

35º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS
GT19 – “Memória social, museus e patrimônios”

Museu Vivo do Fandango: aproximações entre cultura, patrimônio e território¹

Alexandre Pimentel, Edmundo Pereira e Joana Corrêa²

¹ Agradecemos a todos os fandangueiros, pesquisadores e parceiros que participaram da realização do processo de pesquisa do projeto Museu Vivo do Fandango.

² Alexandre Pimentel é mestre em Geografia pela Universidade Federal Fluminense, atualmente coordena o processo de registro do fandango caiçara e foi pesquisador e coordenador de produção do Museu Vivo do Fandango. Edmundo Pereira é antropólogo, professor do DAN-PPGAS da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e foi pesquisador e responsável pelas gravações do Museu Vivo do Fandango. Joana Corrêa é especialista em gestão cultural e mestranda em Antropologia pelo PPGSA da Universidade Federal do Rio de Janeiro, coordenadora de projetos do Museu Casa do Pontal e foi pesquisadora e coordenadora institucional do Museu Vivo do Fandango. Os três integram a Associação Cultural Caburé.

Resumo

O presente trabalho realiza alguns apontamentos sobre as aproximações entre os preceitos defendidos pela Nova Museologia e perspectivas de gestão no campo das culturas populares, a partir da experiência de organização do Museu Vivo Fandango, com comunidades caiçaras do litoral sul de São Paulo e norte do Paraná.

Palavras-chaves: Fandango, Nova Museologia, Patrimonialização

Nova museologia, novos processos de patrimonialização

As bases internacionais para uma revisão da função social dos museus foram lançadas em 1972, no âmbito de uma mesa-redonda realizada em Santiago do Chile pelo Conselho Internacional de Museus (Icom), com apoio da Unesco, a fim de debater seu papel na América Latina. As proposições decorrentes desse encontro, protagonizadas por representantes de países latino-americanos, apontavam que as concepções de museu até então vigentes eram pautadas por padrões europeus, que não correspondiam aos seus próprios contextos nacionais. O encontro foi norteador do movimento que mais tarde ficaria conhecido como Nova Museologia. Na ocasião foram redigidos os princípios para um *museu integral, destinado a proporcionar à comunidade uma visão de conjunto de seu meio material e cultural* (Unesco, 1972).

No mesmo ano, durante a 17^a Convenção da Unesco para a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural realizada em Paris, países da América Latina também plantaram críticas em relação à restrita abrangência adotada no emprego do conceito de patrimônio. Podemos assim destacar que há, não uma mera coincidência cronológica entre a revisão do conceito de patrimônio e a formulação dos preceitos da Nova Museologia, mas sim uma conjuntura sócio-histórica que começava a ampliar horizontes sobre o entendimento do que seja “cultura” e sobre os processos de construção de identidade e memória.

A Declaração de Quebec, de 1984, estabeleceu os princípios básicos da Nova Museologia, que em linhas gerais propõem a ênfase em um conceito mais amplo de museus, que para além da perspectiva de uma coleção de objetos organizada em uma edificação. Ao mesmo tempo, a ideia de diálogo e integração com comunidades locais passou a ser adotada como premissa fundamental, repensando o entendimento do público em museus e a relação entre ambos.

Como desdobramentos dessa perspectiva museológica são pensados diferentes modelos de museus. Os *ecomuseus*, *museus comunitários*, *museus vivos* e *museus a céu aberto* propõem reconhecer e valorizar patrimônios – culturais, históricos, artísticos e ambientais – dentro de seus próprios territórios, sugerindo um deslocamento não de objetos, mas do próprio conceito de museu. Os objetos, ou mesmo os sujeitos dos museus, movimentam-se em seus contextos locais, “fincando bandeiras” de referenciamento territorial. Nestes museus em especial, a idéia de constituição de um patrimônio passa a ser mais forte do que a de coleção e, ao mesmo tempo, a participação da comunidade é enfatizada na constituição do entendimento de público³.

Já em relação ao conceito de patrimônio, como desdobramento dos debates realizados durante a *Convenção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural*, é assinada em 1989, na 25ª Reunião da Unesco realizada em Paris, a *Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular*.

Há vinte anos, a noção de patrimônio cultural estava satisfatoriamente contida e se resumia aos monumentos arquitetônicos. A partir de então, a história da arte e da arquitetura, a arqueologia, a antropologia e a etnologia não se limitam mais ao estudo dos monumentos em si mesmos, mas se voltam preferencialmente para os conjuntos culturais complexos e multidimensionais que traduzem no espaço as organizações sociais, os modos de vida, as crenças, os saberes e as representações das diferentes culturas passadas e presentes no mundo inteiro. (...) A Lista do Patrimônio Mundial mostrava, de fato, desproporção cada vez mais acentuada em favor da Europa, da Cristandade, das cidades antigas, dos ‘grandes’ monumentos, das ‘grandes’ civilizações e dos períodos históricos, em detrimento das culturas e das espiritualidades não-européias, e, de modo, geral, dos patrimônios de todas as culturas vivas, especialmente aquelas sociedades ditas ‘tradicionais’. O Comitê do Patrimônio Mundial decidiu, então, desviar-se da visão quase exclusivamente monumentalista, que até então havia prevalecido, em favor de um enfoque mais antropológico e global dos testemunhos materiais das diferentes culturas do mundo. (Levi-Strauss, 2001, p. 24-25).

Propomos, desta forma, um olhar sobre as pontes propositivas que se estabelecem entre o movimento que anseia a revisão do papel dos museus e o alargamento da categoria de patrimônio. No bojo dos debates sobre os novos processos de patrimonialização, as manifestações culturais populares tradicionais, rurais e urbanas ganham uma centralidade, que alimenta diálogos com os campos da gestão cultural e das políticas públicas de cultura, de forma mais atenta ao entendimento da complexidade e da densidade de significados presentes nestas formas expressivas.

³ Ressaltamos que os princípios defendidos pela Nova Museologia dialogaram mais amplamente com a revisão das funções museológicas, colaborando com dinamização dos museus de um modo geral, o que significa que os museus que aqui chamamos de tradicionais também foram repensados e reconfigurados.

