

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E  
TERRITORIALIDADES**

**“O FADO É DE DEUS PORQUE É CRUZADO”:  
A TECITURA DA IDENTIDADE E DA TERRITORIALIDADE  
NO “FADO DE QUISSAMÃ-RJ”**

**MARTA DE OLIVEIRA CHAGAS MEDEIROS**

**Niterói-RJ  
Setembro – 2018**

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E  
TERRITORIALIDADES**

**MARTA DE OLIVEIRA CHAGAS MEDEIROS**

**“O FADO É DE DEUS PORQUE É CRUZADO”:  
A TECITURA DA IDENTIDADE E DA TERRITORIALIDADE  
NO “FADO DE QUISSAMÃ-RJ”**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, na Linha de Pesquisa Mediações, Saberes Locais e Práticas Sociais.

Orientador Prof. Dr. Wallace de Deus Barbosa

**Niterói-RJ  
Setembro – 2018**

Ficha catalográfica

**MARTA DE OLIVEIRA CHAGAS MEDEIROS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, na Linha de Pesquisa Mediações, Saberes Locais e Práticas Sociais.

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Presidente Professor Dr. Wallace de Deus Barbosa - Orientador**  
**Universidade Federal Fluminense - UFF**

---

**Prof. Dr. Gilmar Rocha**  
**Universidade Federal Fluminense - UFF**

---

**Prof. Dr. Alfeu Garcia Júnior**  
**Instituto Federal Fluminense - IFF**

**Niterói-RJ**  
**Setembro – 2018**

Para os fadistas de hoje e de outros tempos.

## AGRADECIMENTOS

Como um pássaro cansado que após uma longa jornada repousa observando a flor, faço com muita justiça uma breve nota de gratidão a todos que apoiaram a realização desta pesquisa:

Ao Prof. Wallace de Deus agradeço pela orientação, liberdade e confiança que durante a trajetória desta pesquisa conduziram para grandes oportunidades e experiências.

Ao Prof. Leonardo Guelman pela sugestão de pesquisa e colaboração inspiradora.

À minha amada Eloisa Sousa pelo carinho, dedicação e apoio incondicional.

Aos meus amigos do trabalho Bruno Alfradique e Priscila Santiago por estarem presentes em momentos que precisei me ausentar.

Ao escritor José Ramos Tinhorão pela generosidade impressa em seus trabalhos, fonte que alimentou a construção desta pesquisa.

Agradeço carinhosamente aos dançadores e damas do fado que pelo acolhimento, atenção e amizade fizeram desta pesquisadora um ser humano melhor. À Marta Batista e Angélica Chagas companheiras de muitas lutas. Aos meus amigos Leandro Nunes e Ivail dos Santos pela disponibilidade em ajudar sempre.

Aos meus familiares agradeço pelo apoio. Aos meus filhos Ana Carolina, Maycon, Ana Luiza, Marcos Vinicius e Davi por despertarem o meu encantamento pela vida. A Cosme de Paula por estar sempre ao meu lado. Ao brilho dos olhos de Ágatha e Ralyson diante das brincadeiras e colorido das práticas populares. Às melhores lembranças cativadas pela voz de minha querida vó Tininha, minha Senhora Dona, eternamente rememorada em cada um de seus ramos.

Aos mestres que incentivaram as primeiras anotações que resultaram nesta dissertação e compartilharam comigo a esperança na continuidade da manifestação fadista, o saudoso Crisonor e o eterno menino Jayme, minhas sinceras notas de gratidão e saudades.

Por fim, de modo muito especial agradeço ao Velho, muito velho e curvado que me fez compreender o sentido do tempo, do afeto e da ancestralidade.

## RESUMO

O presente trabalho é dedicado à dança do Fado, esta que remonta aos tempos da escravidão e conserva atravessamentos culturais diaspóricos. O campo analítico reúne aspectos do cotidiano e a narrativa fadista no limiar das representações culturais e práticas sociais no município de Quissamã do Estado do Rio de Janeiro, entre os anos de 1980 e 2017. Trata-se de uma pesquisa para compreender o sentido que tem a manifestação fadista na vida local, uma análise teórica e reflexiva, da sociabilidade que emerge da tecitura popular inscrita na dimensão do ser, saber e fazer, sob o modo de produzir e vivenciar a sua própria arte, mediando saberes e entretecendo olhares que se complementam e se reconhecem através da prática em uma territorialidade específica.

**Palavras-chave:** “fado de Quissamã” – Quissamã - identidade - territorialidade

## ABSTRACT

The present work is dedicated to the dance of the Fado, that goes back to the times of the slavery and conserves diasporic cultural crossings. The analytical field brings together aspects of daily life and the fado narrative at the threshold of cultural representations and social practices in the municipality of Quissamã, State of Rio de Janeiro, between the years of 1980 and 2017. It is a research to understand the meaning that has the fadist manifestation in local life, a theoretical and reflexive analysis, of the sociability that emerges from the popular teciture inscribed in the dimension of being, knowing and doing, under the way of producing and experiencing its own art, mediating knowledge and entertaining glances that complement each other and recognize themselves through practice in a territoriality.

**Key- words:**“Quissamã’s fado” – Quissamã - identity - territoriality

Velhas eram as mãos do velho.  
Unidas na prece, separadas e estendidas de oferta, erguidas, de tão  
gratas.  
Mãos que falam, mãos cheias de bocas e de vozes  
De palmas, de cordas de viola,  
De tambores sagrados, de tambores profanos  
Ladainhas e lundus  
De lamentos, ecos de porões acima e abaixo dos mares,  
De cantigas-aves, subidas aos céus, na cabeleira crespa dos anjos  
Que outras mãos, as criadoras, afagam.

A reta e a curva poema de Satu do Salgueiro - novembro / 2017

## SUMÁRIO

Introdução

Capítulo I – AS QUISSAMÃS: HISTÓRIA, HERANÇA E TERRITORIALIDADE

- 1.1 – Pedra doce – “o tempo do açúcar” na territorialidade quissamaense
- 1.2 – Dos currais ao grande Engenho: a construção do território
- 1.3 – Território do Petróleo - a reterritorialização pela memória do açúcar
- 1.4 – Da elite, do povo e de Deus: a cultura popular quissamaense em (re)cortes, conceitos e (in)definições.

Capítulo II – FADO: “POEMA DO VULGO” NA CONSTRUÇÃO DO SIMBÓLICO

- 2.1 – Traços e trilhas – Considerações sobre a origem do Fado dançado do Brasil
- 2.2 – Erotismo e arte na atraente dança dos negros
- 2.3 – A tradição fadista no orgulho nacional
- 2.3 – O Homem, o Grupo e a Festa
- 2.4 – Formas de incorporar - o sagrado em modos de fadear
- 2.5 – O Baile
- 2.6 – De pele santa e emplumada – representações do feminino na dança do fado
- 2.7 – Do pó ao palco – a oralidade no entremeio do acontecimento.

Capítulo III – NAS MALHAS DO TURISMO– A (RE)INVENÇÃO DO POPULAR

- 3.1 – Cultura, Turismo e Desenvolvimento
- 3.2 – Nas Malhas do Turismo: espetacularização e (re) invenção do popular

Considerações finais

Referências Bibliográficas

### **Lista de abreviaturas:**

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

INEPAC – Instituto Estadual do Patrimônio Cultural

NEGEF – Núcleo de Estudos de Geografia Fluminense / Instituto de Geografia da

UERJ -Universidade do Estado do Rio de Janeiro

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

### **Mapas e tabelas:**

Mapa 1 – Infográfico da Bacia de Campos

Mapa 2 – Mapa das localidades – Fado em Quissamã

Mapa 3 – Mapa turístico com referências culturais e ambientais de Quissamã

.

Tabela 1 – Partes cantadas do fado

## **Ilustrações:**

- Figura 1 - Pintura cortadores de cana. Iara Paula. Coleção particular.
- Figura 2 – Engenho Central
- Figura 3 - Foto Marc Ferrez – Engenho Central de Quissaman
- Figura 4 - Anuncio do Engenho Central
- Figura 5- Engenho Central de Quissamã s/d. Coleção particular.
- Figura 6 - Cartaz incentivando o investimento na cidade
- Figura 7 - Patrimônio cultural e oportunidades de negócios
- Figura 8 - Convite de abertura do Complexo Cultural da Fazenda Machadinha
- Figura 9 - Restaurante do Complexo Cultural da Machadinha
- Figura 10 - A formação em cruz para dançar o fado – desenho esquemático
- Figura 11- Composição em cruz
- Figura 12 - Bataque – litografia sobre papel de Honegger (1845)
- Figura 13 - Banner utilizado na decoração da Camara Municipal de Quissamã
- Figura 14 - capa de disco compacto (1985)
- Figura 15 - Bandeira de Santos Reis
- Figura 16- Visita dos Reis Temporão em Quissamã
- Figura 17 - Fado na localidade do Imbiu (2017)
- Figura 18 - Cortejo do fado no sepultamento de um fadista
- Figura 19 - Cantadores do fado durante Festa do Folclore (2017)
- Figura 20 - Cena do Baile 1
- Figura 21 - Cena do Baile 2
- Figura 22 - Fado no Alambique do Canto de Santo Antônio (2017)
- Figura 23 - A feitura do pandeiro
- Figura 24 - Fado na localidade do Imbiu (2016)
- Figura 25 - Fado no Alambique do Canto de Sto. Antônio
- Figura 26 - Finalização da dança do fado na Casa de Taipa (2017)
- Figura 27 - Apresentação do fado – Festival Nacional de Cultura Popular
- Figura 28 - Oficina de fado
- Figura 29 - Detalhe de bordado da saia de dama do fado
- Figura 30 - A dança do fado
- Figura 31 - Tamancos do fado nos pés do fadista
- Figura 32 - Jornal Estado de São Paulo 26/02/2006
- Figura 33 - Antes – Cavalariça e oficina da Fazenda Machadinha
- Figura 34 - Depois – Espaço transformado no restaurante Casa de Artes
- Figura 35 - Do pó - Baile de fado no Salão Comunitário F. Machadinha
- Figura 36 - Do palco – Apresentação do fado na Casa de Artes F. Machadinha
- Figura 37 - As damas do fado com traje de dança em foto divulgação
- Figura 38 - Fado de Quissamã divulgação da Prefeitura Municipal de Quissamã
- Figura 39 - Material de divulgação cultural
- Figura 40 - Material de divulgação turística
- Figura 41 - Guiamento para grupo escolar no Museu Casa Quissamã
- Figura 42 - Restauo da capela da Fazenda Machadinha

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação traz para o campo acadêmico “o fado”, uma manifestação cultural identificada desde o Brasil colônia, que atualmente é vivenciada na região norte fluminense, mais intensamente no município de Quissamã. Neste trabalho a experiência fadista é percebida como um dos agentes do processo de territorialização, em especial da população afrodiáspórica como uma das formas de ancoragem da sua identidade no universo do “Atlântico Negro<sup>1</sup>” como define, o sociólogo britânico Paul Giroy (2006).

Este trabalho aponta questões de caráter histórico, social, econômico e cultural dos contextos de três séculos de resistência fadista, tendo como recorte temporal o período de 1980 a 2017. Destacamos o período da colonização e o desenvolvimento da monocultura da cana de açúcar e a mudança, com a exploração dos campos de petróleo e o projeto político voltado para o turismo, quando ocorre uma nova investida econômica impondo modificações em toda a sociedade quissamaense.

O processo de emancipação política e administrativa do então distrito de Quissamã do município de Macaé, em 1989, destacou a identidade da recente municipalidade de Quissamã, e nesse cenário de transformações, o “fado” e o “boi malhadinho” foram inscritos na Lei Orgânica do município / 1990 como “bens culturais permanentes”. Assim sendo, esta pesquisa objetiva analisar o fado como fenômeno sociocultural capaz de apresentar o nexos da tecitura identitária forjada a partir do nascimento do novo Município. Com esse trabalho buscamos contribuir para o campo dos estudos culturais, do patrimônio e do turismo, mostrando a potência do “popular” na construção de identidades em processos de territorialização.

A primeira vez que ouvi falar sobre o fado de Quissamã foi através do “Grande livro de memórias”, aquele das lembranças infindas de minha avó, que me contava suas histórias e fazia do tempo infantil um regalo entre contos, que como as contas de um rosário iam se completando e diziam entre as duas pontas, exemplos que serviriam para a vida inteira. Penso, no entanto, que boa parte das suas memórias sonoras advinham de outras, igualmente cantadas, porém, aquilatadas na sua voz de matriarca. Cantarolava,

---

<sup>1</sup>O autor Paul Giroy defende a ideia de se pensar sobre a cultura negra desenvolvida nos dois lados do Atlântico percebendo as pessoas negras como agentes dotados de capacidades cognitivas. Neste sentido, o estudioso chama heurísticamente de “mundo atlântico negro, as formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas pelos – mas não mais propriedade exclusiva dos – negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória”. GUERREIRO, Goli. *Terceira diáspora culturas negras no mundo atlântico*. Salvador: Editora Corrupio. 2010

achocalhava com as pontas dos dedos, produzia estalos com a boca e balançava a ponta da saia. Falava dos bailes de fado como se os tivesse experimentado por várias vezes.

Com o passar do tempo, compreendi que o fado era um acontecimento festivo, um “baile<sup>2</sup>” recorrente nas noites de sábado em salas de casas simples, onde as pessoas se acotovelavam na disputa de um lugar para dançar. Percebi que sob a genuína aparência de um encontro comunitário, este bailado rural dito “da senzala” guardava a potência da sociabilidade local, uma prática passada entre gerações, desde o século XVIII nesta região do açúcar fluminense.

É importante frisar que este fado pouco tem em comum com o de mesmo nome, português, na atualidade. Trata-se de uma dança e canção executadas por um trio de cantadores, dos quais dois tocam pandeiro, e um, viola. As canções narram ou remetem a situações diversas do cotidiano rural. A dança é realizada por dois dançadores e duas damas. A coreografia segue a forma cantada chamada de parte ou peça podendo ocorrer dezessete variações musicais, poéticas e coreográficas, segundo minhas próprias observações de campo.

Já Elisabeth Travassos, nos idos 1987, registrou as partes assim identificadas: “Mineira, Camilo, Sério, Sabão, Extravagância, Chico-de-Cadeia, Anum, Anum-do-Norte, Anunzinho, Senhora-Dona, Tirana-do Sul, Marreca, Mineirada, Balão, Barra-dodia, Tontinha, Boi Surubim”. Segundo essa mesma autora, “dentre as festas populares de Quissamã, o fado merece destaque especial por ser um baile característico do Norte Fluminense que, embora desaparecido de diversos municípios, se conservou ativamente naquele local” (TRAVASSOS, 1987, pag.172).

A palavra fado remete-nos a feitura de um bailado, significa a festa em si, dividida em partes conforme a vontade dos seus realizadores. Os homens desempenham com os pés uma forma de sapateado e com as mãos, as palmas. As mulheres rodopiam com leves requebros. Por vezes há um levantar de braços e estalidos com as pontas dos dedos.

O modo percussivo desenvolvido pelos dançadores segue a variação do ritmo de cada parte. Um dos marcos que identifica a dança é a “cruz”, independe do movimento do corpo para que os seus brincantes estejam dispostos em forma “cruzada”. De modo

---

<sup>2</sup>O baile neste contexto tem o sentido de uma festividade que na “categoria nativa” do “fado de Quissamã” simboliza a feitura da dança, isto é, quando os brincantes se reúnem para dançar o fado. O baile é realizado em salões comunitários ou espaço coberto de “casas de família”. Inicia entre 20:00h e 22:00h com término pelas horas da madrugada.

recorrente é dito pelos fadistas que o “fado é de Deus porque é cruzado<sup>3</sup>”, “o fado é da parte de Deus”, “o fado é bento”.

O baile inicia pelo Reis Temporão cantado na parte de fora do local onde será realizado. As portas e janelas permanecem fechadas até o momento da sua finalização. Esta peça consiste em homenagear a Sagrada Família (São José, Nossa Se hora e Menino Deus), também o dono da casa e o patrono da noite. Cantada a primeira parte, portas e janelas são abertas e inicia-se a parte chamada de Camilo, agora com todos dispostos para a dança no interior da casa. A peça<sup>4</sup> “Camilo” versa sobre um homem acamado que precisa de cuidados para recuperar a saúde: “Camilo estava doente, de cama morrer, falta galinha gorda para Camilo comer”, no final dos versos é dito que “Camilo precisa da presença de Deus e que como este não há outro com poder igual no mundo”. Desse modo, o baile é iniciado e a sucessão das partes dançadas segue sem uma ordem prescrita.

Durante a minha formação em licenciatura na área de história, a literatura regionalista de Alberto Ribeiro Lamego<sup>5</sup> e o estilo próprio de José Cândido de Carvalho<sup>6</sup> alicerçaram as incursões pela cultura popular iniciadas na minha primeira infância, entre as páginas que descreviam o homem, o brejo e a planície<sup>7</sup>. Observei o espírito “acarrapatado” do sujeito, apegado a esta terra e fiel às suas (con)tradições, uma figura que transita entre o passado e o presente, assombrado pelas heranças de um Coronel e de um Lobisomem. Nesse contexto, LAMEGO (1934) fez referência as festas “dos casinhotos e senzalas” afirmando que o fado rural da região de Quissamã era marcado por um “trepidante sapateado” e pela “melodia chorosa”, com uma coreografia assemelhada à quadrilha europeia e “versos rústicos dos cantadores repentistas”

Mais tarde, envolvida na elaboração deste trabalho, busquei outras pesquisas que pudessem situar as trajetórias do fado em Quissamã ou dos fados, bailados em outras regiões do Brasil. A investigação servia para elencar estudos anteriores e impulsionar desta forma uma escrita contundente capaz de dialogar com as pesquisas que outrora

---

<sup>3</sup>As palavras “cruzado (a)”, “peça”, “parte”, aqui têm um sentido mais amplo, comportando acepções por vezes distintas de seu uso no senso comum, podendo, por isso mesmo, serem entendidas como uma “categoria nativa” no contexto do “fado de Quissamã”.

<sup>4</sup>Peça: conjunto que inclui canção, local e momento de execução, coreografia, roteiro (exemplo: “Camilo estava doente, de cama para morrer”) e narrativa.

<sup>5</sup>-O Homem e o Brejo, lançado em 1945 pelo IBGE – tese aprovada no IX Congresso Brasileiro de Geografia, realizado em 1940, trata de aspectos do determinismo geográfico e da relação entre o homem e o meio na região de Campos dos Goytacazes.

<sup>6</sup>- A obra de José Cândido de Carvalho preserva a memória do embate econômico e decadência da indústria açucareira na região de Campos, no interior fluminense, com destaque os livros: “O Coronel e o Lobisomem” e o outro, “Olha para o céu, Frederico”.

<sup>7</sup>- Uma referência à obra A Planície do Solar da Senzala, de Alberto Ribeiro Lamego.

analisaram o mesmo objeto. As publicações de Elizabeth Travassos (1987), José Ramos Tinhorão (2008) José Machado Pais (2009) constituem o ponto de partida para as reflexões e aporte teórico a respeito do nosso objeto de estudo: o Fado de Quissamã.

O modo de festejar descrito por LAMEGO (1934) e por TRAVASSOS (1987) enunciam a peculiaridade encontrada na dança do fado, associada ao processo histórico da formação de Quissamã, este que acabou por conferir ao território uma identidade cultural circundada por suas matrizes africana, ameríndia e europeia.

Um dos trabalhos mais consistentes que temos hoje sobre Quissamã e a sua cultura, é o livro organizado pela historiadora Maria Emília Prado Marchiori, que trata da história, sociologia, arquitetura, música, artesanato, dança, religião e patrimônio. Nesta pesquisa, realizada em 1987, o fado foi examinado pela antropóloga Elizabeth Travassos. Naquela ocasião, o objetivo era registrar as manifestações culturais de Quissamã, a pesquisa foi realizada por quatro equipes de trabalho durante 01 ano entre 1985 -1986. Produziram um livro, um registro sonoro (disco vinil) e um vídeo (documentário etnográfico) pela Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN e Fundação Nacional Pró-Memória com o patrocínio da Petrobrás. Das três partes de que consta o livro, a primeira: “Da Elite” – história, arquitetura, sociologia. A segunda: “Do povo”: habitação, dança, religião, artesanato, música. A terceira parte “é uma reflexão a respeito do patrimônio acerca da tradição e da modernidade”, como explica Suetônio Soares Valença – Coordenador de Projetos Especiais SPHAN/Pró-Memória na ocasião da pesquisa e lançamento dos produtos finais. Verificamos então, que neste momento o fado foi atribuído ao “povo”.

Passados vinte e dois anos da primeira pesquisa, em julho de 2009, durante uma visita no momento em que o fado português era chancelado pela UNESCO como patrimônio da humanidade, o sociólogo luso José Machado Pais desenvolveu nova pesquisa para compreender os trânsitos culturais nas reminiscências do fado dançado em Quissamã. O objetivo era conhecer o fado que remontava aos tempos da escravidão, as suas simbologias, representações, confluências e circunavegações de origem.

Então, serviu a pesquisa mais recente, para apontar que a origem do fado está numa encruzilhada. PAIS (2009) anota que a origem do fado corresponde a “um relativo assimilacionismo de culturas caldeadas, simultaneamente sincréticas e longínquas” e chegou a constatar que “o seu fascínio está no seu mistério”. Também, foi conclusivo que as práticas corporais ganham um estatuto de centralidade na discussão das transformações

culturais na dança e no canto, considerando os privilégios coreográficos e os silenciamentos provocados para afastar o fado da sua matriz africana.

Acresce neste mural de referências para esta dissertação, os estudos dedicados aos sons dos negros no Brasil de José Ramos Tinhorão, permitindo acompanhar o levantamento dos sons que a contribuição africana remete à história e às razões da composição sociocultural à brasileira entre os séculos XVIII e XIX. O exercício dos costumes originais, vindos dos sertões africanos e defrontados pela interpretação do colonizador assumiriam o protagonismo na base de formulação das “danças criadas por brancos e mestiços do Brasil a partir da matéria-prima do ritmo e da coreografia crioulo-africana dos batuques<sup>8</sup>”. (TINHORÃO, 2008, pag.60)

E foi assim que, as narrativas da primeira infância se foram aformoseando com os ensinamentos da literatura regional e mais tarde, pelas três grandes pesquisas já citadas. O amadurecimento intelectual me conduziu ao campo acadêmico que por meio do seu aparato teórico-metodológico permite desdobrar inquietações, apontando caminhos para compreender a questão da identidade fadista e agora com outro olhar, esse privilegiando o intercurso da cultura e da territorialidade que buscaremos problematizar visando compreender a tradução da tradição do fado em Quissamã.

Na abordagem desse campo de problematizações, chegamos ao ponto da “experiência”, considerando que BENJAMIN (1985) sobre a categoria da experiência confere ao indivíduo a noção de profundidade relacionada à experiência coletiva no campo da tradição e da memória. Para alcançar esta dimensão se fez necessário dançar o fado, sentir a sua vibração, perceber o seu encantamento, (re)situar o preenchimento das suas páginas a-históricas e compreender o sentido da sua longevidade cultural.

É neste caminhar que a nossa indagação se perfila na busca da materialidade e imaterialidade do fado, para entender como esta prática é vivida e serve de ancoradouro de memória para a construção das identidades locais e exercício diário da resiliência dentro do território em eterna disputa. A concepção elaborada por Mario Chagas (2003) sob a ótica museológica relaciona o patrimônio tangível e intangível de modo indissociável para se alcançar o sentido representacional daquilo que se pretende proteger, expor, preservar ou até mesmo, esquecer. A respeito dos “objetos âncora de memória”,

---

<sup>8</sup>Goli Guerreiro define “batuques” como estilo musical do passado colonial, próprio da população de escravos e libertos. O termo batuque foi empregado para todas as manifestações de um repertório musical acompanhado de percussão, que se relaciona diretamente com a dança e o canto, e tem origem na África. GUERREIRO, Goli. *Terceira diáspora culturas negras no mundo atlântico*. Salvador: Editora Corrupio. 2010.

CHAGAS (2003) ressalta que existe uma subjetividade na intencionalidade da representação e da preservação. Neste sentido, uma prática social funciona como suporte da memória e pode ser compreendida como uma forma de driblar o esquecimento ou o apagamento da sua imaterialidade que concerne muitas vezes no acionamento das lembranças e valores socioculturais que alimentam o sentido de pertencimento e conectividade entre o indivíduo, o grupo, o espaço, o lugar e o tempo. Assim, CHAGAS (2009) aponta que “é necessária a existência de uma imaginação criadora para que as coisas sejam investidas de memória ou lançadas no limbo do esquecimento”. (CHAGAS, 2009, pag.23).

Outro caminho que decidimos percorrer foi o da oralidade considerando a memória traduzida em palavras e transmissora da experiência vivida. Eclea Bosi (2003) nos ensina que “uma história de vida não é feita para ser arquivada ou guardada numa gaveta como coisa, mas existe para transformar a cidade onde ela floresceu”. Deste modo, buscamos a perspectiva individual, vozes que ecoam, mãos criadeiras e olhos que alumiam os passos e o pensamento. BOSI (2003) chama atenção para as entrelinhas da oralidade: “a fala emotiva e fragmentada é portadora de significações que nos aproximam da verdade. Aprendemos a amar esse discurso tateante, suas pausas, suas franjas com fios perdidos quase irreparáveis”. Compreendemos na oralidade um importante recurso para falar sobre a produção fadista no município de Quissamã e uma forma especial para que os realizadores do fado rememorem as suas experiências e lembranças a partir das suas próprias interpretações.

Focamos sobre o lugar onde é cantado e dançado o fado no interior fluminense, com elevada atenção a variação de sentidos e a percepção do sujeito fadista, considerando os elementos significativos e (re)significados pelo homem e pelo grupo na feitura daquilo que representa o seu espaço, o seu (re)conhecimento na sociedade e a afirmação da sua identidade. Para pesquisar a identidade desta narrativa recorreremos à metodologia de uma pesquisa qualitativa com entrevistas, ações locais e observação participante.

