

## **Estética social do fandango Caiçara: consagração da vida comunitária**

### **Social aesthetics of Fandango Caiçara brazilian: consecration of community<sup>1</sup>**

RICARDO MENDES MATTOS

Doutor em Psicologia da Arte pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, instituição na qual concluiu seu pós-doutorado. Docente do curso de Psicologia da Universidade de Taubaté (UNITAU). Coordenador do Núcleo de Bem-Estar Saúde Mental da Pró-reitoria Estudantil da Universidade de Taubaté. Dedicar-se ao estudo de expressões da cultura tradicional de São Luiz do Paraitinga, em especial os cantos improvisados de desafio (calango, cana-verde, embolada paulista, jongo e samba rural).  
[ricardo.mmattos@unitau.br](mailto:ricardo.mmattos@unitau.br)

ARLEY ANDRIOLO

Professor Associado do Departamento de Psicologia Social e do Trabalho do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Atual Presidente da Comissão de Cultura e Extensão do IP/USP. Coordenador do Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte (IP/USP) e líder do Grupo de Estética Social (USP/CNPq). Bacharel e licenciado em História (FFLCH e FE-USP), Doutor em Psicologia Social (IP-USP).  
[arley@usp.br](mailto:arley@usp.br)

#### **RESUMO**

Este artigo parte da conceituação de estética social para compreender os aspectos festivos do fandango caiçara. Define-se estética social como uma situação sensível compartilhada entre os membros de uma comunidade. Além dos aspectos propriamente artísticos da festa, procura-se focalizar as próprias relações humanas e vivências coletivas como experiência estética. Objetiva-se interpretar a estética social do fandango, tomando as relações entre os participantes e a vida comunitária como experiências sensíveis, observando a expressão cultural construída socialmente através da tradição das comunidades fandanguieras. Utilizamos como metodologia a etnografia em Psicologia Social, no convívio com fandanguieiros e fandanguieras da cidade de Ubatuba (SP), tendo como fonte complementar uma série de vídeos produzidos sobre essas práticas. Considera-se a comunidade fandanguiera em termos de “estética social”, na qual os aspectos artísticos da festa são indissociáveis das relações comunitárias, na experiência sensível compartilhada por seus membros.

**Palavras-chave:** Fandango Caiçara. Comunidade. Estética Social. Ubatuba. Patrimônio.

#### **ABSTRACT**

This paper departs from the concept of social aesthetics to understand the festive aspects of fandango caiçara. Social aesthetics is defined as a sensitive situation shared among the members of a community. In addition to the properly artistic aspects of the party, an attempt is made to focus on human relationships and collective experiences as an aesthetic experience. The aim is to interpret the social aesthetics of fandango, taking the relationships between participants and community life as sensitive experiences, observing the socially constructed cultural expression through the communities' tradition. We used ethnography in Social Psychology as a methodology, in contact with fandanguieiros and fandanguieras in the city of Ubatuba (São

---

<sup>1</sup> Recebido em junho de 2024. Aceito em setembro de 2024.

Paulo/Brazil), having as a complementary source a series of videos produced about these practices. The fandanguera community is considered in terms of “social aesthetics”, in which the artistic aspects of the party are inseparable from community relations, in the sensitive experience shared by its members.

**Keywords:** Fandango Caiçara. Community. Social Aesthetics. Ubatuba. Patrimony.

## **Introdução**

Na memória dos mestres caiçaras, a gênese do fandango é o mutirão comunitário. Seja na puxada de rede à beira mar, seja na lida da roça no sertão, o baile de fandango era a retribuição do anfitrião ao trabalho cooperativo dos mutireiros. Tais memórias confluem em um tempo histórico da vida caiçara, em coletivos que viviam da pesca e da agricultura; mas também um saudoso tempo mítico em que a comunidade ocupava o centro da vida cotidiana. Ou seja, as lembranças dos mestres caiçaras associam ao fandango não apenas as violas, rabecas e adufes, mas, sobretudo, as pessoas que partilhavam a vida em comum: enfim, os gestos, ritmos e expressões das trocas intersubjetivas e intercorpóreas.

Nesse sentido, o baile do fandango era a consagração da vida comunitária: momento de encontros entre os familiares, compadres e amigos, mas também ocasião para os enamoramentos, a formação das novas famílias e o fluxo entre as gerações. Se os mutirões garantiam a sobrevivência da vida material coletiva, os bailes de fandango resguardavam a sensibilidade da comunidade. Portanto, no centro da festa, as tradições viviam através da experiência compartilhada, enquanto a comunidade garantia a presença de tempos ancestrais e a projeção de tempos futuros.

A conceituação contemporânea acerca do fandango caiçara, sobretudo junto às instituições culturais, considera essa prática nos quadros das culturas populares tradicionais, definida a partir da música, dança e poesia. Tal definição ressalta os aspectos artísticos e antropológicos do fandango, via de regra analisados a partir das canções, das coreografias e das formas de tanger e confeccionar os instrumentos musicais. Da mesma forma, a importância das comunidades caiçaras como berço da expressão cultural não passou despercebida. Há uma unanimidade entre os pesquisadores do fandango caiçara sobre sua importância comunitária como fundamento da identidade caiçara. No dossiê do Instituto do Patrimônio Histórico e

Artístico Nacional, que registrou o fandango como Patrimônio Imaterial, em 2012, consta: “Entre as práticas culturais definidoras destas populações [caiçaras] aponta-se o fandango como um dos elementos centrais e aglutinador” (IPHAN, 2012: 07).

