (instrumentos artesanais) e visual (cartazes e folders produzidos pelos grupos e também adaptados para os meios digitais para a divulgação dos eventos).

Estas formas comunicativas do Fandango manifestam-se de diferentes maneiras. A oralidade, por meio de seus versos e cantos, retrata narrativas do cotidiano e preserva a memória coletiva. As formas cinéticas, presentes nas festas e danças, expressam modos de vida e costumes transmitidos entre gerações. A icônica se materializa nos instrumentos como a viola e a rabeca, símbolos representativos da identidade caiçara. Por fim, o visual se revela tanto nas vestimentas quanto nos materiais de divulgação. Em conjunto, essas dimensões comunicativas representam quem são os fandangueiros, articulando práticas do passado e do presente em um contínuo processo de memória e identidade cultural.

O entendimento da comunicação do Fandango Caiçara a partir dos gêneros da folkcomunicação se revela assertivo, uma vez que se trata de uma expressão tradicional que comunica o cotidiano, as crenças, os valores e o sentimento de pertencimento das comunidades cai-

çaras, a exemplo do refrão da música Avião Estrangeiro (Fonseca et al, 2024, p. 85):

[...] Eu tava na minha roça, meu bem
Ah, eu tava trabalhando, meu bem
Escutei uma zoada, meu bem,
Que no ar vinha zoando
Era o avião estrangeiro
Vi ai, meu bem, que ia pro Rio de Janeiro [...]

[...] Ui ai, meu bem, se eu pudesse cantar bem
Ui ai, meu bem, cerimônia eu não fazia
Ui ai, meu bem, como eu, canta você
Ui ai, meu bem, faço a minha cortesia
Ui ai, meu bem, cantando eu to chorando
Ui ai, meu bem, no mundo de tudo tem
Ui ai, meu bem, eu não canto por cantar
Ui ai, meu bem, nem sou filho de cantão
Ui ai, meu bem, quero dar a despedida
Ui ai, meu bem, no braço desta viola
Ui ai, meu bem, que despedida tão triste
Ui ai, meu bem, para quem tão longe mora [...].

Assim, a musicalidade, a oralidade, a dança, os gestos, os instrumentos e o visual não apenas entrelaçam o corpo coletivo, mas também funcionam como sistemas

de codificação dos significados acessíveis à audiência. Como apresenta o músico Luís Adilson de Lima:

> Para mim, o Fandango é tudo. É a tradição na qual eu cresci. Quando escuto uma música antiga de Fandango, lembro dos mestres antigos, como meu tio Ataíde, que já se foram. Cada violeiro tinha sua própria marca, sua própria música preferida. Quando eu ouço essas músicas, lembro de quem já passou. É uma conexão muito forte com o passado.[6]

Posto assim, a teoria da Folkcomunicação apresenta fundamentos capazes de nortear nosso estudo sobre a comunicação do Fandango Caiçara, com seus processos simbólicos, linguísticos e midiáticos. Trata-se, portanto, de compreender como essa cultura não apenas produz sentidos a partir de suas práticas culturais, mas também como resiste, se adapta e reelabora suas formas comunicativas diante das transformações e pressões da cultura de massa.

Essa interface entre cultura popular e mídia constitui um campo produtivo para entendermos as mediações da comunicação que serão mais aprofundadas no próximo tópico.

---

[6] LIMA, Luiz Adilson de. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024.

2.3 Das Mídias às Mediações

Parte fundamental da comunicação está na produção de sentidos e na compressão e interpretação tanto do emissor quanto do receptor. Assim, vai além de conhecer a linguagem, pois envolve o entender dos sentidos, códigos culturais e sociais.

Nesse caminho, temos a construção da mensagem, sua adaptação e transporte, e depois a sua interpretação e assimilação pelo receptor. Sendo assim, a mediação está presente tanto na elaboração como na interpretação da comunicação. Martín-Barbero (2009) descreve a mediação como o ponto onde se constroem, se articulam os conflitos, as negociações e as transformações entre os diferentes atores sociais, levando em conta suas histórias, saberes, relações sociais, institucionais e culturais. Ela envolve as formas como os sentidos são construídos, apropriados e disputados.

Dessa forma, a mídia não é neutra nem meramente técnica, ela é o result ado das mediações que envolvem as condições de produção, os recursos de poder, as desigualdades e os modos pelos quais os indivíduos atri-

buem sentido às mensagens na interação com o mundo. A mídia não deve ser analisada apenas pelo que é dito (o conteúdo simbólico), esquecendo-se de considerar como, por quem, em que condições e com que interesses essas mensagens são produzidas e distribuídas.

Thompson (2002) enfatiza que a mediação reorganiza nosso jeito de interagir e entender o mundo. Para ele, mediação transforma o modo como as pessoas se relacionam entre si, já que hoje muitas das nossas relações acontecem com o auxílio de tecnologias midiáticas.

Toda a mídia atravessa ambientes físicos, simbólicos e interpretativos dentro de um universo cultural humano. Como exemplo que versa sobre este trabalho, podemos apontar que a produção comunicativa de um indivíduo ou grupo dentro de uma sociedade com caraterísticas culturais rurais caiçaras isoladas - como é o caso do Fandango Caiçara - não pode ser igual a produção comunicativa de um indivíduo ou grupo dentro de uma grande metrópole. São produções diferentes, carregadas de sentidos e linguagens diferentes. Ambos os grupos, muito provavelmente, terão uma comunicação própria e com interpretações distintas.

Martín-Barbero (2009) argumenta que as mediações representam uma rede de práticas socioculturais que trata das narrativas, sentidos e identidades. Elas não são

coisas, nem objetos, não são ferramentas técnicas, mas sim as trajetórias culturais, os modos de vida, os saberes, os afetos e as tradições que moldam a forma como as pessoas se apropriam de suas narrativas na produção de seus conteúdos.

As mediações são partes indispensáveis das configurações de nossa sociabilidade, do exercício do poder e da construção das culturas. É preciso entender que as mediações são processos pelos quais as pessoas, desde seus contextos sociais, culturais, históricos e políticos, interpretam, ressignificam e usam a comunicação.

Martín-Barbero (2009, p.261) propõe que "O eixo do debate deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais". Este deslocamento não se faz apenas por razões metodológicas, mas porque são nas mediações que se criam os vínculos entre cultura e comunicação.

Podemos entender, então, que a mediação é a relação da construção ou produção da narrativa e o seu entendimento dentro de um ciclo comunicativo, não é apenas estar no meio ou transmitir algo, mas criar pontes e sentidos. O que está no meio influencia diretamente a maneira como entendemos, sentimos e reagimos às

mensagens e culturas ao nosso redor, um processo vivo, dinâmico e complexo, no qual não apenas recebemos informações ou culturas, mas também participamos ativamente do processo, interpretando e adaptando o conteúdo à nossa vida cotidiana.

De acordo com Martín-Barbero (2009, p.272): "O estudo dos usos nos obriga, então, a deslocarmos o espaço de interesse dos meios para o lugar onde é produzido o seu sentido: para os movimentos sociais e, de um modo especial, para aqueles que partem do bairro".

Seguindo essa dinâmica, determinamos o trio "comunicação - mídia - mediações" para descrever o processo que servirá como base para analisarmos a cultura popular do Fandango Caiçara.

3 - AS MEDIAÇÕES DE JESÚS MARTÍN-BARBERO

Na obra Dos Meios às Mediações, Jesús Martín-Barbero (2009) busca deslocar o foco das análises tradicionais da comunicação, geralmente centradas nas mídias, sejam elas primárias, secundárias ou terciárias, para as mediações culturais. O autor propõe uma abordagem que valoriza os processos culturais, históricos e as práticas sociais que conferem sentido à comunicação, especialmente no contexto da realidade latino-americana.

As mediações, conforme discutido anteriormente, oferecem percursos diversos e multidisciplinares, atravessando distintas áreas do conhecimento em razão da complexidade inerente às relações humanas. Para ilustrar sua colocação, Martín-Barbero (2009) propõe a elaboração de um diagrama ao qual denomina "Mapa Noturno". Apesar de sua estrutura técnica assemelhar-se a um diagrama, o autor prefere chamá-lo de mapa, pois

talvez entenda que esse instrumento não apenas representa, mas também orienta os possíveis caminhos para analisar os complexos processos comunicativos. A metáfora do noturno remete à ideia de que o percurso da comunicação mediada se dá em meio à escuridão - isto é, a um campo incerto, dinâmico, não linear e difícil de visualizar. O Mapa Noturno, portanto, indica que compreender a comunicação por meio das mediações exige sensibilidade para navegar em um terreno em que os caminhos não estão previamente traçados e vão além do campo da comunicação.

> A tentação do apocalipse e a volta ao catecismo não deixam de estar presentes, mas a tendência mais secreta parece ser outra: avançar tateando, sem mapa ou tendo apenas um mapa noturno. Um mapa que sirva para questionar as mesmas coisas - dominação, produção e trabalho - mas a partir do outro lado: as brechas, o consumo e o prazer. Um mapa que não sirva para a fuga, e sim para o reconhecimento da situação a partir das mediações e dos sujeitos (Martín-Barbero, 2009, p. 290).

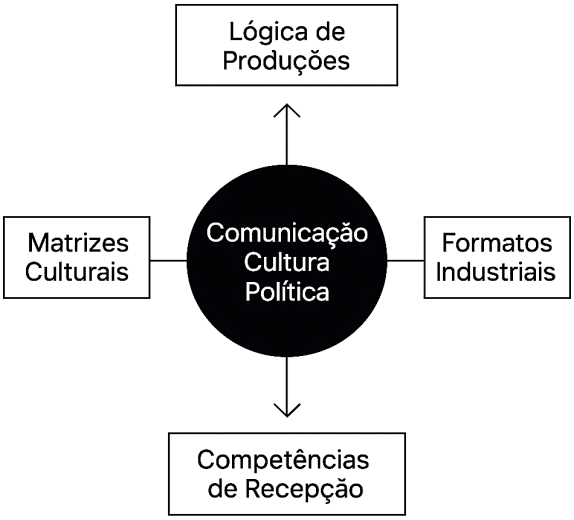
Martín-Barbero (2009) coloca as mediações como espaços em que a cultura é negociada e reinterpretada entre as esferas populares, e os organismos são processos longos e ambíguos que envolvem a construção de novas formas de compreensão e resistência, como também

nos apresenta Canclini (2019). Na construção do Mapa Noturno, o autor procura demonstrar as disputas que ocorrem nas relações entre comunicação, cultura e política no universo das grandes mídias, ideia que contrasta com a visão de que o mercado da mídia exerce o controle absoluto e incontestável sobre o consumo.

Martín-Barbero (2009) descreve que a vida cotidiana, das comunidades sociais, desempenha um papel importantíssimo na resistência cultural. Por exemplo, o telespectador não é apenas um consumidor, ele também é um agente crítico e um mediador, no qual influencia inclusive o modo como a indústria cultural irá produzir seus conteúdos, usando como exemplo as produções do radioteatro e da telenovela, colocações também indicadas pelos estudos da Folkcomunicação (Beltrão, 1980). Posto assim, as culturas e os sujeitos não são passivos: eles estão constantemente interagindo e navegando em um campo complexo de disputa entre dominação e resistência.

O Mapa Noturno foi o primeiro diagrama apresentado por Martín-Barbero (2009), em 1987. Nele, o autor busca compreender as mediações envolvidas na construção da comunicação, na disputa entre cultura e política.

Figura 4 - Mapa Noturno 1°



Fonte: Adaptado de Lopes (2018 a, p.16)

No centro do Mapa situam-se as mediações consideradas fundamentais para o autor - comunicação, cultura e política - constituindo o espaço onde a comunicação é negociada por meio da produção de sentidos, dos conflitos simbólicos, da memória e da identidade (figura 4).

> O esquema move-se sobre dois eixos: o diacrônico, ou histórico de longa duração - entre Matrizes Culturais (MC) e Formatos Industriais (FI) - e o sincrônico - entre Lógicas de Produção (LP) e Competências de Recepção ou Consumo (CR). Por sua vez, as relações entre MC e LP encontram-se mediadas por diferentes

> regimes de institucionalidade, enquanto as relações entre MC e CR estão mediadas por diversas formas de socialidade. Entre as LP e os FI medeiam as tecnicidades e entre os Fl e as CR, as ritualidades. (Martín-Barbero, 2009, p. 16)

A partir das colocações sobre o Mapa Noturno, apresentaremos de forma mais detalhada as mediações propostas.

a) Mediação Diacrônica

Matrizes Culturais (MC) ⟷ Formatos Industriais (FI)

As matrizes culturais dizem respeito aos modos de vida, às narrativas orais e às memórias coletivas de uma comunidade, expressando os sentidos produzidos no cotidiano das relações sociais. Já os formatos industriais correspondem aos produtos já transformados em mídia, como filmes, discos, álbuns musicais, livros, entre outros.

A relação entre esses dois polos se modifica e se reconstrói dentro da temporalidade, acompanhando transformações culturais, sociais, tecnológicas e políticas que ocorrem ao longo da história. Um exemplo claro pode ser observado na evolução dos formatos musicais, que passaram do disco de vinil ao CD, e posteriormente às plataformas digitais de streaming on-line. Com essas mudanças, as formas de linguagem também se transfor-

mam, adaptando-se aos novos contextos de produção e recepção.

Martín-Barbero (2009) ilustra esse processo com o exemplo do melodrama, que tem origem no teatro popular, passa pelo folhetim e pelo rádio, até consolidar-se como telenovela. Essa mediação revela como saberes populares se entrelaçam com formas industriais, gerando linguagens híbridas e constantemente reconfiguradas.

b) Mediação Sincrônica

Lógica da Produção (LP) ⟷ Competências da Recepção (CR)

A relação que trata das formas de produção, ou seja, de que maneira a mídia é construída, seus processos (como procedimentos, rotinas, conceitos e tecnologias), envolve tanto a criação artística quanto a forma como ela será compreendida e interpretada pelos públicos, os quais reagem de acordo com seus saberes, gostos, memórias e contextos sociais.

Martín-Barbero (2009) considera essas mediações como síncronas, pois ocorrem dentro do mesmo ciclo temporal: produz-se para um público atual do presente. Por exemplo, a produção de um filme é pensada para atender às expectativas e códigos culturais do público atual. Ainda que a narrativa retrate épocas passadas ou

antecipe cenários futuros, sua forma de construção e linguagem é moldada para o consumo no tempo presente.

A partir dessas colocações, Martín-Barbero (2009) amplia sua compreensão sobre as mediações com a proposta do segundo Mapa, denominado Mapa das Mediações (Figura 5), no qual, entre os eixos centrais da comunicação, surgem as chamadas mediações de ligação: institucionalidade, sociabilidade, tecnicidade e ritualidades.

Figura 5 - 2° Mapa das Mediações

Fonte: Adaptado de Lopes (2018a, p.17)

Institucionalidade (entre MC e LP) são as normas, as instituições (como o estado, escola, igreja, grupos de trabalho) onde se constroem os debates e os discursos coletivos. Local de disputa política de aceitação, como as identidades são forjadas e negociadas.

Socialidade (entre MC e CR) são relações concretas do dia a dia em que as pessoas se juntam, interagem, compartilham práticas, afetos, conflitos (ex: família, bairro, juventude, grupos de amigos). Um bom exemplo aqui é o modo como jovens periféricos utilizam da cultura de rua para comunicar o que é diferente do modo como a classe média a consome.

Tecnicidade (entre LP e FI) é a mediação que envolve os usos sociais da técnica. Não é apenas a ferramenta ou aparelho (a tecnologia) mas os modos de uso, como elas são operadas, ou seja, como fazer e aprender um instrumento.

Ritualidades (entre FI e CR) são as formas do ritual, as práticas do modo de vida: os hábitos sociais, das festas, das rotinas. Cada grupo social tem seus modos rituais de consumir mídia, ancorados na cultura. Por exemplo: o jeito popular de assistir à um show ou uma festa, em grupo, comemorações e interações, é diferente do consumo silencioso de um espetáculo de música clássica em um teatro.

O autor sugere ainda novos mapas, com o objetivo de expandir os olhares sobre outras dimensões das mediações. É o caso do terceiro Mapa (Figura 6), o qual acrescenta aos anteriores novos eixos analíticos, a temporalidade/espacialidade e mobilidade/fluxos - e duas novas

mediações: identidade e cognitividade. Esses elementos articulam-se de maneira transversal ao campo comunicacional, permitindo a apreensão das transformações nas formas de produção e recepção de sentidos, bem como nas estruturas simbólicas que sustentam os processos comunicativos.

Figura 6 - 3° Mapa das Mediações

Fonte: Adaptado de Lopes (2018b, p.56)

Lopes (2018a) propõe uma leitura deste terceiro Mapa argumentando que a temporalidade, nesse contexto, não remete mais à linearidade moderna do tempo, 'mas à sua crise'. A temporalidade mostra que vivemos hoje uma relação diferente com o tempo: cada vez mais presos ao presente, com menos ligação com o passado, vivendo tudo ao mesmo tempo como, por exemplo, nossa relação com o conteúdo em rede digital. Já a espaciali-

dade mostra que o espaço deixou de ser só físico. Hoje também vivemos em espaços digitais (como nos canais digitais), simbólicos (como a ideia de nação ou cultura), e urbanos, que são vividos de forma muito pessoal, dependendo da forma como cada um se relaciona com a cidade, a partir de seus interesses e possibilidades.

No outro eixo, a mobilidade representa não só o ir e vir físico das pessoas (como nas migrações), mas também os movimentos que fazemos na rede digital: navegando, trocando mensagens, consumindo conteúdo o tempo todo. Já os fluxos se referem à enorme quantidade de informações, imagens e ideias que circulam a todo momento, alterando a forma como aprendemos, nos relacionamos e nos expressamos.

Já as mediações da identidade mostram que temos inúmeras formas de ser, pois criaram-se possibilidades de interações. Nós mudamos conforme os contextos e os meios com os quais nos comunicamos. E a cognitividade nos faz pensar como a tecnologia muda nosso jeito de pensar, sentir, falar e aprender. Martín-Barbero (2009) fala de tecnicidade para mostrar que a técnica não é só o aparelho, mas também o jeito como usamos e damos sentido às tecnologias com criatividade e sensibilidade.

Por isso, ele acredita que os meios de comunicação não são apenas canais para transmitir mensagens. Eles são espaços onde diferentes grupos sociais disputam sentidos e onde a cultura está em constante transformação.

Com isso, o que Martín-Barbero (2009) propõe é que pensemos a comunicação de forma mais ampla, levando em conta a vida cotidiana, as práticas culturais, as formas de sentir e de expressar no mundo atual.

Partindo destes pensamentos, passaremos a pensar as mediações do Fandango Caiçara, propondo uma reconfiguração dos mapas das mediações como método de análise e pesquisa voltados à compreensão da comunicação no contexto das culturas populares.

4 - AS MEDIAÇÕES DO FANDANGO CAIÇARA

Para compreender as mediações do Fandango Caiçara, aceitamos o desafio proposto por Lopes (2018b) e adaptamos o Mapa 2 de Martín-Barbero (figura 5), de modo a refletir sobre o ciclo de produção da comunicação do Fandango, que nos servirá de guia para a análise da pesquisa de campo desenvolvida neste trabalho.

No que se refere à pesquisa de campo, é importante destacar que embora já tivesse contato com o Fandango há mais de 25 anos, esses encontros foram sempre breves, ocorrendo na condição de visitante e apreciador da prática. Até então, eu não dispunha do conhecimento e das respostas necessárias para compreender a cultura em toda a sua dimensão, aspectos fundamentais para interpretá-la sem recorrer a suposições ou explicações imprecisas.

Nesse sentido, Geertz (2008) propõe o deslocamento do olhar científico das estruturas objetivas para o campo da interpretação dos significados. Para o autor, a etnografia interpretativa não busca explicar a cultura a partir de uma perspectiva externa, mas compreendê-la desde dentro, por meio do diálogo com os sujeitos que a vivenciam.

> [...] a etnografia é uma descrição densa. O que o etnógrafo enfrenta, de fato — a não ser quando (como deve fazer, naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados — é uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras (Geertz, 2008, p. 7)

Tal perspectiva constituiu, nesta pesquisa sobre o Fandango Caiçara, uma chave interpretativa fundamental, pois permitiu o mergulho nas práticas cotidianas - como ensaios, festas, mutirões, laços de parentesco e de vizinhança - nas quais o Fandango se concretiza como experiência viva, marcada por sentidos locais, histórias familiares e memórias comunitárias. Esse olhar revelou-se essencial para a compreensão das mediações comunicativas e culturais dessa manifestação, de suas regras internas, dos códigos de pertencimento e dos modos pelos quais os próprios atores sociais - mestres, tocadores, dançadores e público - atribuem significados às práticas e constroem territorialidades específicas.

