

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
CARLOS EDUARDO SILVEIRA

FANDANGUEIROS, FOLCLORISTAS E “PRODUTORES CULTURAIS”:
UM ESTUDO SOBRE A TRAJETÓRIA CONCEITUAL DO FANDANGO

CURITIBA
2012

CARLOS EDUARDO SILVEIRA

FANDANGUEIROS, FOLCLORISTAS E “PRODUTORES CULTURAIS”:
UM ESTUDO SOBRE A TRAJETÓRIA CONCEITUAL DO FANDANGO

Monografia apresentada à disciplina Orientação Monográfica – Antropologia, como requisito parcial à conclusão do Curso de Ciências Sociais, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.
Orientador: Prof. Dr. Paulo Renato Guérios.

CURITIBA

2012

RESUMO

O objeto desta monografia são as publicações que tomaram como objeto o fandango - uma manifestação musical encontrada no litoral norte do Paraná e no litoral sul de São Paulo. Buscamos extrair desta bibliografia, formada principalmente por textos de folcloristas, antropólogos e “produtores culturais”, uma *trajetória conceitual* percorrida pelo fandango enquanto objeto de interesse. Trata-se, assim, de demonstrar que as imagens, as práticas e os discursos associados contemporaneamente a ele são tributárias desta trajetória conceitual, ou seja, esta literatura não somente o tomou como objeto, mas em certa medida o construiu agregando novos sentidos a ele. Particularmente, procuramos esclarecer alguns processos sociais, reconhecíveis nesta bibliografia, que concorreram para conceitualização do fandango como uma prática “tradicional”, “popular” e “autêntica”, o que atraiu olhares de folcloristas, “produtores culturais” e da política do patrimônio imaterial.

Palavras-chave: fandango; folcloristas paranaenses; patrimônio imaterial.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	4
2	FANDANGO COMO FOLCLORE	8
2.1	O interesse pelo “popular”: a gênese dos Estudos de Folclore e seus pressupostos teóricos	8
2.2	O Movimento Folclórico Brasileiro	11
2.3	A Comissão Paranaense de Folclore	15
2.4	Inami Custódio Pinto e o “resgate” do fandango paranaense	21
3	FANDANGO E “PRODUTORES CULTURAIS”	26
3.1	Um novo regime de circulação: a era do “produtor cultural”	26
3.2	“Produtores culturais” em campo: a experiência do “Museu Vivo do Fandango” e a objetificação da cultura	30
3.3	Músicos profissionais em campo: a experiência do projeto “Tocadores”	35
4	FANDANGO COMO PATRIMÔNIO IMATERIAL	40
4.1	Breve histórico da política patrimonial brasileira	40
4.2	“A retórica da perda”: o fandango como um objeto evanescente	46
5	CONCLUSÃO	49
	REFERÊNCIAS	51

1 INTRODUÇÃO

O objeto deste trabalho são as publicações que tomaram como objeto ou tematizaram em algum nível o fandango - uma manifestação musical encontrada basicamente no litoral norte do Paraná e no litoral sul de São Paulo. Com base nestes textos, iremos reconstituir a *trajetória conceitual* percorrida pelo fandango enquanto objeto de interesse. Queremos, assim, demonstrar que as imagens, as práticas e os discursos associados contemporaneamente a ele são tributárias desta trajetória conceitual, ou seja, esta literatura não somente o tomou como objeto, mas em certa medida o construiu agregando novos sentidos a ele. Ficará claro, enfim, que noções como “tradição” e “identidade” foram forjadas no interior do que eu estou denominando *travessia conceitual do fandango*, que inicia com o estudo dos folcloristas e culmina com a recente política do patrimônio imaterial. A percepção atual sobre o fandango, as relações que os fandangueiros vêm alimentando com políticas estatais, com editais de fomento à cultura e com a própria academia, portanto, podem ser mais bem compreendidas quando analisamos e comparamos os diferentes regimes discursivos e sistemas classificatórios (o folclore, a antropologia, o patrimônio imaterial) que tomaram o fandango como objeto.

Além da literatura sobre o fandango, então, esta monografia irá focar as condições de produção desta bibliografia, ou seja, as premissas, os valores, os conceitos que conformam estes diferentes sistemas classificatórios e, principalmente, que mediam a relação destes com o próprio fandango. Se compreendermos o fundamento destes regimes (folclore, políticas culturais, patrimônio imaterial), ficará claro o motivo da aproximação deles com o fandango e, sobretudo, serão revelados os caminhos pelos quais o fandango teve que passar para ser compreendido e interpretado como ele é atualmente. Trata-se, com isso, de passar em revista os principais materiais disponíveis atualmente sobre o fandango, facilitando futuras incursões nesta área de pesquisa, mas prioritariamente de esclarecer alguns processos, reconhecíveis nesta bibliografia, que concorreram para a consolidação do fandango como uma prática “tradicional”, atraindo olhares de folcloristas, “produtores culturais” e da política de patrimonialização. Pretende-se, particularmente, investigar a produção da associação entre uma manifestação musical específica, o fandango, a uma região, o litoral paranaense, e como a partir

disto ele passa a ser compreendido como uma manifestação “autêntica” de um grupo social específico, os “caiçaras”.

A proposta de que categorias como “folclore” e “patrimônio imaterial” não são objetos que existem em si foi feita por Ana Maria Ochoa (2003, p. 117) no trabalho “Musicas locales en tiempos de globalización”. Para a autora, essas categorias devem ser lidas como “diferentes maneras de establecer circuitos de circulación y regímenes de valor en torno a las músicas locales”. Sendo assim, permeia esta monografia a ideia de que esses sistemas de classificação são, no fundo, modos de categorização. Uma vez categorizado como “folclore” ou “patrimônio imaterial”, o fandango passa a responder a um regime de circulação específico. Articulam-se em torno dele práticas e discursos específicos; formas determinadas de produção, de escuta, de recepção; um mercado no qual ele possa ser vendido; enfim, a categorização implica necessariamente numa valoração e num redimensionamento daquilo que elas descrevem, neste caso, o fandango.

O meu interesse pelo passado – a trajetória histórico-conceitual do fandango – não decorre de nenhuma recusa ao presente; ao contrário, este trabalho origina-se de questões postas pelo pesquisador no presente a partir da situação contemporânea do fandango. A incursão basicamente histórica justifica-se, portanto, pela natureza do problema que pretendo abordar. Neste momento, não me interessa observar em campo como estas comunidades compreendem e elaboram o seu discurso musical, ou como imaginam-se, relacionam-se com os outros e constroem suas identidades sociais a partir do fandango. Interessa-nos preencher uma lacuna deixada pelos trabalhos que enfocaram o fandango que é a de não considerar os efeitos da atuação de folcloristas, “produtores culturais” e agentes públicos na construção da situação contemporânea do fandango. Este trabalho, por conseguinte, sintoniza-se com outros nos quais a etnografia é ajustada segundo as necessidades e os interesses do pesquisador (GIUMBELLI, 2002, p. 93-95). Pretendemos, ainda, para além do trabalho de campo, desenvolver uma perspectiva de análise que de conta de processos sociais nem sempre contemplados nas pesquisas baseadas em trabalho de campo¹.

¹ Para um aprofundamento teórico de questões semelhantes cf. GIUMBELLI, Emerson “Para além do ‘trabalho de campo’: reflexões supostamente malinowskianas”, Revista Brasileira de Ciências Sociais, Febrero, vol. 17, n. 48, 2002, p. 91-107.

O desenvolvimento desta monografia está articulado em torno de três capítulos principais nos quais discuto separadamente: 1) o paradigma do folclore, os seus corolários no Paraná e a história envolvendo suas pesquisas de coleta e os fandangueiros; 2) a relação entre os fandangueiros e os chamados “produtores culturais”, pessoas ligadas ao universo da chamada “cultura popular” e da “música de raiz” que se aproximam destas comunidades através de grandes editais de fomento à cultura; 3) os contornos recentes da política do patrimônio imaterial e seus fundamentos teóricos, buscando compreender as razões da aproximação dela com os “fazedores” de fandango. Esta divisão pretende enfatizar a ideia de *travessia conceitual do fandango*. Por fim, cabe ressaltar qual será o material bibliográfico utilizado por nós na tarefa de reconstituição desta *travessia*.

Basicamente, a bibliografia sobre fandango é formada por textos de folcloristas, “produtores culturais” e antropólogos. Os primeiros estudos sobre o fandango, e a própria constituição dele enquanto objeto, foram realizados por folcloristas paranaense vinculados à Comissão Nacional de Folclore, a partir do final da década de 1940. Destas obras, enfocaremos o trabalho inaugural de Fernando Corrêa de Azevedo (1973; 1978), e, também, as publicações e iniciativas feitas posteriormente, entre as décadas de 1960 e 1980, pelo folclorista Inami Custódio Pinto (1992; 2005; 2006). Optamos por estes textos porque juntos eles constituem a grande referência folclorista para o estudo do fandango. Outros folcloristas paranaenses (Cf. BALHANA, [1950] 2002; RODERJAN, 1980; ZAGONEL, 1980) também contribuíram para o seu estudo, porém, com textos menos expressivos, através das chamadas “achegas”². Por serem muito curtos e não apresentarem novidades em relação aos outros, não nos preocuparemos em discutir estes textos.

Seguindo a divisão estabelecida por nós, o segundo bloco de trabalhos dedicados ao fandango é formado por textos de “produtores culturais” (MARCHI, et al, 2002; BRITO & RANDO, 2003; PIMENTEL, et al, 2006). Estas obras resultaram de “projetos culturais” desenvolvidos nas comunidades fandangueiras do litoral paranaense, através das leis de incentivo à cultura. Iremos analisar apenas os livros: “Museu Vivo do Fandango” e “Tocadores: homens, terra, música e cordas”. Esta opção se deve, particularmente, ao fato destes dois livros especificarem mais os

² São textos muito curtos, que consistem num subsídio para o aperfeiçoamento paulatino de uma obra futura. Esta é uma prática bastante difundida entre os folcloristas, que realizavam suas pesquisas de modo intermitente e, geralmente, sem contar com o apoio financeiro de alguma instituição.

objetivos e as ações que compreendiam os “projetos” dos quais eles faziam parte. O livro “Fandango de Mutirão”, apesar de compartilhar certas características com os outros dois, é um livro mais simples, fruto de um projeto de menor envergadura e com impactos menores no estudo do fandango. Por isso, serão enfatizados somente os outros dois livros.

Como nosso objetivo é enfatizar a *trajetória conceitual do fandango*, o terceiro e último capítulo desta monografia será dedicado à discussão sobre a categorização do fandango como “bem cultural de natureza imaterial”³. Interpretamos este fato como a coroação de uma longa *trajetória conceitual* iniciada a partir das pesquisas dos folcloristas paranaenses. Categorizar o fandango como “patrimônio imaterial”, conforme discutiremos, depende de considerá-lo portador de certas características. Isto significa, segundo a legislação (Decreto 3.551/00)⁴, que o objeto da patrimonialização deve ser considerado uma “referência cultural”: “em suma, referência são objetos, práticas e lugares apropriados pela cultura na construção de sentidos de identidades, são o que popularmente se chama de ‘raiz’ de uma cultura” (MinC/Iphan, 2000, p. 29). Ou seja, antes de ser patrimonializado, o fandango precisou ser interpretado como “raiz” da “identidade caiçara”. Conforme argumentaremos, este enquadramento é tributário em grande medida do trabalho de folcloristas e “produtores culturais” que durante décadas o descreveram e o construíram como uma prática “tradicional”, “popular” e “autêntica”, e que corria o risco do desaparecimento. Neste capítulo, nosso material de análise se restringirá as leis, decretos e documentos que balizam o trabalho de registro e a bibliografia existente sobre o tema. Uma leitura propriamente etnográfica sobre os processos sociais envolvidos nesta tarefa será realizada posteriormente, quando inicio a pesquisa para minha dissertação⁵.

³ Em 2011 foi iniciado o processo de registro do “Fandango Caiçara – PR e SP” no IPHAN como “Bem Cultural de Natureza Imaterial”. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=12454&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional>

⁴ Instituí o Registro de Bens Culturais Imateriais em livros específicos criados pelo Iphan (análogos aos livros de tombo) e o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial.

⁵ É preciso registrar, por fim, que apesar das virtudes em se reconstituir a trajetória conceitual do fandango, mostrando como operou historicamente a sua conceitualização, este trabalho seria mais completo e abrangente se considerasse também os efeitos das monografias e dissertações em antropologia (MARTINS, 2002; 2006) para a solidificação de uma maneira muito *sui-generis* de conceber, classificar e descrever o fandango.

2 FANDANGO COMO “FOLCLORE”

Neste capítulo faremos um breve levantamento histórico-conceitual sobre os Estudos do Folclore, contextualizando e dando relevo às forças sociais que envolviam esses primeiros interessados em fandango e às suas descrições. Esmiuçaremos a relação entre folclore e fandango buscando entender que tipo de leitura o folclore, enquanto forma de categorizar, promoveu sobre o fandango. Com base nisso, analisaremos os impactos destas leituras para os enquadramentos posteriores do fandango enquanto objeto de interesse.

2.1 O interesse pelo “popular”: a gênese dos Estudos do Folclore e seus pressupostos teóricos.

Oficialmente considera-se que os Estudos de Folclore emergem a partir da criação do neologismo *Folklore* pelo inglês William John Thoms em 1846, designando sob esta alcunha um novo campo de estudos que, até aquele momento, era identificado como “antiguidades populares”. Na verdade, este evento é bastante aleatório, uma vez que “uma grande voga de coleta de poesia e música popular varreu a Europa desde o final do século 18” (TRAVASSOS, 1997, p. 7). Essa grande voga de que nos fala Travassos foi denominada por Peter Burke (1978) como “descoberta do povo”; um processo civilizatório motivado por questões estéticas, políticas e intelectuais que se singularizava pela preocupação erudita com a “cultura popular”. A ênfase no “popular” conjugava-se frequentemente com a crença no espírito de uma nação; a língua, as superstições, os provérbios e as canções populares interessavam como reveladores da alma e da personalidade de um povo.

Johann Gottfried Herder foi um defensor assíduo desta posição, assim, muitos o consideram “o mais formidável adversário dos *philosophes* franceses e seus discípulos alemães” (BERLIN, 1982, p. 133). A poesia do povo era vista como orgânica, natural, sem os artifícios e as regras do classicismo. As concepções por trás do termo “canção popular” foram desenvolvidas num ensaio de Herder, de 1778, no qual ele argumenta que a poesia fazia parte do modo de vida das “comunidades orgânicas”, nas quais a poesia enraíza-se e desenvolve funções práticas (BURKE,

1978, p. 31). Goethe e Chateaubriand, por exemplo, chamavam a poesia popular de “poesia do coração”, enquanto Jacob Grimm considerou a poesia popular uma *Naturpoesia*. Para eles, esses poemas não eram feitos, eles simplesmente cresciam como árvores⁶. A poesia culta classicista foi considerada elitista, desmagificada, individualizada, sem música, feita para ser lida:

quando as palavras foram divorciadas da música, quando “o poeta começou a escrever vagarosamente para poder ser lido”, a arte talvez ganhasse, mas houve uma perda de mágica, de “poder miraculoso”. O que sabem de tudo isso nossos críticos modernos, “os contadores de sílabas”, “especialistas da escansão”, mestre da ciência morta? (HERDER *apud* BERLIN, 1982, p. 155).