Há uma tendência, entretanto, de restringir os elementos estéticos do fandango ligados à sua musicalidade, tomando a comunidade como espécie de base de sustentação. Nessa perspectiva, a dimensão estética vincula-se mais à teoria das artes que às práticas comunitárias. Contudo, as memórias dos mestres caiçaras incentivam a pensar em uma outra perspectiva: é a própria comunidade a manifestação central do fandango. Em outras palavras, as relações humanas dispõem os sujeitos a características que poderíamos associar à experiência estética. Nesse sentido, mais que às teorias das artes, as concepções de estética oferecem o fundamento teórico para pensar a própria comunidade como uma “obra de arte”?

Desse modo, estamos mais acostumados a entender como experiência estética do fandango aqueles aspectos oriundos das práticas propriamente artísticas da música, dança e poesia. Estes aspectos são também percebidos por aqueles que não são membros da comunidade, acadêmicos, técnicos ou turistas, os quais observam o fandango “de fora”, ou seja, sem a participação requerida para a experiência da festa. A profissionalização dos grupos de fandango e sua inserção no mercado cultural também favorecem essa associação. Contudo, da perspectiva dos próprios protagonistas, o fandango é principalmente um mote de consagração da vida comunitária, em que as relações humanas são vividas como experiência estética.

Tal perspectiva teórica constitui a contribuição original do presente estudo no campo acadêmico de pesquisas, em duas linhas principais: 1) na proposição da estética social como uma abordagem em psicologia, notadamente no estudo das comunidades; 2) na compreensão do fandango caiçara como uma prática sensível e fundamental aos membros da comunidade; 3) nessa abordagem, amplia-se a delimitação das práticas culturais considerando aspectos mais amplos da vida comunitária. Em síntese, muitos estudos sobre o fandango caiçara tendem a aproximar essa prática cultural das expressões artísticas profissionais, ao que propomos agregar com uma observação baseada na concepção de estética social. Desta feita, focaliza-se elementos da vida cotidiana, seja na preparação dos alimentos, seja nos cuidados com as roupas, para discernir as próprias relações pessoais como constitutivas da prática cultural. Por fim, a grande maioria das pesquisas sobre o fandango caiçara se concentram nas comunidades

do litoral sul de São Paulo e Norte do Paraná, sendo inédita a pesquisa que foca o município de Ubatuba (no litoral norte do Estado de São Paulo).

As investigações acadêmicas em estética social têm sido feitas, sobretudo, por filósofos, antropólogos e pesquisadores das artes, em menor número por psicólogos. Notável exceção encontramos no professor da Universidade do México, Pablo Christlieb (2001), em uma abordagem teórica do conceito. Trata-se de um campo amplo que recorre às ideias de Georg Simmel, Herbert Marcuse ou Jacques Rancière, entre outros, na busca da compreensão da vida em sociedade em sua dimensão sensível.

Para o filósofo Arnold Berleant, a experiência estética é, sobretudo, uma “experiência social”: “it is a common experience which transpires in a social situation and becomes the experience of full community” (BERLEANT, 1970/2000: 133). Esta compreensão não postula apenas que a experiência estética é criada em uma “situação social” que envolve “toda a comunidade”, mas que as próprias “relações humanas” e vivências coletivas podem ser compreendidas como experiência estética (BERLEANT, 2016). No dizer desse autor, trata-se de uma estética da situação. Nota-se, então, uma mudança de enfoque para além das teorias das artes, no sentido em que a compreensão do fandango caiçara pode ser operada pela conceituação de uma “estética social”, na qual os aspectos artísticos da festa são indissociáveis das relações comunitárias, na experiência sensível compartilhada por seus membros.

Em psicologia, a abordagem em estética social investiga tais relações a partir de conceitos e categorias emergentes da própria experiência dos participantes. Deixando de lado a questão dos julgamentos estéticos, procura-se compreender a participação e o engajamento no solo comum da sensibilidade, portanto, a dimensão sensível da experiência do outro (Andriolo, 2021). A concepção de uma estética social vai além da área acadêmica conhecida como psicologia da estética e das artes, ampliando-se nas investigações em psicologia social e comunitária.

A pesquisa em psicologia social e comunitária enfatiza a realidade da vida cotidiana das comunidades através de suas práticas culturais e das interações entre os próprios membros (Hodgetts; Stolte, 2012; Sonn; Quayle, 2014). Para os fins deste artigo, entendemos comunidade como o ambiente de atuação de uma prática profissional vinculada à transformação social, através do empoderamento dos sujeitos, da participação do pesquisador em processos de auto-reflexão e emancipação de grupos sociais específicos, mormente fixados em um determinado espaço geográfico (Sawaia,

1996). De modo mais específico, conforme a concepção de estética social de Berleant (1997), a comunidade pode fazer emergir a consciência perceptiva e corpórea dos participantes, um conhecimento proveniente dos sentidos: a mutualidade dos integrantes, a reciprocidade dos elementos constituintes, a multiplicidade das funções inter-relacionadas, a mudança de observadores em participantes, a importância da experiência qualitativa (Berleant, 1997, p. 153).