Para uma melhor compreensão da territorialidade da pesquisa e da distribuição espacial apresentam-se, a seguir, três mapas das regiões da pesquisa. As Figuras 7, 8 e 9 ilustram a localização geográfica dos participantes e das comunidades onde foram realizadas as entrevistas, evidenciando a extensão do território estudado e a diversidade dos contextos culturais observados. Cada uma dessas regiões apresenta características singulares, resultantes de distintas histórias de ocupação, dinâmicas econômicas e modos de organização comunitária. Contudo, todas compartilham, segundo o IPHAN (2011), a mesma expressão cultural representada pelo Fandango Caiçara.

Figura 7 - Mapa dos locais das entrevistas realizadas na região de Cananéia (SP)

Fonte: Ilustração de Danny Koritiak

Figura 8 - Mapa dos locais das entrevistas realizadas na região de Iguape (SP)

Fonte: Ilustração de Danny Koritiak

Figura 9 - Mapa dos locais das entrevistas realizadas na região de Ubatuba (SP)

Fonte: Ilustração de Danny Koritiak

Dividimos o olhar da pesquisa de campo de modo a compreender a construção do Fandango Caiçara no interior das mediações propostas por Martín-Barbero (2009). Tal perspectiva permitiu analisar, na prática, a funcionalidade comunicacional dessa manifestação cultural, considerando, de forma simultânea, suas raízes históricas e suas reconfigurações contemporâneas.

A adoção desse modelo analítico justifica-se pelo fato de que ele aprofunda a leitura das mediações a partir de dois eixos centrais: o diacrônico, relacionado às transformações que se processam ao longo do tempo, e o sincrô-

nico, referente às práticas produzidas e vividas no presente. Nesse sentido, as mediações foram interpretadas no presente estudo a partir dos seguintes elementos:

- Matrizes Culturais (MC), que envolvem a história, os saberes e a ancestralidade do Fandango.

- Análise das mediações da Institucionalidade, Tecnicidade, Socialidade e Ritualidade para compreender de que forma elas se articulam na prática na formação da comunicação da Cultura Popular.

- Lógicas de Produção (LP) que dizem respeito aos modos como os produtos do Fandango Caiçara são construídos, seus processos e métodos.

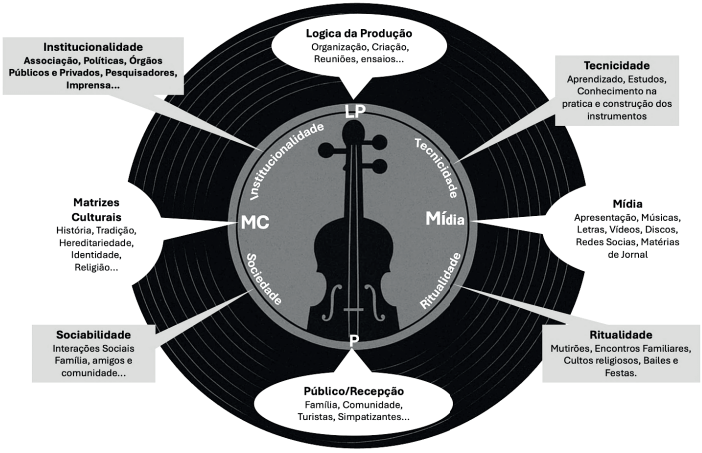
- Competências de Recepção (CR), aqui denominadas simplesmente de Público (P), que se refere às formas como diferentes públicos consomem, interpretam e vivenciam o Fandango.

- Formatos Industriais (FI), que neste trabalho serão assimilados ao conceito de mídia proposto por Baitello Júnior (2000), englobam todas as formas de comunicação resultantes da produção dos grupos de Fandango - sejam elas primárias, secundárias ou terciárias -, com suas respectivas classificações folkcomunicacionais: a oral (cantos, versos e falas); a cinética (folguedos, festas e apresentações); a icônica (instrumentos artesanais e

religiosos); e a visual (cartazes e folders produzidos pelos grupos, posteriormente adaptados aos meios digitais para a divulgação dos eventos).

Com a finalidade de sistematizar as interpretações das mediações realizadas até este ponto do trabalho, elaboramos um novo diagrama construído a partir da adaptação do Mapa 2 de Martín-Barbero (2009) às análises provenientes da pesquisa de campo. A constituição desse recurso gráfico, que denominamos Diagrama das Mediações (figura 10), busca oferecer uma visualização mais clara das mediações observadas no contexto do Fandango Caiçara, permitindo identificar as relações entre suas matrizes culturais, produtos ou mídias, as lógicas de produção e os processos de recepção.

Figura 10 - Diagrama das Mediações do Fandango Caiçara



Fonte: Elaboração própria

4.1 Matrizes Culturais

As Matrizes Culturais correspondem às heranças culturais que nos permitem compreender a história e construir nossas identidades. É a partir delas que se encontram as principais fontes de inspiração para a produção e a criação das formas de comunicação.

> FANDANGO. s.m. Baile introduzido por aqueles que vieram dos Reinos das Índias, realizado ao som de uma melodia muito alegre e festiva. Lat. *Tripudium fescenninum.*
> Fandango. Por ampliação, toma-se por qualquer função de banquete, festa ou diversão a que concorrem muitas pessoas. Lat. *Festiva oblectatio. Fucunditas.*
> FANDANGUEIRO. s.m. Aquele que é aficionado em dançar o fandango, ou em assistir a convites ou festas. Lat. *Tripudiator. Conviviator.* Com. *Amor es todo invencion. Sainet.I.*
> *Fandangueiro, começa tu. O que é ser fandangueiro estando eu no mundo?* (Real Academia Española, 1732).

No caso do Fandango Caiçara, suas matrizes culturais carregam influências ibéricas, indígenas e africanas. Embora as influências indígenas sejam as mais difíceis de serem encontradas em registros e documentos históricos, é inegável reconhecer sua presença, especialmente pela profunda ligação entre o Fandango e o território. Os povos originários da costa atlântica brasileira possu-

íam suas próprias formas de cantar, dançar e celebrar, muitas das quais se entrelaçaram com outras tradições ao longo do tempo. Borges (2024, p. 19) destaca que a própria palavra "caiçara" tem origem tupi - *kaá-içara* - que significa "cerca de galhos na água para pegar peixe" e passou a designar os "povos do mar": prática de pesca ainda utilizada pelos fandangueiros da zona rural litorânea de Cananéia, como ilustrado na Figura 11.

Figura 11 - Foto do cerco de peixes da Vila do Marujá na Ilha do Cardoso no município de Cananéia SP, 2025

Fonte: Rodrigo Fonseca

Já no que se refere à participação dos povos negros, diversos historiadores registram relatos que evidenciam sua contribuição no processo de miscigenação presente na formação do Fandango.

> Os escravos, seus descendentes e os brancos de poucas posses formavam um grupo social culturalmente semelhante que se divertiam nos fandangos e batuques, enquanto as famílias da alta classe promoviam bailes onde eram dançadas valsas, xotes e quadrilha. (Gramani, 2009, p.24).

Trata-se, contudo, de uma prática que também foi tecida nas tramas do preconceito e da discriminação histórica contra os grupos populares. Segundo o IPHAN (2011), o Fandango foi frequentemente associado a estigmas sociais e a processos de invisibilização, sendo perseguido a partir do século XIX, quando passou a ser alvo de proibições legais e censuras religiosas: "o desprestígio social do fandango foi acelerado com as proibições das Ordenanças Reais e as censuras eclesiásticas, que o consideravam licencioso e herege" (IPHAN, 2011, p. 36).

A marginalização também se deu pela imposição de novos códigos de civilidade burguesa: "Ressalta-se o fato de que o fandango, pelas descrições da época, possuía um forte caráter libidinoso e lascivo, que ia contra a nova moral burguesa adotada" (Gramani, 2009, p.24). Com isso, comunidades praticantes desta cultura foram

empurradas para a marginalidade social, tendo sua tradição desvalorizada frente à lógica elitista e urbana.

O ritual do Fandango como festa ou baile foi se construindo no Brasil pelo fluxo migratório por diversos pontos do território brasileiro, com características regionais próprias.

Cascudo (2001) destaca que no Norte e Nordeste brasileiro foram denominados de “auto popular dos marujos”, também conhecido como Marujada, Chegança ou Barca. Essa versão do Fandango era realizada tradicionalmente no ciclo natalino e envolvia uma dramatização cênica ao ar livre, com personagens vestidos de marinheiros e oficiais da marinha, cantando e dançando ao som de instrumentos de corda como rabeca, violão e viola. Em algumas variantes regionais, especialmente no Ceará, Bahia e Paraíba, incluía episódios simbólicos de embates entre cristãos e mouros, representando a "Chegança dos Mouros".

No litoral do Sudeste e do Sul do Brasil, o Fandango é classificado como um conjunto de danças com variadas coreografias, organizadas em categorias como o fandango batido (ou rufado, caracterizado pelo marcante sapateado) e o fandango valsado (dança de casal). Além disso, pode ser compreendido como folguedo ou festa po-

pular, em que as coreografias regionais estão vinculadas a contextos de convívio comunitário e de celebração.

Já o Fandango Caiçara, tal como se apresenta hoje, consolidou-se no contexto do convívio familiar, das celebrações comunitárias e das festas coletivas, transmitido de geração em geração como herança cultural. Os depoimentos colhidos na pesquisa de campo indicam que tais práticas, além de garantir a preservação da tradição, evidenciam o papel central das matrizes culturais como mediadoras dos processos comunicacionais, conforme proposto por Martín-Barbero (2009).

4.1.1 O Fandango dos Mutirões

É a partir desse ponto que iniciamos as narrativas de nossos entrevistados, cujas histórias convergem para uma história em comum: os mutirões. Essas práticas de cooperação consistiam em mobilizações coletivas para auxiliar famílias em tarefas rurais, como a colheita. Ao final do trabalho coletivo, a retribuição assumia a forma de uma festa realizada na casa da família, marcada pela abundância de comida, bebida e pela apresentação do Fandango, momento em que os afazeres se transformavam em celebração comunitária que seguia do cair da noite até a madrugada.

> Comecei a tocar viola, ser chamado para ajudar no Fandango. Criança ainda, mas já sabia bem. O Fandango de antigamente era por mutirão. Meu tio, meus parentes próximos, tocavam no mutirão. Sabe o que é mutirão? É quando um bairro com 20 famílias, ou quantas sejam, uma delas convida todos para ajudar num sábado. Ele fornece tudo: café da manhã, almoço, pinguinha, que na época era mel com cachaça.[7]

Reconhecido por muitos como mestre devido à sua habilidade musical e ao vasto conhecimento sobre o Fandango, Mestre Zé Pereira é tanto músico quanto artesão. Nascido em 1951, às margens do Rio dos Patos, no município de Guaraqueçaba (PR), cresceu em uma família tradicional de fandangueiros, onde aprendeu a tocar rabeca aos 11 anos, no convívio familiar. Após casar-se com uma moça da região, mudou-se para a Vila do Ariri, em Cananéia (SP), onde estabeleceu sua vida. Toda a sua trajetória de vida está diretamente ligada à prática dos mutirões, que, segundo ele, constituíam a base da organização social e da história do Fandango Caiçara.

> Começava o baile de Fandango, porque o pagamento pelo dia de serviço era esse farto de comida, bebida e o baile de Fandango. Tinha que ter o baile. Cada casa no sítio já tinha uma sala separada para isso. Quando eu fazia, por exemplo, fazia neste sábado, no outro

[7] PEREIRA, Mestre Zé. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

> sábado já era outra pessoa. De agosto a dezembro era a época de roçar, arrumar as coisas. Levávamos a noite inteira no baile de Fandango. O pessoal dançava e trabalhava mais de noite do que de dia, na colheita do arroz. De manhã, alguns já aproveitavam que o povo estava junto para convidar para outro mutirão, sem precisar ir de casa em casa. E assim seguia o trabalho do povo, o modo de viver com a música.[8]

Do mesmo modo, o filho do Mestre Zé, o músico e barqueiro Laerte Pereira descreve a relação do Fandango com os mutirões:

> O fandango veio através do mutirão. Por quê? Porque naquele tempo não tinha CD, não tinha fita, não tinha rádio, não tinha nada. Então o divertimento do povo, do caiçara, era a viola. Eles mesmos faziam a viola e tocavam, né? Porque não tinha condição de comprar um instrumento naquele tempo. Então eles chegavam no mutirão, trabalhavam o dia inteiro, de roçada ou se não derrubada, de cavação. E chegava à noite e tinha que dançar o fandango. Era mais trabalhoso ainda, mas o povo se divertia até oito horas do outro dia, porque era o que tinha para se divertir.[9]

Ariri é um pequeno vilarejo rural da cidade de Cananéia (Figura 7), situado às margens do canal que liga ao mar quase na divisa com o estado do Paraná, bem próximo ao Par-

[8] Ibid.

[9] Ibid.

que Estadual da Ilha do Cardoso. Seu acesso se dá por uma extensa estrada de terra ou por barco, e a subsistência da comunidade basicamente vem da pesca e do turismo.

Durante nossa permanência no Ariri, também entrevistamos o rabequeiro Eliel Alves, conhecido como Leo da Rabeca, nascido em 1988, na própria vila. Leo é reconhecido como um dos principais rabequeiros da região. Sua trajetória no Fandango iniciou como pandeirista no Grupo Família Alves, formado por seus tios e parentes próximos. Com o passar do tempo, em virtude de doenças e do falecimento de alguns integrantes, Leo assumiu novas responsabilidades, consolidando-se como uma referência local na continuidade da prática musical. Assim como Mestre Zé Pereira e Laerte Pereira, Leo assimila a história do Fandango Caiçara aos mutirões:

> Cheguei a frequentar os mutirões quando tinha 12 ou 13 anos. Meu pai nos levava para os trabalhos de roça e, quando havia mutirão, estávamos lá. Nessa época eu ainda não tocava; não deixavam os mais novos pegarem nos instrumentos, apenas os mais velhos. Eu ficava embaixo de um banco observando, sem poder entrar no meio. Mesmo assim, acompanhava desde cedo os fandangos de mutirão com meus pais e avós.[10]

---

[10] LEO da Rabeca. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

Saímos da Vila do Ariri logo pela manhã em direção ao centro da cidade de Cananéia, percorrendo um longo trajeto por estrada de terra que margeia o canal do Lagamar. Após a travessia de balsa, seguimos até a Rua do Artesão, ponto de referência local. Cananéia, situada no litoral sul do estado de São Paulo, é uma pequena cidade cercada pelo mar e considerada por historiadores portugueses e espanhóis como uma das mais antigas do Brasil. Sua ocupação remonta ao início do século XVI, com a chegada da expedição exploratória de Gaspar de Lemos e Américo Vespúcio, que tinha como objetivo reivindicar e demarcar as novas terras. Em 1531, uma nova expedição portuguesa, liderada por Martim Afonso de Sousa, consolidou a presença da colônia na região.

Na Rua do Artesão conversamos com a Sra. Cleusa Reis, reconhecida como uma das principais ativistas na salvaguarda do Fandango na cidade e uma das lideranças do grupo Vida Feliz[11]. Em seu relato, Cleusa destacou que o formato de Fandango vivenciado em sua infância era o comunitário, marcado pela espontaneidade da participação. Não havia a formalização de grupos de apresentação, como ocorre atualmente, quem sabia tocar ou dançar integrava a roda de maneira natural. Como descreve: "Na roça não existia grupo. Não existia grupo de fandango. Cada comunidade, cada sítio, tinha

[11] Grupo Vida Feliz - Grupo de apresentação de Fandango Caiçara de Cananéia/SP formado em 2005 por tocadores e dançarinos(a).

os tocadores. E quando ia um mutirão, se juntavam todos os tocadores, de viola, de rabeca, de caixa de folia, e todos tocavam”[12]

O artesão, comerciante, músico e dançarino de Fandango senhor Amir de Cananéia encerra este tópico ao reforçar, em consonância com Câmara Cascudo (2001), a distinção entre os diferentes tipos de Fandango existentes no Brasil e a relevância das características do território na configuração da manifestação.

> É em relação, agora, à questão da manifestação cultural do fandango. É bom a gente entender que o fandango é uma manifestação cultural caiçara, porque existe o fandango no Sul, que é o fandango de Vaneirão. Existe o fandango também de chilena, que é a região de cima. Existe o fandango no Rio Grande do Sul, no Nordeste, que é em Pernambuco, que é uma encenação da Guerra dos Moros com os Cristãos, que é um teatro. Eu fui ver isso, por isso que estou falando. Existe o fandango caiçara, que ele é do território, né? Que é de Paraty, que é do sul do Rio de Janeiro, Ubatuba, [...] Iguape, na Jureia. Vai ter fandango aqui em Cananéia, vai ter fandango em Guaraqueçaba e vai ter fandango em Paranaguá. Então, essa região nossa aqui, é sul do Rio de Janeiro para cá, todo o

[12] REIS, Cleusa. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

> estado de São Paulo e norte do Paraná, território caiçara, essa manifestação do fandango caiçara.[13]

A partir das colocações sobre os mutirões, mudaremos o foco da análise das Matrizes Culturais para a mediação da Institucionalidade. No contexto da história do Fandango Caiçara, essa mediação, conforme apontam Fonseca et al. (2024), está diretamente relacionada tanto ao processo de declínio da prática, observado sobretudo a partir da metade do século XX, quanto ao seu posterior resgate no início do século XXI, possibilitado por políticas públicas voltadas à salvaguarda e a valorização das culturas populares tradicionais.

4.2 Institucionalidade

> Eu já vinha na comunidade fazendo e ouvindo o fandango, correndo nas roças de mutirão. Isso eu consegui viver ainda bastante tempo. Eu sinto, às vezes, uma frustração grande por não ter mais hoje. [...] Então me dá essa tristeza, essa frustração. Quando eu lembro dos mutirões e tal! Isso me dá força pra viver também. Então é pra isso que a gente luta.[14]

As mediações da Institucionalidade podem ser compreendidas como as relações estabelecidas entre as

[13] GARCIA, Amir. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

[14] CARNEIRO, Cleiton. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024.

entidades que atuam em prol dos interesses coletivos e sociais. Nesse sentido, considera-se como parte desse campo todos os agentes reguladores ou apoiadores, (tais como as normas internas dos grupos, os órgãos públicos e privados, as universidades, os pesquisadores e a imprensa) que lançam ações e olhares sobre as culturas populares, desempenhando um papel de interferência em sua forma de existir.

Observamos em nossa pesquisa que Fandango Caiçara, assim como tantas expressões da cultura popular, sofreu um processo de declínio marcado pela desvalorização, pela repressão estatal, pelas influências da cultura de massa (trazidas pelo rádio e pela TV) e pelo impacto de transformações estruturais da sociedade.

Antes desse declínio, o Fandango cumpria uma função institucional própria dentro das comunidades caiçaras. Ele não era apenas um baile ou um divertimento, mas fazia parte de um sistema de organização do trabalho, de celebração religiosa e de reciprocidade social. Os mutirões agrícolas, as festas de colheita e as puxadas de canoa eram celebradas com o Fandango.

> Participei de mutirões até 2005. Depois disso, as leis ambientais proibiram o corte de roça, carpir e derrubar para plantar arroz e feijão. O último mutirão que acompanhei foi em 2005. Eu ainda era novo, estava

> conhecendo a cultura, mas pude viver essa tradição até seu fim.[15]

Nesse contexto, as famílias entendiam que a música e a dança constituíam não apenas lazer, mas um elo coletivo que organizava a vida social. Nesse sentido, havia uma institucionalidade interna, não formalizada por leis, mas regulada por normas costumeiras e valores comunitários.

4.2.1 O declínio da prática

Na pesquisa de campo, deslocamo-nos até a cidade de Iguape, no litoral sul do estado de São Paulo. Ao chegarmos, seguimos em direção à região ecológica da Juréia, especificamente à comunidade do Prelado. Após atravessarmos de balsa, continuamos o trajeto de carro pela faixa de areia da praia até alcançarmos a residência do mestre construtor de instrumentos Cleiton.

Logo no início da entrevista, o articulador comunitário Dauro Prado, que estava presente neste encontro, destacou que a perda do território deu início ao declínio da prática do Fandango dos mutirões, em razão dos processos de repressão e expropriação territorial motivados pela pressão do mercado imobiliário. Segundo ele, a compra de terras por grandes grupos foi intensificada a

[15] LEO da Rabeca. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

partir de lobbies políticos e econômicos, que buscavam transformar áreas tradicionalmente ocupadas pelas comunidades caiçaras em propriedades destinadas ao turismo e à especulação.