As ideias de Herder e Grimm são apontadas como um dos motivos principais pela explosão das coletâneas de canções populares nacionais naquele tempo. Um extenso grupo de artistas e intelectuais situados em contextos sociais e históricos diversos encarnam o que Elizabeth Travassos denominou “paradoxo do primitivismo”:

as qualidades presentes em certos grupos humanos e suas expressões culturais são aquelas cuja ausência é percebida em outros, cujo modo de vida foi marcado pela civilização; ao mesmo tempo, os atributos positivos dos primeiros podem ter validade para os últimos e devem ser recuperados. (TRAVASSOS, 1997, p. 7).

A ideia de “civilização” enquanto apanágio do Iluminismo francês não era apreciado em regiões como a Alemanha e a Espanha⁷, por ser estrangeira e constituir mais uma mostra do predomínio francês. Esta oposição entre França e Alemanha, discutida tantas vezes por Elias através das ideias de *Kultur* e *Civilization*, é um dado fundamental para compreendermos as formulações

⁶ Essas ideias configuram o que Ruth Finnegan denominou “teoria vegetal” da literatura, que se serve das metáforas da árvore e das flores selvagens. Como a vegetação, a literatura cresce no solo das comunidades, dispensando a vontade e habilidades de um autor.

⁷ O significado político da descoberta da cultura popular não foi o mesmo nas várias partes da Europa. Uma leitura mais detalhada dessas nuances pode ser encontrada em Burke (1978, p. 31-49).

herderianas. É disposto a estimular uma consciência nacional, oposta ao universalismo do progresso, da ciência e da civilização, que Herder recorre as canções populares supostamente enraizadas na “cultura” de um “povo”. Herder, portanto, é um dos principais responsáveis pela ideia de “universalismo do particular”. Para ele, “cada nação tem seu próprio centro interno de felicidade, como cada esfera tem seu próprio centro de gravidade”, “é uma terrível arrogância afirmar que, para ser feliz, todo o mundo deve tornar-se europeu” (HERDER *apud* BERLIN, 1982, p. 175).

Assim, um dos traços principais dessa descoberta do popular é construir, sobre a singularidade das expressões culturais do povo, a singularidade de cada nação. Por isso, a reação romântica sempre esteve associada a empreendimentos nacionalistas. Como a Itália, a França e a Inglaterra há muito tempo tinham literaturas nacionais e línguas literárias, outros países estavam em busca da sua própria língua, das suas manifestações genuínas, autóctones. Outro ponto fundamental, portanto, é que essa descoberta do popular estava associada à vontade de se produzir “alta cultura”. As manifestações populares seriam matéria-prima de formas culturais “eruditas” universalizáveis, este é o caso, entre muitos outros, do Fausto de Goethe⁸.

O *boom* de coleta de manifestações culturais populares fundamentava-se, ainda, na ideia de que a urbanização, o crescimento das cidades e a alfabetização estavam minando a vitalidade da cultura popular tradicional. Portanto, a descoberta do popular e a pressa em valorizar as singularidades das expressões culturais de um povo traziam consigo um sentido de perda e urgência⁹. Os Estudos de Folclore surgiram, assim, apoiados em operações amplas e sistemáticas de coleta, sob o signo da urgência e com a tarefa de extrair do “povo” a essência da cultura de uma nação e universalizá-la em linguagem erudita.

⁸ “Na sua adolescência, Goethe aprendeu a arte dos marionetes com um autêntico “mestre folk” e chegou a conhecer todo o repertório tradicional das histórias, incluindo a famosa lenda do Doutor Fausto. A partir daí, trabalhou mais de cinquenta anos na construção de uma obra literária que fosse uma síntese da cultura letrada ocidental, unindo em uma só trama a mitologia grega e a tradição cristã com uma lenda folclórica” (CARVALHO, 1989, p. 11).

⁹ José Jorge de Carvalho (1989) observou que apesar do sentimento de crise e perda ser característico do trabalho dos folcloristas, ele é muito semelhante ao dos críticos da alta cultura (e os seu ideal humanista da cultura clássica) em relação aos processos de “popularização”, interpretado como “massificação”, “perda da audição”, etc.: “se leio as Anotações 1950-1969, de Max Horkheimer (que era, inclusive, um pensador crítico) é como se estivesse lendo um equivalente da Carta do Folclore Americano para a classe dominante!” (1989, p.11-12).

É no interior do contexto que buscamos delinear acima que o “folclore” constitui-se enquanto objeto. De acordo com Ana Maria Ochoa (2003, p. 94-95), os modos de coletar, descrever e conceitualizar os fatos folclóricos estavam submetidos a três postulados fundamentais. Segundo ela, primeiro há um “impulso estético” responsável por associar o folclore a algo puro, incontaminado, proveniente da tradição oral. Em segundo lugar, ocorre um “impulso social” identificando o folclore com o campesino, portador legítimo da essência de uma nação, que se substancializa em música, lendas, provérbios, etc. E, por último, há um “impulso de temporalidade” responsável por associar o folclore com a tradição e o passado, supondo que o folclore se enraíza e não se transforma. A partir disso, Ana Ochoa conclui afirmando que “es este el marco ideológico que contribuye a un proceso de naturalización de la relación músicas locales-región/nación-identidad, donde se identifica un género musical con un lugar y con una esencia cultural y sonora” (OCHOA, 2003, p. 95) Consequentemente, são os folcloristas “que van a formular el canon de la autenticidad musical folclórica durante los primeros sesenta o setenta años del siglo XX em América Latina” (Ibid.). Queremos dizer, portanto, que as expressões culturais descritas enquanto folclore foram sempre descritas enquanto manifestações “autênticas”, “tradicionais”, vinculadas a uma região e expressando uma “identidade” específica. No caso da música, por exemplo, cria-se uma música representante de uma região ou de um grupo social específico. Daqui em diante buscaremos mostrar, a partir da história dos Estudos do Folclore no Brasil e da produção dos folcloristas paranaenses, como se produziu a fusão entre lugar e essência sonora, neste caso, entre fandango e litoral paranaense e/ou fandango e caiçaras. Finalmente, enfatizaremos especificamente os textos e a construção narrativa destas associações.

2.2 O Movimento Folclórico Brasileiro

Por sua constante associação a projetos de afirmação nacional, estas discussões mobilizaram boa parte dos intelectuais brasileiros, formando o que ficou conhecido como “estudos de folclore no país” – um conjunto de obras e iniciativas institucionais que começam por volta de 1870 e chegam até 1960 (CAVALCANTI, et

al., 1992, p. 101). Na primeira metade do século 20, ao lado de uma ciência social bastante incipiente, estes estudiosos tinham parte em um campo intelectual marcado por noções familiares às do seu repertório, tais como: nação, identidade nacional, brasilidade e cultura brasileira. Neste debate, as ciências sociais e os Estudos de Folclore tomariam rumos diversos. Vamos enfatizar aqui os processos desencadeados com a fundação, em 1947, da Comissão Nacional do Folclore (CNFL), evento que marca o início do que ficou conhecido como “Movimento Folclórico Brasileiro”. Segundo Vilhena,

ao definir sua atividade como um movimento, os folcloristas brasileiros organizados em torno da Comissão Nacional de Folclore expressavam a sua identidade como um grupo que não apenas compartilhava um tipo de produção intelectual específica, mas principalmente adotava um engajamento coletivo na defesa das tradições populares (1997, p. 173).

Este é o momento no qual há, por parte dos folcloristas, um grande investimento no sentido da sua institucionalização e autonomização. Pretende-se romper com o aspecto de amadorismo e diletantismo que havia marcado, segundo eles próprios, os estudos de folclore até aquele momento. Estes objetivos foram perseguidos tendo como base o seguinte programa, resumido por Renato Almeida, líder do movimento: “a pesquisa, para o levantamento do material, permitindo o seu estudo; a proteção do folclore, evitando a sua regressão; e o aproveitamento do folclore na educação” (ALMEIDA *apud* VILHENA, 1997, p. 174). Logo, o ponto forte do programa é a preocupação com a perpetuação do fato folclórico. Tanto a coleta de dados como a inserção do folclore nos currículos educacionais visam impedir ou retardar a descaracterização e o desaparecimento do folclore. Mais, ainda, tanto a proteção do folclore como o seu aproveitamento na educação exigem do folclorista *mobilização*. E esta é uma marca dos estudos de folclore, particularmente, no período entre 1947-1964. A ênfase destes estudiosos, presente inclusive na palavra *movimento* com a qual eles se autodenominam, é sempre na ação. Diferente da autonomia que caracteriza o intelectual e as ciências sociais atualmente, havia na atividade folclorista um estilo fortemente coletivista e mobilizador. Eles precisavam ganhar terreno, já que concorriam com outros projetos em um campo intelectual em estruturação. Além disso, o objeto em torno do qual eles se constituíam exigia ação

rápida. Era preciso, portanto, formar uma rede de pesquisadores e colaboradores que respondesse à urgência e envergadura deste projeto.

Em 1948, a CNFL dá início a um importante movimento de ramificação das suas atividades através da criação das Comissões Estaduais de Folclore. A constituição de uma comissão estadual, diz Vilhena (1997, p. 97), partia sempre de um convite da CNFL para um intelectual do Estado que seria seu secretário-geral. Renato Almeida era o incumbido pelas nomeações, e, quando ele não tinha conhecimento prévio de alguma pessoa compatível com o cargo, ele solicitava recomendação a instituições locais, como os Institutos Históricos e as Academias de Letras. Este é o caso do Paraná, que teve como primeiro secretário-geral Oscar Martins Gomes, presidente da Academia de Letras do Paraná naquele ano.

Este processo de capilarização das atividades da CNFL começa pelo Paraná, com a fundação, em 15 de maio de 1948, da Comissão Paranaense de Folclore (CPF). Roselys Velozzo Roderjan, importante folclorista paranaense, justifica este fato dizendo haver uma

receptividade latente a estes interesses, causados por movimentos de aglutinação em torno, e com pessoas que concordavam com as opiniões de Romário Martins sobre os elementos sociais de nossa origem (RODERJAN *apud* ZANATTA, 1993, p. 36).

Segundo esta autora, a atuação paranista¹⁰ acabou preparando terreno para a causa folclorista. De fato, apesar das dessemelhanças, o projeto paranista também se assentava sobre a questão do “regionalismo”, tão cara aos folcloristas. Ainda que a preocupação paranista recaísse prioritariamente sobre empreendimentos políticos (positivista, liberal, modernizante), o contexto paranaense de recepção do Movimento Folclórico Brasileiro é muito positivo aos folcloristas. Singularizando o caso paranaense, portanto, havia uma *intelligentsia* há muito tempo mobilizada em torno de temas familiares aos folcloristas, como a

¹⁰ A noção de Paranismo refere-se ao ambiente formado desde as últimas décadas do século XIX para a edificação de uma “identidade” no Paraná. Os resultados mais concretos da tentativa de formulação de uma identidade paranaense são os escritos de Romário Martins e o desenvolvimento de uma iconografia que expressasse valores considerados genuinamente paranaenses. Para um aprofundamento, ver: PEREIRA, Luis Fernando Lopes. Paranismo: o Paraná inventado. Cultura e Imaginário no Paraná da I República. 2. ed. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.

questão da “identidade” regional, por exemplo. Em certo sentido, o esforço folclorista de “conciliar o nacional e o regional, em garantir uma especificidade a esse último sem que a unidade do primeiro seja por isso sacrificada” (VILHENA, 1997, p. 253), já vinha sendo praticado no Paraná¹¹.

A criação das Comissões Estaduais representa, entre outras coisas, a necessidade que CNFL tinha do engajamento dos intelectuais regionais, chamados também de “intelectuais de província”, no seu projeto institucional. A estruturação de uma comissão destas iniciava pelo envolvimento dos intelectuais alocados nos Institutos Históricos e nas Academias de Letras locais com a questão folclorista. Enquanto a Sociologia marginalizava a reflexão sobre os contextos regionais, enfocando a oposição entre atraso e mudança, para o folclorista o Brasil ainda estava se compondo em meio à sua diversidade e, por isso, era preciso conhecê-la. Descobrir esse todo internamente diferenciado implicava aglutinar intelectuais de diferentes regiões. Segundo Vilhena,

o grande projeto a que o movimento folclórico convoca os intelectuais de província: *abandonem a história das elites que vinham praticando e dediquem-se à descrição da cultura de sua região*; não o façam, porém, a partir de um estilo impressionista e literário, mas com uma objetividade científica propiciada pela orientação fornecida, primeiro pela Comissão, depois pela Campanha. Desta forma, a identidade dessa *intelligentsia* pode-se articular à da sua região, mas também integrar-se à constituição de um quadro sobre a identidade nacional (Ibid., p. 266, grifo nosso).

A conversão para o folclorismo vinha com a substituição do objeto “elite”, característico dos Institutos Históricos, pelo objeto “povo”. Afora esta prescrição de um novo objeto, o maior problema enfrentado por estes “intelectuais de província”, vinculados aos Institutos Históricos, não terminava com a adesão ao Movimento Folclórico Brasileiro. Em todo o Brasil, tanto a Academia de Letras como o Instituto Histórico eram agremiações privadas as quais os membros vinculavam-se como sócios. Esta condição, no entanto, impunha a estas instituições um caráter muito

¹¹ Foge ao escopo desta pesquisa, mas seria de grande valia apreciar a relação entre os intelectuais associados às discussões folcloristas e personagens como Wilson Martins e Temístocles Linhares, que imaginavam o Paraná segundo uma formação sociocultural muito específica, onde o imigrante se destacava e sobre a qual se constituiria *um Brasil diferente* – moderno, industrializado e sem o elemento português tal qual é retratado em Freyre.

mais de “instância de consagração” do que de organismo de apoio à pesquisa. A criação da Comissão Paranaense de Folclore significou, desta forma, nada mais do que a duplicação ou a extensão desta situação. Agora vinculados a uma terceira instituição, estes estudiosos mantinham-se “dependentes de apoios oficiais para a realização de projetos mais ambiciosos e produzindo uma trajetória sujeita a altos e baixos de acordo com suas relações com as elites dirigentes” (VILHENA, 1997, p. 108). A dificuldade em se autonomizar, que viria principalmente com a inserção do folclore no ensino universitário, acaba condenando o folclore a uma atividade dispersa, entregue a própria sorte. No Paraná, o campo intelectual era bastante embrionário, confirmando o exemplo de Vilhena, segundo o qual “boa parte dos secretários estaduais são advogados ou médicos de profissão, com incursões pelo jornalismo, docência e política, cultivando uma produção intelectual intermitente nos mais diversos campos” (Ibid., p.249).

Procuramos enfatizar, até aqui, a condição do “intelectual de província” porque daqui em diante contaremos a história de estudiosos paranaenses que viveram em uma condição muito semelhante a esta. Durante a pesquisa nos deparamos com personagens assim, apaixonados pelo folclore paranaense, mas muito ressentidos com a falta de apoio, a derrocada da sua área de atuação e o desinteresse pelas “raízes” do nosso Estado.

