

30º Encontro Anual da ANPOCS

24 a 28 de outubro de 2006

S.T. 07 - Modernidade, Cultura e Entretenimento

O Fandango em Valadares: entre o Sítio e a Cidade

Autora: Patricia Martins (PPGAS/UFPR)

Introdução

“Primeiro eu peço licença que assim foi o meu ensino... Depois da licença dada eu mesmo me determino”.

Versos de fandango de Valadares

Localizada em Paranaguá, estado do Paraná a ilha dos Valadares possui área de 2,8 Km² limitando-se ao norte com a baía de Paranaguá, ao sul com o canal do Cidrão, a leste com o rio dos Correias e a oeste com o rio Itiberê, a ilha de Valadares tornou-se o local preferido para aqueles que chegam de ilhas e regiões vizinhas tais como: Peças, Rasa, Cotinga, Amparo, Tibicanga, Sebuí, Ariri, Laranjeiras, Bertioga, Canudal, Guapicú, Vila Fátima, entre outros.

Se até a década de 1970 a ilha era considerada refúgio de poucas famílias de pescadores e sítiantes, a partir daí começa a crescer, explodindo demograficamente na década de 1980, numa ocupação desordenada, mas ainda, segundo alguns autores podendo ser caracterizada como “residência de pescadores e trabalhadores braçais” (Nascimento Jr, 1980). O movimento migratório em direção a ilha dos Valadares se iniciou a partir da década de 1950, quando a comercialização do café e da madeira movimentava o Porto de Paranaguá. A população que habitava regiões mais distantes do litoral procurava se aproximar do continente em busca de trabalho. Neste contexto de extrema mobilidade Valadares tornou-se um espaço privilegiado de convívio e de tensão entre historicidades, sociabilidades e identidades.

As terras de Valadares pertencem ao Patrimônio da União, sendo classificada pela Prefeitura como um *aglomerado rural*. Em 1991 a ilha foi unida ao continente através da construção de uma passarela durante a gestão do prefeito Vicente Elias. Mas, mesmo com a construção da passarela é possível encontrarmos uma forte movimentação de pequenas embarcações (canoas e bateiras) na costa de Valadares. Muitos moradores ainda optam pelo uso de canoas para irem até o centro comercial de Paranaguá, e ainda outros, utilizam as embarcações em suas visitas a parentes e ex-vizinhos que habitam os lugarejos em torno das baías de Paranaguá, Guaraqueçaba, Pinheiro e Laranjeiras¹.

De acordo com o censo sócio-econômico de 2000 realizado pelo IBGE, a ilha estava habitada por 11.466 moradores. Hoje Valadares é considerada o maior bairro da

¹ É perceptível o movimento entre a *ilha* e a *cidade*, bem como entre a *ilha* e o *sítio*. É muito comum o trânsito entre esses moradores de uma região a outra, sempre estão trocando visitas uns aos outros. Durante essas visitas as notícias e o fandango circulam.

cidade de Paranaguá². Possui duas ruas principais que dão acesso a inúmeros *caminhos* dentro da ilha, três escolas de ensino básico, quatro igrejas, uma sub-prefeitura, módulo policial, uma creche e um posto de saúde, além de vários pontos comerciais de pequeno porte como bares e mercearias.

As concepções de espaço e territorialidade que permeiam a população que habita esta região do litoral paranaense - incluindo os moradores da ilha dos Valadares - são dinâmicas e flexíveis, sendo construídas ao longo de uma trajetória específica de ocupação histórico-social. Neste cenário é importante destacarmos que este litoral não conheceu momento de “estagnação social, ou mesmo, “decadência e isolamento cultural” como encontramos muitas vezes registrado em fontes de diferentes matrizes. Sempre foi intensa a comunicação entre o litoral norte do Paraná, e o litoral sul de São Paulo³.

Atualmente, mesmo assumindo outros sentidos, podemos dizer que as relações de parentesco, vizinhança, religiosidade e solidariedade conectam e articulam os diversos grupos que vivem nessa região. Os casamentos, as peregrinações da Bandeira do Divino Espírito Santo, os mutirões, por mais que diferentes dos *tempos antigos*, são constantes. O fandango, neste sentido, se insere neste contexto de trocas, pois através dele circulam pessoas, saberes, tocadores, dançadores, festeiros, instrumentos, versos, entre outros elementos.

Neste trabalho procuro pensar sobre a prática do fandango a partir da constituição de um espaço de atuação ocupado por diferentes atores que vivenciam e negociam a todo momento elementos do fandango. Reflito sobre um dos aspectos que envolvem este espaço: o processo de mercantilização e objetivação da cultura a partir dos circuitos específicos onde o fandango circula. Para tanto, lanço meu olhar para as relações que envolvem o *fazer fandango* em seu trânsito entre sítio-ilha-cidade. A discussão também se direciona para as ações de políticas culturais voltadas ao fandango, observando a aplicação de projetos, constituição de Associações locais, e a construção do fandango enquanto um “bem cultural”.

Em todo o momento da pesquisa um duplo movimento de observação era tomado, tendo a ilha dos Valadares como o centro destas operações. Partindo da *ilha*, ora deslumbrava-se o fandango do *sítio*, ora o fandango feito na *cidade*. A ilha dos Valadares

² Paranaguá é uma cidade portuária, e como tal, é grande o afluxo e circulação de pessoas dos mais diversos lugares, além de ser destino de muitos turistas que procuram a região.