> Meu pai contava que, da década de 60 para cá, a roça começou a diminuir por causa da especulação imobiliária. Não tinha parque ainda: eram jagunços no Rio Verde, policial, dono de cartório pressionando minha avó a vender. Ela não sabia assinar; botou a mãozinha, assinaram por ela. Na sequência, vieram queimas de casas para forçar saída. Isso dificultou fazer roça, canoa, viver na própria terra. Depois, apareceu a proposta de usina nuclear; lutamos contra a especulação e contra a usina. Só nos anos 80 nos disseram "vocês são caiçaras"; aprendemos a nos reconhecer assim. Em 1986 criaram a Estação Ecológica da Juréia.[16]

A especulação imobiliária, especialmente a partir das décadas de 1950 e 1960, começou a pressionar comunidades inteiras a vender suas terras. Relatos de jagunços, cartórios e policiais pressionando famílias para que assinassem contratos de venda revelam a violência desse processo. Muitas comunidades foram deslocadas, casas foram queimadas e famílias expulsas de suas posses. Essa perda territorial foi um golpe profundo na institucionalidade do Fandango, porque a prática estava ligada

[16] PRADO, Dauro. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024.

ao espaço da roça, das casas de farinha, dos quintais e dos portos. Sem o território, o Fandango Caiçara perdia o chão de sua reprodução social.

O Mestre artesão Cleiton complementa que a comunidade na qual estávamos (Vila do Prelado, figura 8) faz parte de uma área de preservação ambiental, e por esse motivo os moradores do local estavam impedidos de realizar atividades agrícolas, mesmo em pequena escala voltadas à própria subsistência. Essa restrição compromete diretamente os rituais coletivos que, historicamente, vinculavam o Fandango aos mutirões de trabalho comunitário. O mestre destacou, ainda, que muitos habitantes da região foram expulsos de suas terras em decorrência da implementação de parques ambientais, como no caso da Juréia, processo que resultou na desestruturação tanto territorial quanto cultural das comunidades caiçaras.

> Várias pessoas que foram expulsas da Juréia. Porque a Juréia é um local e uma comunidade também. [...] Aí tem Prelado, Barra do Una, Cachoeira do Guilherme, Rio Comprido, Parnapuna, Juquiazinho, tem vários, praia do Una. Muitas dessas comunidades, desses moradores, nessa época que eles proibiram tudo, com polícia e tudo mais, muitas dessas pessoas tiveram que sair fora para poder se alimentar, porque não tinha nem o que comer.[17]

[17] CARNEIRO, Cleiton. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024.

A criação de parques e estações ecológicas, como a Estação Ecológica da Juréia, intensificou esse processo de declínio. Embora justificadas pelo discurso da preservação ambiental, essas políticas proibiram atividades fundamentais ao modo de vida caiçara, como o plantio, a pesca artesanal em determinados pontos e a extração de madeira para construção de canoas e instrumentos musicais. Essa proibição institucionalizou a exclusão cultural: sem roça e sem possibilidade de trabalho coletivo, os mutirões desapareceram, levando consigo os bailes de Fandango que os acompanhavam.

Essa forma de institucionalidade repressiva, segundo relatos de nossa pesquisa, teve efeito devastador. As comunidades passaram a viver sob vigilância, multas e processos. "Vem desde dos anos 40: loteamentos, condomínios, projeto de usina nuclear, depois a estação ecológica de 1986. Ambientalistas chegaram, fizemos passeatas, mas vieram proibições: roça, pesca, cacheta. Polícia, multa, prisões".[18]

Muitos desistiram de plantar, outros migraram para as cidades, outros abandonaram a prática cultural por medo ou por falta de condições materiais. De acordo com Cleiton:

---

[18] PRADO, Dauro. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024.

> O que derrubou o Fandango foi a criação dos parques, especulação imobiliária, o avanço da cidade para cima das comunidades. [...] Aí o pessoal começou a viver do turismo, né. Mas o turismo o que era? Andar de barco, levar as pessoas para andar de barco.[19]

Assim, o Fandango, que antes era uma festa comunitária ligada à produção agrícola, foi esvaziado e passou a ser visto como algo do passado, uma lembrança distante. Até as últimas décadas do século XX, a prática sociocultural não era reconhecida pelo poder público como patrimônio ou como manifestação cultural relevante. Faltava-lhe o amparo institucional que pudesse oferecer financiamento, espaços de apresentação ou programas de transmissão de saberes. Sem políticas culturais voltadas à sua valorização, a tradição ficou restrita ao esforço individual de mestres e famílias. Muitos deles, ao morrer, levavam consigo conhecimentos sobre instrumentos, modas e técnicas de dança, sem que houvesse registro ou continuidade.

> O estado brasileiro precisa respeitar as legislações que beneficiam as comunidades: convenções internacionais, [...] não precisa mudar a lei do parque: é garantir que a comunidade fique, guardiã da nature-

[19] CARNEIRO, Cleiton. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024.

> za e aliada no enfrentamento das mudanças climáticas. O problema não é a comunidade; são os grandes empreendimentos (petróleo etc.) que impactam geral, como vimos no Rio Grande do Sul. Falta respeito: prevalece a lógica do mercado e da ambição de poucos sobre milhões que passam dificuldade.[20]

Assim, o declínio do Fandango foi resultado de múltiplos fatores institucionais: perda de território pela especulação imobiliária, repressão de políticas ambientais, marginalização pelas políticas urbanas e ausência de políticas culturais de valorização. "Enfrentamos dificuldades porque os governantes locais não valorizam nossa cultura. [...] então buscamos divulgar nosso trabalho e nosso lugar por conta própria, sem depender deles" confirma o Leo da Rabeca.[21]

4.2.2 O processo de resgate

Apesar do quadro de declínio, o Fandango não desapareceu. Ele resistiu em fragmentos, em memórias, em práticas isoladas e encontrou novos caminhos de revitalização a partir dos anos 1990 e 2000. Esse processo de resgate ocorreu tanto por iniciativas das próprias comunidades quanto por políticas públicas que passaram a re-

---

[20] PRADO, Dauro. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024.

[21] LEO da Rabeca. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

conhecer a importância do Fandango. Cleusa conta que foi através de oficinas patrocinadas pelo estado que se deu início ao resgate da cultura.

> O fandango ficou morto 20 anos. Nesse intervalo de 20 anos que o fandango morreu, era forró, né? Lambada, essas coisas que a gente dançava, com CD, com toca-discos, que era disco de vinil, a gente dançava. Depois de 20 anos, aí apareceu, vieram fazer uma oficina de fandango na Ilha do Cardoso, [...] Aí a gente formou o grupo, depois tinha o grupo.[22]

Um marco fundamental foi o reconhecimento do Fandango Caiçara como Patrimônio Cultural Imaterial pelo IPHAN em 2012. Esse reconhecimento não apenas conferiu legitimidade institucional à prática, mas também possibilitou a criação de políticas de salvaguarda, encontros anuais e articulação de redes de grupos fandangueiros. A institucionalidade que antes havia reprimido o Fandango agora se convertia em instrumento de sua preservação.

O reconhecimento trouxe visibilidade, financiamentos e integração dos grupos em projetos culturais maiores. Ele também estimulou a formação de associações locais, que passaram a se organizar formalmente para acessar editais, recursos e parcerias.

---

[22] REIS, Cleusa. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

> A gente se organizou e falou que a gente não podia perder essa cultura, esse modo de vida, essa relação que a gente tem com a natureza. Vamos criar uma associação para a gente fazer uma luta mais, com uma pessoa jurídica, né, para você buscar recursos, para você fazer vários convênios, essas coisas que a gente precisava.[23]

Outra dimensão do resgate veio com projetos culturais como o livro Museu Vivo do Fandango[24] (Pimentel; Gramani; Corrêa, 2006) que traz a narrativas dos mestres e fandangueiros ativos de sua época. O livro contou com incentivos fiscais de fomento a cultura. Esses projetos, muitas vezes financiados por órgãos públicos ou em parceria com instituições, buscaram registrar o modo de vida das comunidades do fandango e incentivaram a sua prática através de financiamento de apresentações e oficinas de transmissão de conhecimento.

> Eu comecei a me interessar pelo fandango, foi no Museu Vivo do Fandango, né. Até lá eu não participava muito, né? Eu comecei no fandango a partir do Museu Vivo do Fandango, do projeto Museu Vivo, né? Que antes eu não participava muito por quê? Porque

---

[23] CARNEIRO, Cleiton. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024.

[24] Museu Vivo do Fandango Caiçara, foi publicado como parte de um projeto mais amplo que teve patrocínio da Petrobras, através do Programa Petrobras Cultural e da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet).

> meu pai não me levava, né? Meu pai não me levava. E eles tinham aquilo de... O pessoal antigamente, o pessoal mais velho, eles preservavam aquilo pra eles. Então ele na verdade eles não queriam passar muito dos outros, por quê? Porque eles tinham medo que alguém pegasse o lugar deles e evoluísse.[25]

Essa institucionalidade da memória foi fundamental para que se criasse um arquivo coletivo da cultura, impedindo que conhecimentos desaparecessem com a morte dos mestres. Além disso, fortaleceu a autoestima das comunidades, mostrando-lhes que sua cultura era valiosa e digna de registro. Como afirma o jovem músico Gabriel, também morador da região rural de Iguape:

> O Fandango hoje é uma resistência que usamos para nos manter no território. Foi algo que se perdeu um tempo atrás, mas de pouco tempo para cá veio voltando. Acho muito importante a gente se interessar pelo Fandango[...] Depois que a gente parar de tocar, são os mais jovens que vão dar continuidade.[26]

Ao analisar o processo sob a ótica da Institucionalidade, percebemos que o declínio do Fandango não se deu apenas por transformações internas da cultura, mas sobretudo pela forma como o Estado, os poderes eco-

[25] PEREIRA, Laerte. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

[26] PRADO, Gabriel. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024.

nômicos e as políticas públicas interferiram no território caiçara, impondo restrições, deslocamentos e mudanças forçadas no modo de vida tradicional. Da mesma forma, o resgate não ocorreu apenas por iniciativa espontânea das comunidades, mas se fortaleceu pela ação articulada de comunidades, por meio de estratégias institucionais de reconhecimento, financiamento e salvaguarda impulsionadas pelas instituições públicas, como foi o caso do tombamento da prática cultural como patrimônio imaterial pelo IPHAN.

O Fandango, portanto, mostra como a cultura popular está profundamente relacionada com a institucionalidade: ela pode sufocar e reprimir, mas também pode reconhecer, valorizar e fortalecer. Assim, podemos observar, já a partir deste ponto, que as mediações propostas Martin-Barbero (2009) não são isoladas e sim integradas. As relações das matrizes culturais se integram com mediações das institucionalidades, assim como a institucionalidade se entrelaça com a sociabilidade, e assim por diante.

4.3 Sociabilidade

A vida em sociedade sempre se caracterizou pela integração entre os seres humanos, pela partilha de experiências e pela construção de sentidos coletivos. No caso do Fandango Caiçara, essa sociabilidade assume papel

central, pois está diretamente vinculada à forma como a comunidade organiza suas práticas culturais, suas dinâmicas de convívio e suas estratégias de resistência diante das transformações históricas e sociais. O Fandango, portanto, não pode ser compreendido apenas como dança ou música: trata-se de um sistema complexo, em que a sociabilidade se enraíza nos vínculos familiares e comunitários.

Esse fato é enfatizado pelo músico Sr. Luís Adilson, de Iguape, durante entrevista na residência do mestre Cleiton, na região do Prelado. Para ele, o Fandango

> é algo de família mesmo. Eles aprenderam com avós, com tios, e passaram para a gente. A família Lima, da qual faço parte, sempre esteve envolvida no Fandango. Essa tradição foi passada de geração em geração, e agora a gente está passando para os nossos filhos.[27]

A comunicação do Fandango Caiçara se forma no interior dos territórios sociais da comunidade, refletindo as formas de organização coletiva e os modos pelos quais os vínculos cotidianos estruturam a vida comum. Durkheim (1996) observou que é nas práticas partilhadas que a sociedade se revela a si mesma, transformando o convívio em experiência compartilhada. Sob essa perspectiva, o Fandango ultrapassa a condição de tradição preservada

[27] LIMA, Luiz Adilson de. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024.

e se afirma como um campo de reconhecimento mútuo, onde o grupo renova continuamente seus laços e assegura sua permanência histórica. Trata-se de um território mediado pelas suas matrizes culturais e pela sua sociabilidade, sustentado pela interdependência entre seus membros e pela força de uma recordação construída coletivamente, que se atualiza a cada encontro. Essa configuração se materializa na trajetória de Cleusa, cuja experiência traduz a tessitura dessas relações e o modo como a vida comum se reinventa no interior do Fandango.

> Meu pai começou a fazer mutirão, aí eu me casei [...] Passou, foi aquela reviravolta, que deu aquela reviravolta na minha vida, e fiquei 18 anos casada. Depois meu marido veio a falecer. Aí eu conheci o Evaristo. Vim embora pra Cananéia, conheci o Evaristo, aí a gente formou um grupo de Fandango.[28]

Martín-Barbero (2009) propõe que a comunicação não deve ser compreendida apenas como a transmissão de mensagens, mas como processos construídos a partir das mediações culturais. Dessa forma, a sociabilidade representa uma dessas importantes mediações a ser negociada, pois é por meio do convívio, da festa, da vizinhança e dos mutirões que os saberes são compartilhados. Assim como Sr. Adilson de Iguape nos relata:

---

[28] REIS, Cleusa. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

> O Fandango para mim começou ao 5 anos de idade mais ou menos, né, que eu venho de uma família de fandangueiros. No caso, meu tio, meus avós participavam do Fandango. E eu, com uns 5 anos mais ou menos, via os meus parentes tocando viola em casa assim, treinando, passando as músicas, e eu ficava ali do lado prestando atenção, vendo como era a cantoria.[29]

As transformações pelas quais o Fandango Caiçara passou, a partir do final do século XX e início do XXI, provocaram o encerramento de um ciclo: o fandango dos mutirões. Essas mudanças privaram os fandangueiros de seu principal ritual comunitário. Nesse período de ruptura e adaptação, "o fandango ficou morto 20 anos", conforme relata Cleusa.[30]

Como consequência, os espaços de encontro familiares foram progressivamente reduzidos. Ainda assim, foi no elo social sustentado pela potência das tradições familiares que o Fandango encontrou acolhimento para assegurar a sua sobrevivência. Esse apoio é sintetizado no relato do senhor Luís Adilson, de Iguape:

> Está acontecendo, mas devagar. A gente vai incentivando os mais novos dentro da família. O Andrezinho

---

[29] LIMA, Luiz Adilson de. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024.

[30] REIS, Cleusa. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

> já está tocando caixa e aprendendo a cantar. É uma coisa familiar. Sempre foi assim. Existem algumas pessoas de outras comunidades que vêm aprender também, mas a maioria é da família. A continuidade depende muito disso.[31]

Nesse cenário, após um longo período de quase paralisação, o Fandango buscou se manter e se reinventar. Abriu-se a novas possibilidades incorporando de maneira seletiva elementos da cultura contemporânea e reconfigurando-se nos moldes de bandas e grupos de apresentação artística. Trata-se de um processo de hibridação cultural, nos termos de Canclini (2019), em que a comunidade reorganiza suas práticas como estratégia de salvaguarda, estimulada pelas políticas de reconhecimento do IPHAN (2011).

Nesse contexto, emergiram associações, coletivos e grupos formais voltados à preservação e difusão do Fandango, o que permitiu à tradição dialogar com os mecanismos institucionais de fomento. Como relata Cleusa, participante do movimento na cidade de Cananéia: "fizemos o grupo Vida Feliz, [...] e a gente sempre se apresenta, [...] Barra de Una, Diadema, no Sesc em São Paulo, Praia Grande, a gente já foi em vários lugares pra nos

---

[31] LIMA, Luiz Adilson de. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024.

apresentarmos, o grupo de dança. E a gente tá até hoje com esse grupo".[32]

> Hoje tem bastante grupo de Fandango. Antes não tinha tanto, e hoje se está fortalecendo cada vez mais, aparecendo grupo diferente [...] Existem os encontros, a gente vai tocar para lá, eles vêm tocar para cá. Tem várias apresentações assim em cada comunidade, daqui até Rio de Janeiro.[33]

Os grupos passaram a se articular formalmente com o objetivo de acessar apoios institucionais, ampliar o número de apresentações e participar de editais públicos de fomento. Esse processo provocou profundas transformações na estrutura de organização e nas formas de apresentação do Fandango, que passou a ser mediado por lógicas institucionais e formatos próprios da cultura contemporânea. Apesar dessas mudanças, as relações sociais do Fandango se mantiveram. Mesmo nos palcos, são os vínculos familiares e comunitários que continuam a sustentar os grupos.

O Fandango configura-se como um grupo social familiar amplo em que todos participam: crianças, jovens, adultos e idosos compartilham experiências, memórias

---

[32] REIS, Cleusa. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

[33] PRADO, Gabriel. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024.

e aprendizados. Ao mesmo tempo, o Fandango é um campo de acolhimento que se estende para além da comunidade: público local, turistas, educadores e pesquisadores passam a integrar essa rede de sociabilidade ao serem recebidos nas casas, ao participarem dos encontros e ao registrarem a tradição.

O Fandango, visto "de dentro" pela pesquisa de campo, conforme propõe Geertz (2008), revelou-se não apenas como uma manifestação artística, mas como uma teia de significados tecida no cotidiano das comunidades caiçaras: vizinhos que se encontram, famílias que reafirmam laços e comunidades que celebram. Nessa perspectiva interpretativa, compreender o Fandango é compreender o modo como os sujeitos constroem sentido para suas práticas e pertencimentos.

Portanto, a sociabilidade não deve ser compreendida apenas como pano de fundo, mas como o próprio meio pelo qual se dá a circulação dos saberes e a perpetuação da tradição. Nesse processo, a identidade desempenha papel central na construção e na coesão social. Stuart Hall (2006) contribui para esse olhar ao afirmar que a identidade não existe de forma isolada, mas é constituída no centro das relações sociais. Assim, a identidade cultural caiçara só se afirma e se transmite porque é vivida e partilhada nos espaços coletivos, como ocorreu historicamente nos mutirões e em sua continuidade nos

bailes, nas festas e nos encontros comunitários. O músico Gabriel, de Iguape, reforça esse aspecto ao destacar que a reconstrução social do Fandango também esteve vinculada ao momento em que a própria comunidade superou preconceitos internos, passando a se reconhecer e a afirmar sua identidade como caiçara. Ele recorda que, no passado, quando os professores perguntavam, em sala de aula, "quem é caiçara?", poucos estudantes levantavam a mão. Hoje, ao se repetir a mesma indagação, "bastante gente já levanta a mão. Quem é do lugar mesmo, aqui da Barra do Ribeira, do sítio, todo mundo hoje vai levantar a mão quando perguntam quem é caiçara. Todo mundo agora quer ser".[34]

"Ser caiçara" não é apenas um fato territorial, mas se afirma no momento em que uma criança aprende a tocar a viola, ou quando jovens decidem assumir o fandango como marca de pertencimento frente a outros estilos musicais dominantes. O Fandango Caiçara, portanto, faz parte de um território de pertencimento no qual a identidade se negocia, se ressignifica e se projeta.

Assim, pode-se dizer que a sociabilidade no Fandango Caiçara é, ao mesmo tempo, um espaço de resistência, de construção identitária e de mediação cultural. A sociabilidade garante que a tradição não seja apenas uma

[34] Ibid.

memória congelada, mas uma prática viva, capaz de se renovar sem perder o vínculo com suas raízes.

Foi nesse elo social identitário que o Fandango encontrou o apoio necessário para manter sua cultura ativa. No entanto, precisava da ritualidade, da prática constante no cotidiano e dos gestos simbólicos para ganhar sentido e reescrever o seu papel na sociedade caiçara.

4.4 Ritualidade

O ritual constitui uma forma elementar pela qual uma sociedade reafirma sua coesão. Na perspectiva de Durkheim (1996), os rituais desempenham um papel central na manutenção da vida social, pois reforçam a consciência coletiva, entendida como o conjunto de crenças, valores e sentimentos compartilhados que orientam os indivíduos para além de suas vontades particulares. Ao participar de práticas rituais, os sujeitos não apenas expressam sua fé ou tradição, mas renovam simbolicamente os vínculos que os conectam a um corpo social mais amplo, reafirmando sua pertença ao grupo.

Nesse sentido, os rituais não se restringem ao campo do sagrado institucionalizado, mas abrangem práticas culturais que organizam o cotidiano, regulam comportamentos e produzem sentidos coletivos. Para Durkheim, é justamente na repetição ritualizada dessas práticas que

a sociedade se reconhece e se reproduz, garantindo a continuidade de suas formas de vida ao longo do tempo.