2.3 A Comissão Paranaense de Folclore

Na sua pesquisa sobre o Movimento Folclórico Brasileiro Luís Rodolfo Vilhena concentra sua análise no período transcorrido entre 1947-1964. Em sua justificativa, ele argumenta que a primeira data marca a criação da CNFL e a outra coincide com o golpe militar e o conseqüente afastamento de Édison Carneiro da direção da Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro, o que significou para os Estudos de Folclore um forte declínio das suas atividades. Rosely Vellozo Roderjan, uma das folcloristas mais atuantes do Estado do Paraná, no livro intitulado “Comissão Paranaense de Folclore, 50 anos” divide a história desta comissão em cinco fases¹²,

¹² 1º período (1948-1964); 2º período (1964-1968); 3º período (1968-1975); 4º período (1975-1985); 5º período (1993-). A autora não entra em detalhes, mas estas divisões referem-se a períodos mais

sendo a primeira delas correspondente ao período 1948-1964, praticamente o mesmo analisado por Vilhena. De fato, conforme assinala este autor, este é o período de ascensão e queda do chamado Movimento Folclórico Brasileiro. No Paraná, quem se sobressaiu na condução das atividades do movimento neste período foram sobretudo *Fernando Corrêa de Azevedo* e *José Loureiro Fernandes*.

O primeiro deles era irmão do importante folclorista e musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Ambos eram cariocas e estavam vinculados ao universo da música erudita. Fernando Corrêa de Azevedo transfere-se para Curitiba em 1937, aos 24 anos, onde fundou e dirigiu por muitos anos a SCABI (Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê) e a Escola de Música e Belas-Artes do Paraná. Entre as décadas de 1940 e 1960, Azevedo foi uma espécie de patrono da música erudita em Curitiba. Devido seu contato com os círculos musicais de São Paulo e Rio de Janeiro, ele conseguiu uma brecha no eixo Rio de Janeiro–Buenos Aires, atraindo para Curitiba grandes nomes da música erudita. Além disso, Azevedo é muito lembrado por ter criado inúmeros cursos de formação de plateia, uma orquestra e uma sala de concerto justamente no período que a elite curitibana lamentava-se pela demolição do Teatro Guayra (Cf. MEDEIROS, 2011).

No entanto, nos interessa aqui o fato de Azevedo ser autor da descrição mais antiga sobre o fandango. Sua pesquisa é de 1948, mas foi publicada apenas em 1978, já postumamente, pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, na série Cadernos de Folclore, sob o título “Fandango do Paraná”, onde foi publicado também “Congadas Paranaenses” de José Loureiro Fernandes. Os dois textos são bastante representativos do estilo que envolve as obras dos folcloristas. Trata-se de descrições sistematizadas e pormenorizadas da manifestação folclórica, contendo a descrição dos instrumentos musicais (como é produzido, afinado e tocado); um compêndio de letras e partituras; representações gráficas dos “passos” de danças; e finalmente, um alerta sobre o iminente desaparecimento da manifestação folclórica em questão. A visão resumida de Fernando Corrêa de Azevedo sobre a situação do fandango é a seguinte:

ou menos definidos e coesos, nos quais certos projetos mobilizaram os esforços dos seus integrantes. O primeiro e o quarto período, por exemplo, parecem corresponder a momentos de grandes projetos e iniciativas, o segundo, por outro lado, parece ter sido um período de grande arrefecimento das atividades.

O fandango tem, no Paraná, uma vitalidade e uma pureza raras, embora a tendência, em nossos dias, seja para o seu total desaparecimento, dentro de mais duas ou três gerações. Os que mantêm a tradição do fandango vívida e pura são os velhos e os homens feitos. Os jovens da nova geração já não querem dançar o fandango, sentem-se envergonhados e preferem as danças modernas (AZEVEDO, 1978, p. 4)¹³.

Este mesmo texto circulava desde 1975 entre os interessados em folclore, mas em uma publicação muito modesta, restrita aos “iniciados”. Nesta ocasião, além do fandango, aparecem descrições suas da Romaria de São Gonçalo e do Boi de Mamão. Chama a atenção o prefácio de Fernando Corrêa de Azevedo:

Este trabalho é fruto de uma coleta desprezível de material folclórico, feita a título de colaboração com a “Comissão Paranaense de Folclore” (...) não há trabalho de análise ou interpretação dos fatos folclóricos, que a tanto se não pode abalar quem não passa de amador dos fenômenos populares e que *outro escopo não teve senão o de atender ao brado de socorro* que, em boa hora, foi lançado aos quatro cantos do Brasil pela “Comissão Nacional de Folclore”, ansiosa de salvar ao menos a lembrança das nossas mais caras tradições (1973, grifo nosso).

O fato de ele considerar este trabalho “uma coleta desprezível” “feita a título de colaboração” não é falsa modéstia. Como a maioria dos folcloristas deste período, Azevedo ajudava como podia. Textos como este eram chamados de “achega”. Eles consistiam num subsídio para o aperfeiçoamento paulatino de uma obra futura. Vilhena (1997, p. 177) comenta que apesar deste procedimento causar arrepios em alguns folcloristas, a CNFL não censurava, optando por uma política editorial generosa que motivasse a coleta e o espírito folclorista. Além da coleta, Azevedo alimentou o ideal folclorista introduzindo a cadeira de Folclore na Escola de Belas-Artes para todos os alunos “e não só para os de composição e regência e os de virtuosidade, como determinava a legislação federal” (Ibid., p. 192). Azevedo

¹³ Conforme afirma Hermano Vianna (1995, p. 123) “toda tradição exige sempre a formação de ‘hermeneutas’ que identifiquem onde ela aparece em sua maior pureza”. Assim, um dos pontos que aprofundarei na pesquisa que subsidiará a minha dissertação é analisar os processos sociais envolvidos na estabilização de uma forma estética específica do fandango. Muitas evidências apontam para uma grande heterogeneidade de formas que com o tempo vão se estabilizando formando o que supostamente seria o verdadeiro fandango, o fandango tradicional, o fandango caçara.

marcou ainda os estudos sobre fandango por ter realizado as primeiras gravações do fandango em áudio.

Destaca-se neste período também a realização do II Congresso Brasileiro de Folclore sediado em Curitiba, em 1953. Na escolha das datas dos congressos, tentava-se com frequência relacioná-los a comemorações de significado local. Neste caso, o Congresso coincidiu com as comemorações do centenário da emancipação da província do Paraná. Assim, o congresso era custeado pelo poder público que, como recompensa, tinha o apoio dos folcloristas que demonstrariam a vitalidade da cultura local e as virtudes do seu povo. Organizado por Fernando Corrêa de Azevedo e José Loureiro Fernandes este encontro teve como apogeu a visita dos congressistas ao município de Paranaguá¹⁴. A este respeito, Manuel Diégues Júnior, expoente do Movimento Folclórico Brasileiro, comenta no dia 13 de setembro em sua coluna semanal no Diário de Notícias carioca:

Talvez seja esse o aspecto mais importante do Congresso, para os que desejavam um contato mais íntimo com a cultura popular paranaense: assistir o Pau-de-Fita, ver dançar o Boi-de-Mamão, presenciar um Fandango, encantar-se com a dança das Balainhas, acompanhar o espetáculo esplêndido da Congada. E realmente foi, sem dúvida, dos instantes culminantes da reunião: a exibição em Paranaguá, de diversos folguedos, e a apresentação, em Curitiba, da Congada (DIÉGUES JÚNIOR *apud* VILHENA, 1997, p. 219).

Vilhena (1997) comenta que apesar de ser um congresso de especialistas, estes encontros funcionavam como uma grande celebração do folclore brasileiro, nos quais se buscava recriar para todos os participantes a aura de cordialidade atribuída a cultura brasileira. No entanto, gostaríamos de chamar a atenção para a relação, lá em 1953, destes estudiosos com os praticantes do folclore.

Em um texto de 1950 no qual a historiadora paranaense Altiva Balhana, ainda em começo de carreira, relata uma visita ao litoral paranaense, ela comenta: “foi somente após prévio entendimento do nosso Professor, Dr. Loureiro Fernandes, *velho conhecido dos praianos*, é que entramos [no baile de fandango]” (BALHANA, 2002, p. 16); em outro momento, ela diz ainda: “nos intervalos de uma dança para

¹⁴ Segundo (MARTINS, 2006, p. 96), os principais “fatos folclóricos” paranaenses discutidos neste Congresso foram: o fandango do litoral, a congada da Lapa e a culinária regional (barreado).

outra, os violeiros continuam cantando, agora improvisam. O Dr. Loureiro Fernandes foi o motivo principal das improvisações da noite” (Ibid., p. 19). Não encontramos mais evidências a este respeito, mas estas sinalizam para uma relação “frequente” entre nativos e pesquisadores já na década de 1950. Queremos enfatizar, assim, que os mesmos grupos que são assediados atualmente por antropólogos, turistas e grupos artísticos ligado ao universo da chamada “cultura popular”, já se relacionavam, há 60 anos atrás, com pessoas interessadas na sua suposta *diferença*. Conforme esta monografia busca ressaltar, os Estudos de Folclore cooperaram para a consolidação destes grupos enquanto representantes do “tradicional”, do “popular”, do “autêntico”, do “local”, enfim, de tudo aquilo que escapa à civilização e ao moderno. Muitos autores sublinharam como apanágio dos Estudos de Folclore aquilo que Rita Laura Segato denominou “interesse moderno pelo popular”: “um saudosismo que denota a ruptura das épocas e o progressivo vazio deixado pelo que Weber descreveu como ‘desencantamento do mundo’” (SEGATO, 1992, p. 14). Ou seja, ao mesmo tempo em que nos interessamos por estes grupos, estamos produzindo uma ideia de autenticidade que reflete a maneira de como representamos “o local” enquanto condensador da diferença (Cf. OCHOA, 2003, p. 97)¹⁵.

José Loureiro Fernandes foi um dos principais antropólogos do seu tempo, tendo realizado pesquisas na área de antropologia física, etnologia, arqueologia, além de ter dado contribuição expressiva para a institucionalização da antropologia no Brasil. Loureiro foi um dos fundadores da Associação Brasileira de Antropologia, da qual foi presidente entre 1957 e 1959, criou na Universidade Federal do Paraná o Departamento de Antropologia, o Centro de Estudos e Pesquisas Arqueológicas e o Museu de Arqueologia e Etnologia. Também foi Secretário Estadual da Educação e da Cultura e diretor do Museu Paranaense¹⁶. Como já dissemos anteriormente, José

¹⁵ A noção de autenticidade, segundo Burke (1989), produz também um segundo corolário. Sempre que se fala de uma manifestação cultural como pura e original, ficamos com a impressão de que a descrição refere-se mais ao que o pesquisador entende como original do que a manifestação cultural propriamente dita. Assim, “ler o texto de uma balada, de um conto popular ou até de uma melodia numa coletânea da época, é quase como olhar uma igreja gótica “restaurada” no mesmo período, a pessoa não sabe se está vendo o que existia originalmente, o que o restaurador achou que devia ter existido, ou o que ele achou que devia existir agora” (Burke, 1989, p. 47).

¹⁶ Para mais detalhes conferir: SANTOS, Silvio Coelho dos Santos (org.). *Memória da Antropologia no Sul do Brasil*. Florianópolis: Ed. da UFSC: ABA, 2006; FURTADO, Maria Regina. *José Loureiro Fernandes: o paranaense dos museus*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2006.

Loureiro Fernandes foi, junto com Fernando de Azevedo, um dos intelectuais mais ativos na condução das pesquisas folclóricas no Paraná no período entre 1949 e 1964, momento marcado pela *mobilização* intensa dos folcloristas.

Sua participação, no entanto, pode ser considerada inabitual ou controversa. Isto porque mesmo alinhado com os ideais folcloristas, José Loureiro Fernandes era contrário às diretrizes do movimento conforme expressadas na Carta do Folclore Brasileiro¹⁷. Este era o principal documento do movimento. Basicamente, a Carta continha uma definição de folclore que o especificava enquanto objeto próprio dos Estudos de Folclore, o que legitimava por consequência a sua autonomia enquanto disciplina. Para tanto, a Carta precisava advogar uma definição científica do fato folclórico, uma vez que boa parte da crítica que recaía sobre os Estudos de Folclore era justamente a sua falta de rigor metodológico. Acontece que Loureiro Fernandes também era Catedrático de Antropologia e Etnografia da Universidade Federal do Paraná, o que fazia dele, segundo sua própria definição, um “homem de ciência” em oposição a um “homem das artes” (VILHENA, 1997, p. 142). Para ele, o folclore era objeto tanto da etnografia como da folclorologia, mas apenas no primeiro caso a sua apreciação seria científica. Esta posição o levou a rivalizar com Fernando Corrêa de Azevedo, um “homem das artes”, até sua renúncia do cargo de secretário-geral da Comissão Paranaense de Folclore. Este evento, no entanto, não afastaria Loureiro Fernandes das atividades folcloristas. Ele ingressou nos quadros da Comissão Nacional e enquanto professor de Antropologia passou a “arregimentar novos contingentes para o estudo do folclore, contando com vários alunos seus, além dos antigos companheiros” (RODERJAN, 1998, p. 8). No campo do folclore, o principal objeto de Loureiro Fernandes foram as Congadas. Além de apresentar esta pesquisa no primeiro Congresso Brasileiro de Folclore, em 1951, no Rio de Janeiro, ele liderou também uma equipe, com integrantes da Comissão Nacional e da Comissão Paranaense de Folclore, responsável pelo “resgate” da Congada realizada no município da Lapa (Cf. COMISSÃO PARANAENSE DE FOLCLORE, 1976).

Conforme dito anteriormente, este período encerra o apogeu do Movimento Folclórico Brasileiro. A partir da década 1960, as faculdades de filosofia se multiplicariam arrastando com elas boa parte destes intelectuais que pensavam a

¹⁷ Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>

especificidade cultural de suas regiões¹⁸. Loureiro Fernandes aposentou-se em 1968 e Fernando Corrêa de Azevedo faleceu em 1975, encerrando este ciclo. Estes anos foram marcados, portanto, pela sintonia entre os folcloristas paranaenses e a Comissão Nacional do Folclore. Liderada por dois membros da elite intelectual curitibana, muito influentes no campo político, a produção folclórica paranaense esteve entre as mais intensas do país. Distinguem-se nesta produção a descrição do Fandango de Paranaguá (Fernando Corrêa de Azevedo) e da Congada da Lapa (José Loureiro Fernandes).

2.4 Inami Custódio Pinto e o “resgate” do fandango paranaense

O fandango foi objeto ainda de um estudo minucioso de Inami Custódio Pinto, representante de uma outra fase dos Estudos de Folclore. Ao contrário de Loureiro Fernandes e Fernando de Azevedo, com quem ele até chegou a colaborar, Inami não pertencia aos círculos intelectuais do Paraná¹⁹, refletindo um outro lado dos Estudos de Folclore: os colaboradores “leigos”, “amadores”, que trabalhavam por paixão²⁰. Inami era graduado em Educação Artística, e desenvolveu suas pesquisas durante muito tempo solitariamente, apenas em meados da década de 1960 ele se engajou na Comissão Paranaense de Folclore. Ao contrário dos seus antecessores, ele não teve uma atuação institucional proeminente. Seu maior legado, realmente, foram os materiais recolhidos em campo e as suas iniciativas de “resgate” do fandango.