³ O litoral norte do Paraná e o sul de São Paulo estão envolvidos pelo Complexo Estuarino Lagunar Iguape/Cananéia/Paranaguá. Esta região é um dos mais importantes ecossistemas costeiros e apresenta uma considerável reserva de mangue, no final de 1999 a Região recebeu o título da UNESCO de Patrimônio Natural da Humanidade (www.sosribeira.org.br).

estabelece uma relação de complementaridade com a cidade de Paranaguá e com os diversos núcleos de povoamento dispersos em forma de *sítios*. É através destas fronteiras que a ilha se constitui. Por um lado a Paranaguá cosmopolita, do porto e do turismo internacional. Por outro, a vida entre o “mar e o mato”, voltada para a roça e para pesca nos *sítios* espalhados por sua baía. Assim, a ilha e seu fandango, tornam-se um espaço de mediação conectando o *sítio* e a cidade.

O fandango e sua linguagem poética-musical:

O *fazer fandango* na ilha dos Valadares/Paranaguá apresenta diferentes formas de elaborações e representações. Se, por um lado o fandango feito na ilha pode ser considerado *um divertimento trabalhado*, por outro, o fandango pode ser também apreendido enquanto uma *obrigação*. Para os moradores da ilha, fandango é acima de tudo uma “*função*”. Há que se trabalhar muito para se fazer um fandango, seja para preparar o espaço da festa, seja para construir seus instrumentos. Fandango e trabalho são atividades que não se desvinculam.

Apesar de registros demonstrarem que o fandango também já foi um *divertimento* dos moradores do planalto, a partir do início do século XX, o fandango será visto como uma manifestação “típica de agricultores e pescadores do litoral paranaense”. Para o historiador Magnus R. Pereira (1996), no século XVIII a expressão “fandango” podia ser usada como usava-se a expressão batuques e pagodes, forma genérica de denominar bailes, “ajuntamento”, *divertimento* das classes menos privilegiadas. Naquele momento chamava-se fandango diversas modalidades de divertimentos que aconteciam em cidades como Curitiba e Ponta Grossa⁴.

Mais recentemente a caracterização do fandango enquanto uma 'manifestação cultural de cunho tradicional' pode ser encontrada em diversas regiões brasileiras. Câmara Cascudo irá reconhecer esta amplitude de manifestações que comporta a denominação “fandango”, constatando que:

No Brasil, fandango é o folguedo dos marujos ou marujada ou barca, em alguns estados do Norte e Nordeste. É sempre um auto popular, já tradicional na primeira década do século XIX, convergência de cantigas brasileiras e de xácaras portuguesas. A brasilidade do fandango, auto popular, é indiscutível...é um mosaico de temas organizado anonimamente no Brasil (2000:225).

O que chamamos de fandango, portanto, é um vasto e complexo conjunto de

⁴ O francês Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853) em sua passagem pela região dos campos gerais em um de seus relatos narra a passagem por uma fazenda onde teria participado de um fandango com diversas famílias da região (1995).

manifestações, que por si só, englobam variadas expressões musicais, dramáticas e performáticas, e como tais, só podem ser interpretadas dentro de seus específicos contextos.

Na ilha dos Valadares encontramos o “fandango caiçara”, assim denominado para ressaltar sua especificidade frente ao restante das manifestações encontradas pelo Brasil afora. Composto por um conjunto musical formado por viola, rabeca e adufo, os instrumentos são construídos artesanalmente. As violas são rústicas feitas principalmente de madeira chamada *caxeta (nome científico)*. As afinações da viola variam de região a região. Em Guaraqueçaba, por exemplo, a afinação chama-se *intaivada*. Em Valadares, uma das afinações mais comuns é a chamada *pelo meio*⁵. Além de violas, rabecas, e adufos, o tamanco utilizado pelos homens e seu batido funcionam como um grande instrumento de percussão, que marcam as músicas, caracterizando este “fandango caiçara”.

As *marcas* e *modas* são denominações que os fandangueiros utilizam para definir os diferentes momentos do fandango. As chamadas *marcas* são aquelas onde acontece o batido de tamancos acompanhado por evoluções em roda, sempre em sentido anti-horário, para isso é necessário um conhecimento prévio das marcas por parte dos dançadores a fim de executarem as complexas coreografias. Para haver o batido é necessário um tablado de madeira, e tamancos apropriados para a prática, sendo que, quem *bate tamanco* são somente os homens, acompanham os tocadores através de diferentes frases rítmicas. As mulheres conduzem a roda com alguns movimentos que podem ser chamados de *passeado*. Cada *marca* exige um tipo de performance dos fandangueiros, sendo várias as coreografias executadas por pares em meio ao salão⁶.

As *modas* se caracterizam pelo *bailado/valsado*, momentos determinados dentro de um baile de fandango onde os casais somente bailam pelo salão. Neste momento ocorre uma grande “mistura” entre os participantes, uma das regras nesta ocasião é que “mulher não pode negar a dança”, ao ser convidada a dançar deve aceitar, ou se preferir, pode optar em não dançar com ninguém durante o resto da noite. Esta seria uma das prescrições de comportamento que estão implícitas em um baile de fandango, regras que no momento do baile não devem ser quebradas.

Não há nenhuma espécie de comando mais direto no desenvolver das

⁵ Acredito que esta denominação em Valadares se deva ao fato de vários fandangueiros da ilha terem aprendido fandango em outras localidades, em seus antigos sítios, caracterizando mais uma vez a posição de mediadora da ilha.

⁶ Muitos fandangueiros reclamam que algumas destas *marcas* já estão esquecidas, e ainda outras, somente poucos deles ainda relembram. Fato que para eles levaria a uma dificuldade em dar continuidade aos fandangos.

coreografias, somente ao final das marcas o violeiro-mestre indica com as palavras “ô de casa!” o arremate final da dança. No entanto, há muitas diferenças nessas formas de *fazer fandango*, dependendo da região dos tocadores e de sua “linhagem fandangueira” seu fandango assumirá características próprias. Em entrevista ao projeto Museu Vivo do Fandango, seu João Vito, fandangueiro de Cananéia/SP afirma:

Muda a toada, muda o modo de dançar. Igual a gente que fala, suponhamos aqui é um bairro e nós temos sotaque de fala. Mas já tem outro pessoal de lá de outro, lá é assim. A mesma coisa com a mesma dança.