O Brasil foi um dos países pioneiros no atendimento à *Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular*. Em 1997, durante Congresso realizado pelo IPHAN, em Fortaleza, foi criado um grupo de trabalho cuja produção fundamentou a criação do Programa de Patrimônio Imaterial, instituído pelo Decreto de nº 3.551, de 04 de agosto de 2000. Foram instituídos primeiramente em âmbito federal os processos de inventário e registro do de bens de natureza imaterial, classificando-os em cinco eixos que podem ser complementares: *Edificações, Lugares, Formas de Expressão, Celebrações e Ofícios e Modos de Fazer*. Qualquer processo de inventário parte do reconhecimento de um *sítio* ao qual o bem está vinculado, podendo ser desdobrado em distintas *localidades*. Verificamos assim uma opção em organizar o conhecimento sobre estes bens a partir de seus territórios, mesmo que estes sejam fragmentados ou descontínuos. Contudo, este reconhecimento territorializado se refere menos à uma ideia de pertencimento do que de ocorrência. Um bem não é “de” um determinado lugar, mas pode ser identificado “em” um determinado sítio.

Entre as recomendações de 1989, um dos tópicos que versa sobre a salvaguarda aponta o *direito de acesso das diversas comunidades culturais à sua própria cultura tradicional e popular, apoiando também seu trabalho nas esferas da documentação, arquivos, pesquisa etc., assim como na prática das tradições*. Em outras palavras, espera-se que os detentores e produtores dos bens culturais se apropriem de ferramentas de registro e gestão de suas memórias e práticas. De fato, os processos de inventário e salvaguarda do patrimônio imaterial e o fomento às expressões culturais populares no Brasil vêm, cada vez mais, buscando a participação dos grupos sociais produtores ou portadores dos bens reconhecidos e, mais ainda, incentivando o protagonismo destes grupos⁴.

A Nova Museologia, neste sentido, oferece instrumentos de gestão que podem ser muito interessantes para o campo das culturas populares, pensando na formação de redes articuladas, em uma atuação territorializada, voltada para a salvaguarda de patrimônios vivos, de natureza material e imaterial. Aponta ainda caminhos para construção de parcerias entre representantes de manifestações culturais tradicionais e

⁴ Exemplos que ilustram este processo são o Pontão de Cultura do Jongo e a Associação dos Sambadores e Sambadeiras do Estado da Bahia, decorrentes dos processos de inventário e registro, respectivamente, do Jongo no Sudeste e do Samba de Roda no Recôncavo Baiano junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / IPHAN. Para mais informações ver: <http://www.pontaojongo.uff.br> e <http://www.asseba.com.br>.

diferentes mediadores – pesquisadores, gestores, poder público e sociedade civil organizada. Contudo, acreditamos que estas iniciativas devem pressupor, como elemento fundamental, a autonomia das próprias comunidades e grupos na formulação de ações que atendam às suas demandas e na obtenção e administração de recursos, quando assim desejados.

Fandango, Fandangos: breve apresentação das variantes do fandango paranaense e paulista

O fandango é uma expressão cultural reconhecida dentro do vasto e complexo campo de conhecimentos e práticas culturais, que conceituamos como “folclore” ou “cultura popular”. Mais especificamente, o fandango encontrado no Paraná e no sul de São Paulo está associado aos modos de vida de agricultores e pescadores habitantes da região do Lagamar⁵, transitando entre as baías de Paranaguá, Antonina e Guaraqueçaba, pelos canais e ilhas que interligam este litoral ao de Cananéia e Iguape, em São Paulo. Possui uma estrutura bastante complexa, envolvendo diversas formas de execução de instrumentos musicais, melodias, versos e coreografias. Basicamente reúne dança em pares, por vezes marcada pelo batido de tamancos de madeira, além de música executada em instrumentos de confecção artesanal, principalmente a *viola branca* ou de fandango, a *rabeca* e o *adufo*.

As diferentes formas musicais, dependendo da localidade, são classificadas como *marcas* ou *modas*, que podem ser *valsadas* (ou *bailadas*) – dançadas em pares, sem uma coreografia específica – ou *batidas* (ou *rufadas*) – com coreografias, marcadas pelo palmeado e pelo tamanqueado masculino. A prática do fandango está associada aos *mutirões* de trabalho, também conhecidos como *pixiruns* ou *pixirões*. Tradicionalmente os fandangos são organizados em retribuição aos mutirões de plantio, colheita, *varações de canoa* e outras atividades que exigem esforço coletivo. O beneficiário do trabalho comunitário oferece aos participantes farta comida, e o dia de trabalho é confraternizado com bailes que atravessam a noite. Os fandangos também estão associados ao universo de festas religiosas comuns à região, como as *Reiadas* e *Bandeiras do Divino Espírito Santo*, ao Carnaval ou ao simples divertimento e encontro nos dias de descanso.

⁵ Complexo estuarino-lagunar que compreende uma área de mais de 30 mil quilômetros quadrados entre os municípios de Iguape e Paranaguá. Formada em sua quase totalidade por áreas legalmente protegidas, a região possui uma imensa riqueza ambiental e cultural, abrigando um grande número de importantes unidades de conservação.

Sua formação musical mais comum é composta dois tocadores de viola perfazendo a primeira e segunda vozes em intervalo de terças paralelas. Dentre os municípios de Morretes, Paranaguá, Guaraqueçaba (Paraná), e Cananéia e Iguape (São Paulo), encontramos três afinações para as violas: *intaivada*, *pelo meio* e *pelas três*. Esta é mais comum na cidade de Morretes, *pelo meio* na Ilha dos Valadares, em Paranaguá, e *intaivada* desde a Ilha dos Valadares, pelo menos até o vale do rio Ribeira, no sul de São Paulo.