De início, gostaríamos de explorar um acontecimento envolvendo Inami e os fandangueiros do litoral que expressa muito bem a forma como ele encarnava os

¹⁸ Segundo Vilhena (1997, p. 76-78), a maioria dos ocupantes das novas cátedras de antropologia eram ex-secretários de comissões estaduais. Três deles ainda seriam presidente da ABA: José Loureiro Fernandes (1958), Manuel Diégues Júnior (1966-74) e René Ribeiro (76-78).

¹⁹ “A cultura era da elite; como eu era pobre queria que as camadas populares também tivessem acesso a este saber!”. (Inami Custódio Pinto apud Zanatta, 1993, p. 61).

²⁰ Ao analisar o *ethos* folclorista, Vilhena (1997, p. 218) afirma: “A oposição ao literato é formulada como uma crítica ao seu pedantismo. Em contraste, o pesquisador do folclore deveria ser um homem simples, que não apenas documenta a realidade folclórica com fidelidade, como também é capaz de com ela se identificar. (...) ao responder 'as objeções conceituais dos "sociólogos", Édison Carneiro se referia à sua fixação por "tecnicidades americanas" como apenas uma expressão da " vaidade" desses últimos”.

ideais folcloristas. Durante uma de suas temporadas de ida a campo, na Ilha dos Valadares, em Paranaguá, o professor Inami iniciou um projeto de “resgate” do fandango:

as pessoas vinham de longe dos lugares mais afastados da civilização pra pegar assistência em Paranaguá (...) Começaram a ficar na ilha dos Valadares, coladinho a Paranaguá, e ali então foi bom, porque eu achei uma diferença enorme. Levava um conjunto da Ilha dos Valadares pra Ilha da Cotinga, da Cotinga pra Ilha dos Teixeira, pra Guaraqueçaba – não batia cada um a mesma marca. É a mesma coreografia mas o andamento, um conjunto não bate com o outro. (...) Eu consegui fazer o quartel general do fandango, na ilha dos Valadares e peguei gente oriunda de todas essas localidades, então tinha um casal de Guaraqueçaba, outro da ilha dos Teixeiras, das Peças, da ilha do Mel, e comecei a ensaiar só com conjunto, então fiz uma seleção (PINTO *apud* MARCHI, 2002, p. 49).

Assim, em meados da década de 1960, Inami Custódio Pinto foi o responsável pela criação do primeiro grupo de fandango que se tem notícia. O grupo chamava-se “Sete de Setembro”: nada mais natural para um folclorista buscando “resgatar” uma manifestação popular associada as nossas “raízes”, e que no seu entendimento estava sendo corroída pelo estrangeirismo e pela cultura de massa. Com o intuito de “resgatar” o fandango, Inami selecionou, ensaiou e formou um “conjunto”. A estética atual do fandango, a saber, pares de homens e mulheres, vestidos a caráter, utilizando o “tradicional” tamanco, acompanhados por violas, rabecas e adufos feitos de *cacheta*, foi “selecionada” neste processo. Além do “conjunto”, Inami mobilizou os moradores na construção de uma “casa de fandango tradicional”, inclusive, existente até os dias de hoje²¹. No livro “Fandango do Paraná”, Inami ensina:

a casa do fandango é uma construção própria, pois as danças se realizam em recinto fechado; além do assoalho estar à altura de 2m do solo, cavam, sob o mesmo, um buraco de 2m de profundidade por 3m de diâmetro. As

²¹ Hoje chamada de “Casa do Fandango”, na época ele recebeu o nome de “Clube Sete de Setembro” e foi concebido por Inami tomando como referência os Centros de Tradições Gaúchas. Em 1969, Inami foi procurado por um grupo de dissidentes do CTG curitibano “20 de setembro” para formar, junto a eles, a Associação Tradicionalista Gralha Azul. Atualmente, as atividades desta associação estão praticamente paradas, mas durante muito tempo eles organizaram eventos, mobilizando escolas e prefeituras em torno das suas propostas (ZANATTA, 1993, p. 73-74).

paredes são separadas do assoalho para maior ressonância dos batidos, que são ouvidos a quilômetros de distância. (PINTO, 2006, p. 105)

Inami tomou esta iniciativa tomando como base lembranças de sua infância em Paranaguá quando seu pai levava seus filhos para o

Miramar – uma pracinha que dava vista (...) pra Ilha dos Valadares.
- Escute Inami! Então eu escutava: *parará papapá*. *Que de primeiro, casa do fandango era* uma verdadeira caixa acústica, uma casa de madeira sem forro e as paredes separadas do assoalho, (...) para que o ressoar dos tamancos se escutasse a quilômetros. (...) Há registros de você bater aqui no Valadares e ser ouvido até São Francisco do sul a milhares de quilômetros. (PINTO *apud* MARCHI, 2002, p. 40)

Vilhena (1997, p. 264) afirma que este é um recurso generalizado entre os folcloristas que “ao recordarem da infância, em sua cidade de origem, na fazenda em que passavam as férias” criam um efeito; assim, através de uma imprecisão literariamente trabalhada “confunde-se passado e presente, experiência individual e coletiva, sujeito e objeto”. O grupo de fandango formado por Inami em 1966 contribuiu para consolidar também dois fandangueiros como “mestres de fandango”.

Em uma apostila chamada “Curso de Folclore” (PINTO, s.d.), no tópico “inquérito e pesquisa”, Inami aconselha seus cursistas a conduzirem a pesquisa respeitando “os mais velhos”, que ele denomina “portadores de folclore”, e de preferência optando por entrevista-los em detrimento dos jovens e moradores da cidade. Os “mais velhos”, alçados a “mestres”, que Inami encontrou em campo foram Seu Romão e Seu Eugenio²². Em entrevista concedida as autoras do livro “Fandango Paranaense da Ilha dos Valadares” (NOVAK e DEA, 2005, p. 209) Inami revela que seu grupo durou pouco tempo porque os dois mestres se desentenderam em relação ao formato do grupo. Segundo ele, “Mestre Romão queria acrescentar às apresentações do Fandango músicas do folclore gaúcho e o seu Eugenio queria manter, somente, as músicas do Fandango Paranaense”. Isto nos informa,

²² No livro “Tocadores: homem, terra, música e cordas” (MARCHI et. al., 2002), que será discutido no capítulo 3 desta monografia, dos 35 violeiros biografados apenas Romão e Eugênio aparecem com o título “mestre” antes do nome.

novamente, sobre a tensão gerada pela ideia de autenticidade. Enquanto Seu Romão formou outro grupo com o professor Inami, angariou fundos com a Secretaria de Cultura de Paranaguá, e decidiu excursionar pelo interior do Paraná fazendo “shows” de divulgação da cultura caiçara, Mestre Eugenio formou um segundo grupo, apenas com os mais idosos, optando por um discurso de “resistência”, expresso na ideia de “fandango de raiz” (Ibid., p. 59-67).

Na biografia de Inami encontramos, ainda, diversos eventos no qual ele participou ativamente, sob a insígnia do “resgate”, de movimentações em torno da divulgação do fandango paranaense. Em 1966, Inami levou seu grupo de fandango a Curitiba, nos estúdios do Canal 4, para que fosse feita a primeira filmagem de um grupo de fandango. Além disso, Inami foi responsável pela gravação do disco “Gralha Azul”, de 1966. Apesar do disco da produção do disco ter sido comemorada na época pelos folcloristas paranaense, inclusive por Loureiro Fernandes, seu propósito era divulgar, auxiliando a proteção do folclore, e não servir como material etnográfico²³. Os arranjos se basearam em antigas gravações de Fernando Corrêa de Azevedo e a produção obedeceu a critérios estéticos “artísticos”, sendo feita com arranjos para orquestra e com a voz da famosa cantora de temas folclóricos Ely Camargo. Afora o disco e a gravação para TV, Inami teve também seus escritos sobre fandango publicados (PINTO, 1992; 2005; 2006).

Seus textos seguem o estilo folclorista de reunir volumosas descrições da manifestação folclórica sem, no entanto, preocupar-se com a análise dos dados. Uma publicação folclorista se respalda na ideia segundo a qual as descrições possuem em valor em si; como mostra da vitalidade de uma cultura, ela fala por si mesma, dispensando a análise. A falta de articulação entre dados e análise foi um dos principais trunfos da crítica sociológica aos Estudos de Folclore. No entanto, isto não impediu que estes textos alimentassem futuras leituras e apropriações. No caso dos textos trabalhados nesta monografia, notamos que eles replicaram em diversos âmbitos e ocasiões, portanto, o fato das Ciências Sociais terem desconstruído analiticamente o painel conceitual do folclore não repreendeu seus efeitos práticos.

Chamou-nos a atenção durante a pesquisa o fato das descrições folcloristas ainda serem “hegemônicas” quando se fala em fandango. Assim, ocorre que em

²³ “A ideia da divulgação desses temas todos, através de um disco, cresceu em mim, na esperança que outros brasileiros de regiões mais distantes viessem a comer o nosso delicioso barreado, conhecer a famosa estrada de ferro que transpõe a serra do mar, reconhecido como uma das maravilhas da engenharia nacional” (PINTO *apud* ZANATTA, 1993, p. 54)

todas as publicações consultadas por nós, mesmo as mais acadêmicas, no momento de apresentar o seu objeto abre-se aspas e se introduz a definição de fandango feita por Inami. Assim, toda matéria de jornal, folder de projetos culturais, sites, materiais de museus e de secretarias de cultura, toma emprestada uma definição muito *sui generis* de fandango. Com a exceção dos textos de Inami, os outros que tratam do mesmo tema são praticamente impossíveis de serem encontrados, ficando reservados à seção de “obras raras” das bibliotecas. Parece-nos, assim, que este elemento corrobora para a reprodução sem peias da compreensão particular que este estudioso tem sobre o fandango. Mais do que todos os outros, Inami tem uma relação de amor com o folclore; logo, emana dos seus textos uma visão idílica do mesmo. Seus textos não citam processos de mudança estética ou cultural ou o fato dele ser encontrado em outras regiões. Sua descrição sempre evoca a tradicionalidade e a ligação com o passado, para isso, ele associa o fandango à realização dos “mutirões” ou ao preparado do barreado, por exemplo. Outra constante são as citações dos cronistas Saint-Hilaire e Bigg-Wither sobre o fandango, como se a citação por si só chancelasse a tradicionalidade do fandango. Nota-se, ainda, um esforço no sentido de ligar aquela manifestação a um território específico, ainda que o fandango seja executado no litoral paulista e exista manifestações semelhantes no nordeste e no extremo sul do país. Mesmo que estas manifestações sejam efetivamente diferentes, as descrições nitidamente abafam o fato da presença simultânea em vários lugares. Este processo é tão intenso que o gênero-fandango acaba se definindo pela sua localização, de tal forma que se você procura saber o que é fandango, lhe responderão: “é aquilo que é feito há muito tempo no litoral paranaense e por seus habitantes originais, os caiçaras”. Subscrevendo as análises de Ana Ochoa (2003, p. 195), notamos que os folcloristas agiram ativamente junto a um processo de naturalização da relação música local-região-identidade, fundindo uma essência sonora com uma região determinada.

3 FANDANGO E “PRODUTORES CULTURAIS”

Após um longo período sob os cuidados dos folcloristas, o fandango passaria, mais tarde, a despertar o interesse dos chamados “produtores culturais”, a saber, pessoas ligadas geralmente ao universo da arte e que atuam junto às “comunidades” através de “projetos” financiados por editais de incentivo à cultura. A emergência deste novo ator social, o “produtor cultural”, reconfigura todo o quadro dos estudos da “cultura popular”, conforme analisaremos adiante. Em termos gerais, eles são “mediadores” da entrada de grupos sociais, como os caiçaras ou os fandangueiros, no mercado cultural. Para estes grupos, isto representou uma intensificação do contato tanto com gestores públicos e com a formulação de políticas públicas, como com o mercado e a subsequente *objetificação* da sua *diferença*. Nos dois casos, o elemento articulador é o “produtor cultural”, e o elemento de articulação é *a diferença* ou *a cultura* do grupo social em questão. Neste capítulo, portanto, iremos focar um grupo de obras e iniciativas que marcam este segundo momento da trajetória conceitual do fandango caracterizado pela convivência entre fandangueiros e produtores culturais²⁴.

3.1 Um novo regime de circulação: a era do “produtor cultural”

No contexto aqui estudado, a figura do “produtor cultural” emerge no seio da implementação das políticas culturais pelo Estado brasileiro em meados da década de 1990. É neste período que se formula o modelo atual de financiamento à cultura baseado na lógica da isenção fiscal e da transferência da responsabilidade das

²⁴ Os livros analisados são: “Museu Vivo do Fandango” (PIMENTEL, Alexandre; GRAMANNI, Daniella; CORRÊA, Joana, 2006) e “Tocadores: homem, terra, música e cordas” (MARCHI, Lia; SAENGER, Julia; CORRÊA, Roberto, 2002). Estes projetos possibilitam a análise bibliográfica porque tiveram como resultado a publicação de livros e cd’s. No entanto, o universo de projetos que tiveram o fandango como objeto é muito maior. Consultando os editais de 2008 a 2011, disponíveis na internet, da Lei de Incentivo à Cultura do município de Curitiba, vemos que em todos os anos houve pelo menos um projeto envolvendo o fandango aprovado. Isto sem contabilizar os editais mais antigos e os editais federais. Existem projetos, ainda, promovidos sem lançar mão dos editais. Um exemplo é a exposição recentemente inaugurada pelo Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da Universidade Federal do Paraná que também tem o fandango como foco.

políticas culturais para a sociedade civil e para a iniciativa privada. A chamada “Lei Rouanet”²⁵ acabou por subsumir uma política cultural mais abrangente e bem definida, deixando a viabilização de projetos e programas artístico-culturais a mercê dos repasses feitos pela iniciativa privada. Na medida em que a política cultural brasileira se fundamentou na parceria, a partir da renúncia fiscal, entre Poder Público, iniciativa privada e o meio artístico-cultural, viabilizou-se a figura do “produtor cultural”. A atividade deste caracteriza-se justamente pela triangulação entre estas três esferas.

O “produtor cultural”, portanto, é um sujeito polivalente e detentor de um capital específico que o possibilita circular entre o meio artístico, a iniciativa privada e os gestores de políticas públicas para a cultura - na definição nativa eles geralmente denominam-se “mediadores”. A exigência da circulação entre estas três esferas acaba filtrando e produzindo um sujeito “ideal” para esta função. Conseqüentemente, formula-se um novo *nicho* econômico e uma nova *expertise* que legitimam a atuação do “produtor cultural”. Neste sentido, ele é alguém que domina os códigos de uma cadeia de tarefas burocráticas na qual é preciso se inserir para obter recursos financeiros exigidos para a realização de um projeto artístico-cultural.