Os versos de fandango são criações dos próprios fandangueiros, que recriam e transformam estas letras a todo momento. Podemos dizer que neste processo criativo ocorre uma espécie de *bricolage*, onde apropriações e incorporações são realizadas a todo momento. Os versos falam de amores, saudades, família, mar, roça de forma simples e poética. Ali, ao escutarmos estes versos e acompanharmos a performance de dançadores, tocadores e batedores de fandango, podemos visualizar em nossa frente aspectos de seus universos simbólicos e sua vida cotidiana.

É importante atentar que a prática do fandango nessa região, cria circuitos de trocas “inter-comunitárias” muito sólidos. Assim como o *kula* agia para os trobriandeses estudados por Malinowski (1978), os moradores da região desenvolvem seus mecanismos de reciprocidade através de suas sociabilidades, promovendo uma intensa comunicação entre fandangos e fandangueiros que ali habitam. A reciprocidade aqui, não somente permeia as relações sociais, como também, produz forma e conteúdo, generosidades e rivalidades.

Fandango e a criação de um “ethos popular”:

Muitos foram os pesquisadores que tiveram o fandango como objeto de estudo. Dentro de um panorama mais amplo, os pesquisadores-folcloristas que se interessaram pelo fandango participavam do que Luis Rodolfo Vilhena (1997) denominou de “movimento folclórico brasileiro”. Analisando o período que vai de 1947 a 1964, o autor irá perguntar “porque foi, e em que medida o foi, importante para segmentos significativos de intelectuais, em diferentes contextos nacionais e institucionais, focalizar a “cultura popular”, mesmo que vista por um sem número de viés deformantes...?” (1997: 29). Para ele, a “cultura popular” foi boa para pensar o caráter da cultura brasileira: o popular e o nacional caminhavam juntos para esses pesquisadores. Os intelectuais envolvidos nesse projeto de construção de uma identidade nacional investiam-se de uma atitude salvacionista, destacando-se muitas vezes, suas preocupações eruditas sobre a “cultura

popular” (Vilhena: 1997).

No Paraná não foi diferente, o contexto de pesquisas e debates em torno de uma “identidade regional” foi amplo e acalorado. Uma extensa rede de folcloristas se formou no Brasil no período estudado por Luís Rodolfo Vilhena, e dentro desta o Paraná inseria-se como um dos estados mais participativos. Como marco nos estudos de folclore aqui no Paraná, tivemos a realização do II Congresso Brasileiro de Folclore, no ano de 1953, momento onde a produção folclorística paranaense irá ser fomentada, inclusive as que possuíam como temática o fandango.

Ao lermos as descrições sobre o fandango paranaense em seus principais autores, Fernando Côrrea de Azevedo, Roselys Roderjan Vellozo e Inami Custódio Pinto, percebemos que seus discursos convergem em uma mesma direção: a busca de um fandango que seja o “típico” fandango paranaense, como algo que representasse aquilo que nos diferenciava do restante do conjunto de nossa brasilidade. A compreensão dessas falas sobre o fandango pode nos fazer perceber que através delas, estava se construindo determinados mitos acerca de uma identidade regional que ainda hoje permanecem em algumas descrições. O valor destes trabalhos estão nos valiosos documentos sonoros e visuais que foram produzidos neste período, além de algumas belíssimas descrições sobre os fandangos e fandagueiros de antigamente.

Atualmente inúmeras iniciativas envolvendo o fandango estão em andamento, não só no litoral paranaense, mas também no litoral de São Paulo. Podemos afirmar que nunca se viu falar tanto em fandango como na última década. Parte deste contexto se deve ao renovado interesse urbano por temas que envolvem a cultura popular. Este movimento de re-valorização da “cultura que vêm do povo”, como bem aponta Elizabeth Travassos (2004), têm como principal motor grupos de jovens estudantes dos centros urbanos que montam grupos de música e dança e passam a recriar rituais e celebrações da tradição popular.

Diferentemente do que ocorria sob o paradigma modernista, que buscava inspiração na cultura popular, como uma forma de elevá-la a categoria de arte universal dando-lhe uma feição erudita, os grupos contemporâneos mais que estudar ou proferir um discurso sobre essas manifestações preocupam-se em reproduzir a performance, ou seja, tocar e dançar com e como eles. Para Sebastião Rios Jr, “o folclore passa então a ser visto como campo de experiências estéticas e o saber sobre a cultura do povo se alia ao saber fazer como o povo” (2004:136).

Dentro desse cenário alguns grupos da cena urbana apropriam-se também do fandango dentro de suas criações artísticas, oferecendo uma nova dinâmica de análise

para o pesquisador que pretende discutir cultura popular em nossos tempos. Não basta mais somente descrever e analisar o “movimento intelectual” que envolve as manifestações populares, há de estar aberto para refletir também sobre estes novos “usos” que permeia o tema.

Nesse sentido, a noção de cultura popular tendeu a uma ampliação, não cabendo mais dentro de conceituações *a priori*, mas devendo ser estabelecida dentro de quadros concretos. Seguindo as advertências de Maria Laura Cavalcanti (2001), não há mais como classificar o universo da cultura popular a partir de termos como primitivo, comunitário, rural, autêntico, oral. Para a autora, a cultura e saber do povo são heterogêneos e se desenvolvem a partir de processos que são históricos e complexos. Sua produção artística cultural integra elementos tanto da oralidade como de escrita, de trabalho e de lazer, de comunitarismo e autoria coletiva e de heterogeneidade social e autoria individual, de espaços urbanos e rurais, do sagrado e do profano, de economia mais ou menos monetarizada e integrada aos mercados. Os bens da cultura, portanto, não devem ser vistos como formas cristalizadas ou comportamentos concretos, mas como significados permanentemente atribuídos pelos homens ao mundo. Assim entendidos, eles são passíveis de mutações e re-significações.