Acompanhando as violas e a cantoria, intercalando o acompanhamento das partes cantadas em uníssono com pequenos solos de temas tradicionais nos entremeios, temos a rabeca, ou rebeca, que segundo Alceu Maynard de Araújo (1964), é “irmã gêmea da viola”. Em Cananéia, Guaraqueçaba e Paranaguá o instrumento é utilizado com três cordas, enquanto em Morretes e Iguape, encontramos as rabecas de quatro cordas. Também existe para a este instrumento um conjunto de afinações possíveis. Bandolins e cavaquinhos também podem dividir com as rabecas o trabalho de acompanhamento e solo. No acompanhamento rítmico, fechando a “orquestra” do fandango, temos o adufo ou adufe, espécie de pandeiro artesanal, onde o couro é deixado mais frouxo para a obtenção de um som mais grave. Atualmente, há grupos que usam surdos, tantãs e outros instrumentos rítmicos.

A grande maioria dos instrumentos são de fabricação artesanal, tendo a *caixeta* ou *caxeta* (*Tabebuia cassinoides*, D.C.) como madeira mais utilizada, e trazendo fama a alguns dos *fabriqueiros* (como são chamados em alguns lugares os fandangeiros que sabem construir instrumentos), conhecidos regionalmente. A base harmônica é formada por dois acordes, em relação de tônica e dominante, por vezes com a presença de um baixo contínuo na quinta corda, o que serve de sustentação para um sem número de cantigas, cujos versos podem ser de improviso, ou fazendo usos do repertório de quadras tradicionais, como é o caso da quadra muito ouvida entre os estados de São Paulo e Paraná:

*A viola é uma das coisas
Que se deve querer bem
A viola também dá
Amores pra quem não tem*

Nos estudos dedicados ao fandango encontramos registros que dão conta de até duzentas *marcas* ou *modas* registradas. Embora este número nos pareça um pouco exagerado, de fato impressiona a quantidade de toques e coreografias. Os *batidos* se

caracterizam, resumidamente, por um conjunto de danças de roda, homens alternando mulheres, dançando em sentido anti-horário, os homens sapateando vigorosamente. Por isso, em uma boa casa para fandango, o chão tem de ser de madeira forte, disposta em tábuas largas de forma a que agüente ao longo de toda uma noite ao sapateado dos homens. Dentre os *batidos* mais difundidos temos, por exemplo, o *anu*, o *marinheiro*, a *andorinha* e a *queromana*. No caso de São Paulo, essa prática é pouco comum, sendo encontrada nas comunidades da Juréia.

Dentre os *valsados*, a *chamarrita* e o *dandão* são os mais comuns, dançados entre as marcas batidas, para que os batedores descansem. A *chamarrita* quase sempre dá início ao fandango, saudando o dono da festa. A grande maioria não possui refrão, o violeiro canta os versos que ele já conhece de cor adaptados às diferentes melodias por ele conhecidas. Os dois violeiros usam a mesma batida e a rabeca acompanha em uníssono o cantor, possuindo alguns solos tradicionais para os entremeios das estrofes. Em São Paulo, a maior parte das *chamarritas* registradas possui refrão. Os toques tradicionais de rabeca são diferentes dos toques paranaenses e o violeiro não precisa cantar todos os versos do refrão depois dos versos da *despedida*, podendo cantar apenas o primeiro e o último. O *dandão*, ao contrário da *chamarrita*, apresenta refrão na grande maioria dos casos. Podem começar tanto pelo refrão como por qualquer uma das quadras escolhidas pelo fandagueiro. Depois da *despedida*, o violeiro canta todo o refrão.

Como já salientado, quando um dos cantadores apresenta suas quadras pode tanto lançar mão de um vasto repertório tradicional compartilhado, improvisar de acordo com os acontecimentos, ou ainda interpretar uma moda de compositor ou *modista* conhecido na região. A temática dessas quadras pode se referir à vida cotidiana de trabalho na lavoura e pesca, e histórias de bailes e brigas, bem como a eventos históricos mais precisos.

Para as comunidades rurais e de pescadores⁶ do Lagamar, o lugar do baile em sua vida social e lúdica está ligado à organização do trabalho comunitário entre famílias, o mutirão, e o conjunto de laços que nele se marcavam e desenvolviam, desde casamentos, até alianças de ajuda mútua e compadrios. Para aqueles que se reuniam, o baile era uma das contrapartidas oferecidas aos colaboradores na função diurna, associada à alimentação farta ao longo do dia e da noite. Os que haviam trabalhado ao

⁶ No jogo que relaciona indivíduos, grupos, famílias e agentes externos, tais “comunidades”, a parte as reações de alguns que não se reconhecem em tal termo, tem sido chamadas de “caiçaras”.

longo do dia, agora tocam e cantam, pelo que são especialmente tratados com alimento e bebida. Nesse processo, alguns criavam fama, como músicos ou batedores. O fandango podia ainda ser retomado no dia seguinte dos trabalhos, que em geral aconteciam aos sábados, com as domingueiras, ou mesmo quando alguém quisesse simplesmente festejar.

Um breve recorte sobre as transformações urbanas sociais vividas nos últimos 50 anos nesta região, nos remete à década de 1960, quando a especulação imobiliária cresceu fortemente na região especialmente voltada para o mercado de casas de veraneio, história comum em grande parte do litoral brasileiro. A ela, seguiu-se um acelerado processo de desmatamento e redução da já escassa cobertura de Mata Atlântica do país.

Cerca de duas décadas mais tarde, com a propagação dos movimentos ambientalistas, expandem-se políticas conservacionistas que implicam na criação de reservas e parques e na progressiva remoção das áreas protegidas não apenas das casas de veraneio, como também de toda a população residente. As atividades de lavoura e pesca sofreram sanções e regulações, perdendo sua importância como sustento e subsistência para comunidades da região. As restrições ambientais e as dificuldades de acesso à educação e saúde nas unidades de conservação impulsionaram a mudança de muitas famílias de áreas rurais, ribeirinhas e pequenas vilas costeiras para a periferia dos núcleos urbanos, onde novas ofertas de trabalho se apresentavam.