Essa dimensão aparece com clareza no relato de Mestre Zé Pereira, ao descrever a maneira como os mutirões integravam trabalho, devoção e festa. Sua fala revela que os momentos de colheita eram estruturados por rituais que articulavam fé, música e convivência comunitária, demonstrando como o Fandango operava como uma prática de coerção simbólica positiva, capaz de fortalecer laços sociais, produzir pertencimento e atualizar a consciência coletiva da comunidade caiçara.

> A gente misturava meio litro de mel com dois litros de cachaça, colocava no litro e sacudia. Chamávamos de 'Mãe com a Filha'. Dávamos de meia em meia hora um gole para a turma, para não tontear, para não haver problema no Fandango. Trabalhávamos o dia inteiro. De manhã, o dono da casa, quando era colheita de arroz, fazia uma promessa para São Gonçalo para que fizesse bom tempo, porque colheita de arroz não se faz com chuva. À tarde, a primeira música era para ele, para São Gonçalo. Assim, amanhecia com o sol brilhando, graças a Deus. Após o trabalho, arrumava-se uma mesa com um vidro, umas flores, para representar o santo, e cantava-se para São Gonçalo. Depois de terminar essa música de três, quatro minutos, já tocava a viola.[35]

[35] PEREIRA, Mestre Zé. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

A pesquisa de campo revela que, ao afirmar que "o fandango ficou parado praticamente de 20 a 30 anos"[36], a comunidade caiçara está justamente apontando para essa dimensão ritual. O que se manteve não foi apenas a técnica adormecida nos mestres, mas a ritualidade incorporada nos vínculos sociais. De certo modo, o Fandango continuou a existir em seu elo comunitário, nas memórias partilhadas e na esperança projetada de que um dia retornaria com força. Assim como aponta Durkheim (1996), a prática ritual renova a coletividade e assegura a coesão, mesmo quando a manifestação parece adormecida no tempo.

Quando o Fandango Caiçara foi reconhecido como patrimônio cultural imaterial pelo IPHAN, esse gesto institucionalizou algo que a comunidade já sabia e praticava, mas que, a partir de então, passou a ganhar visibilidade pública e autoridade coletiva. Como afirma Amir:

> É bom a gente começar a pensar assim: o fandango foi reconhecido pelo IPHAN como patrimônio imaterial. A partir desse momento, a gente, todo ano, para conseguir ser reconhecido mesmo, todo ano a gente tem que falar, salvaguarda do fandango, salvar e guardar, tá? O que é isso aí? A gente faz com que os encontros acontecem.[37]

---

[36] GARCIA, Amir. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

[37] Ibid

Com o fim dos mutirões, esse papel social do Fandango precisou encontrar novos caminhos para se manter vivo. Como já vimos, a continuidade da tradição passou pela transformação de suas formas ritualística, entre elas a institucionalização dos grupos e a comercialização de suas apresentações para prefeituras, escolas e festas públicas. Nesse processo, a rotina ritual do Fandango ganhou novos contornos, como descreve o comerciante Amir ao narrar a dinâmica de seu grupo em Cananéia:

> A rotina de fandango em Cananéia acontece assim: a gente tem feito bastante domingueiras. As domingueiras de fandango a gente tenta fazer todo primeiro domingo do mês, uma domingueira aqui na Praça da Tiduca, tá. Menos na quaresma. A gente tem uma parte da quaresma que a gente fala de Quarta-Feira de Cinzas até sábado, dia de aleluia, a gente não toca fandango, não pega em instrumento [...] o que funciona para a gente, são as escolas que vêm fazer estudo do meio aqui. Então, uma das reivindicações que a gente faz sempre para as escolas de São Paulo, de Sorocaba, todo lugar vem aqui, do Paraná, chega aqui, faz o estudo do meio e à noite tem apresentação cultural. Quando a gente fala do fandango, ensina os meninos a dançar. [38]

Observamos que a organização de rituais mensais, como as domingueiras, e a relevância das apresentações voltadas às escolas, como no projeto Estudo do Meio,

[38] Ibid

indicam duas dimensões fundamentais. Por um lado, seguindo a perspectiva de Durkheim (1996), percebe-se que a regularidade das domingueiras cumpre a função ritual de renovar a coesão social e reforçar os laços comunitários. Ao instituir uma prática coletiva reiterada, o grupo assegura a continuidade da tradição e fortalece a consciência coletiva caiçara.

Por outro lado, quando o Fandango se apresenta às escolas e é apropriado como prática pedagógica e performática, o que se observa é o que DaMatta (1997) define como uma dramatização da identidade. Nesse contexto, o cotidiano caiçara é transformado em espetáculo, teatralizado nos espaços públicos e institucionais como folclórico, mas sem perder seu vínculo com a vida comunitária. Como lembra o autor, o ritual opera como um sistema de comunicação simbólica por meio do qual a sociedade encena a si mesma, expressando e reinterpretando suas hierarquias, valores e pertencimentos. Assim, nas apresentações do Fandango, o que está em jogo não é apenas a exibição estética, mas a reafirmação pública de uma identidade coletiva, na qual o "ser caiçara" se torna visível, reconhecível e partilhado, uma forma de dizer quem se é diante dos outros e de si mesmo.

4.4.1 O sagrado e o profano

Um ponto importante na fundamentação do Fandango Caiçara é a sua dualidade permissível entre o profano e o sagrado, que se mostra permeável e dinâmica. As festas dos mutirões, com bebidas, músicas e danças, muitas vezes vistas como atividades profanas, ganhavam sentido religioso quando se conectavam à devoção a São Gonçalo, em forma de promessas, pedidos de fartura ou de bom tempo para a colheita. Nesse contexto, o profano e o sagrado não se excluem, mas se complementam: a mesma viola que marcava o compasso da dança era afinada antes para a primeira música dedicada ao santo; a mesma mesa que servia para partilhar a comida era enfeitada com flores para representar o altar.

Figura 12 - Imagem se São Gonçalo e ao fundo grupo Vida Feliz em apresentação na 9ª Festa de Fandango Caiçara de Cananéia (2025)

Fonte: Rodrigo Fonseca

Letra da Música São Gonçalo - Fandango Caiçara tradicional para apresentada por Amir[39]

São Gonçalo do Amarante.
São Gonçalo hoje é santo
Casamenteiro das veias
Prá que nunca casai as moças
Que má fizeram elas
Ora viva meu são Gonçalinho.

[39] Ibid.

Quando fores a Roma trazei-me
Se não tiveres um Grande
Pôde ser um pequeninho.
Vamos dar a despedida
A despedida vamos dar.
Não a machado que corte a minha fé
Ora viva São Gonçalo.

Essa permeabilidade também aparece nas formas de dança descritas por Amir, nas quais a alegria festiva do profano e a solenidade de sua representação pelo sagrado se entrelaçam na arte da dança e da música:

> a parte do fandango do profano, tem a parte valseada, que a gente fala que é a dançada de casal. E tem a parte circular, que é a dança em assoalho de madeira, onde a gente bota a tamanca de madeira. Eu tenho várias tamancas aqui. A gente bota a tamanca e a gente ...um espetáculo. Tem quase dezenas de métricas de dançar. Andorinha é, Anu. Cada um é uma célula diferente de bater. E e sempre dança circular, batido, onde os homens batem a tamanca e as mulheres fazem a coreografia com a saia.[40]

Esse tema emergiu de forma inesperada durante a entrevista com o artesão e comerciante Amir, na Rua do Ar-

[40] Ibid.

tesão, em Cananéia. Enquanto conversávamos, ouvimos ao fundo uma cantoria que se aproximava. Perguntei a Amir do que se tratava, e ele explicou que fazia parte do ritual da partida da bandeira do Divino.

> A gente recebeu hoje um grupo de que vem do Paraná, da Bandeira do Divino. Só que eles saem, antes e depois da quaresma. E nós já saímos dia 3 aqui, tá. Eles ficam 50 dias fora, a gente fica poucos dias, 30 dias, tá. E em dezembro, a gente também tem a parte também religiosa, que faz as casas todinhas também, que chama Reiada. Então, essas duas partes religiosas e a parte do fandango.[41]

Cleusa que acompanhava nossa conversa relatou que essa integração religiosa - entre o sagrado e profano - não é acompanhada por outras religiões "a gente vai na igreja, vai no fandango, é uma coisa assim. Mas de outras religiões não vão, os quebra-santo, como diz a turma. De outra religião ali, não participam. É só os católicos mesmo".[42]

---

[41] Ibid.

[42] REIS, Cleusa. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

Figura 13 - Igreja da Matriz de Cananéia

Fonte: Rodrigo Fonseca

Movidos pela curiosidade, corremos até a igreja Matriz para acompanhar de perto a celebração. O episódio foi revelador: naquele momento, pudemos vivenciar como a devoção religiosa e a prática musical se entrelaçam, sem fronteiras fixas entre o que seria festa profana e ritual sagrado.

Quando os fandangueiros se divertem com bebidas e dança, ao mesmo tempo, assumem o compromisso religioso.

É justamente nessa fusão que Amir[43] descreve como a presença simultânea do profano e do sagrado se dá:

[43] GARCIA, Amir. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

os mesmos músicos que animam o baile também participam das cerimônias dentro dos templos. "Todos que tocam baile de fandango, tocam a parte religiosa, com os instrumentos confeccionados ou pelo próprio tocador, ou pelo próprio artesão local. [...] Todos os fandangueiros tocam a parte religiosa também". O mesmo é apresentado por Luiz Adilson, de Iguape:

> Depois eu comecei a participar também, de acompanhar nas Folias de Reis, Festas de Bandeira, que são aqui na comunidade. Então fui aprendendo com eles, né, vendo o que faziam e fui aprendendo. Uma coisa que era muito difícil, e a gente sempre comenta isso, é que o pessoal mais antigo tinha muita dificuldade para ensinar, entendeu? Mas não ensinava diretamente, eles ficavam com a viola de frente para você e cantavam e tocavam, e você que tinha que tirar proveito daquela demonstração que eles faziam ali.[44]

Acompanhei o cortejo que saía da igreja, junto às devotas, até a chegada da bandeira ao barco que partiria em seguida. A embarcação pertencia ao fandangueiro Ademir das Neves, conhecido morador da Vila do Marujá, na Ilha do Cardoso.

---

[44]LIMA, Luiz Adilson de. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024.

Figura 14 - Partida da Bandeira do Divino, Cidade de Cananéia abril de 2024

Fonte: Rodrigo Fonseca

Figura 15 - Saída do barco com a Bandeira do Divino.

Fonte: Rodrigo Fonseca

Posteriormente, em entrevista, Ademir confirmou sua participação e relatou o esforço coletivo para manter viva essa tradição, também afetada pelas transformações nos rituais do Fandango Caiçara:

> A festa do Divino e a erguida de mastro de São João Batista sempre tiveram o fandango presente. É algo que estamos resgatando agora. Muitos mestres faleceram e com isso algumas práticas começaram a se perder, mas estamos tentando manter essa tradição viva.[45]

[45] NEVES, Ademir. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entre-

O músico Gabriel de Iguape também colaborou com esse tema acrescentando que os festejos juninos em devoção aos santos na região também são movidos pelo Fandango:

> Tem as festas de São João, que é lá no Grajaúna, é tradição do lugar. É feito o baile até meia-noite. Depois da meia-noite, é desmanchada a fogueira, tem a passagem de passar na brasa. Depois da meia-noite, após a passagem na fogueira, todo mundo passa e volta para o baile de novo. Depois de toda a passagem na fogueira, o baile vai até amanhecer. Tem o de Santo Antônio também. É feita a fogueira, o baile vai até meia-noite. Primeiro, às 7h, tem a erguida de mastro. Deixa o mastro erguido lá. Quando amanhece o dia, por volta de 6h, encerram o Fandango, descem a bandeira. Aí já encerra o dia do santo, tanto no Santo Antônio quanto no São João.[46]

Dessa forma, o Fandango Caiçara revela sua natureza híbrida e liminar, atuando tanto como festa popular profana quanto como prática devocional, religiosamente reconhecida. Como afirma DaMatta:

> O domínio dos ritos e das fórmulas paradigmáticas que inventam e sustentam personagens culturais é a esfera daquilo que gostaríamos que estivesse situ-

vista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

[46] PRADO, Gabriel. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024.

> ado ao longo ou mesmo fora do tempo. Daí por que os rituais servem, sobretudo na sociedade complexa, para promover a identidade social e construir seu caráter. É como se o domínio do ritual fosse uma região privilegiada para se penetrar no coração cultural de uma sociedade, na sua ideologia dominante e no seu sistema de valores (DaMatta, 1997, p. 29).

O Fandango é justamente esse domínio privilegiado: um espaço onde a festa, a dança e a bebida convivem com a promessa religiosa, a devoção a São Gonçalo e a memória dos ancestrais. Assim, ele ultrapassa o tempo cronológico e se projeta como um ideal de permanência, de identidade e de coesão social para a sociedade caiçara.

4.5 Tecnicidade

A técnica pode ser entendida como o conjunto de saberes e práticas mobilizados pelo ser humano para realizar uma atividade, alcançar um objetivo ou transformar o mundo ao seu redor. Mais do que um simples instrumento, ela constitui uma mediação essencial entre o homem e a realidade, pois é por meio dela que a humanidade molda a natureza, organiza o trabalho, cria cultura e redefine continuamente sua experiência de viver em sociedade.

No Fandango Caiçara, a técnica ultrapassa o domínio funcional e adquire um sentido cultural e comunicativo.

Ela se manifesta tanto na confecção artesanal dos instrumentos quanto na execução das danças e dos cantos, sustentando a transmissão de um saber que é, ao mesmo tempo, material e artístico.

Em seu processo de aprendizagem, os mestres ensinam não apenas os gestos do ofício, mas a maneira de viver o Fandango como experiência coletiva. Leo da Rabeca, expressa esse elo entre técnica e comunidade ao indicar a sua relação com o filho: "Hoje ensino meu filho. Ele já toca comigo e espero que um dia ensine outros jovens. Assim a cultura permanece na família e na comunidade. Se não for assim, quando morrermos, ninguém mais saberá o que foi o Fandango".[47]

O aprender ocorre pela convivência - observar, ouvir e repetir - e se enraíza na oralidade como meio de comunicação principal. Trata-se, conforme define Baitello Júnior (2000), de uma mídia primária, na qual o corpo e a presença são os veículos fundamentais da mensagem. Sobre esse aspecto, Mestre Zé Pereira destaca:

> Desde o começo, lá no Rio dos Patos, com 11 anos, comecei a tocar rabeca. Tocava sentado no chão, porque era pequenininho, não tinha braço para esticar. Aprendi com meus tios, mas não me ensinando diretamente. Eu os ouvia tocar. Eles não me ensinavam

[47] LEO da Rabeca. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

> ‘é assim, assim’. Aprendi ouvindo, escutando. Ia aos fandangos de mutirão.[48]

Sob a ótica dos canais da comunicação da cultura popular propostas por Beltrão (1980) e atualizada por Melo (2008) (figura 3, Capítulo 2.2), identificam-se quatro gêneros fundamentais no contexto do Fandango Caiçara: o oral, o cinético, o icônico e o visual. Essa classificação permite compreender a técnica como um sistema completo de comunicação popular, enraizado na vida cotidiana das comunidades caiçaras.

A partir dessa perspectiva teórica, a análise que se segue busca demonstrar o Fandango Caiçara em suas múltiplas dimensões comunicacionais, evidenciando como cada um desses gêneros se manifesta nas práticas, nas expressões e nas mediações que estruturam essa forma de cultura popular.

Gênero Oral - Diálogos, Versos e Músicas

A comunicação oral constitui a raiz da prática do Fandango Caiçara. Ela se expressa por meio dos diálogos e do canto que integra tanto a forma sonora quanto a estrutura melódica dos versos cantados, desempenhando papel central na transmissão de narrativas, valores e experiências comunitárias. Conforme observado por

---

[48] PEREIRA, Mestre Zé. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

Fonseca et al. (2024), os fandangueiros, em suas letras, retratam aspectos do cotidiano local, como o trabalho, a pesca, a religiosidade e os ciclos naturais que marcam o tempo da vida caiçara.

Batido - Anú

Primeiro peço licença que assim foi 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 anú é "passo" preto ai passarinho do verão aí
O anú é"passo" preto ai passarinho do verão
O anú é "passo" preto

Passarinho do verão aí quando canta a meia noite
Quando canta meia noite aí
Faz chorar meu coração
Quando canta meia noite

Vamos dar a despedida aí que o anú já vai embora
Vamos dar a despedida aí que o anú já vai embora
Vamos dar a despedida

Que o anú já vai embora aí não sei o que tem o anú aí
Não sei o que tem o anú aí que não dura meia hora,
não sei o que tem o anú

A composição vocal caracteriza-se por um vocal principal mais agudo, acompanhado por uma segunda voz - que geralmente realiza uma terça abaixo, conhecida em algumas regiões como "baixão". Essa combinação harmônica confere ao canto uma estrutura própria, marcada pela oralidade, pela repetição e pela improvisação, elementos típicos da tradição popular.

Além da melodia e da letra, o Fandango Caiçara organiza-se em torno de estruturas rítmicas específicas, denominadas marcas e que definem os estilos de execução musical e coreográfica. Essas marcas são tradicionalmente classificadas em dois grandes grupos: os batidos e os bailados. Ambos pertencem ao gênero oral por sua ancoragem musical e verbal, mas por envolverem movimentação corporal coreografada, também estabelecem conexões diretas com o gênero cinético.

> Entre os ritmos que mais tocamos estão a Chamarrita e o dom-dom, com batidas que acompanham o baile. A melodia é universal entre fandangueiros, mas o andamento pode mudar: mais lento ou mais acelerado. Hoje sabemos afinar com mais precisão;

> antes era de ouvido. Minha rabeca, por exemplo, é afinada em ré, lá e ré.[49]

Os batidos são marcados pelo uso do tamanco de madeira que, ao bater ritmicamente no chão, complementam a estrutura musical. Atualmente, esse estilo possui caráter mais performático, sendo frequentemente executado por dançarinos previamente ensaiados, especialmente em apresentações públicas e festivais culturais. Já os bailados caracterizam-se pela dança em casal, com formato mais espontâneo e participativo, aberto à adesão dos presentes.

> Os ritmos que tocamos: Chamarrita, dom-dom, Anu, Sinsará. Também o São Gonçalo, que é mais rápido. Há bailados e o batido de tamanco de madeira. Cada região tem seu ritmo próprio: aqui tocamos de um jeito, em Paranaguá é outro, em Ubatuba outro. É a mesma moda, mas com ritmos diferentes.[50]

Gênero Cinético - Corpo e a dança

A dimensão cinética se evidencia na dança, nos rituais performáticos e nos movimentos característicos que acompanham o ciclo das festas religiosas e dos mutirões comunitários. As marcas do Fandango, como já vimos,

---

[49] LEO da Rabeca. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

[50] Ibid.

são divididas em batidos (com forte marcação rítmica dos pés) e bailados (dançados em pares), comunicando sentimentos, regras de convivência, códigos sociais e estados de espírito do grupo.

O movimento corporal (seja nas batidas de tamanco, seja nas danças em pares) não é aleatório: ele traduz códigos culturais herdados e continuamente reconfigurados, muitas vezes associados ao calendário litúrgico, como o silêncio durante a Quaresma ou os períodos de luto. Assim, o corpo caiçara se torna meio e mensagem, comunicando por gestos aquilo que as palavras não alcançam.

Sobre esse aspecto, Cleusa revela a riqueza musical, rítmica e comunitária dessa expressão popular ao explicar que, em algumas marcas de batido, pela tradição, apenas os homens realizam o sapateado, enquanto as mulheres dançam em movimentos circulares ao redor dos pares: "Faz uma diferença muito grande. Por exemplo, o sapateado é só os homens que sapateiam. As mulheres só fazem o número 8 ao redor dos homens".[51]

A música não é apenas pano de fundo - ela é guia e coordenadora da ação coletiva. O tempo da dança se articula com o tempo da música, e qualquer falha de sincronia pode comprometer toda a apresentação:

---

[51] REIS, Cleusa. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

> Quando é hora de fazer aquilo, já tem o tocador lá que já dá, já dá a marcação na hora da gente virar. [...] Tem a hora também das mulheres trocarem de par. A Querumana já bate, bate, bate e já dá uma parada. Tem a hora também de trocar de cavalheiro. E que não pode se perder de jeito nenhum. Porque se perde, pronto, fica tudo, já embaralha tudo.[52]

Por essa razão, a preparação é de suma importância. Ainda que o Fandango seja uma tradição oral e vivencial, seus praticantes não deixam de ensaiar antes das apresentações, garantindo precisão e harmonia no coletivo: "Então, nós temos que, antes da apresentação, a gente faz dois ensaios, dois ou três ensaios pra não poder errar no dia da apresentação".[53]

As diferentes marcas da dança, como o Anu, a Querumana, o Dandão, a Chamarrita, o Sinsará e o chamado Samba Liso, possuem dinâmicas e exigências distintas. O Anu, por exemplo, demanda fôlego contínuo dos dançarinos: "Tem o Anu que eles sapateiam direto, não param. Então, ele tem que ter o fôlego, né? É uma moda, nós dizíamos, moda muito comprida. Então, eles não param de sapatear".[54]

---

[52] Ibid.

