

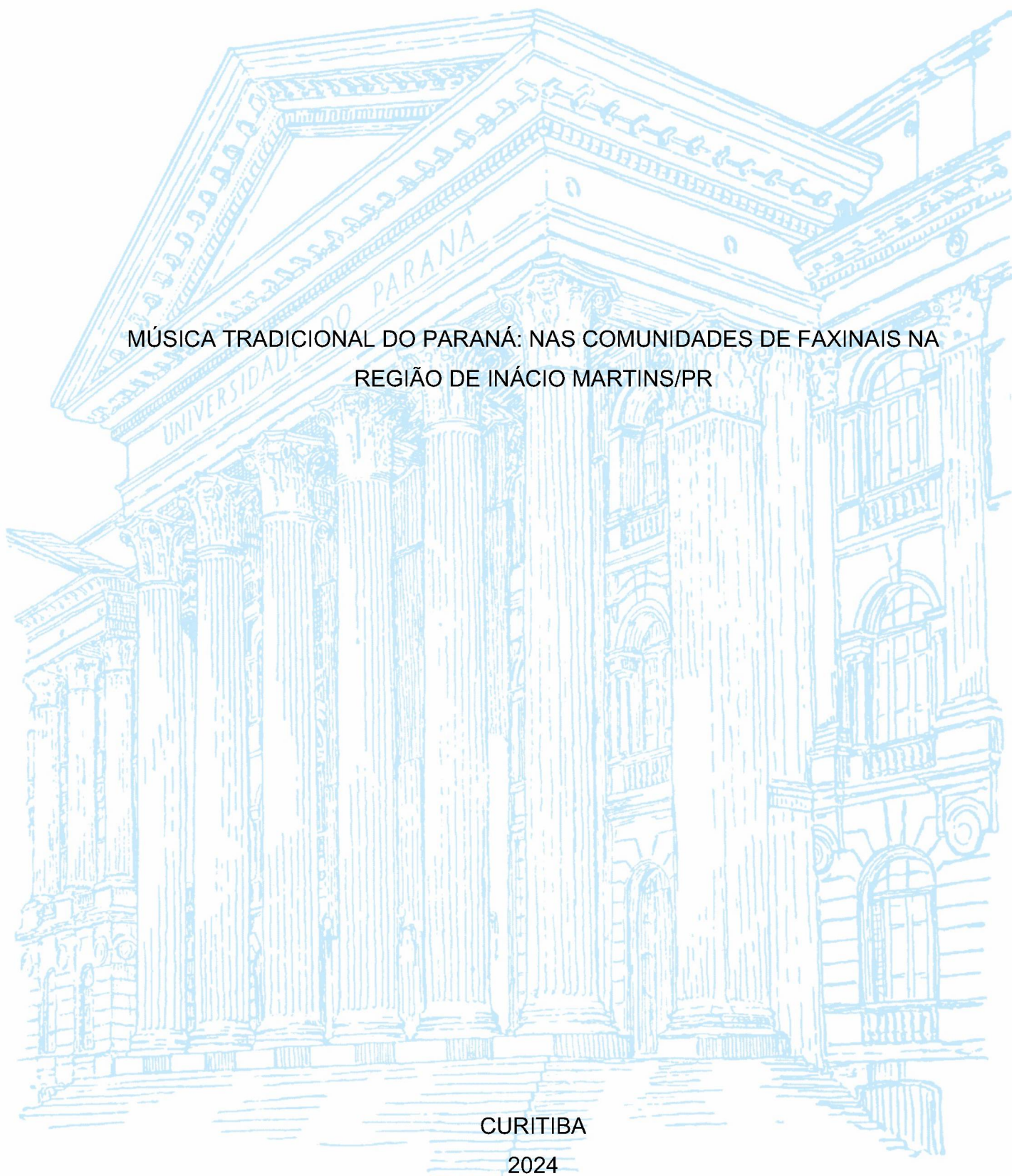
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUIZ HENRIQUE BORGES

MÚSICA TRADICIONAL DO PARANÁ: NAS COMUNIDADES DE FAXINAIS NA
REGIÃO DE INÁCIO MARTINS/PR

CURITIBA

2024



LUIZ HENRIQUE BORGES

MÚSICA TRADICIONAL DO PARANÁ: NAS COMUNIDADES DE FAXINAIS NA
REGIÃO DE INÁCIO MARTINS/PR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, na Linha de Pesquisa em Musicologia/Etnomusicologia, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez

CURITIBA

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN

B732 Borges, Luiz Henrique
Música tradicional do Paraná: nas comunidades de Faxinais na região de Inácio Martins/PR. / Luiz Henrique Borges. – 2024.
1 recurso online : PDF

Orientador: Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em Música. Inclui referências.

1. Música tradicional. 2. Faxinais. 3. Etnomusicologia dialógica. 4. Temporalidade. I. Pitre-Vasquez, Edwin. II. Universidade Federal do Paraná. Setor de Artes Comunicação e Design. Programa de Pós-graduação em Música. III. Título.

CDD: 745.2



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA -
40001016055P2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **LUIZ HENRIQUE BORGES** intitulada: **MÚSICA TRADICIONAL DO PARANÁ: NAS COMUNIDADES DE FAXINAIS NA REGIÃO DE INÁCIO MARTINS/PR**, sob orientação do Prof. Dr. EDWIN PITRE-VÁSQUEZ, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 07 de Março de 2024.

Assinatura Eletrônica

07/03/2024 20:10:38.0

EDWIN PITRE-VÁSQUEZ

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

08/03/2024 09:05:13.0

EVANDRO RODRIGUES HIGA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO DO SUL)

Assinatura Eletrônica

14/03/2024 13:31:48.0

LILIANA DE MENDONÇA PORTO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Este trabalho de pesquisa é dedicado aos povos tradicionais brasileiros, em especial aos faxinalenses no estado do Paraná, assim como a todos que se empenham na investigação e valorização das raízes do Brasil profundo, no amadurecimento democrático e na criação de futuros alternativos para o século XXI na América Latina.

AGRADECIMENTOS

Ao Divino Espírito Santo que tomou papel central tanto no direcionamento desta pesquisa quanto na busca pessoal na qual este trabalho se insere.

À Dona Gersonita Batista Borges, minha mãe, pela paciência, suporte e incentivo em tantos momentos da vida adulta; e, mais que isso, pela orientação à sensibilidade durante toda a formação pessoal.

À Priscila Pacheco dos Santos, companheira de vida, pelo apoio e incentivo desde a decisão de ingresso na vida acadêmica durante o recolhimento social da pandemia, acreditando tanto no projeto quanto no desenvolvimento pessoal que se deu neste processo.

Ao meu orientador de pesquisa, Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez, pela forma didática que conduziu este trabalho, sempre com alegria e bom-humor, de forma a abrir os caminhos do pensamento e da compreensão, e me integrar ao universo da produção de conhecimento no Brasil; encaminhar-me para o município de Inácio Martins no Estado do Paraná, assim como colaborar com projetos coletivos de sua iniciativa. Agradeço à CAPES pela bolsa de estudos que viabilizou a realização deste trabalho de pesquisa.

À Universidade Federal do Paraná por ser uma instituição com compromisso no desenvolvimento social que cumpre papel fundamental em minha formação; desde a infância, quando acompanhava minha mãe no serviço público no hospital de clínicas, às incursões de um jovem em suas descobertas durante a graduação, amparando o interesse de investigação nos povos tradicionais deste estado.

Ao GrupEtno Lab, Grupo de Pesquisa e Laboratório em Etnomusicologia da UFPR, que teve importância central no desenvolvimento intelectual durante esta etapa da formação a partir das trocas, trabalhos e enquanto estrutura coletiva que dá forma às ideias individuais. Particularmente na Dra. Luzia Aparecida Ferreira-Lia.

Aos professores do Curso de Música do Departamento de Artes e aos professores que se dispuseram a participar deste trabalho fazendo parte da Banca de Mestrado, Prof(a). Dra. Liliana de Mendonça Porto e Prof. Dr. Evandro Higa.

Aos colegas mais próximos durante o período do desenvolvimento desta pesquisa, Renan Elias, José Augusto Navarro, Taísa Lewitzki, Adriana Oliveira, David Vergara, Amanda Possette, Felipe Vieira e Mike Vieira.

Aos integrantes das comunidades de faxinais da região de Inácio Martins pelo acolhimento e abertura que deram ao que lhes é mais particular, sua casa e família; em especial à Taísa Lewitzki e Adilson Stresser, guias estratégicos desta investigação.

Aos amigos e à família pelo suporte, e a todos que contribuíram na caminhada que levou à minha formação enquanto aspirante a pensador do papel da música na criação de uma sociedade mais emancipadora e justa.

“Presente, passado e futuro? Tólice. Não existem. A vida é uma ponte interminável. Vai-se construindo e destruindo. O que fica para trás com o passado é a morte. O que está vivo vai adiante.”
(Darcy Ribeiro, 1922-1997)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto levantar e sistematizar memórias musicais tradicionais devocionais e de lazer dos povos faxinalenses, especificamente das comunidades da região de Inácio Martins, município no centro-sul do estado do Paraná. Consiste em um estudo exploratório etnográfico sobre as práticas sonoras tradicionais que se relacionam em diálogo com os múltiplos processos de modernização pelos quais tem passado a sociedade paranaense. A partir de uma perspectiva decolonial centrada nas epistemologias do sul global, o trabalho faz um recorte transdisciplinar entre histórias, geografias humanidades, ciências sociais, utilizando o método da etnomusicologia dialógica como ferramenta de análise e produção de conhecimento no campo das etnociências. As principais ferramentas utilizadas no trabalho são as etnografias participativas e etnografias descritivas das manifestações culturais que acontecem nesse território, além de entrevistas e questionários aplicados aos romeiros, cantadores, violeiros, puxadores de baile e membros mais antigos das comunidades faxinalenses. Estas foram utilizadas para produção de uma reflexão acerca da permanência das culturas tradicionais em um mundo em transformação e das suas contribuições para a configuração de modelos alternativos de Modernidade. O principal objetivo do trabalho é compreender melhor o *ethos* faxinalense, identificando a territorialidade a partir de seus marcadores e compreendendo as práticas musicais a partir de conceitos chave, tais como espacialidade, temporalidade e intencionalidade. Isso dentro de um contexto de mudanças e permanências que se configura como resistência do contexto Tradicional em meio à Modernidade. Esta pesquisa se justifica pela promoção dos saberes locais e valorização dos modos de vida tradicionais, assim como na redescoberta de memórias enraizadas na cultura do povo paranaense como produtoras de sentido e subjetividades na busca pela configuração de uma sociedade do Bem Viver.

Palavras-chave: faxinais; música tradicional; Etnomusicologia Dialógica; temporalidade; Paraná. Inácio Martins.

ABSTRACT

This research aims to survey and systematize devotional and leisure traditional musical memories of the people of the *Faxinal*, specifically the communities in the region of Inácio Martins, a municipality in the center-south of Paraná. It consists of an exploratory ethnographic study of traditional sound practices that relates in dialogue with the multiple modernization processes that Paraná society has experienced. From a decolonial perspective centered on the epistemologies of the global south, the work makes a transdisciplinary approach between histories, geographies, humanities, social sciences, using the method of dialogical ethnomusicology as a instrument for analysis and production of knowledge in the field of ethnoscience. The main tools used here are participatory ethnographies and descriptive netnographies of the cultural manifestations that happens in this territory, just as interviews and questionnaires applied to *romeiros*, singers, guitar players, dance makers and older members of the *Faxinal* communities. These have been used to produce a reflection on the permanence of traditional cultures in a changing world and the contributions to the configuration of alternative models of Modernity. The main objective of the work is to understand the *faxinalense* ethos, identifying territoriality based on its markers and comprehending the musical practices through key concepts, such as spatiality, temporality and intentionality – within a context of changes and permanence that configures itself as resistance of the Traditional context in the midst of Modernity. This research is justified by the promotion of local knowledge and valorization of traditional ways of life, as well as the rediscovery of memories rooted in the people's culture of Paraná as producers of meaning and subjectivities in the search for the configuration of a *Bem Viver* society.

Keywords: *Faxinal*; traditional music; Dialogical Ethnomusicology; temporality; Paraná. Inácio Martins

RESUMEN

Esta investigación tiene como objeto levantar y sistematizar las memorias musicales tradicionales devocionales y de ocio de los pueblos faxinalenses, en especial en las comunidades de la región de Inácio Martins, municipio del centro-sur del estado de Paraná. Consiste en un estudio exploratorio etnográfico sobre las prácticas sonoras tradicionales que se relacionan en diálogo con los múltiples procesos de modernización por los cuales ha pasado la sociedad paranaense. Desde una perspectiva decolonial que tiene su centro en las epistemologías del sur global, el trabajo hace un recorte transdisciplinar entre las historias, geografías, humanidades y ciencias sociales, utilizando la etnomusicología dialógica como una herramienta de análisis y producción de conocimiento en el campo de las etnociencias. Las principales herramientas utilizadas en el trabajo son las etnografías participativas, descriptivas y netnografías de las manifestaciones culturales que ocurren en este territorio, así como las entrevistas y cuestionarios aplicados a romeros, cantadores, violeros, puxadores de baile y miembros más antiguos de las comunidades faxinalenses. Estas fueron utilizadas en la producción de una reflexión acerca de las permanencias tradicionales en un mundo en transformación y sus contribuciones a la configuración de modelos alternativos de modernidad. Lo principal objetivo del trabajo es comprender mejor el *ethos* faxinalense, identificando la territorialidad desde los marcadores territoriales y comprendiendo las prácticas musicales desde conceptos clave como espacialidad, temporalidad y intencionalidad. Eso dentro de un contexto de cambios y permanencias que se configura como resistencia de lo tradicional, en medio a la Modernidad. Esta investigación se justifica en la promoción de los saberes locales y valorización de los modos de vida tradicionales, así como en la redescubierta de memorias arraigadas en la cultura del pueblo paranaense como productoras de sentido y subjetividades en la busca por la configuración de una sociedad del *Bem Viver*.

Palabras clave: *Faxinal*; música tradicional; Etnomusicología dialógica; temporalidad; Paraná. Inácio Martins

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - SISTEMA FAXINAL	60
FIGURA 2 - CONE DA MEMÓRIA DE BERGSON.....	69
FIGURA 3 - CALENDÁRIO AGRÍCOLA.....	89
FIGURA 4 - CALENDÁRIO LITÚRGICO.....	91
FIGURA 5 - FAXINAIS POR MUNICÍPIO E REGIÃO.....	93
FIGURA 6 - QUADRO DE INTERSECÇÃO ENTRE AS DANÇAS MERIDIONAIS	120
FIGURA 7 - MESA DO ALTAR ROMARIA SÃO GONÇALO.....	149
FIGURA 8 - AFINAÇÃO PARAGUAÇU	150
FIGURA 9 - ROMARIA DE SÃO GONÇALO QUARTEIRÃO DOS STRESSER	152
FIGURA 10 - PARTITURA “SALVE RAINHA”	153
FIGURA 11 - PARTITURA “SALVAÇÃO PRAS NOSSAS ALMAS”	156
FIGURA 12 - PARTITURA “OH BENDITO LOUVADO SEJA”	158
FIGURA 13 - PARTITURA “OS ANJOS”	159
FIGURA 14 - DANÇA DE SÃO GONÇALO – MARUMBI DOS ELIAS.....	160
FIGURA 15 - ESQUEMA RÍTMICO DA ROMARIA DO GRUPO PACHECO STRESSER....	161
FIGURA 16 - ESQUEMA RÍTMICO DOS FRASEADOS E VERSOS.....	162
FIGURA 17 - INSTRUMENTO MATRACA DE RECOMENDA.....	169
FIGURA 18 - CRUZ DE CEDRO DA RECOMENDA.....	171
FIGURA 19 - PARTITURA “DEUS TE SARVE”	172
FIGURA 20 - PARTITURA “SEMANA SANTA”	173
FIGURA 21 - PARTITURA “MEU SENHOR CRUCIFICADO”	174
FIGURA 22 - ROMARIA DE SÃO GONÇALO NO PIRAPÓ	178
FIGURA 23 - PARTITURA “AMADO JESUS”	179
FIGURA 24 - PARTITURA “MEU JESUS CRUCIFICADO”	181
FIGURA 25 - PARTITURA “DEUS TE SARVE”	182
FIGURA 26 - AFINAÇÃO DE VIOLÃO EM “FÁ”	185
FIGURA 27 - PARTITURA “BENDITA DE DEUS”	187
FIGURA 28 - NOVENA DO DIVINO NA CASA DE REZA DE IRATI	188
FIGURA 29 - PARTITURA DE PONTEADO DO XIRÚ.....	189
FIGURA 30 - PRODISSÃO DO DIVINO NO RIO PEQUENO	200
FIGURA 31 - GRUTA DO RIO PEQUENO.....	198
FIGURA 32 - PUXIRÃO DE RESTAURAÇÃO DA CAPELA DO DIVINO	201
FIGURA 33 - FESTA DE SÃO PEDRO	202
FIGURA 34 - CLAVE DE XOTE	207
FIGURA 35 - ESCALAS HARMÔNICAS.....	208

FIGURA 36 - SISTEMA GRÁFICO MUSICAL DO XOTE LENTO	209
FIGURA 37 - CLAVE DE BUGIO	210
FIGURA 38 - SISTEMA GRÁFICO MUSICAL DO BUGIO	213
FIGURA 39 - SISTEMA GRÁFICO MUSICAL DA VANEIRA	216
FIGURA 40 - AFINAÇÃO NATURAL DE VIOLÃO	222
FIGURA 41 - ESQUEMA RÍTMICO DE FRASEADO E VERSO	223
FIGURA 42 - SISTEMA GRÁFICO MUSICAL DA GAITA DO FALECIDO	226
FIGURA 43 - SISTEMA GRÁFICO MUSICAL DE “AS MOCINHAS DA CIDADE”	228
FIGURA 44 - SISTEMA GRÁFICO MUSICAL DE “NÃO ARRANJO CASAMENTO”	229
FIGURA 45 - FASE MUNICIPAL DO SAPECANÇÃO.....	232
FIGURA 46 - FASE REGIONAL DO SAPECANÇÃO.....	233