O recorte temporal corresponde ao período de 1980 a 2017, nesta divisão cronológica o panorama socioeconômico sofreu grande transformação no município de Quissamã. O produto agrícola, já nos primeiros anos do século XXI, não mais ocupava o lugar de propulsor da economia, o latifúndio da Usina e o Engenho secular ruíram em pedra e fragmentos de uma memória industrial ofuscada pelos negócios petrolíferos. O “tempo do açúcar” passou e o que se deu por diante foi uma abertura de vias para o turismo através de uma projetura política empreendida pela Prefeitura Municipal de

Quissamã, entre os anos 2000 e 2010 equipamentos culturais como Centros de memória e Circuitos para o ecoturismo foram inaugurados. Nesta proposta que tinha o turismo como indutor do desenvolvimento local, a Universidade Federal Fluminense ofereceu na cidade o curso de turismo<sup>9</sup> e o Instituto Federal Fluminense desenvolveu cursos técnicos que atendiam a formação de mão de obra capacitada para trabalhar na prestação de serviços voltados para a área do turismo com foco nas especificidades de Quissamã.

As ruínas do açúcar passaram a ser identificadas como bens culturais, são as antigas fazendas com seus casarios, senzalas e capelas, partes históricas que ainda aspectos da sua imponência e nobreza, algumas foram restauradas com recursos vindos do petróleo<sup>10</sup>. É nesse contexto que o “Fado” também começa a sofrer interferência, deixando de ser uma manifestação promovida apenas para os seus brincantes. Junto com o patrimônio arquitetônico, passa a fazer parte dos investimentos da municipalidade, na criação de equipamentos culturais voltados para o turismo. Quissamã procura figurar como destino turístico na região norte fluminense, o empreendedorismo cultural desabrochou como uma alternativa na geração de emprego e renda fazendo frente ao cenário de dependência pelos *royalties* do petróleo.

A experiência turística no município de Quissamã foi atrelada ao discurso de valorização das heranças culturais. Por este viés, a construção de espaços que serviriam ao turismo ganhou notoriedade pela ideia de preservação da memória e das tradições locais. A dança “dos escravos”, a culinária “da senzala”, as casas oitocentistas, o Baobá, a Usina, os alambiques, o Parque nacional de restinga, as praias e o Canal Campos – Macaé, foram ambos ilustrar os folhetins produzidos pela governança municipal e jornais de grande circulação para cativar “o olhar do turista”, como certa vez denominou o estudioso John Urry (2001).

A administração pública desenvolveu nos aparelhos culturais do município a prática das visitas-guiadas com a efetiva criação de “atrações inventadas<sup>11</sup>”. Neste

---

<sup>9</sup>O curso de turismo da Universidade Federal Fluminense foi criado em dezembro de 2003 através da resolução CEP / UFF nº30/2003, entre os anos de 2004 e 2010 foi aberta a turma de extensão no município de Quissamã, em convênio com a Prefeitura local, como parte do Projeto de Interiorização da UFF.

<sup>10</sup>A exploração do petróleo na Bacia de Campos, sobretudo, a partir do final da década de 1980, construiu novos arranjos de sociabilidade e configurações de patrocínio que resultaram em certa medida, na predileção de bens culturais identificados como representativos, sendo reconhecidos e valorizados como patrimônio cultural de Quissamã, recebendo investimento para a sua preservação.

<sup>11</sup> Eric Hobsbawn e Terence Ranger já demonstraram em seu livro “A Invenção das Tradições”, como as mesmas são inventadas no bojo de projetos políticos, exemplos analisados no decorrer da obra por eles coordenada.

conjunto de invenções é destacado o “fado angolano”, uma forma encontrada para vincular de modo mais aparente a dança do fado aos seus rastros de africanidade. A cerca deste momento de recriações para alcançar os “jogos” com “múltiplos textos” a fim de atingir o sucesso na experiência turística URRY (2001) afirma que as visitas-guiadas “são feitas sob a proteção da “bolha ambiental” do hotel familiar, de estilo americano, que isola o turista da estranheza do ambiente que o cerca e o hospeda”.

Nota-se que os critérios usados para identificação e seleção dos bens culturais ou patrimônio cultural do Município seguiram os conceitos definidos pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura- UNESCO e pela Constituição Brasileira de 1988. Que define patrimônio como:

É o legado que recebemos do passado, vivemos no presente e transmitimos às futuras gerações. O nosso patrimônio é fonte insubstituível de vida e inspiração, o nosso ponto de referência, a nossa identidade, sendo de fundamental importância para a memória, a criatividade dos povos e a riqueza das culturas. (Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, UNESCO 1972)

<http://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>. Acesso em: 01. Dez. 2017

A Constituição brasileira no Artigo 216 conceitua patrimônio cultural como|:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I – as formas de expressão; II – os modos de criar, fazer e viver; III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (Constituição da República Federativa do Brasil, 1988)

[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm) . Acesso em: 01. dez. 2017

São definições complementares e ressaltam a importância do patrimônio cultural como um elo fortalecedor das identidades. A Constituição brasileira inclui a questão da imaterialidade reconhecendo como patrimônio cultural nacional as memórias dos diversos grupos que formam a sociedade brasileira, e dessa forma, são passíveis de proteção. Entendemos que esse reconhecimento é uma forma de democratização, com a inclusão dos grupos marginalizados, onde suas manifestações culturais na maioria das vezes não eram reconhecidas oficialmente como patrimônio da nação.

A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial realizada pela UNESCO em setembro de 2003 no Artigo 2 define o Patrimônio Imaterial assim:

1. Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável  
<http://unesdocnesco.org/images> . Acesso em 01. dez. 2017

Acresce que no Brasil, o Decreto 3.551 de 4 de agosto de 2000 Instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que Constituem Patrimônio Cultural brasileiro estabelecendo a criação dos quatro Livros de Registro da seguinte forma: I - Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; II - Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social; III - Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; IV - Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas.

Tendo em vista que o “fado de Quissamã” comporta saberes objetivos e intangíveis relacionados à confecção de instrumentos e indumentárias bem como, saberes “comportamentais” e assim por diante. Como forma de expressão configura uma dança de bailado cruzado. Pelo conjunto de símbolos culturais e representatividade social poderia, na acepção dos Livros de Registro já citados, ser inscrito no Livro de Registro dos Saberes e no Livro de Registro das Formas de Expressão.

Podemos considerar que o processo de valorização e reconhecimento cultural implementado no contexto brasileiro, na última década durante o governo Lula na “Era Gil<sup>12</sup>”, promoveu mudanças nas comunidades até então sub-representadas pela cultura

---

<sup>12</sup>-Nos primeiros dias de gestão, definimos que a ação do MinC se daria a partir de um conceito com três dimensões articuladas: cultura como usina de símbolos, cultura como direito e cidadania, cultura como

oficial e este compêndio de representações elevadas impactou a administração pública municipal, fazendo a governança elaborar programas e sistemas que, de fato, atendessem às demandas dos coletivos tradicionais e desenvolvessem políticas para o patrimônio imaterial, em consonância com a Carta Magna do país.

As tradições populares que muitas vezes não eram reconhecidas como “valor simbólico”, passam a ser vistas, como uma parcela significativa e importante da memória e da história da municipalidade, tornando-se motivo de orgulho e prazer. É nesse espaço que vai emergir como uma das representações mais expressivas da cultura de Quissamã, o Fado.

Esta dissertação discorre sobre o processo de patrimonialização do “fado de Quissamã” por parte do município, bem como analisa algumas implicações que levaram a esse reconhecimento que acontece no período delimitado para o estudo. O trabalho foi estruturado em três capítulos, no primeiro, apresentamos o **lugar** – as **Quissamãs**, usada no plural para reafirmar as diversas culturas que formam o patrimônio cultural do município, estas impregnadas por memórias coletivas que configuram cartografias do espaço, subjetivas e intertextuais.

Aqui apresentaremos o histórico entrelaçado pelas relevâncias simbólicas e os cenários ficcionais: o Município de Quissamã da ocupação colonial à formação do território, a funcionalidade territorializadora atribuída à cana de açúcar e às transformações promovidas pelas conexões transatlânticas, sobretudo entre heranças e culturas. Tentamos estabelecer algumas pequenas descrições intertextuais como forma de fornecer ao leitor um roteiro para melhor entendimento. Isso porque falar de fado é retomar caminhos históricos, conexões transatlânticas e percorrer estradas de barro e de ferro para alcançar cartografias maleadas por uma memória cultural deflagrada por encontros e despedidas.

O segundo capítulo é dedicado a realização do fado e a sua representação como repositório das tradições no contexto local e, por fim, o fado como potência do “popular” sob as influências da espetacularização nas malhas do turismo. A noção de “Cultura Popular” segue os estudos e textos empreendidos por Marilena Chauí (1989) que defende

---

economia. Este programa se inclui na primeira e na terceira dimensões, mas diz respeito, sobretudo à segunda. Os Pontos de Cultura são intervenções agudas nas profundezas do Brasil urbano e rural, para despertar, estimular e projetar o que há de singular e mais positivo nas comunidades, nas periferias, nos quilombos, nas aldeias: a cultura local. (...) Em resumo, o programa Cultura Viva é, sobretudo, uma política pública de mobilização e encantamento social - (Ministro da Cultura Gilberto Gil, sobre o Programa Nacional Cultura, educação e cidadania – Cultura viva, discurso durante encontro com artistas em Berlim 02/09/04)

uma perspectiva sobre os modos de resistência que as chamadas “classes populares” experimentam diante da opressão.

Apresentaremos o movimento da vivência e a convivência na festividade do “fado”, por meio de relatos, das observações do campo e dos depoimentos. Trabalhando com a história oral, tomamos o (a) fadista como um grande arquivo, e sua memória, como um poderoso banco de dados, que ajudarão a alicerçar esta dissertação.

E por fim, tratamos do processo de espetacularização do patrimônio cultural pela via do turismo, sobretudo, no sentido de permitir um olhar que defronte a velha Quissamã dos “ares de Corte” e fidalguia como diria Charles Ribeyrols, com a Quissamã (re)inventada pelos elementos da diáspora.

## CAPÍTULO I

### AS QUISSAMÃS: HISTÓRIA, HERANÇA E PATRIMÔNIO

#### **Olha para o céu, Frederico!**

Tenho as escrituras de cartório que falam dessa marcha de Frederico pelas terras de mel. Chaminés comidas, canaviais engolidos. Uma mortandade de fazer dó. Pedra Lisa era aquela grandeza que não cabia no mundo. O neto veio diferente. Sua passagem pelo São Martinho foi como a de um guerreiro de fim. Nisso é que Frederico se degradou. Parentes espoliados, léguas compradas por preço de fazer pena, um rosário de misérias que o poder do São Martinho abafou. Na sua descida pelos alagados e chão de cana ele destruiu parentes, esmigalhou amigos, fez um roçado de pobreza. A bondade do barão foi a água boa que limpou os pecados dos Meneses antigos. Para o mando de Frederico a herança veio pequena, mas branca como toalha de altar. Meu tio espichou tudo, encheu o pandulho do São Martinho com a carne de uma enfiada de fabricos e gangorras de fazer açúcar. Nos dias de chuva, em conversa comigo mesmo, eu perguntava pela grandeza do São Martinho. O mundo de meu tio era feito de terra. O meu era de barões. Um mundo perdido, enterrado como o meu bisavô Pedra Lisa. Um mundo de invenção. José Cândido de Carvalho

#### **Olha para o céu, Frederico!**

Romance de José Cândido de Carvalho, ambientado em Campos dos Goitacases

## 1.1 PEDRA DOCE – “o tempo do açúcar” na territorialidade quissamaense

A escolha do trecho da obra de José Cândido de Carvalho que abre como epígrafe este capítulo nos serve para destacar a dimensão que tem o cultivo da cana de açúcar para a história, a memória e a formação do território na região norte fluminense. Do chamado “tempo do açúcar” encontramos na oralidade e na literatura, depoimentos e passagens sobre o acúmulo de riquezas e também, lembranças da pobreza. Um tempo construído sob a força do trabalho empreendida nos canaviais, engenhos e usinas.

A compreensão sobre o lugar onde no Brasil, se canta e dança o fado desde os tempos coloniais exige-nos além das leituras teóricas, minuciosa leitura de sua paisagem e entendimento das narrativas contadas na sociabilidade costurada por sua gente. O conjunto das representações sociais, neste lugar, o município de Quissamã-RJ permite o acesso a relatos históricos e a cartografias múltiplas, subjetivas e intertextuais que através das vozes e das mãos revelam a tecitura identitária enraizada nas (re)criações artísticas e culturais, historicamente elaboradas no interior das casas pobres e das senzalas quissamaenses.

Na aridez desta terra rasgada em veio aberto para produzir bagaço e mel, a hibridação entre culturas longínquas (africanas, ameríndias e europeias) produziu o fado. Em traje acaipirado, pedra doce simboliza aquilo que o vento mexe e deixa à mostra certa mazela portadora de dor, uma analogia ao processo territorializador da cana sob as teias do cativo na sociedade escravista do norte fluminense.



Figura 1-Pintura Cortadores de cana - Iara Paula. Col. particular

Aludimos aqui, ao sopro de liberdade, ao fumejar de ideias criativas que lançaram homens e mulheres para além da dureza cotidiana e permitiu aformosear suas lembranças e a partir delas, a construção de saberes e práticas. O fado – dança e canção, destaca os seus diferentes matizes, mas, se converge em feita única, laboriosa e artesanal de acordo com as partes que formam a sua hibridação. Neste sentido, acresce a aceção fundamental das práticas sociais que se vão reunidas na elaboração do território e este, uma porção física de terras modeladas pela identidade constituída no cerne de memórias entrecidas por experiências e afetos.

Néstor García Canclini ao analisar os arranjos culturais da América Latina no final do século XX, prefere chamar essa nova situação “intercultural” de hibridação em vez de sincretismo ou mestiçagem, “porque abrange diversas mesclas interculturais - não apenas raciais, às quais costuma limitar-se o termo ‘mestiçagem’ - e porque permite incluir as formas modernas de hibridação, melhor do que ‘sincretismo’, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais” (CANCLINI 2006, pag. 19).

A abordagem teórica acerca da concepção do território e da territorialidade quissamaense segue as ideias de SAQUET (2007), que traduz território como relações de poder material e simbólico enquanto sua dimensão e complexidade incorporam a política, a economia, a cultura e a natureza, sendo a interação social e as forças interessadas as principais processadoras das características que definem as fronteiras da territorialidade, ele segue afirmando que não se deve separar a (i)materialidade da vida, que é revelada aos nossos olhos e a nossa compreensão.

Pensando a composição do território como espaço da territorialização encontramos a seguinte definição por Deleuze e Guatarri (1997):

A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de meios tornados qualitativos. [...] O território não só assegura e regula a coexistência dos membros de uma mesma espécie, separando-os, mas torna possível a coexistência de um máximo de espécies diferentes num mesmo meio, especializando-os. Ao mesmo tempo em que membros de uma espécie compõem personagens rítmicos e que as espécies diversas compõem paisagens melódicas, as paisagens vão sendo povoadas por personagens e estes vão pertencendo à paisagem (DELEUZE & GUATARRI, 1997, pag. 128)

Partindo da reflexão acima, os teóricos demonstram que a terra deixa de ser terra e tende a tornar-se simples solo ou suporte de territorialização dos conteúdos sociais

dentro de um processo de significações elaboradas pela prática humana, afirmam que o território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritos que o territorializa. Trazemos aqui a poesia de João Cabral de Melo Neto, *Tecendo a Manhã* que de modo figurativo ilustra a tecitura cultural no entremeio da vida cotidiana no processo de territorialização:

**Tecendo a Manhã**

Um galo sozinho não tece uma manhã:  
ele precisará sempre de outros galos.  
De um que apanhe esse grito que ele  
e o lance a outro; de um outro galo  
que apanhe o grito de um galo antes  
e o lance a outro; e de outros galos  
que com muitos outros galos se cruzem  
os fios de sol de seus gritos de galo,  
para que a manhã, desde uma teia tênue,  
se vá tecendo, entre todos os galos.  
E se encorpando em tela, entre todos,  
se erguendo tenda, onde entram todos,  
se entretendendo para todos, no toldo  
(a manhã) que plana livre de armação.  
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo  
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

MELO NETO, 1968, pag.47

Metaforicamente cada galo pode ser visto como um indivíduo com a sua pertença cultural, seus cantos matinais são formas de interação social formando um canto novo que garante a feitura de cada manhã, essa vista como uma cultura formada pela somatória dos cantos que garantem a sua existência e deve ser sempre reafirmada na continuidade do dia seguinte.

A poesia de CABRAL NETO tem em sua estrutura narrativa elementos apresentados pelos autores selecionados DELEUZE e GUATARRI (1997) e SAQUET(2007) que dão o aporte teórico para o entendimento do conceito de territorialização, essa traduzida por meio de objetos e relações cotidianamente construídas de vivência dentro de uma (i)materialidade com objetivações e subjetivações indissociáveis.

A partir dessa perspectiva buscamos delinear o território do fado nesta terra brejeira, cercada de águas turvas, cheirando a flores de restinga e florestas atlânticas. O cenário quissamaense desenhado no espaço dos construtos identitários com símbolos, acontecimentos, experiências, memórias, afetos e narrativas que se vão entretecendo como uma laboriosa teia sociocultural.

Tal entendimento converge com a visão de Clifford Geertz (1989) para a compreensão da “Cultura” entendida como uma teia de signos na malha semiótica que requer interpretação, um exercício hermenêutico a partir do interpretativismo. A teoria desenvolvida pelo autor nos permite apontar na tecitura do “fado de Quissamã” alguma compreensão sobre a visão de mundo na sociedade quissamaense.

O conceito de cultura que eu defendo, e cuja utilidade os ensaios abaixo tentam demonstrar, é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões sociais enigmáticas na sua superfície. Todavia, essa afirmativa, uma doutrina numa cláusula, requer por si mesma uma explicação. (GEERTZ, 1989, pag.15)

Então, significa dizer que o “fado de Quissamã” analisado a partir da definição descrita pelos fadistas segue a uma formatação atribuída ao conjunto de experiências por esses indivíduos vivida. Desse modo, os textos científicos construídos com esta base descritiva pertencem a uma substancial produção interpretativa que contribui no processo de compreensão da cultura do município de Quissamã.

Consideramos nesse contexto a dimensão do vínculo comunitário, do sentimento de pertença a um lugar e a um grupo, do sentido de permanência e continuidade, lembrança de família e conjunto de “saberes”. Por esse entendimento, compreendemos que o “cruzamento” dos elementos socioculturais na dança do fado de Quissamã importam da tradição, da memória e da sociabilidade os elementos que formam a sua “teia” de sentidos para construir o seu nexu identitário.

### **1.1 Dos currais ao grande engenho - a construção do território quissamaense.**

Quem tiver "ouvidos de ouvir “poderá escutar, nas cálidas madrugadas refrescadas pelo vento nordeste, quando a barra-do-dia pincela a verde paisagem de um leve e suave dourado, misterioso rumor elevando-se da terra. Talvez seja o tropel dos valentes e vigorosos goitacazes, tribo extinta, caçando jacarés e capivaras, pranteando os seus mortos ou lutando em defesa de seus campos, bosques e planícies, em cujo ventre fecundo iriam ser geradas a vila e a cidade de Quissamã. (CARDOSO, 2008, pag.04)

Quissamã<sup>13</sup>, este município dentre poucos do Brasil com nome de origem africana reúne na sua paisagem, na sua tradição e no imaginário coletivo, diferentes concepções simbólicas que remetem às conexões transatlânticas que os séculos coloniais e as relações entre povos, neste território promoveram. Banhado pelo Atlântico, mapeado por aleias de palmeiras imperiais, cortado pelo Canal Campos-Macaé, cerceado por lagoas, brejos e restinga o município tem seus primeiros registros gráficos em 1632, quando por estas bandas vieram os primeiros colonizadores, os Sete<sup>14</sup>Capitães para tomar posse das suas terras, as sesmarias localizadas na antiga capitania de São Tomé.

Naquela ocasião, durante o processo de reconhecimento da área concedida pela coroa encontraram em meio aos nativos um negro que ao ser indagado sobre a sua origem respondeu apenas que era de nação Kissama<sup>15</sup>e por ali, durante a noite, naquelas paragens, às margens da Lagoa Feia desapareceu na quietude da noite. Inicialmente, os Sete Capitães apelidaram, mas o nome foi vindouro e permaneceu "Quissamã" como o nome do lugar.

Em 1634, já então de posse efetiva de seus quinhões, numa segunda viagem, os capitães encontraram, entre os índios um negro : “...ficaram perplexos por verem aquele preto, por lugares incultos, sem moradores; indagaram dele quem era e como veio parar ali; disse-lhes que era forro; perguntaram-lhe se era crioulo da terra e ele disse que não, que era de nação Quissaman; viram que não tinha lugar o que ele dizia; assentaram ter desertado do seu senhor e desconfiado das indagações, se sumiu aí mesmo na aldeia e não o viram mais, por mais diligencias que fizessem, ai deram ao lugar o apelido de Quissaman [...] ( CARVALHO, 1888, *in* Marchiori 1987, pag.40).

Dado o fracasso dos sesmeiros anteriores, Pero Góes da Silveira em 1539 e seu filho, com tentativa em data posterior, os homens que relatavam em manuscrito o roteiro das viagens de reconhecimento e exploração, empreenderam de forma incisiva sobre a

---

<sup>13</sup> Município que se constituiu em 04 de janeiro de 1989 - lei 1.419, antes 4º distrito de Macaé/RJ.

<sup>14</sup> Miguel Aires Maldonato, Miguel da Silva Riscado, Antônio Pinto Pereira, João de Castilho, Gonçalo Correia de Sá, Manuel Correia e Duarte Correia desbravaram, ocuparam e desenvolveram as terras referentes a Capitaniade São Tomé, sesmaria que o Governador Martin de Sá doou aos chamados Sete Capitães em recompensa pelos serviços prestados na luta contra os invasores franceses no Rio de Janeiro.

<sup>15</sup>Os Kissamassão um povo que vive nas proximidades de Luanda, no outro lado do rio Kwanza, e que sempre resistiu aos portugueses. Eles eram divididos em numerosos reinos, diferentes reis que governavam os vários grupos Kissamas, mas todos se tornaram famosos na história de Angola pela resistência que sempre opuseram à invasão portuguesa em seus territórios. Os portugueses por várias vezes tentaram subjuga-los e só conseguiram faze-lo já na terceira década do século XX. São poucos os Kissamas que foram trazidos para o Brasil, relativamente poucos, porque embora tenham dado combate aos portugueses e tenham sido combatidos pelos mesmos, eles eram povos extremamente guerreiros, muito belicosos, difíceis de serem escravizados, de maneira que, não vieram em grande número para o Brasil, mas sempre vieram. Tanto vieram que um deles veio terminar nesta terra e acabou lhe dando o nome. (Alberto da Costa e Silva – convite de inauguração do Complexo Cultural Fazenda Machadinha – Quissamã-RJ 2008)

planície dominada pelos nativos, este "certão occupado por índios brabos<sup>16</sup>". Segundo Ribeyrolles que visitou a região norte fluminense no ano de 1859 (1980), "o gracioso nome "campo dos Goitacazes" deriva, em língua indígena, de outra palavra *goitacamopi*, que significa campo de delícias". Sua descrição da região para o livro Brasil Pitoresco encomendado pelo Gabinete Imperial revela o seu encantamento pelo local, assim escreve:

Sei, porém, o quanto primam os selvagens em representar por um vocábulo a beleza, a magia dos lugares, e quando vi Campos, seu rio, seus bosques, suas planícies sem fim, tocando o horizonte a oeste, o vasto anfiteatro das montanhas, exclamei, com os Puris e os Coroados - Campos de delicias! (RIBEYROLLES<sup>17</sup>, 1980, pag.13)

No século XVII, a ocupação da região norte fluminense foi iniciada com a implantação dos marcos divisórios e construções de currais na parte litorânea.

Nas primeiras décadas da colonização iniciada pelos sete fidalgos, o investimento na agricultura foi voltado para o plantio de feijão, milho, mandioca e demais produtos, direcionados não somente para a subsistência, também eram comercializados para fora da planície. A presença dos franceses e holandeses na costa exigia considerável vigilância, sobretudo, na administração das relações intermitentes entre os povos nativos e vilas circunvizinhas. Era comum a presença de naufragos e degredados na planície e estes foram salutaros intérpretes da língua, no contato entre os donatários e os ameríndios.

Na descrição do Roteiro dos Sete Capitães<sup>18</sup>, um diário de viagem documental, concluímos, pelos registros dos desbravadores que o domínio da região aconteceu com o ganho, pouco a pouco, do território pelo contato gentílico e pelo avanço dos assentamentos com os objetivos econômico e ocupacional. Segundo RIBEYROLES:

Assim terminaram as lutas campistas, que se podem dividir em duas partes: guerras civis e guerras de conquista. Essas custaram caro, mas não deixaram vestígios. Já não há mais Goitacazes. As outras parecem extintas; porém, às vezes, seu espírito reluz no meio das novas formas políticas, e, se já não se encontra um grande feudo, capitania soberana, as velhas sesmarias intimidam. (RIBEYROLLES, 1980, pag.132)

---

<sup>16</sup>- Anotação de Manoel Vieira Leão (s/d), Roteiro dos Sete Capitães. Mantivemos a grafia original pag.41

<sup>18</sup>- Roteiro dos Sete Capitães - diário documental das três viagens dos sesmeiros nos anos de 1632,1633,1634, transcrição publicada pela Funemac Livros, Macaé/RJ - 2012.

As terras contidas na planície fluviomarinha eram planas e férteis, assim, o norte fluminense foi colonizado pelos portugueses e com a pecuária servindo-lhes primeiro, a mão de obra indígena. Contudo, a importância histórica da população nativa em Quissamã está a merecer estudo mais detalhado que infelizmente não será tratado nesta dissertação.

O primeiro modo de ocupação desenvolvido pelos colonizadores europeus no norte fluminense foi a pecuária caracterizada pela construção de currais e pela mão de obra de curraleiros, se constituído as primeiras marcas e referências de propriedade na vasta planície dos Goitacazes. A retomada do plantio da cana no solo de massapé empurrou a criação extensiva de gado para as partes altas. No século XVIII os empreendimentos para a fabricação do açúcar, definitivamente instalados, trouxeram de forma gradativa o braço africano e todo o aparato da transformação e domínio colonial.