Eis o objetivo de nossa contribuição: compreender a estética social do fandango, tomando as relações humanas e a consagração da vida comunitária como experiências sensíveis. Em síntese, o fandango pode ser considerado um fenômeno de estética social em dois sentidos complementares: a expressão cultural é construída socialmente pela tradição das comunidades fandangueras; e o próprio fandango floresce das relações humanas como experiência estética.

Para tanto, utilizamos como metodologia de pesquisa a etnografia em estudos de Psicologia Social (Sato; Souza, 2001), pautada no convívio de longa duração com fandangueros e fandangueras da cidade de Ubatuba, realizada pelo primeiro autor deste artigo. Trata-se de uma pesquisa de pós-doutoramento, realizada no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, entre 2019 e 2021. Residindo no município de Ubatuba, o pesquisador conviveu cotidianamente com grupos de fandango e mestres caiçaras, em ensaios e apresentações. Ponto fundamental da pesquisa etnográfica foi a participação em festas populares, especialmente a Festa de São Pedro Pescador, a Caiçarada – Festa de Cultura Popular e a Festa do Fandango Caiçara. Além dos registros em diário de campo sobre os encontros, bailes e festas, sobressaem-se os encontros com os mestres e mestras caiçaras, onde compartilhamos ideias e imagens, deixando emergir das memórias do fandango significados e valores compartilhados. Por fim, temos como fonte complementar uma série de vídeos produzidos sobre essas práticas, veiculados no *Youtube* por Chico Abelha. Salienta-se que o referido produtor de conteúdo foi por nós apresentado aos mestres e mestra entrevistados nos materiais citados neste artigo.

A partir da Psicologia Social, considera-se o patrimônio do fandango inscrito nos corpos e nas memórias dos fandangueros, enraizado nas próprias relações humanas compartilhadas pela comunidade na forma de experiência estética. Para desenvolvermos esse argumento, primeiramente, fazemos uma breve revisão da noção de estética, buscando discernir as teorias das artes e situar o sentido social e comunitário, em

correspondência às palavras e imagens trazidas pelos mestres e mestras. Em seguida, enveredaremos pelas memórias dos mestres para compreender o fandango como um fenômeno de estética social, identificando inicialmente os aspectos sensíveis por eles atribuídos à festa. Embora remeta a um saudoso passado, tais lembranças estão no cerne da tradição do fandango, motivo pelo qual interpretamos os bailes ubatubanos atuais e a permanência da solidariedade como seu patrimônio maior. Por fim, delinaremos algumas contribuições da Psicologia Social nos estudos sobre o patrimônio cultural imaterial, exatamente por considerar as relações humanas como estética social.

### **Estética social do fandango caiçara de Ubatuba**

O desenvolvimento de pesquisas junto a distintas comunidades tem evidenciado a diversidade de significados atribuídos às artes e às práticas culturais, em um espaço social no qual as referências temporais remetem tanto às tradições quanto às invenções contemporâneas. Noutro texto, os autores definem mais amplamente as questões relacionadas aos usos do termo “arte” em relação às culturas tradicionais, evidenciando aquilo que os especialistas têm chamado de “os usos culturais da cultura” (Meneses, 2009). Diante dos objetivos do presente artigo, trata-se, sobretudo, de discernir a noção de estética e suas implicações sociais e comunitárias.

Objetos e práticas populares começaram a ser coletados e registrados durante o século XIX, com o surgimento do interesse por suas qualidades estéticas e valores artísticos. Os intelectuais europeus passaram a circunscrever os significados da tradição em oposição aos modos de vida provenientes da sociedade industrial. Desse momento, são conhecidas as imagens de Épinal, na França, e os contos reunidos pelos irmãos Grimm, na Alemanha. Pelo fato de representarem a sobrevivência de modos de vida anteriores ao desenvolvimento do capitalismo industrial, em risco de desaparecerem, esses objetos foram valorizados tanto por intelectuais revolucionários quanto por conservadores (Andriolo, 2009).

O reconhecimento de uma estética própria do “povo”, em significados por vezes contraditórios, possibilitou o surgimento da “arte popular” como um conjunto de objetos passível de identificação, coleção, catalogação e interpretação, a exemplo de móveis, utensílios, a indumentária, entre outros. De início, os estudos do folclore

acresciam a esse processo de reconhecimento as manifestações ligadas aos “saberes populares”, a oralidade, os registros literários, contos, ritos, superstições, fazeres, culinárias, hábitos...