LISTA DE QR CODES

QR CODE 1 - SALVE RAINHA – GRUPO PACHECO STRESSER.....	154
QR CODE 2 - “SALVAÇÃO PRAS NOSSAS ALMAS” (A PARTIR 50S)	156
QR CODE 3 - “OH BENDITO LOUVADO SEJA”.....	158
QR CODE 4 - DANÇA DE SÃO GONÇALO QUARTEIRÃO DOS STRESSER	163
QR CODE 5 - DEUS TE SARVE (A PARTIR DE 40S)	172
QR CODE 6 - AMADO JESUS – GRUPO DAS BENZEDEIRAS (A PARTIR DE 2MIN).....	180
QR CODE 7 - PONTEADO DO XIRU (A PARTIR DE 2MIN).....	189
QR CODE 8 - A BANDEIRA DO DIVINO	201
QR CODE 9 - PROCISSÃO DO DIVINO RIO PEQUENO.....	199
QR CODE 10 - DANÇA DA QUADRILHA	206
QR CODE 11 - XOTE LENTO	209
QR CODE 12 - BUGIO	213
QR CODE 13 - VANEIRA.....	216
QR CODE 14 - ROMARIA DA FAMÍLIA MORAES.....	223
QR CODE 15 - GAITA DO FALECIDO.....	226

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - SAÍDAS DE CAMPO	145
----------------------------------	-----

LISTA DE MAPAS

MAPA 1 - POVOS TRADICIONAIS DO PARANÁ.....	16
MAPA 2 - REDUÇÕES DO GUAYRÁ	26
MAPA 3 - CAMINHOS DE TROPAS	33
MAPA 4 - PARANÁ MICRORREGIÕES / INÁCIO MARTINS (À DIREITA).....	92
MAPA 5 - CERRO DO LEÃO	95

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

APA	- Área de Preservação Ambiental
APF	- Associação Dos Povos Faxinalenses
ARESUR	- Áreas Especiais De Uso Regulamentado
CTG	- Centro de Tradições Gaúchas
DER	- Departamento de Estradas e Rodagem
ICMS	- Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços
IPARDES	- Instituto Paranaense de Desenvolvimento Econômico e Social
MASA	- Movimento de Aprendizes de Sabedoria
MTG	- Movimento Tradicionalista Gaúcho
QR CODE	- Quick Response Code (Código De Resposta Rápida)
REDE PUXIRÃO	- Rede Puxirão De Povos Tradicionais Do Paraná

GLOSSÁRIO

Benzedeira – Mulheres responsáveis pela saúde comunitária associada à religiosidade local. Usam ferramentas de devoção e crenças associadas ao conhecimento sobre o uso de ervas locais para tratamentos de doenças.

Caboclo – Nomenclatura étnica dada aos membros de uma população camponesa do sul do Brasil associada à vida nas matas de araucárias, à extração de erva-mate e do pinhão, possui uma cultura miscigenada com origem na expansão da sociedade campeira, na criação de gado e no tropeirismo.

Capelão – Autoridade local de religiosidade popular, responsável por organizar os ritos de acordo com o calendário tradicional e às necessidades espirituais dos seus apadrinhados.

Capoeira – Mata rasteira na região das matas de araucárias, próximas às encostas de rios, utilizadas como espaço de lavoura pelas comunidades rurais.

Cantadeira - Mulheres que executam canções de trabalho ou lazer de forma tradicional

Causo- Pequenas histórias, jocosas ou não, contadas durante o tempo de lazer dos caboclos.

Criadouro – Espaço de uso comum nos faxinais, onde tradicionalmente as criações são feitas à solta, separados de outros espaços por cercas, valos e mata-burros.

Danceiros – Participantes das atividades que envolvem danças tradicionais, como as romarias de São Gonçalo, as Quadrilhas e os Bailes.

Farmacinhas - Hortas com ervas medicinais básicas para cuidados familiares, presentes em quase todos os quintais faxinalenses.

Faxinal – Paisagem de mata curta em meio à Floresta de Araucária, em contraponto a região de matas ralas das capoeiras; Espécie de bairro rural com uso comum de recursos, dentro de um Criadouro comunitário; Território étnico da Identidade faxinalense.

Herval - Espaços de florescimento nativo da erva-mate sob a sombra das araucárias.

Mata-burros - Estruturas, normalmente de madeira, construídas no chão na saída do faxinal, com espaços entre as ripas, para impedir a passagem dos animais para fora das terras de criar.

Netnografia - Uma técnica de observação a partir de conteúdos disponibilizados digitalmente na Internet.

Paioi – Construção normalmente feita de madeira no interior do criadouro, dedicada aos encontros comunitários.

Paraná Tradicional – Territórios do estado do Paraná oficializados como freguesias, vilas e cidades durante o período colonial e imperial, séc. XVI-XIX.

Posseiros - Agricultores sem propriedade de terra que ocupam espaços de terras devolutas ou sem dono para fins de subsistência e agricultura familiar

Promesseiro – Sujeito que participa das atividades de religiosidade popular com vistas a fazer petições ou pagamento de promessas aos santos.

Puxador de baile - Músico responsável por manter o baile animado durante toda a noite

Puxirão – Mesmo que Pixirum, Potiron, Mutirão – Ajuntamento de membros da comunidade para um trabalho que necessite de auxílio mútuo, associado ao preparo tradicional da terra, abertura e manutenção de estradas, manutenção de cercas e mata-burros, preparo de festividades comunitárias, etc.

Rezador/Rezadeira – ou Puxador de Reza, é o sujeito leigo conhecedor dos códigos, rezas antigas e sequências, responsável pelos movimentos iniciais nos atos religiosos.

Romaria – Peregrinação ou visita a um espaço sagrado ou dedicado temporariamente a um santo.

Romeiro – Sujeito que guia a peregrinação ou momento de consagração das Romarias

Terras de Criar – Espaço de criação das comunidades faxinalenses, onde se localiza o criadouro, as casas, as farmacinhas, os paióis, etc.

Terras de Plantar – Espaço de lavouras das comunidades faxinalenses, afastado das casas, normalmente nas encostas de rios e com paisagem de capoeiras.

Violeiro - Música que executa os toques de viola ou violão de forma tradicional

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
2 CONTEXTO DA PESQUISA NOS FAXINAIS	20
2.1 O FAXINAL - CONTEXTO	20
2.1.1 ORIGENS	24
2.1.2 SOCIEDADE CAMPEIRA	28
2.1.3 CABOCLIZAÇÃO	32
2.1.4 VIZINHOS HISPÂNICOS	39
2.1.5 CRISE DA SOCIEDADE CAMPEIRA	41
2.1.6 ERVA MATE E OS FAXINAIS NO PARANÁ	43
2.1.7 EXPLORAÇÃO DA MADEIRA	47
2.1.8 MODERNIZAÇÃO NO CAMPO E CRISE NOS FAXINAIS	50
2.2 ORGANIZAÇÃO NO FAXINAL	55
2.2.1 AMBIENTABILIDADE	55
2.2.2 SOCIABILIDADE	61
2.2.3 SIMBOLICIDADE	67
2.2.3.1 AGENTES SIMBÓLICOS	74
2.2.3.2 MITOS	80
2.2.3.3 TEMPORALIDADES	84
2.2.3.4 ESPACIALIDADES	89
2.2.4 ESPAÇO DA PESQUISA – INÁCIO MARTINS E O CERRO DO LEÃO	92
2.2.5 ANCESTRALIDADE MUSICAL - MÚSICA NO PARANÁ	106
2.2.5.1 O GUAYRÁ	107
2.2.5.2 FANDANGOS TROPEIROS	111
2.2.5.3 APROXIMAÇÕES REGIONAIS	116
2.2.6 ERA DOS REGISTROS FONOGRAFICOS	121
2.2.7 TÉCNICAS MUSICAIS	125
3 METODOLOGIA	132
3.1 FERRAMENTAS DA PESQUISA ETNOMUSICOLÓGICA	132
4 LIDA DE CAMPO	144
4.1 COLETA DE DADOS	146
4.1.1 ROMARIAS DE SÃO GONÇALO DA FAMÍLIA PACHECO STRESSER	146
4.1.1.1 O RITO	153

4.1.2 RECOMENDA DAS ALMAS DA FAMÍLIA PACHECO STRESSER	167
4.1.2.1 O RITO	171
4.1.3 ROMARIAS DE SÃO GONÇALO DAS BENZEDEIRAS DE IRATI	176
4.1.3.1 COMUNIDADE PIRAPÓ	176
4.1.3.2 O RITO	178
4.1.4 CASA DE REZA DE IRATI	184
4.1.5 NOVENAS DO DIVINO	191
4.1.6 NOVENA NA CHÁCARA NO RIO PEQUENO	193
4.1.6.1 O RITO	195
4.1.7 NOVENA NO CENTRO DE INÁCIO MARTINS	197
4.1.8 NOVENA NA COMUNIDADE RIO PEQUENO	198
4.1.8.1 O RITO	199
4.1.9 FESTA DE SÃO PEDRO	202
4.1.10 ENCONTRO DE ROMEIROS	217
4.1.10.1 O RITO	221
4.1.10.2 O BAILINHO	225
4.1.11 FESTA DO PINHÃO	229
4.2 ANÁLISE DE DADOS	242
5 CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS	244
6 REFERÊNCIAS	250
7 ANEXO 1 – MAPA MENTAL	259
8 ANEXO II – PARTITURAS, VERSOS E REZAS	260
8.1 PARTITURAS DE MELODIAS CANTADAS	260
8.2 VERSOS E CANTOS TRADICIONAIS	264

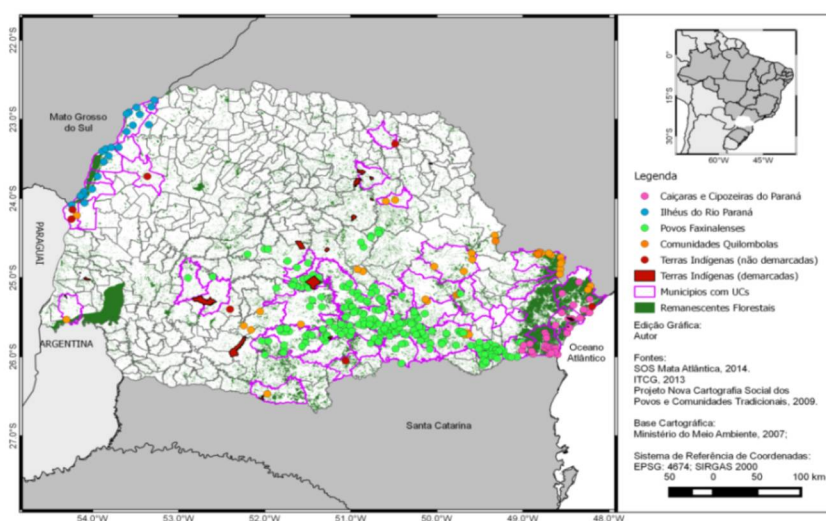
1 INTRODUÇÃO

Acredita-se que a universidade pública precisa ter um papel ativo na sociedade, de forma a produzir conhecimento sobre a localidade onde se situa, valorizar e dar visibilidade aos saberes regionais, promover o fazer científico local, assim como democratizar o acesso a tal produção (Floriani, D., 2021). O que leva a concluir que os povos tradicionais dos faxinais devam figurar entre os tópicos de interesse dos centros universitários públicos do estado.

Esta dissertação se situa neste posicionamento ao apresentar uma pesquisa em etnomusicologia como resultado de uma investigação sobre a música devocional¹ e de lazer produzida pelos povos de faxinal do Cerro do Leão, a partir do município de Inácio Martins, centro-sul do estado do Paraná.

No Paraná há quatro grupos de povos tradicionais reconhecidos pelo Estado brasileiro, os caiçaras, os quilombolas, os ilhéus do rio Paraná e os faxinalenses, dentre os quais, os presentes em maior número de municípios são os povos faxinalenses (como mostra o mapa abaixo), concentrados principalmente nas regiões centro-sul e sudeste do estado.

MAPA1 - POVOS TRADICIONAIS DO PARANÁ



Fonte: Portal Dia a dia da Educação PR²

¹ Música Devocional diz respeito a uma prática religiosa para-litúrgica originada durante o século XVII nos países ibéricos.

² Mapa retirado do documento “Os Desafios da Escola Pública Paranaense na Perspectiva do Professor PDE: Produções Didático-pedagógicas, 2016, Cadernos PDE “Versão Online”. Disponível em:

Um levantamento prévio do Estado da Arte sobre os estudos em faxinais apontou uma concentração de pesquisas nas áreas de humanidades, biológicas e geociências, com destaque para as ciências sociais. Além disso, foi notável uma carência significativa de estudos sobre a música produzida por estes grupos, o que torna este campo de pesquisa necessário e promissor na área acadêmica.

O objetivo principal deste trabalho é compreender melhor o *ethos* musical faxinalense, que se entende como o conjunto de saberes e fazeres tradicionais que conduzem as escolhas éticas desta coletividade, seja para reproduzir ou para adequar seus padrões às exigências das novidades que as atravessam, no sentido de dar continuidade à memória coletiva do grupo. Assim, busca-se compreensão na aplicação de quatro questões básicas: 1) O que é música faxinalense; 2) O que é talento musical; 3) Quais são as técnicas musicais; e 4) Análise de prática musical ou *Performance*. Além disso, é objetivo secundário demonstrar a utilidade da etnomusicologia como uma importante ferramenta para a compreensão da área transdisciplinar das etnociências.

Como justificativa deste trabalho apresentam-se três razões: 1) uma razão filosófica, que diz respeito à colaboração na conformação de um modelo novo de racionalidade, que seja capaz de integrar tecnologia e biodiversidade, economia e subsistências de forma sintética, superando o modelo cartesiano moderno-colonial em crise (Santos, 2015), com uma racionalidade ambiental (Leff, 2006) que coopere para o Bem Viver; 2) uma justificativa regional, relacionada à transformação dos saberes tradicionais em conhecimento científico dentro do estado do Paraná, um movimento postula as comunidades como polos de sabedorias ainda pouco exploradas pelos institutos científicos, principalmente no quesito produção de sentido, umas das questões mais importantes das humanidades neste momento; e 3) a ampliação do alcance dos estudos de etnomusicologia se propondo a um posicionamento transdisciplinar entre musicologia dialógica, antropologia, geografia e história, a partir do estudo da música enquanto mediador simbólico.

O primeiro capítulo, “Contexto da Pesquisa nos Faxinais”, pretende apresentar um panorama das comunidades de faxinais, buscando contextualizar o ambiente onde se realiza a música, entendendo-a enquanto sonoridade socialmente organizada, ao

mesmo passo que a sociedade é musicalmente organizada, de acordo com o pensamento de John Blacking (1973). Neste sentido, o texto apresenta o desenvolvimento da cultura cabocla do sul do país nas matas de Araucárias, associado aos ervais nativos na periferia da Sociedade Campeira, a diversidade na formação populacional deste território e o caldo cultural que se forma a partir de uma política homogeneizante do Estado – um processo dialético de busca por sobrevivência dos modos de vida tradicionais num ambiente em constante modernização. Há também uma atenção para com as nuances de permanências e transformações dentro deste contexto e seus impactos sobre a continuidade da diversidade cultural.

Portanto, a modernidade não é encarada aqui como um estágio evolutivo mais avançado da organização da sociedade, mas sim como uma temporalidade que tem uma ética própria, e que se impõe sobre outras percepções de realidade temporal, como no caso da tradição. Estão estas duas temporalidades, por vezes, em uma relação antagônica e, por vezes, complementar, substitutiva, de forma que se busca compreender sobrevivência da tradição na modernidade, mesmo que seja em um processo de superação desta perspectiva.

Cultura/Tradição são entendidas neste trabalho como arcabouço de saberes da comunidade, que se relacionam com as dimensões de realidade compreendidas pelo mundo tradicional. A dimensão da consciência é a experiência do presente que se dá a partir da percepção do espaço. Já a dimensão do inconsciente, da memória e do sagrado, que é a experiência do tempo, acontece pela espiritualidade. E este complexo se expressa através de três aspectos, a relação com o ambiente, chamada aqui de ambientabilidade, com o social, chamada de sociabilidade, e com os símbolos, chamada de simbolicidade. A manifestação desta cultura em um espaço de pertencimento cria a territorialidade deste povo que se manifesta no cotidiano através de códigos de conduta, o *ethos* faxinalense.

Este levantamento é apresentado sob a forma de um estudo exploratório, que mapeia memórias musicais em algumas comunidades de faxinais no Cerro do Leão, região de Inácio Martins, entre Rio Azul e Irati, no centro-sul do estado do Paraná. São abordadas atividades ligadas à religiosidade popular, ao lazer e ao trabalho, nas comunidades Gois Artigas, Quarteirão dos Stresser, Rio Pequeno, Centro em Inácio

Martins, Taquari dos Ribeiros, Marumbi dos Elias em Rio Azul, e Pirapó e bairro São João em Irati.

O segundo capítulo, “Metodologias” oferece um panorama sobre o desenvolvimento do pensamento que norteia esta pesquisa e seus métodos de aplicação. O estudo se desenvolve em uma estrutura tripartite como proposto por Merriam (1964), que prevê um trabalho prévio de pesquisa laboratorial, um segundo período de trabalho de campo e um terceiro período de análise do material coletado, também no laboratório. Utiliza-se uma abordagem transdisciplinar entre musicologia, antropologia, geografia e história, promovendo uma análise etnomusicológica dialógica a partir de uma perspectiva decolonial. Ou seja, enfatizam-se as epistemologias do sul (Boaventura Santos, 2015) com uma postura crítica e de superação da modernidade, usando o paradigma da complexidade (Morin, 2015), a partir de um ponto de vista que privilegia a cultura como eixo organizador da sociedade (Hall, 1997).