Com a redução da prática dos mutirões, os bailes de fandango também rarearam. Nos relatos de fandangueiros que vivenciaram estas transformações são comuns as referências a momentos de interrupção, ainda que cronologicamente nos pareça que o sentimento de “morte” ou “perda” do fandango e de outras práticas culturais tenha rapidamente sido substituído por uma necessidade de “resgate”, termos usualmente empregados pelos próprios fandangueiros. À formação de grupos de fandango, relatada desde fins dos anos de 1960, somou-se a partir dos anos de 1990, a constituição de associações. Mesmo que raros, os fandangos de mutirão não deixaram de ser realizados, especialmente nas diversas vilas e comunidades que se mantêm na região, algumas hoje amparadas por programas de agricultura familiar, pesca artesanal e demarcação de terras quilombolas.

Museu Vivo do Fandango

O *Museu Vivo do Fandango* foi desenvolvido sob a forma de uma pesquisa-ação participante realizada junto a fandangueiros dos municípios de Morretes, Paranaguá e Guaraqueçaba, no estado do Paraná, e Cananéia e Iguape, no estado de São Paulo. A ideia de organização de um museu não como um edifício, mas como um território, articulando ampla rede de personagens, famílias e localidades foi proposta inicialmente em 2002 pela Associação Cultural Caburé⁷. Ao longo de dois anos, foi sendo desenhado um projeto de forma colaborativa com ações que respondessem ao quadro de dificuldades, anseios e potencialidades abordados pelas pessoas e grupos relacionados ao fandango na região de atuação do projeto, articulando práticas vinculadas à Nova Museologia. Longe de insinuar que outros formatos de museu não teriam vitalidade e inserção na sociedade, a expressão “museu vivo” foi pensada em como um contraponto bem humorado à ideia de que o fandango estaria “morto”, expressão muito empregado pelos fandangueiros mais velhos.

Em 2004, o projeto foi apresentado à linha de Patrimônio Imaterial do Programa Petrobras Cultural, na qual foi aprovado, tendo sua execução iniciado em 2005, após certificação pela Lei Federal de Incentivo à Cultura.

A pesquisa envolveu a participação de cerca de 300 fandangueiros da região e teve como principal desdobramento a constituição do que foi batizado de Museu Vivo do Fandango englobando cinco municípios, sob a forma de um circuito de visitaçao e troca de experiências. O circuito inclui casas de fandangueiros e construtores de instrumentos musicais, centros culturais, espaços de comercialização de artesanato caiçara, além de locais de disponibilização de acervos bibliográficos e audiovisuais.

Durante a fase de elaboração do projeto, de 2002 a 2004, foram consideradas algumas insatisfações e demandas por parte dos fandangueiros, especialmente relacionadas a uma abrupta mudança de paisagem cultural e o não reconhecimento de seus direitos de uso em territórios onde nasceram e cresceram, espaços materiais e simbólicos de referência fundamentais para reprodução social dos grupos locais. A proposta de partir de um museu vivo se pautou, desta forma, pela perspectiva de uma reapropriação material e simbólica de suas áreas de uso por meio do referenciamento de

⁷ A Associação Cultural Caburé é uma entidade cultural não governamental fundada, em 2002, por pesquisadores, artistas e gestores culturais que se dedicam prioritariamente a pesquisas e projetos nos campos da musicalidade, do teatro e das culturas populares.

um território cultural, especialmente relacionado à prática do fandango.

Toda esta região, cuja ocupação data do século XVI, é reconhecida por sua importância histórica, especialmente durante o período colonial. Há importantes conjuntos arquitetônicos tombados, referências culturais para o patrimônio brasileiro. Entretanto, na época em que o projeto teve início, eram poucos os espaços e ações dedicadas à divulgação do fandango. À exceção do município de Paranaguá – onde a Fundação Municipal de Cultura garantia um cargo para acompanhamento dos grupos do fandango, apoiava a organização de bailes e apresentações no centro histórico e destinava auxílio mensal a alguns tocadores – os órgãos municipais de cultura desenvolviam ações muito pontuais junto aos fandangueros. Destacamos, entretanto, que havia dois espaços, mantidos por empenho e iniciativa particular, para realização regular bailes: a Casa de Fandango de Mestre Eugênio dos Santos e o Clube Sandália de Prata, de Dona Maria das Neves, ambos criadores.

Apesar de já haver alguns grupos de jovens, os fandangueros mais velhos apontavam como uma das dificuldades à continuidade do fandango o desinteresse das novas gerações, com destaque ao aprendizado musical. Artesãos e construtores de instrumentos se queixavam da restrição ao uso de matéria-prima para a produção artesanal caíçara, associada à dificuldade de escoamento, como desestímulo à produção.

Naturalmente, a constituição de uma “rede fandanguera” não seria possível sem muitos diálogos, tensões e conflitos, que foram entendidos como ponto de partida sob a forma de encontros reunindo pessoas ligadas ao fandango nos municípios. As primeiras reuniões realizadas no âmbito do projeto aconteceram primeiro semestre de 2005 em Morretes, Paranaguá, Guaraqueçaba, Cananéia e Iguape. Um dos pontos bastante debatidos foi o próprio emprego do termo “caíçara”, que apesar de muito difundido em São Paulo pela notória contribuição dos estudos e publicações do antropólogo Antonio Carlos Diegues,⁸ nesta época era alvo de disputas no Paraná. Enquanto alguns fandangueros mais velhos associavam a palavra à uma denotação pejorativa – indolente, preguiçoso – gerações mais novas se reconheciam, formando, por exemplo, o grupo Caiçaras do Paraná. A afirmação e produção de uma identidade *caíçara* dentro do projeto se deu de forma gradual, tanto pela participação do Prof. Diegues, quanto pela

⁸ Professor da Universidade de São Paulo, responsável por várias publicações de referência sobre cultura caíçara. Mais informações em <http://www.usp.br/nupaub>.

causa política e cultural defendida especialmente pela Associação dos Jovens da Juréia, com destaque para a atuação de Dauro Marcos do Prado, hoje representante caiçara na Comissão Nacional de Povos e Comunidades Tradicionais.