O professor João Leal tem indicado aspectos importantes dessa história, em autores e teóricos que posicionaram as manifestações populares no quadro da nacionalidade e da etnografia portuguesa (LEAL, 2016). No Brasil, anterior à disciplina antropológica, os estudos folclóricos basearam-se em autores alemães e italianos, além dos franceses, em uma história que remonta a Sylvio Romero, atuando em Sergipe e Pernambuco, Celso Magalhães, no Maranhão, Carlos Kozeritz, no Rio Grande do Sul, entre outros. O primeiro curso de folclore neste país foi ministrado por João Ribeiro, em 1913, quando se falava em “demologia”, que significava saber popular, referindo uma área de estudos que interessou aos primeiros psicólogos sociais do Brasil, a exemplo de Arthur Ramos.

As tensões que acompanham os estudos da cultura popular são bem conhecidas em várias disciplinas e notáveis nos debates registrados nas publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Para nosso estudo, interessa discernir os conflitos acerca da articulação da concepção de “estética” com o termo “popular”, as passagens sutis entre o entendimento vulgar acerca do belo e as dimensões materiais e imateriais dos fenômenos culturais. Também a distinção entre arte e artesanato representou problemas de difícil solução entre os pesquisadores (Andriolo, 2021).

João Leal (2009) propõe uma ampliação do campo de investigação e salvaguarda da cultura popular, como foi notável na sua defesa do Museu de Arte Popular de Lisboa, quando solicita a centralidade da noção de “hibridização” (CANCLINI, 1997) e a ampliação do campo correspondente aos objetos da cultura popular. Conforme Leal (2009: 474): “a hibridez é a característica fundadora de qualquer discurso sobre o popular. O popular é – literalmente – o produto de duas culturas: a cultura que lá estava e que não sabia que era popular e a cultura de quem chega lá e a nomeia como popular.” Poder-se-ia atualmente considerar no campo da arte popular, ainda conforme Leal, tanto as ações de experimentação artísticas e ativismos comunitários baseados em formas artísticas, quanto objetos como cartazes, *websites*, *graffiti*, *art brut*, até envolver festas e eventos.

Poderíamos fazer uma breve retomada da contribuição de Michel de Certeau (2008), cuja concepção destacava as “artes de fazer” e propunha uma “invenção do cotidiano”. Representando uma historicidade social na qual os procedimentos de fabricação não são apenas quadros normativos, as chamadas culturas populares utilizam os instrumentos disponíveis em táticas peculiares. As práticas designadas artísticas reorganizam-se em um sistema unificado de produção simbólica, com suas maneiras específicas de se adaptarem diante da situação de dominação e encontrando lugares para sobreviver.

Desde sua origem, a designação da arte popular é ambígua, referindo-se tanto a “proletários rebeldes” quanto a “camponeses tradicionais”, como havia notado Renato Ortiz (1985). Os usos do termo “arte popular” aparecem nos diversos estudos do tema entre essa ambiguidade (Andriolo, 2009). Entremeios, permanece a questão sobre a gênese da experiência estética das classes populares e os processos de transformação que oferecem a produtores e consumidores contemporâneos suas características específicas.

Daí a relevância de autores que examinam o entrelaçamento de práticas artísticas (poéticas) com práticas cotidianas (prosaicas), tal como Katia Mandoki (2007). Situadas no mundo sensível, tanto as práticas cotidianas quanto as práticas artísticas envolvem o corpo dos sujeitos e dispõem significações existenciais para os fenômenos culturais.

Na perspectiva de Arnold Berleant, a concepção de estética vai além do estudo do belo e dos objetos em si, para situar-se na experiência (BERLEANT, 2010: 29). A redefinição de estética requer a compreensão da vida humana no que diz respeito à experiência perceptiva, em sua estruturação sensível, psicológica e cultural. Nesse autor, trata-se do “significado experiencial”, aquele que abriga “tons de sentimentos”, “postura corporal”, “ressonâncias mnemônicas”, entre outras associações articuladas na dimensão sensível, seja nas artes, seja na vida cotidiana. (BERLEANT, 2010: 29)

Para os fins deste estudo, designamos tal campo de investigação em termos de “estética social”, cuja formulação permeia as ciências humanas, desde os movimentos sociais e lutas por direitos, quanto as metodologias baseadas em artes e os projetos de transformação social (Andriolo, 2021). No quadro da fenomenologia contemporânea, trata-se de compreender a dimensão estética das práticas coletivas, na situação onde acontecem, “uma estética da situação”, no dizer de Berleant (2005: 156). Aos estudos em

psicologia social, o engajamento do pesquisador com os membros das comunidades tem solicitado um aprofundamento das categorias emergentes da própria experiência, da conceituação do caráter participativo e o enfrentamento da questão da alteridade. Nas palavras incisivas de Frayze-Pereira (2004: 23): “a experiência do outro é acessível a mim se ele for tomado não como representação, mas como experiência iminente”.