O Fandango enquanto um “bem cultural”: re-significações e re-traditionalização:

No Brasil a necessidade de uma formulação a cerca da identidade nacional iniciou de maneira mais sistemática nos anos de 1920. Autores como Caio Prado Jr, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Mario de Andrade, e tantos outros, dedicaram grande parte de suas pesquisas na identificação dos aspectos que poderiam compor uma espécie de retrato de nossa brasilidade, seja através de análises históricas, políticas ou sociológicas.

Para esta parcela da intelectualidade nacional era necessário identificar as matrizes identitárias formadoras do povo brasileiro, para posteriormente podermos preservá-las. Neste contexto que a preocupação referente ao nosso patrimônio histórico será demonstrada, patrimônio aqui era o elemento onde esta identidade se expressaria⁷. Para José Reginaldo Gonçalves (1996) a partir da constituição dos patrimônios nacionais vem ocorrendo uma formulação de “narrativas alegóricas” que compõem verdadeiras “metáforas da nação”, para este autor essas narrativas são:

⁷ Para contribuir neste esforço de identificação e conservação dos “monumentos nacionais” cria-se em 1936 o Serviço de Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN).

usadas com o propósito de redimir o Brasil da história e da contingência, essas narrativas transformam simbolicamente um conjunto heterogêneo e fragmentário de itens culturais em uma entidade total e coerente, classificada como “cultura brasileira”. Por intermédio de monumentos, cidades históricas, relíquias, práticas culturais objetificadas, etc, elas exibem visões do Brasil fundadas na imediaticidade (1996:119).

Neste cenário a cidade de Paranaguá emerge como um desses lugares onde o patrimônio histórico se torna presente. Fundada como vila Nossa Senhora do Rocio no ano de 1648, Paranaguá foi a primeira capital da então província Paraná, e ainda hoje é apresentada em determinados veículos como “o berço da civilização paranaense”. Possuindo um dos mais importantes centros históricos da região, Paranaguá, também têm sua importância econômica por se tratar de uma cidade portuária. Ao estudar as festas na cidade de Parati, litoral norte do Rio de Janeiro, Marina de Melo e Souza, ressalta a importância que estes “lugares da memória” possuem para a economia local.

As relíquias históricas, enquanto emblemas da história e da memória, também simbolizam a identidade nacional (...) a preservação de edifícios, ou conjunto de construções, principalmente em pequenas cidades, é o fator mais vital no aumento da arrecadação vinda do turismo (...) com a aceleração no ritmo das transformações das cidades e sociedades houve uma tendência de volta nostálgica as raízes, de interesse pelo folclore, um aumento do prestígio da noção de patrimônio. (1994:209)

Esta nova valorização dos bens culturais e da própria noção de patrimônio é percebida em Paranaguá. Apesar das ações pouco contundentes do órgão de turismo local a cidade é muito procurada por turistas, por ser porta de entrada da região da Mata Atlântica lugar considerado “refúgio ecológico-cultural”, e ainda por seu valor enquanto cidade histórica. Dentro deste quadro a ilha dos Valadares é percebida como um dos lugares de Paranaguá onde é possível encontrar elementos que remetem a história e memória local. Em material de divulgação coletados pela cidade de Paranaguá, Valadares é sempre apresentada como o 'lugar do tradicional'. No Catálogo Receptivo 2005 produzido pelo Paraná Turismo, órgão oficial do Governo do Estado, a ilha é apresentada como sendo:

“Habitada por praiheiros e pescadores que se dedicam à pesca artesanal e cultuam tradições como a de ser o palco do fandango paranaense, dança típica litorânea. Na ilha, também se prepara o barreado, comida típica do litoral e pratica-se o artesanato...”

O fandango que em tempos passados já foi até proibido por ser considerado uma “dança licenciosa”, atualmente é visto como “a mais autêntica tradição da cultura caiçara”. O fandango tornou-se assim uma das principais atrações aos turistas que chegam para visitar a região, praticam uma modalidade de turismo que envolve conhecer as belezas naturais, bem como, suas raízes culturais. Desta forma, manifestações da cultura local antes desprezadas, assumem um novo papel para as comunidades que a

praticam passando a compor esse novo repertório de bens culturais.

A partir de reelaborações conceituais a cerca do patrimônio cultural pela qual passou a UNESCO (instituindo os Programas Tesouros Humanos Vivos e Proclamação das Obras do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade), e ainda, a partir da aproximação entre antropologia e as políticas culturais iniciadas nos anos 70, há uma tendência para a ampliação da noção de patrimônio pelo órgão responsável por estas ações no Brasil: o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Novos conceitos e métodos para se pensar a categoria de patrimônio serão desenvolvidos. Para este órgão “a imagem de cultura brasileira produzida pelas instituições oficiais era, além de restrita, morta, e tratada como mero testemunho de épocas pretéritas ou como expressões artísticas individuais” (Londres:2005,151)⁸.