Um outro aspecto importante a ser ressaltado se refere a uma dificuldade de circulação entre o litoral dos dois estados. A principal rodovia de ligação entre São Paulo e Paraná, a Regis Bittencourt (BR 116), passa ao largo destes municípios. Com a interrupção dos serviços da Companhia de Navegação Sul Paulista, em meados da década de 1980, que fazia a rota de navegação fluvial entre Iguape e Paranaguá, através do Canal do Varadouro⁹, aumentou ainda mais o distanciamento entre esses municípios. No início do projeto, em 2005, muitos fandagueiros, de um lado e de outro, desconheciam a existência de uma unidade cultural relacionada ao fandango que fosse além do litoral de seu próprio estado. Esta reintegração também se deu de forma gradual na constituição do museu, tendo sido reconhecida fundamentalmente a partir de 2006, com o lançamento de um livro e um álbum musical duplo, intitulados *Museu Vivo do Fandango* durante o I Encontro de Fandango e Cultura Caiçara realizado no município de Guaraqueçaba.

O livro e o CD foram previstos como elos fundamentais do processo de referenciamento do museu vivo. Ambos foram frutos de pesquisas e gravações de campo realizadas entre junho e julho de 2005, por uma equipe que envolveu um técnico de áudio, um fotógrafo, um câmera, dois diretores musicais, além dos coordenadores do projeto.

Gravar um CD era um desejo apontado por muitos grupos de fandango, que vislumbravam um maior reconhecimento de seus trabalhos. As gravações musicais foram realizadas em com a utilização de um ou dois microfones, em alguns casos acoplados a uma mesa de som portátil com oito canais. A opção por integrar à equipe a figura dos diretores musicais se pautou não pela ideia de propriamente “dirigir” os fandagueiros, mas pela busca de uma qualidade sonora nas gravações. Os músicos curitibanos Rogério Gulin e Oswaldo Rios, responsáveis pela direção musical do projeto, tinham um envolvimento de larga data com fandagueiros e foram responsáveis pela edição, em 2003, do primeiro CD da Família Pereira, intitulado *Viola*

⁹ Na década de 1950, para facilitar a rota fluvial entre os Estados de São Paulo e Paraná, foi aberto o Canal do Varadouro, transformando Superagui em uma ilha artificial. A obra, concluída em 1955, visava interligar por via fluvial a Baía de Paranaguá à baía de Trapandé, situada entre a Ilha do Cardoso e o Centro de Cananéia.

Fandangueira, com ampla repercussão na região.

As gravações foram feitas por meio de um processo de escuta e aprovação por parte dos fandangueiros. Devido aos recursos de gravação utilizados, que registravam o conjunto sonoro executado e não cada instrumento em particular, muitas vezes era necessário reposicionar os músicos, aproximando os instrumentos de corda dos microfones e distanciando os percussivos. Este desenho era pactuado a cada gravação. Em geral, fazia-se uma primeira experiência obedecendo ao posicionamento adotado pelo grupo. Após a escuta, os próprios tocadores reconheciam que a sonoridade obtida não correspondia ao resultado musical esperado e, a partir daí, buscavam-se novas configurações espaciais até que as gravações fossem aprovadas por todos.

É curioso apontar que, por se tratar de uma coletânea, envolvendo vários grupos e tocadores, alguns fandangueiros, de início, entendiam que haveria uma seleção dentre os melhores. Algo que precisava ser dissolvido por meio de muitas elucidações sobre a proposta de desenhar uma espécie de mapa sonoro do fandango, o que os deixava menos ansiosos.

As modas eram escolhidas dentro de um repertório de preferência dos fandangueiros. Gravava-se uma determinada quantidade de modo que pudessem ser selecionadas aquelas que melhor representassem a sonoridade do grupo. O repertório completo das gravações originais foi devolvido em CD aos fandangueiros, para que pudessem editar outros materiais de seu interesse para divulgação de seus trabalhos.

Quanto ao livro *Museu Vivo do Fandango*, desde a sugestão era trabalhar com transcrições e registros de depoimentos como eixo central da articulação de conteúdos, transcrevendo modos de falar, vocabulários e poéticas próprias ao universo fandangueiro.

Devido aos limites de tempo e ao vasto universo a ser registrado, estruturamos um roteiro norteador das entrevistas abarcando dados biográficos, trajetória de envolvimento com o fandango, aprendizado, forma musical, dança, construção de instrumentos, etc. Este roteiro não era aplicado, mas seguido de forma livre, permitindo que desvios e histórias abrissem novos temas. Cada entrevista tinha em média uma a duas horas de duração e algumas foram feitas em conjunto.

Além de fotografias, um texto sobre fandango e biografias editadas a partir de falas identificadas dos fandangueiros, o livro ganhou ainda um artigo de Antonio Carlos

Diegues sobre a história e os contextos de transformações socioculturais na região, uma breve revisão crítica da bibliografia e textos sobre cada um dos municípios. A maior parte dos conteúdos do livro foi disponibilizada no site www.museuvivodofadango.com.br.

O livro e os CDs foram editados pensando que seus circuitos prioritários de distribuição seriam a própria região. De início previmos os discos encartados no livro, todavia, com o desenrolar do projeto, ficou claro que cada material tinha uma importância particular e, especialmente CDs, ganhariam mais força dentro os grupos de fandango. Somente uma pequena parcela dos exemplares, destinada à distribuição em outras regiões, foi reunida em um conjunto por meio de embalagem única. Cerca de cinquenta por cento das tiragens foram distribuídas entre os fandangueiros registrados¹⁰, reservando ainda uma cota complementar às associações locais. Foi destinado um exemplar de cada publicação a todas as escolas particulares, públicas municipais e estaduais, além de universidades, centros culturais e bibliotecas, dos cinco municípios. Com o apoio do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, fizemos ainda uma distribuição nacional a bibliotecas estaduais e universitárias, comissões de folclore, museus e entidades não-governamentais em todo o Brasil.