O terceiro capítulo, “Lida de Campo”, trata de etnografias e netnografias feitas a partir da participação nas manifestações culturais, assim como entrevistas com romeiros, violeiros, cantadeiras, puxadores de baile e membros mais antigos das comunidades, na busca pelo mapeamento das memórias musicais deste povo e pesquisa durante a pandemia de Covid-19, através da internet. Nesta etapa são descritas as experiências de campo, a partir de uma perspectiva fenomenológica, utilizada pela etnomusicologia dialógica como base etnográfica, que busca compreender a experiência do evento (Ponty, 1999), tanto quanto fazer análises mais centradas nos aspectos musicológicos, utilizando para isso métodos heterodoxos de representação musical, com base nos estudos de Pinto (2004) e Pitre-Vásquez (2016).

Neste capítulo são descritas doze saídas de campo, acompanhando sete grupos de músicos, em romarias de São Gonçalo, novenas do Divino, festas de Santo padroeiro, encontro de romeiros, festa cívica municipal, competição de música nativista e competição de música das comunidades rurais.

2 CONTEXTO DA PESQUISA NOS FAXINAIS

2.1 O FAXINAL - CONTEXTO

O faxinal é onde existe uma área onde o pessoal vive em comum né, porque ali mora as famílias e elas criam em comum, tem uma cerca em roda pra arredar as criação pra não ir pras lavouras e ali as pessoas que tem terra e que são sem terra elas vivem em comum, tem os mesmos direitos de criar e morar dentro do faxinal.” Acir Túlio – Faxinal Marmeleiro de Baixo, Município de Rebouças/PR. (Bertussi, 2009 p. 150).

Os faxinais são espaços de terras tradicionalmente ocupadas por comunidades rurais do Paraná nas regiões de floresta ombrófila mista, as matas de araucárias, nas regiões centro-sul e sudeste do estado. São locais onde é expressado um modo de vida e territorialidade particular, por meio de relações sociais e uma vida comunitária; relações ambientais, com destaque para o uso comum dos recursos naturais disponíveis; e relações simbólicas baseadas na memória comum e na tradição. Portanto, o faxinal é uma expressão socioecológica da territorialidade destes povos tradicionais do Paraná, dos seus modos de ser e produzir a realidade.

O termo “faxinal” foi abordado historicamente a partir de três perspectivas diversas, como explicadas por Porto (2013), sendo uma relacionada a um aspecto paisagístico do meio ambiente, outra relativa a um sistema de produção característico destas comunidades e uma terceira que se configura como identidade coletiva e proposta política.

O dicionário Houaiss (2001)³ traz a definição de faxinal como “campo que avança pelo interior de uma floresta ou cercado por altas árvores”. Já o dicionário Michaelis trata como “campo coberto de mato curto”. Sob esta perspectiva paisagística, faxinal é a definição dada pelos moradores locais a uma vegetação de matas densas da região centro-sul, em meio à floresta conhecida como mata de araucárias, como explica Nerone (2000). Já Carvalho (1984) explica que o termo é usado para designar a porção do terreno com mato grosso ou alto.

³ HOUAISS, A. Pequeno dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo: Moderna, 2015

Estas regiões de floresta ombrófila mista são características, sendo marcadas basicamente por três tipos de vegetação, os campos naturais, os capões e as regiões de matas (Maack, 1948). Nas matas há dois tipos de arborização, uma mais densa, com vegetação mais alta, com uma diversidade de espécies como os pinheiros do Paraná, imbuías, cedros, canelas, conhecidos como faxinal; em oposição às regiões com matos mais ralos, chamadas de “capoeira”, normalmente coberta de bracingas (Porto, 2013).

Domingo Cozzo (1995) pesquisou as semelhanças entre as comunidades de faxinais do Paraná e os *fachinais* argentinos e apontou em seu texto que, para a Academia Argentina de Letras, o termo se origina de um regionalismo peninsular ocorrido em Salamanca (Espanha), onde possui o significado de “horta”, “cercado” ou “monte de paus como cerca”. Este sentido de espaço restrito, ainda dentro da perspectiva paisagística, tem uma relação com a etimologia da palavra. As palavras *faxa* (aragonesa) e *faza* (asturiana) provêm da palavra latina *fascia*, que pode ser traduzida para o português como “feixe”.

“Feixe” pode ter relação com a prática de organizar os produtos agrícolas desta forma para facilitar o transporte, entretanto é interessante observar a similaridade com a palavra “faxina”, no sentido de executar uma limpeza. Este termo deriva também do latim *fascina*, que possui mesma origem de *fascia* – neste caso o feixe era o resultado de uma limpeza bem feita do chão, juntando os gravetos e recolhendo-os em um feixe, ou seja, fazendo uma faxina neste local. Constrói-se também um paralelo linguístico com o espaço onde os animais são criados soltos e têm o hábito de se alimentar de sementes caídas no chão, resultando em uma limpeza na região de pastos com o espaço aparentemente limpo, ou seja, feito “faxiná”, como é originalmente falado entre os paranaenses.

A partir desta leitura pode-se entender o espaço do faxinal como pasto onde os animais são criados soltos e podem se alimentar das sementes caídas da vegetação alta, como por exemplo, os pinhões das araucárias. Também é possível traçar uma influência hispânica sobre esta nomenclatura, traçando paralelos com regiões vizinhas como a província de Misiones na Argentina, ou Salamanca em Espanha.

A segunda perspectiva foi desenvolvida primeiramente por Chang (1988) na ocasião da elaboração de um relatório técnico sobre a região centro-sul do estado,

sob a denominação de “Sistema Faxinal”, posteriormente aprofundado por diversos autores e autoras, como Nerone (2000).

A autora (Chang, 1988), corroborando com a investigação feita anteriormente por Carvalho (1984), observou que nestes territórios de faxinais se apresenta um modo característico de produção econômica, baseado na prática da agricultura de subsistência; no extrativismo vegetal, com destaque para a erva-mate; e, principalmente, na presença de um espaço de uso comum para a criação de animais soltos, partilhado entre os moradores da comunidade, chamado de criadouro comunitário. Nas palavras da autora,

um sistema de produção familiar que apresenta os seguintes componentes: a produção animal – criação de animais domésticos, tanto para o trabalho, quanto para o consumo próprio, na técnica “à solta” em criadouros comuns, destacando-se os eqüinos, suínos, caprinos e as aves domésticas; a policultura alimentar – lavouras de subsistência circunvizinhas ao criadouro, destacando-se o milho, feijão, arroz, batata e a cebola e; a coleta da erva-mate – o mate nativo se desenvolve dentro do criadouro e é coletado durante o inverno, desempenhando papel de renda complementar, tanto para o proprietário na venda do produto, quanto para os empregados na remuneração de sua força de trabalho. O que torna o Sistema Faxinal um caso único é a sua forma de organização. Ele se distingue das demais formas camponesas de produção no Brasil pelo seu caráter coletivo no uso da terra para a produção animal. A instância do comunal é consubstanciada, nesse sistema, em forma de criadouro comum. (Chang, 1988, p. 1).

Tal estudo, posteriormente, teve seu desenvolvimento no trabalho feito por Nerone (2000), que destacou a divisão descontínua entre terras de criar, onde fica o criadouro comunitário, e as terras de plantar, distantes do criadouro e protegidas por aspectos naturais, cercas, vales ou vêdos, evitando a possível depredação da lavoura por invasão de animais.

Apesar de o Sistema Faxinal se valer da conjugação destas três formas de produção, com viés de autossuficiência comunitária, o tópico diferencial deste tipo de organização espacial tradicional é o compartilhamento entre os espaços domésticos e o criadouro comum, como atesta a citação anterior de Chang (1988). Vias de regra, na realidade tradicional brasileira as casas ficam no espaço mais próximo à lavoura, enquanto os animais ficam em um espaço específico, diferente do Sistema Faxinal, onde as casas e o ambiente comunitário ficam dentro do criadouro.

A terceira perspectiva se deu a partir das transformações no campo ocorridas na década de 1970. Com a chegada da monocultura mecanizada, profundas mudanças sociais foram provocadas nas regiões próximas aos faxinais (Gubert Filho,

2009). Como resposta a estas mudanças, iniciou-se um processo de engajamento por parte dos moradores, na defesa pela continuidade de seus modos de vida, particulares e coletivos, assim como na luta pela permanência nos seus territórios.

A comunidade, frente aos novos desafios, passou por um processo de tomada de consciência e mobilização em busca de um novo projeto comunitário que pudesse dar conta de responder aos desafios que se apresentavam a esta população. Nerone (2000) aponta que a busca por soluções levou as comunidades a se articularem em associativismo e grupamentos coletivos. Foi este conflito aberto entre o “nós” e os “outros” que provocou um movimento de delimitação de fronteiras culturais e demarcou os territórios e as coletividades, formando identidades diferenciadas umas das outras:

(...) o que chamamos atenção são as formas de resistência e solidariedade empregada pelo grupo em torno defesa da modalidade de uso comum, ela configura a existência coletiva de uma identidade étnica que se constrói pela mobilização em defesa da modalidade de uso tradicional dos recursos. (Souza, 2009, p.21).

Este processo ocorre com as populações dos faxinais, que na década de 1990 passaram a lutar por regulamentações estaduais de seus territórios, dentro de uma perspectiva ambientalista, e conseguiram aprovar a criação das Áreas Especiais de Uso Regulamentado (ARESUR), áreas de conservação regulamentadas pelo estado do Paraná. Logo no início da década de 2000, articularam as lutas por território com a criação da Associação dos Povos Faxinalenses (APF) e da Rede Puxirão de Povos e Comunidades Tradicionais do Paraná; e assim, no ano de 2007, conquistaram o reconhecimento do governo federal dos povos faxinalenses como povos tradicionais (Souza, 2010).

De acordo com uma perspectiva mais ampliada sobre faxinais, Ferreira (2021) aponta que, para os povos faxinalenses, a terra é mais que um recurso natural, é também um recurso sociocultural, parte estruturante da vida material e simbólica. Vilpoux (2017) apresenta esta organização social como um conjunto de arranjos institucionais cooperativos e Gubert Filho (2009) a compreende como uma experiência autogestionária no uso comum da terra.

Portanto, a partir desta perspectiva, conclui-se que o faxinal é um espaço social, um lugar de vida comum, que tem uma territorialidade e modo de vida singular, tradicional e comunitário (Bertussi, 2009); e também uma expressão desta

territorialidade em busca da autodeterminação, da autonomia local e comunitária destes povos. Assim, o faxinal supera as questões específicas e é encarado como um território.

O território é para povos tradicionais condição de existência e continuidade. Sua garantia está atinada a direitos territoriais, ou seja, aqueles que possibilitem toda significação sociocultural imersa nas formas de se relacionar com a terra e com o território que produzem materialidades no cotidiano desses povos. (Bertussi, 2009 p.154).

A partir desta abordagem busca-se, na historiografia dos povos faxinalenses e nas análises descritivas dos faxinais, o entendimento sobre o território como espaço de relações entre o sujeito social, o ambiente e a tradição.

Como uma forma de compreender o funcionamento dos faxinais, a pesquisadora Löwen Sahr (2008) apresenta seis itens básicos para a configuração do seu modo de vida, sendo eles: 1) sistema regular – pecuária, agricultura e extrativismo; 2) uso comum das terras de criar; 3) agricultura de subsistência com instrumentos tradicionais; 4) conservação da biodiversidade e culturas de extrativismo; 5) história e cultura própria; e 6) preservação e respeito às tradições e costumes. Desta forma, é possível conjugar os três primeiros itens como elementos de características físicas e os 3 últimos como expressões da Cultura faxinalense.

Estas características apresentadas por Löwen Sahr (2008) possuem uma particularidade que se destaca: a similaridade ou, em alguns casos, a equivalência com as características que Nerone (2000) identificou nas antigas reduções jesuíticas existentes na região do Paraná em uma perspectiva comparativa.

2.1.1 ORIGENS

Sobre estas reduções, Parellada (2009) afirma que nos primeiros momentos da colonização, as terras ao sul do continente americano estavam sob o domínio da Coroa espanhola que, sem sucesso na conquista dos nativos, resolveu ceder a administração de parte destas terras à ordem dos jesuítas, no intuito de levar a cabo seu processo de cristianização e domesticação na relação com os indígenas.

A abordagem de catequização dos jesuítas foi a criação de comunidades exclusivamente indígenas, orientadas e administradas por diretores espirituais missionários, as quais foram chamadas de “reduções jesuítico-guaranis” – embora houvessem reduções com maioria de povos Jê⁴ nas terras mais ao sul do que hoje é o estado do Paraná (Parellada, 2009).

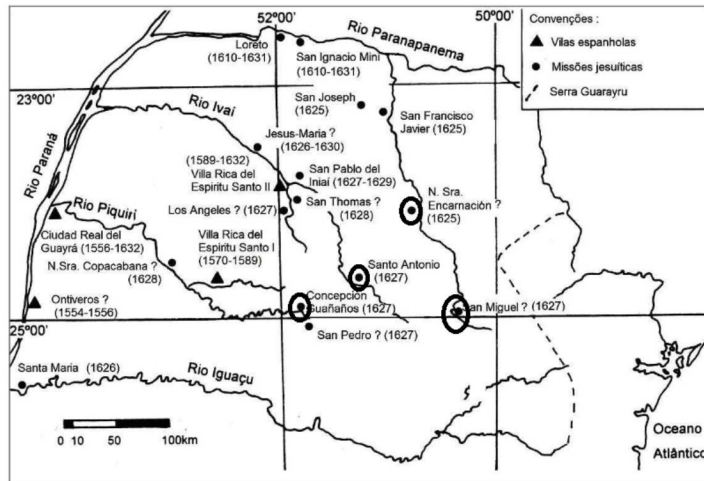
A maior parte das missões foi criada com índios Guarani, mas quatro delas tiveram grupos da família linguística Jê, que são as de Santo Antonio e San Miguel foram fundadas com índios Camperos, e as de Concepción de Nuestra Señora de Guañãños e San Pedro com Gualachos (MCA I, 1951, p.293-298). Nos documentos do início do século XVII descrevem-se estruturas subterrâneas, e diferenças lingüísticas e culturais entre esses grupos e os Guarani. (Parellada, 2009, p. 66).

O Padre Francisco das Chagas Lima destaca em seu texto “Memórias sobre o descobrimento e Colônia de Guarapuava (1842)” que os recém-conquistados Campos de Guarapuava se localizavam no território anteriormente conhecido como Guayrá (Porto, 2013). Pelo menos duas das reduções destacadas por Parellada (2009) se localizavam nas proximidades dos Campos de Guarapuava, na região centro-sul, as de *Santo Antonio* e *Concepción Guañãños*, como se pode observar no seguinte mapa:

Interessante também notar que a redução de *San Pedro*, localizada na mesma região, tem maioria guarani, o que demonstra que o território centro-sul não era exclusivamente povoado por povos Jê. Sobre isso é também importante notar a existência de uma única terra indígena na cidade de Inácio Martins, a aldeia Rio D´areia, pertencente à etnia guarani.

⁴ Jê é um tronco linguístico de povos que habitavam preferencialmente a faixa central da região meridional do país, entre Rio Grande do Sul e o sul do São Paulo, nas regiões de campos naturais. Essa linhagem dá origem aos povos Kaingang o Xokleng.

MAPA 2 - REDUÇÕES DO GUAYRÁ



Fonte: Parellada, 2009, p. 62.

Estas são as características basilares que, segundo Nerone (2000), seriam semelhantes nas reduções e nos faxinais: as funções comunitárias; o uso comunal da terra; a criação em regime de compáscuo;⁵ a agricultura de subsistência e extração de erva-mate; e, além disso, a presença de funções administrativas como cargos públicos, no caso das reduções de Alcaide e Corregedor, que fariam paralelos às funções de Inspetor municipal e Inspetor de Quarteirão,⁶ presentes nos faxinais.

Tal hipótese fundamenta-se nos seguintes pontos: (...) A redução tinha funções tipicamente comunitárias; (...) As terras, na redução, era também de uso comunal; (...) A criação de gado era feita sob regime de compáscuo; (...) As atividades econômicas, além da agricultura de subsistência, estavam conectadas à coleta de erva mate; (...) A autoridade na redução, era exercida nas funções de alcaide (...). (Nerone, 2000, p. 54).

Nerone (2000) afirma ainda que perseguições sistemáticas exercidas pelos sertanistas paulistas (hoje conhecidos como bandeirantes) às reduções, durante o século XVII, forçaram os missionários a deslocar suas comunidades para regiões mais protegidas, para além do rio Paraná. Porém muitos indígenas se refugiaram nos sertões paranaenses, levando consigo a bagagem cultural missioneira⁷.

Desta forma, a autora (Nerone, 2000) explica as semelhanças culturais como uma forma de continuidade da tradição e territorialidade indígena em contato com a

⁵ Compáscuo é um sistema jurídico de uso de terra comum para criação de animais.

⁶ Cargos administrativos de função pública presentes nos faxinais até a década de 1980.

⁷ "Missioneiro" é relativo à cultura desenvolvida nas Missões Jesuíticas formada nas reduções.

sociedade envolvente, agora sob um aspecto miscigenado. Posição também é defendida por Löwen Sahr, que diz: “esta forma de ocupação é uma herança das ‘Reduções Jesuíticas’ implantadas pelos jesuítas na parte ocidental do Paraná já no século XVI” (Löwen Sahr, 2008, p. 214).

Portanto, o que se pretende com estas afirmações é, por um lado, diferenciar os povos dos faxinais dos povos originários, que mantêm seus modos de vida ligados a uma cosmogonia e produção de sentido nativo dos povos indígenas, que não é o caso dos povos dos faxinais; e, por outro lado, traçar continuidades nas territorialidades indígenas em diálogo com as tradições e percepções de realidades oriundas de matrizes ibéricas, assim como na formação de um modo de vida autóctone, fruto deste contato e miscigenação de povos diferentes. De certa forma aparece uma nova territorialidade que reproduz padrões anteriores de *Ser* na relação com o ambiente.