[53] Ibid.

[54] Ibid.

Já o Dandão é descrito como uma dança mais simples, com passos coordenados de um lado para o outro, e a Chamarrita, ou "Samba Liso", é vista como de fácil execução, acessível a qualquer participante:

> Nós temos o dandão, né? Que é tipo vaneirão, que é um passinho pra lá, outro passinho pra cá, outro passinho pra cá. E tem a chamarrita, que é o arrasta-pé, que é muito fácil dançar chamarrita. Qualquer um pode dançar a chamarrita.[55]

A marca Sinsará Caloado lembra uma quadrilha: "Sinsará Caloado, que é igual àquela dança da quadrilha, que os homens trançam as mulheres e depois as mulheres ficam no meio e as mulheres trançam os homens. Então, mas sempre sapateado. Cada um no seu ritmo, na sua coreografia.[56]

No Fandango, apesar da existência de uma estrutura coreográfica tradicional, há também liberdade interpretativa para que cada dançarino ou dançarina se expresse no seu ritmo, no seu tempo, com sua própria corporalidade. O Fandango, assim, torna-se espaço de disciplina e liberdade, de tradição e improviso, de coreografia e espontaneidade.

A dança, pelo olhar de Cleusa, é mais que movimento: é organização coletiva, é emoção corporal, escuta

[55] Ibid.

[56] Ibid.

musical, respeito à ancestralidade. Uma comunicação completa, vivida no corpo e compartilhada com a comunidade.

Gênero Icônico - Instrumentos

Figura 16 - Instrumentos de corda casa do Leo da Rabeca - 2024

Fonte: Fabricio Borges

Os instrumentos que compõem a musicalidade do Fandango Caiçara são a rabeca (geralmente de três a quatro cordas) - representadas na Figura 16, ao centro; a viola caiçara (de cinco cordas, mais a corda "cantadeira", que pode ser afinada conforme a tonalidade do cantador) - a direita; o machete (primeiro instrumento à esquerda), a caixa de folia (tambor), ilustrada na Figura 17, além do adufe (espécie de pandeiro) e dos tamancos utilizados na dança. Eles não operam apenas como ferramentas sonoras, mas constituem-se como símbolos

identitários da tradição caiçara. Em sua materialidade está inscrito um acúmulo de conhecimentos técnicos e culturais transmitidos pelo olhar, escuta e prática no convívio comunitário, representando o elo entre memória, estética e pertencimento territorial.

Figura 17 - Senhor Amir com a caixa de folia em sua loja na Rua do Artesão em Cananéia

Fonte: Rodrigo Fonseca

Cada instrumento carrega uma função rítmica ou melódica, mas também uma história familiar, uma estética artesanal e um contexto de uso que o inscreve como objeto comunicante. A madeira utilizada, o tipo de corda, as formas de afinação e ornamentação evidenciam marcas regionais e escolhas culturais que distinguem o Fandan-

go de outras manifestações populares. O som emitido é apenas uma dimensão de sua mensagem - sua construção, uso e permanência comunicam valores, crenças e modos de viver.

Léo da Rabeca relata como sua rabeca atravessa gerações (Figura 16) e é portadora da memória familiar e da herança musical:

> Essa rabeca tem uma longa história. Era do meu tio, que tocava comigo na Família Alves, mas depois ficou cego. Ele a comprou, mas nunca soube tocar. Quando comecei a aprender, me deu de presente. Já são mais de 20 anos com ela. Estava quebrada e meu pai, artesão e construtor de instrumentos, refez as peças que faltavam. Desde então toco com ela em todas as apresentações. Conto sempre essa história porque representa a memória familiar e a tradição do Fandango. Mesmo cego, meu tio continua me apoiando e me incentivando a manter a cultura.[57]

Esse relato comprova que a técnica não se limita ao domínio físico do instrumento: ela é também narrativa, emocional e afetiva. Tocar a rabeca, nesse contexto, é também fazer memória - uma comunicação que une o som, os gestos e a ancestralidade. Para além da perfor-

---

[57] LEO da Rabeca. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

mance, a prática instrumental é marcada por um sistema de transmissão oral de experiencial.

No mesmo sentido, o Mestre Zé Pereira, referência na região de Cananéia, revela que a técnica da construção de instrumentos e artesanatos é também uma forma de filiação, perpetuada no vínculo entre pai e filho:

> Sim, sou eu que faço. Eu e meu filho. Ele faz igual a mim, até está me ultrapassando, faz melhor porque tem vista melhor, não usa óculos. [...] Ele faz qualquer tipo de artesanato: escultura de santos, santas, peixes, animais de caça, o que você pedir, ele faz. É o Wilson, meu filho mais velho.[58]

O que se transmite, portanto, não é apenas a técnica do entalhe ou o domínio artesanal, mas um modo de ser e estar no mundo, que se perpetua pela convivência, pela prática compartilhada e pelos vínculos afetivos estabelecidos entre gerações. Como propõe Beltrão (1980), trata-se de um processo típico da folkcomunicação, no qual o ato comunicativo ultrapassa a oralidade e se materializa também nos objetos representativos, construído de forma artesanal.

---

[58] PEREIRA, Mestre Zé. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

Figura 18 - Mestre Zé Pereira em sua oficina na Vila do Ariri.

Fonte: Rodrigo Fonseca

Outro aspecto fundamental da técnica no Fandango Caiçara é sua capacidade de adaptação diante das transformações que as mudanças institucionais foram impostas.

Tradicionalmente, instrumentos como a rabeca e a viola caiçara eram construídos com madeira de caixeta, abundante na região e dotada de caraterísticas ideais (como a maleabilidade e a qualidade acústicas). Entretanto, com a criação de áreas de preservação ambiental

e a consequente proibição da extração dessa madeira, os mestres construtores foram obrigados a adaptar suas técnicas, utilizando novas espécies e modificando os processos tradicionais.

Figura 19 - Mestre Zé Pereira com seus instrumentos recém fabricados

Fonte: Fabricio Borges

Essa flexibilidade evidencia não apenas a criatividade técnica, mas também a resiliência cultural diante dos impactos que essas proibições exigiram dos artesões. As tecnicidades do Fandango Caiçara, portanto, não são estáticas: sofrem transformações conforme as necessidades do tempo e as condições do território.

Outra trajetória dessa transformação é observada por Mario Gato, historiador e ativista cultural da cidade de Ubatuba, que aponta para a adoção de instrumentos

industrializados, inicialmente alheios ao repertório tradicional do Fandango, mas que passaram a ser incorporados e ressignificados no contexto das festas e apresentações. Embora carreguem uma estética distinta e estejam associados a outros circuitos culturais, tais instrumentos foram sendo adaptados no Fandango

> Em Santos já começaram a deparar com as primeiras violas industrializadas, de vez com a viola caiçara, sim. Se você vê aqui, tem um monte de foto, você vai ver que eram pequenininhas as violas caiçaras. Então, naquele tempo, o povo já deixou de fabricar viola artesanal de cacheta, de um pau só, para começar a comprar viola industrializada.[59]

Ele relata que a rabeca também sofreu essa influência. "Começaram a chamar de violino, por conta da influência do violino clássico"[60]. Essa rápida incorporação de elementos externos provocou transformações nas tradições. "Hoje você vai fazer uma canoa, você pode usar motosserra, plaina elétrica, mas a essência não perdeu. Canoa tá aí, ó, do mesmo jeito".[61]

Ao mesmo tempo, Laerte, filho do mestre Zé da Vila do Ariri, expressa uma leitura sensível sobre a evolução

---

[59] GATO, Mario. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Ubatuba/SP, 2024

[60] Ibid.

[61] Ibid.

técnica e instrumental da manifestação, apontando que o Fandango muda sem perder sua essência:

> Eu acho que o fandango agora não vai se acabar. [...] Ele vai evoluir. Se chama você pra ir tocar um machete. Talvez você não tenha um machete. Vai tocar um ukulelê, vai tocar um baixo. [...] Vai tocar uma viola feita de caixeta, vai tocar uma que é feita na fábrica [...]. Ele vai evoluir? Não vai acabar.[62]

A introdução de novos instrumentos ou materiais e técnicas de construção pode ter alterado a sonoridade ou a forma dos instrumentos tradicionais, e até ter contribuído para um distanciamento de suas raízes. Mas a essência da cultura permaneceu.

Essa adaptação é um exemplo claro da tecnicidade enquanto mediação: a técnica muda, mas o sentido típico se preserva. Canclini (2019) chama atenção para essa dinâmica ao afirmar que as tecnologias não determinam os processos culturais, ao contrário, são apropriadas e ressignificadas pelos sujeitos em seus contextos de uso. No fandango, a mudança na matéria-prima não rompe a tradição, mas revela sua capacidade de reinvenção. O saber técnico se mantém vivo porque é flexível, capaz de se reconfigurar sem perder sua função social e artística.

---

[62] PEREIRA, Laerte. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

Olhar a técnica do Fandango Caiçara, sob a ótica da Folkcomunicação é identificar um sistema comunicacional complexo e sensível, estruturado por saberes populares que se expressam de forma integrada nos quatro gêneros propostos por Melo (2008). Seus gestos, vozes, objetos e imagens operam como mediações entre o passado e o presente, entre o sagrado e o cotidiano, entre a tradição e sua reinvenção.

4.6 Lógica da Produção

A lógica da produção, no contexto da cultura popular, envolve tanto as fontes criativas quanto os recursos materiais e culturais de que as comunidades dispõem para expressar seus conteúdos comunicativos. A criatividade não surge do nada: ela é fruto de um entrelaçamento profundo entre memória, experiência e imaginação.

Toda criação humana é, em alguma medida, herdeira de tradições, gestos e linguagens que as antecedem. As matrizes culturais, nesse sentido, constituem o terreno fértil onde germinam as novas formas de expressão, atuando como espaços de continuidade e reinvenção.

A criatividade, portanto, não se configura como ruptura com o passado, mas como um processo de diálogo e recriação, no qual as heranças culturais são reinterpretadas e atualizadas pelas práticas sociais contemporâ-

neas. Nessa perspectiva, como apontam Canclini (2019) e Martín-Barbero (2009), a produção cultural se realiza no encontro entre tradição e inovação, entre os saberes herdados e as formas emergentes de comunicação, revelando a vitalidade das culturas populares em sua capacidade de adaptação e invenção.

Essa força criativa é demonstrada por Luís Adilson de Iguape que a chama de "memória viva" do Fandango, presente nas letras e versos.

> As letras contam muitas histórias. Por exemplo, pescaria sempre aparece nas letras, assim como os mutirões e as festas. [...] Tem músicas que eu conheço que têm mais de 50 anos. Elas contam histórias de casamentos, festas, ou até situações engraçadas que aconteceram em mutirões.[63]

O conteúdo das letras, as melodias e a dança constituem uma síntese das mediações culturais caiçaras, que se entrelaçam como dimensões inseparáveis da vida comunitária. Esses elementos expressam o modo como o Fandango Caiçara organiza o cotidiano em forma de arte, transformando as experiências vividas em narrativas musicais que refletem a memória, o trabalho e a afetividade do grupo.

---

[63] LIMA, Luiz Adilson de. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024.

Nesse sentido, Gabriel, de Iguape, colabora ao afirmar que as composições são construídas a partir de fatos e relatos do dia a dia: "Você vinha num caminho, por exemplo, alguém te empurrou, algo de mau gosto, de brincadeira, aconteceu alguma coisa ali, já é relatado em uma música".[64]

Sob essa ótica, a produção tem início nas matrizes culturais e se desenvolve a partir do confronto com as mediações propostas por Martín-Barbero (2009) - a Institucionalidade, a Sociabilidade, a Ritualidade e a Tecnicidade. Essas dimensões, discutidas nos capítulos anteriores, são aqui retomadas para reforçar a compreensão da lógica da produtividade, foco deste capítulo.

A institucionalidade e a tecnicidade emergem novamente neste ponto para refletirmos sobre os recursos materiais envolvidos na produção do Fandango Caiçara. Ambas evidenciam as condições concretas que sustentam a continuidade das atividades culturais e os desafios enfrentados pelos mestres e artesãos diante das transformações ambientais e legais.

O depoimento de Amir revela o impacto direto dessas limitações sobre a prática musical e sobre os meios de produção do Fandango. A adaptação passou a representar uma necessidade técnica e cultural, indispensável

[64] PRADO, Gabriel. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024.

para garantir a sobrevivência e a permanência dessa expressão tradicional.

> Antigamente, você podia ir na mata, tirava um pé de caixeta, assim, via aquele pé de caixeta que estava no ponto. Hoje, com a proibição, a gente precisa comprar madeira, usar compensado, e adaptar o som. Mesmo assim, a rabeca continua viva. A gente vai dando um jeito.[65]

Aqui ele também traduz como a produção artesanal é forçada a reinventar soluções em condições limitadas. A rabeca - símbolo representativo do Fandango - torna-se metáfora da resistência criativa: adaptada à escassez, mas ainda pulsante. Essa dimensão técnica, no entanto, não se dissocia das dimensões econômicas e sociais, pois, como destaca Cleiton, de Iguape, a manutenção da prática depende também da mobilização coletiva e da busca por recursos externos.

> Hoje o fandango também depende de recursos financeiros para circular, para comprar instrumentos, para produzir os eventos. A gente faz vaquinha, vende rifas, busca editais. [...] Mas o mais importante é o recurso humano: as pessoas que se dedicam, que aprendem e que mantêm a cultura viva.[66]

---

[65] GARCIA, Amir. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

[66] CARNEIRO, Cleiton. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024.

Essa fala demonstra que a mediação institucional traz uma questão muito relevante que é a falta de recursos na produção do Fandango. Os recursos financeiros tornam-se meios de viabilização, mas o recurso humano, a sociabilidade (a dedicação dos fandangueiros) continua sendo o principal motor desta construção. Essa relação é demonstrada pelo seu tio Dauro, de Iguape, ao destacar a importância da organização comunitária, da institucionalidade social como condição de sobrevivência cultural:

> A gente aprendeu que, sem se organizar, não consegue recurso. Por isso criamos a Associação Jovens da Juréia, pra poder buscar patrocínio, firmar convênios, ter CNPJ e prestar conta. [...] Hoje, com os editais, dá pra pagar transporte, figurino, manutenção dos instrumentos e comida pro grupo.[67]

A falta de recursos força a comunidade a desenvolver novas estratégias de produção que garantam a autonomia da ritualidade do Fandango, sem romper com o caráter comunitário que o sustenta. Nesse processo, a criação de associações e coletivos culturais torna-se um caminho para institucionalizar o fazer popular, inserindo-o nos editais de fomento e demais políticas públicas de cultura. Assim, o Fandango passa a ocupar um novo lugar na lógica da produção cultural: deixa de ser apenas

[67] PRADO, Dauro. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024.

objeto de políticas de salvaguarda para se tornar também sujeito ativo de sua própria gestão.

Como observa Robson Fernandes, o Fandango busca constantemente se adaptar às mudanças impostas pelas transformações temporais. Essa capacidade de reinvenção evidencia o quanto sua produção é mediada por condições materiais, políticas e simbólicas, nas quais tradição e contemporaneidade se equilibram. Dessa forma, o Fandango passa a dialogar com novos circuitos de circulação - palcos, eventos e instituições culturais -, preservando sua essência comunitária enquanto amplia suas formas de expressão e sustentabilidade.:

> Hoje a gente toca em palco, com microfone, com som. Isso também é parte da produção. Às vezes o recurso vem do Sesc, às vezes da prefeitura, às vezes a gente mesmo paga do bolso. [...] Mas o fandango não deixa de ser nosso, mesmo com equipamento moderno.[68]

Para Mário Gato, de Ubatuba, há um certo rompimento com a ética da simplicidade artesanal, mas esse processo representa, ao mesmo tempo, uma forma de resiliência pela continuidade do fazer:

---

[68] FERNANDES, Robson. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Ubatuba/SP, 2024.

> Antigamente tudo era feito com o que se tinha: as roupas costuradas em casa, as rabecas feitas no quintal, o ensaio na sala. Hoje temos apoio, projetos, parcerias com Sesc, prefeitura, mas o espírito é o mesmo — é fazer com o que tem.[69]

Seu depoimento revela a transformação das condições de produção do Fandango, que, embora hoje conte com apoios institucionais, mantém a lógica comunitária e o sentido simbólico do fazer artesanal. O "fazer com o que tem" sintetiza o princípio de autonomia produtiva que orienta os grupos e garante a permanência da prática.

Na mesma direção, Léo da Rabeca reforça a importância da experiência e da transmissão familiar na produção artística do Fandango: "Eu aprendi vendo meu pai fazer. Ele fazia a rabeca dele, a viola, e tocava. Hoje ensino meu filho, e ele já toca comigo. A gente faz o instrumento, afina no ouvido".[70]

Sua fala evidencia o valor do aprendizado empírico e da tecnicidade popular, em que o saber é construído pela observação e pela prática cotidiana. Mesmo diante da es-

---

[69] GATO, Mario. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Ubatuba/SP, 2024

[70] LEO da Rabeca. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

cassez de recursos, como o próprio músico enfatiza - "Às vezes falta dinheiro, mas nunca falta vontade de tocar".[71]

Faremos um importante acréscimo ao incluir, neste capítulo, a mediação da espacialidade para tratar da produção do Fandango, pois a produção da cultura popular está profundamente ligada às pessoas e ao seu território. Ao abordar características regionais específicas - como o plantio, a pesca e a religiosidade, evidencia-se a íntima ligação entre o ser e seu espaço de vida.

Segundo Bertolo (2018, p.16), o encontro para a produção do Fandango representa um reforço dessas conexões comunitárias e sociais, tendo como cerne o território caiçara, que "representa mais que a localidade geográfica em que essas comunidades se estabeleceram; é o espaço onde as pessoas - e as comunidades como um todo - circulam".

A espacialidade do território é, portanto, condição de produção cultural e de identidade territorial. Quando ameaçado, não se perde apenas o espaço físico, mas o próprio elo entre memória e criação. Essa leitura se reforça na fala de Dauro Prado, que aponta a expulsão de famílias da Juréia como uma ruptura direta na cadeia produtiva do Fandango:

---

[71] Ibid.

> Muita gente foi expulsa da Juréia com parques e áreas de preservação. [...] Sem comida, o povo saiu. [...] Hoje, projetos recentes deram uma oxigenada, mas sem território garantido o fandango acaba, ele é modo de vida. Lutamos por mecanismos de permanência das comunidades.[72]

A perda do território implica a fragmentação da comunidade, e, consequentemente, da prática cultural. O território caiçara, nesse sentido, é também um agente de produção pela resistência, como expressa Jairo Eduardo:

> Mesmo assim, mantivemos a ligação com o território e a tradição. Hoje, o fandango é também ferramenta de defesa cultural e ambiental. É patrimônio imaterial, reconhecido, e nos dá força para reivindicar o direito à roça, à pesca e ao modo de vida caiçara.[73]

A percepção de Amir vai na mesma direção, relacionando a vitalidade da cultura à reaproximação dos grupos e à circulação entre espaços educativos, culturais e comunitários:

> Teve um grande encontro e, hoje em dia, esse fandango tá vivo hoje, graças muito aos estudos do meio, às escolas que vêm até nós aqui, chegando vocês pra fazer divulgação pra nós, o Sesc convidando a gente

---

[72] PRADO, Dauro. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024

[73] SANTOS, Jairo Eduardo. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Ubatuba/SP, 2024

> pra mostrar essa cultura aqui que tá viva, a salvaguarda que a gente é obrigado a tá fazendo.[74]

O território aparece, portanto, como um recurso essencial para a produção, sustentando a cultura não apenas pela localização geográfica, mas pela espacialidade compartilhada, pela criatividade e pelas mediações abordadas por Martín-Barbero (2009). É nesse espaço cultural e material que o Fandango nasce, reafirmando sua natureza híbrida, comunicacional e popular.

4.7 Público

A grande maioria do público do Fandango advém de suas próprias comunidades. Ele mantém fortes ligações com as matrizes culturais, envolvendo fatores emocionais, vínculos com o território e com a sociedade da qual faz parte. O Fandango torna-se, assim, um cimento que une as pessoas que participam dessa cultura, o que Beltrão (1980) denomina como audiência folk.