A passagem do século do XVI ao XVIII foi avultada em movimentos de lutas pela posse de terras e o avanço das engenhocas para a fabricação do açúcar. A planície foi envolvida por uma essência rural, onde os senhores de engenho, "ricos e rudes" se empenhavam em tornar maior a produção em proveito da economia e para isso, largamente era empregado o braço negro escravizado. Na observância desse passado presente, LAMEGO (1945) diz que "o tempo é o da aristocracia rural enriquecida pelo açúcar" e mais, "cada fazenda é um feudo organizado" onde o senhor de engenho é a imagem central.

Quando começaram a se formar os primeiros engenhos, a necessidade de trabalho organizado para a produção mais diversificada e complicada do açúcar para exportação tornou o sistema de trocas impraticável. E, então, foi preciso passar à fase de escravização dos naturais para arrancar-lhes a força de trabalho de forma disciplinada, através da dominação. Com o fracasso das tentativas de tornar tal exploração permanente (os índios fugiam, revoltavam-se ou aderiam aos ataques promovidos pela sua gente), a opção oferecida só poderia se, afinal, a importação de escravos africanos, cuja eficiência pioneiras da cultura de cana e fabricação de açúcar nas ilhas da Madeira e São Tomé. (TINHORÃO, 2008, pag.22)

O século XIX despontou com imponentes casarões e solares feudados. Latifúndios canavieiros formavam um grande mar esverdeado por onde o vento serpenteava em idas e voltas, sem fim. Pouco a pouco a economia do açúcar criou cidades e transformou comunidades fundadas pelos criadores de gado.

O Brejo Grande, a "Nação de Boitató", o "Ninho de Corisco" e "Alma Penada" são algumas das denominações usadas por escritores regionais para descrever a região que por meio de caminhos pitorescos mostram as transformações do território e passam

a compor questões, sobretudo, a respeito da família, da religiosidade, da propriedade da terra e da propriedade de escravos, que conjugadas resultaram no surgimento da sociedade que em Quissamã vicejava sob ares de corte, como é dito em registros da época.



Figura 2 -Engenho Central s/d –  
<http://engenhosaomiguel.com.br/historia/?age-verified=175c4bb1f1> Acesso

Acresce que sobre os engenhos no norte fluminense no Inventário de bens culturais imóveis produzidos pelo INEPAC (2004), a pesquisa histórica descreve o seguinte: “o engenho se transformou em um sistema fechado e complexo, quase auto-suficiente. O engenho, quase um país, era simultaneamente, lugar da produção, da moradia, da religião, da vida social.” (pag. 22)

Uma oligarquia escravocrata com prestígio político no Brasil Império havia se estabelecido em Quissamã, homens de espírito acarrapatado, agarrados a terra e aos séculos juncados de fatos (in)gloriosos e invenções memoráveis constituíam a lei, a fé e a economia do lugar. A região não mais exportava gado para o Rio de Janeiro, os trazia em lotes das Minas Gerais. A freguesia quissamaense exportava principalmente: açúcar, aguardente, café, algodão, feijão, milho, farinha de mandioca, madeiras em toras e tábuas. A esse respeito MARIANI (1995) anota que:

A sociedade que se forma em Quissamã, nessa época, adquire um destaque no cenário regional fluminense, principalmente a partir do segundo reinado. Sua elite, como as demais que compunham o grupo açucareiro, agrupava-se em torno de lideranças estabelecidas com base em diversos fatores: poderio econômico, relações de natureza pessoal, de fidelidade e tradição familiar. (MARIANI, 1995, pag.32)

O celeiro que se constituiu na região campista, para além da produção agrícola e exportação de derivados da cana, empreendeu pela charrua e predação de grupos humanos à tomada e domínio do território. A despeito da ausência de dados sobre a vida dos negros na acabrunçada<sup>19</sup> planície dos Goitacazes, a construção da música, do canto e da dança neste local dá testemunho da forma encontrada para o divertimento, para narrar as relações afetuosas, para externar a crítica social e em certa medida, à sobrevivência dessa produção sociocultural permaneceu como guardião de si, do pertencimento a um lugar, a um coletivo e a uma história.

Enquanto a casa senhorial se olhava através dos álbuns e objetos de família para revisitar as suas lembranças e promover o enovelamento da sua trajetória existencial, as pessoas arrancadas do continente africano contavam com o carregamento das suas memórias onde o tempo passado e o presente eram tributários da esperança, em trincheiras que apascentavam o esquecimento, o apagamento e o pertencimento sociocultural afrodescendencializado.

Nos arranjos socioeconômicos das décadas finais do século XIX as atenções dos fazendeiros em Quissamã e, na região estavam voltadas para a qualidade e o barateamento da produção do açúcar. Havia uma preocupação com a mecanização do setor açucareiro sobretudo, porque em outros países havia experimentos que tornava desfavorável no jogo de mercado internacional, as condições do açúcar brasileiro, classificado como impuro, sem infraestrutura para escoamento, falta de mão de obra especializada e a permanência do regime escravista na produção. A toada dos novos tempos anunciava a era dos engenhos centrais.

Para exemplificar as árduas ações empreendidas neste momento histórico devemos citar os Estudos Agrícolas dos anos 1872 e de 1875 elaborados por João José

---

<sup>19</sup>Varição de cabrunco, palavra que pode significar espanto, feiura, dissabor, desgraça.” Esses falares — ou o linguajar campistês — podem causar estranheza a quem chega à Terra Goitacá e se depara com a peculiaridade no uso de determinados termos que evidenciam um jeito próprio de se expressar. Se por um lado ocorrências como enxugador, engomador e diadema (verbetes que podem ser encontrados no livro “Muata Calombo”, de 2004, do professor e pesquisador Orávio de Campos, que traz uma lista com 396 expressões tipicamente campistas) podem ainda fazer parte do universo linguístico de uso habitual de falantes da Baixada Campista.

VÉRTICES, Campos dos Goytacazes/RJ, v.17, n.1, p. 41-57, jan./abr. 2015.

Carneiro da Silva o Barão de Monte de Cedro<sup>20</sup>, também a construção do Engenho Central de Quissamã<sup>21</sup>, inaugurado em 1877.

Os estudos representaram a organização intelectual em prol da valorização dos engenhos e visavam o desenvolvimento de políticas públicas focadas na agroindústria tomando por base o potencial das terras no Brasil e as experiências internacionais que abasteciam a Europa com açúcar de melhor qualidade e baixo custo na produção. "Produzir muito e barato, eis aí a fórmula salvadora que se procura realizar por meio dos engenhos centrais", afirmava o Barão de Monte de Cedro.

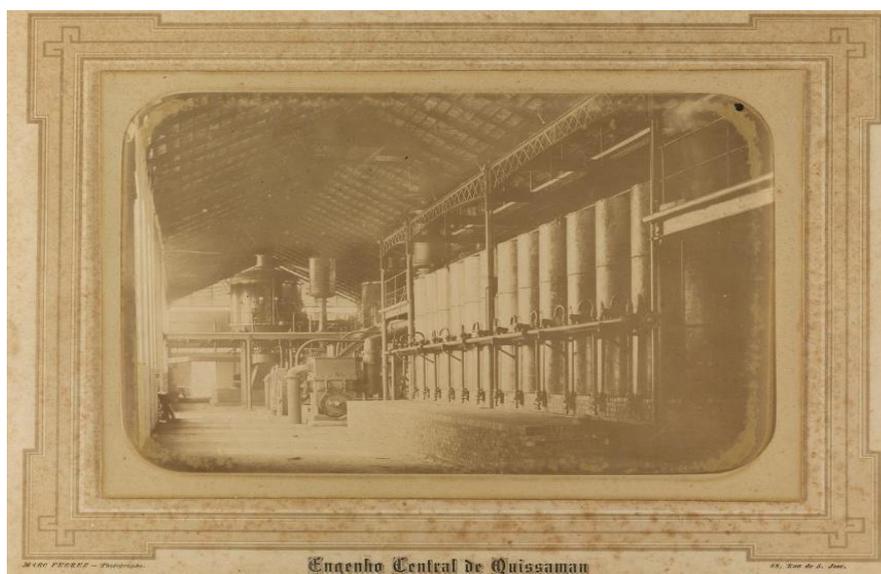


Figura 3- foto Marc Ferrez(1843-1923) Engenho Central de Quissamã Revista da Semana setembro de 1939. N 40

Ao analisar o processo de modernização da economia açucareira no Brasil, no século 19 MARCHIORI (1987), chama atenção para o seguinte:

O Projeto dos Engenhos Centrais deve ser compreendido como parte do processo de modernização por que passou a economia e a sociedade brasileiras na segunda metade do século XIX. Destinado a fornecer meios aos senhores de engenho para mecanizarem suas unidades produtivas de modo que pudessem ser capazes de produzir um açúcar de melhor qualidade, em maior quantidade e em menos tempo. Isto para que tivessem, então, condições de enfrentar a concorrência no mercado internacional com os açucars advindos de outras áreas coloniais, bem como o de beterraba produzido nos campos da Europa Central." (MARCHIORI 1985, pag.30)

<sup>20</sup>-Homem de engenho, bacharel em direito, presidente da Câmara Municipal de Macaé, sócio correspondente da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional e sócio efetivo da Sociedade Campista de Agricultura, nasceu na Fazenda Quissamã (1840-1889), filho do primeiro Visconde de Araruama.

<sup>21</sup>- O primeiro Engenho Central estabelecido na América do Sul foi o Engenho Central de Quissamã, constituído mediante a reunião de capitais advindos de uma única família, os fazendeiros do tronco Araruama.

Em 1877 foi fundado em Quissamã o primeiro engenho central do Brasil, no município vizinho de Campos cresciam as usinas, grandes fábricas de açúcar deflorando a paisagem com as altas chaminés, vilas operárias e complexas relações que ensaiavam o trabalho livre e assalariado. A diferença entre as duas modalidades produtoras está no seu caráter político e nada difere em termos tecnológicos: o engenho era uma propriedade particular com aporte financeiro do Império tendo a obrigação de moer cana de terceiro – aos moldes de uma cooperativa, A usina propriedade particular possuindo lavouras próprias não tinham a obrigatoriedade de moer cana de terceiro,



Figura 4 – Anúncio do Engenho Central – Revista da Semana de Setembro

Na edição de 1860 o Almanaque Laemmert especializado nas áreas administrativa, mercantil e industrial do Rio de Janeiro publicou um texto enfatizando a concentração da riqueza nas mãos dos fazendeiros em Quissamã trazendo prestígio e poder que caracterizou o tempo do açúcar. Segue abaixo trecho da publicação:

(...) no que se refere às atividades ocupacionais da Freguesia de Quissamã, a existência de dez fazendeiros de açúcar e quarenta e dois fazendeiros de café. A desproporção é grande. No entanto, é sobre a área das terras monopolizadas pelos primeiros que se pode avaliar a riqueza e seus atributos de prestígio e domínio. Estes cabiam aos fazendeiros de açúcar, cuja vastidão das propriedades lhes assegurava uma posição avantajada. (MARCHIORI, 1987, pag.20)

Abaixo segue uma imagem do Engenho Central de Quissamã no auge do seu funcionamento, mostrando as palmeiras imperiais símbolo de poder e os trilhos do trem que traziam das fazendas a cana e levava o açúcar para sua comercialização.



Figura 5 - Engenho Central de Quissamã s/d - Coleção particular

O Engenho Central de Quissamã atravessou todo o século XX, moendo a cana das grandes e pequenas propriedades. Passou à categoria de Usina na década de 1920 e serviu à construção de uma memória industrial e afetiva abastecida pelo suor de homens e mulheres que como abelhas, as operárias, viviam cotidianamente em função da moenda de mel. A implantação da usina em Quissamã estabeleceu novas modalidades de relações de trabalho influenciando de maneira visível todos os setores da sociedade, extremamente hierarquizada apresentando três categorias distintas.

A base da sociedade continua formada por trabalhadores rurais, permanentes ou temporários que serviam na plantação, no corte e na fabricação dos derivados da cana, constituindo o maior contingente. A novidade nesse processo trabalhista é a transformação do pequeno proprietário de terra e produtor de cana em operário da usina. Por fim, o usineiro passa a dominar o processo político, econômico e social. Alayde Wanderley Mariani (1995) chama a atenção que: “a categoria lavradores passa a denominar os pequenos proprietários, socialmente insignificantes que começam nessa época a ser utilizados como operários no engenho”.

Os fazendeiros atentos a questão da falta de infraestrutura para a produção e escoamento dos produtos tentou a navegação e logo em seguida, as locomotivas. Nas águas do Canal, este histórico Campos-Macaé<sup>22</sup>, aberto pela mão negra escravizada,

---

<sup>22</sup>Para escoar o açúcar e outros produtos foi inaugurado em 1872 com 106km (inicia na Cidade de Campos dos e finaliza em Macaé), é considerado uma das maiores obras da engenharia brasileira no século XIX.

serviu para passar todo o tipo de escoamento, das intenções políticas para justificar o alto custo da sua realização ao despacho de mercadorias e principalmente, os lançamentos impróprios das imundices industriais provenientes da produção dos derivados da cana de açúcar. As linhas férreas<sup>23</sup> em Quissamã transportavam em seus vagões as canas das fazendas até a grande fábrica, também levava para fora do município cargas e pessoas, faziam correr mundo a fora a produção que sustentava os ricos e os pobres, os fazendeiros e os lavradores, na estação, ponto de partida e chegada até os dias atuais concorrem lembranças e saudades.

Um dos maiores entraves ao desenvolvimento da empresa açucareira no norte-fluminense foi o escoamento da produção. A geografia da região, com seus terrenos alagadiços, além das condições de insalubridade e os mais que eventuais ataques dos indígenas, piratas e aventureiros, tudo isso dificultou muitíssimo o transporte do açúcar cultivado na região de Campos e Quissamã, para o porto do Rio de Janeiro. Paradoxal é que as condições que serviram para criar o solo extremamente fértil da região – o alagamento, nas enchentes, dos rios e córregos – tenham se colocado como obstáculo para que esse mesmo solo fosse utilizado em toda a sua potencialidade. (Inventário INEPAC 2004. pag.05)

A modernidade trazida pela implantação do Engenho Central, segundo MARCHIORI (1987) não significou melhoria nas condições, a subjetiva intenção era oferecer uma alternativa ao final iminente da escravidão. Por outro lado, O que se viu foi o alargamento do poder patriarcal e a centralização do poder local nas mãos de uma oligarquia emoldurada pela Casa Grande, a incubadora dos Grandes Engenhos também foi neste contexto, a casa mãe da grande fábrica, as usinas.

No início do século XX o lugar remendado pelo açúcar demonstrava a sua organicidade urbana. O cinema, a vila operária, a escola, o hospital, a linha férrea e a linha telefônica, contudo, o acesso a esses bens não era da totalidade da população quissamaense. A vida transcorria no ritmo das máquinas a vapor ao redor da grande fábrica enquanto nas comunidades mais afastadas em movimentos taciturnos, o dia a dia seguia na turbulência cândida de quem acordava antes do nascer do sol para estar nas fileiras do corte de cana ou nas tarefas do campo, na lida com o gado. Ainda se falava em senzala e a escravidão era um passado presente.

---

<sup>23</sup> 40 km e 4 locomotivas conectavam as fazendas de Quissamã ao Engenho Central e ao ramal da Leopoldina Railway na localidade de Conde de Araruama.

Na década de 1920 o antigo Engenho Central deixou a modalidade de cooperativa e passou a categoria de usina, neste tempo, a crise de 1929 que provocou uma recessão mundial causou também, a derrocada das fazendas centenárias em Quissamã. Os fazendeiros adquiriram dívidas e em garantia colocaram as suas terras que foram abocanhadas pelos proprietários da fábrica de açúcar.

Sem investimento tecnológico representativo, o maquinário que inaugurou o grande engenho atravessou todo o século XX, inadvertidamente, vivenciou as políticas implementadas na década de 1970 pelo PROALCOOL <sup>24</sup>em 2003, quando a velha máquina quebrou, com ela ruiu todo o empreendimento. Enquanto o açúcar sustentava a economia local pouco se falava em petróleo. Havia uma expectativa generalizada na plantação e na retirada da cana para o fabrico dos seus derivados, o período de moagem representava dias de bonança e fartura. Neste cenário, os canaviais imperavam a perder vista e o turismo ensaiava os seus primeiros roteiros.

### **1.3 Território do Petróleo – a reterritorialização regional pela memória do açúcar**

Na década de 1980 com o avanço sobre os poços submarinos em bacias submersas intensificaram a exploração e a industrialização petrolífera no Brasil. Na Bacia de Campos, as pesquisas iniciadas na primeira metade do século XX fizeram despontar novas fontes de renda e no horizonte do século XXI, o açúcar "ouro branco" liberava espaço para o sucesso do petróleo "ouro negro". Com o desabono da lavoura e o crescimento da exploração petrolífera na parte marítima que corresponde aos limites fronteiriços onde o Atlântico banha o município de Quissamã o pagamento dos *royalties*<sup>25</sup> do petróleo estabeleceu novas formas de governança e a região norte fluminense se viu abastecida de recursos financeiros e propostas de desenvolvimento baseados na

---

<sup>24</sup>O **Proálcool** (Programa Nacional do Álcool) consistiu em uma iniciativa do governo brasileiro de intensificar a produção de álcool combustível (etanol) para substituir a gasolina. Essa atitude teve como fator determinante a crise mundial do petróleo, sendo criado em 1975. Foram oferecidos vários incentivos fiscais e empréstimos bancários com juros abaixo da taxa de mercado para os produtores de cana-de-açúcar e para as indústrias automobilísticas que desenvolvessem carros movidos a álcool.

Fonte: <https://brasilecola.uol.com.br/brasil/proalcool.htm> Acesso em 20/02/2018.

<sup>25</sup>“Dentre os 985 municípios, de 17 estados beneficiados pela Lei N° 9478, de 06 de Agosto de 1997, conhecida como a Lei do Petróleo no Brasil, cinco são considerados os municípios ricos do petróleo, seguindo a ordem decrescente são: Campos dos Goytacazes, Macaé, Rio das Ostras, Cabo Frio e Quissamã, todos localizados na região Norte Fluminense, em áreas limítrofes dos poços de exploração continental (off shore) da Bacia de Campos, no Estado do Rio de Janeiro”, Ver Cidades do Petróleo no Brasil: royalties, cultura e planejamento, uma pesquisa financiada pelo CNPq/Universal, desenvolvida por Elis de Araújo Miranda.

riqueza que agora jorrava do fundo do mar. Abaixo mapa dos principais campos de petróleo da bacia de Campos.



Mapa 1 - Infográfico mapa da Bacia de Campos - [www.senado.gov.br](http://www.senado.gov.br) Acesso 12/03/2018

A passagem dos canaviais para a exploração dos campos de petróleo fez sucumbir antigas relações sociais e ratificar novas relações de poder. O pesquisador João Rua (2007) estabelece uma comparação entre dois momentos distintos da economia quissamaense o primeiro ligado a produção açucareira que ele entende como o elemento territorializador regional historicamente. O outro momento está relacionado a exploração do petróleo compreendido como elemento desterritorializador / reterritorializador a pagar os *royalties* para a prefeitura influenciando as relações em diferentes níveis na municipalidade.

Em um alinhamento histórico podemos afirmar que o agente hegemônico nas relações de poder na sociedade quissamaense foi primeiro a Casa Grande que dominou a governança e a política local desde o início da colonização, estabelecendo uma oligarquia escravocrata. Em seguida o Engenho Central que se transformou na usina formando uma elite latifundiária e por fim a Prefeitura Municipal de Quissamã.

Nessa dinâmica o jogo político local é dominado pelo Fazendeiro senhor de escravos, pelo usineiro maior latifundiário, maior empregador e maior pagador de ICMS do município e, pelo protagonismo político do Prefeito, respectivamente, cada qual no seu tempo em contínua interação.

O que se viu em Quissamã, a partir das duas últimas décadas do século XX, foi um cenário de densa transformação: a luta pela emancipação política e administrativa, conquistada com o plebiscito em 1988, ocupava o debate na ordem do dia enquanto a monocultura da cana encolhia gradativamente, cedendo espaço, fôlego e intenções à exploração do petróleo na Bacia de Campos. O primeiro decênio do século XXI foi marcado, sobretudo, pela investidura no patrimônio histórico, artístico, e natural do município. Sempre com forte apelo publicitário, ressaltando os benefícios advindos pelos investimentos e valorizando a questão cultural e turística da cidade.

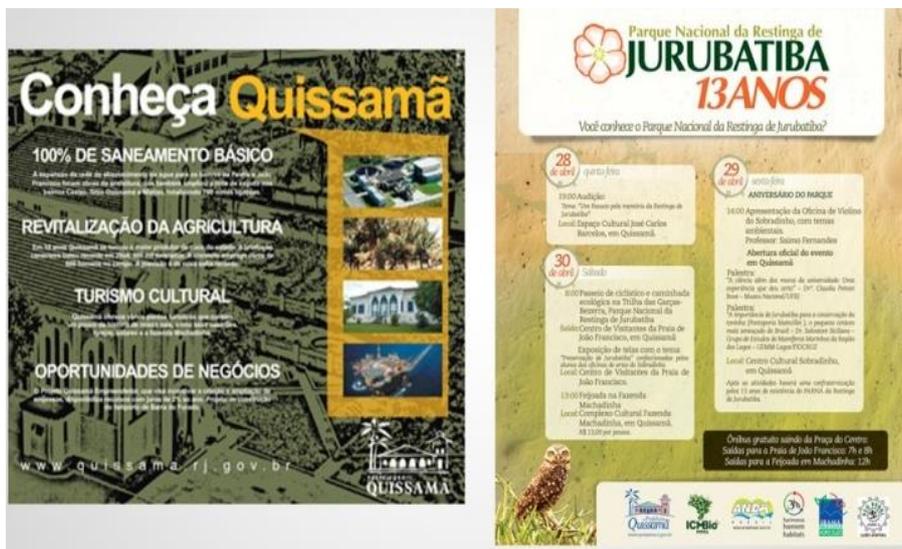


Figura 6-Cartaz incentivando o investimento na cidade s/d



Figura 7 - Patrimônio cultural e oportunidades de negócios

Fonte: [www.planetaterraazul.com.br](http://www.planetaterraazul.com.br) Acesso 14/02/2018

Em várias frentes, o empreendedorismo, o turismo e a cultura foram estimulados, enquanto as práticas e as estratégias do governo local buscavam definir uma municipalidade com características singulares de modo a ressaltar a sua história, culturas e modos de vidas distintos, com vistas a estabelecer uma identidade quissamaense, diferente das demais existentes na região. O cenário foi preenchido pela restauração do patrimônio material e construções de aparelhos culturais voltados para a temática do desenvolvimento, a exemplo do Complexo Cultural da Machadinho, assim descrita no folheto dos Museus da Região Norte Fluminense:

O Complexo Cultural da Fazenda Machadinho é fruto de políticas públicas voltadas à valorização e promoção da história, cultura e patrimônio locais tendo em vista as relações entre territorialidade e ancestralidade negra. Tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural – INEPAC em 1979, o Complexo da Fazenda Machadinho é formado pelas antigas Casa Grande, hoje em ruínas, cavalaria, capela de Nossa Senhora do Patrocínio e pelas senzalas.

Em 2001, todo esse conjunto foi desapropriado pela Prefeitura de Quissamã que restaurou as antigas senzalas, criando o Memorial da Machadinho que conta a história dos negros que vieram de Kissama na África para as plantações de cana no Brasil; a Casa das Artes, onde antes ficava a cavalaria da fazenda e hoje um restaurante ligado ao projeto Raízes do Sabor. Aí também acontecem manifestações de danças como o Fado, Jongo e o Boi Malhadinho, típicas da época da escravidão.<sup>26</sup>

Abaixo o convite para apresentação da restauração e inauguração do Complexo Cultural da Fazenda Machadinho e foto do restaurante do complexo:

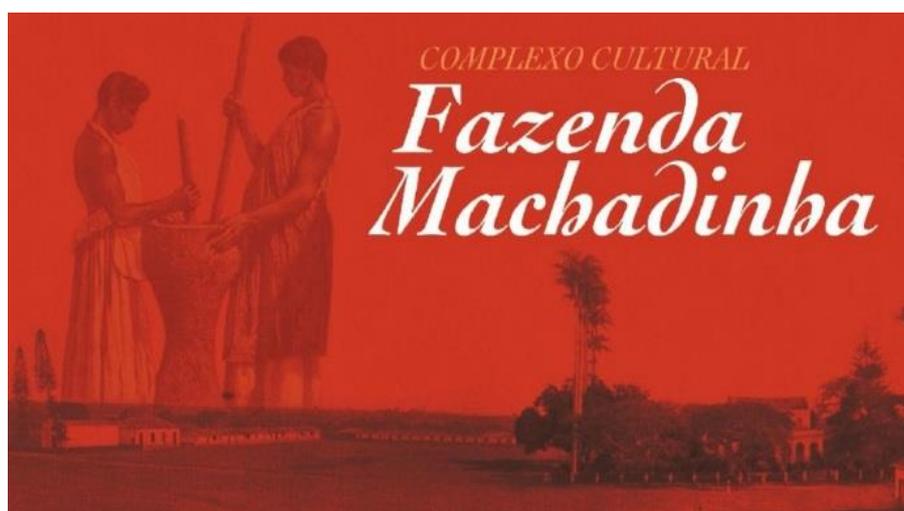


Figura 8 - Convite de abertura do Complexo Cultural da Fazenda Machadinho  
Prefeitura de Quissamã / Acervo particular

<sup>26</sup> - Museus da Região Norte Fluminense

[http://www.museusdoriorio.com.br/joomla/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=72:complexo-cultural-fazenda-machadinho&Itemid=219](http://www.museusdoriorio.com.br/joomla/index.php?option=com_k2&view=item&id=72:complexo-cultural-fazenda-machadinho&Itemid=219). Acesso 15/02/2018



Figura 9 – Restaurante do complexo Cultural da Machadinha  
<http://carlosfredericosilva.blogspot.com> Acesso 15/03/2018

A questão que se coloca aqui não é apenas a demonstração da trajetória histórica do município de Quissamã, busca-se atribuir aos vários momentos de constituição desse passado uma conexão com o presente a fim de reiterar os processos de múltiplas ressignificações ligadas, sobretudo, ao chamado “tempo do açúcar”. Deste modo, provocamos uma reflexão acerca da tradição fadista quissamaense que se conjuga no elenco das manifestações culturais e artísticas semeadas nos terreiros, nas casas pobres e no interior das senzalas, para então serem aquilatadas no seio da sociabilidade popular, no “tempo do turismo”, quando o lugar passou a ser conhecido como “território do petróleo”.