Por outro lado, Hespanha (2018) fala sobre a existência de modelos de uso comum de terras em Portugal, chamados de “baldios”, que apontam uma semelhança com o costume faxinalense. Há uma discussão em curso sobre os modelos jurídicos na península ibérica também, a qual Arenas (2002)⁸ chama de “*tierras comunales*”. Segundo este autor, tal costume é uma continuidade dos tempos medievais, que foi oficializado pelo rei Afonso de Castela ainda no século XIII em sua obra “*Código de las Siete Partidas*”, como parte de uma forma consuetudinária de direito, o “*Procomum*”.

Seguindo este rastro historiográfico, Nerone (2000) explora as semelhanças do tipo de uso comum da terra nos faxinais com as comunidades ibéricas, dando destaque a uma faixa a nordeste de Portugal e oeste de Espanha, entre Leão e Castela. Regiões como Galícia, Trás-os-Montes e Salamanca apresentam um tipo de uso comum da terra dedicado ao pastoreio, ou seja, ao trabalho com a criação animal, de forma análoga ao que se apresenta no Paraná.

O fundamento essencial da tipologia do uso da terra no Sistema Faxinal encontra ressonância nos estudos de Bleye acerca de regiões espanholas, o que caracteriza esse sistema como uma herança ibérica, pois o: “enjambre de pequeños y medianos propietarios libres, que vivían en un régimen colectivista, constituyó al principio casi el total de la población rural de León y Castilla. Los vecinos de las aldeas libres poseían en propiedad privada las

⁸ Ver text: ARENAS, J. A. P. Bienes comunales: propiedad, arraigo y apropiación. Madrid - Es: Ministerio de agricultura, pesca y alimentación, 2002. (Estudios).

casas y tierras de labor, y en común pastos, prados, montes, aguas, salinas y molinos. (Bleye, 1954, apud Alonso, 1956, p. 604). (Nerone, 2000, p. 38).

A partir destas semelhanças, continuidades e influências, Ruschell (1998, *apud* Nerone, 2000) aponta um processo de junção de culturas em território das matas das araucárias: o antigo coletivismo comunal de Castela com a mentalidade também coletivista dos indígenas nativos. Surge assim um novo modelo que difere de ambos os predecessores, um coletivismo indígena com bases municipais.

Vale salientar que o coletivismo indígena não se relacionava com o municipalismo devido às suas características nômades ou seminômades, que não configuravam a construção de instituições sedentárias como é o caso das reduções. Da mesma forma, o coletivismo ibérico possuía uma série de arranjos jurídicos baseados na sociedade medieval europeia e que não se relacionam com as formas familiares e orgânicas de organização indígena. Aqui não se trata de encarar a cultura dos faxinais como uma representação dos modelos indígenas e ibéricos, mas sim de uma relação criativa, uma nova interpretação da vida, que traz em si uma continuidade e aponta para ambas as matrizes culturais.

Portanto, a experiência do faxinal teve origem na forma de ocupação da terra, implantada pelos jesuítas espanhóis na parte ocidental do Paraná, ou seja, nas Reduções. (Nerone, 2000 p. 51).

Entretanto, o faxinal não possui uma cultura que se desenvolve puramente dos indígenas espalhados pelo sertão, mas possui uma continuidade destas práticas em meio a um diálogo constante com as transformações promovidas pela sociedade envolvente. Sobre esta sociedade envolvente, Balhana, *et al.* (1969) apontam sua natureza:

2.1.2 SOCIEDADE CAMPEIRA

o elemento fundamental da expansão e fixação das populações foi a fazenda de criação de gado como instrumento, a família como agente social, as regiões de campos naturais como espaço geográfico e a escravidão como sistema de trabalho. (Balhana, Machado & Westphalen, 1969 p. 86).

Segundo Wachowicz (1985), a ocupação colonial do território paranaense privilegiou os campos em detrimento das regiões de matas, esta ocupação dos campos era permeada pela instalação de fazendas de criação de gado, que veio a ser conhecida como “**sociedade campeira**”. Entretanto, Silva (1997) afirma que “A sociedade campeira que se instalou na região dedicou-se à lavoura de subsistência, à pecuária extensiva e à extração de erva mate” (Silva, 1997 p.12).

Daí pode-se entender que a instituição central da sociedade campeira se dá nas fazendas de gado que se instalaram nos campos, primeiro na região dos Campos Gerais e depois se expandindo para os Campos de Guarapuava e Palmas (Silva, 1997). Decorre daí a abertura de espaço para a instituição de comunidades rurais localizadas nas periferias ao redor dos campos, com dedicação à agricultura de subsistência e à atividade ervateira, o que hoje vem a ser os faxinais, ou seja, parte integrante desse complexo cultural.

Como exemplo deste desenvolvimento relacional intercultural⁹, Westphalen (1997) aponta que durante todo o tempo de existência da sociedade campeira no Paraná, esta possuía cerca de 20% de população escravizada, ou seja, composta por negros trazidos de África e/ou seus descendentes. Esta população contribui ativamente nas práticas culturais de comunidades rurais relativamente afastadas dos grandes centros do Brasil, como no caso das fazendas dos Campos Gerais, trazendo influências da cosmogonia africana para uma realidade local e miscigenada.

Edson Lau Filho (2018) discorre sobre a presença de negros escravizados em todos os processos de desenvolvimento do estado do Paraná, destacando suas atividades nos ervais. No entanto, esta memória da presença negra nas atividades da sociedade campeira é sistematicamente desvalorizada e vítima de um apagamento histórico no estado. Pereira (2022) trabalha as práticas tradicionais nas regiões dos Campos Gerais, em faxinais e comunidades quilombolas, demonstrando particularidades de modos de vida que em muitos casos se aproximam, dado à sua proximidade e participação em uma sociedade comum, a sociedade campeira. Portanto, é necessário um aprofundamento futuro nas investigações sobre a contribuição negra nas práticas culturais das comunidades de faxinais.

⁹ Aqui se compreendem as relações interculturais a partir de uma dialética entre a sociedade envolvente assimilacionista e uma diversidade de grupos culturais e sociais que são pressionados a se adaptar ao modelo dominante.

Thomé (2007) afirma uma presença cultural maior de escravos de origem sudanesa¹⁰ no sul do Brasil, trazendo a sua prática de “batuque” – diferentemente de outras regiões do país de maioria banto, como no caso de São Paulo. O autor também traz a presença de uma prática religiosa típica dessas etnias, chamada de “bengalêz” que acabou por desaparecer. Magnus Pereira (1999) aponta a presença de batuques na região de Ponta Grossa na época da visita do viajante Saint-Hilaire ao Paraná, aponta a presença destas manifestações em Guarapuava durante o século XIX. Alves (2019) ainda aponta que Bigg-Wither, durante sua viagem pelo interior do Paraná, descreveu um fandango com movimentos corporais que lembravam as danças africanas de “umbigadas”.

Não é possível, e nem é o foco desta pesquisa, determinar quais memórias africanas estão presentes nos faxinais, mas é importante destacar a presença do elemento negro como sujeito participante da produção cultural desta sociedade. Thomé (2007) afirma que através de um processo de alforrias organizado pelo governo federal nos idos de 1871, chamado “manumissão”, muitos ex-escravos libertos se deslocaram para as matas com suas famílias se miscigenando com os nativos da região:

Este “ajuntamento”, então tido como de pobres, negros, ex-escravos, já estava bastante diluído, em função da miscigenação de seus membros com uma comunidade indígena vizinha, situada nas margens do Rio do Pardos, distante poucos quilômetros. Parte dos índios botocudos, do grupo Xokleng, conhecidos por “bugres”, aldeados no “Toldo do Quati”, misturaram-se com os negros e vieram a ser o primeiro grupo identificado de cafuzos formado em Santa Catarina¹¹. (Thomé, 2007 p. 84).

Durante o século XVIII, com destaque para o período comandado por Marquês de Pombal, a partir de 1750, há uma expansão do domínio luso-brasileiro sobre os territórios do sul do país, deslocando a sociedade campeira para o interior (Roderjan, 1989). Este processo se dá a partir da conjunção de dois movimentos de produção de infraestrutura: a configuração de um território de criação de muares nos pampas rio-grandenses para abastecer as regiões das Minas Gerais, e consequentemente a abertura de caminhos para o escoamento dessa produção, conhecidos como “Rotas

¹⁰ Povos africanos trazidos para o Brasil que se dividem em dois grandes grupos, ambos denominados pela posição geográfica, os sudaneses localizados no centro/norte e os bantos ao sul do continente africano, recebendo ainda essa denominação pela sua variedade linguística (Speroni, 2018).

¹¹ Vale a ressalva de que a área em questão, hoje pertencente ao estado de Santa Catarina, fez parte do território Contestado, que pertencia aos Campos de Palmas, portanto ao Paraná até os acordos de divisão de terras na década de 1920.

Tropeiras”, cuja principal via ligava Viamão (Rio Grande do Sul) a Sorocaba (São Paulo); e a ocupação do território em torno destas estradas por fazendas de criação de gado, por parte dos habitantes dos Campos Gerais (Thomé, 2007).

Essa expansão territorial teve como pano de fundo o acordo territorial chamado Tratado de Madri (1750), firmado entre as Coroas portuguesa e espanhola, substituindo o antigo Tratado de Tordesilhas. O acordo definiu as linhas de fronteira e, com isso, previa uma troca de posses entre a “Colônia de Sacramento”, hoje em território uruguaio, e os “Sete Povos das Missões”, reduções jesuíticas em território hoje pertencente ao Rio Grande do Sul. Com a posse portuguesa da terra, as comunidades reduzidas tiveram que ser desapropriadas e transportadas para outras terras espanholas (Quevedo, 1994). Os indígenas em defesa de suas terras se rebelaram contra as forças aliadas de Espanha e Portugal, nas chamadas “Guerras Guaraníticas”, resultando na destruição definitiva das reduções jesuítico-guaranis, e a expulsão dos missionários jesuítas das Américas.

Reichert (2010) aponta que, com a destruição do território missioneiro e a expansão das fazendas de gado e invernadas, surgiram comunidades de posseiros no seu entorno. Estas comunidades eram compostas por famílias empobrecidas, estrangeiros, criminosos, ex-escravos, caboclos¹² e indígenas órfãos das missões, que já não tinham onde se refugiar e procuravam trabalho nas tropeadas. Estas comunidades, segundo o autor, dariam um contexto de identidade étnica ao termo caboclo e cultura cabocla, dedicadas à subsistência e à extração de erva-mate.

Para Gehlen (1998, p. 31), parte dos caboclos do Rio Grande do Sul e das regiões de campos nativos de Santa Catarina e do Paraná tem a sua formação no tropeirismo da segunda metade do século XVIII e do final do século XIX. Com o início das fazendas de gado houve uma mestiçagem muito intensa dos indígenas deslocados e subjugados, principalmente das missões, em contato com outras populações que passaram a conviver no mesmo espaço: lusos, mamelucos e negros. Estes têm, portanto, uma identidade camponesa em comum: a mestiçagem biológica e cultural (de forma ampla), seu *ethos* camponês e o seu constante afastamento com a vinda da colônia. (Reichert, 2010 p. 274).

¹² Caboclo vem a ser o termo utilizado para as populações tradicionais do campo das matas de araucária.

Desta forma é possível entender este processo de expansão da sociedade campeira como uma rede de bases locais nas fazendas, e que teve no seu entorno a criação de comunidades marginais nos capões e nas florestas. Esta rede foi interligada por caminhos e percorrida pelos tropeiros. Entende-se que esta nova institucionalidade, as fazendas de gado e o tropeirismo, levam consigo as relações coloniais interculturais de africanos, indígenas e ibéricos, incorporando os sujeitos e os elementos da cultura missioneira anterior, na intenção de absorver a mão de obra, mas ao mesmo tempo aprendendo com eles os aspectos necessários para se reproduzir neste novo ambiente.

Como pontuado anteriormente, a vida em comunidades rurais nos faxinais faz parte deste processo de ocupação populacional da sociedade campeira em meio à mata de araucárias, com a presença e diálogo dessas diversas formas de vida heterogêneas, cada comunidade a seu modo e com seus matizes particulares.

2.1.3 CABOCLIZAÇÃO

Durante os séculos XVIII e XIX essa rede de caminhos se expandiu, entremeando-se, com destaque para o percurso das Missões, a oeste, ligando Cruz Alta, Chapecó e Guarapuava; um desvio ligando Palmas à União da Vitória e Palmeira (Thomé, 2007) pela região mais central; assim como estradas no sentido Leste-Oeste, ligando as fazendas do Mato Grosso ao porto de Antonina passando por Tibagi, Ponta Grossa e Curitiba.

MAPA 3 - CAMINHOS DE TROPAS

A ESTRADA DAS TROPAS E OS ANTIGOS CAMINHOS DO CONTESTADO



Desenho de Nilson Thomé, sem determinação de escala, para simples visualização.

Fonte: Thomé, 2007, p. 29.

A configuração dessa rede de sustentação econômica em função da exploração das Minas Gerais fez parte de um complexo cenário político em transformação no Império Português. Segundo Damasceno (2017) estava em curso neste período um processo de “modernização” do Estado, levado a cabo pelo Marquês de Pombal, que buscou se inserir no sistema produtivo internacional a fim de substituir o mercantilismo por projetos agrícolas capitalistas. Nesse ínterim, o autor aponta uma série de medidas como a oposição e a expulsão dos jesuítas, que representam um modelo transnacional de cristianização das Américas; a proibição do

uso das línguas indígenas; e a presença do estado como responsável pela integração da colônia, expressado por um projeto de homogeneização da população brasileira.

Enquanto o projeto de cristianização aplicado pelos jesuítas tinha como base a autossustentação das comunidades e sua intercomunicação, formando uma espécie de “Estado jesuítico” paralelo ao poder real, o novo projeto português visava integrar as populações em um projeto de cidadania nacional miscigenado e ligado à exploração capitalista da terra:

No plano ideológico e dos costumes, o documento estimula casamentos inter étnicos, premia os que falam o português, cria escolas independentes das jesuítas e nomeia as aldeias com nomes de cidades portuguesas, transformando a face do Estado português (...). (Damasceno, 2017 p. 30).

Daí pode-se entender o surgimento de uma cultura cabocla, assim como um processo de “caboclicização”, ou seja, conformação de outras culturas à posição de caboclos dentro da sociedade campeira.

Como mencionado anteriormente, nesta sociedade havia três ambientes diferentes, os campos, os capões e os faxinais (Maack, 1948). Os campos eram dedicados às grandes fazendas de gado, os capões eram espaços ainda pertencentes aos mesmos fazendeiros dos campos, entretanto bastante distantes das sedes e com espaços de descanso para as tropas em trânsito, menos privilegiados e chamados de invernagem. Já os espaços de floresta eram espaços de vida das comunidades ervateiras que, na época de colheita dedicavam-se a abastecer a indústria da erva-mate e aos espaços de invernagem junto aos caminhos de tropa. Segundo Chang (1988) havia as classes dirigentes de fazendeiros e as classes de trabalhadores, esta última dividida entre escravizados e livres.

Entre os trabalhadores livres havia os que moravam de favor nas terras de fazendas onde podiam construir e plantar suas lavouras, em troca de prestação de serviços – os agregados. E os trabalhadores livres que viviam em terras sem dono ou do estado (terras devolutas), normalmente como posseiros, dedicados à produção agrícola de subsistência e à produção de erva-mate. Porto (2013) afirma que as terras de florestas, os faxinais, possuem pouca documentação sobre sua povoação, entretanto é notado que durante os períodos de colheita da erva-mate havia uma grande migração de trabalhadores livres, sejam posseiros ou agregados, para estas regiões, muitas vezes se fixando nestas comunidades.

Já a área das matas (...) possui muito menos registros da formação de sua população, e não se inclui na história oficial até meados do século XX. (Porto, 2013, p. 176).

Sezerino (2007) aponta a diferença entre o “caboclo roceiro”, aquele que se dedicava à produção familiar de subsistência, e o “caboclo peão”, que vivia nas terras do fazendeiro e servia-lhe como mão de obra. Portanto as comunidades de faxinais eram compostas majoritariamente de trabalhadores livres, caboclos roceiros ervateiros. No entanto, estes trabalhadores podiam ter origens muito diversas.

Thomé (2007) afirma que a economia das reduções jesuíticas no Rio Grande do Sul era baseada na cultura de erva-mate, o que levou seus sobreviventes a optar pela atividade da exploração dos ervais após a destruição das reduções. Interessante notar que, segundo Reichert (2010), as comunidades ervateiras no território rio-grandense das Missões se baseavam na extração da erva-mate, na agricultura de subsistência e na criação em pastos comuns, descrição esta compatível com a cultura particular dos faxinais.

Nesta mesma época, segundo Mota (2000), houve uma política sistemática por parte do governo imperial na criação de colônias indígenas, as quais, em sua maioria, eram regidas por missionários franciscanos italianos, que diferentemente dos jesuítas, afirmavam práticas assimilativas, na intenção de que estas comunidades fossem integradas à vida social brasileira. Em regiões do Paraná recém-conquistadas, como o caso de Guarapuava e Jataí¹³, foram criadas diversas colônias com intenção de integrar do nativo à sociedade envolvente e, com isso, promover a “cabocliização” dos indígenas. De tal forma que o autor relata uma frase de Romário Martins, político e principal articulador do movimento paranista¹⁴, dizendo que “os índios de ontem são os caboclos de hoje”.