---

[74] GARCIA, Amir. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024

Figura 20 - Apresentação do Grupo Mandira na 9ª Festa do Fandango Caiçara em Cananéia (2025)

Fonte: Rodrigo Fonseca

Há também que se considerar os turistas e simpatizantes da cultura fandangueira, que recebem experiências e mensagens de uma cultura diferente da sua. Para esses últimos, a conexão com o Fandango se dá, principalmente, por meio de sua apreciação estética, histórica e cultural.

O consumo do Fandango por sua comunidade também sofreu os impactos do apagamento mencionado anteriormente, com o fim dos mutirões. Fato narrado por Cleiton, de Iguape, quando afirma que "Hoje em dia isso acabou. O fandango perdeu um pouco o público porque perdeu o sentido da reunião comunitária, da festa de ajuda mútua. Agora é mais apresentação, show, evento".[75]

[75] CARNEIRO, Cleiton. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024.

Essas transformações configuram marcos temporais que refletem as mudanças ocorridas no ecossistema cultural do Fandango, impulsionadas pela incorporação de novas normas institucionais, sociais, técnicas e tecnológicas. Tais alterações demonstram que o tempo, entendido como categoria mediadora, não é linear nem absoluto, mas relacional e histórico, condicionando e sendo condicionado pelos processos culturais. Assim, a temporalidade atua como uma mediação fundamental, através da qual se expressam as continuidades e rupturas que marcam os ciclos de produção e transformação que irão refletir no público do Fandango Caiçara.

Lopes (2018a) menciona a mediação do tempo proposta por Martín-Barbero como a temporalidade em que o público está conectado à sua cultura popular, compreendendo-a como um elemento essencial, pois é ela que possibilita a comunicação. Essa relação temporal pressupõe a participação ativa do público que não atua como mero receptor, mas como componente constitutivo do processo comunicacional.

Somente por meio desse mergulho coletivo - em que emissão e recepção se entrelaçam - a comunicação se realiza como prática cultural viva, reafirmando a dimensão compartilhada, processual e dinâmica da experiência da cultural popular.

A temporalidade neste contexto, refere-se ao modo como os fandangueiros experienciam e representam o tempo histórico de sua cultura, distinguindo entre o tempo das tradições dos mutirões - anterior às transformações causadas pela modernidade e pela globalização - e o tempo desta nova reconfiguração cultural. Como apresentado, o Fandango, como prática enraizada em experiências coletivas de longa duração, foi invadido por transformações significativas ao longo do século XX, especialmente com o declínio dos mutirões e o avanço da cultura de massa pela mídia.

Aqui, desenvolvo uma reflexão sobre o impacto da mediação do tempo nas culturas populares. Para Lopes (2014), a temporalidade contemporânea é marcada por uma crise na experiência moderna do tempo, caracterizada por profundas transformações em sua estrutura. Essa crise manifesta-se no predomínio do presente, que fragiliza a relação histórica com o passado e compromete a articulação entre diferentes temporalidades. A valorização excessiva do "agora" gera uma confusão dos tempos, aprisionando a experiência social na simultaneidade do atual e dificultando processos fundamentais como a memória, a transmissão cultural e a elaboração histórica. Nesse contexto, o tempo deixa de ser vivido como continuidade e passa a ser experimentado de forma fragmentada, impactando diretamente as formas de

comunicação, de produção cultural e de construção de sentidos na contemporaneidade.

Esse fenômeno revela-se de forma particularmente clara no depoimento da líder Cleusa, do grupo Vida Feliz, de Cananéia. Ao narrar a interrupção da prática do Fandango e sua posterior retomada, ela oferece uma síntese sensível da tensão entre tradição, ruptura e reconfiguração, evidenciando como a cultura popular negocia o tempo histórico e reinventa seus modos de existir.

> Com o tempo todo mundo foi deixando a viola, deixando as coisas, entrou as músicas, e os jovens se envolveram com as músicas, e os velhos entraram junto. Então, foi isso. Depois que veio, eu acho que veio do Paraná, essa ideia de fazer a oficina do fandango na Ilha do Cardoso. E daí, como eu já falei, o Marcos Campolim se interessou e fez esse rebuliço, que voltou tudo, o fandango de novo. Já faz, acho que mais de uns 20 e poucos anos que já tem o fandango aqui em Cananéia. Aí todo mundo criou grupos.[76]

Nessa fala, observa-se como a memória do tempo anterior (da viola, dos mutirões, das festas comunitárias) é afrontada com o tempo da ausência e, posteriormente, com o tempo da retomada, mediada por ações institucionais como as oficinas culturais - ou seja, a produção da

[76] REIS, Cleusa. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

tradição passa a depender também de dispositivos de fomento e mediação externa. Como indica Canclini (2019), essas reconfigurações dão origem a formas híbridas de cultura, nas quais o tradicional e o moderno coexistem em permanente negociação de sentido.

Muitos fandangueiros veem com ressalva essas mudanças. Entre essas preocupações está a perda da essência comunitária, como demonstra Cleusa: "agora quase ninguém quer tocar de graça. Tudo quer o dinheirinho. Mas antigamente era a noite inteira. Dançava sem um tostão. Era só cantando e o povo dançando. Não existia pagamento. [...] era só a dança. Comida e dança".[77]

O que contrasta o Fandango tradicional, vivido como celebração e partilha comunitária, com o Fandango enquanto espetáculo é o fato de este último passar a ser influenciado pelo capital, assumindo características próprias do mercado da indústria cultural.

De certa forma, é possível compreender esse dilema. No final do século XX, a economia no meio rural ainda conservava vestígios de um sistema baseado na troca, em que os pagamentos eram realizados por meio de bens ou serviços. Assim, os mutirões eram retribuídos com uma farta festa de Fandango, expressão peculiar de reciprocidade e gratidão.

---

[77] Ibid.

A grande questão reside na manutenção e reconstrução de uma nova temporalidade para o Fandango Caiçara, especialmente em seu processo de inserção na vida social contemporânea e na busca por seu público atual. Essa nova configuração revela transformações nas formas de consumo, participação e pertencimento cultural, evidenciando o papel do público como mediador central entre tradição e modernidade.

O público do Fandango é diverso e dinâmico, formado tanto por moradores locais quanto por visitantes e turistas que se aproximam da manifestação por diferentes razões. Como observa Ademir das Neves, da Vila do Marujá, Ilha do Cardoso:

> O público do Fandango é bem misturado, cara. Caiçara, turista, morador local. Todo mundo dança. O fandango faz parte da comunidade e das tradições locais, então a galera acompanha. Na última festa, por exemplo, tava lotado, tanto de turistas quanto de moradores locais.[78]

[78] NEVES, Ademir. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

Figura 21 - Apresentação de Cleiton na Festa da Tainha no Vila do Marujá (2024)

Fonte: Fabricio Borges

Figura 22 - Família Pereira na Festa na Tainha. Da esquerda para direita temos Leo da Rabeca, Mestre Zé, Laerte e seus filhos.

Fonte: Fabricio Borges

De certa forma, Laerte, filho do mestre Zé Pereira, demonstra preocupação e reflete sobre a necessidade de

renovar as modas, atualizando o repertório para dialogar com o público jovem:

> O fandango, no caso, né? Deixar de tocar aquelas modas antigas e vai tocando outras. [...] Meu pai quer tocar aquelas modas bem antigas. Aí eu falo... Pai, não tem sentido, cara. Você não vai querer que uma música de Tonico e Tinoco faça sucesso hoje, né? [...] Se você for tocar aquela moda... Não vou porque o cara tocou a mesma. [...] E aí, isso vai acabar mesmo.[79]

Leo da Rabeca, também de Cananéia, compartilha essa preocupação ao observar que a atualização rítmica se tornou uma estratégia necessária para envolver o público mais jovem:

> Na minha visão, antigamente o Fandango era diferente: mais lento, mais tranquilo, tocado por senhores acostumados à vida da roça. Hoje aceleramos o ritmo porque a juventude gosta de algo mais rápido. Ainda existem fandangueiros raiz que tocam no ritmo antigo, mas nosso grupo toca de forma mais animada para atrair os jovens. Essa é a diferença entre o Fandango de antes e o de hoje.[80]

---

[79] PEREIRA, Laerte. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024

[80] LEO da Rabeca. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024

Aqui ele aborda a temporalidade do Fandango Caiçara. O tempo da escuta e da participação do público mudou: o Fandango se reconfigura para dialogar com a nova sensibilidade de consumo cultural, sem romper com o passado. Ele próprio reconhece que, apesar das transformações, o Fandango preserva uma dimensão de memória e identidade:

> Quando comecei, muitos da minha idade diziam que era 'coisa de velho'. Eu respondia que, se não preservássemos a cultura, ninguém o faria. Tento passar isso até hoje para meus filhos, como aprendi com meus pais e avós. É preciso preservar para que no futuro saibam o que foi a cultura do nosso lugar. Até comidas típicas se perderam: aqui havia o prato de bagre seco com banana verde, hoje não existe mais.[81]

Por outro lado, ele mesmo nota uma diminuição da presença comunitária nas festas e bailes:

> Hoje em dia o Fandango reúne menos gente da comunidade. Antigamente era constante, em carnavais, festas de fim de ano, todas as semanas. Hoje virou mais show: levamos nossa cultura para fora, apresentando a quem nunca viu. Dentro da comunidade, quase não acontece mais.[82]

---

[81] Ibid.

[82] Ibid.

Esse distanciamento é complementado pela reflexão de Cleusa, que observa o envelhecimento dos grupos e a falta de continuidade entre as gerações:

> O que eu vejo é uma mudança muito grande. [...] Porque o fandango é um grupo de... só de veteranos. Não tem grupo de jovens. [...] O único grupo de jovens que tinha era o Amir [...]. Mas ele tinha um grupo de jovens bonito. E o nosso é só veterano. [...] Inclusive, eu sou uma setentona [...] e as outras pessoas também, dos outros componentes.[83]

Para Cleusa, o maior desafio está na transmissão do Fandango às novas gerações: "Eu acho que é um incentivo para os jovens. Tem que ter alguém, né, que venha de algum lugar pra incentivar os jovens e as crianças. Pra darem continuidade no fandango. Porque senão vai acabar. [...] Tem que dar continuidade".[84]

Essa mesma percepção aparece quando ela distingue os jovens da cidade, pouco engajados, daqueles vindos do campo, onde a tradição ainda se mantém:

> É que agora os jovens, eles são mais assim modernos, estão na modernidade e eles não querem. E quando tem fandango aqui, ali na praça ali, é quase só os antigos que vieram do sítio pra morar em Cananéia. É

---

[83] REIS, Cleusa. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.
[84] Ibid.

> difícil se ver jovens dançando. [...] Daqui de Cananéia é muito difícil.[85]

Jairo Eduardo, de Ubatuba, relaciona essa mudança à influência dos meios de comunicação e da urbanização: "Com o tempo, veio a influência da televisão, do rádio, da urbanização. A juventude passou a ter outras referências, outros ritmos, outras escolhas. A cultura tradicional perdeu espaço e não houve incentivo público para preservá-la".[86]

Apesar das dificuldades, há um sentimento de esperança e renovação entre os fandangueiros. Gabriel, de Iguape, percebe um movimento crescente de valorização e interesse pelo Fandango: "Hoje em dia a gente tem mais uma esperança. [...] Hoje, como está surgindo cada vez mais, todo mundo está se interessando mais. [...] Acho que isso ainda vai permanecer e continuar por um tempo ainda. Essa é uma visão que eu tenho". Ele complementa com um olhar crítico sobre a importância de fortalecer o vínculo entre a cultura e o território: "Hoje em dia, por valorização, as pessoas estão se interessando mais, se interessando pelo Fandango. Mas eu acho que tinha que ser mais valorizado o Fandango no território, para manter mais seu território".[87]

[85] Ibid.

[86] SANTOS, Jairo Eduardo. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Ubatuba/SP, 2024.

[87] PRADO, Gabriel. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024.

O mesmo sentimento aparece na fala final de Ademir das Neves, que reafirma a necessidade de incentivo e projetos que mantenham viva a cultura: "Eu tenho fé que o fandango vai continuar. O desafio maior é a falta de interesse dos jovens. A tradição está sendo passada, mas lentamente. Acho que, com mais projetos e incentivos, podemos fortalecer ainda mais e garantir que essa cultura não se perca".[88]

Esses depoimentos demonstram que o público do Fandango Caiçara é, ao mesmo tempo, agente e mediador do processo comunicacional. Ele consome, participa e transforma a manifestação, ressignificando-a conforme as condições do presente. O público, portanto, não é apenas destinatário, mas parte constitutiva da cultura popular, atuando como elo entre o tempo passado das tradições e o tempo presente das reinvenções. É nesse entrelaçamento entre participação, consumo e criação que o Fandango se mantém como prática cultural ativa, continuamente mediada pela comunidade que o produz e o celebra.

4.8 As Mídias

Chegamos, neste ponto, à conclusão de que o produto do Fandango Caiçara pode ser compreendido, conforme Baitello Júnior (2000), como uma mídia, tal como

[88] NEVES, Ademir. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

discutido no Capítulo 2. Até aqui, compreendemos que todas as mediações culturais - matrizes culturais, institucionalidade, sociabilidade, ritualidade, tecnicidade, temporalidade e espacialidade - convergem em processos comunicativos que são transportados e expressos por meio das mídias.

Em seguida, incorporamos o conceito de Folkcomunicação, a fim de analisar as técnicas comunicativas da cultura popular do Fandango Caiçara, com seus gêneros folkcomunicacionais, o que nos permitiu identificar a diversidade de linguagens presentes nessa prática.

Agora, trataremos do produto do Fandango como resultado que se apresenta enquanto mídia dirigida ao público. Acompanharemos, a partir do relato de Ana Paula, integrante do grupo Fandangueiras, de Cananéia e Ilha do Cardoso, o nascimento da comunicação popular e o seu transporte pelos diferentes tipos de mídia.

Iniciamos pela lógica de produção vinculada à matriz cultural e transmitida pela oralidade, observada no cotidiano e na vida social das comunidades. Ana Paula, ao comentar sobre a criação da música "Medo da Onça", de composição do Mestre Aorelio Domingues, exemplifica como a oralidade opera como mídia primária, transmitindo saberes, histórias e experiências que se transformam em expressão artística e comunicativa.

> Um dia que nós fomos na Pereirinha, ele estava conversando com o pessoal lá. Daí, saiu de madrugada para ir fazer xixi ali fora e viu a dona Maria entrando no galinheiro. Tinham contado para ele que lá estava rondando uma onça, né? Ela, com o vestidinho, saindo do galinheiro para pegar ovo... Ele achou que era a onça e foi para dentro de casa. Aí contaram isso para o Aorelio e já virou uma moda. Então são causos que vão acontecendo no dia a dia, né mesmo? É, aí tudo para eles já vai se formando, já nasce ali na cabeça, já forma uma moda, uma música, né? Eles trazem isso para a atualidade também, né? Muito legal.[89]

Sendo assim, confirmamos na prática, a construção da comunicação pelas mediações propostas por Martín-Barbero (2009), a partir da história relatada por Ana Paula. O mestre Aorelio Domingues, da região de Guaraqueçaba, no estado do Paraná, reconstrói uma história inspirada em fatos ocorridos na comunidade do Itacuruçá, na Ilha do Cardoso.

Dessa forma, evidencia-se que a inspiração criativa de uma produção é constantemente negociada pelas mediações culturais. Como resultado, ocorre a reconstrução da história em versos musicais, expressa de forma oral e cinética nas apresentações do Grupo Mandicuera, liderado pelo Mestre Aorelio Domingues, constituindo, assim,

---

[89] PAULA, Ana. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

a mídia primária. Essa expressão torna-se secundária quando é transcrita para o papel, como nesta pesquisa, e visual nas artes que acompanham a música durante sua divulgação. Posteriormente, transforma-se em mídia terciária, com a gravação da canção pelo grupo Mandicuera e sua adaptação em videoclipe, posteriormente publicado no YouTube, ampliando o alcance comunicativo do Fandango Caiçara.

Medo da Onça - Aorelio Domingues de Borba

Foi pelo medo da onça ai, ai
Que ele não comprou a casa ai, ai
A onça do galinheiro ai, ai
Um grande rumor de asa ai, ai
Coitada da Dona Maria ai, ai
Só por causa de um ovo ai, ai
Só por causa de um ovo
com seu vestido de onça
ficou na boca do povo

Ele foi com interesse ai, ai
Correu pra casa assustado ai, ai
Na porta do galinheiro ai, ai
A onça passa abaixada ai, ai
Coitada da Dona Maria ai, ai
Só por causa de um ovo ai, ai

Só por causa de um ovo
com seu vestido de onça
ficou na boca do povo

Na porta do galinheiro ai, ai
A onça passa abaixada ai, ai
Coitada da Dona Maria ai, ai
Coitada da Dona Maria ai, ai
Só por causa de um ovo ai, ai
Só por causa de um ovo
com seu vestido de onça
ficou na boca do povo

Não troco Pontal de Leste ai, ai
Pelo Itacuruçá ai, ai
Lá nos não temo perigo ai, ai
Lugar bom para morar ai, ai
Coitada da Dona Maria ai, ai
Só por causa de um ovo ai, ai
Só por causa de um ovo
com seu vestido de onça
ficou na boca do povo

O Povo não entendeu ai, ai
O que o homem dizia ai, ai
Por causa daquela onça ai, ai
Do terreno desisti ai, ai

Coitada da Dona Maria ai, ai
Só por causa de um ovo ai, ai
Só por causa de um ovo,
com seu vestido de onça,
ficou na boca do povo

No portão do galinheiro ai, ai
Ela passava abaixada ai, ai
Com vestido estampado ai, ai
Parece onça pintada ai, ai
Coitada da Dona Maria ai, ai
Só por causa de um ovo ai, ai
Só por causa de um ovo,
com seu vestido de onça,
ficou na boca do povo

O povo do Pereirinha ai, ai
Depois veio descobrir ai, ai
Que a onça do galinheiro ai, ai
Era a mãe de Aldemir ai, ai
Coitada da Dona Maria ai, ai
Só por causa de um ovo ai, ai
Só por causa de um ovo,
com seu vestido de onça,
ficou na boca do povo

Vamos dar por despedida ai, ai
Que a onça já ta chegando ai, ai
Com duas dúzias de ovo ai, ai
Na tigela carregando ai, ai
Coitada da Dona Maria ai, ai
Só por causa de um ovo ai, ai
Só por causa de um ovo,
com seu vestido de onça,
ficou na boca do povo

Figura 23 - Clipe da música 'Medo da Onça' no YouTube

Fonte: Mandicuera, 2024

Figura 24 - Música Medo da Onça no Spotify

Fonte: Mandicuera - Spotify, 2024

O objeto imaterial ou produto cultural resultante da produção do Fandango Caiçara assume, assim, múltiplos caminhos de circulação. Enquanto expressão coletiva que reflete os modos de vida das comunidades caiçaras, o Fandango é entregue ao público por meio de seus produtos: festas, músicas, shows, discos, instrumentos, vídeos, danças, matérias jornalísticas e outras expres-

sões vinculadas a ele. Esses produtos transitam entre o popular e o massivo, evidenciando a condição híbrida do Fandango Caiçara.

Essa diversidade de formas amplia o alcance comunicacional do Fandango, mas também o transforma. O que antes ocorria em mutirões e celebrações domésticas expande-se para novas formas comunicativas de mídia.

O grupo de Fandango Violas de Ouro (Figura 25) foi um dos pioneiros a representar essa renovação. O grupo começou no final do século XX e sua origem está associada à experiência televisiva proporcionada pela participação no programa Viola, Minha Viola, apresentado por Inezita Barroso, na TV Cultura de São Paulo. Essa aparição conferiu ao grupo uma visibilidade inédita: os fandangueiros passaram a ser reconhecidos nas ruas e bares da cidade, recebendo o carinho e o orgulho da comunidade local. Como relata um dos integrantes do grupo, Paulinho Pereira, no livro Museu Vivo do Fandango (Pimentel; Gramani; Corrêa, 2006, p. 159): "Opa, te vi na televisão, lá em Inezita, era você mesmo? Aí a gente ficou pensando no grupo."

A partir desse momento, o Violas de Ouro, hoje com mais de seis décadas de existência, consolidou-se como um dos grupos mais antigos em atividade e como representação da transição do Fandango Caiçara dos muti-

rões para os formatos industriais da cultura. Nesse novo cenário, o Fandango passou a se adaptar às lógicas de visibilidade, profissionalização e circulação próprias do campo artístico contemporâneo, sem, contudo, perder o vínculo com suas raízes populares.

Figura 25 - Grupo Viola de Ouro na 9ª Festa de Fandango Caiçara de Cananéia (2025)

Fonte: Rodrigo Fonseca

Para assegurar a continuidade dessa prática e sua presença pública, grupos e comunidades das regiões de Paranaguá (PR), Ilha do Cardoso, Cananéia (SP), Iguape (SP) e Ubatuba (SP) organizaram-se e instituíram o Circuito Nacional do Fandango Caiçara, que compreende um calendário anual de festas regionais.