#### **1.4 “DA ELITE”, “DO POVO” E DE DEUS: A cultura popular quissamaense em (re)cortes, conceitos e (in)definições**

A história social da música popular brasileira (re)constitui o processo formativo da identidade nacional, moldada sob os ritmos, cantares, requebros e sotaques múltiplos, entre a senzala e a casa grande, acampamentos ciganos e aldeamentos indígenas, casinhotos e nobres salões. O que se tem no Brasil desde os tempos coloniais são variações musicais compartilhadas e encontros de danças e ritmos que se perfazem entretecendo a identidade nacional brasileira.

A historiadora Martha Abreu (2012) retoma o pensamento do memorialista e historiador Alexandre José de Melo Morais Filho, um dos primeiros a relacionar em seus

estudos a influência de diferentes matizes sociais e conflituosas tradições na formação musical brasileira. Essa corrente identifica o agenciamento do povo como o grande elemento para a modelagem musical das festas nacionais e destaca a formação musical intrínseca à dança afro-luso-brasileira por sua originalidade festas, música e dança, que chancela a essência identitária nacional.

A cultura popular quissamaense com suas brincadeiras, sabores, cheiros e (re) criações enuncia reminiscências e historicidades sobre trânsitos, experimentos e produções culturais, advindas das teias e tramas populares. No livro *Quissamã* (1987), MARCHIORI apresenta o sumário com três distintas divisões: I. Da elite - História, Sociologia, Arquitetura -, II. Do povo – Habitação, Dança / Religião, Artesanato, música – III. Do hoje – Patrimônio. Nesta organização o Jongo, o Tambor, a Macumba, o Boi malhadinho e o Fado combinam as especificidades artísticas e culturais da providencia popular.

A dicotomia proposta pela autora: “da elite *versus* do povo” é o primeiro cenário no limiar das representações que ratificam as diferenças tomando por base o capital simbólico e econômico para aludir contradições sobre o saber, o ser e o fazer de indivíduos e grupos historicamente apartados na sociedade quissamaense, aqui, consideramos o passado histórico alicerçado no latifúndio canavieiro e na mão de obra negra escravizada, o que estabelece uma complexa dimensão teórica e reflexiva sobre as representações sociais e os sentidos convergentes nesta contextualização.

A divisão esquemática proposta leva-nos a pensar sobre questões substanciais acerca do Fado de Quissamã que chamou atenção por constituir uma particularidade regional com forte influência na vida cotidiana. Nesta publicação (1987) o Fado entra na categoria musical, “do povo”, e de forma contundente é registrada a feitura na senzala, a despeito dos recorrentes bailes que genuinamente eram organizados município à dentro e atraíam pessoas das comunidades limítrofes<sup>27</sup>. Deste modo, a habitação, a religião, o artesanato e a música “do povo” tiveram como lugar de memória e prática o interior da senzala, enquanto a elite contou suas lembranças ocupando nobres salões, de casas já não habitadas, mas que inspiravam épicas narrativas fundacionais.

Para refletir a respeito da metodologia adotada por MARCHIORI, que apresenta a cultura quissamaense de forma hierarquizada e segregadora, representada em dois mundos distintos que não se relacionam: o da casa grande e o da senzala, recorreremos a

---

<sup>27</sup> Neste caso, as comunidades limítrofes são aquelas como a do Imbiu e Pindobas nos limites entre Quissamã e o município de Carapebus, e as fronteiriças com Campos dos Goytacazes.

BOURDIEU (2007) que fala sobre o culto da “cultura popular” mostrando o seu entendimento mediante as ambiguidades e correspondentes usos do “povo”, uma palavra em constante disputa no campo intelectual, cerceada por valores, intenções e sentidos. Assim, falar do povo ou para o povo há de encontrar recepção em um notável protocolo de autorização que implicará na legitimidade, isto porque existe uma vacância entre as perspectivas empregadas onde se elucubra o negativo, o burlesco, o vulgar e o positivo. Mas, se existe a negatização da produção dos bens e serviços da providencia popular, também conspiram o romantismo e a idealização na luta pelo poder simbólico.

Nessa abordagem, a respeito da cultura popular, Marilena Chaui (1989) destaca a importância da compreensão sobre as formas de “resistir” e de “conformar” relacionadas às coisas do “povo”. A noção de “cultura popular” para a autora compreende um amplo debate acerca da “atividade criadora e das condições em que ela pode ser realizada”. Assim, compreender a “cultura do povo” significa compreender a luta de classes no Brasil:

Em decorrência do verde-amarelismo, dos populismos, do autoritarismo paternalista, frequentemente encontramos no Brasil uma atitude ambivalente e dicotômica diante do popular. Este é encarado ora como ignorância, ora como saber autêntico; ora como atraso, ora como fonte de emancipação. Talvez seja mais interessante considerá-lo ambíguo, tecido de ignorância e de saber, de atraso e de desejo de emancipação, capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar. Ambiguidade que o determina radicalmente como lógica e prática que se desenvolvem sob a dominação (CHAUI, 1989, pag. 124).

Por outro lado, em 1989 Michel de Certeau reafirmou a dificuldade em decodificar a cultura popular, no polêmico artigo intitulado *A beleza do morto: o conceito de cultura popular*. A dificuldade para estabelecer esta decodificação segundo o autor é que a cultura popular só pode ser percebida como uma sombra, um fantasma ou até mesmo como um enigma indecifrável da esfinge. Segue afirmando que, a idealização, o romantismo ou o saudosismo são caminhos percorridos em busca de uma origem perdida, discursos ficcionais tomados como realidades que buscam manter a marca da ação política que o organizou. Ao expor esta linha de raciocínio, a polêmica aponta para o asujeitamento da cultura popular (esta enigmática) muitas vezes caracterizada pelo exotismo e pelo pitoresco. Aos seus agentes servem em suspenso os caracteres: a extinção, a inocência, a pureza, o tradicional.

Perfazer os caminhos ou descaminhos da cultura popular implica revisitar o conceito enfatizado por Roger Chartier (1995):

O “popular” não está contido em conjuntos de elementos que bastaria identificar, repertoriar e descrever. Ele qualifica, antes de mais nada, um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras. CHARTIER 1995, pag. 184

Nesta perspectiva, compreender a cultura popular passa pela identificação de sentidos para o enfrentamento nas relações socioculturais, que de um lado possui os mecanismos da dominação simbólica e do outro lado, as lógicas específicas em funcionamento nos usos e nos modos de apropriação do que é imposto, CHARTIER diz:

“Primeiro, no intuito de abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irreduzível à da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes. Temos, então, de um lado, uma cultura popular que constitui um mundo à parte, encerrado em si mesmo, independente, e, de outro, uma cultura popular inteiramente definida pela sua distância da legitimidade cultural da qual ela é privada. (CHARTIER, 1995, pag.179).

Na investitura pela compreensão dos arranjos e esquemas fundamentais (inconscientes e internalizados) que resultam da criação, (re)criação, afinidade e necessidade dos indivíduos, estimulados pelas condicionantes e estruturas da sociedade que os enreda, recorreremos a teoria do *habitus* desenvolvida por Pierre Bourdieu mostra que são conjuntos de esquemas construídos e assimilados na prática cotidiana semelhante a escrita musical com uma diversidade de combinações que são usadas de acordo com cada situação. Assim BOURDIEU conceitua o *habitus*:

O *habitus* é o resultado de um trabalho de inculcação por meio da prática em que o agente social interioriza de modo sistemático e coerente as estruturas das relações de poder, a partir do lugar e da posição que ocupa nessa estrutura, esse indivíduo exterioriza essa estrutura apreendida por meio de práticas, que por sua vez, é uma relação dialética entre a estrutura interiorizada pela história do grupo ou da classe social e a estrutura social presente. São estruturas (disposições interiorizadas duráveis) e são estruturantes (geradores de práticas e representações). Engendram e são engendradas pela lógica do campo

social, de modo que somos os vetores de uma estrutura estruturada que se transforma em estrutura estruturante. (BOURDIEU, 1989, pag.85)

As teorias elencadas acima nos ajudaram a pensar o fado de Quissamã com a sua infinidade de esquemas particulares que vão além das fronteiras do tempo e do espaço que permite a sobrevivência de práticas e comportamentos adaptados e estimulados nas redes relacionais no território, mostrando a subjetividade socializada, a qual BORDIEU (1992) denomina de *habitus*. A ideia consiste em operar a invenção, a criatividade e a afinidade a partir da necessidade empírica dos indivíduos cerceados pelas estruturas e condicionantes sociais nos enfrentamentos cotidianos.

Como asseverado anteriormente por CHARTIER (1995), entendemos que o fado conta com um “sistema coerente e autônomo”. Percebemos ainda nos aspectos resilientes da trajetória fadista alguma convergência com a noção de “conformismo” e “resistência” desenvolvida por CHAUI (1989), os quais nos dispusemos a analisar.

### **“O fado é bento porque é de Deus!” – o profano e o divino na dança do fado**

Robert W. Slenes (1992) redesenha as fronteiras entre povos africanos e apresenta a construção de representações coletivas que no cenário da escravidão, emergiram da memória dos escravizados. Essas representações foram (re)significadas para a manutenção de uma identidade e conservação das reminiscências que consolidadas, promulgaram rituais e valores precursores da cultura popular negra, “a história do *circles bout* (“grito de roda”) entre os escravizados no sul dos Estados Unidos (...) contribuiu como matéria-prima para a formação de uma nova “nação” negra na América do Norte” (SLENES, 1992, pag. 57).

Por outro lado, o autor também identifica essa manifestação “do grito de roda” na cultura bantu no Centro sul do Brasil que é comum a diversos grupos da África Central. Assim como o “grito de roda” constitui a base primordial das práticas de origem africana, em especial, na região sudeste do Brasil e alicerçou no mundo atlântico uma etnicidade contrastativa afrodiaspórica.

No norte fluminense a dança em cruz instituiu uma categoria fundante de perfil artístico cultural “dita de Deus”, notadamente conectada aos sertões africanos e (re)elaborada com elementos da cultura europeia e ameríndia, a dança em cruz, simboliza

o cristianismo e está gerenciada pelo seu mito fundador, desde o “tempo dos antigos”, como é dito pelos quissamaenses fadistas. Em 2012, o pesquisador José Machado Pais publicou um artigo sobre as possíveis origens do fado de Quissamã, ele diz:

O fado de Quissamã navega nesta confluência de circunavegações, de origens e destinos por determinar. E por isso é tão fascinante, porque o seu fascínio está no seu mistério. Por exemplo, qual o significado dos movimentos em cruz por parte dos dançantes, com toadas de sapateado? Possivelmente, a coreografia deste fado é um reflexo de socializações e permutações entre a cultura colonialista e expressões culturais dos que à força se tornaram escravos. Não podemos esquecer que o fado de Quissamã sobrevive numa região de jongo. Aliás, alguns fadistas são também jonguistas. (PAIS, 2012, pag. 15)

Aqui reproduzimos uma imagem (figura 10) elaborada pela pesquisadora Elisabeth Travassos que mostra a disposição dos dançadores e das damas durante a execução da dança do fado, homem de frente para outro homem, mulher de frente para outra mulher de acordo com a ilustração que segue:

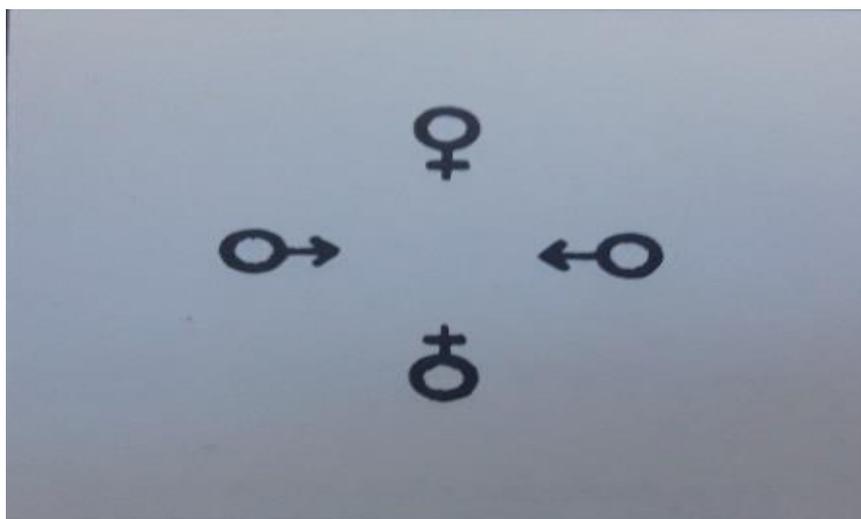


Figura 10 - A formação em cruz para dançar o fado. Desenho esquemático



Figura 11- Composição em cruz /www.hardmusica.pt/cultura/museus/16217-o-fado-de-deus-em-quissamã.html  
Acesso 15/3/2017

A afirmação reproduzida pelos fadistas de Quissamã "Jesus Cristo passou por aqui com pandeiro e viola e deixou o fado para o povo dançar", relaciona a origem da criação divina ao modo pelo qual esta narrativa permite coabitar o sentido do tempo sagrado. A composição num mesmo sistema de práticas retoma pela repetição a reatualização da sacralidade na festa do fado experimentando a integração com a santidade da criação divina e não o acontecimento pela duração profana. Esse discurso vai ao encontro do pensamento desenvolvido por ELIADE (1992) onde “o homem religioso torna-se contemporâneo dos deuses, na medida em que reatualiza o Tempo primordial no qual se realizaram as obras divinas”.

AZEVEDO e NASCIMENTO (2017) destacam que “o ritmo do fado é considerado a maior influência musical da Mana-Chica, uma dança que surgiu no município de Campos dos Goytacazes no século XVIII, caracterizada por uma mistura cultural: os chocalhos indígenas, a viola portuguesa e os tambores africanos. No contexto desta representação os autores assinalam o seguinte:

“As letras da Mana-Chica seriam semelhantes a uma oração, como as ladainhas nas igrejas narrando a história de seu povo, sua vida simples, movimentada por amores e decepções, idas e vindas, lendas, ao trabalho pesado nos canaviais, à vida e à morte, reproduzem a dor da lembrança de um passado, simbolizando uma repetição de dor”.  
(AZEVEDO e NASCIMENTO, 2017, pag. 368).

A convivência entre o sagrado das capelas e demais rituais santificados influenciaram nas (re)criações da dança e da música, sobretudo aquelas defrontadas pela discriminação em relação a sua origem, as que guardavam reminiscências do sertão africano.

Eu conheci o fado e conheci o jongo, o jongo é de um jeito o fado é de outro, só que o fado é de Deus o jongo não é. Porque que o fado é de Deus? O fado é de Deus porque ele é cruzado”.

Dona Guilhermina, 2009. Mestra de jongo e fadista de Quissamã

A dança do fado se desenvolve na região do açúcar fluminense onde também é uma área de tambor, aliás, marcada fortemente pelo jongo. A fala da Dona Guilhermina representa o quão significativo é o mito fundador na dança do fado para os fadistas de Quissamã e como este elemento por si só, assegura a presença do sagrado. “Cruzado” é forma em cruz que se colocam os brincantes, e desse modo, com todo o arranjo do canto a dança se torna “bento”, “cruzado”.

A construção da arte como objeto de estudo antropológico nos permite acreditar que tais aspectos do “fado de Quissamã” podem ser explorados de modo mais minucioso por estudos que dialoguem com “campos de saber” emergentes, tais como a etnocenologia, a etnocoreologia e a etnomusicologia. Destacamos neste contexto, a música e a dança como um código sociocultural importante para se alcançar a compreensão sobre a complexidade dos “comportamentos humanos espetacularmente organizados” e a dimensão das produções coletivas capazes de tecer um nexos identitário ao lugar e aos indivíduos por sua malha de experiências envolvidos.

## CAPÍTULO II

### FADO: “POEMA DO VULGO” NA CONSTRUÇÃO DO SIMBÓLICO

É geralmente dançado [o batuque] por dois ou mais pares, que se defrontam. Duas violas estrídulas, de cordas de arame, começam um zum-zum, zum-zum, e F.(homem selvagem, parecendo cigano, belo e gracioso como Adonis, com olhos de gazela, mas com o fogo de um gato selvagem, grande dançarino e grande patife) avança, e comanda os dançarinos, dois homens e duas; zum-zum, zum-zum; três ou quatro vezes de repente começam improvisado canto, alto, bárbaro rápido, com alusões ao patrão e seus méritos, acidentes do trabalho diário, misturados ao amor de ideias Marias; os outros homens juntaram-se em coro. Com os cantos rítmicos, acompanhados de palmas e sapateado, a dança começa. A princípio lenta, depois aos poucos se acelera, os dançarinos avançaram e recuam, as mulheres sacudindo o corpo e agitando os braços, os homens batendo o compasso com as mãos. E a música se retarda e se acelera; cantos e sapateado tornando-se rápido e furioso, e há muita ação pantomímica entre os pares<sup>1</sup>”.

Robert Walsh, *Notices of Brazil in 1828 and 1829*, Londres, Frederic Westley, and A. H. Davis Stationers, Hall Court, 1830.

Relato histórico realizado por um viajante inglês em uma fazenda da Bahia em 1828.

## 2.1 – O FADO DANÇADO DO BRASIL - ORIGEM, TRAÇOS E TRILHAS

A descrição de Robert Walsh a respeito do “batuque” presenciado em uma fazenda da Bahia em 1828 leva-nos sensivelmente, a uma comparação com o “fado de Quissamã”, ao modo pelo qual a sua feitura é realizada. O relato histórico produzido pelo viajante inglês para noticiar as coisas do Brasil na Europa, constitui uma importante janela para acessarmos partes da trajetória do “fado” em território nacional. Pela publicação de José Ramos Tinhorão (1988), que nos facilita o alcance a este registro da época podemos apreciar a dança e a música do fado ainda nos seus arranjos oitocentistas. Observamos que o “fado de Quissamã” conserva: “os pares que se defrontam”, “dois homens e duas”, a presença da viola, canto com alusão ao patrão, ao trabalho e ao amor, “com cantos rítmicos, acompanhados de palmas e sapateado”. Entre a cena dos oitocentos e a dança do fado em Quissamã identificamos uma parcela de pontos comuns. Este alinhamento provoca uma reflexão sobre a produção dos sons no Brasil e a esse respeito TINHORÃO destaca o seguinte:

“O levantamento dos sons há mais de quatro séculos produzidos pelos negros africanos e seus descendentes crioulos e mestiços no Brasil remete, necessariamente, à história das razões e da forma pela qual cerca de quatro milhões de naturais da África foram transportados através do Atlântico para a antiga colônia portuguesa, desde inícios do século XVI até a segunda metade do século XIX.” (TINHORÃO 2012 pag.15)

Começava deste modo, um longo e minucioso trabalho escrito por José Ramos Tinhorão, como resposta a uma pergunta feita pelo autor em 1972, que buscava compreender o início das relações entre a cultura lusitana, considerando a Era das Navegações, e as culturas africanas, a partir do século XV. Na abordagem desse campo de problematizações, Tinhorão encontrou nos arquivos portugueses, a conclusão de que o intercâmbio cultural resultou, no Brasil, em um relevante prolongamento das heranças negro-portuguesas onde se pode inventariar as festas populares nacionais. Na contramão do que é costumeiro ser dito no cenário da colonização, o autor revelou em seus dois trabalhos: *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa* (1988) e *Os sons dos negros no Brasil* (1988), evidências sobre a riqueza de expressões que se constituíram a partir desse encontro, e não fossem as turbulentas disputas culturais, territoriais e econômicas,

teria percebido o colonizador, o quão exponencial se mostrava este trânsito entre culturas para além do seu tempo.

O legado negro africano trouxe para o solo brasileiro além da força para o trabalho e o conhecimento sobre técnicas específicas, também, a memória de suas festividades, celebrações e representações sociais que de acordo com as circunstâncias materiais, afetiva e de poder, foram reconstituídas ou incluídas como “retalhos de antigas cerimônias” em modelagens próprias para vivenciar a religiosidade e satisfazer o tempo consentido para o lazer como bem evidencia TINHORÃO (2008). Assim, “a partir dos fins do século XVIII, os ritos, as coreografias, os cantos e as danças do sertão africano passaram a integrar os terreiros na forma de umbigadas, batuques e lundus” (TINHORÃO, 2008, pag.58):

O que se pode deduzir, pois, é que, ao se defrontarem os batuques de africanos e crioulos da colônia e do vice-reino com a diversidade de sugestões de cantos e danças negros, de alguma forma desestruturados - em parte por influência das condições locais, em parte por mudanças ocorridas na própria África -, os brancos e mulatos brasileiros não encontraram qualquer dificuldade em apossar dos elementos a que mais se adaptavam, para com eles compor novas formas de danças e de cantos, logo tornados nacionais.” (TINHORÃO, 2012, pag. 60)

Entramados pelo inconformismo, os recortes, as lembranças e as narrativas que atravessaram o Atlântico e aportaram no Brasil, no cenário da escravidão formataram as primeiras composições das danças nacionais que mais tarde estariam reproduzindo novas representações a partir do esmerilhamento destes enlacs culturais. A este respeito, TINHORÃO (2008) reconstitui a relação entre as cerimônias trazidas da África e as suas derivações que como o samba e o fado foram elevadas a símbolos nacionais e afirma que “as três primeiras danças criadas por brancos e mestiços do Brasil a partir da matéria-prima do ritmo e da coreografia crioulo-africana dos batuques foram, pela ordem, a fofa, o lundu e o fado.”

A palavra fado de origem latina é uma derivação de *fatum* significa destino, vaticínio, saudade, fadário ou profecia. Fadejar nesse contexto é o mesmo que “cumprir com o seu destino, correr seu fado, obedecer”. Aqui, citamos a definição de Fado encontrada no Dicionario das línguas Portuguesa e Franceza, uma compilação de Joaquim José da Costa e Sá, datado de 1788. Mas, qual a definição de Fado para os fadistas fluminenses? Quanto a essa indagação, a resposta é breve: brincadeira. “O fado é uma brincadeira”. O Fado dança no Brasil é uma relevante produção advinda das

senzalas e casas pobres. Festa descrita na forma de bailado, possuidor de um cancioneiro próprio e materialidades que compõem um discurso sincrético, misto de profano e divino, arcabouço de lendas e práticas sociais ressemantizadas.

O termo fado serviu não apenas para denominar a dança em si, mas a própria festa ou função músico-coreográfica ("Quando o fado começa custa a acabar, termina sempre pela madrugada, quando não leva de enfiada dias e noites seguidas e inteiras") e, ainda, a composição em versos encaixados como ária à parte, em meio à dança. E isso talvez explique o próprio nome estendido em certo momento a essa variedade do lundu, pois em 1878, com a 7ª edição do dicionário de Moraes, a palavra fado aparece definida como "poema do vulgo", e sua música como "música popular, com ritmo e movimento particular, que se toca na guitarra e tem por letra os poemas chamados fados". (TINHORÃO, 2008, pag. 81).

Na região norte fluminense, a dança do fado é por muitos, considerada uma variação da *mana-chica*<sup>28</sup>e, a sua origem é atrelada (por alguns autores) à coreografia das quadrilhas francesas executadas na casa senhorial e reproduzida pelos negros que de algum modo a tomavam, pela observação. Alberto Lamego Filho descreveu as variações da dança da mana-chica e afirmou que este conjunto era chamado de fado na região de Campos e Quissamã. LAMEGO (1934), observou ainda que se tratava da mais popular festividade realizada no interior "dos casinhotos e senzalas", com impressionante sapateado e melodia chorosa marcada "pelos versos rústicos dos cantadores repentistas". Por outro lado, são recorrentes as explicações que direcionam o modo de cantar o fado às ladainhas rezadas no interior das capelas da redondeza.

De acordo com os estudos desenvolvidos por TINHORÃO (2008) a dança do fado na região norte fluminense pode ser compreendida como um baile constituído a partir da colaboração dos autos negros. Deste modo, a aceção das características do "fado angolano" dançado em Quissamã apresenta o palmeado e o sapateado percussivos das danças africanas, da contribuição europeia veio o castanholar de dedos com os braços suspensos para compor a parte dos bailarinos, e com o passar do tempo o acompanhamento de viola. Conforme a análise de LAMEGO (1934) este "fado rural"

---

<sup>28</sup> A Mana-Chica do Caboio é uma dança considerada a única surgida no município de Campos dos Goytacazes (RJ), segundo o Dicionário do Folclore Brasileiro de Luís da Câmara Cascudo(2012) supostamente inventada por uma Senhora moradora do local chamada Francisca que, apelidada de Mana-Chica era alegre e "amiga da folia". Esta Senhora se misturava aos negros e assim criaram a dança a partir do que observavam nas festas na casa grande, os nobres executavam danças parecidas aos minuets franceses. Nascida por volta de 1780 na região do Caboio, de acordo com historiadores (REIS, 1785, apud Lamego Filho, 1996), num pequeno agrupamento de casas que fica à margem da estrada que leva ao Cabo de São Tomé. Revista Philologus, Ano 23, Nº 69. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set / dez. 2017.

conserva as marcas da quadrilha francesa: o atravessamento de damas, a roda grande, o zigue-zague, ambos resultados de um intenso trânsito social entre povos e culturas.

Em Quissamã, a origem do fado é dita “de Deus” pelos fadistas locais e afirmam que esta informação vem “do tempo dos antigos” na oralidade popular conjuga-se que “Jesus Cristo passou em Quissamã e deixou o fado pro povo dançar”, desse modo costuma-se dizer que “o fado é bento porque é da parte de Deus”. Estas são frases recorrentes entre os fadistas da região quando questionados sobre a origem do fado.