Uma outra ação desenvolvida foi a organização de pequenos acervos bibliográficos, fonográficos e audiovisuais destinados à disponibilização para consulta em sete pontos dos cinco municípios, dispostos em suas áreas centrais, no distrito de Barra da Ribeira, em Iguape, e na Ilha do Cardoso, em Cananéia. Com a colaboração de pesquisadores, autores, prefeituras e associações locais, reunimos cerca de quarenta títulos – entre livros, monografias, discos e vídeos, sendo sete exemplares de cada – em estantes montadas e cedidas a espaços culturais, museus e bibliotecas locais, com o compromisso de permanecerem disponíveis ao acesso gratuito de moradores e visitantes. Juntamente com os títulos foi entregue um catálogo de consulta, com resumo e ficha técnica dos materiais, agregado ainda à uma proposta de metodologia para controle de empréstimo do acervo.

A dinamização destes acervos foi pensada a partir do estabelecimento de parcerias com Secretarias de Educação municipais e estaduais, para a realização de oficinas com professores da rede escolar ministradas conjuntamente por fandangueiros e mediadores. A proposta foi enfatizar não apenas a possibilidade de uso dos acervos

¹⁰ Três exemplares do livro e sete exemplares dos CDs para cada um.

como fonte de pesquisa para projetos pedagógicos voltados para cultura, memória e história local, como também ressaltar a importância de promover experiências e conversas diretamente com fandagueiros no ambiente escolar ou em trabalhos de campo.

Seguindo este caminho de ampliação do diálogo de fandagueiros, grupos e famílias fandagueiras com outras esferas sociais, um aspecto fundamental na constituição do museu vivo foi a organização de folhetos reunindo contatos e informações resumidas sobre fandagueiros, grupos, construtores de instrumento, casas de fandango e locais para consulta ao acervo. Os folhetos funcionam como mapas de referência do museu, indicando como se localizar nas cidades.. Os contatos estão também organizados no sítio virtual do Museu Vivo do Fandango.

Inicialmente pensamos na produção de placas para serem afixadas nos espaços referenciados, contudo foi deixado a critério de cada pessoa ou espaço o destino a ser dado à sua plaqueta, entregues publicamente em eventos locais, organizados com a parceria das prefeituras e associações. Os eventos serviram ainda ao lançamento do folheto do Museu Vivo do Fandango e à formalização da entrega das estantes de acervo aos parceiros.

Constituir o museu vivo significava também articular uma rede de trabalho, na qual o estabelecimento de parcerias entre as associações culturais constituídas por fandagueiros e mediadores formariam um elo importante de mobilização. Em 2005, durante a festa de Bom Jesus de Iguape, foi realizada uma oficina de projetos, com cinco dias de duração, voltada para representantes das associações, de comunidades e de grupos de fandango. Foram oferecidos conteúdos relacionados à formatação de projetos culturais, gravação de discos e manejo de recursos ambientais relacionados às práticas culturais caiçaras. A oficina teve um viés prático de redação de projetos, mas serviu também de espaço de conversa para se pensar parcerias e discutir possibilidades e limites de se operar com projetos culturais.

Ao longo do processo de organização do museu, também apoiamos a estruturação de espaços culturais comunitários, que abrigam apresentações e bailes de fandango e outras expressões, além oficinas e visitas culturais. O Centro de Cultura Caiçara de Barra do Ribeira foi criado na sede da Associação dos Jovens da Juréia, em Iguape, por meio de aprovação de projeto no primeiro edital do Programa Cultura Viva

do Ministério da Cultura. A Casa de Fandango de Guaraqueçaba, que aproveitou um espaço cedido pelo IBAMA ao grupo Fâmulos de Bonifrates, foi apresentada pela Associação de Fandangueiros de Guaraqueçaba à terceira publicação do mesmo edital. A gestão destes espaços oferece matéria para um artigo à parte devido aos tantos entraves burocráticos enfrentados e as disparidades entre o “mundo dos convênios” e o modo de organização social caiçara.

Em julho de 2006, foi realizado no município de Guaraqueçaba o I Encontro de Fandango e Cultura Caiçara, fruto da ação colaborativa de uma rede formada por meio do Museu Vivo do Fandango, composta por diversas associações locais, grupos e alguns representantes do poder público dos cinco municípios envolvidos. A programação foi composta por apresentações artísticas, bailes de fandango, mostra de filmes, debates e reunião de romarias. Também foram realizados os lançamentos do livro, dos discos e do sítio virtual do museu.

A atividade que encerrou o projeto financiado pela Petrobras foi uma reunião com fandangueiros e parceiros, realizada no município da Cananéia para avaliação geral do projeto, desdobramentos e meios de viabilizarmos o II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara.

Desdobramentos e interlocuções

Ao longo de todo o processo de organização do Museu Vivo do Fandango fomos inúmeras vezes questionados pelos parceiros sobre quais seriam as perspectivas de continuidade desta iniciativa. Esta questão sempre foi uma preocupação estabelecida desde o início de sua formulação, na medida em que um dos fundamentos da proposta era, justamente, não se configurar como um projeto pontual, mas como ponto de partida para outros desdobramentos. Por outro lado, para que o Museu Vivo realmente fosse apropriado localmente, era necessário que a gestão do Museu passasse a agentes locais, dando lugar a um formato descentralizado. Nesse momento já havia muitas associações constituídas na região com o intuito de apoiar e fomentar o fandango e a cultura caiçara. Assim, o desenho de gestão do museu caminhou para o fortalecimento de uma rede de cooperação dessas instituições e grupos estabelecidos.

As instituições que fazem parte desta rede são a Associação dos Jovens da Juréia (Iguape, SP), a Associação Rede Cananéia (SP), o Instituto de Pesquisa Cananéia (SP) – responsável pela gestão do Ponto de Cultura Caiçara – a Associação dos Fandangueiros

de Cananéia (SP), a Associação de Fandangueiros do Município de Guaraqueçaba (PR), a Associação de Cultura Popular Mandicuéra (PR), além da própria Associação Cultural Caburé e do Núcleo de Estudos de Populações de Aéreas Úmidas Brasileiras, da Universidade de São Paulo (Nupaub/USP), coordenado pelo Prof. Diegues. Apenas no município de Morretes não havia, ainda em 2006, uma organização jurídica formalmente constituída, mas o Grupo de Fandango Professora Helmosa¹¹ e outros parceiros locais assumiram um papel de articulação local.