A princípio, o campo da estética social permeia todos os aspectos da vida coletiva, desde o cotidiano até o ambiente que produzimos. Nas palavras de Merleau-Ponty (1945/1999), a dimensão sensível originária no mundo da vida articula as dimensões intersubjetivas e intercorpóreas. De modo que os estudos da experiência estética partem dos elementos sensórios e significantes preliminares, em gestos, indumentária e objetos, para atingirem os sentidos comunitários em sua dimensão sensível. Nessa perspectiva, a estética social configura-se em um campo de relações entre os participantes, na constituição de uma forma estética resultante da performance, harmônica ou tensa, em movimentos rítmicos mediados pelos conteúdos sensíveis, tanto da música quanto dos corpos, em festa.

### **Memórias dos mestres caiçaras: as relações humanas como experiências estéticas**

Maria Aparecida, criada na Ilha do Prumirim (Ubatuba/SP), narra sua história de vida para o documentarista Chico Abelha (MARIA APARECIDA..., 2019). Entre a lida na roça e na pesca, sua infância é marcada pelos saudosos bailes de fandango. Recordar-se, emocionada, dos encontros entre os cantadores nos dias de festa e dos entusiasmados bailes no retorno dos embarcadouros – após semanas de pesca em alto-mar. Seus olhos marejam ao lembrar dos familiares em confraternização e da grande celebração de moradores de diversos bairros. Avôs, tios e mestres, como Dito Fernandes, são cantadores mencionados com carinho especial, por serem as lideranças comunitárias que tornavam os bailes de fandango possíveis.

Cantarola canoas, cantigas típicas das comunidades caiçaras, como quem entoar uma oração, num ritual capaz de tornar presentes os entes queridos que se foram. Nas memórias de Cida, como é chamada no meio fandanguero, o baile é principalmente uma ocasião especial para celebrar as relações comunitárias: o próprio encontro humano como experiência que emociona e intensifica a vida.

Igualmente, Mestre Pedrinho tem em sua infância o palco do fandango como ocasião especial da vida coletiva, na praia da Barra Seca (Ubatuba/SP). Neto e filho de fandangueiros e foliões do Divino Espírito Santo, Pedrinho traz em cada toada uma lembrança afetiva de seus pais e demais familiares. A terna voz de sua mãe, cantando uma canoa na companhia de mestre Otávio, reverbera em sua memória como momento de deslumbramento. Os toques da caixa de Folia, ensinados pelo seu pai, embalam toda sua trajetória, em que os instrumentos musicais, modas e danças incorporam afetos e lembranças de pessoas fundamentais em sua vida.

Mestre Tiê, nascido em família de pescadores da praia Ubatumirim (Ubatuba/SP), associa o fandango aos bailes de beira mar que fluíam até o amanhecer (TIÊ, 2019). Seu pai, mestre Gustavo, é rememorado com viola em punho, em frente ao fogão à lenha que assava o peixe recém-pescado, enrolado na folha de bananeira. Toda a família em festa, em clima de alegria, encarna cada oração que canta na Folia do Divino Espírito Santo ou na Folia de Santos Reis.

Memórias como estas foram compartilhadas entre muitos outros fandangueiros, com os quais o primeiro autor conviveu por dois anos, em uma pesquisa etnográfica sobre o fandango caiçara de Ubatuba (Mattos, 2021). Nossa expectativa inicial era compreender essa expressão da cultura local em termos de música e dança. Em outras palavras, procurávamos coletar os principais gêneros musicais (canao, cana-verde, samba rural, etc), as coreografias (do chiba, da ciranda, etc.), as formas de cantar e tocar instrumentos típicos da identidade caiçara. Entretanto, atentos à alteridade, percebemos que os mestres e mestras revelavam outra face do fandango: sua força advém das relações humanas e dos encontros comunitários, que se sobressaem nas memórias como se fossem incorporados em cada canção. Ao participar de dezenas de ensaios do Grupo de Fandango do Mestre Pedrinho, era muito comum, após uma toada, os participantes contarem histórias sobre as pessoas que são trazidas na memória pela melodia da cantoria. Em seus corpos, cada acorde ressoa um encontro sensível; cada melodia remete a uma festa; cada ritmo traz o cheiro fresco da brisa do mar ou o sabor das refeições partilhadas nas celebrações comunitárias.

Na vivência dos mestres caiçaras, seriam os encontros comunitários o *locus* das experiências estéticas mais intensas do fandango. Em sentido amplo, poderiam suas relações interpessoais serem compreendidas como “obras de arte”?

### **Bailes de fandango atuais**

Antonio Pinto, mateiro e fundador do bairro do Corcovado (Ubatuba/SP) conta de forma simples: “as terras eram das famílias caiçaras, mas ninguém tinha o documento. Chegou o povo de fora com o papel e as famílias começaram a trabalhar pra eles”. Da experiência de seus oitenta e seis anos de história, Seu Antonio narra que os novos “donos” da terra passaram a arrendar lotes para os caiçaras e a contratá-los para atividades agrícolas e de turismo. Com ênfase, afirma: “eu mesmo trabalhei 30 anos pra pagar o lote que eles me deram”. Naquela década de 1970, toda a tradição comunitária caiçara seria cerceada pela expropriação de terras e a exploração do trabalho, novidades trazidas pelo progresso da modernização.