“...antigamente, aqui no nosso lugar, no tempo dos velhos, mais antigos, Semana Santa, ninguém dançava baile, mas o fado todo mundo dançava. O fado é da parte de Deus. Então, Deus, quando chegou aqui na terra, Ele veio de pandeiro e viola (os instrumentos musicais do fado). É a parte que Deus gosta, que para isto ela é em cruz. Entra a Quaresma, então aqui não tem baile. Ninguém faz baile na Quaresma, porque diz que dançar, este negócio de pé redondo, que ninguém sabe explicar...Agora, o fado pode continuar na Quaresma, Sexta-feira Santa, pode continuar a fazer o fado. Porque o fado é da parte de Deus.” (Antônio Mourinho)<sup>29</sup>

Da encruzilhada, onde os vários caminhos apontam para a origem do fado no Brasil encontramos no contexto das navegações, o sertão africano e as cidadinas europeias. O esforço, no entanto, para se alcançar os lastros do surgimento desta prática cultural e artística permanecem em testemunhos de época, sob os olhares e notas que nos permitem assoalhar os espaços por onde se viu bailar os primeiros fadistas nacionais. Chama a atenção, neste contexto, a preferência pela dança do fado nesta região do açúcar fluminense em consideráveis três séculos de prática fadista e a sua permanência no entremeio da vida cotidiana.

Retomar a ideia sobre as coisas “da Elite” e aquelas referidas ao “Povo”, na dicotomia apresentada anteriormente, nos permite destacar a forma pela qual “o povo” atribuiu a dança do fado a “Deus”. Através desta percepção observamos o cruzamento de modos resilientes que seguem reforçados por seu mito fundacional. Logo, “da parte de Deus”, o fado adentrou ao espaço da casa e lá permanece ao som de viola e pandeiro cantando e dançando composições sobre: as coisas “da elite”, “do povo” e de Deus.

---

<sup>29</sup> Depoimento registrado pela pesquisadora Elizabeth Travassos (MinC/pró-Memória/SPHAN 6ª Diretoria Regional. Rio de Janeiro – 1987. In: MARCHIORI, Maria Emília Prado (org). Quissamã. Rio de Janeiro: SPHAN, Fundação Nacional Pró-Memória, 6ª Diretoria Regional, 1995, p.173). O mestre de fado Antônio Candido de Andrade nascido em 15 de novembro de 1940 manteve a realização do baile do fado por mais de quarenta anos no interior da senzala do Quilombo da Fazenda Machadinha, no lugar denominado Salão Comunitário.

## 2.2 - EROTISMO E ARTE NA “ATRAENTE DANÇA DOS NEGROS”

A descritiva concepção de “imoralidade” e erotismo nas danças próximas de sua origem negro-africana configurou grande parte dos registros de época elaborados a partir do olhar do colonizador no Brasil, desde os tempos coloniais. Os movimentos do corpo ou dos corpos, unidos pelo ritmo de uma África distante escandalizaram o olhar eurocentrado que assistia pela ótica dos prazeres pecaminosos “os meneios de corpo julgados indecentes do Congo, na fofa, e a alegre irreverência das umbigadas de Angola, no lundu” como evidenciado por TINHORÃO (2008) em relatos da época.

A noção de erotismo dos corpos em BATAILLE (2004) confere a ideia de “transgressão” sem imputar a forma judaico-cristã que assevera a oposição entre o bem e o mal. Para Georges Bataille a erotização transgressora consiste na “ruptura das correntes das interdições” e estão ligadas “ao mundo das festas”, sobretudo, aos momentos marcados por excessos. Nesta perspectiva, o movimento dos corpos na dança dos negros causava estranheza por não ser conciliado no cenário da colonização e da escravização, o que demarca o modo pelo qual os negros compreendiam a sua própria arte e buscavam a continuidade daquilo que guardavam de suas origens.

Nas escrituras de época consultadas por TINHORÃO (2008) identificamos que a “dança dos negros” era no Brasil colonial chamada de “batuque” e nem mesmo a diferença da língua falada, do tipo físico ou do lugar de origem, despertava no colonizador uma apreciação. Então, esse comportamento elevou de certo modo a forma pejorativa do olhar sobre as danças enraizadas nas tradições africanas sobretudo, no período em destaque.

A gravura de Honegger (1845) ilustra esta parte do texto e nos possibilita observar “um dia de batuque”, conforme as impressões do autor. Ainda nesta contribuição, uma rara imagem do contexto histórico abordado, o artista nos permite observar os instrumentos e os movimentos coreográficos na dança entronizada pelos negros, no Brasil oitocentista, uma cena carregada de informações visuais, fortemente marcada pela escravidão.

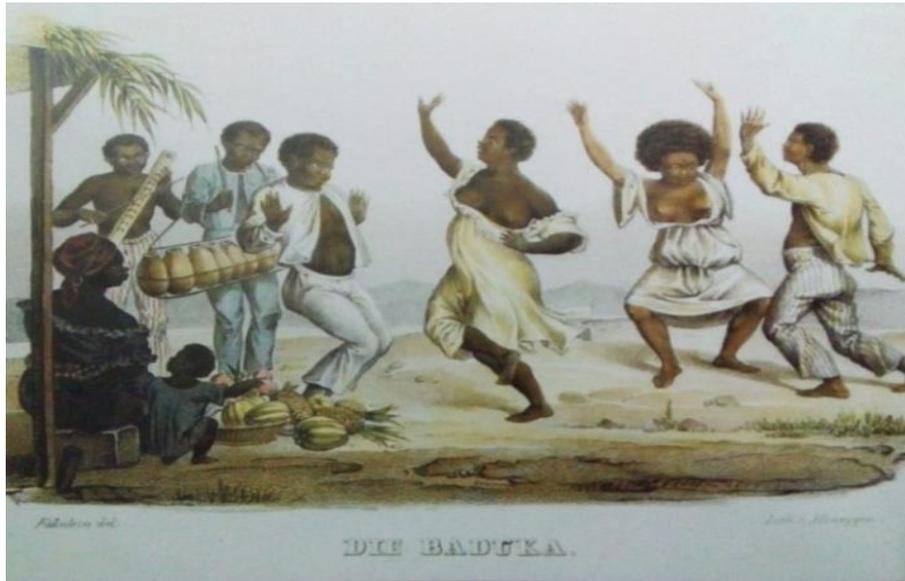


Figura 12- Batuque - litografia sobre papel de Honegger, (1845)

A forma pela qual os negros ressignificaram as suas vivas lembranças serviram para rememorar a sua ancestralidade e possibilitar a sua aproximação ao seu mundo espiritual. Como bem especifica (TINHORÃO, 2008) as danças do sertão africano passaram a integrar, a partir dos fins do século XVIII os vários espaços da sociedade no Brasil, uma conjugação de práticas religiosas, danças rituais, autos de reconstituição social e formas de lazer, que deram origem a cultura brasileira limada em modos de celebrar trazidos por escravizados que mesmo na mordada da não liberdade, entronizaram ritmos, coreografias, cantos, instrumentos e narrativas que inicialmente tiveram como palco os terreiros, e as senzalas, mais tarde os teatros, os salões e a apoteose.

Acresce que os acessos das classes mais abastadas à coreografia e ao ritmo dos terreiros se deram através de intervenções baseadas em modelos que propunha o “aformoseamento pela arte” para ocuparem salões e teatros. Muito embora, permanecesse sob represália por figurar o conjunto de tradições do continente negro, como afirma o francês citado por Tinhorão (2008), Tollenare em suas *Notas dominicais tomadas durante uma viagem em Portugal e no Brasil em 1816, 1817 e 1818*. “Devo, entretanto dizer que as senhoras da primeira sociedade não vão ao teatro. Creio que uma das principais causas disto é o lundu”.

(...) pelos começos do século XIX, a maior diversificação social começava a refletir-se no plano cultural, através de uma nacionalização e branquização das danças introduzidas pelos africanos. Assim, os batuques já se dividiam em três diferentes tipos, conforme a posição de seus integrantes na estrutura socioeconômica: os africanos e seus

descendentes ainda sujeitos à condição de escravos dançariam nos terreiros das senzalas, ao som de cantos de suas terras e música de percussão; os “negros livres”(na maioria crioulos e, por certo, muitos pardos) formariam suas rodas “diante de uma de suas choupanas”, juntando à percussão as cordas de uma viola, indicadora do relevo dado ao canto; e, finalmente, os brancos da classe média imitariam os dois em suas salas, não apenas abrandando a força da percussão em favor do desenvolvimento da parte cantada, mas casando o “pitoresco” da umbigada e do miudinho com a coreografia ibérica do fandango, no que chamava *lundu*. TINHORÃO 2008 pag. 68.

Baseada em estereótipos, uma divisão segregadora apartou os espaços sociais da manifestação, neste “a dança dos negros” e naquele “a dança inspirada dos negros”. O distanciamento e o preconceito acabariam por definir um discurso que levou o fado para o interior das casas e pouco a pouco, inseriu notas que o afastou do seu “lundum avô.” A esse respeito, de acordo com o referido autor deve-se considerar as semelhanças da periferia lusa e brasileira no período correspondente e a forma como a África é apontada como “fornecedora de ritmos sujeitos a processo de transculturação”.<sup>30</sup>

A experiência quissamaense, confere o fato de que a seleção do espaço para a realização da manifestação cultural significou a permanência dos lastros da sua matriz africana, como exemplo: o jongo. Falar das fazendas de Quissamã é também fazer referência aos terreiros e é nesse espaço que o tambor e a roda do jongo permanecem desde os tempos coloniais.

Resiliente, o “fado de Quissamã” deixou o terreiro e adentrou ao espaço da casa, dançado em cruz, dito “da parte de Deus” e acompanhado pelos sotaques percussivos que ressoam sob antigas lembranças e nomes de brincantes negros, mestres “cantadores” e “tocadores” que a oralidade não permite esquecer. Por outro lado, e não menos importante o batuque do tambor permaneceu no espaço do terreiro, em roda como nas descrições primordiais. Dentro e fora da casa a representação da festa “do povo” (re)significou o seu modo de brincar, de festejar. Contudo, aquele que ficou na parte de dentro ressaltou a sua aproximação com o sagrado destacando na dança “cruzada” a sua ligação com “Deus”, enquanto aquela, permanece do lado de fora e segue por variados motivos comparada com a “macumba”.

A dança do fado é realizada entre sacas e meneios de corpos que se tocam e se empurram, guarda no divertimento da “brincadeira” as suas peculiaridades. Quando um

---

<sup>30</sup>Transculturação - Conceito formulado pelo etnólogo e antropólogo cubano Fernando Ortiz (1940).

grita e o outro responde “urubu não come galo<sup>31</sup>” ou ainda “saca de larica<sup>32</sup>”, resalta as abreviaturas de uma manifestação arranhada pela sensualidade que a intenção da “moralidade” colonial não alcançou.

O erotismo na dança do “fado de Quissamã” destaca as heranças culturais tecidas no seu conjunto de partes. A irreverência transita pelo baile, assim como o balançar do quadril e o movimento da saia atraem os olhares, mesmo os mais dispersos. Observamos que durante a execução das peças é comum o cantador exclamar: “Oh dama boa, meu Deus”!

A relação entre o profano e o sagrado define o sentido da experiência e o limite do gesto transgressor. Aqui, a “transgressão” face ao “erotismo do corpo” segue o pensamento de BATAILLE (2004) e nesse contexto, o erotismo e a sensualidade em arranjos coletivos transcende os movimentos da dança do fado. O corpo é apreciado de modo organizado e espetacular pelo efeito da coreografia.

Durante a nossa vivência no campo podemos observar que o corpo é compreendido por uma acepção que o destaca como “lugar de prazer”, contrariando a ideia que concebe o corpo como “lugar de pecado”. Presenciamos os meneios dos corpos, os requebros, o movimento dos quadris, os abraços, os gritos. Também o consumo de bebidas alcoólicas e o vício de fumar cigarros. A esse conjunto de atos “excessivos”, os brincantes, na sua maioria, dizem que “faz parte” como se pertencessem ao modo festivo, aos momentos de alegria proporcionados pela dança do fado.

### **2.3 A TRADIÇÃO FADISTA NO ORGULHO NACIONAL**

A tradição fadista é com grande frequência, associada à singularidade portuguesa desde o período colonial, mas, o que muitos desconhecem é que na região de Quissamã no interior fluminense, sobrevive uma vertente específica da dança do fado, uma espécie de relicário sociocultural, herança das reminiscências afro-lusitanas, uma (re)criação artística que remonta aos tempos da escravidão no Estado do Rio de Janeiro.

Em Portugal, como afirma (PAIS, 2012) "a invenção do fado como "tradição nacional" foi produto de um longo processo. O fado "típico" constitui-se como um estilo

---

<sup>31</sup> Os dançadores gritam “urubu não come galo” durante a realização do baile e as mulheres não participam desse código masculino. Costuma-se dizer que “é um tipo de safadeza dos homens”.

<sup>32</sup> A “saca de larica” é um tipo de umbigada: o dançador executa movimentos frenéticos para frente com requebros sensuais.

evidentemente artificial, mas para ter eficácia simbólica, precisou de ser encarado como tradição. Durante a ditadura salazarista, o movimento de aburguesamento do fado que vicejava desde o século XIX na sociedade lisboeta ganhou “maiores esforços de domesticação” e como aponta (PAIS, 1996) “O argumento da proibição era a defesa dos “cidadãos pacíficos e laboriosos”, supostamente “acordados a altas horas por vozes roucas e avinhadas”.

Em 2011, com a chancela da UNESCO, na noite do dia 28 de novembro, Portugal celebrava o reconhecimento do fado como patrimônio imaterial da humanidade. O resultado da votação descomprimia o orgulho nacional e ratificava o penhor simbólico tributado pela efervescência ideológica desencadeada pelo regime e, por fim, consolidava o mito do fado como um dos símbolos da identidade nacional lusitana.

O reconhecimento do Fado português como patrimônio da humanidade, despertou o interesse por novas pesquisas sobre o fado do Brasil e desencadeou uma série de conjunções reflexivas e teóricas para diluir a complexa (co)relação desse fado que o Atlântico uniu e separou. Desde o início do século XX, pesquisadores enfatizam a relevância em compreender o conteúdo identitário na manifestação fadista, estudiosos da cultura popular como Mário de Andrade chamaram a atenção para a importância de alcançar a dimensão das brincadeiras, na contextualização daquilo que se promovia em estabelecimentos simples e marcados pela ruralidade.

Do outro lado do Atlântico, no Brasil, no município de Quissamã, o fado dança e canção, também aportou o novo século (XXI) em páginas que destacavam a (re)valorização do patrimônio cultural. A prospecção turística descortinava o potencial da cultura popular quissamaense promovendo planos de ajustamento e estímulo às práticas tradicionais. De modo considerável, as heranças culturais foram desde o processo político-administrativo emancipatório, ocorrido na década de 1980, elencados e mobilizados para representar as peculiaridades de uma Quissamã que se traduz através dos seus lugares de memória.

Se na Europa, Portugal acionava o fado como elemento simbólico e representativo da arte do seu povo, processo semelhante era postulado pela sociedade quissamaense e o contraste cultural estava pautado nos saberes populares que culminaram na definição do perfil artístico e cultural da recém conquistada municipalidade. Iniciou-se neste contexto uma reafirmação das origens do fado quissamense e com a contribuição de pesquisadores como José Machado Pais



Figura 13 - Banner utilizado na decoração da Câmara Municipal de Quissamã (2017) durante Moção de Aplauso para o Coletivo Fado Patrimônio Vivo

Em novembro de 2017, após uma ação de iniciativa popular o fado de Quissamã foi reconhecido pela Casa Legislativa Municipal, Patrimônio Imaterial Quissamaense conforme Lei Municipal 1724 / 2017. A moção de aplausos somada aos depoimentos que atribuíram ao fado relevante notoriedade no aspecto da representação cultural enaltecera a participação de homens e mulheres que ao longo dos anos dedicaram suas vidas a feitura e ensinamento da arte de brincar o fado em Quissamã. E nesse cenário, onde a vida em comunidade e a participação dos indivíduos encenam o lugar da identidade na territorialidade, o fado é destacado como um tributo a memória daqueles que colaboraram em fazer do fado, o fado de Quissamã.

#### 2.4 FADO: O HOMEM, O GRUPO E A FESTA

E quando, velho, teu corpo-semente, enfim, se planta  
 O chão americano se mistura ao pó de teu corpo,  
 Farelo de outras terras e de outros barros  
 De cores africanas  
 Para mais uma vez brotar a planta dos frutos mestiços  
 Que confundem as línguas,  
 Que subvertem as lógicas  
 Que caminham erguidos e rogam a ti  
 A misericórdia do teu perdão, a altivez de tua simplicidade, a clareza de  
 tua presença negra.  
 A Reta e a Curva. Poema de Satu do Salgueiro – novembro / 2017

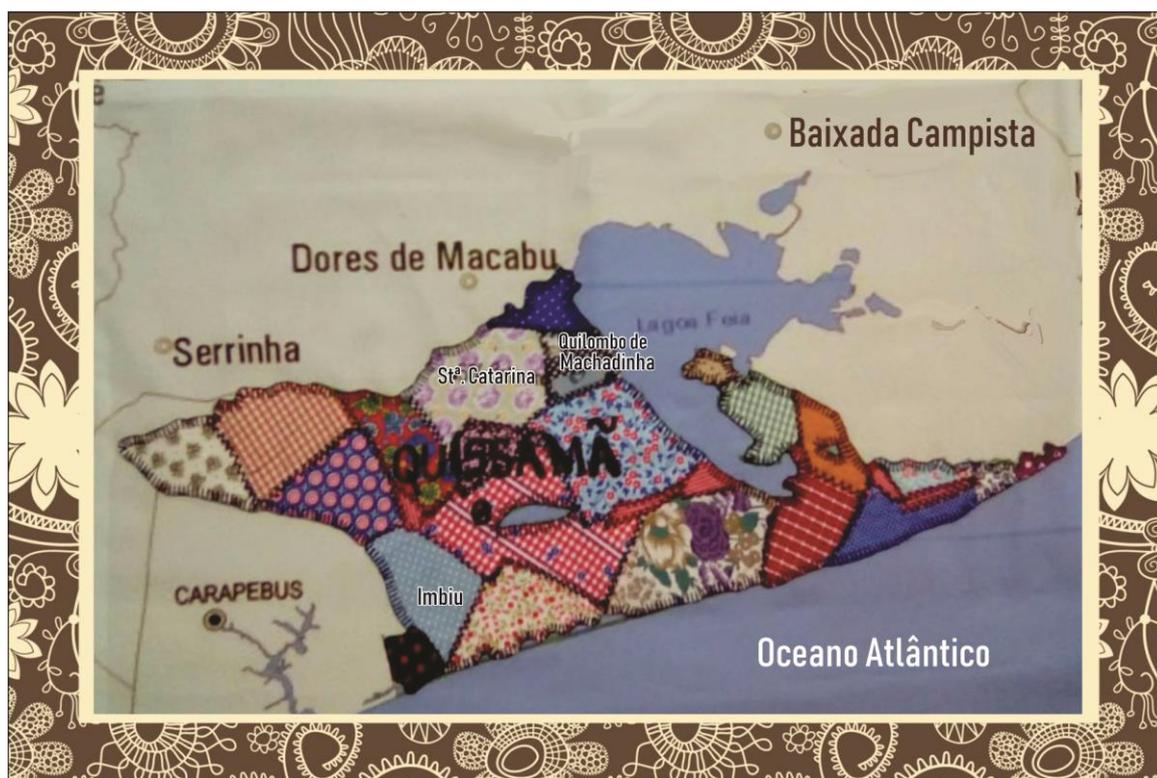
O “fado de Quissamã”, também chamado de “fado angolano” tem a sua origem no contexto sócio-histórico da região norte fluminense e guarda nas entrelinhas da sua narrativa, lembranças do lugar ocupado por intenso contato intercultural e extensa área canavieira. O cotidiano se desdobra em uma produção cultural que revela o protagonismo de homens e mulheres dedicados ao lazer e a vida em sua comunidade.

Durante as conversas com os mestres do “fado de Quissamã” compreendemos que nas décadas anteriores era comum um determinado grupo de cantadores “fazer o fado” em localidades próximas, um tipo de divisão regionalizada. Isso ocorria, ao que tudo indica para facilitar a locomoção e a comunicação entre as comunidades vizinhas. Essa relação entre o homem, o grupo e a festa do fado demonstra também certo vínculo de afinidades por parentesco e laços comunitários.

Os cantadores com idade entre 70 e 85 anos falam sobre os seus antigos mestres e mestras. O saudoso violeiro, Crisonor Pereira, revelou-me durante uma brincadeira na localidade chamada Morro Alto que havia aprendido a tocar a viola do fado com a sua mãe, ainda quando menino. O mestre Ivail dos Santos se lembra dos bailes na Beira da Lagoa, lugar marcado por famílias de bons cantadores e dançadores do fado. Dona Conceição, moradora da Embaíba nos revela que o seu pai, um caboclo nascido na comunidade do Machado, filho de índios do lugar era um grande violeiro de fado.

Falar de fado em Quissamã é falar de cantadores que moravam na “Barra de Macabu”, como Antero da Barra e Jorge Piaba. Outros fazedores de baile como Antônio Rodrigues e Chico da Fazenda Machadinha, Arlindo e Paulo José da Fazenda Floresta, Benedito Cambanga e seus irmãos da comunidade Alto Grande, Valdemiro Santana, Jorge Machado, Erenita Andrade, Antônio Morim e tantos outros que teceram a identidade fadista local.

Elaboramos o mapa abaixo durante uma das oficinas para iniciantes do fado. O mapa foi customizado com retalhos. Enquanto os fadistas falavam sobre os “bailes e cantadores” de “antigamente” os pedaços de tecido eram presos no mapa desenhado conforme os limites do município de Quissamã. Nesta atividade o objetivo era compreender a dinâmica e a incidência da dança do fado no município. Buscamos pela oralidade relatos que pudessem evidenciar elementos colaborativos no entendimento sobre a prática fadista, o estilo de vida e a sociabilidade como lugar da enunciação popular neste modo de festejar.



Mapa 2 - Mapa das localidades - fado em Quissamã

Identificamos que todo o entorno da Lagoa Feia, passando pelas bordas de Dores de Macabu, recortando pelos morros de Pindobas, descendo pelos brejos do Imbiu, voltando por Santa Francisca até a Machadinha, as Fazendas e vilarejos rurais eram lugares com espaço para o fado e para os fadistas.

O fado se constitui basicamente como prática rural no município de Quissamã e a oralidade traz elementos que evidenciam esta afirmação, como por exemplo: “o bom dançador dança no coice” e “o coice da viola determina o fado”, significa dizer que o bom dançador está atento ao ordenamento que o violeiro faz durante a “parte” do fado e conduz a dança em harmonia com a viola. A palavra “coice” que nos remete ao movimento para trás feito com os pés pelos animais, na dança do fado está relacionado a “uma batida” que o violeiro dá no bojo da viola para avisar o momento certo do sapateado e das palmas.

Colocaremos trechos que consideramos relevantes sem direcionar o nome do informante conforme ficou estabelecido com os envolvidos:

Um de nossos informantes, um dançador com 43 anos nos revelou o seguinte: Lembro que meu pai cantava e minha mãe dançava. “Eu ia, era muito pequeno e dormia

com outras crianças, ficávamos sobre esteiras de taboa no chão das casas. E não tinha carro não. Era a pé, de caminhão. A turma ia de todo jeito”.

Em outro momento da conversa o violeiro diz o seguinte: “Amaro Baco era um preto que morava no Bacurau, ele tocava um tal de mundurucu. Era uma cabaça presa num pedaço de pau com umas cordas, fazia um barulho danado. Era muito bom. A gente dançava a noite inteira com aquele negócio arranhando”.

Um cantador experiente caminhando para os oitenta anos fala que em “todo lugar de Quissamã tinha cantador. Um queria ser melhor que o outro mas todo mundo tinha suas pareia certa”.

Perguntamos sobre as casas, onde se dançava. Ouvimos que “toda comunidade tinha uma casa ou mais onde o dono gostava de fazer uma brincadeira.”. Entre as falas podemos apreender que as pessoas brincavam em casas pobres de “chão batido” e casas mais prosperas onde as salas possuíam assoalho de madeira.

Sobre as brincadeiras recorrentes no Salão Comunitário da Fazenda Machadinha transformado pela Prefeitura local em Memorial ouvimos o seguinte: “a Prefeitura se meteu demais. Era pra reformar, deixar bonito mas, não podia tirar o fado de lá. Quando ela retirou o fado, ela expulsou o fado de Quissamã.”

Perguntamos se o Salão da Machadinha faz falta atualmente, se há saudades desse lugar e obtivemos a seguinte resposta: “Você corta uma árvore, arranca pela raiz. Você vai esperar ela brotar de novo? Você vai esperar comer fruto dela novamente? Ah meu Deus, acabou tudozinho”.

A respeito do turismo, perguntamos se é agradável viajar, vestir o uniforme, receber os turistas. A primeira resposta foi uma risada depois o seguinte: “Os turistas são boa gente! Mas vem pouco. Já veio mais. O uniforme é bão, deixa nós mais apresentado”.

Questionamos sobre o pagamento e percebemos que a maioria não faz essa exigência. Alguns, no entanto, colocam o cachê como algo necessário. Um dançador com cinquenta e três anos afirma que “eu não vivo com dinheiro do fado, eu vivo pra dançar o fado, me faz bem. Aprendi com o falecido meu pai e não invejo quem sabe porque faço bem”. Uma das damas com sessenta anos declara que “dançar me deixa alegre, me sinto viva e pra mim essa é a melhor recompensa”.

Ao que tudo indica, o “pagamento” foi efetivado como prática comum nos últimos anos. Pelos relatos identificamos que durante a execução do Projeto Político que buscava desenvolver o turismo em Quissamã, a Prefeitura do município remunerou mensalmente os fadistas por apresentações no Complexo Cultural da Fazenda Machadinha e desta

forma, o “pagamento” foi constituído quase que de modo indispensável para a realização das “brincadeiras” por parte de algumas pessoas do grupo.

Atualmente, cada cantador cobra no mínimo cem reais por baile. Os dançadores e damas recebem no mínimo cinquenta reais por apresentação, cada um (a). Sobre a remuneração um dos nossos informantes afirma o seguinte: “antigamente tinha muito cantador bão e ninguém cobrava nada. Agora acabou tudo. O pai chegava pra cantar e ficava esperando vez.”

Na dança do fado uma dupla é chamada de “pareia”. O baile é chamado de brincadeira e as pessoas participam sem o uniforme. A apresentação exige o pagamento de um cachê e os fadistas utilizam o uniforme.