> A gente se junta com grupos de Paraty, Ubatuba, Valadares, Cananéia, entre outros. Cada encontro tem pelo menos uns 22 grupos ou mais. A gente tem um calendário dos encontros, por exemplo, em Valadares, Cananéia, Guaraqueçaba e Ubatuba. Esses encontros acontecem sempre, em Valadares, por exemplo, teve um encontro em 22 de agosto. Em Cananéia, tem um no dia 12 de outubro. E em Ubatuba, geralmente é no começo de dezembro.[90]

Cada cidade participante realiza sua Festa do Fandango Caiçara, consolidando uma rede de circulação cultural que reafirma o Fandango como produto comunicacional coletivo, capaz de resistir às lógicas mercadológicas sem romper com suas raízes comunitárias e práticas tradicionais de comunicação.

---

[90] NEVES, Ademir. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

Figura 26 - Divulgação da 15ª Festa Nacional do Fandango

Fonte: Instagram do Jornal A Cena (@jornalacena)

Essa solução encontrada pelos fandangueiros remete à noção de "circuito" formulada por Magnani (2002) em seus estudos etnográficos, segundo o qual os grupos sociais constroem relações de contorno espacial e simbólica a partir de trajetos e lugares que mantêm sentido para seus participantes. O autor define o circuito como uma forma de criar "relações de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais" (Magnani, 2002, p. 23). Assim, o Circuito Nacional do Fandango Caiçara pode ser compreendido como estratégia comunicacional e territorial, que articula comunidades, práticas e públicos em torno de um mesmo sistema de sociabilidade cultural.

O valor dessa mudança é reconhecido por Laerte Pereira, ao afirmar que aquele fandango dos mutirões - integrado ao trabalho coletivo e às celebrações comunitárias - já não existe mais. Segundo ele:

> O fandango hoje é mais como um show. [...] Hoje, aqui, como não tem como você trabalhar numa roça [...] a gente vem quase como um show... Vem uma festa aí, um prefeito, uma festa, né, têm mais de cem anos. [...] Vamos fazer uma violada, esse é o fandango. Porque de outro tipo de mutirão, não tem como fazer.[91]

Figura 27 - Festa Fandango Caiçara, 2021 na Cidade de Ubatuba SP

Fonte: Portifólio da Festa de Fandango de Ubatuba - Grupo Samburá e Cataia

[91] PEREIRA, Laerte. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

Essa nova configuração é reforçada por Jairo Eduardo ao reconhecer o papel das políticas culturais e do patrimônio imaterial:

> Com os projetos culturais e o reconhecimento como patrimônio imaterial, conseguimos fazer CD, comprar instrumentos, viajar pra mostrar o fandango. Isso é fruto de muita luta, mas também de aprendizado — a gente aprendeu a fazer projeto, prestar conta, trabalhar com cultura profissionalmente[92]

Figura 28 - Foto da XV Festa de Fandango de Paranaguá PR

Fonte: Instagram Festa do Fandango, 2024

[92] SANTOS, Jairo Eduardo. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Ubatuba/SP, 2024

A institucionalidade torna-se, assim, uma das mediações centrais de apoio material, atuando como patrocinadora das diferentes formas de mídia da cultura popular. As produções do Fandango passam a depender de editais, incentivos públicos e parcerias culturais, o que amplia seu alcance e visibilidade, mas também transforma sua lógica de organização, circulação e consumo.

O registro em livro, audiovisual e fonográfico constitui uma das expressões mais evidentes dessa mediação, evidenciando o papel das instituições na preservação e difusão do patrimônio imaterial. Nesse contexto, Roberto Ferreiro relembra:

> Nossa região ficou meio de fora das primeiras pesquisas sobre o fandango. Só depois vieram registros importantes, como o livro de Rossini Tavares, da década de 1950, e as gravações de Kilza Setti, nos anos 1960 e 70. Kilza foi fundamental: gravou músicas, fez registros fotográficos, deixou partituras e depoimentos. Sem ela, muita coisa teria se perdido.[93]

Roberto ainda reconhece as perdas decorrentes da falta de continuidade nos registros no passado:

> Mesmo assim, várias modas desapareceram. Hoje restam pouco mais de uma dúzia. Não é possível que existissem só essas; perdemos muito por falta de re-

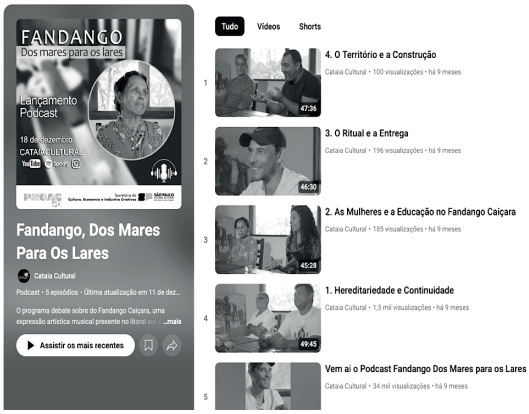
[93] FERREIRO, Roberto. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Ubatuba/SP, 2024

gistros. A urbanização, o turismo e a chegada das estradas aceleraram esse processo.[94]

Figura 29 - Matéria 25/08/2023 Fandango caiçara atravessa gerações e resiste no litoral paranaense

Fonte: Krügrer, 2023

Figura 30 - Serie de PodCast e VídeoCast sobre o Fandango Caiçara



Fonte: Canal Cataia Cultural, 2024

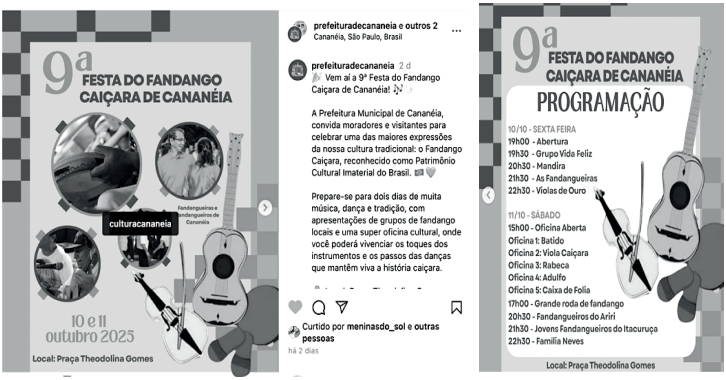
[94] Ibid.

Atualmente, a relação entre o registro técnico e o valor simbólico do Fandango se intensifica. As apresentações dos grupos passam a ser marcadas tanto por registros espontâneos para as redes sociais quanto por gravações profissionais em vídeo e fotografia, realizadas por produções independentes, privadas e públicas, bem como pela imprensa, ficando posteriormente disponíveis na internet.

Há também a presença de instituições como o SESC e as Secretarias de Cultura, como no caso mencionado pelo próprio Amir Garcia ao se referir à participação da Prefeitura de Cananéia: "Todas as domingueiras de fandango são financiadas; a gente recebe recurso da prefeitura. Quem banca a gente como apresentação cultural é o Departamento de Cultura, a Prefeitura de Cananéia.[95]

[95] Ibid.

Figura 31 - Cartaz de divulgação da 9° Festa de Fandango Caiçara de Cananeia 2025



Fonte: Instagram da Prefeitura de Cananéia, 2025

Essas novas formas de mediação são acompanhadas pela ampliação das mídias que difundem o Fandango. Mario Gato observa:

> Fundamental construir instrumentos dentro da comunidade. Dar oficina (não só doar o instrumento) - criança 'pira'. Importante também registros sonoros (CDs): há muita moda antiga; vai sair uma gravação com Folia do Divino (embora eu diferencie Folia de Fandango).[96]

Ele também defende a formação dos circuitos de festas para atender a demanda da prática, mas com algu-

[96] GATO, Mario. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Ubatuba/SP, 2024

mas ressalvas. Como ter apoio institucional necessário para garantir qualidade "ideal ter verba para alojamento, transporte, oficinas e registro audiovisual, com assessoria de imprensa e divulgação. Assim todos ficam sabendo - internet, jornais, revistas".[97] Esses depoimentos revelam o deslocamento do Fandango da oralidade e da ritualidade doméstica para os meios técnicos e massivos, o que o insere no campo da mídia secundária, conforme a tipologia de Baitello Júnior (2000).

A profissionalização do Fandango, por sua vez, evidencia o encontro entre tradição e economia cultural. Laerte comenta: "Os grupos vêm de São Paulo [...] A gente propõe pra eles a apresentação e uma oficina [...] Hoje em dia, o fandango já é uma renda. Eu mesmo já tenho como uma renda minha [...] já consigo agendar pelo celular [...] Então, a gente já gera uma boa renda hoje".[98]

Essa relação entre cultura e sustentabilidade é também destacada por Dauro Prado "A gente aprendeu que, sem se organizar, não consegue recurso. Por isso criamos a associação. [...] Hoje, com os editais, dá pra pagar transporte, figurino, manutenção dos instrumentos e comida pro grupo".[99]

---

[97] Ibid.

[98] PEREIRA, Laerte. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024

[99] PRADO, Dauro. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024.

O músico Gabriel complementa, associando o trabalho artesanal à formação de redes de apoio institucional:

> Eu comecei a fazer outros instrumentos também. Depois vieram os pontos de cultura [...] administrei oficina aqui na Barra do Ribeira [...] Lá em Peruíbe também. [...] Foi onde foram feitas essas violas do grupo [...] onde eu consegui construir os instrumentos do grupo Manema.[100]

As falas dos fandangueiros mostram que o Fandango passa a ser também um campo de produção formalizado, com editais, associações e projetos. Essa estrutura revela a presença das mediações da institucionalidade e da tecnicidade, que transformam o Fandango em um produto comunicacional sem que ele perca sua dimensão social e cultural. Cleiton reforça o papel da comunicação nesse processo ao afirmar:

"A comunicação [...] pode dar visibilidade pra comunidade, [...] mas tem que respeitar esse direito da comunidade [...] mostrar a verdade [...] porque o que nós vimos hoje, tem um monte de mentiras, de fake news, que atrapalha todo esse processo".[101]

---

[100] PRADO, Gabriel. Entrevista concedida a pesquisa de campo [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024.

[101] CARNEIRO, Cleiton. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Iguape/SP, 2024.

Para ele, "Uma comunicação séria [...] ouvindo, escutando na verdade a gente [...] vai fortalecer o fandango, vai fortalecer o fandangueiro".[102]

Essas declarações revelam que a comunicação é também um ato de resistência cultural, reafirmando a verdade do território e a autenticidade da cultura popular frente às distorções e apropriações da mídia hegemônica.

No contexto de ampliação das formas de mídia e de institucionalização do Fandango, observa-se uma transformação significativa nas formas de participação e representação de gênero. A visibilidade conquistada por meio das mídias e dos projetos culturais abriu espaço para a emergência das mulheres como protagonistas do fazer artístico, assumindo funções de compositoras, instrumentistas, produtoras e gestoras culturais.

Antes restritas aos papéis de apoio e à dança, as mulheres passam a ocupar o centro da cena comunicacional, ampliando as vozes e os sentidos que o Fandango expressa. Essa mudança reflete um movimento de reconfiguração simbólica e midiática no interior da cultura popular, impulsionado pelas novas formas de circulação e visibilidade proporcionadas pelas mídias digitais e institucionais.

---

[102] Ibid.

O Grupo Fandangueiras, formado por mulheres de Cananéia e originado a partir do Encontro de Fandango da Vila do Marujá (Ilha do Cardoso), simboliza essa nova etapa da produção cultural do Fandango: um momento em que a mídia, a institucionalidade e a sensibilidade feminina se entrelaçam para reconfigurar o campo comunicacional popular, reafirmando o papel das mulheres como agentes criadoras e mediadoras da cultura caiçara (Figura 32).

Figura 32 - Grupo Fandangueiras na 9 Festa de Fandango Caiçara de Cananéia (2025)

Fonte: Rodrigo Fonseca

Da esquerda para a direita temos a participação do músico Evaristo, esposo da Sra. Cleusa, seguido pelas Fandangueiras Julica Cordeiro, da Praia do Pereirinha na Ilha do Cardoso, Márcia Pontes da Vila do Marujá na Ilha do Cardoso a da Cleusa Reis, do centro da cidade e de Ana Paula da Vila do Marujá da Ilha do Cardoso.

Elas buscaram em suas matrizes culturais a inspiração para a constituição do grupo como destaca Márcia Pontes:

> Eu sempre gostei do Fandango, por ouvir desde criança. Meus pais sempre foram bem envolvidos, com isso, toda a região é né? Tem neto, tem sempre um tio, alguém que é fandangueiro, porque o Fandango vem desde Rio até Paranaguá, né? É uma resistência porque faz parte da nossa lida com a terra, música tem muito a ver uma coisa com outra, né? E aí eu tenho esse gosto por cantar e eu achava muito interessante. Falei: 'Nossa, se eu aprendesse tocar viola, eu curti muito tocar essas modas'. E cá estou.[103]

Já Ana Paula recorda das festas familiares e a dimensão do ritual dos encontros sociais na sua história "Na minha casa, nós somos em sete mulheres, sete filhas, mulheres mais minha mãe. Então, quando tinha Fandango, a primeira casa que eles iam chamar é na casa do meu pai".[104]

As mulheres do Fandango tiveram uma participação ativa nas festas dos mutirões, mas eram impedidas de atuar como intérpretes, instrumentistas e compositoras, regras sociais historicamente impostas em função de uma

[103] PONTES, Marcia. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

[104] PAULA, Ana. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

cultura patriarcal. Márcia Pontes reconhece essa transição ao mencionar que o canto, o ato de tocar ou de fabricar instrumentos eram espaços predominantemente ocupados por homens. Ela observa, por exemplo, que a afinação nota "Lá (A) que é para homem, era um universo masculino. E hoje é um desafio pra gente conseguir cantar umas modas naquele Lá (A) que é dos homens".[105]

Em nossa conversa, o grupo ressalta a importância da construção do circuito de festas de Fandango no fortalecimento social e no desenvolvimento do campo criativo e artístico.

> Porque é a gente aqui toca de um jeito, daí também o pessoal lá de Ubatuba toca de um jeito, o pessoal do Paranaguá toca de um jeito, o pessoal do Marujá toca de um jeito, pessoal de Cananéia toca de um jeito. Então quando se mistura todo esse conhecimento, você já tem uma nova informação [...] que faz uma troca fantástica.[106]

Suas influências artísticas já trazem, em sua essência, a mistura dos sotaques e dos timbres regionais, evidenciando um processo de hibridação cultural, conforme define Canclini (2019), no qual cada comunidade reelabora

---

[105] PONTES, Marcia. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

[106] PAULA, Ana. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

a tradição de acordo com o território, as práticas coletivas e as experiências compartilhadas.

Márcia reconhece a importância das novas mídias como YouTube, Instagram e outras na continuidade e renovação da tradição:

> Eu vejo isso como uma coisa muito natural, de certa forma, porque os tempos vão mudando [...] quanto ao Spotify, ele nos ajuda porque eu quero, por exemplo, ver o Fandango do Ariri, vou lá, clico e vem seu Zé Pereira com uma pasta lá com 18 músicas, era o Rabeca, quero ver. Então isso eu adoro ali, eu uso muito pra música, né? Eu acho que eh a difusão de estudo, né, quando você grava e posta, é a amplitude disso mesmo. A gente vê e que o universo do Fandango ainda existe e é muito amplo, né? Os de Ubatuba, os do Parati, acho que isso nos aproxima hoje em dia. Acho que é uma ferramenta muito boa, sabendo usar pra produção. (Márcia Pontes. Anexo A, p. 59).

Nessa perspectiva, a cantora reconhece que a digitalização das modas e sua circulação nas plataformas de streaming ampliam as fronteiras típicas da tradição, permitindo que o Fandango se torne uma mídia viva, se beneficiando das tecnologias, sem perder sua autenticidade.

Por fim, Márcia Pontes retoma o sentido profundo do Fandango como expressão de amor, pertencimento e resistência cultural:

> Ah, eu assim eu daria uma mensagem assim que continue com todo esse amor, porque quem gosta do Fandango tem muito amor, né, por essa cultura. Então, eu diria que quem entra nessa história é que continue com muito amor e raça ali mesmo, porque o Fandango é muito amor e resistência mesmo, sempre foi, desde da terra, da lida. Eh, então o que nos mantém aqui é a nossa cultura, né? [...] Acho que para mim é amor e resistência mesmo.[107]

Na voz das mulheres, o Fandango ganha força e reaparece em novos formatos industriais das mídias primárias, por meio de novas formas orais e cinéticas expressas nos shows e nas festas, das mídias secundárias, com artigos e livros e das mídias terciárias, com gravações em discos, áudios, vídeos e podcasts. O Fandango manifesta-se, assim, como poesia do território e como ato de criação que continua ecoando na comunidade, e agora, também inserido no circuito global.

As vozes dos mestres e mestras do Fandango Caiçara demonstram que sua mídia é múltipla. Os fandangueiros tornam-se agentes folkcomunicacionais, articulando saberes populares e práticas técnicas, criando novos circuitos de circulação cultural. Dessa forma, a mídia do Fandango Caiçara é, simultaneamente, meio e mensagem, expressão e resistência, ponte entre a comunidade e o

[107] PONTES, Marcia. **Entrevista concedida a pesquisa de campo** [Entrevista cedida a] Rodrigo Fonseca. Cananéia/SP, 2024.

mundo, reafirmando o que Martín-Barbero (2009) denominou de "reconfiguração das mediações" e o que Beltrão (1980) identificou como "a comunicação dos marginalizados".

Figura 33 - Imagens da 8ª Festa de Fandango Caiçara de Ubatuba- SP.

FÓRUM DE
COMUNIDADES
TRADICIONAIS
PESCA
ARTESANAL

VIVES

Rodrigo Fonseca

Fonte: Gabriela Fernandes

A 8ª Festa de Fandango Caiçara de Ubatuba integrou o circuito nacional do Fandango Caiçara e reuniu grupos dos estados do Paraná, São Paulo e Rio de Janeiro.

5 - PELAS NAVEGAÇÕES MEDIADAS DA COMUNICAÇÃO POPULAR

Ao longo desta pesquisa, busquei compreender como se dão as mediações comunicacionais na cultura popular do Fandango Caiçara. Ao tratar de comunicação, cultura popular e mediações, deparei-me com uma tríade conceitual de alta complexidade, que exige o diálogo entre diferentes campos do conhecimento. Para que o trabalho se mantivesse coerente com minhas visões e com a natureza do objeto estudado, parti da fundamentação teórica da Folkcomunicação, proposta por Luiz Beltrão, das considerações das mídias, a partir de Norval Baitello, do conceito de Hibridação Cultural, de Néstor García Canclini, e das Mediações, conforme delineadas por Jesús Martín-Barbero. A partir da pesquisa de campo, busquei ouvir na essência a história das pessoas que vivem o Fandango Caiçara. Nesse contexto, foi possível adaptar o Mapa das Mediações de Martín-Barbero para analisar de que modo essas mediações se manifestam na prática do Fandango e como tal diagrama se

mostra capaz de iluminar a construção comunicacional da cultura popular.

Como podemos observar, a comunicação não é uma condição inata, mas uma construção de ideias que emerge das nossas matrizes culturais (MC). Em uma analogia, as MC representam o oceano no qual navegamos - a água que sustenta o barco e lhe permite seguir adiante. São elas que dão respaldo e sustentação aos sentidos que buscamos enquanto seres humanos, no compartilhamento das ideias e experiências através dos diferentes meios de comunicação. No caso do Fandango Caiçara, foi possível evidenciar que essas matrizes se manifestam como um elo cultural e emocional, associado ao desejo, ao acolhimento e à identidade coletiva, o sentimento de lar que define quem somos e como nos reconhecemos socialmente.

Desde a chegada dos colonizadores e da formação das culturas locais até a constituição do Fandango Caiçara, representadas pelas suas festas, mutirões e celebrações religiosas, encontrei as mediações transformadoras da institucionalidade, sociabilidade, ritualidade e tecnicidade, que vêm influenciando e reconfigurando o modo de ser dessa comunicação popular.

A institucionalidade, no caso do Fandango Caiçara, revela-se marcada por influências externas que, em muitos

momentos, exerceram efeitos destrutivos sobre o território e sobre as formas de vida locais. As restrições impostas por políticas ambientais mal conduzidas, aliadas ao sequestro do território por interesses imobiliários e turísticos, forçaram a cultura popular a se adaptar para sobreviver. O Fandango, nesse processo, precisou se reconstruir entre feridas e resistências, não ileso, mas resiliente - tal como toda a história de sua edificação. Em minha analogia, o barco das matrizes culturais precisou mudar seu curso, enfrentando ventos contrários e novos mapas institucionais. Assim, cada adaptação representa um marco temporal da história do Fandango, em que as transformações institucionais redefiniram também as formas de expressão e de comunicação popular.