Vários destes indígenas aculturados buscavam refúgio nas matas em torno dos centros da sociedade campeira, buscando ao mesmo tempo refúgio e oportunidade de ganhos sociais (Mota, 2000). Segundo o autor, os centros de povoação ficavam nas regiões de campos, como é o caso de Atalaia, então vila de Guarapuava. Os indígenas aldeados viviam nas colônias sob a liderança de um *Pahý*,

¹³ Algumas destas colônias indígenas eram associadas às colônias militares, como é o caso de Chapecó, então parte dos Campos de Palmas no Paraná.

¹⁴ Movimento identitário promovido pela elite ervateira que se inicia com a emancipação de Paraná e se prolonga até a crise da erva mate em 1929.

uma espécie de cacique comprometido com os ideais da colonização e que se localizava junto aos centros. Enquanto os indígenas que optavam por não se aldear ficavam distantes o suficiente, dentro das matas, onde não eram obrigados a receber ordens vindas das colônias – mas não tão distante que não pudessem se aproximar em busca de favores oferecidos por parte dos representantes do governo, estes com intenções de domesticação que pudessem lhes ser úteis (Mota, 2000).

Essa política indigenista, implementada pelo Império, se prolongou durante todo o século XIX, sendo minimizada e, posteriormente, finalizada com o início da República. Segundo Mota (2000), ela foi eficiente em seus ideais de integração dos aldeamentos indígenas à sociedade capitalista em formação. O autor aponta que os métodos de educação franciscanos, ao contrário dos jesuítas que se baseavam na participação estética nos rituais, se centravam no aspecto moralista com viés de doutrinação, justamente com fins na assimilação cultural.

A maioria dos indígenas não demonstrava interesse neste tipo de mensagem e acabava praticando uma forma de sincretismo que era externamente alinhada aos ritos cristãos, porém ocultava internamente a continuidade das suas tradições religiosas originais. No entanto, esse era o único espaço oferecido para diálogo, onde essas comunidades conseguiam acessar os favores do governo através da ação dos missionários, tais como o acesso à terra, às ferramentas e ao mercado, para escoamento da sua produção. O autor aponta uma produtividade grande de diversos produtos, a exemplo da cachaça, ligada à plantação de cana-de-açúcar, fumo, milho, etc.

Para além do intuito de homogeneização cultural, o governo provincial tinha em mente promover a ocupação dos espaços mais longínquos do território, tendo esses aldeamentos agrícolas como base de povoação. Portanto, o ideal promovido por essa política indigenista era o “abrasileiramento” ou a “caboclicização” do indígena dessas regiões e a inserção da população miscigenada e migrante nestas localidades, promovendo uma povoação homogeneizante cabocla no sertão paranaense.

Segundo Mota (2000), existiam dois grupos kaingang, um a leste do Ivaí e outro a oeste na região dos Campos do Mourão. Entretanto, na região de Guarapuava já existia uma ampla miscigenação deste grupo com os colonizadores.

Ao longo do período provincial, existem várias indicações de que os kaingang permaneciam na região, ora aldeados, ora espalhados pelas fazendas locais. Em 1854 o Barão de Antonina informou ao presidente Zacarias de Goes e Vasconcelos que não havia aldeamento propriamente dito em Guarapuava, e sim índios espalhados pelas fazendas locais. (Mota, 2000, p. 142).

Mais que um intuito civilizatório, esta política tinha como fim a posse do território brasileiro ainda não explorado. Ao alocar parte da população indígena nas colônias, legitimava-se a posse e distribuição de todo um território antes ocupado somente pelos indígenas. Mota (2000) aponta a compra de imensos terrenos entre Paraná e Mato Grosso do Sul por parte de João da Silva Machado, o barão de Antonina. Como reflexo desta política também se legitimava o processo de limpeza étnica dos indígenas que preferiam o isolamento, sob a alcunha de “índios bravos”.

Concomitantemente, durante o século XIX o governo imperial e, posteriormente o governo provincial do Paraná, investiram na imigração de mão-de-obra europeia, entendida por Bahls (2007) como um processo de embranquecimento da população nacional.

Interpretações da identidade nacional, como essa, refletiriam os problemas sociais da época, como a abolição da escravidão, a colonização estrangeira e a afirmação da República. Desse modo, a linguagem da raça foi uma das formas de se tentar compreender a realidade social. Ortiz ressalta que a política imigratória, além do significado econômico, possui uma dimensão ideológica, que é a do branqueamento das raças, seja num futuro próximo ou remoto. (Bahls, 2007, p. 45).

A chegada de imigrantes na região dos faxinais causou algum desconforto cultural, principalmente devido a divergências no modo de uso da terra. Entretanto, Porto (2013) destaca a afirmação das normas de utilização do território em regime de compásco como solução de partilha do território comum. Seyferth (1993) faz um apanhado dos autores paranaenses ligados a uma filosofia moderna que apontam um processo de “cabocização” do imigrante, um processo inverso ao esperado. Ou seja, o estrangeiro aprendendo os padrões que eram tidos como atrasados por parte da elite nacional e local.

conforme citação de Wagemann (Willems 1940: 267-268). É quase como se a assimilação/aculturação tivesse ocorrido no sentido inverso ao esperado: em vez da racionalidade capitalista substituindo a mentalidade camponesa retrógrada, os colonos alemães adotaram a agricultura extensiva e a consequente mobilidade do caboclo brasileiro (sempre com a ressalva da influência negativa do meio). Eis aí, certamente, o significado mais preciso da palavra “cabocização”. (Seyferth, 1993, p. 32).

Entretanto, a relação entre a implantação de colônias agrícolas de imigrantes e os caboclos não foi tão harmoniosa. Pelo contrário, Reichert (2010) entende que os caboclos foram mão-de-obra ociosa para os fazendeiros construírem a infraestrutura necessária para a capitalização da terra, mas não foram absorvidos por este sistema, de forma que quando as estradas e os loteamentos eram estabelecidos, os nativos desempregados, e também sem-terra, precisavam procurar novas terras despossuídas em regiões mais adentro da mata: “A mobilidade dos caboclos para o interior das matas é proporcional ao avanço dos projetos de colonização.” (Reichert, 2010, p. 279).

Desta forma, é possível entender que houve uma distinção social no Paraná mesmo entre os moradores das matas de araucária: de um lado, uma classe de camponeses nacionais composta pelos mais diversos sujeitos aculturados, mas despossuídos e desprestigiados pelo sistema capitalista de uso da terra; por outro, uma classe de camponeses imigrantes que, embora assimilados pela cultura local, teve a propriedade de suas terras garantidas pelo estado.

Esta dinâmica pode ser observada, por exemplo, no Quarteirão dos Stresser. Esta comunidade faxinal tem sua historicidade preservada e exaltada pela população do município de Inácio Martins, como pioneiros responsáveis pela ocupação destas terras. Em diálogo com a comunidade, foi narrada a história de que Pedro Stresser, filho do pioneiro da família vinda da Europa, chegou a pedir uma audiência com a princesa Isabel em visita a Curitiba, no intuito de regularizar a propriedade de suas terras no então distrito de Guarapuava. Posteriormente, esta comunidade viria a ser a sede administrativa deste distrito. Por outro lado, Lima (2010) aponta que, na comunidade Faxinal do Posto, a imensa maioria da população vive em terras irregulares, recebidas como herança dos pais, mas que sem processo de inventariado, seguem como posses informais – o que impede, por exemplo, o acesso ao financiamento público do ICMS Ecológico destinado a comunidades no interior de áreas de proteção ambiental (ARESUR).

2.1.4 VIZINHOS HISPÂNICOS

Ainda sobre a formação populacional da sociedade campeira, pode-se destacar a influência dos vizinhos hispânicos de Argentina e Paraguai. Gerhardt (2013) cita que no século XIX, após os processos de independência dos países da América do Sul, o governo de José Gaspar Francia (1814-1840) aplicou medidas nacionalistas na economia, que incluíam, entre outras, a restrição às exportações de erva-mate. Estas restrições alavancaram o estado do Paraná que, segundo Saint-Hilaire (1820), é a terra nativa desta planta e o principal produtor exportador para o sul do país, Uruguai, Argentina e Chile.

Com este incremento de produção, aumentou a migração de trabalhadores livres para as regiões de ervais – cujo trabalho era a colheita tradicional e o repasse para as fazendas de engenho de erva-mate. Seguindo o roteiro oficial, a produção movimentou os novos caminhos de tropas, entre Palmas, Guarapuava e a navegação do rio Iguaçu transportando a carga até o porto de Paranaguá, onde era embarcado rumo aos países de destino (Gerhardt, 2013). Entretanto, o autor menciona uma exportação de menor intensidade diretamente para terras argentinas, via rio Uruguai¹⁵, transporte esse que levava outras espécies de produtos brasileiros.

De acordo com a pesquisa da geógrafa Maristela Ferrari, a região de fronteira entre a Argentina e os estados de Santa Catarina e Paraná foi marcada, no final do século XIX e nas primeiras décadas do XX, por interações transfronteiriças, nas quais a extração e o comércio de erva-mate tiveram grande importância, bem como diversos outros produtos, especialmente porcos, farinha de trigo e mulas. Da região de Campo Erê e Clevelândia, por exemplo, um fluxo de erva-mate seguia para a província de Misiones, acentuando as interações com San Pedro e promovendo a formação de pequenos núcleos urbanos de fronteira, como Barracón e San Antonio. (Gerhardt, 2013, p. 102).

Esta região do oeste dos Campos de Palmas era ainda pouco habitada e apresentava uma grande densidade de mata virgem, que passou a ser habitada por “foras-da-lei” argentinos, uruguaios e brasileiros, que faziam suas colheitas e contrabandeavam em grandes quantidades por uma picada terrestre até *Puerto Piray* no rio Paraná, de onde embarcavam clandestinamente para Buenos Aires. É

¹⁵ As terras hoje pertencentes ao oeste do estado de Santa Catarina pertenciam aos Campos de Palmas do Paraná até meados da década de 1920, portanto com limite de fronteira no rio Uruguai.

importante destacar que essa região fronteiriça fazia parte do território tropeiro do Caminho das Missões, distante cerca de vinte e duas léguas-de-campo de Guarapuava, ou seja, possuía um trânsito aberto com uma região dos faxinais relativamente próxima (Thomé, 2007). Este mesmo autor destaca ainda a atuação de argentinos e paraguaios no ofício de tropeiros no Brasil:

Os argentinos [...] passaram a penetrar com cargueiros para o interior do sudoeste paranaense e oeste de Santa Catarina, à procura de erva-mate. Os caboclos brasileiros passaram a vender quantidades cada vez maiores de erva-mate. Cargueiros brasileiros e argentinos percorriam as regiões de Campo Erê, Tapetinga, Santo Antonio, Marmeleiro, Renascença, Joaçaba, esta última a antiga Cruzeiro, em território catarinense, etc. Os argentinos traziam, para trabalhar na exploração do mate, índios guaranis do Paraguai. Os paraguaios também tropeavam cargueiros. Usavam impreterivelmente uma cinta larga, feita de lã vermelha. [...]. Nem todo o mate produzido no sudoeste era exportado ou contrabandeado para a Argentina, via Barracão. A erva produzida em Clevelândia, Chopim, Mangueirinha e Palmas, era também transportada em cargueiros, mas para União da Vitória, em cujo mercado era comercializada. [...]. Alguns caboclos chegaram a criar burros no sudoeste, mas a maioria era comprada na Argentina, da região de Corrientes. Esses muares eram tropeados principalmente para São Paulo, onde eram utilizados nas fazendas de café (Wachowicz, 1985, p. 70-72). (Thomé, 2007, p. 54).

Este território era de tamanha importância para a produção ervateira da época que passou a ser espaço em litígio entre Brasil e Argentina, de forma que uma parte do terreno foi cedida à província de Misiones, ficando o restante do território conhecido como Contestado, entre os estados do Paraná e Santa Catarina – passando aos domínios catarinenses por decisão federal no primeiro quarto do século XX.

Após o fim da guerra da Tríplice Aliança, na intenção de colonizar a região oeste do estado, o governo brasileiro permitiu a instalação de empresas estrangeiras na navegação do rio Paraná, incentivando a exportação principalmente de erva-mate e madeira. Estas empresas eram quase que exclusivamente de capital argentino, mas organizavam “portos” em território brasileiro, onde estabeleciam suas sedes, chamadas *obrages*, e onde fixavam seus funcionários, os *mensus*, que eram em sua maioria paraguaios. Portanto: “esta frente extrativa de erva-mate era, pois, de capital argentino, mão de obra paraguaia e matéria prima brasileira” (Wachowicz 1988, p. 27 *apud* Priori et al, 2012 p.80).

Embora essas relações fronteiriças fossem mais diretamente ligadas à povoação do oeste e centro-oeste paranaense e catarinense, elas faziam parte desse complexo cultural da sociedade campeira que se desenvolveu em torno das rotas dos

tropeiros, portanto influenciando, em maior ou menor grau, as regiões mais ao centro do estado, como é o caso dos Campos de Guarapuava.

É possível observar uma relação com os países vizinhos através dos laços de parentesco entre as comunidades indígenas guarani. Mota (2000) aponta um movimento interessante dessa população durante o século XIX. Segundo o autor, tanto por conta dos ataques dos bandeirantes em busca da preagem de indígenas para suprir o mercado paulista de mão-de-obra escravizada, quanto por disputas étnicas com os kaingang, os guaranis passaram a ocupar as regiões para além do rio Paraná, no Paraguai e Mato Grosso do Sul. Com a instalação da política de aldeamento nas colônias indígenas, alguns missionários passaram a negociar, com sucesso, a volta de comunidades guarani-kaiowá para o território paranaense.

Apesar da continuidade da disputa interétnica com os kaingang, o autor aponta a criação de uma rede de relacionamento que se forma entre comunidades à beira do rio Ivaí, Tibagi e Paranapanema, e uma comunicação que se dá por meios fluviais com as comunidades que vivem em território paraguaio. Mota (2000) comenta uma visita, mal vista pelos missionários, de uma comunidade inteira vinda do Paraguai; também afirma a chegada de grande número de guaranis desertores do exército do Paraguai para habitar nestes aldeamentos.

(...) presença dos Kaiowá em São Pedro de Alcântara, desde o início da década de 1850. Esses Kaiowá, através de suas alianças com o Barão de Antonina, tinham conseguido se fixar em pleno território kaingang(...). (Mota, 2000, p.75).

2.1.5 CRISE DA SOCIEDADE CAMPEIRA

Este sistema do campeirismo/tropeirismo entrou em crise no final do século XIX, com a queda da mineração e a ascensão da cafeicultura no Sudeste. A mudança econômica se aliou às mudanças no cenário político com o fim do Império e a criação da República do Brasil. Nesse cenário o estado do Paraná passou a se sustentar economicamente através da exportação da erva-mate (Tavares, 2008). Os antigos fazendeiros então passaram a adequar suas propriedades de terra e seus laços de

poder para organizar a extração e venda da erva-mate dentro dos seus domínios, como apontado por Schuster:

Ainda com relação a extração da erva-mate, Barreto (2008) coloca que o processo de ocupação da região da mata com araucárias tomou novo rumo com a decaída do tropeirismo. Agora a busca era por áreas com florestas, ou seja, quando a extração da erva-mate, que já era comum na região, tornou-se uma atividade econômica mais rentável, ou a única alternativa, “um novo tipo e fazenda apareceu com esta atividade, não mais aquela sustentada pela relação senhor - escravo, mas ainda marcada pela concentração de terras” (Barreto, 2008, p. 50). (Schuster, 2010 p. 44).

Neste contexto de transformações estruturais na sociedade envolvente, se destacam alguns processos no que tange a população cabocla dos faxinais. O primeiro deles é o investimento, ainda no governo imperial, na construção de uma rede ferroviária que facilitasse o escoamento da produção, agilizasse a chegada dos produtos com destino à exportação aos portos e encurtasse as distâncias entre as regiões do país. Esta empreitada tinha como alvo alcançar as regiões mais longínquas do Brasil, interligando inclusive os países vizinhos, Paraguai e Argentina (Tavares, 2008). Neste ínterim, em 1889, o governo imperial cede à empresa Brazilian Railways Company, responsável pela construção da Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande, uma porção de terras devolutas no estado do Paraná, hoje pertencente à Santa Catarina. No início do projeto eram 9 km de extensão para cada lado das linhas férreas, posteriormente corrigidos para 15 km (Tavares, 2008).

Até o ano de 1909 foram entregues os trechos que ligam Paranaguá a Curitiba e Ponta Grossa, e os trechos da linha Itararé-Uruguaí, que ligam Itararé a Porto União e ao Rio Grande do Sul, em Marcelino Ramos. Esta linha constitui paradas em Irati, Piraí do Sul, Reboças, entre outras cidades do centro-sul. Tal plano estrutural continuou até a década de 1960, construindo vários ramais pela região, como o de Guarapuava, entregue na década de 1940, com paradas em Gois Artigas e Inácio Martins¹⁶.

Segundo Schuster (2010) havia um litígio em relação ao território contestado entre Santa Catarina e Paraná. Entre as particularidades da região abaixo do rio Iguaçu, havia uma grande adesão dos coronéis aos ideais da Revolução Federalista,

¹⁶ Informações publicadas no site Estações Ferroviárias do Brasil. Disponível em: <http://www.estacoesferroviarias.com.br/pr-tronco/parana.html>. Acesso em 01 dez. 2023.

que se identificavam mais com o governo catarinense, em suas relações de troca de favor, do que com a elite ervateira paranaense, esta aliada ao governo republicano e que não demonstrava interesse em fazer investimentos em uma região legalmente indefinida.

Nesse contexto, a empresa *Brazilian Railways Company* instala a indústria madeireira *Lumber* nesta região contestada, com vistas à exploração vegetal da vasta floresta de araucárias. O autor indica que aqueles moradores que se recusassem a sair voluntariamente seriam tirados à força pelo poder público, promovendo uma limpeza étnica da população cabocla, sob a alcunha de invasão das terras devolutas.

Estas medidas autoritárias aliadas a um desequilíbrio de forças e à presença de profetas messiânicos, junto à população cabocla, que tinham por costume denunciar o sistema republicano como “ação do diabo”, resultou na Guerra do Contestado nas terras abaixo do rio Iguaçu.