De certa forma, isto faz com que todos aqueles que pretendem captar recursos para o financiamento de algum projeto artístico-cultural tenham que contratar (ou dividir os lucros com) um “produtor cultural” ou tenham que tornar-se “produtor cultural”. Iremos focar o caso dos “produtores culturais” que desenvolveram projetos envolvendo o fandango e que, assim, reconfiguram o campo da “cultura popular”. Porém, é preciso registrar que a atuação do “produtor cultural” não se restringe a este universo. No fundo, a categoria “produtor cultural” é muito abrangente admitindo uma diversidade de sujeitos e empreendimentos²⁶. É neste

²⁵ A Lei Rouanet no seu artigo primeiro instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), com a finalidade de captar e canalizar recursos para o setor de modo a: II - promover e estimular a regionalização da produção cultural e artística brasileira, com valorização de recursos humanos e conteúdos locais; III - apoiar, valorizar e difundir o conjunto das manifestações culturais e seus respectivos criadores; IV - proteger as expressões culturais dos grupos formadores da sociedade brasileira e responsáveis pelo pluralismo da cultura nacional; V - salvaguardar a sobrevivência e o florescimento dos modos de criar, fazer e viver da sociedade brasileira; VI - preservar os bens materiais e imateriais do patrimônio cultural e histórico brasileiro; IX - priorizar o produto cultural originário do País.

²⁶ Dayana Zdebsky de Cordova (2010), por exemplo, vai explorar em sua dissertação a configuração do campo da arte visual contemporânea em Curitiba, atentando para a relação entre os artistas e a sua arte com os editais de incentivo à cultura. O trabalho traz à tona um exemplo, entre muitos outros, da abrangência e complexidade da categoria “produtor cultural”. A sua emergência

sentido, por exemplo, que muitos antropólogos estão se tornando “produtores”. Para muitos, os editais de fomento à cultura tem representado uma boa alternativa para a viabilização financeira de suas pesquisas e projetos acadêmicos. No entanto, não é apenas por isso que antropólogos vêm assumindo funções semelhantes a do “produtor cultural”. Esse novo lugar do antropólogo é fruto de um fenômeno bem mais complexo. Para iluminar melhor este ponto, iremos discutir adiante a relação entre nativo e pesquisador, uma vez que a compreensão dos motivos da aproximação entre “produtores culturais” e fandangueiros passa criticamente por este ponto.

José Jorge de Carvalho (2004), em um texto sobre as “metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras” operadas pela indústria do entretenimento e pela política do patrimônio imaterial, assenta a discussão sobre a relação entre pesquisadores e nativos nos seguintes termos. Segundo o autor, a passagem das pesquisas folclóricas para estas, caracterizadas por nós neste capítulo, dramatiza uma profunda transformação ocorrida na relação entre pesquisadores e pesquisados. O autor denomina os estudiosos de extração folclorista, como Mário de Andrade e Fernando Corrêa de Azevedo, “pesquisadores enquanto servidores do Estado-Nação” em oposição ao pesquisador “enquanto mediador da indústria do entretenimento”. Segundo ele, no primeiro caso o pesquisador ia a campo gravar músicas folclóricas supondo um “pacto nacionalista” entre ele e o “artista popular”. Assim, os registros das tradições musicais seriam depositados em arquivos nacionais de modo que todos tivessem acesso e pudessem cultuar as tradições. Deste modo, a coleta serviria à construção da nação e era feita sem fins lucrativos. Além disso, o folclorista seria um “apaixonado”, profundamente identificado com o “povo”, o que fazia dela uma espécie de “porta-voz” daquele grupo social frente ao Estado. Logo, a *dádiva* da manifestação folclórica popular era retribuída pela defesa política e intelectual do folclore enquanto algo necessário à construção da nação (CARVALHO, 2004, p. 4-6). Resumindo, o folclorista admirava as criações populares e as defendia, por isso ia a campo, publicava livros, gravava músicas, realizava filmagens e lutava para inserir estes conteúdos nos currículos educacionais.

Ainda de acordo com José Jorge de Carvalho, no final da década de 1980, há uma mudança dramática neste quadro, pois “na medida em que a indústria cultural

representou grandes transformações não apenas no caso da arte visual ou da “cultura popular”, mas da antropologia, das artes plásticas, da música, do teatro, etc.

do exótico foi crescendo, aprofundou-se também o lugar do pesquisador como mediador do consumo cultural” (Ibid., p. 5). Este fenômeno de fato ocorre e arriscaríamos generalizá-lo; no entanto, é preciso esclarecer que o modelo tomado como referência pelo autor é o do etnomusicólogo norte-americano que, segundo ele, dos anos 80 até os dias de hoje

vai a campo, volta com suas gravações, edita um disco, publica-o comercialmente, depois congrega os músicos para fazer shows e turnês; passa a ser seu porta-voz nas turnês; dá entrevistas para os jornais, fala nas universidades e salas de espetáculos em que eles tocam. Enfim, transforma-se em seu produtor e apresentador (Ibid., p. 6).

Sobre estes pesquisadores “mediadores da indústria do entretenimento”, o autor afirma ainda que eles operam segundo uma lógica paradoxal na qual defender a comunidade é conseguir algum retorno econômico para ela²⁷. Não podemos negar, portanto, que *há uma sincronização entre o desejo de “resgatar” o fandango e a inserção destes grupos em um determinado mercado cultural*. Ou seja, quando o pesquisador “servidor do Estado” dá lugar ao pesquisador “produtor cultural”, o fandango efetivamente muda de lugar. Continua-se pensando que ele é “tradicional” e precisa ser “resgatado”, porém de uma forma completamente diferente.

Todas as obras e iniciativas envolvendo o fandango apresentam de alguma forma esta ideia de “resgate”, fruto de uma categorização muito *sui generis* encampada durante décadas pelos folcloristas. Naquele momento, era preciso salvar o folclore do ímpeto corrosivo da modernidade e resgatá-lo para encontrar a nós mesmos, nossa tradição, nossa alma, nossas raízes. Neste sentido, Inami Custódio Pinto foi mais longe: para ele, resgatar o fandango não significava apenas escrever sobre ele, publicar e ensinar estes conteúdos em escolas, também era preciso formar grupos folclóricos, ensinar a tradição aos mais novos, gravar discos, tudo para que a fonte produtora não secasse. Mais tarde, “resgatar” o fandango e mobilizar os seus *fazedores* passou a ser, prioritariamente, criar “associações culturais” e inseri-los no *mercado de projetos*; incentivar o *turismo cultural*; produzir e

²⁷ O ensaio de José Jorge de Carvalho (2004) apresenta um forte viés de denúncia, preocupando-se particularmente com a crítica a um possível uso mercadológico e eticamente comprometido das tradições performáticas afro-brasileiras por parte dos seus pesquisadores.

vender discos; desenvolver a produção de artesanato, no caso do fandango, fortalecer a luteria e a venda de instrumentos artesanais. Resumindo,

A atuação na área [da cultura popular], 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 muitas vezes seus próprios produtos. Brincantes, artesãos, mestres, associações civis, organizações não governamentais emergem muitas vezes sob o novo aspecto de pequenos empresários e produtores. (CAVALCANTI, 2005, p. 30)

3.2 “Produtores culturais” em campo: a experiência do “Museu Vivo do Fandango” e a objetificação da cultura.

O projeto denominado “Museu Vivo do Fandango” consiste, por vários motivos, em um exemplo muito claro desta nova forma de atuação no campo da “cultura popular” – que atualiza o campo do “folclore”. Conforme assinalamos anteriormente, estes projetos iniciam com a articulação de diversos atores através da figura do “produtor cultural”. No caso do Museu Vivo isto se deu da seguinte forma:

A proposta de construção e implementação do Museu envolveu o desenvolvimento de um conjunto de ações que começamos a pensar em 2002. O processo de elaboração do projeto contou com inúmeras conversas e reuniões com fandangueiros, grupos de fandango, agentes locais de cultura, turismo e educação e com o poder público municipal e estadual. Em 2004, o projeto recebeu o patrocínio do Programa Petrobras Cultural. (PIMENTEL *et al.*, 2006, p. 9)

A investigação a respeito das motivações da aproximação entre estes agentes e os fandangueiros, certamente, exigiria de nós um “trabalho de campo” propriamente dito, ou no mínimo, um consistente programa de entrevistas focado nos dois pólos desta relação. Este trabalho, no entanto, será feito apenas na pesquisa que subsidiará minha dissertação, que inicio em 2012, quando terei tempo

e condições práticas para tal. Esta monografia compreende um exercício inicial de revisão bibliográfica e aproximação com algumas questões postas por ela. Logo, meus informantes e interlocutores resumem-se aos próprios textos que, conforme supomos, nos revelam certos dados a respeito dos processos sociais embutidos nos estudos sobre o fandango. Assim, ainda não pudemos verificar através de entrevistas os motivos da aproximação entre produtores culturais e fandanguieiros. Nos textos consultados por nós, entretanto, podemos perceber que os “proponentes” deste projeto são músicos profissionais oriundos de grupos artísticos curitibanos que trabalham com a chamada “música tradicional” ou “música de raiz”. É o caso, por exemplo, de Daniella Gramani e Rogério Gulim que fazem parte, respectivamente, dos grupos Mundaréu e Viola Quebrada. Ambos são referência neste mercado da “cultura popular”: o primeiro grupo baseia-se nas tradições performativas associadas a região nordeste do Brasil, enquanto o segundo grupo toma como referência estética as tradições associadas ao interior do país, ao caipira, aos violeiros. O envolvimento deles com um projeto como o Museu Vivo do Fandango ilustra bem estes novos empreendimentos voltados ao “popular” no qual o “pesquisador” se cambia em “produtor cultural” e mesmo em “artista popular”.

Na apresentação do livro os autores justificam este empreendimento como uma forma de “contribuir para o fortalecimento de uma rede de instituições, grupos e pessoas ligadas ao fandango” (PIMENTEL et al., 2006, p. 9). Almejando este fortalecimento o projeto foi responsável pela publicação de um livro, pela gravação de dois CDs, pela realização de um evento promovendo o fandango e pela realização de uma “oficina de projetos culturais”, além da criação e divulgação de um “circuitos de visitação”, envolvendo municípios litorâneos do Paraná e de São Paulo. Estes produtos gerados em dois anos de convivência com os fandanguieiros são bastante representativos dessa nova forma de atuar no campo da “cultura popular”. Como se pode notar, “resgatar” o fandango significa para estes agentes viabilizar a inserção do fandango em um “mercado cultural” determinado. No caso do Museu Vivo, isto significou atrair turistas através da criação de um “circuitos de visitação”, além de publicar livros e CDs que legitimassem o fandango enquanto uma manifestação artística “tradicional” e “autêntica”. Ao contrário dos folcloristas, o livro e os CDs não destacam o seu iminente desaparecimento, mas a sua vitalidade, fazendo crer que naquela região encontram-se uma infinidade de artistas e grupos

de fandango, o que atrairia turistas para o mercado de shows²⁸. Outra iniciativa que chama a atenção é a realização de uma “oficina de projetos culturais”:

Como meio de concretizar o apoio a iniciativas locais, também organizamos uma oficina de projetos culturais que, em julho de 2005, reuniu em Iguape integrantes de grupos de fandango e agentes culturais das cinco cidades, com o objetivo de trocar experiências e formular ações de estímulo ao fandango para serem geridas localmente. Neste mesmo sentido, prestamos apoio à formulação e gestão do Centro de Cultura Caiçara de Barra do Ribeira, de Iguape, e da Casa de Fandango de Guaraqueçaba desenvolvidos, respectivamente, pela Associação Jovens da Juréia e pela Associação de Fandangueiros do Município de Guaraqueçaba e contemplados com recursos do Ministério da Cultura, em 2004 e 2005, pelo Programa Cultura Viva (Ibid., p. 10).

Temos, assim, como um dos desdobramentos fundamentais da relação entre “produtores culturais” e fandangueiros a aproximação destes últimos com a lógica da captação de recursos a partir da fundação de “associações culturais”. De certa forma, a oficina de projetos culturais consistiu em transferir aos fandangueiros a *expertise* do “produtor cultural” de escrever projetos, selecionar editais, captar recursos e fundar associações, transformando os fandangueiros em um gênero de “produtor cultural”. Assim, além do “produtor cultural/artista”, e do “produtor cultural/antropólogo”, há um terceiro, o “produtor cultural/nativo”.

Os projetos que resultaram desta oficina justificam-se na esteira da proteção, do estímulo e da salvaguarda das práticas tradicionais. Com isso, engendra-se um processo que a antropologia vêm denominando *objetificação da cultura*. Folcloristas, “produtores culturais” e antropólogos sempre justificaram seus empreendimentos de coleta, estudo e resgate a partir de uma ideia de “cultura”. Acontece que a “cultura” passou a ser adotada e renovada por estes grupos que, a partir da sua utilização, passam a reivindicar direitos específicos, como a demarcação de terra e a patrimonialização dos seus saberes. Segundo Manuela Carneiro da Cunha:

²⁸ Nos livros Museu Vivo do Fandango (PIMENTEL et al, 2006) e Tocadores (MARCHI et al, 2002), por exemplo, são relacionados os endereços, os telefones e os e-mails de todos os fandangueiros e grupos de fandango para aqueles leitores que desejem contratá-los para shows ou “oficinas culturais”.

Com a “cultura” o caso é mais complicado, porque supostamente trata-se de algo que esses povos já previamente teriam e conservariam. Na linguagem marxista, é como se eles já tivessem “cultura em si” ainda que talvez não tivessem “cultura para si”. De todo modo, não resta dúvida de que a maioria deles adquiriu essa última espécie de “cultura”, a “cultura para si”, e pode agora exibi-la diante do mundo. Entretanto, como vários antropólogos apontaram desde o final dos anos 1960 (...) essa é uma faca de dois gumes, já que obriga seus possuidores a demonstrar performaticamente a “sua cultura” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 313)

Queremos afirmar, assim, que o contato contínuo entre os fandangueiros e os diferentes tipos de pesquisadores implicou na transformação da *cultura* em “cultura”, ou seja, uma categoria analítica tornou-se uma categoria da prática. Além de vivida a cultura agora é performatizada e engajada pragmaticamente. Hoje, são os próprios fandangueiros que “resgatam” a sua “cultura”. Isso é possível somente porque a “cultura” sustenta reivindicações políticas, e como o Ocidente (expresso na legislação, no senso comum, etc.) só consegue pensá-la sob o signo da propriedade, a cultura torna-se um objeto, uns tem e outros não, e a concessão de direitos se estabelece justamente em relação a isso, a propriedade. Para isso, os beneficiários destas políticas precisam fabricar um sujeito que se adeque a esta expectativa, e é pra isso que servem as “associações culturais” criadas por eles, como a Associação de Fandangueiros do Município de Guaraqueçaba. O fandango sempre existiu e certamente não é uma invenção dos pesquisadores. No entanto, por imaginá-los e descrevê-los como “tradicionais” e por haver uma legislação que concede direitos específicos aos “tradicionais”, tal qual nós os imaginamos, acabamos oferecendo inclusive os modos segundo os quais estes grupos precisam se representar para usufruir estes direitos (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 328).