A década de 1970 foi um período de profundas transformações para os caiçaras do Litoral Norte do estado de São Paulo. Conforme notara Adriana F. de Oliveira (2004), a implantação de unidades de conservação, a partir da década de 1930, iniciara um processo de tensão entre as populações caiçaras, as políticas preservacionistas, o mercado imobiliário e o turismo. As comunidades que viviam imersas em sua tradição imemorial passam a conviver com pessoas provenientes dos grandes centros urbanos. A vida pacata, entre a roça e a pesca, é desafiada pela especulação imobiliária e pelo mercado turístico. Em 1975, com a finalização da estrada Rio-Santos, o trânsito de turistas implica na transformação de todo modo de vida na região. Ocorre a desapropriação das comunidades caiçaras à beira mar, expulsas para o sertão. Muitos trabalhadores rurais abandonam seus ofícios tradicionais e passam a servir aos recém-chegados.

Tal contexto impacta fortemente as tradições caiçaras. Kilsa Setti (1985), grande estudiosa da produção musical caiçara, observa que para muitos ubatubanos a chegada dos veranistas foi comemorada como fonte de progresso e desenvolvimento local. A cidade, considerada “triste, estagnada e inexpressiva”, desenvolve sua economia a partir do fluxo de veranistas (SETTI, 1985: 02). Contudo, as comunidades tradicionais, berço da cultura caiçara e do fandango, sofrem grande revés:

Já para as populações mais desprotegidas das zonas rurais, costeiras e sertões, essa nova ocupação tem resultado muito mais em perdas do que em ganhos: perda de coesão grupal, de identidade, de território. Enfrentam uma situação de penúria cultural sempre agravada, pois o aparato modernizador diminui distâncias, facilita contatos e atinge essas populações de forma agressiva... (SETTI, 1997: 146).

Na memória dos mestres caiçaras, as décadas de 1970' e 1980' são lembradas como refluxo da cultura tradicional – em contraste com o desenvolvimento econômico que alguns auferiram com a especulação imobiliária e o turismo. Mestre Pedrinho relata que a própria Folia do Divino Espírito Santo interrompe suas atividades e o fandango caiçara cede espaço para sucessos mercantis veiculados pelo rádio (Mattos, 2021).

Essa “penúria cultural”, para utilizar a ácida constatação de Kilsa Setti, faz com que as comunidades caiçaras não tenham mais autonomia na gestão de suas tradições musicais. A criação da FUNDART (Fundação de Arte e Cultura de Ubatuba), no final da década de 1980, contribuiu para a retomada da Folia do Divino Espírito Santo, até hoje tutelada pela instituição – por meio do financiamento das peregrinações.

Quanto ao fandango caiçara, o grande impulso para sua retomada veio do movimento cultural do Sul do país. Comunidades fandanguieras do litoral norte do Paraná e litoral sul de São Paulo, fortalecem o movimento cultural que redundou na patrimonialização do fandango caiçara, no ano de 2012.

É nesse contexto que o fandango caiçara é renovado em Ubatuba. Não mais as famílias e comunidades estão no centro da cultura popular, mas os grupos profissionais; as apresentações turísticas substituem as festas comunitárias; os palcos, aparelhos eletrônicos e amplificadores dão um tom contemporâneo aos antigos bailes improvisados à beira mar.

No ano de 2017, ocorre a primeira edição da Festa do Fandango Caiçara de Ubatuba, com representantes das principais comunidades fandanguieras, pesquisadores e gestores da política pública da cultura (inclusive do IPHAN). Sob feições contemporâneas, os bailes de fandango reúnem diferentes gerações e fortalecem a identidade caiçara. Não apenas fazem lembrar a importância das comunidades tradicionais de outrora, mas incorporam novas lutas contemporâneas: o fandango é o principal mote de luta por direitos sociais e ambientais. A festa, a solidariedade e a confraternização saltam aos olhos indícios de permanências, demonstrando que a forma do fandango vai muito além de sua importância musical, na incorporação de novos significados.

Nesse novo contexto, a comunidade fandanguiera retoma o centro da expressão tradicional. Na 3ª Festa do Fandango Caiçara de Ubatuba, no dia 07 de dezembro de 2019, o Grupo de Fandango Mestre Pedrinho se apresentou em uma tapera de pau-a-pique na beira do mar. O baile correu animado até o amanhecer. Sob a luz dos primeiros

raios da aurora, mestre Tiê disse ao primeiro autor, emocionado: “essa aqui é nossa tradição do fandango”. Inebriado, o mestre expressa o quanto essa tradição comunitária, reputada a um saudoso passado, é uma experiência presente. As relações humanas voltam a figurar como experiências estéticas comunitárias no fortalecimento da identidade caiçara.

### **Estética social do Fandango Caiçara e o processo de patrimonialização**

Nas primeiras páginas deste texto, apresentamos nossos objetivos com foco na interpretação da estética social do fandango, tomando as relações interpessoais e a consagração da vida comunitária como experiências sensíveis. Para tanto, consideramos o fandango um fenômeno estético em dois sentidos complementares: como expressão estética e cultural construída socialmente pela tradição das comunidades fandangeiras; como o próprio florescer das relações humanas como experiência estética. Desse modo, buscamos contribuir com o entendimento do fandango para além dos aspectos propriamente artísticos, das práticas musicais, ao colocar no centro a sensibilidade comunitária.