(...) se caracterizam presença de laços de interdependência entre iguais e entre desiguais, de um autoritarismo, cuja escala variava na pirâmide “de poder e de chefias fundadas na possibilidade de disposição de recursos. (Monteiro, 1974, p. 21 apud Tavares, 2008, p.528).

2.1.6 ERVA MATE E OS FAXINAIS NO PARANÁ

Chang (1988) aponta certa harmonia, pelo menos ao ponto de não eclodir uma revolta popular nas terras paranaenses, que configurou um sistema de posse de terras durante o ciclo da erva-mate. A autora aponta que, para os donos de terra, era interessante economicamente manter tanto os ervais quanto as florestas de araucárias e imbuías em pé, como reserva de mercado para o extrativismo vegetal, garantindo a sobrevivência do território faxinalense na região.

Nerone (2000) aponta o exemplo da comunidade de Marmeleiro de Baixo, na cidade de Rebouças, onde os próprios integrantes consideram o ano de 1928 como “data de nascimento” deste faxinal. Data esta, memorial da época em que se instituíram as cercas e os fechamentos das terras de criar, ao contrário do costume anterior de criação cabocla totalmente à solta, sem limitações fixas do território (Ferreira, 2021). O fechamento do criadouro significava impor limites de terras para o uso comum da comunidade. Entretanto, em uma época de regularização da questão

fundiária, tanto dos limites entre estados, quanto dos loteamentos para a implantação das colônias de agricultores imigrantes, a instituição legal do faxinal permitiu a continuidade do modelo caboclo de uso comum da terra.

Um primeiro aspecto significativo é o caráter histórico do sistema (faxinal): ele se constitui a partir de um contexto específico de relação entre a economia local e a comercialização da erva-mate – que, no final do século XIX e início do XX, se torna o principal produto de exportação do Paraná, chegando a ser o terceiro do país. (Porto, 2013, p.65).

Renk & Winckler (2017) explicam uma realidade diferente nas terras do Contestado desde que passadas aos domínios catarinenses, a partir de 1917. Ali a colonização das terras devolutas foi transferida para a empresa “*Brazil Development*”, subsidiária da “*Brazilian Railway*”, responsável pela construção da ferrovia, até o ano de 1932. Esta empresa terceirizou o serviço de loteamento que, na prática, retalhou os terrenos em minifúndios dedicados ao recebimento de colonos estrangeiros, fazendo desta forma uma transferência das terras de posse do campesinato caboclo para outro modelo de campesinato mais moldado ao sistema capitalista de apropriação da terra.

Esse é o momento da etnicização, resultando na etnogênese dos caboclos (BANTON, 1979), ocasião em que foram transformados em minoria social, uma vez desestruturada a base morfológica, o que favoreceu a expropriação desse campesinato. Trata-se de um evento de intersecção de dois campesinatos, um em sua constituição e consolidação enquanto modelo de pequena propriedade e outro na desqualificação de seu modelo e de seu modo de vida. (Renk & Winckler, 2017, p.313).

Tavares (2008), em uma análise sobre o processo de imigração que se deu nas regiões paranaenses, afirma que o processo se deu primariamente durante o Império brasileiro, ainda no século XIX, e foi concentrado nas regiões do Paraná Tradicional, deixando as regiões abaixo do rio Iguaçu sem investimentos nesse sentido. Nessa época se dava a industrialização da produção da erva-mate – cujos principais centros eram a cidade de Curitiba e de Paranaguá (onde acontecia a exportação do produto) –, promovendo a inserção dos colonos imigrantes no modo de produção e, conseqüentemente, nos modos de uso da terra, já tradicionais deste território.

A partir da segunda metade do século XIX, a mistura de culturas e práticas sociais foi o elemento mais importante na consolidação dos faxinais no Paraná, momento em que se intensificou a imigração dos camponeses europeus, principalmente aqueles oriundos do leste europeu, mais especificamente da Ucrânia – cujos primeiros imigrantes camponeses a

chegaram ao Paraná o fizeram no início da última década do século XIX – e Polônia – dessa nação, os primeiros camponeses chegaram ao Paraná em 1860. (Tavares, 2008, p.471).

No entanto, Wachowicz (1985) aponta que o costume caboclo era alicerçado sobre um modo de vida seminômade e que a partir da miscigenação cultural com os povos eslavos se dá a fixação destas populações em um território próprio.

Segundo Wachowicz (1985) foram os camponeses poloneses imigrantes os responsáveis diretos pela a introdução de cercas nos sertões paranaenses e, do “declínio do modo de viver seminômade das populações ocupadas com o gado”. A maior fixação do homem à terra e a delimitação das propriedades por meio das cercas, eram essenciais a introdução da agricultura de subsistência” (Wachowicz,1985, p. 119) no Estado do Paraná. (Schuster, 2010, p.47).

É importante notar que este processo de imigração para o Paraná faz parte de um cenário mais amplo e complexo pelo qual o Brasil estava passando: o fim de um ciclo econômico baseado na extração mineral do ouro das Minas Gerais e o crescimento de uma classe de latifundiários ligados à cafeicultura no sudeste; o início do processo de industrialização e urbanização; e a entrada no sistema capitalista de fato, com as pressões pelo fim da escravidão e apropriação capitalista da terra e da força de trabalho, ou seja, baseada na valorização comercial destes bens.

Hartung (2005), com base nos trabalhos do historiador Pinheiro Machado (1963 e 1968), indica que com o fim do ciclo econômico do ouro nas Minas Gerais, o sistema de abastecimento baseado no tropeirismo entrou em colapso. Como reação a esta crise, os fazendeiros campeiros optaram pela venda da mão-de-obra dos escravizados para as fazendas de café do interior paulista. Este processo de tráfico interno foi tão expressivo que os números de registros de escravos na província do Paraná caíram drasticamente a partir de 1870. Thomé (2007) também aponta o processo de alforria por manumissão (com restituição por parte do governo) como importante fator para a diminuição do número de cativos no estado.

Essa emigração da mão de obra escravizada durante um programa de imigração de colonos europeus resultou num processo de branqueamento da população paranaense em geral, que também se refletiu na população dos faxinais. Desta forma, entende-se que a contribuição cultural dos negros está presente nas práticas tradicionais do povo caboclo miscigenado, do qual fez parte durante quase três séculos. Esse notável clareamento da cor da pele, causado pela migração forçada

de parte dos negros escravizados e pela chegada de imigrantes europeus, foi responsável pelo apagamento da presença da população negra, assim como do histórico de escravidão presente nestas regiões durante todo o período colonial.

Esta redução do número de escravos parece estar relacionada a diversos fatores como o encarecimento do preço do escravo após a proibição do tráfico e, mais especificamente para os Campos Gerais, à mudança de atividade nas fazendas: a internada exigia um número bem menor de escravos que a criação. Mais tarde ainda, depois do fim das atividades pecuárias, parte destes escravos seria vendida para as fazendas paulistas de café (Machado, 1963). Essa diminuição dos plantéis, entretanto, não significou o desaparecimento do escravo no Paraná, nem se pode daí deduzir uma “insignificância” da presença negra na formação da população paranaense. O número de escravos apenas se reduziu o que não é sinônimo de desaparecimento. (Hartung, 2005, p.186).

Hartung, ao citar o trabalho de Romário Martins e de outros historiadores que seguiam na mesma linha, aponta um erro historiográfico. Ele explica que estes “insistiam, a despeito dos dados que eles próprios apresentavam, em afirmar que os negros não tiveram expressão numérica ou cultural na formação populacional paranaense” (Hartung, 2005 p.185). O autor ainda afirma que tal alegação, repetida por diversos historiadores paranaenses, estaria definida por um posicionamento ideológico alinhado ao discurso de branqueamento¹⁷ associado às teorias de determinismo biológico e geográfico em voga durante o século XIX.

A fase de ouro da erva mate no Paraná, conhecida então como ouro verde, se inicia com o primeiro processo de industrialização do Brasil – simultaneamente em São Paulo com o café (Matsunaga, 2022). A partir de 1873, a circulação da produção foi facilitada pela abertura da estrada da Graciosa, que liga Curitiba à Antonina. Nesse mesmo período, os fazendeiros do planalto passaram a investir na extração do mate para suprir a demanda de exportação para os países platinos, auxiliados pelas inovações advindas no processamento do mate, promovidas por um dos principais ervateiros de Curitiba à época, o empresário Ildefonso Pereira Correia, intitulado Barão do Serro Azul.

Porém, segundo Matsunaga (2022), o governo argentino, principal destino da erva paranaense exportada, iniciou um processo de protecionismo industrial já nos

¹⁷ Discurso baseado nos trabalhos de Silvio Romero, Nina Rodrigues, Francisco Viana, que apontava a mestiçagem como afirmação de um processo de branqueamento geracional da população brasileira.

idos de 1885, culminando posteriormente na proibição da importação de erva-mate em 1931, sob a alegação de haver excedente de produção no país. Isso apenas dois anos após a grande crise monetária internacional de 1929, pondo fim a esse ciclo econômico no estado do Paraná.

2.1.7 EXPLORAÇÃO DA MADEIRA

Chang (1988) explica que a instituição de lideranças comunitárias ligadas à autoridade municipal no início do século XX, durante o processo de regularização dos faxinais, servia como garantia de preservação dos recursos importantes para a economia local, como era o caso das florestas exportadoras de erva-mate e madeira. A ampliação do acesso e as possibilidades de escoamento da produção local contribuíram, em sentido inverso ao esperado, para a manutenção dos modos de vida tradicionais dentro de uma sociedade moderna.

Nessa linha investigativa, Schuster (2010) ressalta a existência de um ciclo de extrativismo de madeira para exportação acontecendo simultaneamente ao ciclo da erva-mate e tendo, da mesma forma, suas possibilidades de escoamento facilitadas pela abertura da Estrada da Graciosa. Estas empresas se espalharam por todo o território paranaense explorando principalmente as madeiras de pinheiro e imbuia, cenário este que permanece praticamente inalterado até a década de 1950. Segundo o autor, no ano de 1920 já havia 174 empresas madeireiras instaladas no estado do Paraná.

Para Tavares (2008), o ponto alto dessa atividade se dá no período entre 1926 até a década de 1960, denominado por Carvalho (1984) de “economia extrativista da madeira”. A exploração por parte dos grandes latifundiários era dupla: extração da erva-mate e corte das árvores para exportação. O transporte desse tipo de carga ganhou grande mobilidade com a instalação da via férrea que ligava Ponta Grossa à Curitiba e à Paranaguá em 1894.

Com a implementação da infraestrutura ferroviária as empresas madeireiras chegaram às regiões mais ao interior, primeiro à região de Irati e Rebouças no centro-sul, cujas paradas faziam parte da rota principal de ligação de São Paulo ao Rio Grande do Sul; e posteriormente à região de Guarapuava, com a constituição do ramal de Guarapuava que passa exatamente por Inácio Martins.

Liliana Porto (2013), estudando o município de Pinhão, também na região centro-sul, aponta que as madeireiras passam a atuar com maior intensidade a partir da década de 1950, coincidindo com a chegada da linha férrea, com destaque para a empresa Zattar S/A. Ayoub (2013) analisa a relação entre a presença das madeireiras e os posseiros de Pinhão, apontando uma relação de dominação através de intimidação e violência. Esta se deu pela atuação de jagunços e pistoleiros a serviço destas empresas, determinando inclusive datas nas quais seria permitida a atividade de lavrar a terra, entre outras formas de abuso e perseguição. Contudo, a autora (Ayoub, 2013) destaca um tipo de relação ambígua desses sujeitos com as comunidades. Se por um lado eles prestavam serviço para a empresa, oprimindo os moradores, por outro eles mesmos lá moravam e exerciam uma sociabilidade ligada àquele território e àquela comunidade. Portanto, não é possível posicionar os sujeitos em dois polos antagônicos, mas buscar compreender a relação dialética que foi se construindo após a chegada de elementos de um projeto de Modernidade, envolvendo uma comunidade tradicional e as dinâmicas pessoais, sociais e culturais dos sujeitos que se veem imersos nessa relação estrutural.

O que vale destacar nesse caso é a transformação radical na forma de apropriação da terra por parte destas empresas, comprando ou arrendando terras no interior do criadouro para a exploração da madeira de pinheiro e imbuia; adquirindo árvores em pé dentro dos terrenos de terceiros (Tavares, 2008); permanecendo nestas terras até exaurirem os recursos; e criando estruturas de empregos e moradia de tal maneira que seus trabalhadores ficavam completamente dependente da presença dessas empresas no território. Conforme sintetiza Schuster (2010), esta prática se caracterizava por um tipo predatório de uso da terra, praticamente nômade, partindo para novos espaços de mata fechada assim que se exaurisse a produção local.

O que se tornava claro é que com o estabelecimento das serrarias algumas rupturas começavam a surgir nos faxinais, dentre elas está a ocorrência de transformações na dinâmica interna, tanto relacionada ao uso da terra quanto a organização do trabalho e da produção. A extração da madeira pouco influenciava na ocupação do solo, 'era uma atividade nômade', itinerante, ou seja, antagônica as praticadas pelos faxinalenses, que contribuíam para a ocupação do solo. (Schuster, 2010, p.56).

Embora Chang (1988) aponte uma centralização do capital nas mãos de uma minoria de empresários do ramo da madeira, Souza (2010) propõe um contraponto,

observando que era uma forma de serviço que não exigia muito esforço do sujeito faxinalense, dado à abundância das florestas, permitindo a eles entrarem no sistema de compensação financeira proposto pela modernidade capitalista.

A introdução de sistemas intensivos de extração de madeira no criador, ao contrário do método de extrativismo artesanal, praticada pelos moradores locais, ocasionaria inicialmente, a sensação de “otimismo” com o “projeto” das madeiras, visto que era “fácil” e oportuno viver da renda advinda da comercialização da madeira, que existia em abundância. Parecia não haver problemas: a renda era imediata através da venda do pinheiro e da imbuia; o comércio de alimentos aumentara com a presença da população itinerante que vagava junto com as serrarias, e logo, formavam “vilas” próximas a indústria, assim como os próprios moradores do criador, principalmente os de menor renda e terra, tinham nas serrarias a oportunidade de se assalariarem nos diversos serviços proporcionados (Souza, 2001, p. 62). (Schuster, 2010, p. 54).

Contudo, Schuster (2010) afirma que esse uso exaustivo dos recursos naturais e humanos causou uma transformação profunda na entropia do Sistema Faxinal. Devido ao corte das espécies mais altas, as plantações de erva-mate foram destruídas e houve uma escassez de pinhões para a alimentação natural dos porcos criados soltos, o que Tavares (2008) denomina de “crise ambiental”.

Embora este progressivo desmatamento possa ser considerado, a partir de um aspecto ambientalista, como o início de um processo de desmantelamento das comunidades tradicionais, provocado justamente pela prática de racionalidades exploratórias não tradicionais; pelo aspecto socioecológico, pode se destacar a resiliência do modo de vida que atrela os costumes tradicionais ao ambiente onde se vive. Tavares (2008) indica que a continuidade do modo de vida faxinalense durante um longo tempo após o desmatamento, com o uso equilibrado dos recursos naturais e a prática do uso comum desses recursos, conseguiu chegar à regeneração das matas e florestas da região centro-sul em muitas comunidades.

2.1.8 MODERNIZAÇÃO NO CAMPO E CRISE NOS FAXINAIS

Priori *et al* (2012) apontam para um processo de modernização que ocorre no Brasil, com mais intensidade a partir da crise financeira de 1929, passando por uma longa transição entre uma economia de base agro-exportadora para uma economia urbano-industrial. Os autores indicam que até esta época as economias regionais tinham um caráter mais independente, inseridas cada uma em seu contexto agro-exportador, mas com pouca articulação interna e nacional. O aspecto desenvolvimentista e centralizador dos governos nacionais subsequentes promoveu a criação de um plano econômico nacional que acelerou o plano da industrialização e da substituição das importações, no contexto urbano. Contudo, esse ímpeto transformador só alcança o campo na década de 1960.

Entre as várias vertentes que pensavam modelos de inserção do Brasil no capitalismo industrial, essa se deu sob a perspectiva produtivista do então Ministro da Fazenda do país, Delfim Neto. Este, abandonou a discussão sobre uma reforma agrária, focando no papel do estado como promotor de desenvolvimento e qualidade de vida para os moradores do campo através da inserção destes em uma produção agrícola com maior produtividade, o que ficou conhecido como “modernização conservadora” do campo (Priori et al, 2012).

Sonda & Bergold (2013) afirmam que essa modernização chega ao estado do Paraná somente uma década depois, em 1970, transformando as estruturas agrárias e agrícolas profundamente em menos de dez anos. Segundo Tavares (2008), essa modernização tem por base a “revolução verde”, de origem norte americana, cujo objetivo era o ganho de produtividade via incorporação dos “novos fatores de produção” – isto é, a importação de ferramentas industriais, tais como sementes modificadas geneticamente, adubos orgânicos, agrotóxicos e maquinarias – que, segundo Salles (2013), tem aspectos voltados para a financeirização do campo. Schuster (2010) ainda aponta que esta produção era voltada para a satisfação das necessidades da agroindústria nacional recém-organizada e voltada para a exportação a partir da monocultura.

Portanto, é possível entender esse processo como uma inserção do campo na lógica capitalista, com a apropriação da terra como recurso financeiro, tanto na sua posse quanto no seu uso, direcionado à produção de monocultura.

Consequentemente, nota-se uma crescente dependência do produtor por produtos industrializados, desde o acesso a sementes, passando por ferramentas, tratores e fertilizantes; pelo escoamento da produção voltado primordialmente para a exportação; assim como uma financeirização que eleva os valores das terras produtivas. Ou seja, aspecto de uma mecanização que, em última instância, dispensa grande parte do trabalho humano.