Estas associações desenvolvem uma série de projetos que se somam ainda a iniciativas de cunho particular realizadas por fandangueiros e grupos de fandango. Articulações de caráter intermunicipal são organizadas em um formato de empreitada, remontando aos mutirões de trabalho, onde algumas funções específicas são assumidas. Temos tentado manter alguma regularidade de encontros e reuniões, viabilizadas por meio de recursos de projetos e prêmios recebidos.

O tema principal desta interlocução é a continuidade dos encontros de fandango, momentos não só de expressão e divertimento, mas também de estreitamento das relações. Na avaliação do I Encontro foi decidido que a segunda edição seria novamente em Guaraqueçaba, desta vez, gerida pela Associação de Fandangueiros do município, com apoio de toda a rede. O projeto do II Encontro de Fandango e Cultura Caiçara foi formulado após discussões coletivas, e encaminhado a editais de patrocínio, tendo sido selecionado, em 2007, pelo Prêmio Avon Cultura de Vida. O encontro foi realizado em julho de 2008, com quatro dias de duração, envolvendo bailes, apresentações, palestras e debates, com a participação de cerca de 350 fandangueiros e mediadores culturais. Nesta nova edição do encontro, tentou-se solucionar algumas críticas feitas à primeira edição, como a garantia de que todos os grupos se apresentassem no palco e que os bailes não tivessem uma programação pré-estabelecida, pois em 2006 os grupos e fandangueiros haviam se dividido entre o palco da praça e o dos bailes. O projeto também envolveu uma segunda edição do folheto do circuito de visitação, intitulada Guia do Museu Vivo do Fandango, que foi revisada e ampliada, de modo a conter pequenos textos de apresentação escritos por parceiros locais.

Ao longo dos anos de 2004 a 2007, foi sendo debatido o entendimento dos significados e efeitos que o poderiam decorrer de um processo de patrimonialização do fandango. Durante a reunião da rede de fandangueiros e parceiros para a preparação do

¹¹ Recentemente, o grupo também se formalizou como Associação.

II Encontro de Fandango começamos a elaborar o processo de pedido de registro junto ao IPHAN. O pedido foi assinado por representantes de diversas localidades perfazendo mais de 400 fandangueros e agentes culturais, e formalmente entregue a um representante do IPHAN durante o II Encontro, numa cerimônia pública.

O processo de instrução para registro do fandango junto se encontra em curso seguindo o mesmo espírito de cooperação e diálogo. Dentre as discussões sobre as ações prioritárias de salvaguarda, a questão territorial tem novamente aparecido com força, seja em um sentido mais amplo de assegurar direitos aos caiçaras, bem como no manifesto desejo de grupos e fandangueros em ter um espaço próprios para bailes e atividades culturais.

Considerações finais

O processo de formação do Museu Vivo do Fandango se pretendeu dialógico ao longo de todas as suas etapas, tanto em situações formais como reuniões e encontros, quanto nos sítios e casas, em meio a toques e histórias de vida e de famílias. A partir do exercício de reconhecimento de diferentes tempos, práticas e concepções, intentou-se gerar consensos mínimos que possibilitassem administrações locais de uma idéia geral: um Museu Vivo, em que o visitante vem ao encontro dos fandangueros, em um percurso que pode levá-lo (depende dele) a vivenciar desde a produção de instrumentos a partir da caixeta, até bailes. Como vimos, diante da conjuntura proporcionada por políticas culturais locais e nacionais, fortalecimento do associativismo e revisão de práticas de pesquisa, museologia e patrimonialização, uma ampla rede de articulações pôde ser montada. Neste ponto, fica claro que a área, os fandangueros, famílias e localidades subsumidos no que se chamou de “Museu Vivo do Fandango” foi o resultado dessas articulações em distintos níveis, dentro de distintas lógicas (pessoais, familiares e institucionais) de ação e produção de consensos. Diante disto, suas atuais fronteiras geográficas e sociais podem ser expandidas ou retraídas ao sabor das dinâmicas que unem os atores sociais envolvidos. No bojo das discussões no campo da museologia e dos processos de patrimonialização em curso no Brasil, calçado no reconhecimento da organização social local dos grupos, famílias e comunidades envolvidos, o modelo Museu Vivo – para além do Fandango - mostra-se como um alternativa viável nas revisões sobre qual deve ser o papel dos museus e sobre os processos políticos de gestão de patrimônios culturais e ambientais.

Bibliografia consultada

- ABREU, Regina e CHAGAS, Mario. *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- ALMEIDA, Renato. "O Fandango e suas dansas". Em: Almeida, R. *História da Música Brasileira*. RJ: F. Briguiet, 1942:173-183.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. SP: Editora Globo, 1960:159-182.
- ANDRADE, Mário de. "Barcas e Fandangos". Em: Andrade, M. de. *Danças Dramáticas do Brasil* (v. 1). BH: Itatiaia, 1982:114-117.
- ANDRADE, Mário de. "Fandango". Em: Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. BH: Itatiaia, 1986: 95-100.
- ANDRADE, Sandra Maria Leite de & ARANTES, Joceli de Fátima Tomio. "O fandango e Rio dos Patos". Em: BRITO, Maria de Lourdes da Silva & RANDO, José Augusto Gemba (org.) *Fandango de mutirão*. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003:41-52.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. "Mutirão". Em: Araújo, A. M. *Folclore Nacional* (v. III). SP: Ed. Melhoramentos, 1967: 85-91.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. "Fandango". Em: Araújo, A. M. *Folclore Nacional* (V.II). Melhoramentos, 1964:129-192.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. "Fandango". Em: Documentário Folclórico Paulista. SP: Dep. De Cultura, Divisão do Arquivo Histórico, 27-29:1952.
- AVÉ-LALLEMANT, Robert. *1858, viagem pelo Paraná*. Curitiba: Fundação Cultural, 1995.
- AZEVEDO, Fernando Corrêa de. "Aspectos Folclóricos do Paraná". Em: Cadernos de Artes e Tradições Populares. Museu de Arqueologia e Artes Populares, UFPR, 1973: 57-101.
- AZEVEDO, Fernando Corrêa de. *Fandango do Paraná*. Cadernos de Folclore, 23, 1978.
- BARRETO, Felicitas. *Danças do Brasil*. RJ: Gráfica Tupy, 1958
- BIGG-WITHER, Thomas P. *Novo Caminho no Brasil Meridional: a província do Paraná. 3 anos em suas florestas e campos*. RJ: J. Olympio; Curitiba: UFPR, 1974.
- BITTAR, Nazir. "A pluralidade do fandango: dança, teatro e baile". Em: BRITO, Maria de Lourdes da Silva & RANDO, José Augusto Gemba (org.) *Fandango de mutirão*. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003:15-20.
- BRITO, Maria de Lourdes da Silva & RANDO, José Augusto Gemba. "Apresentação". Em: BRITO, Maria de Lourdes da Silva & RANDO, José Augusto Gemba (org.) *Fandango de mutirão*. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003a:7-10.
- BRITO, Maria de Lourdes da Silva & RANDO, José Augusto Gemba. "Mutirão ou pexirão: relatos do fandango paranaense". Em: BRITO, Maria de Lourdes da Silva & RANDO, José Augusto Gemba (org.) *Fandango de mutirão*. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003b:21-30.