Nessa abordagem, o patrimônio cultural do fandango está inscrito nos corpos e nas memórias dos fandangeiros, relacionado às próprias relações humanas compartilhadas pela comunidade na forma de experiência estética. As memórias dos mestres possibilitaram compreender o fandango como um fenômeno de estética social, identificando os aspectos sensíveis por eles atribuídos à festa, os quais não se limitam a um saudoso passado, são tradições que articulam o fandango (os bailes ubatubanos atuais) e a permanência da sensibilidade e da comunidade ancestral na solidariedade contemporânea. A proposição do fandango como “obra de arte”, portanto, ampliou a concepção das teorias artísticas para a dimensão sensível da vida coletiva, em termos de estética social. A comunidade está no centro da experiência estética.

De modo esquemático, um modelo para a compreensão das práticas culturais em atenção à dimensão estética do fandango caiçara apresenta-nos um conjunto de práticas ancestrais as quais se articulam ao sentido de comunidade, o mutirão e a sobrevivência coletiva, cuja sensibilidade arriscou-se ao desaparecimento. Esse risco dizia respeito à extinção dos laços comunitários e das atividades culturais tradicionais, seja pela ação do

mercado imobiliário na região costeira, seja pela ação do Estado e instituições culturais. De maneira ambígua, a recuperação do fandango com a intervenção de órgãos estatais e/ou do mercado cultural, propiciou a ressurgência de laços comunitários, nas festas e nas práticas compartilhadas, possibilitando o aparecimento de um pensamento crítico e da luta por direitos, os quais reinventam e promovem aquela sensibilidade ancestral. Dessa forma, se há uma “hibridez constitutiva do popular” – para utilizar a expressão de João Leal (2009: 475) –, não são os discursos acadêmicos, os assédios turísticos, os apelos comerciais ou as condecorações patrimoniais que conferem identidade ao fandango caiçara. Esses são discursos, recursos e instituições com os quais os detentores da tradição interagem para fortalecer sua cultura comunitária, incorporada no modo de vida coletivo. Tal fato explica porque, ainda que de um modo híbrido e contraditório, um baile de fandango, oferecido como atrativo turístico e estilizado em um palco, seja vivenciado pelos seus protagonistas como um mote para a partilha da sensibilidade comunitária. Os jogos de luzes, os instrumentos artesanais amplificados e a multidão de turistas curiosos estão à serviço da consagração da vida comunitária, e não o contrário.

A consideração do fandango como Patrimônio Imaterial brasileiro esteve embasada em sua importância como expressão cultural central na identidade das comunidades caiçaras. As memórias dos mestres caiçaras de Ubatuba reforçam essa ideia, pois o fandango é lembrado como forma de perpetuação da tradição dos antepassados: gesto de respeito (e mesmo reverência) aos antigos fundadores das comunidades.

É nesse sentido que o fandango é tomado como um fenômeno de estética social, pois revela, a um só tempo, a força de uma expressão cultural criada coletivamente e sua vitalidade na atribuição de sentido à realidade partilhada em comum. Nos versos do fandango, a própria vida caiçara é narrada pelos seus protagonistas; nos ritmos da viola e do pandeiro, há ressonâncias dos próprios gestos corporais dos caiçaras em suas atividades na pesca e na roça (vínculo evidente no gênero conhecido como “canoa”, que nomeia o principal instrumento de trabalho dos pescadores e a principal forma musical do fandango). Assim, o vínculo entre o fandango e a vida caiçara está ancorado nas práticas comunitárias, não apenas restrito aos aspectos artísticos. A estética social do fandango torna, como temos enfatizado, as próprias relações humanas o ápice de uma vivência corpórea de pertencimento à comunidade.

Chegamos, assim, a um segundo ponto fundamental em nossas considerações: a estética social do fandango remete à sensibilidade corpórea dos fandangueiros. Em outras

palavras, é no corpo dos fandangueiros que essa expressão cultural ecoa sua vitalidade e confere sentido à existência. Observamos as memórias dos mestres fandangueiros de Ubatuba repletas de imagens sensíveis: ligadas aos aromas, aos sons, as cores e os sabores da consagração da comunidade em festa. O corpo materializa, registra, expressa e reverbera a força do fandango como experiência estética comunitária.

Poderíamos dizer que os corpos dos fandangueiros em festa é o patrimônio cultural do fandango? Poderíamos pensar em um “patrimônio incorporado”, um “patrimônio encarnado”, para nos valermos das ideias seminais de Merleau-Ponty. Afirma-se assim o sentido de ser o patrimônio uma configuração indissociável das relações intercorpóreas dos caiçaras. Se a resposta for afirmativa, o critério para conceber o registro do patrimônio estaria mais voltado à sensibilidade que às práticas em si.