Esse tipo de produção é voltado para as *commodities* e tem um caráter homogeneizante das formas de produção (Schuster, 2010). Ele não leva em conta as especificidades do local e suas formas de produção, descaracterizando inclusive as paisagens do território e, com isso, suas sociabilidades locais ligadas ao ambiente. Enquanto a economia tradicional funciona de forma regional e territorializada, a produção industrial faz parte de uma economia global, desterritorializada e desterritorializante (Schuster, 2010).

O autor aponta que o plantio do fumo é uma escolha estratégica de muitas comunidades faxinalenses para se inserir neste contexto industrial (Schuster, 2010). Outra escolha é o plantio da soja, ligado à chegada de colonos gaúchos à região dos faxinais, não adaptados ao território, e que trouxeram consigo as práticas de agricultura industrial. Nerone (2000) indica que após o fechamento da fronteira agrícola e a construção da Usina de Itaipu, também na década de 1970, alguns colonos oriundos do Rio Grande do Sul passaram a buscar terras mais baratas na região sul do Paraná. A chegada destes colonos, chamados pelos faxinalenses de “gaúchos”, suscitou um conflito sobre a forma de uso da terra, tanto na manutenção dos criadouros para pecuária extensiva quanto na agricultura.

Quando os gaúchos chegaram aqui no Santa Anita, eles foram comprando tudo que era terreno, desde faxinal até terra de planta. Eles mediam os terrenos e já metiam cerca, só que era uma cerca só de quatro fios, daí não vedava a entrada dos porcos (...) daí os que eles pegavam eles ou matavam ou fechavam, diziam que era deles, pois tava no terreno deles e tinha também a lei dos quatro fios, que tava do lado deles, se eles fizessem uma cerca de quatro foi já tavam certo e podiam plantar aí. Daí a comunidade teve que se unir e ir fazendo cercas de 9 fios para os porcos não entrarem, onde os faxinalense não fizeram feixes virou terra de planta. (MORADORES DO FAXINAL SAUDADE SANTA ANITA, 2007 *apud* Schuster, 2010, p. 57)

Em uma conversa com Seu Oswaldir, morador da comunidade de Rio Pequeno em Inácio Martins, ele também comenta sobre estas transformações nos faxinais. Diz o faxinalense que até os “anos 70” sua comunidade tinha um grande criadouro, nele todos os moradores deixavam os porcos pastarem à solta, comendo os pinhões

debaixo das árvores, mas a partir da aprovação/execução de uma lei, chamada “Lei dos 4 fios” ou “Lei do Pé Alto”¹⁸, que permitia o abate de animais invasores e a obrigatoriedade de cercamento dos criadouros, a prática da criação solta foi se inviabilizando.

Nerone (2000) considera, ainda, a questão do acesso ao sistema de crédito rural subsidiado, oferecido pelo governo como oportunidade de crescimento para os pequenos agricultores. Este, no entanto, como ressalta a autora, era oferecido somente para quem podia deixar suas terras como garantia do empréstimo, negando assim acesso a grande parte da população faxinalense sem-terra ou com posses informais – como no exemplo citado anteriormente da comunidade de Faxinal do Posto.

A autora cita uma pesquisa de 1994 do Instituto Paranaense de Desenvolvimento Econômico e Social/IPARDES, que demonstra o avanço de uma lógica de modernidade industrial sobre as comunidades tradicionais na década de 1970, persistente na de 1980, observada em continuidade até os dias de hoje com a configuração de um agronegócio poderoso no estado do Paraná.

As transformações ocorridas na ocupação agrícola do solo paranaense se devem às situações específicas de cada década. Na década de 70, se deram mais pelo avanço de sua fronteira agrícola associado com o início da modernização tecnológica, impulsionada principalmente pelo crédito rural, um dos instrumentos da política agrícola. No decorrer da década de 80 as transformações continuaram a ter praticamente o mesmo comportamento da década anterior, porém com maior ênfase nas modificações de sua base produtiva, como a expansão da soja e do trigo e o declínio do café e do algodão (IPARDES, 1994). (Nerone, 2000, p. 192).

Souza (2010) elabora um gráfico demonstrativo que relaciona cada comunidade de faxinal estudada em seu trabalho ao principal conflito com o agronegócio e/ou poder público local. Os principais antagonistas, segundo o autor, são: chacareiros e granjeiros, plantio de Pinus, Eucalipto, maçã, fumo e soja, pecuária de corte e de leite, empresas de Pinus, mineradoras, madeireiras e órgãos de Estado,

¹⁸ Diz respeito à Lei n. 3071, de 1º de janeiro de 1916 – Código Civil; Capítulo II; Da propriedade imóvel; /seção V; Dos direitos de vizinhança do uso nocivo da propriedade/ Do direito de tapagem; Art.588. O proprietário tem direito a cercar, murar, valar, ou tapar de qualquer modo seu prédio, urbano ou rural, conformando-se com estas disposições (...) 3º. A obrigação de cercar as propriedades para deter nos seus limites aves domésticas e animais, tais como cabritos, porcos e carneiros, que exigem tapumes especiais, cabe exclusivamente aos proprietários e detentores.

como prefeitura ou DER (Departamento de Estradas e Rodagem), e a madeireira Zattar S/A, especificamente no município de Pinhão.

Este estudo aponta para a totalidade das disputas no município de Inácio Martins com chacareiros e plantação de Pinus, enquanto na comunidade de Pirapó, em Irati, aparece a plantação de soja, e no Taquari, em Rio Azul, a soja e madeiras¹⁹. Durante a participação na “Caminhada pela vida das mulheres”, organizada pela “Casa da Cultura” na comunidade Gois Artigas, em Inácio Martins, foi possível notar a crescente presença de terras dedicadas ao cultivo do Pinus em torno da estrada de chão, assim como a preocupação dos moradores com o crescimento desta atividade no município.

Entretanto, como citado anteriormente, esta relação não pode ser simplificada por uma dicotomia entre exploração madeireira e comunidade. Nesta mesma caminhada esteve presente um morador, oriundo de Guarapuava, que adquiriu terras na região para o cultivo de Pinus, e que participa ativamente da vida da comunidade. É evidente a proximidade dos faxinalenses com o trabalho em madeiras ou serrarias, enquanto prestadores de serviço, peões, ou trabalhadores formais.

Ainda pode-se notar uma característica, destacada por Löwen Sahr (2008), que descreve enquanto elementos concretos do “mundo moderno” a construção de instituições dentro do território faxinalense. A autora destaca a presença física da igreja católica oficial, que integra a fé da comunidade ao corpo internacional da fé católica; o sistema de saúde, lazer e educação públicos, ligados à chegada dos elementos ligados ao poder estatal na comunidade; e o estabelecimento do comércio ligado a um mercado capitalista e à oferta de produtos industrializados produzidos fora da comunidade.

Todo este processo drástico de transformações físicas, com reflexos importantes na organização social nos faxinais, levou os pesquisadores Chang (1988) e Carvalho (1984), a partir de um pensamento determinista, a decretar uma eminente desarticulação completa das comunidades faxinalenses. Suas pesquisas tiveram com base as dificuldades vivenciadas pelos moradores na manutenção do uso comum de terras que, no entendimento dos autores, seria a principal característica do Sistema Faxinal.

¹⁹ As comunidades citadas fazem parte dos espaços visitados durante as saídas de Campo deste trabalho.

No entanto a continuidade das pesquisas aponta o sentido inverso, uma valorização e reformulação do sentido comunitário nos faxinais que se apresenta sob a forma de uma identidade étnica, característica dos povos destes territórios.

Porto (2013) entende que o criadouro comunitário coexiste com outras formas de produção, ou seja, se adapta. Por isso é importante entender a comunidade tradicional como sujeito histórico, que pensa sua inserção no momento presente e defende seu modo de vida nesta relação, de forma que, a partir destes desafios mais complexos, apresenta uma vitalidade crescente enquanto identidade.

Assim, o criadouro comunitário coexiste com produções distintas, bem como com distintos usos da mão de obra. Além disso, não há um caminho predeterminado no sentido de sua desagregação (ou seja, é mais fácil reconhecer a historicidade própria do sistema): apesar da crise identificada pelo autor na década de 1970, ele é retomado posteriormente, encontrando-se em posição mais sólida na década seguinte. (Porto, 2013, p. 63).

Nesta mesma intenção, Nerone (2000) afirma que o Sistema Faxinal só pode ser entendido com profundidade a partir da sua totalidade, da qual o Criadouro faz parte, mas não esgota a significação do espaço. Ou seja, a designação de faxinal não está atrelada exclusivamente à presença de um sistema produtivo particularmente tradicional, mas sim à existência de uma comunidade, um coletivo que se define em relação a outros coletivos, à sua espacialidade, temporalidade e intencionalidade enquanto produtor de uma cultura particular.

A partir de uma forma de pensamento menos atrelada à economia, Souza (2009) aponta a existência de mais de duzentas comunidades faxinalenses no estado do Paraná em 2008.

Passados mais de 20 anos destas interpretações teóricas oriundas de abordagens deterministas e evolucionistas visto que, afirmaram, sob o ponto de vista econômico, a incompatibilidade entre as lógicas produtivas em questão, expondo o domínio produtivo do modelo capitalista em detrimento da lógica tradicional. O que se observa, neste período, traduz o silêncio consentido sobre explicações para o fenômeno da permanência, mediante conflitos e tensões envolvendo mais de duas centenas de faxinais em disputas contra seus antagonistas históricos e atuais. (Souza, 2009, p. 15).

Portanto, é possível concluir que a população cabocla se forma coletivamente a partir de trabalhadores livres, com uma diversidade de origens e etnias, que se conforma como uma unidade cultural a partir da afirmação de práticas culturais comuns no ambiente da sociedade campeira, com uma forte ligação com a mata das araucárias e a produção de erva-mate. Mas, para além disso, é possível perceber as

comunidades faxinalenses enquanto singularidade, relativa à vivência dentro da floresta, à dedicação familiar à agricultura de subsistência, aos laços de compadrio e em relação à presença de ervais naturais próximos – portanto, como uma diferenciação dentro da cultura cabocla.

Sobre isto, com base em toda essa reflexão, é possível entender os faxinais como uma instituição que surge no início do século XX, na associação da cultura cabocla com a cultura dos colonos imigrantes, principalmente eslavos, nas regiões de ervais nativos nas matas de araucárias do estado do Paraná, durante um ciclo produtivo da erva-mate. Se diferenciam, assim, do restante dos territórios caboclos que se estendem pelo oeste e centro-oeste catarinense e norte rio-grandense, tanto nas regiões de matas quanto de campos e capões.

2.2 ORGANIZAÇÃO NO FAXINAL

É possível explicar a organização dos faxinais a partir de sua territorialidade própria, congregando três aspectos relacionais: um modo de vida particular, que tem sua relação própria com o ambiente; uma sociabilidade particular, isto é, sua relação com os membros humanos; e uma relação simbólica particular, que envolve a relação com os entes não humanos (que se comportam como sujeitos), com a espiritualidade e com a ancestralidade – assim como as formas de significar as outras duas relações anteriores.

Gubert Filho (2009) apresenta estes três aspectos sob as categorias de “uso comum da terra” (uma relação ambiental), “modo de apropriação da terra” (uma forma de relação social), e “forma de viver e significar o território”.

2.2.1 AMBIENTABILIDADE

Na relação com o ambiente, são diversas as esferas que dizem respeito ao entendimento e à organização da espacialidade nestas comunidades. Pereira (2022) diz que normalmente os faxinais são caracterizados pela presença ou não do

criadouro comum. Porém, a relação do uso da terra como espaço partilhado de criação é variável de acordo com as pressões pelas quais as comunidades passam, assim como suas escolhas em diálogo com a sociedade envolvente, podendo se configurar de muitas maneiras, entre um extremo onde o criadouro é completamente preservado, e outro onde o criadouro desapareceu dando lugar a outros arranjos produtivos. Desta forma, Pereira (2022) afirma que o que define uma comunidade faxinalense são as formas de partilha, de uso comum do espaço e dos recursos naturais disponíveis neste espaço, assim como as formas de mobilização para defesa deste modo de vida compartilhado, ou seja, o foco desta definição se localiza sobre o uso comum dos recursos disponíveis.

A evidência de que um sistema faxinal não está caracterizado apenas pela presença de uma estrutura objetiva tal como pressupõe o “criadouro comunitário”, mas relaciona-se pela mobilização em defesa da modalidade de uso comum dos recursos naturais, nas terras de plantar, pequenos talhões de roça quilombola, no criadouro comunitário, quintais e hortas circundam as casas. (Pereira, 2022, p. 115).

Como afirmado anteriormente, Chang (1988) chama atenção para o fato de que, nos faxinais, a partilha e uso comunitário dos recursos se dão nos espaços de criação, ao contrário do arranjo mais observável na realidade brasileira, que se dá no espaço de lavoura. Ou seja, este arranjo baseado na partilha está vinculado a um espaço de convivência entre os membros da comunidade e também seus animais, onde ocorrem trocas e compartilhamento dos mais diferentes recursos necessários para a subsistência, e não necessariamente vinculado a um tipo específico de produção puramente econômica.

Vilpoux (2017), a partir de uma perspectiva socioecológica (relacionado aos sistemas de agrobiodiversidade), destaca a convivência e integração com o meio ambiente como principal característica dos faxinais, ou seja, há uma relação direta entre as práticas culturais e simbólicas com o meio ambiente onde essa cultura se produz. Neste aspecto, Nerone (2000) afirma que as comunidades faxinalenses normalmente se estão em espaços florestais e rodeados por terras de lavoura, chamados por ela de “espaços verdes”. Aspecto este que, segundo a autora, oportuniza um ambiente de preservação e reprodução permanente da fauna e da flora do ambiente.

(...) produziu-se um imaginário e um projeto social de natureza, estreitamente ligado à ideia de indissociabilidade entre o ecossistema florestal e o sistema sociocultural. (Carvalho & Floriani, N., 2017, p. 11).

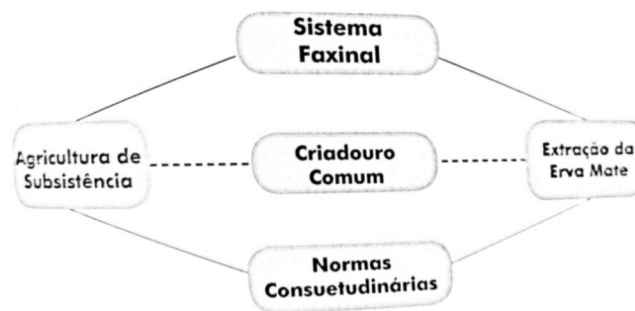
Sob o aspecto produtivo do uso da terra, Vilpoux (2017) caracteriza os faxinais como comunidades Agro-Silvo-Pastoris, que tem uma produção ligada simultaneamente à agricultura de subsistência, à silvicultura, dedicada à extração vegetal das florestas, e à criação de animais. Embora este tripé produtivo desenvolvido por Chang (1988) seja muito utilizado na literatura sobre os faxinais, Porto (2013) chama a atenção para o fato de que os faxinais se afirmam mais fortemente sobre as atividades silvo-pastoris do que nas agrícolas. Sua postulação tem como base o fato de os espaços de plantio se localizarem distantes dos faxinais, mas também devido aos processos de transformação decorrentes da história de cada comunidade, existindo aquelas que já não possuem mais as terras dedicadas à lavoura, em sentido inverso à abordagem clássica do campesinato brasileiro que busca vincular esta população rural às atividades agrícolas.

Nerone (2000), compartilhando da mesma preocupação em não vincular os faxinais a uma forma de exploração exclusiva da terra, afirma que o faxinal só pode ser entendido em sua profundidade, a partir da sua totalidade, da qual o Criadouro faz parte, mas não esgota a significação do espaço. Neste sentido a autora entende que, também a partir das transformações observadas, existem comunidades de faxinais que já não apresentam um espaço aberto de uso comum para o criadouro e que, portanto, este aspecto não é suficiente para definir a comunidade como faxinal.

Com foco permanente no criador, define como motivo central para sua criação a economia de material na construção de cercas que separassem as áreas de pastagem das de lavoura. No entanto, a partir do momento em que ele se estabelece, marca a sociabilidade local e instaura relações de amizade, vizinhança e compadrio entre os participantes do sistema. Também define padrões mais amplos de trabalho, uso da terra, compra e venda, herança. (Porto, 2013, p. 63).

Embora esse tripé não esgote a significação do faxinal, entende-se como fator importante para compreender a organização destas comunidades. Esta configuração produtiva foi denominada por Chang (1988) como um sistema econômico, ao qual ela chamou de Sistema Faxinal.

FIGURA 1 - SISTEMA FAXINAL



Fonte: Nerone (2000).

O Sistema Faxinal é um modelo tripartite de produção, entretanto se dá em dois espaços, as Terras de Plantar e as Terras de Criar (Nerone, 2000). Nas Terras de Plantar se dá a produção agrícola para a subsistência de forma tradicional, com destaque para o cultivo de milho, feijão, fumo, arroz, batatas e cebola, entre outros. Estas terras ocupam uma paisagem denominada “capoeira”, também chamadas de Terras de Cultura (Porto, 2013), que possuem um relevo mais ondulado, dedicado às lavouras, produzidas através do sistema de pousio e agricultura de coivara (Renk, 1997), com base em queimadas, tempo de descanso para recuperação do solo e rotatividade de terrenos utilizados (Ferreira, 2021). Estas terras ficam em espaços sem a presença de florestas e próximos a rios; nelas se encontram os paióis, tanto para guardar os equipamentos de lavoura quanto para abrigar os trabalhadores durante os dias de serviço. Vias de regra, estas terras ficam distantes das habitações (Porto, 2013).

Seu Oswaldir, morador da comunidade Rio Pequeno em Inácio Martins, comenta que as terras de plantar de seu pai ficavam nas encostas da Serra da Esperança, distantes cerca de doze quilômetros da sua casa. Em épocas de plantio costumava-se passar a semana trabalhando nas terras, dormindo nos paióis e voltando para casa somente nos finais de semana. Segundo o morador estas eram terras de capoeira bastante íngremes e de difícil manejo.