Com esta mudança de perspectiva novas iniciativas serão tomadas pelo IPHAN afim de adequar institucionalmente o novo conceito de patrimônio. A principal medida se dará através do decreto-lei 3551/2002 que “institui o Registro dos Bens Culturais de Natureza Imaterial e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial”. Neste decreto busca-se incluir aspectos da produção cultural do país que até então não faziam parte dos bens considerados tombáveis. Esta abertura da noção de patrimônio aponta para a diversidade da formação cultural brasileira. Para Ana Elisabete Medeiros (2004) o patrimônio imaterial se constrói:

(...)por meio de uma história nacional que cede lugar a uma história mais ampla, sujeita a influências outras que não a eurocêntrica e a um alcance social e cultural capaz de fazer ressaltar as “minorias” (daí o reconhecimento dos terreiros de candomblé por exemplo); de uma idéia de nação que se reconhece e legitima não mais como uma unidade socialmente homogênea, mas como um Estado cuja unidade advém da diversidade criadora material e imaterial do seu povo⁹

Apesar desta pioneira iniciativa do Ministério da Cultura, em parceria com o IPHAN, muitas contradições ainda não se resolveram com a instituição do decreto. Para Maria Cecília Londres (2005), ainda fica como desafios: a dificuldade de se aproximar e definir o objeto desta categoria “imaterial”, amplo e fluído por natureza, torna-se desafio também incluir na sua aplicação os sujeitos que garantem a continuidade destes bens

⁸ Possuindo caráter fragmentário e reduzido potencial semântico a concepção de patrimônio no Brasil ainda recentemente era norteadas por valores históricos e estéticos. Apesar de mesmo nesses primórdios Mário de Andrade já apontar para o caráter processual e dinâmico dos bens culturais e de sua dimensão imaterial, ainda assim ficamos por muito tempo privilegiando o patrimônio de “pedra e cal” na prática da preservação em nosso país.

⁹ São quatro os livros de registro dos bens culturais de natureza imaterial: Livro de Registro dos Saberes, Livro de Registro das Celebrações, Livro de Registro das Formas de Expressão e Livro de Registro dos Lugares. Até o presente momento já foram inscritos nestes livros o Ofício das paneleiras de Goiabeiras, Arte Kusiwa: pintura corporal e arte gráfica dos Waiãpi, o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, e ainda o Samba de roda do Recôncavo Baiano.

imateriais, além da definição de critérios para outorga do registro e formas adequadas de salvaguarda. Mesmo deste modo, Cecília Londres acredita que o decreto 3.551, “é sem dúvida, um marco na trajetória das políticas de patrimônio, não apenas no Brasil, mas também no contexto internacional” (2005:19).

No que se refere ao fandango nenhuma atitude institucional ainda foi tomada para que fosse inscrito em algum destes registros, mas ações independentes já estão ocorrendo para que em um futuro próximo esta manifestação esteja dentro da categoria de patrimônio imaterial brasileiro. Pesquisadores, artistas, associações civis, e os próprios fandangueiros já assimilam em seus discursos a necessidade de inserção do fandango dentro destas novas modalidades de patrimônio. Seu Eugênio dos Santos 80 anos de idade, fandangueiro de Valadares, em depoimento no Seminário de Políticas Públicas para as Culturas Populares, realizado em Brasília em fevereiro de 2005 reflete sobre a importância do fandango para a cultura brasileira dizendo que :

A missão que a gente traz aqui é de retomar esta cultura, mas, para chegar a todos os estados, temos que saber o que acontece neles e por isto é importante informarem o que tem lá. No estado em que vivemos, a cultura está abandonada e isto é bastante ruim. Cada estado faz seu folclore e tem sua dedicação com a cultura. No nosso estado, por exemplo, tem o fandango, que é uma cultura bastante trabalhada (2005:55).

Representando a cultura paranaense dentro de um evento de importância nacional, seu Eugênio se insere através do fandango, em espaços de atuação que nunca antes imaginava participar. Assim como seu Eugênio, esta faceta do fandango enquanto um bem cultural é algo novo e diferente para muitos outros fandangueiros que em momentos passados faziam fandango em outros contextos.

Constantemente o fandango em Valadares passa por re-significações a partir destas relações que estão acontecendo entre o sítio, a ilha e a cidade. Observando esta dinâmica podemos destacar três modalidades que envolvem o *fazer fandango* atualmente na ilha. O primeiro deles seria o “fandango doméstico”, aquele fandango realizado nos bares e nas casas de fandangueiros em Valadares. Estes momentos estariam restritos a um círculo mais íntimo que envolve parentes e *camaradas*, remetendo diretamente ao *tempo dos sítios*. Em seguida, teríamos o “fandango de baile”, momento onde os diversos grupos de fandango e fandangueiros reúnem-se para *fazer fandango* na ilha. Realizados nos finais de semanas, o “fandango de baile” é a ocasião onde ocorre a “mistura” de diferentes estilos e “linhagens fandanguieras”. E, finalmente, encontramos o “fandango de espetáculo”, momento onde o fandango extrapola os limites dos sítios e da ilha e vai ao encontro dos circuitos urbanos, através de apresentações, oficinas, gravações de

imagens e de cd's, entre outros.

Esta classificação entre “fandango doméstico”, “fandango de baile” e “fandango de espetáculo” surgiu ao longo do processo de pesquisa como forma de sistematizar a análise. Sugeridas através das categorias nativas esta classificação reflete as delimitações que os próprios fandanguheiros realizam em relação a prática do fandango. Para eles, ocorre uma clara distinção entre o fandango do *tempo dos sítios* e o fandango que fazem na *ilha* atualmente. Hoje, sobretudo, diferenciam um fandango que *fazem para se divertir* e um fandango que *fazem para trabalhar*, aqueles momentos onde se voltam para um público de apreciadores “de fora”. Se o fandango que faziam nos *sítios* não ocorre mais em Valadares, estes fandanguheiros elaboram uma re-criação nos significados de seus fandangos na ilha, fazendo que sua prática adquira sentido mesmo que estando em outro contexto.

O fandango na modernidade: mercado, circuitos e difusão cultural

Até então os fandangos eram a ocasião de exercício de sociabilidade, encontro e diversão entre as pessoas envolvidas nesta prática. Momento importante dentro da comunidade, era através deste *fazer fandango* que havia a redistribuição de bens por meio dos mutirões e trocas que se estabeleciam nestes eventos. Através dos fandangos acontecia o reforço de laços sociais, engendrando, vizinhanças, amizades, encontros, casamentos, estabelecendo a comunicação, o trânsito e o diálogo entre os grupos envolvidos.