A sociabilidade representou o acolhimento e a força da identidade coletiva. Voltando à analogia proposta, foi ela quem manteve os marujos navegantes unidos e resilientes diante das intempéries do destino - das instabilidades territoriais provocadas pelos "mares" institucionais e das tempestades da temporalidade histórica. Essa sociabilidade manifesta-se nos laços de parentesco, amizade e vizinhança, que estruturam a vida comunitária e garantem a continuidade do Fandango. É por meio desses vínculos afetivos e solidários que os grupos se reorganizam, preservam repertórios, transmitem saberes

e reafirmam sua conexão cultural, mesmo quando o mar da história se mostrou revolto.

Assim como a ritualidade, que garantiu a coesão dos grupos entre o sagrado e o profano, o Fandango também encontrou nessa dimensão um de seus principais pilares de continuidade. No campo do sagrado, manifesta-se nas louvações a São Gonçalo, nas promessas e nas celebrações de fé que orientam a vida espiritual das comunidades caiçaras, movendo os homens em busca de esperança e sentido. Já no âmbito do profano, revela-se na alegria dos mutirões, nas festas comunitárias e, mais recentemente, nos festivais realizados em praças públicas, onde o convívio se transforma em celebração. Em minha analogia do barco navegante, é a ritualidade que mantém os marujos ocupados e conectados, dando sentido às suas travessias até alcançarem seus destinos - renovando, a cada festa, a fé e a continuidade da cultura popular.

Por fim, a tecnicidade manifesta-se na transmissão dos saberes da cultura artesanal, perpetuados pela oralidade, pela observação e pela prática cotidiana. É nesse âmbito que a comunicação popular ganha forma e gênero, tal como propõe a Folkcomunicação, abarcando os modos expressivos das culturas historicamente marginalizadas. No Fandango Caiçara, essa tecnicidade se revela no gênero oral, que transmite histórias e repertórios; no

gênero cinético, expresso nos gestos, nas danças e nas performances; e no gênero icônico, presente nos instrumentos, nos símbolos e na devoção a São Gonçalo. Para que o barco navegue, é preciso técnica: o içar das velas, o controle do mastro, o conhecimento dos ventos e dos mapas - metáfora das habilidades que mantêm viva a embarcação cultural do Fandango, conduzindo-o através das ondas da história.

Como resultado, todas essas mediações estruturam a lógica da produção comunicacional. Elas oferecem os subsídios materiais, culturais e intelectuais necessários para que a expressão da cultura popular possa ser continuamente recriada, renovada e compartilhada no contexto da comunicação. A confecção dos instrumentos, a composição das letras e a dança nascem e se transformam nesse esforço coletivo, em que o trabalho manual, a criação artística e o sentimento de pertencimento se entrelaçam. Assim, o Fandango demonstra que produzir cultura é também produzir comunicação, reafirmando a vitalidade das práticas populares como espaços de invenção, memória, resistência e transformação social. Mais do que um objeto de estudo, o Fandango Caiçara se revela como uma forma viva de comunicação, capaz de articular tradição e modernidade, passado e presente, reafirmando o lugar da cultura popular como produtora de sentidos e de história.

Na outra ponta da comunicação está o público, o receptor e o consumo da cultura. Para que haja reciprocidade nesse elo, é necessário que a recepção possua competência cultural e sensibilidade para compreender a vasta complexidade de sentidos que o Fandango Caiçara carrega. Essa compreensão só é possível por meio da conexão com as mediações, isto é, conhecendo-se a essência do Fandango em sua prática viva.

Durante a pesquisa de campo, tornou-se evidente uma renovação do público, composta por pessoas que, ao se aproximarem das festas e apresentações, passam a partilhar dos valores e afetos que sustentam essa manifestação. Para embarcar com os marujos navegantes e compreender verdadeiramente sua comunicação, é preciso participar, aprender os códigos e construir elos emocionais e afetivos de pertencimento.

Aqui me insiro como parte dessa travessia. Embora acompanhe o Fandango Caiçara há mais de duas décadas, meus vínculos afetivos eram, até então, frágeis. Via os fandangueiros poucas vezes por ano, com apreço e respeito cultural, mas de certa forma distante. Escutava as músicas e assistia às apresentações, porém confesso que a sonoridade me causava estranheza - aos meus ouvidos de músico habituado aos padrões harmônicos da música ocidental erudita e da estética da cultura de massa. Minha percepção da cultura popular era superficial.

Com a imersão na pesquisa de campo e a participação ativa das práticas, algo se transformou: passei a criar elos emocionais e a desenvolver uma apreciação estética e afetiva pela arte do Fandango.

O que mudou? Retornando às discussões sobre as mediações aqui apresentadas, percebo que minha própria escuta e meu olhar se transformaram - moldados pela convivência, pela experiência coletiva, pela ritualidade e pela tecnicidade aprendidas com os mestres e mestras do Fandango. Essa vivência mostrou, na prática, que o diálogo só se estabelece verdadeiramente quando incorporamos os elementos que permitem decifrar seus sentidos - o saber partilhado, a presença viva, o corpo em interação e o afeto que aproxima. Essas dimensões são fundamentais para apreender a cultura popular, pois é nelas que o sentido se constrói, o pertencimento se fortalece e a troca se converte em experiência humana e comunicativa.

Por fim, temos a institucionalização e os novos formatos de mídia do Fandango. O canto, a dança, as letras e as apresentações ganham novas dimensões quando são registrados e reproduzidos em formatos físicos e digitais: álbuns, vídeos, matérias em jornais, artigos, fotografias e publicações em plataformas virtuais. Este estudo demonstrou, pelas vozes dos próprios fandangueiros, como esse processo acontece na prática até chegar ao

ponto do transporte da comunicação em diferentes suportes midiáticos. Um exemplo emblemático é a canção "Medo da Onça", composta pelo mestre Aorelio Domingues, cuja circulação em registros fonográficos e audiovisuais evidencia a capacidade do Fandango de dialogar com os meios contemporâneos sem perder suas raízes tradicionais.

No que tange aos estudos da cultura popular, ratifico que o Fandango Caiçara representa, em síntese, uma das expressões mais representativas da cultura popular brasileira. Ele se encontra em contínuo processo de hibridização, no qual as manifestações culturais resultam de trocas, tensões e interações entre diferentes classes sociais, regiões e tempos históricos. A cultura popular, nesse sentido, configura-se como um espaço de criação, resistência e afirmação de identidades plurais, e não como um resquício fixo de um passado imutável.

Concluo também que a relação entre a cultura popular e a cultura de massa não é apenas de oposição ou conflito, mas de mútua mediação, em que o popular e o massivo se influenciam e se reconfiguram constantemente. É preciso, contudo, manter atenção crítica ao fato de que a cultura de massa, embora amplie o acesso e democratize a circulação de conteúdos, carrega o risco da homogeneização e do apagamento dos conflitos históricos, coloniais e sociais envolvidos nesse campo. O

"popular", portanto, deve ser compreendido como algo vivo, que se expressa nas práticas culturais, nos meios de comunicação e nos modos de consumo atuais. Assim, a cultura popular revela-se como uma força ativa e contemporânea da cultura brasileira, em permanente diálogo e reinvenção diante da cultura das massas.

A proposta de Jesús Martín-Barbero, de deslocar o olhar dos meios para as mediações da comunicação, mostrou-se plenamente eficaz para compreender as práticas comunicacionais do Fandango Caiçara. As mediações observadas na pesquisa de campo se revelaram fundamentais e dinâmicas, capazes de responder, de forma prática e sensível, à questão central desta pesquisa: como se dão as mediações da cultura popular no Fandango Caiçara. Tais mediações se mostraram intimamente ligadas às transformações híbridas descritas por Néstor García Canclini, inserindo o Fandango no contexto mais amplo das culturas latino-americanas. Da mesma forma, a Folkcomunicação, conforme delineada por Luiz Beltrão e retomada por José Marques de Melo, serviu de alicerce para compreender a combinação entre o popular e sua comunicação, evidenciada e confirmada ao longo deste estudo.

Assim, esta pesquisa reafirma que o Fandango Caiçara, enquanto sistema comunicacional popular, expressa uma maneira própria de produzir, mediar e comunicar a

cultura, revelando-se como um modo de existência cultural que ilumina as potências criativas e comunicativas do povo brasileiro.

Esse trabalho, contudo, não se encerra aqui. Deve ser ampliado e aprofundado, pois há outras mediações que não foram abordadas e que merecem ser analisadas nas diversas expressões da cultura popular. Da mesma forma, vislumbro a possibilidade de novos mapas - que escolho chamar de diagramas - para interpretar as mediações, especialmente pensados para o estudo da comunicação das culturas populares. Certo de que os estudos científicos não são estáticos, mas processos contínuos, reavaliáveis e em constante transformação, espero ter contribuído para o entendimento da comunicação popular e para o reconhecimento do Fandango Caiçara como uma forma viva de comunicação e resistência cultural.

No início desta pesquisa, eu tinha a sensação de que o Fandango Caiçara estava em declínio, prestes a desaparecer, tornando-se apenas uma lembrança distante - uma página nos livros de história ou uma manifestação folclórica de algo que um dia existiu. No entanto, o que encontrei no campo foi exatamente o oposto: uma cultura popular viva, guerreira e resistente, que reconhece suas matrizes culturais e, ao mesmo tempo, não se fecha ao novo, disposta a enfrentar as aventuras e as transformações do "futuro". Assim como ocorreu em diferentes

momentos de sua trajetória, o Fandango segue se reinventando, dialogando com o presente sem romper com o passado.

Ao final deste percurso, fico feliz em constatar que o Fandango encontrou caminhos para sua reformulação e continuidade, assumindo formas híbridas e contemporâneas, como tantas outras expressões da cultura popular brasileira. Ele se recria, reafirmando a força de uma tradição que se move, se adapta e segue navegando pelas águas da história.

6. POSFÁCIO: COMPREENDER A CULTURA É ENTENDER COMO SEUS PRATICANTES A INTERPRETAM.

Mara Rovida

O Fandango Caiçara é uma forma de comunhão pela música, poesia, culinária, artesanato, espiritualidade e, principalmente, pela memória coletiva. Essa é a leitura poética que Rodrigo Borges Pereira da Fonseca, o Rodrigo Cataia, faz dessa prática cultural brasileira. Por meio de um trabalho acadêmico de fôlego, cujo compasso se dá pela escuta atenta, troca generosa e admiração pelos sujeitos produtores da cultura popular, somos apresentados a uma tradição que guarda múltiplas referências de um passado marcado pela hibridação.

A narrativa, registrada ao longo das páginas, é atravessada por depoimentos, fotografias, produções artísticas de encomenda (mapas belíssimos) que compõem o enredo de uma jornada, iniciada por acaso e empreendi-

da por muita vontade. Vontade de um tipo que mobiliza o entorno, mas que não ultrapassa os limites do interlocutor. Assim, o livro desvela as possibilidades que o encontro orientado pelo respeito e pela admiração mútua reserva. Em outras palavras, a obra é um registro não da observação fria e asséptica, mas da interação entre pesquisador e herdeiros de uma tradição, neste caso, os fandangueiros.

Descobrimos que essa prática cultural nasce da hibridação de outras formas de expressão popular. Elementos como a dança em pares, os instrumentos de corda e o ritmo que podem ser observados nas festividades e nos encontros contemporâneos, especialmente, mas não somente, no litoral paulista visitado pelo autor, remontam a tradições portuguesas, árabes e fenícias. Essa constatação parece colocar em relevo os resultados dos fluxos migratórios que permitem a emergência sintética de novas formas culturais e isso nos lança a uma viagem pelo tempo, além do espaço.

O território do Fandango Caiçara é sonoro, por isso dançante, mas também religioso. A musicalidade que envolve os festejos fandangueiros celebra o estar junto, a comunhão entre pessoas e também com o divino. Assim a festa se torna espaço de devoção coletiva que sofre pequenas adaptações ou releituras em cada lugar - no

Paraná é de um jeito, em São Paulo, de outro - o que imprime ainda mais dinamicidade à cultura popular.

Conhecer essas particularidades, a importância de cada gesto e a relevância de cada ritual nos encanta e nos permite ver um pedacinho pulsante da cultura brasileira que parecia fadada ao esgotamento pela indiferença das novas gerações. Parecia, mas não parece mais, afinal somos informados que os jovens não apenas têm empreendido novo fôlego ao Fandango ao se dedicarem às práticas tradicionais, mas também ao se tornarem divulgadores digitais dessa cultura. Esse é certamente um bônus de otimismo que o leitor recebe ao enveredar por essa obra.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (orgs.). **Ensino de História**: conceitos, temáticas e metodologias. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ANDRADE, Mario de. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Martins, 1962 [1928].

BAITELLO JÚNIOR, Norval. **A era da iconofagia:** reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014. Disponível em: https://ria.ufrn.br/jspui/handle/123456789/1635. Acesso em: 11 nov. 2025.

BAITELLO JÚNIOR, Norval. O tempo lento e o espaço nulo: mídia primária, secundária e terciária. In: Encontro anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - COMPÓS, 9., 2000, Porto Alegre. **Anais** [...]. Porto Alegre: CISC-Centro Interdisciplinar de Semiótica e da Cultura de Mídia, 2000. Dispo-

nível em: https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/BAITELLO%20JUNIOR%20Norval/o_tempo_lento_e_o_espao_nulo_mdia_primria_secundria_e_terciria.pdf. Acesso em: 11 nov. 2025.

BELLO, Luiz. Indicadores educacionais avançam em 2024, mas atraso escolar aumenta. **Agência IBGE Notícias**, 13/06/2025. Disponível em: https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/43699-indicadores-educacionais-avancam=-em2024--mas-atraso-escolar-aumenta#:~:textAlba%20Rosa/AEN-,Em%202024%2C%200%20Brasil%20tinha%209%2C1%20milh%C3%B5es%20de%20pessoas,%2C3%25%2C%20em%202024. Acesso em: 11 nov. 2025.

BELTRÃO, L. **Folkcomunicação:** a comunicação dos marginalizados. São Paulo: Cortez, 1980.

BERTOLO, Gabriel. O Território do Fandango Caiçara: Lugares de Vida. **Argumentos**, v. 15, n.2, p.12-32, jul./dez. 2018. Disponível em: https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/argumentos/article/view/244. Acesso em: 11 nov. 2025.

BORGES, Fabricio. Os caminhos do Fandango Caiçara. In: FONSECA, Rodrigo Borges Pereira da. et. al. **O Fandango Paulista:** Apontamentos de Viagem. Veranópolis: Diálogo Freiriano, 2024.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: 4. ed. USP, 2019.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo. 10. ed. Global, 2001.

CATAIA Cultural. Fandango, Dos Mares para os Lares. **YouTube**, 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLaHgeZV5gHI8K264MAYcNxC4YJBDZA8ru. Acesso em: 11 nov. 2025.

CORRÊA, Joana Ramalho Ortigão. A construção social do fandango como expressão cultural popular e tema de estudos de folclore**. Sociol. antropol.,** Rio de Janeiro, v.06.02: 407– 445, agosto, 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/j/sant/a/qnsbMfX4Z6nWBdxtQYS3sZD/?format=html&lang=pt. Acesso em: 11 nov. 2025.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FESTA do Fandango. 9ª Festa do Fandango de Cananéia. **Instagram**, @prefeituradecananeia, 2025. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DPeiGDujhfq/?igsh=cGF1Nm95NmhqcjU1&img_index=2. Acesso em: 11 nov. 2025.

FESTA do Fandango. XV Festa do Fandango de Paranaguá. **Instagram**, @festadofandango, 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DENn9DjOeN0/?img_index=1. Acesso em: 11 nov. 2025.

FONSECA, Rodrigo Borges Pereira da. et. al. **O Fandango Caiçara Paulista:** Apontamentos de Viagem. Veranópolis: Diálogo Freiriano, 2024.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GRAMANI, Daniella da Cunha. **O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caiçara:** estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009. Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/18196/Daniella%20Gramani%20Dissertacao%20Mestrado%202009.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 11 nov. 2025.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: 11. ed. DP&A, 2006.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Fandango Caiçara:** expressões de um sistema cultural – Dossiê de registro do fandango caiçara. IPHAN / Ministério da Cultura. 2011. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA%20Fandango%20Caicara.pdf. Acesso em: 11 nov. 2025.

KRÜGER, Ana. PodPaná#145: Fandango caiçara atravessa gerações e resiste no litoral paranaense. **G1,** 2023. Disponível em: https://g1.globo.com/pr/parana/podcast/pod-parana/noticia/2023/08/25/podparana-145-fandango-caicara-atravessa-geracoes-e-resiste-no-litoral-paranaense.ghtml. Acesso em: 11 nov. 2025.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo. Jesús Martín-Barbero e os mapas essenciais para compreender a comunicação. **Intexto,** Porto Alegre, n.43, p.14-23, set./dez. 2018a. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/81160/48900. Acesso em: 11 nov. 2025.

_____. A teoria barberiana da comunicação. **MATRIZes,** São Paulo**,** vol.12, n.1, p.39-63, jan./abr. 2018b. Disponível em: https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/145750/139740. Acesso em: 11 nov. 2025.

_____. Mediação e recepção. Algumas conexões teóricas e metodológicas nos estudos latino-americanos de comunicação. **MATRIZes,** São Paulo**,** vol. 8, n1, p.65-80, Jan./Jun. 2014. Disponível em: https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/82931. Acesso em: 11 nov. 2025.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de longe: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, p. 11-29. São Paulo: jun. 2002. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/KKxt4zRfvVWbkbgsfQD7ytJ/abstract/?lang=pt. Acesso em: 11 nov. 2025.

MANDICUERA. Medo da onça. Spotify, 2024. 5min52s. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/track/770KqW1f8kbNtb6ZRi5Ksz?si=g0ua5uF-5Q-ahMN0niWOUEw&nd=1&dlsi=f77db1c9f0d14b67. Acesso em: 11 nov. 2025.

MANDICUERA. Medo da onça. YouTube, 2024. 6min18s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Cr-0vCpZjt8U. Acesso em: 11 nov. 2025.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: 5. ed. UFRJ, 2009.

MARTINO, Luiz. De Qual Comunicação Estamos Falando? *In*: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz; FRANÇA, Vera. **Teorias da comunicação:** conceitos, escolas e tendências. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

MELO, Jose Marques. **Mídia e cultura popular:** Histórias, taxionomia e metodologia da folkcomunicação. São Paulo: Paulus, 2008.

MIÈGE, Bernard. O pensamento comunicacional na contemporaneidade. **Líbero**, v.12, n.23, 2009. Disponível em: https://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/download/516/490. Acesso em: 11 nov. 2025.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, p. 1-18, jun. 2017. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/. Acesso em: 11 nov. 2025.

PIMENTEL, Alexandre; GRAMANI, Daniella; CORRÊA, Joana (orgs.). **Museu vivo do fandango**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

REAL Academia Española. **Diccionario de autoridades.** Tomo III. Madrid, 1732. Disponível em: https://webfrl.rae.es/DA.html. Acesso em: 24 set. 2025.

ROMERO, Sílvio. **Cantos Populares do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1897.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis: 5.ed. Vozes, 2002.

A Comunicação da Cultura Popular: O Fandango Caiçara em perspectiva convida o leitor a mergulhar nas tramas comunicacionais de uma das expressões mais potentes da cultura popular brasileira. A partir do Fandango Caiçara - manifestação que entrelaça música, dança, religiosidade, poesia e modos de vida no litoral sul e sudeste do Brasil -, o livro revela como tradições vivas constroem suas próprias formas de comunicação em diálogo com a modernidade. Com base em pesquisa etnográfica e escuta atenta de mestres e lideranças culturais, a obra percorre o percurso histórico do Fandango, analisa os impactos da cultura de massa e da hibridação cultural, e desvela as mediações que sustentam sua produção de sentido. Ancorado nos pensamentos de Jesús Martín-Barbero, Néstor García Canclini e Luiz Beltrão, o livro apresenta o Fandango Caiçara como um sistema comunicacional dinâmico, capaz de resistir, reinventar-se e afirmar identidades em um mundo globalizado. Mais do que um estudo acadêmico, esta é uma travessia sensível pelos sentidos, afetos e estratégias comunicativas que mantêm a cultura popular em constante movimento.

FOMENTO PROAC SP
REALIZAÇÃO CULT SP
Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas
SÃO PAULO GOVERNO DO ESTADO SÃO PAULO SÃO TODOS
SNC
POLÍTICA NACIONAL ALDIR BLANC DE FOMENTO À CULTURA
MINISTÉRIO DA CULTURA
GOVERNO DO BRASIL

CATAIA

ISBN: 978-65-01-90748-2
CDL
9 786501 907482