O uniforme masculino é composto de calças, camisa de manga longa, botas e chapéu. O uso dos tamancos é feito apenas por alguns dançadores. As mulheres usam saias longas e rodadas, blusa de manga curta e sandálias. A indumentária é fornecida pelo poder público local, em 2017 o uniforme foi financiado pelo Ministério da Cultura.

Durante esta pesquisa foi possível observar que o “pagamento” e o “uniforme” estão no limiar do sentido que difere a “brincadeira” da “apresentação”. A primeira carrega a ideia do pó da terra porque como se diz “o fado ta bão quando sobe a poeira”. Normalmente dançado em casas de chão batido ou piso de madeira a intensidade do sapateado fazia e faz o ambiente ficar tomado pela poeira. A segunda é destacada pela ideia do palco e do espetáculo.

Buscar entender a profundidade da dicotomia: entre o pó e o palco, leva-nos a compreender a transformação experimentada pelos fadistas de Quissamã a partir dos anos 90 do século XX. Essa mudança diminuiu inclusive a participação das pessoas, aquelas que dançavam por gostar da “brincadeira”, sem o compromisso da “apresentação”.

Aproveitamos para indagar sobre a questão religiosa e destacamos o fato de muitos fadistas terem se afastado porque se converteram nos segmentos evangélicos. Essa atitude causou estranhamento no grupo principalmente porque o “fado é dito da parte de Deus”. Percebemos nos brincantes assíduos certo desconforto sobre esse assunto e a preferência por não se posicionar a respeito.



Figura 13- LP (1985) com vozes de grandes cantadores do período

Atualmente, o fado de Quissamã é cantado pelas vozes de Ivail dos Santos, Ivair Francisco das Chagas, Leandro Firmino e Jobel Maia. O grupo de damas e dançadores é constituído por pessoas que há anos dançam o fado, com pouca exceção. É recorrente entre os fadistas de Quissamã a lembrança sobre os bailes de outros tempos e é comum citar antigos cantadores e lugares onde se costumava dançar. Percebemos no entremeio das conversas lembranças sobre as suas próprias famílias, avós, pais, tios e mães, que compartilhavam e ou iniciaram os fadistas de agora.

## 2.5 FORMAS DE INCORPORAR: O SAGRADO EM MODOS DE FADEAR

### Reis Temporão – “o Reis do Fado”

Na descrição de Elizabeth Travassos, o “Reis temporão”, uma cantiga tradicional de folia de reis, de caráter solene e religioso é executada à porta do salão ou da casa onde será realizado o bailado, todos são convidados para acompanhar do lado de fora e a porta é fechada durante a execução, após a louvação a Deus e ao patrocinador da noite é cantada a mineira <sup>33</sup>de louvação e numa apresentação ritmada apenas pelos pandeiros os cantadores homenageiam os donos da casa, sua família e os amigos.

---

<sup>33</sup> A mineira é uma das partes do fado marcada por duas palmas curtas, como explica o Mestre Ivail dos Santos.



Figura 15 - Bandeira de Santos Reis do “Fado de Quissamã”

Após a finalização da peça a porta é aberta e acompanhando os cantadores os brincantes se posicionam para “principiar a brincadeira”, homem de frente para homem e mulher de frente pra mulher, na tradicional formação em cruz.

Sobre a organização e a ocorrência do fado em Quissamã, a antropóloga anotou o seguinte:

O fado não tem data fixa nem pertence a nenhum ciclo do calendário religioso católico. Ele ocorre quase semanalmente, nas noites de sábado. Mas à diferença dos demais bailes populares, o fado é “da parte de Deus”, podendo ser realizado durante a Quaresma, período em que muitos católicos se abstêm de dançar. Isto não significa, porém, que se trate de uma festa religiosa, mas apenas que ela é aceita sem reservas na moral popular. A prova de que é “da parte de Deus”, segundo os informantes, está na formação dos dançarinos: dois pares – dama frente a dama e cavalheiro frente a cavalheiro – formam uma cruz e evoluem basicamente nesta posição. (TRAVASSOS 1985, pag.167)

Em Quissamã, os brincantes do Fado iniciam as visitas em casas das comunidades com a Bandeira de Santos Reis no dia 05 e finaliza no dia 20 de janeiro. Preferem começar a caminhada já com o escuro da noite.

O Reis como é chamado pelos cantadores é cantado em qualquer época do ano. Quando chegam à porta de quem irá acolher o grupo trovam versos em homenagem ao dono da casa, em seguida é servida uma variedade de alimentos (bolos, doces, refrescos, café, caldos quentes) em mesa farta onde todos são convidados para confraternizar.

Percebemos que durante a execução da parte chamada de “Reis” as luzes da casa são apagadas. As pessoas convidadas pelo dono da moradia permanecem silenciadas até que os versos “puxados” pelos cantadores quebrem a aparência de celebração rezada como se fosse uma ladainha.



Figura 16-Visita do Reis Temporão em Quissamã. Janeiro / 2017

A escolha da data em que se comemora o dia municipal do fado foi atribuída a reverência aos Santos Reis pelos brincantes do fado. Assim no dia 06 de janeiro (06/01), em Quissamã é comemorado o dia municipal do fado.

### **Celebrar: a vida e a morte**

A “brincadeira” como também é chamado o baile do fado é “marcada” (agendada) por motivos diversos. De modo costumeiro as pessoas marcam pra “fazer uma brincadeira” sem motivo especial. Os fadistas preferem “marcar um fado” pra comemorar o próprio aniversário, como exemplo vou narrar o acontecimento de uma dessas brincadeiras:

Onze de dezembro de 2015, o relógio marca 22:00h. Em Quissamã, no Sítio do Seu Manelzinho Preá, um pedaço de terra fincado nas areias da Restinga, cercado de matos, os fadistas começam a chegar e se cumprimentam com muita agitação. O assunto do falatório é a falta de transporte coletivo, há muito solicitado ao transporte municipal. O ônibus não passou e os brincantes precisaram se mobilizar para não perderem o baile. Hoje, a data é muito especial, a “brincadeira” é comemorativa aos 80 anos do Seu Jayme, fadista antigo do Imbiú. Todos são chamados para a porta da casa, de portas e janelas fechadas, da banda de fora acompanhamos a louvação.

Os fadistas cantadores entoam a cantoria do Reis Temporão anunciando a chegada do natal. Em seguida a cantoria mistura o nome do menino Deus, Nossa Senhora, São José e os donos da casa. Trovação finalizada. Uma janela é aberta, a porta principal também. É tudo muito simples, a casa, a gente e todo o resto. Um cheiro de folhas verdes exala num vento calmo e fresco. Se a beleza e rusticidade do lugar são fascinantes, também o é a alegria e a hospitalidade. Muitas palmas, muitos risos e a primeira parte é encerrada. Voltamos para o terreiro, onde num bar coberto de telhas e cercas feitas de arame, o fado será dançado. O violeiro puxa uma nota, o pandeiro balança, dispostos em cruz e sob olhares curiosos todos dançam sem preocupação.

A lua parece nos espiar entre as nuvens, isolados na imensidão da noite, a cena parece saltar de um livro antigo. Bebemos, dançamos e brincamos! Quando o cantador puxou no coice “a barra do dia evem / a barra do dia evem”, os brincantes se prepararam para a derradeira, se acotovelaram, se abraçaram – os quatro, a cruz, uma forma de agradecer pela companhia na dança e demonstrar a satisfação de estarem juntos, mais uma vez.

Finalizado o baile, duas horas da madrugada seguimos para nossas casas deixando marcado o próximo encontro que será no Salão do Seu Antônio no último sábado de janeiro, mês que vem.

\*\*\*



Figura 17- fado na localidade do Imbiu - Sítio do Sr. Manelzinho Preá (2017)

O fado na localidade do Imbiu reúne pessoas desta comunidade que normalmente não participam de fados em outros locais. Observamos que os dançadores do lugar pertencem à mesma família. Acompanhamos em vários momentos a participação de crianças estimuladas pelos mais velhos.

O baile aqui apresentado ocorreu a pedido do Sr. Jayme. Este mesmo dançador que se declarava dizendo ter “vivido seus melhores anos nos bailes de fado” pediu aos seus “amigos dançadores de fado” para que na ocasião do seu falecimento fosse realizado “um fado para a sua despedida”. Pouco tempo após a realização do fado para a celebração da vida do Sr. Jayme organizamos um “fado para a derradeira despedida” conforme a vontade do mestre dançador:

Em uma manhã chuvosa de 2017 recebemos a triste notícia que o nosso querido fadista Jayme, aquele de sorriso largo e alma de menino havia nos deixado. O Sr. Jorge do Imbiu nos mobilizou para realizarmos um pedido feito pelo amigo falecido, “Jayme sempre dizia que o fado era a melhor coisa de sua vida” e quando morresse queria fado na sua derradeira despedida. De viola e pandeiro a vontade do amigo, foi atendida.



Figura 18- Cortejo do fado no sepultamento de um fadista.

A manifestação do fado está presente na vida e na morte dos seus brincantes como um elo da rede de sociabilidade estabelecida por meios de laços afetivos que se vão fortalecendo entre os indivíduos, as suas comunidades e as suas lembranças. Para além da tristeza sentida na morte, o fado funciona como um alento que faz permanecer vivo o fadista, sempre rememorado nas rodas de conversas onde as suas características marcantes são ressaltadas com orgulho e saudade, deixando de ser presença passando a ser memória.

## 2.6 O BAILE

O sabão para ser bão, o sabão para ser bão  
Depende da cinza preta, depende da cinza preta  
Olêê, aaaaaa...

Trecho cantado na parte Sabão

O fado até a década de 1980 era dançado com frequência nos salões comunitários e casas de arruados de fazenda e bairros rurais como observou TRAVASSOS (1985). A espacialidade da manifestação fadista permanece na atualidade, com maior ocorrência no

meio rural. Os bailes são organizados em varandas de casas de sítios e salões de festa afastados do centro urbano.

O baile é conduzido por dois cantadores – pandeiristas e um violeiro, a dupla de cantadores além de entoar o repente (um canta no coice e o outro no contra - coice fazendo referência ao som típico da viola, “aqui chamado de coice da viola”) dizem “um canta por cima e outro por baixo”, também são responsáveis pela percussão executada pelos pandeiros e o “papirote” (estribilho do pandeiro) é o marcador das evoluções corporais. Assim, as palmas, os sapateados, o estribilho do pandeiro e o coice da viola se complementam, são toda parte, e parte do todo, na ausência de um o outro não se realiza.



Figura 19- Cantadores do Fado Leandro, Ivai e Ivail durante Festa do Folclore - Quissamã 2017

O fado é o nome dado a um conjunto de “partes” ou “peças” como são chamadas as variações da coreografia, do canto e do ritmo. Entre uma parte e outra os cantadores e dançadores fazem uma parada de poucos minutos. Normalmente as pessoas buscam ar fresco na área externa ao salão nesses intervalos, mas logo retornam para continuar a brincadeira.



Figura 20 - Cena do baile 1 – Fonte: Pedro Kirilos / Agencia O Globo

Na década de 1980 foram catalogadas 17 partes. Atualmente são realizadas apenas as seguintes: “Camilo”, “Mineira”, “Chico de Cadeira”, “Senhora Dona”, “Sério”, “Mineirada”, “Sabão”, “Extravagância”, “Tirana do Sul”, “Boi Surubim” e “Barra do Dia”. O baile é iniciado pela parte Camilo e após esta se canta qualquer outra. A parte “Barra do Dia” é cantada normalmente quando o baile está sendo finalizado.



Figura 21 - Cena do baile 2 – Fonte: Pedro Kirilos / Agencia O Globo

## Considerações sobre a estrutura musical do fado<sup>34</sup>

“Pandeiro caixa de guerra”

Frase recorrente nas composições do Fado

O “Fado”, por nós observado é executado por um trio de cantadores, onde dois tocam pandeiro um, viola. As canções narram ou remetem a situações diversas do cotidiano rural. Possuem estrutura melódica modal, várias delas no modo jônico complementado por harmonização na viola utilizando sétimas menores, remetendo a uma ambiência mixolídia. Soam como toadas cantadas em terças paralelas que são entrecortadas por trechos batidas de palma e pé, guardando alguma semelhança na parte rítmica com a “Catira”, encontrada em outras regiões do Brasil. Os pandeiros fazem a “levada” propriamente dita do “Fado”. Com toque específico, anunciam as palmas e pés batidos pelos homens. Na hora em que isso acontece, os pandeiros dobram o ritmo. Uma estrutura rítmica básica é a seguinte:



Podem surgir variações da estrutura acima. Uma das variações encontradas é a combinação por quatro compassos da configuração do compasso dois com o três simultaneamente, provocando efeito de polirritmia. Antes da entrada das palmas, em momentos específicos anunciados pelo pandeiro, os homens batem os pés em batidas dobradas pelo pandeiro, combinando elementos do ritmo acima.

Em algumas partes ou peça (forma de divisão do fado que consiste em coreografia e ritmo próprio de cada parte) o trecho de palmas é maior, podendo chegar a dezesseis compassos. Os fadistas costumam diferenciar as palmas de cada parte chamando de palma longa ou palma curta. A possibilidade abaixo é usada também:



...

O pandeiro é tocado na vertical, e se movimentava muito. Por isso a importância de ser muito leve. É o pandeiro que vem de encontro à mão, e não o contrário. Dedos

<sup>34</sup>Agradecemos ao Professor Wilson dos Santos por esta análise musical do “fado de Quissamã”.

esticados e uso do rufo na última colcheia do compasso em muitas músicas (partes). A afinação do instrumento se dá por aquecimento ao fogo, uma vez que não possui tarraxas para esticar o couro.



Figura 22- Oficina de fado para Cantadores – (janeiro / 2017)

A composição do pandeiro é feita da madeira chamada de “algodão d’água”, cortada “na força da lua”, ou seja, durante os três últimos dias da lua minguante. São cortados os brotos retos com medida maior que um metro e transformados em régua de dez centímetros de largura são colocados dentro da água no dia que antecede a feitura do pandeiro. O couro costuma ser o de cabra. O tamanho do pandeiro não possui medida padrão. As laterais são cortadas para encaixar chapas metálicas (normalmente são usadas tampas de garrafas de cerveja). O couro é esticado com a ajuda de alicates e preso com tachinhas (pequenos pregos). É necessário que o “pandeiro seja leve”, explica o Mestre cantador.



Figura 23- A feitura do pandeiro

A feitura do pandeiro não é uma técnica e um saber dominado por todos os fadistas em Quissamã. O “fazedor” de pandeiro também faz o tamanco. O Sr. Jorge Machado, cantador antigo e importante referência do “fado de Quissamã”, nos explica que “couro pra pandeiro deve ser de cachorro do mato, macaco ou cabra, porque couro de boi é grosso demais e de carneiro arrebenta”. Atualmente, o Mestre Ivail dos Santos é o fabricante de pandeiros para a realização do fado no lugar.

### No “coice da viola”

“Essa viola é a nossa consolação  
Hoje não valho nada  
Em algum tempo, já fui bão”

Trecho cantado em partes do fado

A viola é tocada com a função de fazer o acompanhamento harmônico, sempre com poucos acordes e complementando a levada dos pandeiros. O cantador que puxa os versos senta-se ao lado do violeiro e diz-se que ele está “no coice da viola<sup>35</sup>”. Assim como os cantadores de maior expertise se mantêm no “coice da viola” também são os dançadores, somente os mais qualificados podem ingressar na proximidade dos

---

<sup>35</sup> “Em “categoria nativa”, a expressão “no coice” ou “coice da viola” faz referência a qualidade que tem a viola na dança do fado: o violeiro bate na viola para sinalizar o momento em que as palmas, os pandeiros e o sapateado devem ser executados.

cantadores, do contrário o fado pode “desnortear” pela falha de um que levará ao erro do segundo (cantador e brincante), a função das palmas e do sapateado decorre ao pandeiro e a viola deve produzir um conjunto harmônico.

### **O espaço da dança**

O salão é um ambiente livre de objetos permanecem apenas acentos para o violeiro e os cantadores. Independente da dimensão do salão os brincantes dançam muito próximo dos cantadores, se acotovelam, se tocam e disparam uns contra os outros, palavras de animosidade: “mais uma vez, quero vê! / Segura Martinha! / Oh dama boa meu Deus / Firma cumpade! / Num erra não”.



Figura 24 - Fado na localidade do Imbiu (agosto / 2016)



Figura 25- Fado no Alambique do Canto de St. Antônio ( novembro / 2017)

O Violeiro Ivail dos Santos conta que antigamente lá pelas bandas da Lagoa feia “casa veia, de porteira aberta e o lampião balangando, o fado ia até amanhecer o dia. As crianças não podia entrar. Ficava na janela olhando.”

Ao término de cada parte é comum os brincantes se abraçarem e festejarem o sucesso da coreografia. A música é paralisada, encerrou uma parte! Os brincantes buscam ar fresco, normalmente na área externa do salão. O baile é encerrado com a parte barra - do – dia. Esta parte descreve na letra, a vontade que os brincantes têm de amarrar o dia para que a noite dure um pouco mais, por fim é a derradeira e o baile finaliza.



Figura 26- Finalização da dança do fado na Casa de Taipa (2017)

As coreografias são específicas e algumas poucas não são executadas por serem desconhecidas pelos brincantes atuais, por esse motivo, partes como “balão” e “marreca” se tornaram inviáveis para serem realizadas durante o baile. O esquecimento, acompanhante da memória, se manifesta também na dificuldade de realizar algumas cantigas. O desuso acomete o distanciamento de letras e expressões corporais, para estas lacunas os brincantes citam mestres antigos para referendar lembranças fragmentadas sobre a canção, a dança, sobre as partes esquecidas.

Os promotores do bailado se encarregam de oferecer uma alimentação para os brincantes, além de custear seu transporte e remunerar os cantadores e o violeiro.

Contudo, “nem sempre o fado sai impecável, como desejariam seus realizadores e há diversos expedientes para coordenar o desempenho coletivo. É muito comum ouvir um dos cantadores dirigir-se ao grupo que dança com expressões como: “segura as palmas, gente! ou “olha a mão!”. (...) Se os pares erram a coreografia, os cantadores gritam-lhes o nome da parte: “Tirana-do-sul! É valsado, gente! Segura a mão compadre!””; como também observou Travassos (1991). Essa integração é um traço relevante da brincadeira, ambos se corrigem mutuamente estando num salão doméstico ou numa apresentação pomposa num teatro lotado, por exemplo. Destacamos que são recorrentes entre os fadistas as afirmações: “o fado é bom demais.” ou “a brincadeira não pode acabar”.

Durante esta pesquisa observamos no depoimento de alguns fadistas uma acentuada preocupação em relação à continuidade do fado no território de Quissamã. Muito se deve a idade do grupo e o afastamento de alguns brincantes por motivos religiosos, pessoas que se converteram e os líderes evangélicos discordam sobre a sua permanência na brincadeira do fado, embora seja dito “da parte de Deus”.

Notamos na fala de alguns dançadores e damas que a remuneração, esta que passou a integrar o cotidiano da brincadeira nos últimos anos para se fazer o fado é vista como um elemento que enfraqueceu o sentido de valor dado por eles a dança. “Antigamente o baile enchia e o povo queria mais, aí veio a Prefeitura pagando pra dançar, pronto desnordeou todo mundo”, explica um dos informantes.

A criatividade desse bailado instaura as narrativas identitárias do “ser fadista” no cenário imagético da memória coletiva comunitária quissamaense. São lembranças (de) e memória (de quem) partes do construto identitário produtor de recapitulação e itinerários históricos. Seja pela canção ou pela dança o que se apresenta é uma trajetória aludida por

muitos personagens, lugares, paisagens, méritos e fracassos. O fazer cultural na “brincadeira do fado” é o que difere na forja das culturas fluminenses a identidade local do município de Quissamã.

No ano de 2016 o “fado de Quissamã” teve lugar de destaque no evento Interculturalidades:



Figura 27 - Apresentação do Fado – Festival Nacional de Cultura Popular Interculturalidades (2016)

Nesta conjuntura desponta o fado no mapa de cultura do Estado do Rio de Janeiro, sob a égide do construto identitário que permuta e valida o perfil artístico cultural quissamaense e ratifica, de certo modo a territorialidade. Assim, como diria Cecília Mariz (2014) "as antologias podem ser criadas e reforçadas em rituais. Eles expressam valores, como aponta Robbins, mas também reforçam - ou mesmo recriam crenças. (...) Cada ritual analisado estaria, então, vinculado a um sistema ontológico, e não apenas a valores".

### **Renovação: a transmissão do saber tradicional**

A feitura das brincadeiras e passagem dos “saberes fadistas” são feitas pelos “tocadores”, “cantadores” e “dançadores”, que reunidos garantem voluntariamente a resistência do fado em solo brasileiro. Assim, podemos apreciá-lo como patrimônio vivo, na medida em que são apropriadas na elaboração do Projeto de Salvaguarda com a justa colaboração para que seja valorizado, sob notas de (re)conhecimento às práticas

seculares, sobretudo, as afrodescendentes evitando assim o seu apagamento ou esquecimento causados pela ausência de manutenção ou descontinuidade em desrespeito à memória, à narrativa e ao desejo dos seus protagonistas.



Figura 28- Oficina de fado (2017).

Durante as oficinas para crianças e adultos a transmissão dos saberes é feita pela observação, pela escuta e principalmente pela prática. As crianças são colocadas para dançar com os mais experientes enquanto os cantadores aprendizes participam um de cada vez, montando “pareia” com o cantador mais experiente.

O convívio no campo, entre conversas, experiências e observações nos levou a perceber que o fado de Quissamã pode ser visto como um tributo aos negros escravizados que bailaram seus corpos para nos deixar tão rico presente, é uma homenagem às mulheres que cantavam bailes de uma noite inteira na feitura de um bom folguedo, é também um convite à reflexão para pensarmos os (des)caminhos e (re)encontros do patrimônio cultural no Brasil.

Nesta perspectiva, a energia que move este coletivo é o encantamento que o fado exerce sobre suas vidas e constitui uma base sólida pelo modo de ser, viver e saber, tornando-os mestres fabricantes da arte popular brasileira e guardiões da sua própria história.

## **2.7 DE PELE SANTA E EMPLUMADA – REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NA DANÇA DO FADO**

Tomando como perspectiva o gênero e a distribuição de papéis sociais no contexto do “fado”, buscamos analisar a questão da identidade gênero, dedicamos esta parte do texto à representação da mulher na dança do fado. A ideia é mostrar os elementos de construção da figura feminina na composição das letras e na participação da dança.

As oficinas de fado organizadas a partir de janeiro de 2017 possibilitaram momentos de conversa e nestes intervalos, o repositório da oralidade revelou cantadoras de fado que no passado “faziam baile de uma noite inteira e cantavam como homem”.

Os encontros (as oficinas) são chamados “treino” ou brincadeira”, se estão somente cantadores, “treinam”, e o grupo, “brincam”.

Particpei dessas oficinas durante o ano de 2017 e observei que o registro do cancionero funciona para fazer o reconhecimento de cada parte. “O fado é dividido em partes e cada parte tem o seu jeito de cantar e de dançar, tem palma longa e curta, se um errar desnorteia”. Assim, é importante anotar cada parte cantada porque servirá para os iniciantes, principalmente. Foi durante a anotação destas partes musicais que percebemos o modo pelo qual a mulher é representada no cancionero fadista quissamaense.

Outro aspecto de interesse é a personificação das aves é recorrente em casos em que o compositor não pretende declarar para quem a letra foi feita, seja para homenagear, degradar ou tornar pública a descoberta de um adultério. O animismo é uma figura de linguagem que funciona como recurso poético e ao mesmo tempo reforça as cores das alegorias do regionalismo característico na linguagem dos mestres fadistas de Quissamã.

A composição das letras é feita na maioria das vezes por homens porque não há mulheres que cantam fado na atualidade. As letras cantadas são composições antigas, com pouca exceção. Percebemos que a representação da mulher nas partes do fado circula entre paixões, saudades e desprezo. As emplumadas que voam são referenciadas pela beleza, leveza e ternura, enquanto que as domesticadas seguem por uma linha de degradação moral. Nesse contexto, a mulher é representada por figuras de linguagem que ora simboliza o amor em narrativas românticas, ora é destituída das qualidades morais e são cantadas em versos sobre o adultério, e desmoronamento do lar, na maioria das vezes.

Nesta perspectiva selecionamos algumas partes cantadas no fado para elucidar esta nossa observação – Tabela 01:

<p><b>1 - Mineira Rola</b></p> <p>Eu pedi a mão a rola / A rola não quis me dá          Indo não chegou seu tempo / A rola avuou do milhara          Ah, rola...se eu deixar de te amar...          O meu pai me fez casar, na fulô da minha infância</p>	<p>Comum nas letras de fado a mulher ser representada por uma ave que voa, principalmente em composições românticas, a exemplo deste caso.</p>
<p><b>2 – Mineira Garça Morena</b></p> <p>Eu tenho recordação da minha garça morena          Meus olhos que choram água / meu coração que tem pena          Vou no céu falar com Deus / pra ver que jeito ele me dá          Oh minha garça morena, tenha pena / volta e vem me consolar</p>	<p>Observamos recorrentes composições fadistas que colocam o sujeito em aproximação com Deus, seja em casos de doença, incesto ou amor.</p> <p>A esperança em resolver a questão amorosa é colocada no plano espiritual e mais uma vez, a mulher é cantada através do zoomorfismo.</p>
<p><b>3 – Mineira Galinha que advinha vento sul</b></p> <p>Eu conheço uma galinha que advinha vento sul          Quando o tempo muda ela fica triste e jururu          Oh galinha sem vergonha / que veve no desespero          Que apanha galo dos outros / pra dormir no seu puleiro</p>	<p>A figura de linguagem é um recurso que o fadista utiliza para descrever o comportamento de uma mulher, observada por ele. Percebemos uma crítica degradante com base na moralidade. O vento sul, é desde os tempos coloniais, emblemático para os moradores desta região e registrado das mais variadas formas.</p>
<p><b>4 - Mineira a mulher da saia preta</b></p> <p>A mulher da saia preta se chama desmancha prazer,          De onde tira não bota / como é que pode render?          A mulher da saia preta se chama desmancha prazer,          Não come, nem bota fora, nem deixa outro comer.</p>	<p>Neste caso não há romance, então a mulher não será cantada como uma ave que voa. O fato de descrever a vestimenta e o mau comportamento, é uma forma de facilitar o reconhecimento desta mulher.</p>
<p><b>5 – Reis Temporão</b></p> <p>Pam, pam, pam...bateu na porta          Maria vai ver quem é / é três cantador de Reis          Quem mandou foi São José</p>	<p>No canto de Reis observamos que Maria é a mãe de Jesus embora não seja referenciada como Santa. Na citação, observamos uma sujeição do feminino.</p>
<p><b>6 – Mineira Fim do ano</b></p> <p>Deus do céu é nosso pai / moça nova sai de casa          Pensando que não sabia / a mulé desmazelada          Traz a casa em reveria / saúde e felicidade para todos          Boas entrada de ano.</p>	<p>Nesta composição a representação feminina é acompanhada por observações que indicam uma noção de degradação com base no comportamento da mulher e valores morais que mais uma vez a coloca no ambiente doméstico fechada em obrigações que de acordo com a letra, está fechada entre a criação dos filhos e a organização da casa.</p>

A feitura cotidiana da dança do fado, o protagonismo feminino pode ser percebido na participação das damas. Marta Batista e Jovaneia Cirilo demonstram, assim como as demais, o compromisso que assumem ter com a manifestação do fado, em depoimentos tais como: “hoje o meu compromisso é com o fado”, atestamos a importância que a dança tem em suas vidas. Observamos no discurso das mulheres fadistas a preocupação com a continuidade e a busca por caminhos renovadores.