BRITO, Maria de Lourdes da Silva. “Os marcadores de roda”. Em: BRITO, Maria de Lourdes da Silva & RANDO, José Augusto Gemba (org.) *Fandango de mutirão*. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003:31-40.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. BH: Itatiaia, 1984.

CORRÊA, Joana. Museu Vivo do Fandango: um projeto em construção. In: DIEGUES, Antonio Carlos (org). *Enciclopédia Caiçara v.5: festas, lendas e mitos caiçaras*. São Paulo, HUCITEC: USP, Nupaub/ CEC, 2006.

_____. *Políticas Públicas de Cultura e o Campo das Culturas Populares no Brasil: Uma Abordagem de Experiências do Governo Lula de 2003 a 2006*. Monografia de conclusão do curso de especialização em Gestão Cultural da Universidade Cândido Mendes, orientada pela Profa Dra Lia Calabre. Rio de Janeiro, 2009.

CORRÊA, Roberto. “Instrumentos” e “Construção de Instrumentos”. In: MARCHI, Lia & SAENGER, Juliana & CORRÊA, Roberto (org). *Tocadores. Homem, terra música e cordas*.

GRAMANI, Daniella da Cunha (org.) *Rabeca, o som do inesperado*. Curitiba, 2003.

GRAMANI, Daniella da Cunha. “O projeto ‘Rabeca o som do inesperado’”. In: Souza Neto, M. J. (org.) *A [des]construção da música na cultura paranaense*. Curitiba: Ed. Quatro Ventos, 2004.

GRAMANI, Daniella da Cunha. *Memórias de um violeiro: reflexões sobre o fandango no Paraná*. Monografia. Curitiba, 2004. (mimeo)

GULIN, Rogério. “O fandango da família Pereira”. In: MARCHI, Lia & SAENGER, Juliana & CORRÊA, Roberto (org). *Tocadores. Homem, terra música e cordas*. 2002.

HASSE, Aldo Ademar. “A rabeca no fandango paranaense”. Em: Boletim da Comissão paranaense de Folclore, ano 3, 1977:16-18.

LÉVI-STRAUSS, Laurent. Patrimônio Imaterial e Diversidade Cultural: O Novo Decreto para a Proteção dos Bens Imateriais. In: *Revista Tempo Brasileiro nº147*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

MARCHI, Lia & SAENGER, Juliana & CORRÊA, Roberto (org). *Tocadores. Homem, terra música e cordas*. 2002.

MARCHI, Lia. “Fandango. Uma história que atravessa o tempo”. In: Souza Neto, M. J. (org.) *A [des]construção da música na cultura paranaense*. Curitiba: Ed. Quatro Ventos, 2004.

PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. *Semeando iras rumo ao progresso*. Curitiba: Ed. UFPR, 1996.

PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. “A desinvenção da Tradição; ou de como as elites locais reprimiram o fandango e outras manifestações de gauchismo no Paraná do século XIX”. In: Souza Neto, M. J. (org.) *A [des]construção da música na cultura paranaense*. Curitiba: Ed. Quatro Ventos, 2004.

- PIMENTEL, Alexandre & GRAMANI, Daniella & CORRÊA, Joana (org.) *Museu Vivo do Fandango*. RJ: Associação Cultural Caburé, 2006.
- PINTO, Inami Custódio. *Fandango do Paraná*. Curitiba: Editora da UFPR, 1992.
- RODERJAN, R. “As origens do fandango paranaense”. In: In: *Semana de Estudos sobre Cultura paranaense; apostila do Curso de Folclore*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte, 1979: 50-55.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pela comarca de Curitiba*. Curitiba: Fundação Cultural, 1995.
- SANT’ANNA, Márcia. Patrimônio Imaterial: do conceito ao problema da proteção. In: *Revista Tempo Brasileiro n°147*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 2001.
- _____. Relatório Final das Atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. In: *O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*. Brasília: Ministério da Cultura / Iphan, 2003.
- _____. Políticas públicas e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. In: *Registro e salvaguarda para as culturas populares* (organização de Andréa Falcão) Rio de Janeiro: Iphan, CNFCP, 2005.
- SILVA, Luiz Geraldo. “Da terra ao mar: por uma etnografia histórica do mundo caiçara”. Em: Diegues, A. C. (org.) *Enciclopédia Caiçara. Volume 1: o Olhar do Pesquisador*. SP: HUCITEC, NUPAUB, CEC/USP, 2004: 49-70.
- SETTI, Kilza. *Notes on Caiçara musical production: music as the focus of cultural resistance among the fishermen of coastal region of São Paulo*. (mimeo, s/d)
- SETTI, Kilza. *Ubatuba nos cantos das praias*. SP: Ática, 1985.