Atualmente a prática do fandango passa por uma mudança significativa, a realização dele não diz mais respeito apenas as comunidades que o executam, mas deve responder as expectativas de grupos mais amplos interessados em divulgar e veicular o fandango em diferentes circuitos. Para Carlos Sandroni a questão da difusão das culturas populares deve ser problematizada, pois:

(...)é importante ter bem claro que a questão fundamental para as culturas populares é de reprodução e de transmissão, e não apenas de divulgação ou difusão. A questão fundamental, portanto, é a sustentabilidade dessas culturas populares enquanto tais, ou seja, será que elas continuarão sendo reproduzidas e, sobretudo, prestigiadas em seus contextos originais? (2005:70).

Em Valadares desde finais da década de 1960 os fandanguheiros se organizam em forma de grupos de fandango para dar continuidade a esta manifestação, e, mais recentemente em toda a região vêm surgindo inúmeras Associações civis institucionalizando estes antigos grupos. Em todos estes formatos atividade profissional é

algo que nunca falta para quem *trabalha com fandango*. Seja através da aplicação de projetos, contratos de apresentações, ou pela procura dos turistas em busca de “costumes locais”, o fandango tornou-se uma das principais fontes de renda entre os fandangueiros, fator que contribui para o acirramento entre as rivalidades dos grupos.

O *fazer fandango* em Valadares sempre se caracterizou como uma prática envolvida por disputas, propiciada pela proximidade entre os diferentes fandangueiros em um mesmo espaço de convívio, mas, para além disso podemos dizer que a entrada de cachês, verbas para os grupos, viagens de apresentação, exposição na mídia foram elementos que objetivamente contribuíram para promover ainda mais a “competitividade” entre os fandangueiros.

Acompanhando um processo contemporâneo em que a globalização da cultura convive com uma valorização das culturas locais, o fandango a partir da década de 1990 passa a se inserir dentro de um mercado cultural que cada vez mais se especializa na difusão das manifestações tidas como tradicional-popular. Para Monica B. Rotman,

(...) en nuestro mundo contemporáneo tales procesos homogeneizadores se producen simultáneamente con aquellos diferenciadores, em los cuales cobran relevancia los nacionalismos y localismos (regionalismos), siendo la tradición una variable clave em dichos procesos. En este contexto se revitaliza la problemática de 'lo global' y 'lo local'.(2003:135)

Atualmente o fandango vêm passando por um momento extremamente novo e peculiar onde percebemos a enorme vitalidade desta manifestação, bem como, sua extrema plasticidade. Apesar das preocupações de muitos estudiosos folcloristas com a possível dissolução, fragmentação e a perda de uma “autenticidade” do fandango, este se mantém atualizado independentemente do contexto onde é realizado. Atualmente, na ilha dos Valadares grupos de fandango se fazem e se refazem a todo momento, e ainda, fora desta ilha encontramos uma variedade de fandango sendo praticado.

Podemos dizer, que nunca se ouviu falar tanto sobre o fandango. Atualmente são diversos os eventos em que esta manifestação é o foco. Para Maria Laura de Castro Cavalcanti este fenômeno que ocorre com o fandango é uma realidade que está envolvendo as culturas populares de maneira geral, para esta autora:

Nessa virada de século e de milênio, o regional e o local interagem fortemente com o global e a cultura popular brasileira demonstra inquestionável vitalidade. A atuação na área, portanto, não pede mais a urgência salvacionista em nome da qual se constituíram, no século XX, as primeiras iniciativas estatais. A cultura popular ingressa claramente na era do mercado e do consumo, promovendo e administrando seus próprios produtos. Brincantes, artesãos, mestres, associações civis, organizações não governamentais emergem muitas vezes sob o novo aspecto de pequenos empresários e produtores. (2005:30)

Essa nova realidade das culturas populares deve ser compreendida dentro de

um quadro onde emergem diferentes atores, com diferentes interesses. Sem o reconhecimento desta cadeia de mediações, e sem o devido envolvimento entre o mercado cultural e os produtores da cultura, a difusão destas manifestações fica vazia de uso social, caindo em pura mercantilização.

Não podemos deixar de atentar para o fato de que estes bens a serem difundidos possuem conteúdos altamente simbólicos que ao serem “transportados” a novos meios devem passar por um cuidado rigoroso em sua forma e conteúdo. Para Danilo Miranda, diretor regional do Sesc:

Essa natureza híbrida das culturas deve ser respeitada pelas políticas culturais, respeito este que deve atender os aspectos subjetivos do imaginário, da sociabilidade das artes, e ao mesmo tempo, objetivos das práticas organizacionais e dos processos educativos, nos quais a difusão se inclui. Os produtos culturais não devem ser tratados como mercadorias consumíveis. São bens/riquezas diferentes, que podem levar à autonomia (...) desde que não sejam banalizados e tratados na mesma dimensão comercial de outros produtos (2005:75-76).

A construção de um mercado cultural voltado para a circulação de bens que se remetem ao universo do popular/tradicional é uma característica que envolve o mundo moderno¹⁰. A especificidade de hoje está no fato de que este popular/tradicional se tornou uma categoria ampla e complexa, onde diferentes dimensões se encontram, formando novas “sensibilidades musicais” (Carvalho,1999, Travassos,1999) e compondo novos campos de experiência artística. Para José Jorge de Carvalho a idéia de 'sensibilidade musical' corresponde ao lugar e ao espaço que a música ocupa na sociedade e para o indivíduo, percepção esta que se transforma ao longo do tempo.

Observando a importância da música enquanto componente ativo na produção e reprodução das sociedades indígenas, o antropólogo Anthony Seeger através dos Suyiá irá afirmar que:

Nossa relutância em aceitar a importância dos acontecimentos musicais nessas sociedades provém de uma interpretação totalmente errada da natureza desses acontecimentos. Nossa suposição de que a música é uma “arte”, uma atividade antes de tudo estética, fez com que não entendêssemos a música (...) como parte fundamental da vida social... (Seeger, 1980:103-104).