Não se trata de recusar a assertiva dos patrimônios culturais sobre as memórias coletivas, porém, notar a contribuição da dimensão de estética social compartilhada pelas práticas culturais. Quando a memória reverbera a sensibilidade corpórea da experiência estética, temos o patrimônio corporal – incorporado e encarnado. Não apenas de um jogo de palavras ou mero exercício acadêmico, mas sobretudo uma perspectiva política na abordagem dos patrimônios culturais.

A Psicologia Social no Brasil se nutre de uma perspectiva crítica que considera a constituição das subjetividades inserida em um contexto cultural e histórico. As relações humanas são o centro da construção das identidades pessoais e coletivas. Dessa forma, o fandango é um fenômeno de estética social fundamental para se compreender a identidade coletiva caiçara e a constituição de subjetividades alicerçadas nessa vivência corporal.

Abordar o fandango como um patrimônio incorporado é vislumbrar todo o contexto de vida nas comunidades caiçaras. É também fortalecer a soberania das comunidades de origem sobre a expressão comunitária, como detentores de seus saberes e protagonistas de sua renovação. Sendo indissociável das relações intercorpóreas e intersubjetivas, o fandango se define pelo respeito aos direitos sociais e ambientais das comunidades caiçaras, portanto, salvaguardar o patrimônio cultural que depende da vida e do corpo do caiçara.

O fandango tem sido mote da organização comunitária e do fortalecimento da luta pelos direitos sociais, culturais e ambientais entre os coletivos caiçaras. A vitalidade dessas lutas, mormente vinculadas ao âmbito político, pode ser mais uma amostra da força da

estética social do fandango: um patrimônio incorporado que fortalece a vida comunitária, cultural e política das comunidades na perpetuação de suas tradições ancestrais.

## REFERÊNCIAS

ANDRIOLO, Arley. O campo da estética social: ambiente e alteridade. *Revista de Psicologia*, vol. 12, n. 2, 2021, p. 105-118.

ANDRIOLO, Arley. Pintura e ingenuidade. In: CONDURU, Roberto & SIQUEIRA, Vera (orgs.). *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte – 1808-2008: Mudanças de Paradigma/Homenagem a Mário Barata - 2008*. Rio de Janeiro: CBHA, 2009 (a), p. 1016-1022

BERLEANT, Arnold. *The aesthetic field: a phenomenology of aesthetic experience*. Cyberedictions, 1970/2000.

BERLEANT, Arnold. *Living in the Landscape: toward an aesthetics of environment*. Lawrence: University Press of Kansas, 1997

BERLEANT, Arnold. *Aesthetics and Environment: theme and variation on art and culture*. Burlington: Ashgate, 2005.

BERLEANT, Arnold. O caso da estética social. *I Seminário de Estética Social: Perspectivas em Artes e Engajamento*, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://grupoesteticasocial.wordpress.com/2017/06/06/o-caso-da-estetica-social-arnold-berleant/> Acesso em: 02 jan. 2017.

CHICO ABELHA. *Maria Aparecida dos Santos – Ubatuba SP* (2019). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=hoI0D7\\_K2HU](https://www.youtube.com/watch?v=hoI0D7_K2HU) Acesso em: 12 nov. 2019.

CHICO ABELHA. *Tiê – Itamambuca – Ubatuba SP*. (2019). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Vf130RHS44> Acesso em: 12 nov. 2019.

CHRISTLIEB, Pablo. Political psychology as social aesthetics. *Political Psychology*, vol. 22, n. 2, p. 367-366, 2001.

FRAYZE-PEREIRA, João. A dimensão estética da experiência do outro. *Pro-Posições*, vol. 15, n. 01, p. 19-25, 2004.

HODGETTS, Darrin; STOLTE, Otilie. Case-based Research in Community and Social. *Journal of Community & Applied Social Psychology*, vol. 22, p. 379–389, 2012.

MANDOKI, Katya. *Everyday Aesthetics: prosaic, the play of culture and social identities*. Hampshire: Ashgate, 2007.

MENESES, Ulpiano. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. In Iphan. *I Fórum Nacional do Patrimônio*. Brasília: Iphan, 2009. p. 25-39,

OLIVEIRA, Adriana. A implantação de unidades de conservação em áreas de ocupação humana. *Revista Pós FAUUSP*, n. 16, p. 68-80, 2004.

ORTIZ, Renato. *Cultura popular*. São Paulo: PUC, 1985.

SATO, Leny; SOUZA, Marilene. Proença. R. Contribuindo para desvelar a complexidade do cotidiano através da pesquisa etnográfica em psicologia. *Psicologia USP*, vol. 12, n. 2, p. 29-47, 2001.

SETTI, Kilza. *Ubatuba nos cantos das praias: estudo do caiçara paulista e sua produção musical*. São Paulo: Ática, 1985 (Coleção Ensaios 113).

SETTI, Kilza. Notas sobre a produção musical caiçara: música como foco de resistência entre pescadores do litoral paulista. *Rev. Inst. Est. Bras.*, São Paulo, 42, p. 145-169, 1997.

SONN, Christopher & QUAYLE, Amy. Community Cultural Development for Social Change: Developing Critical Praxis. *Journal for Social Action in Counselling and Psychology*, v. 6, n. 1, Summer, p. 16-35, 2014.