Uma mostra deste processo pode ser verificada na entrevista do fandangueiro Nilo Pereira ao livro “Tocadores: homem, terra, música, cordas”:

Pois é, eu acho uma coisa muito boa, muito importante. Eu nunca pensava de estar no tipo que nós é agora, assim todo mundo entrevistando, passando na televisão e rádio e tudo que é coisa. Nunca pensava, e nem meu pai nunca pensava. Meu pai tava lá em casa e eu falei: “O fandango de vocês, de tanto tempo nunca nós gravamos, hoje já estamos até com CD gravado” (...) Coisa que é uma beleza pra nós, pra família, papai, alcança, né? Ele chega chorá. Digo pois é, né? Até que enfim deram valor ao serviço que nós tinha, nossa cultura que nós fazemo. Até hoje, deram um grande valor e tem muitos amigo que dá valor à nossa cultura, né? E graças a Deus que derem. Eu já tô vivendo da cultura. Hoje eu vivo é dos instrumento que

eu vendo, é da cultura, do artesanato que eu faço. (MARCHI et al., 2002, p. 309)

Gostaríamos de ressaltar esta noção de *objetificação da cultura* em detrimento daquelas argumentações apologéticas da indústria cultural, como as de José Jorge de Carvalho (2004), que veem nestes processos sociais apenas a mercantilização da diferença e a apropriação por uma elite branca de tradições sagradas e populares.

Finalmente, resta assinalar que a Associação Cultural Caburé, que promoveu o projeto Museu Vivo do Fandango, é a mesma instituição responsável pela “Instrução do Processo de Registro do Fandango Caiçara como Patrimônio Brasileiro – pesquisa e edição de documentários (IPHAN/ 2010 e 2011)”²⁹. Esta informação aponta-nos para a relação estreita entre a atuação dos “produtores culturais” e a implementação da política do patrimônio imaterial. Na verdade, há um *continuum* entre a mentalidade folclorista e o conceito de patrimônio imaterial, o que recentemente tornou-se política de Estado é algo muito próximo da antiga tarefa folclorista de registrar e salvaguardar “bens culturais”. Por outro lado, isto evidencia também que o trabalho de inventariar e “registrar” um bem cultural tornou-se mais um produto no concorrido mercado de “projetos culturais”. Sob este aspecto, Carlos Sandroni, destacado etnomusicólogo brasileiro e principal responsável pelo Registro do Samba de Roda como patrimônio imaterial, afirma:

Existem diversos tipos de mediadores, com atitudes e interesses diferentes em relação às culturas populares. Há, por exemplo, diversos empresários envolvidos no tema; embora alguns deles façam isso por interesse emocional pela causa, sempre há também um interesse financeiro, já que é isso o que eles fazem. Podemos dizer a mesma coisa dos pesquisadores, no qual me incluo. Nós gostamos desse tipo de manifestação cultural, temos com ela uma relação de amizade, *mas também fazemos isso por ser nossa profissão e por ganharmos com isso*. (SANDRONI, 2005, p. 72, grifo nosso)

²⁹ Disponível em: <http://associacaoculturalcabure.blogspot.com/>

3.3 Músicos profissionais em campo: a experiência do projeto “Tocadores”

Dando continuidade ao nosso trabalho de mapeamento da bibliografia sobre fandango, temos ainda o livro “Tocadores” (MARCHI et al., 2002) que se encaixa neste segundo grupo de trabalhos, caracterizados por uma espécie de “redescoberta do popular”. Para Gilberto Velho (1986, p. 49) “periodicamente o Brasil se ‘redescobre’. Ou, pelo menos, setores das elites se dão conta de características marcantes pouco conhecidas e, eventualmente, obscurecidas em função de razões variadas, mais ou menos preconceituosas”. Este é o caso do livro “Tocadores” no qual o fandango e a vida caiçara são retratados de modo nostálgico e idílico. Neste livro, a noção de “popular” funciona como condensador dos atributos interpretados como ausentes em grupos sociais que tiveram seu modo de vida marcado pela civilização. Assim, o “popular” refere-se geralmente a um universo integrado, coerente, encantado, nos quais as manifestações culturais, como fandango, são interpretadas não como “arte”, mas como meio de produzir solidariedade social, dar sentido ao mundo ou ritualizar a vida grupal. O “popular” nunca é simplesmente descrito, citado acidentalmente ou sem propósitos. No livro “Tocadores”, mais do que descrito, o “popular” é invocado, suplicado, chamado em socorro. Essa aura apologética do “popular” também abrangia os empreendimentos folcloristas, mas a ênfase na descrição do fato folclórico em si mesmo e a falta de análise sobre o contexto no qual aquela manifestação folclórica se desenvolvia acabava por controlar este viés.

É nesta atmosfera, de celebração e apoteose ao “artista popular”, que o livro “Tocadores: homem, terra, música e cordas” foi concebido. Este livro também foi financiado pelo Projeto Petrobrás Cultural e apresenta como particularidade o fato dele ter sido concebido por Roberto Corrêa, um dos maiores violeiros brasileiros da atualidade. Roberto é o típico caso do artista de formação erudita que se notabiliza por renovar a linguagem musical artística-ocidental a partir da incorporação de conhecimentos musicais “populares”, “exóticos”, ainda não digeridos pelas Belas Artes. Ele é um dos líderes de um movimento recente de valorização e “resgate” do uso da viola; entre outras coisas, ele criou o principal método para o ensino e o estudo da viola caipira; coletou centenas de músicas no interior do Brasil e as registrou em partitura; e idealizou diversos concursos e festivais com a finalidade de

difundir a prática da viola caipira. O livro “Tocadores” é o resultado de um desses empreendimentos de aproximação entre “músicos profissionais” e o que estes definem como “artistas populares”, os *tocadores*. Os autores definem este projeto como “um profundo desejo de conhecer as raízes culturais da música de tradição oral do Brasil” (MARCHI et al., 2002, p. 13). Diferente do Museu Vivo do Fandango, este projeto não teve como pretensão o desenvolvimento local ou a organização política dos grupos pesquisados. Por isso, os seus impactos sobre o destino do fandango são menos evidentes.

Mais do que analisar ou explicar o universo do fandango e seus personagens, o texto procura enaltecê-lo. O fandanguero é caracterizado como um sujeito simples, sábio, ligado a natureza e com espírito comunitário³⁰. Os autores recorrem a diversas estratégias para a construção desta imagem. A mais recorrente é pedir que os entrevistados revelem credences e feitiços envolvidos na construção dos instrumentos. Ou, como a referência dos autores é o universo da viola caipira, pede-se aos entrevistados que contem algum *causo*³¹. Outra constante é a apresentação crua, sem adaptar à norma culta, de longas falas dos fandangueros, cujo objetivo não é tanto o conteúdo da fala, mas sublinhar os trejeitos, o sotaque, os arcaísmos da fala. Para Roberto Corrêa,

a oralidade tem algo especial, precioso, um jeito diferente de lidar com as informações. Histórias narradas por alguns tocadores trazem sensações desconhecidas, espantos. É outra forma de arte, arte ancestral. Descobertas vão se sucedendo à medida que nos aprofundamos no mundo da oralidade. Sabedorias de um existir paralelo ao mundo do conhecimento formal, que encanta e fascina. O iletrado pode ser um sábio (MARCHI et al., 2002, p. 14)³².

³⁰ “Eles, com seus olhares profundos, sorrisos largos, gestos amistosos, passos tranquilos, humor inteligente, silêncios esplêndidos, almas de príncipes. Vidas simples, afazeres da lida diário. Nos sons das vozes, violas, rabecas, confissões inesperadas, a sonoridade de uma substância própria. Aí estão os tocadores” (MARCHI et al, 2002, p. 19).

³¹ *Causos*, anedotas, mentiras, tragédias pessoais e peças humorísticas são elementos essenciais na construção do gênero moda-de-viola.

³² Segundo Vilhena (1997, p. 283), “a essa valorização do não escrito está associada uma postura (...) batizada por Jacques Derrida de ‘fonocentrismo’, pela qual a representação escrita aparece como um mero registro do oral, um ‘significante do significante’, que inevitavelmente trairia o verdadeiro sentido do significado que ela teria o papel de apenas veicular”.

Repetidas supostamente a partir da memória de cada um dos seus intérpretes, versos orais não têm “autor”, logo, não tem data de composição, o que induz muitos a considerá-los provenientes de tempos imemoriais. Como só pode ser “falso” aquilo que possui um “original” – e composições folclóricas nunca o têm – acaba-se atribuindo naturalmente “autenticidade” a essas tradições (Cf. Vilhena, 1997, p. 274).

No livro o fandango aparece sempre associado ao tempo do “sítio”, “dos antigos”, dos “mutirões”, tempo no qual o fandango desenvolvia funções práticas devido sua ligação orgânica com a comunidade. Roberto Corrêa define o fandango e as folias como “funções populares”³³, ou seja, “manifestações culturais de um grupo, ou comunidade, onde seus membros se reúnem para atividade conjunta: (...) uma comemoração, uma devoção, um mutirão” (Marchi et al, 2002, p. 104). Segundo o antropólogo José Reginaldo Gonçalves (2002, p. 105-106), “é o distanciamento mesmo desses bens culturais no tempo e no espaço, através da retórica da perda, que os transforma em “objetos de desejo”, objetos “autênticos” a mobilizar empreendimentos no sentido de buscá-los ou recuperá-los”³⁴.

Esse “profundo desejo de conhecer as raízes culturais da música de tradição oral do Brasil”, tanto quanto a política de patrimonialização e os empreendimentos folcloristas decorrem de uma negação do presente. Para os indivíduos engajados em iniciativas como estas nós vivemos uma situação social e histórica na qual certos valores estão permanentemente se corrompendo. A perda da “tradição” é tomada como dado, para eles, essa perda é um processo histórico objetivo que vem se aprofundando e que precisa ser interrompido. Neste sentido, Roberto Corrêa afirma:

Em nosso “mundo civilizado” o igual vai aos poucos se espalhando. Os meios de comunicação, proliferados em nossa sociedade, vão aparando as diferenças e monopolizando a atenção das pessoas. Afinados com a modernidade, temos em casa acesso rápido ao mundo inteiro, linguagens globalizadas, ao mesmo tempo que sentimos, no íntimo, a necessidade imperativa de encontrar algo que nos seja particular, nosso lugar. Nossa

³³ A ideia herderiana segundo a qual as manifestações populares desenvolvem “funções práticas” é recorrente em todos os trabalhos sobre o fandango. A dissertação de Patrícia Martins (2006), por exemplo, refere-se ao fandango como um “divertimento trabalhado”, uma música e uma dança para o lazer comunitário executado após a realização de “mutirões”, portanto, não apenas “artístico”, mas “funcional”.

³⁴ Segundo Vilhena (1997, p. 274), “as propriedades atribuídas ao objeto folclorísticos não lhe são intrínsecas, mas sobrepostas a ele por um efeito de sua ‘distância’ em relação ao observador”.

história e nosso povo. Este trabalho [o livro] nos mostra o diferente, o óbvio. Nos remete ao leito, o caminho do centro. Revela-nos. (MARCHI et al., 2002, p. 15)

Fica claro, assim, que a procura pelos fandangueiros e seus conhecimentos decorre de um “desencantamento” com o “mundo civilizado”. Assim, entrecortam estas narrativas dicotomias como “tradicional” e “moderno”, “primitivo” e “civilizado”, “rural” e “urbano”, “nós” e “eles”. Neste sentido, é interessante perceber como a própria sonoridade perseguida por Roberto Corrêa e por outros grupos já citados por nós, como o Mundaréu e o Viola Quebrada, decorrem destas dicotomias. Primeiro, se produz uma divisão básica entre “música folclórica” e “música artística”, na qual a segunda seria uma criação individual, criativa, que comunica um espírito e é vendida e a outra, por oposição, seria uma criação coletiva, funcional, que comunica uma identidade coletiva e não deve ser vendida. Supondo esta divisão, estes músicos investirão em uma terceira via – a “música de raiz”, que seria uma espécie de caminho do meio, unindo artistas e populares. O projeto artístico destes músicos depende da aproximação com os fandangueiros, mesmo que isso não seja um imperativo, certamente, esta aproximação gera bons rendimentos para eles no interior do campo da “música de raiz”. Esta é uma típica expressão do “interesse moderno pelo popular” (Segato, 2000): além do interesse em patrimonializar estas práticas, a detecção de um mundo tomado pela racionalidade, pelo mercado e pela urbanização gera a percepção de que é preciso retomar certos valores, inclusive na produção de novas sonoridades.

De modo geral, estes trabalhos reafirmam (atualizam) o lugar conceitual ocupado pelo fandango desde os trabalhos dos folcloristas. Apesar da marginalização dos Estudos de Folclore, da emergência do “produtor cultural” e das novas configurações da relação entre pesquisadores e pesquisados, o fandango continua sendo descrito como uma manifestação “tradicional”, típica do litoral paranaense e que precisa ser protegida. As iniciativas folcloristas caracterizavam-se pelo seu caráter intermitente: tudo dependia dos esforços individuais dos pesquisadores, já que o apoio a estas iniciativas era praticamente inexistente. A partir da implementação das políticas culturais pelo Estado brasileiro em meados da década de 1990, as iniciativas de promoção, difusão e fortalecimento do fandango

começaram a dispor de recursos financeiros disponibilizados a partir de leis de incentivo. Estudiosos da “cultura popular”, como Maria Laura Cavalcanti (2005) e José Jorge de Carvalho (2004), viram nisso a grande virada dos Estudos de Folclore para o tempo do mercado e do consumo cultural, caracterizado pela relação entre “artistas populares” e “produtores culturais”. Esta virada, no entanto, não significou superação ou negação do estágio anterior. Há um prolongamento histórico, um *continuum* e não um hiato entre o tempo dos folcloristas e o dos “produtores culturais” e as leis de incentivo. Conforme já assinalamos na introdução desta monografia, para nós, “folclore” não nomeia um objeto, mas implica em uma categorização, uma forma de estabelecer circuitos de circulação e regimes de valor em torno daquilo que é categorizado, neste caso o fandango. Desta forma, parece-nos que a realização, nas duas últimas décadas, de vários “projetos culturais” envolvendo o fandango decorrem de uma categorização anterior, operada pelos folcloristas desde os anos 50, segundo a qual o fandango seria uma manifestação cultural de “vitalidade e pureza raras” e tendendo ao desaparecimento. Sob este olhar, as diversas iniciativas promovidas pelos “produtores culturais” devem ser vistas como parte das práticas e discursos que se articularam em torno do fandango a partir da categorização dele enquanto “folclore”. A própria classificação do fandango como “folclore”, portanto, abriu caminho para os seus desdobramentos posteriores. Segundo Ana Maria Ochoa (2003, p. 98), “estamos en un momento de profundos câmbios en donde, por una parte, se reconoce el carácter construido de muchas de las identidades sonoras pero por otro, se retorna también a los apegos afectivos de lo musical como algo naturalizado”. Estes músicos, que formavam as equipes de pesquisadores dos projetos “Tocadores” e “Museu Vivo do Fandango”, subscrevem os “marcos culturales y afectivos que determinaron la existência de dichas categorías” (Ibid., p. 99). Há, enfim, uma atualização dos marcos valorativos que haviam sido definidos pelos folcloristas.