Para Travassos, só é possível pensar nas categorias de popular/tradicional a partir de classificações históricas e culturalmente localizadas, além de que estas, devem ser recuperadas a partir de suas específicas lógicas de produção e reprodução. Ao comparar o entusiasmo que possuía o movimento modernista pela “arte popular”, com as recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais, Travassos constata que:

¹⁰ Desde o século XVIII, de diferentes maneiras e com diferentes anseios, estudiosos europeus buscavam na fonte de inspiração que vêm do povo a fórmula de suas identidades consolidando até aos nossos dias a formação de um “gosto pelo popular” (Ortiz, s/d).

nos últimos anos não se reproduz mais a preocupação modernista de “eivar” a expressão popular tradicional, tomá-la como matéria-prima de uma outra expressão efetivamente “artística” (...) o objetivo é precisamente o contrário, contaminar a performance com a espontaneidade e a informalidade que – supostamente- regem a festa popular (2005, 113).

A formação portanto, de um mercado cultural ávido por conhecer e estar perto desta chamada cultura popular, responde a formação recente e particular de um “público receptor” que só vem crescendo nas grandes cidades. Em Bourdieu (1987) vemos que a existência na sociedade contemporânea de um mercado de bens simbólicos é tão, ou mais vigorosa quanto o mercado de bens materiais. Os homens não realizam somente a troca de mercadorias, através de suas lógicas de produção, circulação e consumo os bens tornam-se simbólicos, e estas “mercadorias” tornam-se carregadas de sentidos, valores e significados.

Torna-se assim fundamental recuperarmos o conceito etnológico de 'apropriação', termo que reúne a idéia de aquisição de itens, em várias modalidades e processos, sejam eles materiais ou imateriais. Mas, para além da mera aquisição o termo refere-se aos processos de ressignificação aí envolvidos '(...) toda produção é via de regra uma aquisição, o resultado de uma troca“ (Souza, 2005). Fazendo um paralelo com as sociedades ocidentais, podemos verificar que a inserção destes bens simbólicos dentro de um circuito de difusão cultural pode ser vista como um termo de troca no processo de apropriação. Como sabermos se esta operação se faz a partir das lógicas de seus produtores?

Para Néstor Garcia Canclini a preservação e difusão das culturas populares pode obedecer a diversos fatores culturais e também econômicos como gerar emprego e renda, atrair o turismo, solidificar patrimônios. Em todos estes casos para o autor é preciso se perguntar em como estas culturas populares 'interagem com as forças da modernidade' (Canclini, 2000:218). Sabendo que atualmente as chamadas 'culturas tradicionais' convivem de perto com uma 'cultura global' e mais do que nunca, contemplam suas tradições manipulando-as e re-criando-as o tempo todo. O autor irá atentar para o fato de que apesar de dialogarem com os elementos da modernidade, as culturas populares, receberiam influências desiguais e contraditórias pela posição periférica que irão ocupar.

Compartilhando desta mesma leitura de Canclini, José Jorge de Carvalho em sua fala no Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares reflete questionando a posição das culturas populares (consideradas enquanto minorias étnicas, sociais e raciais) frente a elite branca brasileira, apontando para o fato de que estas elites

sempre 'tentaram exercer um controle ferrenho sobre as manifestações culturais, com um certo medo das possíveis insurreições e insubordinações que surgiriam por trás dos congados, maracatus e afoxés' (2005:34).

Atualmente a preocupação do autor se coloca em relação aos usos e abusos pelas quais as manifestações populares sofrem quando inseridas em circuitos midiáticos de forma descompromissada, para José Jorge:

Há uma tendência para os shows, o entretenimento, a transformação de tudo em espetáculo, de forma que o potencial das manifestações se avalia apenas pelo potencial de entretenimento, e não por seus valores reais. Tudo se torna, portanto, mercado e produto de entretenimento – sejam as manifestações culturais, sejam as guerras (2005:36).

Como vimos as apropriações fazem parte das dinâmicas culturais em todas as sociedades, e intrínseco a este processo, temos as transformações pelas quais os produtos da cultura são manipulados. No fandango este processo de apropriação é revelado tanto pelas características que formam seu universo musical (exemplo claro é a maneira em que se compõem os versos de fandango) e ainda, fora de seu contexto original o fandango é objeto de re-criações artísticas realizadas por grupos urbanos. Distanciando-se do litoral, é possível encontrarmos variações do fandango também na capital do estado. Grupos curitibanos como Fato, Meu Paraná, Bozinho Faceiro, Mundaréu, entre outros, realizam algumas de suas criações artísticas através do fandango, tendo esta manifestação como inspiração em seus trabalhos.

Torna-se cada vez mais comum espetáculos, oficinas e festas universitárias onde a atração principal são os fandangueiros. O fandango também está presente em produções de cd's, livros, temas de pesquisas acadêmicas, exposições e apresentações. Projetos culturais patrocinados por grandes empresas, editais cada vez mais concorridos e verbas com altos valores são destinadas à valorização e difusão desta manifestação. Refletindo sobre o contexto do artesanato, Mónica Rotman aponta que neste momento particular de inserção das culturas populares em processos de mercantilização e difusão é necessário por parte do Estado:

(...) la implementación de medidas que apunten a la defensa y optimización de esta producción, teniendo como objetivo el mejoramiento de las condiciones de vida de los artesanos. Las políticas planificadas deben incidir em el logro de su estabilidad como sector socioeconómico y cultural possibilitando su desenvolvimiento como trabajadores de la cultura (2003:142)

Apontamentos Finais:

Minhas incursões e permanências na ilha dos Valadares iniciaram-se no ano de

2001, quando ao realizar minha monografia de conclusão do curso de História optei por estudar as transformações que o fandango estava passando dentro da ilha. No desenvolver do trabalho fui percebendo que apesar de estar em constante re-elaboração, o fandango da ilha dos Valadares (como qualquer outra manifestação cultural) estava conectado com referências anteriores sempre muito vivas e fortes. Se em algum momento um certo “pessimismo sentimental” tomava conta de meu trabalho de graduação, já no mestrado procurei afastar qualquer hipótese que me aproximasse de um desalento quanto à “perda de um objeto de estudo”, em meu caso, uma possível desaparecimento do fandango.