Quando se fala da falta de apoio do poder público local expressam o quanto compreendem sobre os direitos ao exercício da cidadania e chamam de “negligência cultural” o papel que as políticas públicas tem desempenhado nos últimos anos dentro do território quissamaense, em relação a cultura popular, ao fado em especial.

### **Erenita Andrade – a mulher que canta o fado**

Como toda regra tem uma exceção, no mundo do Fado não poderia ser diferente, no entremeio de uma tarde de outono fui ao encontro da Dona Erenita Andrade e vivenciei um acontecimento. Lúcida nos seus idos oitenta anos, sem as cores da visão e baixa audição, uma aparência cabocla e uma voz grave, um tanto rouca desfiou as suas fortes lembranças do período em que viveu na Fazenda Machadinho, recordou o tempo do açúcar e iniciou uma cantoria cheia de partes do “fado”, “calango” e “boi malhadinho”.

Esta Senhora fadista de Quissamã é mãe de cinco filhos e avó de nove netos. Nascida em uma família de cantadores de fado, era moradora da casa que deu lugar ao Armazém da Machadinho durante o processo de “turistificação” do Quilombo. Nessa ocasião a Prefeitura iniciou as obras nas antigas senzalas e transformou a casa da Dona Erenita em um espaço para comercializar produtos alimentícios e bebidas. Assim, no ano de 2006 após “uma vida inteira na Machadinho” a D. Erenita saiu da Machadinho para viver no Centro da Cidade.

Segundo os seus relatos esta transferência a respeito da utilização do espaço não aconteceu de forma amistosa. Durante a nossa conversa, a Dona Erenita falou sobre as “boas lembranças” de quando morava na Fazenda Machadinho, das suas experiências nos bailes de fado cantando com a Senhora sua avó e das brincadeiras de Boi malhadinho entre os canaviais das comunidades vizinhas.

Naquele momento durante uma longa conversa, rememorei as páginas do “livro de memórias” da minha avó. As semelhanças entre as duas matriarcas aqueceram minhas lembranças e serviu para ampliar a dimensão da oralidade como laboriosa ferramenta e

especial repositório de vivências na composição deste trabalho, como assevera Eclea Bosi em seus ensinamentos a respeito da oralidade e da memória dos velhos.

Falando sobre os antigos bailes de fado buscamos nas lembranças desta anciã fadista o papel das mulheres e nos foi revelado que “as mulheres casadas participavam na companhia do marido e mocinhas solteiras eram levadas por responsáveis mais velhos, nunca desacompanhadas”. Outro dado foi conferido ao modo de se vestir “não tinha roupa certa, hoje que se dança de saia com bordado e fita, mas naquele tempo não tinha isso”. A respeito do espaço do baile: “o melhor lugar era o Salão da Machadinha, lá era muito bom, vinha gente de todo canto”.



Figura 29 - Detalhe - bordado da saia de dama do fado.

A nossa conversa foi marcada por relatos desde a infância e sobre a sua relação com os cantadores de fado e a família ela nos disse o seguinte: “certo dia papai me desafiou, disse que era para eu fazer uma mineira, porque cantador de fado faz mineira, ai eu cantei pra ele: eu pisei na roda grande, fiz a pequena rodar. Ah minha marreca, minha marreca arerê, boto milho no terreiro, vem cá marreca, me vê. Comecei assim, era uma menina e não parrei mais”.

Mãos criadeiras, aninhadas de vozes de gente tecendo versos, tecendo lendas, contradizendo fatos e alargando campos de prosperar. O fado serve ainda para destacar a vivência dos mestres e mestras que dedicaram suas vidas ao manifesto da arte. É preciso sublinhar a elaboração de uma poética do espaço em uma cartografia alinhada com os retalhos históricos, mas que atribui um papel fundamental às manifestações populares, como dinâmica movente da cultura local. A tônica da (re)valorização das heranças culturais de origem afrodescendente busca os mais velhos das comunidades. Neste cenário, a palavra-chave é oralidade, no sentido de se estabelecer relação com a memória e suas possibilidades de conhecimento para o aprendizado histórico e encantamento dos olhos que olhavam de fora, aqueles que a atividade turística despertou.



Figura 30 - A dança do fado - Fonte: Pedro Kirilos / Agencia O Globo

O patrimônio guarda a memória gravada em matéria, em camadas de histórias nem sempre possível de recuperar. (Re)visitar lugares, monumentos, paisagens assim como, consultar a memória dos velhos praticantes de uma determinada manifestação tende a possibilitar projeções sobre as representações culturais de uma sociedade. Nessa perspectiva, em consonância com BOSI (2003) a oralidade é uma importante fonte para substanciar a identidade da tradição fadista no município de Quissamã.

## **2.8 DO PÓ AO PALCO – A ORALIDADE NO ENTREMEIO DO ACONTECIMENTO**

Como arrancar do fundo do oceano das idades um ‘fato puro’ memorizado? Quando puxarmos a rede veremos o quanto ela vem carregada de representações ideológicas. Mais que o documento unilinear, a narrativa mostra a complexidade do acontecimento. É a via privilegiada para chegar até o ponto de articulação da história com a vida cotidiana (BOSI, 2003, p. 19 e 20)

Em Quissamã, a oralidade, sobretudo as narrativas das senzalas e das casas pobres passou a representar diante da fragmentação de elementos materiais de recordação como álbum de família e registros gráficos - diários, cartas e livros, o eixo principal entre o passado e o presente para a compreensão das heranças e apropriação do bem cultural.

As memórias coletivas e individuais carregadas de vozes e sentidos entronizaram a participação afrodescendente, quando se configurava no contexto das políticas públicas a busca por caminhos que levassem ao fortalecimento da identidade cultural quissamaense com a valorização do patrimônio e desenvolvimento do turismo como fonte geradora de riqueza econômica.

A “dança do fado” mobilizada para integrar o conjunto de atrativos turísticos passou a categoria de apresentação remunerada com dias fixos na recém inaugurada Casa de Artes, o restaurante do Quilombo da Fazenda Machadinho.

O visitante experimentava sabores e lembranças, doces e salgados com a trilha sonora dos tambores do jongo e os encantos percussivos do fado enquanto assistia pela janela, a vida cotidiana do quilombo que seguia sob olhares curiosos e propagandas lúdicas que partiam da oralidade e recordações dos moradores mais velhos, uma primazia que garantia ao lugar ecos de uma ancestralidade vindoura, encarnada e resiliente.

Quando uma sociedade esvazia seu tempo de experiências significativas, empurrando-o para a margem, a lembrança de tempos melhores se converte num sucedâneo da vida. E a vida atual só parece significar se ela recolher de outra época o alento. O vínculo com outra época, a consciência de ter suportado, compreendido muita coisa, traz para o ancião alegria e uma ocasião de mostrar sua competência. Sua vida ganha uma finalidade se encontrar ouvidos atentos, ressonância (BOSI 1987, pag. 40)

Mãos de terra, pés descalços e bocas cheias de lembranças! O enredamento do turismo buscou descortinar fronteiras que separavam as gentes e os espaços. No afamado “território do petróleo<sup>36</sup>”, as heranças africanas atribuídas ao repositório da oralidade e aos sons dos negros no Brasil aformoseou o espaço da identidade na territorialidade em Quissamã. A planície do Solar e da senzala, na tratativa da memória musical elencou os

---

<sup>36</sup>**O Projeto Territórios do Petróleo** visa promover a discussão pública dos processos de distribuição e aplicação dos *royalties* e participações especiais, incentivar a constituição de Núcleos de Vigília Cidadã e realizar ações e/ou atividades educativas, tendo como público prioritário os representantes dos grupos sociais mais vulneráveis aos impactos da indústria do petróleo, além de beneficiar, nas suas atividades abertas, membros da sociedade civil organizada, com posições sociais e liderança nos municípios de atuação do projeto.

Os municípios contemplados pelo Projeto Territórios do Petróleo são: Arraial do Cabo, Cabo Frio, Armação dos Búzios, Casimiro de Abreu, Rio das Ostras, Macaé, Carapebus, Quissamã, Campos dos Goytacazes e São João da Barra. Programa de Educação Ambiental Bacia de Campos promovido pela Petrobras <http://pea-bc.ibp.org.br>

aspectos que encenam o seu *habitus* e por fim, como dimensão central o fortalecimento das elaborações coletivas das comunidades tradicionais / grupos tradicionais.

Neste sentido, sobre o município de Quissamã o Relatório antropológico elaborado pelo INCRA por solicitação da Prefeitura local na ocasião de prospecção da Fazenda Machadinha, na década de 1990, informa o seguinte:

Segundo o relatório antropológico, passou-se a desenvolver mais fortemente a atividade de turismo sócio histórico e ecológico “onde a questão do passado escravocrata e da herança cultural da região é acionada a todo o momento como uma maneira de preservar a memória social do município” (INCRA, 2007, pag. 21 in ALVES 2006).

Do pó ao palco, o espaço da territorialidade como suporte da identidade aquilatou-se pelos sons dos negros que ecoam pela velha Quissamã. As narrativas do fado, em cruz e verso, viola, corpo e pandeiro em um avivamento de cores estão assim convertidos na essência do *habitus* que a oralidade ratifica em vivo testemunho. No entremeio da paisagem “o tempo do açúcar” permanece cativo no alicerce das tramas do reverberado “território do petróleo” onde o homem e a festa, na produção coletiva do espaço e da memória se torna produto de práticas sociais como representação do grupo e do lugar que habita.



Figura 31- Tamancos do fado nos pés do fadista. Fonte Museus do Rio

No campo das representações, a diáspora permanece como um desafio para o fechamento das fronteiras das identidades. O turismo de raízes cativa o turismo como peregrinação e nesta casa das almas, o lugar destinado a preservação e narrativas do “atlântico negro” conserva o patrimônio como um recurso e aqueles que o reclamam também concorrem para o seu controle, por isso há de se pensar sobre o lugar do patrimônio e o lugar da memória nas águas que o turismo leva e traz.

Por outro lado, Stuart Hall ressalta no contexto da cultura e da representação a importância da linguagem para a compreensão do local e do coletivo através da produção compartilhada de símbolos e significados como expressão da visão de mundo e do sentimento de pertença a um lugar e a uma sociedade.

A cultura é definida como um processo original e igualmente constitutivo, tão fundamental quanto a base econômica ou material para a configuração de sujeitos sociais e acontecimentos históricos e não uma mera reflexão sobre a realidade depois do acontecimento. A “linguagem” fornece, portanto, um modelo geral do funcionamento da cultura e da representação, especialmente na chamada abordagem semiótica, sendo esta o estudo ou a ciência dos signos e seu papel enquanto veículos de sentido numa cultura. (HALL, 2016 pag. 26)

Seguimos por esta ideia para analisar a representação da prática fadista e apreendemos pelo conjunto representativo desta manifestação o enraizamento sociocultural que discorre pela narrativa que conjuga: a cruz, a canção, o indivíduo e o grupo. Do pó ao palco símbolos e significados são convertidos em representações do lugar e das pessoas que o compõe. O pó está ligado ao espaço da casa, à intimidade, ao seio afetivo comunitário. Também à sacralidade e ao modo celebrativo porque a casa é entendida, nesse contexto, como o lugar da família, onde “Deus” está presente. O palco ainda é um elemento novo como podemos observar no campo. Os fadistas buscam adaptar o seu modo festivo para a exibição aos espectadores que apenas, observam.

A dança, o corpo e todo o aparato material e intangível que faz do fado uma representação da cultura de Quissamã encontra o seu lugar destacado na trajetória da história local. De forma peculiar “o povo” criou dentro das suas reminiscências modelos próprios para arquivar as suas experiências, tal qual é proposto por BENJAMIN (1985) e dessa tecitura o construto identitário quissamaense foi perfilado pela linguagem das narrativas do fado.

**Capítulo III**  
**NAS MALHAS DO TURISMO – A (RE)INVENÇÃO DO POPULAR**

“O TEMPO DO AÇÚCAR ACABOU.  
AGORA, COMEÇA O DO TURISMO.”

Jornal Estado de São Paulo 26/02/2006

### 3.1 – Cultura, Turismo e Desenvolvimento

Os cenários quissamaenses revelam ao visitante, mesmo aos desatentos, as marcas históricas que diferenciam este município de seus próximos vizinhos, na região norte do interior do estado do Rio de Janeiro. Não será exagero afirmar que a descrição deste território parece materializada em páginas históricas do sul fluminense, onde fazendas oitocentistas e o revigoramento das práticas tradicionais interpelam antigas relações de poder incrustadas em memórias tanto lá, na região do café, quanto cá, nas glebas do açúcar. As múltiplas subjetividades que enredam o espaço dividido entre a casa senhorial e a senzala revelam na cartografia geográfica e afetiva destas regiões uma série de possíveis leituras e interpretações do sujeito e suas memórias.

O poder público municipal nos primeiros anos de governo, após a emancipação político-administrativa (1989) desenvolveu em Quissamã, no campo da cultura ações que levaram à (re)valorização do patrimônio material, naquele momento pouco se falava em turismo e as aptidões da cultura popular serviam para traçar uma identidade local. Muito se baseou no modelo desenvolvido na região sul fluminense onde havia considerável experiência, daqueles fazendeiros, em práticas econômicas atreladas à memória do café.

Podemos relacionar a produção da governança municipal deste período, aos estudos promovidos em 1985 pelos pesquisadores da Fundação Pró-Memória com o patrocínio da Petrobras, descrito no primeiro capítulo. Este trabalho inventariou as manifestações populares, mapeou as fazendas históricas e nomeou os agentes sociais (mestres, brincantes, cantadores) com registro escrito, sonoro e audiovisual.

São as reminiscências e memórias da cana e da indústria açucareira que foram as principais fontes econômicas do município de Quissamã (entre o final do sec. XVIII e o sec. XX) que por seu protagonismo definiram o modo de ocupação bem como as relações que conjugadas, perfilaram as práticas socioculturais construídas e assimiladas ao longo dos séculos, recentemente, apropriadas e reinventadas para alicerçar o campo cultural, do turismo e do lazer.

O empreendimento agroindustrial e público municipal buscou após o fechamento da Usina de açúcar em (2003), revigorar através de elementos históricos, uma produção fadada na memória do “tempo do açúcar”. Essa invenção se materializou nos circuitos culturais, históricos e ecológicos que além de enaltecer os recursos naturais e a ambiência oitocentista, projetou as entramadas reminiscências do “Atlântico negro” para além das telas regionais.

A matéria do jornal Estado de São Paulo de 2006 na coluna de Economia anunciava o fim da era do açúcar e o começo dos novos tempos nas malhas do turismo, ressaltando o “Fado negro” e o “Jongo” como manifestações “resgatadas e simbólicas”. Esta publicação marca a primeira etapa de investimentos políticos em prol do desenvolvimento do turismo cultural em Quissamã:



Figura 32- Jornal Estado de São Paulo 26/02/2006.

Sobre a questão territorial e a importância da dimensão da territorialidade quissamaense, consideramos as investigações promovidas pelo NEGEF<sup>37</sup> e de modo especial, os esforços acadêmicos de João Rua, voltados para a geografia de Quissamã. Percebe-se em ambos estudos a (re)valorização do patrimônio (i)material de Quissamã atrelado ao desenvolvimento do turismo cultural. Neste caso, as estratégias para o desenvolvimento local buscam no seu passado histórico elementos que sejam atrativos, *pari passu*, o município investe também em espaços para o desenvolvimento de negócios, e na paisagem podemos observar as transformações que Rua (2001) chamou de urbanidades.

A urbanidade desenvolvida em Quissamã visou transformar o espaço rural criando facilidades e comodidades (eletrificação, asfalto, saneamento, adaptação predial, ampliação das redes de telecomunicação, entre outros), por outro lado, objetivava manter ou criar um aspecto “rural” voltado para, atender a imaginação turística. Esse processo

<sup>37</sup> Núcleo de Estudos de Geografia Fluminense / Instituto de Geografia da UERJ que produziu sob a orientação do Professor Doutor Gláucio José Marafon uma série de investigações sobre as condições socioespaciais das regiões de governo do Estado do Rio de Janeiro. Em particular, observamos o Projeto Quissamã.

fez parte de um quadro esquematizado que envolveu as esferas municipal, estadual e federal todas voltadas para o desenvolvimento econômico pela via do turismo cultural com brechas ao turismo de negócios.

As proximidades com a Bacia de Campos e o planejamento de abertura do Complexo Industrial de Barra do Furado afunilaram as ideias invocadas na disseminação turística. Os esforços esmerilharam elementos que poderiam atribuir condições de visitação e mecanismos de autopropaganda, era corrente a imagem de uma terra arranhada pela diversidade cultural, riqueza ecológica e oportunidade de negócios. As ranhuras deste território abrigavam ainda, os sons, as vozes, o cheiro e o sabor que contariam por si, as suas (ben)ditas lembranças.

O Ministério da Cultura sob o comando do Ministro Gilberto Gil fazendo cumprir o Artigo 216 da Constituição de 1988, articulava políticas públicas em prol das minorias desassistidas historicamente. Neste pleito da transcendência, grupos populares acenderam com voz e vez em ações emancipatórias de direito e acesso a cidadania cultural e financiamento para melhor fazerem as suas práticas. O processo democrático construído a partir de Brasília foi assimilado pela governança municipal e as manifestações existentes no território quissamaense, do material ao imaterial foram mobilizadas para atender ao turismo cultural e de negócios. Sem comparativos, o período correspondeu a uma forte valorização do patrimônio local e intensa (re)criação das manifestações populares.

O município de Quissamã na primeira década dos anos 2000 foi reestruturado em ações combinadas para desenvolver atividades turísticas como indução ao desenvolvimento. Essas caracterizadas pelo empreendedorismo que possibilitou a empregabilidade que objetivava modificar a realidade social das pessoas e do lugar. Seguindo as definições da Organização Mundial de Turismo:

A Organização Mundial de Turismo reconhece que o turismo representa uma atividade com forte intensidade de absorção de mão-de-obra, que proporciona aberturas para pessoas sem qualificação, empregos nos centros balneários e nas zonas rurais afastadas, como nas atividades relacionadas com ecoturismo e o turismo cultural. (OMT, 2010 *in* BRASILEIRO, MDS., MEDINA, JCC., and CORIOLANO, LN., orgs. *Turismo, cultura e desenvolvimento*[online]. Campina Grande: EDUEPB, 2012. 233 pag. ISBN 978-85-7879-194-0.

Selecionamos algumas imagens para ilustrar o contexto das transformações ocorridas em Quissamã, no período em que se insere as primeiras grandes mudanças no

campo cultural e social em prol dos roteiros turísticos e necessidades de conservação do patrimônio:



Figura 33 - Antes - Antiga cavalariça e oficina da Fazenda Machadinho onde também funcionava como moradia Fonte: [WWW.INEPAC.com.br](http://WWW.INEPAC.com.br) Acesso 15/03/2018



Figura 34- Depois - cavalariça da Fazenda Machadinho transformada em restaurante. Fonte: [WWW.planetaterrazul.com.br](http://WWW.planetaterrazul.com.br) Acesso 15/03/2018

Assim, no entremeio do popular e do burlesco a espetacularização e a remuneração constituíram diferentes sentidos e estabeleceu novas relações simbólicas, interferindo no modo do quissamaense vivenciar a sua própria arte. A lua já não era dos

namorados e o gosto espontâneo pela feitura do fado nas noites de sábado foi tomado pela escassez. As representações na paisagem, a música, a dança, a culinária e a oralidade vestidos de uma roupagem espetacular cerceou os acontecimentos festivos que a partir de então, figuravam em circuitos, roteiros históricos e pacotes de serviços para o ecoturismo. Nessa perspectiva, a Prefeitura Municipal de Quissamã também elaborou um mapa turístico como mostramos a seguir:

I – Circuito Histórico - O roteiro dos casarões e fazendas reúne: o Museu Casa Quissamã, o Baobá da Fazenda Quissamã, Fazendas e Casarões; Centro histórico considerando a Igreja Matriz, o Antigo Colégio (onde está instalada a Prefeitura Municipal), a Praça, o Sobradinho e Casa da Família Silva e a Chácara São João. O Complexo Cultural da Fazenda Machadinho, Casa de Mato de Pipa, Espaço Cultural Jose Carlos de Barcelos.

II – Circuito dos Engenhos - Entre os anos de 2009 e 2011, com a chancela e patrocínio do poder público municipal foram construídos no município, 4 alambiques para a produção de cachaça, melado e açúcar mascavo: Alambique Quissacana, Alambique CTE/Alcantilado, Alambique do Zeca e o Engenho São Miguel. Podemos verificar durante esta pesquisa o funcionamento apenas do segundo e último citados. A área do antigo Engenho Central integra este circuito, embora com muitas restrições jurídicas e partes danificadas o complexo da Usina (vila operaria, ruínas, a frondosa Guararema<sup>1</sup>, locomotivas) conserva importante recorte da memória industrial e afetiva no contexto histórico fluminense.



Mapa 3- Mapa Turístico com as representações culturais e ambientais de Quissamã  
<http://www.pbases.com/andremendonca/quissama>. Acesso 15/03/2018.

A vida em comunidade em Quissamã “experimentava” até os anos da década de 1990 as redes de sociabilidade que se traduziam em danças e músicas que “ao cair da noite, a escuridão enfeitava”, como nos relata o fadista e Mestre de Jongo Leandro Nunes Firmino. Na “agudeza de uma paisagem marcada pela poeira e casas de chão batido, mas não por isso, menos alegre, menos festiva”, a sociedade quissamaense (des)cobria, então, nas malhas do turismo, “as suas belas e rudes formas de encantar”. Compreendemos que do pó ao palco, o sentido da experiência foi atravessado pelo contexto da mercantilização.

Nota-se que a perspectiva preservacionista em Quissamã entre os anos 2000 e 2012 foi intensificada pela recuperação de objetos e relacionados ao discurso da memória. A respeito da preservação e da valorização dada aos objetos entendidos como “âncora de memória” Mário Chagas afirma que: “a memória e o esquecimento não estão nas coisas, mas nas relações entre os seres, entre os seres e as coisas e as palavras e os gestos, etc” (CHAGAS, 2003, pag.19). Nesse contexto, o sentido da preservação foi atrelado ao investimento para o desenvolvimento do turismo e buscou-se formas de interagir com as práticas coletivas da produção cultural local, como a dança do fado, chamado nesse período de “fado angolano” e a culinária “das senzalas”, por exemplo.

Em consonância com os estudos de John Urry (2001) observamos o seguinte: a ideia de levar as manifestações “do povo” para os espaços destinados ao lazer cultural e ao turismo consistia em atender às expectativas de “ruptura com o cotidiano” dos expectadores e cativar o “olhar do turista”, proporcionando a vivência em cenários e práticas específicas.

O turismo envolve, necessariamente, o devaneio e a expectativa de novas e diferentes experiências, que divergem daquelas normalmente encontradas na vida cotidiana. Tais devaneios não são autônomos, porém. Envolvem o trabalho com propaganda e outros conjuntos de signos, gerados pela mídia, muitos dos quais dizem respeito claramente a processos complexos de emulação social. URRY, 2001, pag. 30.

Por outro lado, a propaganda disseminada em grande parte pelo poder público local buscou destacar as “peculiaridades” da cultura e da tradição em Quissamã enfatizando “a memória do açúcar”, as heranças coloniais e sobretudo, a afrodescendência como lugar de enunciação. Desse modo, enquanto o município dava os seus primeiros passos como destino turístico no interior fluminense, a dança do fado e do jongo foram ressaltadas e modificadas para agradar a estimada “curiosidade no olhar do turista”

### 3.2 Nas Malhas do Turismo: espetacularização e (re)invenção do popular

“Jongo e Fado

A tradição dos antigos escravos está presente nas danças. O fado é um baile típico do Estado do Rio de Janeiro, que só permanece preservado em Quissamã e é dançado ao som de viola, pandeiro e coreografia marcada por palmas e sapateados. Outra dança originária dos escravos é o jongo, também conhecido como tambor. Dança de terreiro, é praticado por pessoas de todas as idades, com os participantes dispostos em círculos.” Panfleto divulgação intitulado Quissamã muita história pra contar – Rio de Janeiro - Brasil ,2006

No momento de (re)criação simbólica e instrumentalização representada pelo investimento em espaços destinados a cultura, ao turismo e ao lazer como: museu, complexo cultural, restauração de prédios, bibliotecas e cinema, foram criados os circuitos histórico, cultural e os destinados ao ecoturismo. As investidas do poder público municipal seguiram a reboque dos incentivos do petróleo extraído na Bacia de Campos e das ações afirmativas promulgadas pelo Ministério da Cultura na “era Gil”.