4 O FANDANGO COMO “PATRIMÔNIO IMATERIAL”

Um trabalho interessado na trajetória conceitual do fandango não podia deixar de considerar o fato de em 2011 ter sido iniciado o processo de registro³⁵ do fandango no IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) como “Bem Cultural de Natureza Imaterial”³⁶. Por isso, iremos analisar neste capítulo os fundamentos teóricos da política brasileira de salvaguarda do patrimônio imaterial, buscando compreender as razões históricas e conceituais que permitiram a categorização do fandango como “patrimônio de natureza imaterial”. Nosso material de análise se restringirá as leis, decretos e documentos que balizam o trabalho de registro e a bibliografia já publicada sobre o tema. Uma leitura propriamente etnográfica sobre os processos sociais envolvidos nesta tarefa será realizada futuramente. Conforme já assinalamos, esta monografia consiste em uma primeira aproximação com a literatura sobre o fandango e com algumas questões suscitadas por ela.

4.1 Breve histórico da política patrimonial brasileira

Considera-se o Decreto nº 25 de 1937 como o marco inicial das políticas oficiais de “patrimônio cultural” no Brasil. Basicamente, ele institui o Sphan (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e um conjunto de leis que organizam a defesa do chamado “patrimônio cultural brasileiro”. Neste momento, considerava-se “patrimônio histórico e artístico nacional” “o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico” (BRASIL, 1937). Foram

³⁵ Instituído pelo Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, o Registro é o instrumento legal para reconhecimento e valorização do Patrimônio Cultural Imaterial brasileiro. Os bens registrados são inscritos nos Livros de Registro dos Saberes, das Celebrações, das Formas de Expressão e dos Lugares. Dito de outro modo, o registro equivale ao tombamento no caso dos bens culturais de natureza material.

³⁶ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarDetalheConteudo.do?id=12454&sigla=Institucional&retorno=detalheInstitucional>

considerados patrimônio, ainda, os “monumentos naturais, bem como sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana” (BRASIL, 1937). Desde a sua criação até 1969 o Sphan foi dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade. Neste período, a política patrimonial concentrou-se na proteção de monumentos arquitetônicos, religiosos e históricos, sendo que a maioria deles localizava-se em Minas Gerais e estava associado ao catolicismo e ao chamado “barroco brasileiro” (Cf. Gonçalves, 2002).

A política patrimonial fazia parte de um grande projeto político de modernização política, econômica e cultural do país, encampada por uma nova elite de bases urbanas que assumiu a direção do país após a revolução de trinta. A implementação deste projeto dependeu em grande medida das ações do Ministério da Educação e Saúde, dirigido por Gustavo Capanema desde 1934, órgão ao qual estava submetido o Sphan. Capanema e Rodrigo Melo Franco de Andrade estavam vinculados à intelectualidade mineira e ao “movimento modernista”. Estes intelectuais concebiam a si mesmos como uma elite cultural e política cuja “missão” era modernizar ou “civilizar” o Brasil, elevando o país ao plano das nações europeias mais avançadas (Ibid., p. 40-43). A atividade destes intelectuais esteve sempre associada à necessidade de produzir uma “tradição brasileira”. Neste sentido, o “patrimônio histórico e artístico” foi concebido como um veículo visual através do qual a identidade nacional brasileira se representaria e afirmaria. Para Rodrigo Melo Franco de Andrade, a sociedade brasileira decorria de uma formação histórica e cultural específica reconhecível no seu “patrimônio histórico e artístico”. O Brasil só seria uma nação moderna e civilizada quando a população conhecesse este patrimônio e, sobretudo, reconhecesse a necessidade de protegê-lo e preservá-lo. Para o diretor do Sphan, era importante educar a população em relação ao valor e ao significado do “patrimônio histórico e artístico”. A educação aprofundaria o sentimento de pertencimento à nação e, automaticamente, auxiliaria na sua preservação. Assim, ou defendíamos nosso patrimônio e nossa identidade ou declinavam os valores nacionais e a possibilidade de fazer do Brasil uma grande nação. Neste sentido, Rodrigo Melo Franco de Andrade formula como seu objetivo principal a superação da “ignorância” e “indiferença” em relação à “causa do

patrimônio”³⁷. Segundo José Reginaldo Gonçalves (2002, p. 49), é por isso que a historiografia oficial classifica este momento como “período heróico”, um tempo no qual as pessoas tinham de ser persuadidas até mesmo da existência de um “patrimônio histórico e artístico brasileiro”.

Após a morte de Rodrigo Melo Franco de Andrade em 1969, a direção do Sphan esteve a cargo de Renato Soeiro durante os próximos dez anos, período que não foi marcado por qualquer mudança significativa na política oficial do patrimônio. O grande renovador da política patrimonial brasileira foi Aloísio Magalhães, diretor do Sphan entre 1979 e 1981. Para ele, a política patrimonial implementada por Melo Franco de Andrade já não expressava a complexidade e a diversidade do patrimônio cultural brasileiro. A ênfase da política patrimonial deixa de ser “civilizar” e preservar uma “tradição” e passa a ser revelar a “diversidade” da cultura brasileira e assegurar que ela seja levada em conta no processo de “desenvolvimento” do país. Além da ênfase na heterogeneidade cultural brasileira, Aloísio Magalhães substitui a noção de “patrimônio histórico e artístico” pela de “bens culturais”, ampliando o conjunto de objetos e atividades considerados como “patrimônio cultural”:

existe vasta gama de bens – procedentes sobretudo do fazer popular – que por estarem inseridos na dinâmica viva do cotidiano não são considerados como bens culturais nem utilizados na formulação de políticas econômica e tecnológica. No entanto, é a partir deles que se afere o potencial, se reconhece a vocação e se descobrem os valores mais autênticos de uma nacionalidade. (ALOÍSIO MAGALHÃES *apud* GONÇALVES, 2002, p. 74)

Essa virada significou particularmente um redirecionamento no foco das políticas patrimoniais no sentido de incluir as manifestações populares em sua agenda. Nas palavras de Magalhães, tratava-se de “pluralizar” e “democratizar” a noção de patrimônio. Segundo ele, a política patrimonial desenvolvida durante décadas por Rodrigo Melo Franco de Andrade não havia seguido o projeto original de criação do Sphan, proposto por Mário de Andrade em 1936, no qual estas inovações, segundo ele, já estariam contempladas. Desta forma, Aloísio Magalhães

³⁷ Rodrigo dedica-se a sua atividade como uma “causa” (GONÇALVES, 2002), da mesma forma que os folcloristas definiam o seu trabalho como uma “missão” (VILHENA, 1997). Em ambos os casos trata-se de proteger valores entendidos como ameaçados e “redimi-los em uma dimensão de permanência e transcendência” (GONÇALVES, 2002, p. 88).

descarta Rodrigo Franco de Andrade e elege Mário de Andrade como seu antecessor. Esta operação é corroborada até os dias de hoje por todos aqueles que estão ligados a uma noção alargada de patrimônio cultural. A política do patrimônio imaterial, enquanto descendente direta desta renovação, coloca-se oficialmente em relação a Mário de Andrade da seguinte forma: “Se, por acaso, a reflexão e a consequente ação sobre o patrimônio cultural imaterial do Brasil tivessem um santo padroeiro – esse santo padroeiro seria Mario de Andrade” (BRASIL, 2010, p. 9).

Este redirecionamento na política patrimonial deve-se em grande medida às atividades folcloristas e à pressão institucional efetuada por estes intelectuais durante décadas no sentido de tornar a pesquisa e a proteção do folclore brasileiro um dever de Estado. Basta lembrar, por exemplo, que em 1949, no seu discurso inaugural à II Semana Nacional de Folclore, em São Paulo, Renato Almeida já expressava a sua convicção de que proteger o folclore “não é tarefa de estudiosos nem de alguns homens de boa vontade, é obra do Estado” (RENATO ALMEIDA *apud* VILHENA, 1997, p. 103). De fato, o que se torna obrigação constitucional do Estado brasileiro a partir de 1988 é a atividade folclorista de pesquisar, documentar e proteger as manifestações populares. Segundo Vianna e Teixeira (2008, p. 123), a base para a formulação do conceito e da política do patrimônio imaterial foram as noções de “patrimonialização da cultura material” e de “defesa do folclore”. O que Aloísio Magalhães fez foi fundir estas duas noções em um conceito renovado de “patrimônio cultural”. Os primeiros frutos desta renovação foram o tombamento, nos anos 80, da Serra da Barriga, localidade onde se instalaram os quilombos de Zumbi, do Terreiro Casa Branca na Bahia e a Fábrica de Vinhos de Caju Tito Silva na Paraíba. Estas experiências culminaram com a inclusão do assunto na Constituição de 1988, que definiu como “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”³⁸.

O detalhamento do conceito de “patrimônio imaterial” e o estabelecimento de uma política específica referente ao tema ocorreram apenas em agosto de 2000, através do Decreto 3.551, que instituiu o Registro de Bens Culturais Imateriais em

³⁸ Segundo o texto, podem ser considerados patrimônio cultural as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

livros específicos criados pelo Iphan (análogos aos livros de tomo) e o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial. A partir de então, tornam-se também objeto da política patrimonial brasileira os componentes humanos, os agentes, os representantes e criadores das manifestações culturais patrimonializáveis. Para além da “pedra e cal”, busca-se patrimonializar o “intangível”, os saberes, os modos de fazer, de transmitir, as performances. Um dos corolários básicos desta política é a maior visibilidade dada às manifestações culturais populares, compreendidas como as portadoras legítimas da “tradição” e da “identidade” brasileira. A intenção de subtrair o viés elitista historicamente associado à política patrimonial acaba transformando a implementação da política do patrimônio imaterial na oportunidade de incluir as classes populares entre os seus beneficiários³⁹. De certa forma, esta iniciativa acabou por operar uma sinonímia entre “cultura tradicional”, “cultura popular” e “patrimônio imaterial”, como se essas categorias efetivamente significassem a mesma coisa. Em um documento oficial em que constam, segundo o Iphan, “os princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil”⁴⁰ afirma-se:

não existe consenso no plano internacional ou nacional sobre a expressão que melhor define o conjunto dos bens culturais de natureza imaterial. Aqui e ali são utilizadas expressões como *patrimônio cultural intangível*, *patrimônio cultural imaterial*, *cultura tradicional e popular* ou *patrimônio oral*. (BRASIL, 2010, p. 18)

Em grande medida, a conceitualização do “patrimônio imaterial” buscou considerar as discussões modernas sobre a noção de “cultura”, “tradição” e “autenticidade”, dando ao conceito um tom fortemente antropológico. Na verdade, o amadurecimento do debate conceitual a respeito do patrimônio imaterial reflete a transição do modelo folclorista para o modelo antropológico de percepção da “cultura popular”. A antropologia enquanto disciplina vencedora é reconhecida como representante legítima do discurso sobre a cultura, passando, agora, a informar e

³⁹ Segundo Gonçalves (2002, p. 77), “um dos propósitos da política de patrimônio cultural [a partir de Aloísio Magalhães] é não apenas a apropriação de bens culturais em nome da “nação” – como era no caso de Rodrigo – mas a devolução desses bens aos seus autênticos proprietários: as comunidades locais”.

⁴⁰ <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=10852&retorno=paginalphan>

subsidiar conceitualmente o desenvolvimento da política patrimonial brasileira. O instrumento principal desta política é o chamado “registro”. Desta maneira, o Estado entende que o patrimônio imaterial “não requer ‘proteção’ e ‘conservação’, (...) mas identificação, reconhecimento, registro etnográfico, acompanhamento periódico, divulgação e apoio. Enfim, mais documentação e acompanhamento e menos intervenção” (BRASIL, 2010, p. 21). A “cultura” passa a ser interpretada pelos seus atributos simbólicos e não apenas materiais, entende-se que esta produção simbólica de sentidos e significados é dinâmica e que a proteção não deverá interferir em seu processo espontâneo, por isso, o registro e não o tombamento. Ao reconhecer uma dinâmica própria à produção cultural, compreende-se a mudança como algo inerente a ela, assim, todo “bem cultural” é compreendido como tendo um passado, mas também um futuro e um presente. Neste sentido, o registro deve atender às diferentes versões de um “bem cultural”.

O entendimento de que um “bem cultural” transforma-se no tempo é tal que o Decreto 3.551/2000 determina que o processo de registro deva ser renovado no máximo a cada dez anos. O Iphan entende que é preciso “acompanhar as adaptações e as transformações que o processo cultural opera nessas manifestações. Este reexame também é importante para o monitoramento e a avaliação dos impactos gerados pela declaração desses bens como patrimônio cultural do país” (Ibid., p, 23). Se a revalidação de um “bem cultural” for negada, se interrompem os “planos de salvaguarda” e mantem-se apenas a sua inscrição em um Livro de Registro indicando que em um tempo determinado aquele “bem cultural” foi referência cultural.

4.2 “A retórica da perda”: o fandango como um objeto evanescente.

Conforme discutimos no início desta monografia, a emergência do interesse pelo popular integra um amplo processo civilizatório que, deitando raízes no Romantismo, estende-se até os dias de hoje. Em decorrência de um contexto sociohistórico muito específico, já delineado por nós, os Estudos de Folclore nascem amparados em operações amplas e sistemáticas de coleta, sob o signo da urgência, e com a tarefa de extrair do “povo” a essência da “cultura” de uma “nação” e

universalizá-la em linguagem erudita. O folclore remetia a um mundo em vias de extinção diante dos avanços da modernidade e do progresso. A resposta metodológica e ideológica formulada por alguns intelectuais foi catalogar e preservar este universo antes que ele desaparecesse. Assim como a Antropologia e a política patrimonial, os Estudos de Folclore nascem afirmando que determinados valores culturais estão sob o risco iminente de desaparecimento. Estas narrativas “pressupõem uma situação original de integridade e continuidade, enquanto a história é concebida como um processo contínuo de destruição daquela situação” (GONÇALVES, 2002, p. 88). No caso do fandango, por exemplo, a situação original corresponde ao tempo “do sítio”, “dos antigos”, “dos mutirões”. Após classificá-lo como parte de uma totalidade distante no tempo ou no espaço, ele passará a ser descrito como um fragmento dessa situação anterior. O agente da perda e da corrupção é sempre a modernidade e a civilização, e o que dá sentido ao colecionismo e a preservação é justamente a possibilidade da perda, por isso, é preciso produzir essa possibilidade, ou seja, cindir passado e presente através da “retórica da perda”.

Por isso o antropólogo José Reginaldo Gonçalves dos Santos (Ibid.) considerou o princípio estruturador do discurso da política patrimonial o que ele denominou “a retórica da perda”. Para este autor, “o processo de perda e desintegração do patrimônio é, de certo modo, propiciado pelas próprias narrativas partilhadas por estes intelectuais [Aloísio Magalhães e Rodrigo Melo]” (Ibid., p. 88). No discurso de Aloísio Magalhães, por exemplo, a “identidade cultural” da nação deve ser representada sob a ameaça da homogeneização para que possa ser recuperada e desenvolvida em sua singularidade. Ou seja, antes de preservar algo é preciso descrevê-lo sob o risco da perda. Para Gonçalves (Ibid.), a perda não se detecta, não se reconhece historicamente, ela é mais efeito do que causa da patrimonialização.