Para Marshall Sahlins (1988) a antropologia face ao sistema capitalista se encontrou “desencantada” frente a uma aparente perda de objeto, esquecendo-se da capacidade das “culturas locais” em incorporar e se apropriar de elementos da sociedade envolvente. Para Sahlins as sociedades nativas são autônomas e respondem de diversas maneiras ao “contato”. Como diria o autor as mudanças culturais podem ser induzidas por forças externas, mas serão sempre “orquestradas de modo nativo”.

Com a antropologia fui aprendendo a olhar de forma mais dialética a relação entre transformações e permanências, sabendo que as mudanças devem ser pensadas dentro de alguns princípios que estruturam o sistema social. Em meu caso, as transformações vistas no fandango de alguma forma estavam conectadas com as experiências de um “fandango da memória” destes fandangueros, bem como, com suas aproximações com um contexto urbano.

Não quero dizer com isso que os fandangueros e seus fandangos se adequam mecanicamente a uma modernidade que lhe é externa. Acredito que este processo ocorre a partir de apropriações sempre negociadas, havendo respostas nativas bem sólidas frente as suas condições de modernidade e tradição.

Até este momento da pesquisa podemos compreender que fandangos e fandangueros da ilha dos Valadares combinam diferentes formas de se relacionar com o passado, ao re-significarem o fandango tornando-o um 'bem cultural' valorizam-na não só dentro de um mercado cultural ou em circuitos de difusão, mas também na constituição de suas identidades e sociabilidades.

Referências Bibliográficas:

- AZEVEDO, Fernando Corrêa. **Fandango do Paraná**. *Rio de Janeiro*: Funarte, 1978.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2000.
- CARVALHO, José Jorge. **Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea**. Porto Alegre: Rev. Horizontes Antropológicos. Ano 5, n.11, 53-91, outubro de 1999.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2000.
- CAVALCANTI, Maria Laura V. de Castro. **Os Sentidos do Espetáculo**. São Paulo: Revista de Antropologia. V.45 n.1, 2002.
- _____ **Cultura e saber do Povo: por uma perspectiva antropológica**. Rio de Janeiro: Revista Tempo Brasileiro 147, 2001.
- GONÇALVES, José Reginaldo. **A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Minc/IPHAN, 1996.
- LONDRES, Maria Cecilia. **O Patrimônio em processo**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Minc/Iphan, 2005.
- MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril, 1978.
- MARTINS, Patricia. Sobre tamancos e violas: uma descrição do fandango na ilha dos Valadares. *in: Enciclopédia Caiçara: festas, lendas e mitos caiçaras*. Antonio Carlos Diegues (org.) vol.V. São Paulo: Hucitec: USP, Nupaub/CEC, 2006.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. *in: Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MEDEIROS, Ana Elizabeth. Imaterialidade criadora. In: TEIXEIRA, João Gabriel (org). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS-Unb, 2004.
- NASCIMENTO, Vicente Jr. **Monografia histórica e Coreográfica de Paranaguá**. Boletim do Instituto Histórico e Geográfico de Paranaguá, 1980.
- ORTIZ, Renato. **Cultura popular: românticos e folcloristas**. São Paulo: Ed. Olho D'água, s/d.
- PEREIRA, Magnus Roberto. **Semeando iras rumo ao progresso**. Curitiba: Ed. UFPR, 1996.
- PINTO, Inami Custódio. **Fandango do Paraná**. Curitiba: Ed. UFPR, 1992.

- RODERJAN, Roselys Velloso. **Sobre as origens do Fandango Paranaense**. In: Boletim da Comissão Paranaense de Folclore. Curitiba: FUNARTE, 1980.
- ROTMAN, Mónica B. **Modalidades productivas artesanais; expresiones de “lo local” em un mundo globalizado?**. Revista Campos 3:145, 2003.
- RIOS, Sebastião. O lobisomem e o coronel: considerações sobre o cordel digital. In: TEIXEIRA, João Gabriel (org). Brasília: ICS-Unb, 2004.
- SAHLINS, Marshall. **Cosmologias do Capitalismo: O Setor Trans-Pacífico do ‘Sistema Mundial’**”. in: Anais da XVI Reunião Brasileira de Antropologia. Campinas, SP, 1988, pp. 47-106.
- SAINT-HILAIRE. Auguste. **Viagem pela comarca de Curitiba**. Curitiba. Col. Farol do Saber: Fundação Cultural, 1995.
- Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares**. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Ministério da Cultura, 2006.
- SEEGER, Anthony. **Os Índios e Nós: estudos sobre as sociedades tribais brasileiras**. Rio de Janeiro: Campus, 1980.
- SOUZA, Marcela Stockler Coelho. **O patrimônio cultural, a dádiva indígena e a dívida antropológica: direitos universais e relações particulares**. Colóquio LISA/USP 'Direito autoral, de imagem, som e produção de conhecimento', 2005.
- SOUZA, Marina de Mello. **Parati: a cidade e as festas**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Tempo Brasileiro, 1994.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular. In: TEIXEIRA, João Gabriel (org). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS-Unb, 2004.
- VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)**. Rio de Janeiro: FUNARTE: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