A participação da ONG Brasil Mestiço e do Instituto Preservale foram relevantes pelo modo que orientou a preparação do grupo de fado para se apresentar dentro e fora do município. Sobre a atuação da ONG Brasil Mestiço, Demian Garcia Castro (2006) afirma o seguinte: "há uma preocupação de tornar estes elementos da cultura popular mais palatáveis ao turista. Essa aceitação passa pela construção de cena, figurino, coreografia, etc". Em pouco tempo, um grupo com fadistas de várias localidades passou a se apresentar em receptivos turísticos e grandes eventos. As duas fotografias que seguem abaixo, ilustram esses momentos distintos:



Figura 36- Do pó - Baile de fado no Salão Comunitário da Fazenda Machadinha (1985)

Registro realizado pela pesquisadora Elisabeth Travassos



Figura 36 - Do palco - Apresentação da dança do fado na Casa de Artes do Complexo Cultural da Fazenda Machadinha (2006) – imagem divulgada pelo Jornal Urural.

A utilização do uniforme serviu para identificar o fadista e individualizar o grupo. O tempo da apresentação prescrito e compilado em uma quantidade de minutos (intercalado entre apresentações diversas), enquadrou a manifestação em uma cena repetitiva. As viagens entre cidades, a participação em festivais e exposições

agropecuárias dispersaram o tempo do encontro entre pessoas de diferentes localidades e pouco permaneceu da intenção de fazer o baile, como antes.

O contraste entre o tempo da festividade do baile e o tempo da apresentação no palco interferiu diretamente no efeito do acontecimento dentro da noção deleuzeana, compreendido como singularidade num tempo outro que não este marcado pelo *cronos*. A nova realidade oferecida ao fado mudou a vivência experimentada dos saberes tradicionais, perdendo de certa forma, o elo que mantinha o nexo comunitário.

Assim a espetacularização constituiu diferentes sentidos e estabeleceu novas relações simbólicas, interferindo no modo identitário do quissamaense vivenciar a sua própria arte. É Nesta perspectiva que este trabalho buscou problematizar a categoria comunidade no campo das dimensões da territorialidade, contumaz pelo significado de formação social e pelo sentido da produção coletiva do espaço.



Figura 37 - As damas do fado com o traje de dança em divulgação feita pela Fundação Municipal de Cultura e Lazer de Quissamã (2012).

Vale, no entanto, trazer as reflexões de José Jorge de Carvalho (2010) a respeito da “espetacularização” e “canibalização” das culturas populares na América Latina, uma publicação que se reporta aos processos estéticos, políticos e econômicos que afetam os modos tradicionais, resvalados pelo discurso da alternância para assegurar o emprego da mão-de-obra local e geração de renda. Sobre este tema, CORIOLANO (2012) afirma que “Contemporaneamente o turismo é um dos produtos mais significativos do comércio mundial, sendo a produção de serviços uma das principais ferramentas de que dispõem

os países para ser competitivo na esfera internacional”. Mas é Carvalho (2010) que traz uma reflexão mais crítica sobre esse processo, ele diz:

O tema da “espetacularização” e “canibalização” foi resultado dos diálogos iniciados após o I Seminário Nacional para Políticas Públicas para as Culturas Populares, de 2005. Os dois termos procuram exprimir a percepção e a consciência de que as culturas populares estão sendo expostas a um movimento crescente e contínuo de invasão, expropriação e predação, conectado basicamente com a voracidade das indústrias do entretenimento e do turismo e também com a cooptação de artistas populares por parte de políticos regionais populistas. CARVALHO, José Jorge. 2010 pag. 41



Figura 38 – Fado de Quissamã. Divulgação da Prefeitura Municipal de Quissamã (2014)

Logo, os estímulos para se alcançar as perspectivas do turismo demarcaram o território da arte em Quissamã e a espetacularização passou a entrever os mecanismos para fazer e para apreciar as manifestações populares locais. Com forte utilização de recursos audiovisuais centrados principalmente no turismo e nas manifestações culturais. Abaixo dois exemplos de material de divulgação.



Figura 39 - Material de divulgação Cultural



Figura 40- Material de divulgação Turístico

Apanhados pela nostálgica visão de contemplação e toda a magia expositiva da representação, para o palco e para o (e)vento, a arte do povo foi inovada para agraciar o olhar e a atenção do espectador. Neste sentido, CASTRO (2012) desenvolve uma reflexão sobre o tema e conclui que “espetáculo, portanto, é um evento para ser visto e não experienciado<sup>38</sup>”.

<sup>38</sup> Sobre a temática Sociedade do espetáculo, Jânio Roque Barros de Castro anota o seguinte: A sociedade do espetáculo foi uma terminologia encontrada por Debord (1997), para caracterizar a sociedade de massa e de consumo contemporânea e, a partir da sua concepção, desdobraram-se outras vertentes analíticas e

Do mesmo modo, os receptivos e guiamentos foram a partir de então produzidos para acolher o visitante. Neste processo, a participação do Instituto Preservale desempenhou atividades preparatórias para condutores que atuariam nos espaços de memória e lazer culturais construídos ou restaurados neste período de revitalização histórica do município. Abaixo reproduzimos a fala da diretora do Instituto, que descreve as matérias e os objetivos que o curso de guia tinha.

De acordo com a diretora geral do Instituto, Sônia Matos Lucas, os guias receberam noções de História geral, História do Brasil; Brasil Colônia; Brasil Império; Ciclos Econômicos, com ênfase no Ciclo do Açúcar, e algumas noções sobre os estilos de época como história da arte e arquitetura. “Este trabalho pretende desenvolver nos alunos a compreensão mais ampla sobre o que representou o Ciclo do Açúcar, para que eles possam fazer a transmissão mais completa possível para o visitante”, pontuou Sônia<sup>39</sup>.



Figura 41- Guiamento para grupo escolar no Museu Casa Quissamã  
Fonte - <http://g1.globo.com/rj> Acesso 25/04/2017.

Desse modo, permeiam linhas de convergência nos projetos desenvolvidos pela Fundação de Cultura e Lazer e pela Prefeitura Municipal de Quissamã através das suas

---

conceituais. Após a publicação do seu clássico livro, *A Sociedade do espetáculo*, nos anos 1960, surgiram várias acepções ligadas à espetacularização de determinados eventos sociais.

<sup>39</sup> Revista *Cultura e Educação* publicada pela Prefeitura Municipal de Quissamã como veículo de divulgação da Coordenadoria Especial de Cultura e Lazer e da Secretaria de Educação da Prefeitura Municipal de Quissamã – EdG Editora Gráfica Ltda. Ano II – Nº3 – 2º Semestre de 2006 – Quissamã – RJ

Secretarias e Coordenadorias Especiais. O discurso em torno do desenvolvimento compôs o repertório no campo político e o poder público local enfatizou na construção de grandes obras, publicação de livros, restauração de bens históricos e aprimoramento das artesanias com especial atenção aos artigos manufaturados <sup>40</sup>por artesãos sabedores de técnicas tradicionais.

A forma, como as relações de produção e as forças produtivas interagem, determina historicamente o desenvolvimento/subdesenvolvimento fundado nas seguintes assertivas: o trabalho é o meio pelo qual o homem se articula com outros homens, sendo este produtor de riqueza; a relação social determina a relação com a natureza e não a relação antrópica que explica o processo, pois a relação do homem com a natureza não ocorre a priori: é determinada pela sociedade. O Estado é mediador dos interesses da classe dominante, juntos, cerceiam as ideias e falseiam a consciência dos dominados e explorados. Para uns teóricos, não há saída ou possibilidades de mudanças dentro do capitalismo, para outros, as resistências e lutas são tentativas de desconstrução do capitalismo.



Figura 42- Restauo da capela da Fazenda Machadinha

<http://conenge.eng.br/machadinha.html>

---

<sup>40</sup>Foram estimuladas e empreendidas pela Secretaria de Desenvolvimento Econômico e Turismo ações em prol da feitura de peças artesanais a partir da matéria prima da taboa e da fibra do coco.

A noção de preservação do patrimônio cultural é influenciada pelo domínio discursivo do desenvolvimento econômico e, ao mesmo tempo, é produzida com características de textos propagandísticos. Entre páginas de jornal, revistas e panfletos publicados na última década destacam-se as notícias: “Turismo tipo exportação”, “Portas abertas para o turismo”, “exemplo de Responsabilidade cultural”, “Identidade preservada: Machadinha”, “A arte mais próxima do cidadão”. Neste jogo de palavras a ideia estava concentrada em aprimorar o acesso e ampliar a tela de exibição para que um público cada vez maior pudesse ter interesse em visitar Quissamã.

### **Considerações Finais**

Os lugares da cultura popular no cenário das territorialidades recentes demonstram significava importância para se compreender o sentido da reatualização das festas, especialmente, aquelas que como o fado retornam ao tempo da criação divina. O indivíduo, o grupo e a comunidade perfazem os seus laços de ancoragem experimentando e repetindo os saberes e modos de festejar integrados ao sagrado. Identificamos que a centralidade da festa se conjuga na representação do divino e a presença dos mais velhos reforça a relevância da oralidade para fundamentar a manifestação.

Neste sentido, o fado pode ser compreendido como o fio que entrama a tecituraidentitaria das redes de sociabilidade no território quissamaense. A dança inspirada dos negros reverbera pelos movimentos dos corpos, na materialidade da fala, no tom inventivo dos seus ritmos e na liberdade das suas composições. Resiliente - guarda o divino e profano em seu modo de ser.

Ao propor este roteiro nas teias da memória e da história da sociedade quissamaense, na perspectiva dos conceitos de cultura e de territorialidade concluímos que o fado herança cultural é um arquivo que serve para reiterar partes que no passado foram omitidas, apagadas ou excluídas para favorecer a supressão de um grupo sobre outro e deste modo fazer com que lacunas históricas sejam preenchidas.

A herança comporta disputas, conflitos e apropriações e será o lugar dado a ela, assim como a forma em que será reclamada, os responsáveis para que seja a herança, elevada ao *status* de patrimônio. Pensar o significado de “patrimônio” é refletir sobre as “heranças” e os seus “herdeiros”.

O fado de Quissamã (re)inventado como patrimônio vivo passa a ser patrimônio do município representando o Estado dentro do quadro cultural nacional. Essa apropriação toma outras dimensões quando associado ao turismo. As manifestações do fado junto com outros instrumentos culturais passam a simbolizar as representações de uma recente municipalidade que já porta em sua história tradições advindas de tempos pretéritos, nascidas nas relações transatlânticas vividas intensamente na produção canavieira e essas reconhecidas e patrocinadas no tempo do petróleo.

Ressaltamos que as culturas da senzala e da casa grande sustentam a permanência dos cenários cativados para o turismo que se desenvolve em busca, principalmente das heranças do sertão africano entretecidas pelo convívio com as culturas ameríndias e lusitanas. Assim como o canto dos galos que tecem os fios de toda manhã, o reencontro dos fadistas no baile do fado interliga a ancestralidade à identidade e neste acontecimento o lugar do fado se faz também santuário da vida em comunidade.

Por fim, cabe enfatizar que a tradução da tradição fadista no espaço da territorialidade quissamaense faz do fado, este que testemunhou as travessias atlânticas, bailou nos tempos do açúcar, foi do pó ao palco nas projeções do turismo e segue faceiro nas trilhas do território do petróleo, um grande compositor de destinos.

### **Referências bibliográficas**

ABREU, Martha. Festas e Cultura Popular na Formação do “Povo Brasileiro. Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História. São Paulo, fevereiro de 2012. P.143-166. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br> Acessado em: 03/09/2017

ANDERSON, Benedict. Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. 3 ed. São Paulo. Editora Cia das Letras, 2013.

AZEVEDO e NASCIMENTO Revista Philologus, Ano 23, N° 69. Rio de Janeiro: CIFEFiL, set./dez.2017.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo. Editora Brasiliense, 1985.

BRASIL, Ministro da Cultura (Gilberto Gil 2003-2008). Discurso sobre o Programa Nacional Cultura Viva, educação e cidadania – Cultura durante encontro com Ministro da Cultura artistas. Berlim, 02 de setembro de 2004.

Disponível em: [www.cultura.gov.br/discursos/-/asset\\_publisher/DmSRak0YtQfY/content/ministro-da-cultura-gilberto-gil-sobre-o-programa-nacional-cultura-educacao-e-cidadania-cultura-viva-durante-encontro-com-artistas-em-berlim-36714/10883](http://www.cultura.gov.br/discursos/-/asset_publisher/DmSRak0YtQfY/content/ministro-da-cultura-gilberto-gil-sobre-o-programa-nacional-cultura-educacao-e-cidadania-cultura-viva-durante-encontro-com-artistas-em-berlim-36714/10883). Acesso em 13/08/2017.

BRASILEIRO, Maria Dilma *et al.* (org) - Turismo, cultura e desenvolvimento. Campina Grande – PB. Editora: EDUPB, 2012.

BRITO, Joaquim Pais de. In Gilberto Velho (org.). Antropologia urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal. 3ª edição. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. 2006..

BOURDIEU, Pierre - A economia das trocas simbólicas (5a ed.). São Paulo. Editora Perspectiva, 2007.

CAMPOS, Orávio de. Muata Calombo Consciência e Destruição: o olhar da imprensa sobre a cultura popular da região açucareira de Campos de Goitacazes. Campos de Goitacazes /RJ. Editora FAFIC, 2004.

CANDIDO, Antônio. Literatura e sociedade. Rio de Janeiro. Editora: Ouro sobre azul, 2006.

CANCLINI, Néstor García. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2006.

CARDOSO, Iberê de Sousa. Brejo Grande. Quissamã/RJ. Editora Quissamã, 2008.

CARVALHO, José Cândido de. O Coronel e o Lobisomem. São Paulo. Editora José Olympio, 1973.

\_\_\_\_\_ - Olha para o Céu, Frederico! Rio de Janeiro. Editora Rocco, 2002.

CARVALHO, José Jorge. Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares na América Latina. Pernambuco. Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 14, vol.21 (1): 39-76, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro. Editora Global, 2012.

CASTRO, Jânio Roque de. Da casa à praça pública: a espetacularização das festas juninas no espaço urbano. Salvador/BA Editora EDUFBA, 2012

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro - O fado. In: MARCHIORI, Maria Emília Prado *et al.* Quissamã. 2ª ed. Rio de Janeiro: IPHAN / Fundação Nacional Pró-Memória, 1991.

CERTEAU, Michel A beleza do morto. In: A cultura no plural (texto escrito em 1989) Campinas. Editora Papirus, 1995.

CHATIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. Rio de Janeiro. Estudos Históricos, v.8, n.16, 1995.

CHAUÍ, Marilena. (1989) Conformismo e resistência. Aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Editora Brasiliense, 3ª edição.

CORIOLOANO, LN& outros (org) -Turismo, cultura e desenvolvimento.Campina Grande /PB. Editora EDUPB, 2012.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. - Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. Rio de Janeiro,Edições. 34, 1997.

ELIADE, Mircea.O sagrado e o profano: a essência das religiões.São Paulo Editora Marins Fontes,1992.

Eric Hobsbawm & Terence Ranger (orgs.). A invenção das tradições. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

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

GUERREIRO, Goli -Terceira diáspora culturas negras no mundo atlântico. Salvador. Editora Corrupio, 2010.

HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Ed. Centauro, 2013.

HALL,Stuart. Da Diáspora: identidades e mediação culturais.Belo Horizonte/MG. Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. Cultura e Representação. Traducción: William OLIVEIRA e Daniel MIRANDA — Editorial: PUC-Rio: Apicuri. Rio de Janeiro, 2016.

\_\_\_\_\_ Estudos culturais e seu legado teórico. In: SOVIK, L. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

\_\_\_\_\_ A identidade cultural na pós-modernidade. Porto Alegre. Editora DP&A, 2010.

KRIPPENDORF, Jost. Sociologia do Turismo: Para uma nova compreensão do lazer e das viagens. 3 ed. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 1989.

LAMEGO, Alberto Ribeiro. Ciclo Evolutivo das Lagunas Fluminenses. Rio de Janeiro. Editado pelo Ministério da Agricultura,1945.

\_\_\_\_\_. O Homem e o Brejo. Rio de Janeiro. Editora Lidador,1974.

\_\_\_\_\_. O Homem e a Restinga- Rio de Janeiro. Editora Lidador, 1974.

\_\_\_\_\_. A Planície do Solar da Senzala – Rio de Janeiro. Editora Arquivo Nacional, 1996.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução de Bernardo Leitão. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994.

LENER, Dina (coord.geral) - Ouro, Café, Açúcar, Sal -Projeto Inventário de Bens Culturais Imóveis: Desenvolvimento Territorial dos Caminhos Singulares do Estado do Rio. Governo do Estado do Rio, Secretaria Estadual de Cultura - RJ, SEBRAE/RJ, INRPAC e UNESCO. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em [https://bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS\\_CHRONUS/bds/bds.nsf/F53F7DCBED267FB98325735C004D1383/\\$File/NT00036122.pdf](https://bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/F53F7DCBED267FB98325735C004D1383/$File/NT00036122.pdf) Acesso em 03/02/2017.

MARAFON,Gláucio José& CASTRO, Pedro Paulo de- A inserção do Município de Quissamã no complexo agroindustrial sacro-alcooleiro. Rio Claro/SP. Geografa (Londrina), 2003, v. 28 n°2 P. 153- 167

MARCHIORI, Maria Emília Prado (org.). Quissamã. 1ª ediçãoRio de Janeiro, Secretaria de Cultura/Prefeitura Municipal de Quissamã/IBPC,1987.

\_\_\_\_\_ (org.). Quissamã. 2ª edição. Rio de Janeiro, Secretaria de Cultura/Prefeitura Municipal de Quissamã/IBPC,1991.

MARIANI, Alayde Wanderley. Quissamã, história e sociedade. In: MARCHIORI, Maria Amélia Prado (org.). Quissamã. Rio de Janeiro: SPHAN, Fundação Nacional Pró Memória, 6ª. Diretoria Regional, 1987.

MELO NETO, João Cabral de -Educação pela Pedra e outros poemas. Rio de Janeiro. Editora Alfaguara, 2008.

MIRANDA, Elis de Araújo & ROCHA, Elisabeth Soares -Cidades do Petróleo no Brasil: royalties, cultura e planejamento. In Políticas Culturais em Revista, 2 ( 4), p.87-101, 2011 Disponível em: [www.politicasculturaisemrevista.ufba.br](http://www.politicasculturaisemrevista.ufba.br) Acessado em 13/05/2017

ORTIZ, R. (org.), (1983). Pierre Bourdieu. São Paulo: Ática. (Coleção Grandes Cientistas Sociais)

PAIS, Jose Machado. Fado. In Rosa F. Brito JMB (coord), Dicionário de História do Estado Novo. Lisboa. Editora Círculo de Leitores, 1996. P.340-342.

\_\_\_\_\_ O Fado dançado no Brasil: trânsitos culturais, In: Pensar a Prática, Goiânia, v. 15, n. 1, jan./mar. 2012. P. 6-21.

RIBEYROLLES, Charles. Brasil Pitoresco. São Paulo. Editora: Universidade de São Paulo, 1980

RICOUER,Paul. A Memória, a História, o Esquecimento. Campinas/ SP.Editora UNICAMP, 2007.

ROTEIRO DOS SETE CAPITÃES - diário documental das três viagens dos sesmeiros nos anos de 1632,1633,1634. Macaé/RJ. Transcrição publicada pela Editora FUNEMAC Livros, 2012.

RUA, João. (Coord.). Quissamã: em busca de novos caminhos. 1ª ed. Rio de Janeiro. Departamento de Geografia UERJ / Prefeitura de Quissamã, 172p. 2000.

\_\_\_\_\_. Seguindo novos caminhos: transformações territoriais e modernização no município de Quissamã – RJ. Uma contribuição para o desenvolvimento local. 336 f. Tese (Doutorado em Geografia). PPGG-USP, 2003.

\_\_\_\_\_ As crises vividas pelo Estado do Rio de Janeiro e a Emergência de novas territorialidades em áreas rurais. In: MARAFON, Glaucio José, RIBEIRO, Miguel Ângelo e RUA, João (Orgs.). Abordagens teórico-metodológicas em Geografia Agrária. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007. 330 p. p. 271-298.

\_\_\_\_\_ (Org) - PAISAGEM, ESPAÇO e SUSTENTABILIDADE: uma perspectiva multidimensional da Geografia. 1. ed. Rio de Janeiro. Editora PUC-Rio, 2007. v. 500. 330 p.

SÁ, Joaquim José da Costa e, - Dicionário das línguas Portuguesa e Franceza, uma compilação de datado de 1788.

SAQUET, Marcos Aurélio. Abordagens e concepções de território. São Paulo. Editora Expressão Popular, 2007.

SLENES, Robert. "Malungu, ngoma vem!": África coberta e descoberta do Brasil. São Paulo Revista USP, nº 12, 1990. P.48-67.

SETTON, Maria da Graça J.A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. São Paulo. Revista da Faculdade de Educação da USP, nº1, maio-jun-jul.-ago, 2002. P.60-154.

TINHORÃO, José Ramos. Os Negros Em Portugal - uma Presença Silenciosa. Portugal. Editora: Caminho, 1988.

\_\_\_\_\_. Os sons dos negros no Brasil: Cantos, danças, folguedos e origens. São Paulo. Editora34, 2008.

\_\_\_\_\_. Festa de negro em devoção de branco: do carnaval na procissão ao teatro no círio. São Paulo. Editora UNESP, 2012.

TRAVASSOS, Elizabeth. O fado. In: MARCHIORI, Maria Emília Prado et.al. Quissamã. 2ª ed. Rio de Janeiro: IPHAN / Fundação Nacional Pró-memória, 1991.

\_\_\_\_\_ O fado. In: MARCHIORI, Maria Emília Prado et.al. Quissamã. 3ª ed. Rio de Janeiro: IPHAN / Fundação Nacional Pró-memória, 2005.

URRY, John. O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas. São Paulo: Studio Nobel/SESC, 2001.

VIVES, Vera de. O homem fluminense. In MATTOS, Hebe & ABREU, Martha (Dir.). Jongos, Calangos, e Folias. Música Negra, Memória e Poesia. Rio de Janeiro: LABHOI/UFF, 1997. In: [www.historia.uff.br](http://www.historia.uff.br). Acessado em 10 jun, 2016.

Comentários ao artigo de Joel Robbis – Cecília Mariz, Luiz Fernando Dias Duarte, Pablo Séman, Thomas Csordas, Ramon Sarró. In Debates do Ner. Ano 15, n. 26. Jul/Dez. 2014. Pp. 15-41.

ANAIS II SEMINÁRIO NACIONAL DE TURISMO E CULTURA  
<http://culturadigital.br/visiteacasaderuibarbosa/blog/2017/08/01/anais-ii-seminario-nacional-de-turismo-e-cultura/>

## Sites

UNESCO. Representação da Unesco no Brasil.  
2012. <http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/word-heritage/cultural-heritage/#topPage>. Acesso em 10/ 09/2017.

Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, UNESCO 1972  
<http://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>. Acesso em: 01. Dez. 2017.

Constituição da República Federativa do Brasil, 1988)  
[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm)  
Acesso em: 01. dez. 2017

[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/D3551.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm). Acesso em 01. dez. 2017

O **Proálcool** (Programa Nacional do Álcool)  
Acessível em <https://brasilecola.uol.com.br/brasil/proalcool.htm> Acesso em 20/02/2018.

Museus da Região Norte Fluminense  
[http://www.museusdorio.com.br/joomla/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=72:complexo-cultural-fazenda-machadinha&Itemid=219](http://www.museusdorio.com.br/joomla/index.php?option=com_k2&view=item&id=72:complexo-cultural-fazenda-machadinha&Itemid=219). Acesso 15/02/2018

Figura 4 -Engenho Central s/d –  
<http://engenhosaomiguel.com.br/historia/?age-verified=175c4bb1f1> Acesso 12/03/2018

Figura 3 - Foto Marc Ferrez (1843-1923) Engenho Central de Quissaman  
<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/4001> - Biblioteca Nacional  
Coleção Tereza Cristina

Figura 4- Anúncio do Engenho Central – Revista da Semana setembro de 1939. N 40 –  
Biblioteca Nacional  
[http://memoria.bn.br/pdf/025909/per025909\\_1939\\_00040.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/025909/per025909_1939_00040.pdf)

Figura 6-Infográfico mapa da Bacia de Campos  
[www.senado.gov.br](http://www.senado.gov.br) Acesso 12/03/2018

Figura 8 – Restaurante do complexo da Machadinha  
<http://carlosfredericosilva.blogspot.com> Acesso 15/03/2018

Figura 10- Composição em cruz  
</www.hardmusica.pt/cultura/museus/16217-o-fado-de-deus-em-quissamã£.html>  
Acesso 15/3/2017

Figura 11-  
<https://www.facebook.com/1314987151961824/photos/rpp.1314987151961824/1547031272090743/?type=3&theater>

Figura 12- Batuque - litografia sobre papel de Honegger, 1845 Detalhe colorido  
[https://www.google.com.br/search?q=Batuque,+1845&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjSw\\_q368fdAhVEF5AKHYHBA9EQ\\_AUICigB&biw=1739&bih=879#imgrc=BQ4cBhD9Puo2HM:](https://www.google.com.br/search?q=Batuque,+1845&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjSw_q368fdAhVEF5AKHYHBA9EQ_AUICigB&biw=1739&bih=879#imgrc=BQ4cBhD9Puo2HM:)

Figura 5 e 10 -Depois - cavalaria da Fazenda Machadinha transformada em restaurante  
Antes- Antiga cavalaria e oficina da Fazenda Machadinha onde também funcionava como moradia **Fonte: WWW.INEPAC.com.br**

Figura 6 Mapa Turístico com as representações culturais e ambientais de Quissamã  
<http://www.pbase.com/andremendonca/quissama>

Figura 7 Guiamento para grupo escolar no Museu Casa Quissamã -  
<http://g1.globo.com/rj>

Figura 8 Restauo da capela da Fazenda Machadinha <http://conenge.eng.br/machadinha.html>

## **Jornal e revistas**

Folha de São Paulo

Urural

Revista Cultura e Educação publicada pela Prefeitura Municipal de Quissamã como veículo de divulgação da Coordenadoria Especial de Cultura e Lazer e da Secretaria de Educação da Prefeitura Municipal de Quissamã – EdG Editora Gráfica Ltda. Ano II – Nº3 – 2º Semestre de 2006 – Quissamã – RJ