A argumentação de Reginaldo Gonçalves dos Santos pode ser transposta sem prejuízos para o caso dos folcloristas. Não é coincidência o fato da primeira publicação sobre fandango afirmar:

O fandango tem, no Paraná, uma vitalidade e uma pureza raras, embora a tendência, em nossos dias, seja para o seu total desaparecimento, dentro de mais duas ou três gerações. Os que mantêm a tradição do fandango

vívida e pura são os velhos e os homens feitos. Os jovens da nova geração já não querem dançar o fandango, sentem-se envergonhados e preferem as danças modernas (AZEVEDO, 1978, p. 4).

De pronto, a descrição apresenta o fandango dividido em dois tempos, o dos “velhos e homens feitos” no qual o fandango seria vívido e puro e o dos jovens no qual ele se enfraquece devido à preferência pelo “moderno”. O passado é compreendido sempre positivamente, lá tudo funciona e faz sentido, o presente, ao contrário, representa a transformação negativa, a perda. Paradoxalmente, vitalidade e desaparecimento iluminam um ao outro, a valoração positiva depende de considerar a manifestação folclórica corruptível. Só se protege aquilo que está se perdendo, e só se perde o que em algum período foi puro, teve vitalidade e integrou uma totalidade. Assim como a política patrimonial, a descrição folclorista cria, através da “retórica da perda”, dois tempos, um “natural” que precisa ser recuperado e outro nefasto que precisa ser interrompido.

Segundo Gonçalves (Ibid.), no caso da política patrimonial brasileira alguns “intelectuais, por meio de políticas de Estado, reapropriam-se de múltiplos e heterogêneos objetos e os recontextualizam sob os rótulos de “patrimônio cultural”, “civilização”, “tradição”, “identidade” e outros, [assim] eles produzem os valores que, supostamente, estão em processo de declínio e desaparecimento” (Ibid., p. 88). Para estes intelectuais, assim como para os folcloristas, a modernidade acabaria com a tradição. Perderíamos em solidariedade social, harmonia, cultura própria, brasilidade. No entanto, só enxerga a perda destes elementos, quem previamente caracterizou determinados universos sociais como tradicionais, coesos, harmônicos, representantes da identidade nacional. Segundo Gonçalves (Ibid., p. 99), este é o caso de Aloísio Magalhães, que concebia os grupos associados à “cultura popular” como “ilhas de coerência e harmonia, resistindo a um vasto processo de destruição e homogeneização cultural”.

No que se refere ao fandango, ainda não dispomos de informações ou documentos que nos permitam analisar os processos sociais envolvidos na sua patrimonialização. É certo, porém, que o fato dele ter sido descrito, durante décadas, como uma prática “tradicional”, “popular” e “autêntica”, e que corria risco de desaparecer, auxiliou na sua categorização como “patrimônio imaterial”. Além disso, o convívio por muitos anos com folcloristas, “produtores culturais” e antropólogos,

certamente, também influenciou e auxiliou os fandangueiros na viabilização da patrimonialização do fandango. Um trecho extraído da dissertação de Patrícia Martins (2006, p. 109), confirma isso:

No que se refere ao fandango, ainda nenhuma atitude institucional foi tomada para que fosse inscrito em algum destes registros. Entretanto, 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 nestas novas modalidades de patrimônio.

Fica claro, assim, que o pedido de registro encaminhado ao Iphan não foi uma decisão que envolveu exclusivamente os fandangueiros, mas também artistas e pesquisadores. Em primeiro lugar, isto confirma um ponto que já foi bastante explorado nesta monografia: a definição do que é fandango passa pelo estabelecimento de relações sociais, compreender o lugar do fandango dependerá, necessariamente, de considerarmos não apenas “os fandangueiros” como uma totalidade, mas uma grande rede de relações sociais envolvendo inúmeros atores, como artistas e pesquisadores. Em segundo lugar, este excerto revela-nos outro ponto fundamental da discussão sobre “patrimônio imaterial”, a saber, o fato de que “patrimonializar aspectos ou fatos culturais é sempre uma escolha política. Envolve mobilização de segmentos sociais e poderes públicos, definições e justificativas em campo com diferentes interesses em jogo” (VIANNA e TEIXEIRA, 2008, p. 123). Isto demonstra como por trás da patrimonialização há um complexo jogo social. Revelar os personagens, as nuances e as complexidades deste jogo será um dos objetivos perseguidos por nós na continuação desta pesquisa. Sem dúvidas, atentar para os processos sociais envolvidos nas reivindicações políticas e identitárias feitas a partir e através do fandango é um dos pontos cruciais para compreendermos seus usos e significados contemporâneos.

5 CONCLUSÃO

Ao longo desta monografia, examinamos as principais publicações que tomaram o fandango como objeto, procurando reconstituir o que denominamos *travessia conceitual do fandango*. Particularmente, isto significou identificar e discutir os fundamentos dos regimes discursivos e sistemas classificatórios que tomaram o fandango como objeto. Conforme vimos, em todos os casos, a aproximação com o fandango estava associada à “descoberta do povo” (BURKE, 1999) e ao “interesse moderno pelo popular” (SEGATO, 2000). No caso dos Estudos de Folclore, a pesquisa do fandango procurava “atender ao brado de socorro que, em boa hora, foi lançado aos quatro cantos do Brasil pela “Comissão Nacional de Folclore”, ansiosa de salvar ao menos a lembrança das nossas mais caras tradições” (AZEVEDO, 1973, prefácio). Mais tarde, foram os músicos profissionais que se dirigiram ao litoral paranaense em busca de novos elementos estéticos para os seus repertórios. Além disso, tratava-se de vincular-se aos fandangueiros; produzir discos e espetáculos com eles; enfim, músicos adquiriam um tipo de capital valorizado no seu meio social e artístico, e, em contrapartida, gravavam discos dando maior visibilidade ao fandango e o chancelando como uma manifestação “tradicional” e “autêntica”. Finalmente, discutimos a categorização do fandango como “patrimônio cultural imaterial” como uma espécie de desfecho (temporário) da sua *trajetória conceitual*. Por um lado, a descrição do fandango e as iniciativas de resgate realizadas pelos folcloristas antecipavam questões que seriam colocadas futuramente pela política de patrimonialização. Por outro, o convívio entre fandangueiros e “produtores culturais” também preparava o terreno para patrimonialização do fandango. A relação dos fandangueiros com folcloristas e “produtores culturais” e os livros e CDs que resultaram dessa relação foram decisivos para a viabilização da patrimonialização do fandango. Para nós, essa relação auxiliou os fandangueiros a produzirem um sujeito (típico-ideal) que pudesse ser beneficiado por estas políticas. Como o fandango é fundamentalmente uma manifestação musical, provavelmente, a relação com estes agentes também os auxiliou na produção de uma sonoridade

patrimonializável, ou seja, uma sonoridade que possa ser considerada “tradicional”, “de raiz”, “autêntica” e que seja compreendida sob o risco do desaparecimento⁴¹.

Concluimos, assim, que folcloristas e “produtores culturais”, de acordo com as suas especificidades, auxiliaram no plano conceitual, mas também no terreno das práticas sociais, os fandagueiros a objetivarem a sua “cultura”, viabilizando a patrimonialização das suas “práticas e saberes”. Vimos também que décadas marcadas pela presença de folcloristas e “produtores culturais” no litoral paranaense abriram portas para o turismo, o mercado cultural e a patrimonialização. A estes efeitos práticos da presença destes agentes, somam-se os efeitos conceituais-discursivos. Ou seja, em meio a estes processos solidificou-se uma forma de conceber, classificar e descrever esta manifestação cultural. Como os únicos “informantes” desta pesquisa foram textos, tivemos que enfatizar como estes processos desdobravam-se particularmente no plano conceitual. Uma pesquisa de campo enriquecerá muitíssimo nosso olhar e, certamente, trará dados informando-nos como estes processos ocorreram na prática, nas dinâmicas sociais, na vida destas pessoas. Este trabalho será realizado nos próximos meses quando inicio a pesquisa que subsidiará minha dissertação. Nesta ocasião, pretendo, ainda, a partir das formulações da etnomusicologia, analisar os processos sociais envolvidos na produção do fandango não enquanto categoria, mas como discurso musical.

Finalmente, não podemos esquecer que, como todos os textos discutidos aqui, esta monografia, de alguma forma, é mais uma descrição do fandango. Neste sentido, ainda que de modo bastante preliminar, nosso esforço foi formular uma perspectiva de análise que “estranhasse” o modelo padrão de compreensão do fandango. Assim, procuramos demonstrar como se operou historicamente a conceitualização do fandango. Muitos pesquisadores se debruçam sobre a situação contemporânea do fandango, porém sem considerar os efeitos da atuação de folcloristas, “produtores culturais” e agentes públicos na sua construção. Esperamos, enfim, que este trabalho venha a contribuir para desfazer alguns nós e iluminar pontos ainda obscurecidos deste debate.

⁴¹ Este é um dos pontos que me interessa pesquisar e analisar na continuação desta pesquisa.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Fernando Corrêa de. **Fandango do Paraná**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, Funarte, 1978.

_____. “Aspectos Folclóricos do Paraná”. In: **Cadernos de Artes e Tradições Populares**. Museu de Arqueologia e Artes Populares, UFPR, 1973: 57-101.

BALHANA, Altiva Pilatti. “O fandango em Caiobá”. In: **Un mazzolino de fiori, vol. I**. Curitiba: Imprensa Oficial, Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, [1950] 2002.

BERLIN, Isaiah. **Vico e Herder**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1982.

COMISSÃO PARANAENSE DE FOLCLORE. **Boletim da Comissão Paranaense de Folclore**. Curitiba: MEC, 1976.

BRASIL, 1937. Decreto n. 25, de 30 de novembro. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Rio de Janeiro, 30 nov. Disponível em: <http://www.presidencia.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0025.htm>. Acesso em: Jan. 2012.

_____. **Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois: princípios, ações e resultados da política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no Brasil (2003-2010)**. 2 ed, IPHAN, Brasília, 2010. Disponível em <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1800>>. Acesso em: Jan 2012.

BRITO, Maria de Lourdes da Silva & RANDO, José Augusto Gemba (orgs.). **Fandango de Mutirão**. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. In: **Série Antropologia nº 77**. Brasília: Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, 1989.

_____. Metamorfoses das Tradições Performáticas Afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. In: **Série Antropologia nº 354**. Brasília: Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, 2004.

CAVALCANTI, Maria L. Viveiros de Castro; BARROS, Myriam Lins de; VILHENA, Luís Rodolfo; SOUZA, Marina de Mello e; ARAÚJO, Silvana. Os Estudos de Folclore no Brasil. In: **Série Encontros e Estudos. Vol 1. Seminário Folclore e Cultura Popular**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore, Funarte, MinC, 1992, p. 101-112.

CAVALCANTI, Maria L. Viveiros de Castro. Por uma antropologia dos estudos de folclore. In: **Amazônia, desenvolvimento, meio ambiente e diversidade sociocultural**. São Luís: EDUFMA, 2009, p. 199-218.

CORDOVA, Dayana Zdebsky de. **Artes visuais contemporâneas e seus fluxos: entre pessoas, objetos, falas, projetos e editais**. 257f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

_____. Em torno do carnaval e da cultura popular. In: **Textos escolhidos de cultura e arte populares**. Rio de Janeiro: 2010, nov., v.7, n.2, p.7-25.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. “Cultura” e Cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: **Cultura com aspas e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

FURTADO, Maria Regina. **José Loureiro Fernandes: o paranaense dos museus**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2006.

GARCIA, Antonio. **Dr. Loureiro Fernandes: médico e cientista, antropologia e etnologia**. Petropolis: Vozes, 2000.

GIUMBELLI, Emerson. Para além do 'trabalho de campo': reflexões supostamente malinowskianas. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 48, p. 91-107, 2002.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 2002.

MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana; CORRÊA, Roberto. **Tocadores: homens, terra, música e cordas**. Curitiba: Olaria, PETROBRÁS, 2002.

MARTINS, Patrícia. **Um Divertimento Trabalhado Prestígios e Rivalidades no Fazer Fandango da Ilha dos Valadares**. 134 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

_____. **O fandango da ilha dos Valadares: e a fragmentação da cultura caiçara**. Monografia (Graduação em História) – Departamento de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

MEDEIROS, Alan Rafael de. **Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI): promoção da música sinfônica erudita em Curitiba por meio da Orquestra Sinfônica da SCABI (1946-1950)**. 205 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

MinC/Ipphan. **Manual de Aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais**. Brasília, 2000.

NOVAK, Patrícia; DEA, Tellma Suckow Leal. **Fandango Paranaense da Ilha dos Valadares: uma manifestação caiçara**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2005.

OCHOA, Ana Maria. Los géneros musicales locales ante el siglo XXI: del folclore a la indústria y al patrimônio intangible. In: **Músicas locais tiempos de globalización**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003, p. 83-124.

PEREIRA, Luis Fernando Lopes. **Paranismo: o Paraná inventado. Cultura e Imaginário no Paraná da I Republica**. 2. ed. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.

PIMENTEL, Alexandre; GRAMANI, Daniella; CORREA, Joana (orgs.). **Museu Vivo do Fandango**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

PINTO, Inami Custódio. **Folkpar: curso de folclore**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, [s.d.].

_____. **Fandango do Paraná**. Curitiba: Ed. UFPR, 1992. (partituras)

_____. **Folclore: aspectos gerais**. Curitiba: Ibplex, 2005.

PINTO, Inami Custódio; BONAMIGO, Zélia Maria; SILVA, Jorge Antonio de Queiroz e (org.). **Folclore no Paraná**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2006.

RODERJAN, Roselys Vellozo. Sobre as origens do Fandango Paranaense. In: **Boletim da Comissão Paranaense de Folclore**. Curitiba: FUNARTE, 1980.

_____. **Comissão Paranaense de Folclore, 50 anos (1948-1998)**. Curitiba: Gráf. Comunicare, 1998.

SANDRONI, Carlos. Circuito de difusão de mercado: contra ou a favor? In: **Seminário de Políticas Públicas para as culturas populares**. São Paulo: Instituto Pólis; Brasília: Minc, 2005.

SANTOS, Silvio Coelho dos Santos (org.). **Memória da Antropologia no Sul do Brasil**. Florianópolis: Ed. Da UFSC: ABA, 2006.

SEGATO, Rita Laura. A antropologia e a crise taxonômica da cultura popular. In: **Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók**. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.

VELHO, Gilberto. A grande cidade brasileira: sobre heterogeneidade e diversidade culturais. In: **Revista do Patrimônio Artístico e Nacional**, IPHAN, Rio de Janeiro, n. 21, 1986

VIANNA, Letícia C. R.; TEIXEIRA João Gabriel L. C. “Patrimônio Imaterial, performance e identidade”. In: **Revista Concinnitas**. UERJ: Rio de Janeiro, ano 9, v. 1, n. 12, 2008.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, UFRJ, 1995.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964**. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

ZAGONEL, Bernadete. Constâncias melódicas do fandango paranaense. In: **Boletim da Comissão Paranaense de Folclore**. Curitiba: FUNARTE, 1980.

ZANATTA, Maria Aparecida Fabri. **Inami Custódio Pinto: divulgação da cultura popular e aspectos paranistas de sua obra**. 130 f. Monografia (Especialização em Metodologia da Arte). Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, 1993.