As terras de cultura, a fim de terem a produção protegida da eventual destruição pelos animais criados à solta nos faxinais, eram ou distantes dos mesmos, ou deles separadas por algum acidente natural, ou mesmo por cercas construídas pelos habitantes regionais. Nestas terras se localizavam os paióis, utilizados tanto para armazenamento dos produtos agrícolas quanto para abrigo e morada durante períodos em que há intensificação do trabalho na lavoura. (Porto, 2013, p. 61).

Nas Terras de Criar se dão duas atividades produtivas, a silvicultura e a pastoril. Estas se dão em um espaço de relevo suave, ondulado e/ou plano em ambientes florestais em meio às matas de araucárias com a presença de imbuías, cedros, canelas, as paisagens de faxinal. Dessas matas se faz a extração de madeira, principalmente imbuia, cedro, canela e pinhão. Embaixo das sombras destas árvores mais altas aparece a erva-mate nativa, maior fonte de renda destas comunidades nos períodos de colheita (Gubert Filho, 2009).

A produção pastoril também se dá neste espaço. As Terras de Criar são normalmente isoladas das Terras de Plantar por grandes distâncias, ou pela presença de obstáculos naturais, ou separados por cercas valos e mata-burros²⁰, evitando o acesso dos animais ao espaço de lavoura. Todo este espaço cercado é o criadouro comunitário, neste espaço os animais são criados à solta e misturados. São presentes uma diversidade de tipos de animais: gado, equino, muar, suíno, caprino, ovino e aves (Nerone, 2000). A fim de identificação, nestes animais eram feitas marcas nas orelhas ou nos lombos; e como muitas vezes a reprodução sem controle gerava animais sem dono, estes podiam ser usados como alimentação comunitária em atividades coletivas.

Esse espaço do criadouro é o mesmo espaço de convivência dos faxinais, onde ficam suas habitações. Nerone (2000) aponta a existência das propriedades privadas, os quintais, onde se constrói a infraestrutura de subsistência, que se trata da presença de uma casa grande, cozinha de chão, casa do monjolo, casa de forno, estrebaria, galinheiro, quintal, jardim, mangueirão e frechame. O mangueirão serve também como manutenção do estilo de criação em espaço comunitário, quando não há pastagem aberta na comunidade – uma forma de manter o aspecto da solidariedade característica, sem depender do aspecto físico tradicional (Souza, 2009).

Tal espaço é normalmente entrecortado por um rio, como recurso para a criação de um açude, tanque, bica, entre outras formas de utilização da água como recurso natural (Nerone, 2000). Neste espaço também se dá a agricultura privada,

²⁰ Mata-burros são estruturas, normalmente de madeira, construídas no chão na saída do faxinal, com espaços entre as ripas, para impedir a passagem dos animais para fora das terras de criar.

com uma policultura alimentar de grãos e hortaliças, fonte de temperos e remédios, ao qual se dá o nome popular de farmacinhas (Menin, 2014).

Como demonstra a fala de Acir Túlio, representante faxinalense, a área de uso comum do faxinal é delimitada por uma cerca comunitária, ou por grandes “valos”, que servem para impedir que os animais soltos dentro do criadouro fujam ou invadam as lavouras. No interior da área de uso comum é que se conserva uma significativa agrobiodiversidade, além de ocorrer o manejo da erva-mate nativa, a criação comum de animais, espécies florestais forrageiras, frutíferas nativas, ervas medicinais e variedades de cultivo agrícolas. É neste espaço social que se encontram as moradias, normalmente cercadas em pequenas áreas de terra denominadas de quintais, lugar de produção de hortaliças e pequenas culturas de subsistência. Além do espaço de uso comum há também aqueles de uso privado, as lavouras, que são encontradas do lado externo ao criadouro e que apresentam em sua maioria lavouras compostas, como milho, arroz, feijão e fumo. (Bertussi, 2009, p. 159).

Entretanto, estas características do Sistema Faxinal apresentam uma grande variedade de níveis de preservação nas comunidades, de acordo com suas necessidades de adaptação às novas realidades do campo no Paraná. As terras de plantar podem se apresentar em terrenos privativos próximos à casa do morador, como observado na comunidade Gois Artigas; podem se apresentar no espaço rural tradicional, enquanto os moradores mudam suas casas para locais mais próximos ao núcleo urbano, como observado no Quarteirão dos Stresser; podem não se apresentar mais, nesse caso os moradores precisam procurar trabalho em outras áreas, como observado na comunidade Rio Pequeno; ou ainda, se apresentar de forma integral, como no Taquari dos Ribeiros²¹.

As Terras de Plantar sofrem pressão devido à sua extensão, ao uso de formas tradicionais de cultivo que envolve rotatividade do solo e à descontinuidade entre os espaços das moradias e das terras de cultivo – que desfavorecem a legalização da propriedade, sendo esta assediada pela presença de elementos de monocultura como o fumo ou a soja. Já os Criadouros sofrem pressões, sobretudo, quanto à manutenção do uso comum do espaço para a criação do gado à solta; devido ao loteamento do espaço e à venda para pessoas de fora da comunidade, que não têm as mesmas ligações afetivas com o território; e também em razão da ocupação do espaço com formas não tradicionais de uso, como a exploração madeireira e monocultura de pinus.

²¹ Estas localidades fazem parte do trabalho de campo desta pesquisa, as três primeiras pertencem ao município de Inácio Martins, enquanto a última fica no município de Rio Azul.

Embora não se possa atrelar a definição de comunidade faxinalense à presença destes espaços, os arranjos tradicionais refletem uma forma de racionalidade ambiental bastante característica destes povos (Leff, 2006). Neste aspecto, Vilpoux (2017) aponta tais arranjos como possibilidade de viabilidade de uma vida mais confortável, mas que estão sendo inviabilizadas pela imposição de uma racionalidade puramente econômica de exploração dos recursos. Dessa forma, a defesa da preservação e do resgate destes modos tradicionais de uso do espaço se apresenta não como uma prática arcaica com valor de preservação do passado, mas sim como uma forma de compreender o presente; enquanto alternativas atuais e viáveis de viver, se reproduzir e produzir um futuro comunitário, que refletem a compreensão tradicional da relação entre o humano e o meio em que se vive.

2.2.2 SOCIABILIDADE

Bertussi (2009) chama de “Sociabilidade” a relação entre os membros da comunidade. Aqui serão definidos três de seus aspectos, as funções organizativas internas das comunidades, as tradições de costumes específicos destas coletividades e a solidariedade como método de agir eticamente nas relações com outros membros, grupos ou pessoas de fora da comunidade.

A sociabilidade faxinalense é ordenada por um emaranhado de regras, costumes, hábitos que definem os valores, crenças, normas, significados, símbolos, padrões que regem as relações interpessoais e a organização da comunidade, em vista da manutenção dos arranjos cooperativos que a mantém unida.

O ordenamento destas questões é definido pelo que Vilpoux (2017) chama de “instituições formais e não formais”. Essas instituições podem ser representadas por espaços ou por relações pessoais que inspirem determinados tipos de comportamento, como no caso dos criadouros, que se pressupõe ser um espaço comunitário seguro para a prática das partilhas. Podem ser também representadas por funções de autoridade exercidas por determinado membro destacado da comunidade e por costumes de adequação do comportamento quando se está na presença de pessoas mais velhas, assim como por eventos que marcam os ciclos de passagem do tempo comunitário.

A essas formas de relação que se exprimem de forma mais ou menos implícitas na comunidade, dá-se o nome de “tradição”. Löwen Sahr (2008) identifica uma hierarquia que se forma de maneira mais ou menos orgânica, como uma espécie de patronato ou patriarcado familiar. As redes de relações se ligam a partir de laços de compadrio entre os membros da comunidade, que passam a ter responsabilidades uns sobre os outros, na mesma medida que se exige certo respeito a estas figuras, dentro de uma forma tradicional de entender a organização social.

Dentro deste tipo de racionalidade, os participantes mais velhos passam a ter um papel de proeminência na constituição e transmissão das normas tradicionais, se tornando referências destas regras, por deterem um conhecimento único angariado pela experiência do passado. Ao mesmo tempo, são eles quem possuem um tipo de conhecimento que é o cerne destas sociedades, a memória, e carregam em si os saberes de como esta sociedade deve se estruturar, em suas práticas e organizações, portanto angariando posição de sábios quanto aos destinos da comunidade (Vilpoux, 2017).

Assim, como defende Vilpoux (2017), a perda ou a desvalorização do conhecimento e da palavra dos mais velhos é, de fato, uma ameaça real para a continuidade da coletividade. Sendo assim, o coletivo das pessoas de idade mais avançada se configura como uma instituição não formal do faxinal.

O papel da singularidade do conhecimento de um indivíduo também se aplica na constituição das figuras que detém autoridade nas comunidades. Bertussi (2009) afirma que os mestres populares se diferenciam dos outros membros da comunidade, justamente por adquirirem um conhecimento particular no decorrer da vida. Estes mestres podem atuar nas mais diversas áreas, como capelães, romeiros, tocadores, violeiros, gaiteiros, puxadores de baile, cantadeiras, benzedeiras, rezadeiras, e assim por diante. É possível entender que o processo para se tornar um mestre é de longa duração e depende da aprovação social, passando por um por um árduo aprendizado com outros mestres mais velhos.

Como exemplo de instituições formais comentadas pelo mesmo autor (Vilpoux, 2017) estão os cargos públicos nas comunidades. Chang (1988) destaca a presença dos cargos de inspetor de quarteirão e inspetor municipal, eleitos pela própria comunidade, com dever de prestar contas ao delegado de polícia e ao prefeito, respectivamente. O inspetor de quarteirão atua na execução das normas

consuetudinárias que organizam o faxinal, portanto, a partir do costume, na resolução das questões internas. É de sua responsabilidade também autorizar a licença para a realização dos bailes e festas comunitárias. O inspetor municipal tem como função organizar os serviços públicos dentro do território, agendando e organizando os dias de reparos de estradas, bueiros, portões, etc.

Nerone (2000) indica a presença desses cargos públicos nas estruturas organizativas desde o império brasileiro, no século XIX, passando pelos diversos governos republicanos. Porém, durante os processos de abertura política e valorização das instâncias locais participativas, dão lugar aos concelhos e associações políticas dos faxinais em luta coletiva pela continuidade de seu modo de vida. Entretanto é importante compreender que a relação direta entre o ocupante de um cargo público e a legitimação de sua função é diferente da relação entre uma associação de luta política com diferentes níveis de atuação partidária com seus representados, que não se apresenta como uma instituição cultural do território.

Portanto é possível entender essa dinâmica como um processo de perda de autonomia e poder local da comunidade, que possuía um representante de cargo público diretamente no território, e agora passa a figurar em um cenário de luta política pelos seus direitos em instâncias superiores. Sem, contudo, responsabilizar a organização dos faxinais por estas transformações, mas entendendo as como um reflexo da transformação política pela qual passa o país nesta época, concomitantemente ao crescente interesse do capital agrário nas terras dos faxinais. Vilpoux (2017) afirma que o presidente da associação é eleito pela comunidade e responsável pela aplicação das leis costumeiras no faxinal.

O interesse mútuo transforma a cooperação em soma positiva, onde a estabilidade da relação é fundamental e está ligada ao fato de que cada membro considera que obtém ganhos maiores do que obteria com arranjos institucionais sem cooperação. (Grassi 2006 apud Vilpoux, 2017, p. 164).

As tradições e os costumes específicos são práticas que fazem parte do cotidiano das comunidades faxinalenses, podem ter caráter comunitário, caráter familiar ou particular. Para efeito didático é possível separar estas práticas em três categorias, as atividades de trabalho, as dedicadas ao serviço religioso e devocional, e as de lazer.

A principal atividade de trabalho coletivo é o Puxirão, também chamado de Putchirão ou Pixirum, e podem servir a diversas funções. O Puxirão se trata de um

ajuntamento de trabalhadores dedicado a uma atividade que necessite de mão-de-obra ampliada, como preparo de roças para o plantio, pintura e reparo de casas, cercas, colheitas, preparativos para festas, etc. Geralmente esta tradição é acompanhada de atividades de lazer, como o baile, e executados a partir da cooperação e solidariedade comunitária.

Esses puxirões servem como preparação da infraestrutura para uma atividade futura, como por exemplo, o preparo da terra para o plantio. Na intenção de que toda a comunidade tenha condições de iniciar o plantio na época certa, são feitos puxirões semanais nas terras de cada um dos participantes, a cada semana nas terras de um, assim quando chega o tempo de plantar, todos podem dar sequência ao processo de produção de maneira mais ou menos particular (Ferreira, 2021).

O mesmo vale para a abertura de estradas, ou manutenção das cercas, que embora não tenham um calendário tão rígido, são tarefas necessárias para a manutenção do bom funcionamento das instituições não formais do faxinal, e até na resolução de conflitos, como no caso do estabelecimento de cercas. Os trabalhos também ocorrem de forma familiar ou particular com uma periodicidade maior, como no caso da construção de mata-burros, ou no próprio cotidiano, no cuidado com os animais, na extração vegetal e na lavoura.

A prática do Puxirão sofreu um impacto profundo a partir da década de 1970 com o progressivo aumento da mecanização no campo e com o florescimento da monocultura, com destaque para o fumo e a soja, que transformaram o perfil produtivo da região. O que era um arranjo social necessário para o bom funcionamento do mundo do trabalho, passa a ser uma ferramenta usada esporadicamente no cuidado cada vez mais particular, de forma que o puxirão como prática cotidiana, se torna cada vez menos presente nas comunidades. Observa-se a desarticulação dos mutirões como um movimento individualizante, que pode colaborar num processo de desagregação do senso de cooperativismo e solidariedade, principalmente no campo do trabalho.

Essa ritualização do tempo garantia a memória do grupo, exercendo uma poderosa magia, que mantinha a coesão coletiva e o sentimento de pertencer a uma comunidade específica. Essas experiências, permeadas de solidariedade, que cumulavam trabalho e lazer, tornavam-se objeto de comentários na comunidade, estabelecendo uma rede de comunicação. (Nerone, 2000, p. 116).

Embora menos presente, o Puxirão ainda faz parte das práticas comunitárias de manutenção. Como apontado por Vilpoux, na comunidade Taquari em 2008, dois terços dos membros afirmaram participar ativamente destas atividades em prol da “(...) renovação das cercas ao redor do criadouro, ajuda a pessoas doentes da comunidade, limpeza das áreas comuns, construção de poços e instalação de água e telefone” (Vilpoux, 2017 p. 176).

As atividades de lazer coletivas são em grande parte associadas às festas devocionais e eventos cívicos, com destaque para as festas de padroeiro das comunidades e para os bailes. As festas de santo são, para além de uma prática de devoção, uma ocasião de encontro da comunidade, normalmente acompanhada de uma mesa farta com carne de algum animal cedido pelos membros, um leilão de prendas ou prêmios oferecidos pelos próprios participantes e organizadores e um espaço para o baile. Outros espaços de lazer são os eventos cívicos, como a festa do pinhão de Inácio Martins que ocorre durante o período de colheita da semente da araucária no mês de junho.

Os bailes, vias de regra, são festas comunitárias com a presença de músicos, com destaque para o gaiteiro puxador de baile e os cantadores, normalmente membros da comunidade ou de comunidades vizinhas, que tocam enquanto os participantes dançam no salão. Tradicionalmente estes bailes aconteciam na sala da casa do anfitrião da festa, mas conforme a quantidade de participantes aumentava, os bailes foram se deslocando para paióis comunitários que funcionam como centros de eventos. Estes paióis normalmente são ligados à associação de moradores do faxinal e à capela local.

Já as atividades de lazer em âmbito familiar ou particular passam pelas rodas de chimarrão, rodas de contos e causos ao redor da fogueira, reuniões de família e visitas. Momentos nos quais se exercita a sociabilidade tradicional, fortalecendo as memórias coletivas, reforçando os laços de solidariedade, por exemplo a partir das crendices, como é o caso das histórias de terror, a presença de visagens e personagens como o boitatá, mula sem-cabeça, etc., como aponta Nerone (2000).

As práticas devocionais são pautadas pela religiosidade de um catolicismo popular, também chamado de catolicismo moreno, em uma alusão direta à cor de pele de grande parte de seus praticantes no Brasil. É uma categoria de práticas comuns nos sertões brasileiros, onde os próprios membros da comunidade eram os

responsáveis pelas funções religiosas, fruto da escassez de membros oficiais do clero. As festas são momentos tanto de devoção aos santos quanto de confraternização e fortificação de laços entre os membros das comunidades.

Benatte *et al* (2011) indicam que na comunidade, cada família é devota de determinado santo, assim como há também o padroeiro da comunidade como um todo. Cada família elege o dia de comemoração da festa em homenagem ao santo protetor, da mesma forma, a comunidade elege um dia em homenagem ao padroeiro, que é comemorado por toda a comunidade. Tais festas, com frequência, são bancadas pelo anfitrião, que fica encarregado de encomendar o baile e oferecer alimentação.

Da mesma forma, as romarias são promovidas pelo dono da casa, que o faz como pagamento de promessa ou como pedido de milagre ao santo. As romarias são feitas pelos mestres cantadores e rezadeiras, a principal delas é a Dança de São Gonçalo, forma tradicional de devoção das comunidades faxinalenses.

O calendário santoral é determinado localmente, à mercê do calendário litúrgico oficial da igreja católica. As principais festas, segundo Benatte *et al* (2011) são: o Divino Espírito Santo, São João e São Roque; mas na comunidade Gois Artigas, destaca-se a devoção a São João Batista; no Quarteirão dos Stresser, a São Pedro e São Paulo; no Rio Pequeno, ao Divino Espírito Santo; e entre as benzedeadas de Irati, a “Todos os Santos” e à Nossa Senhora Aparecida.

As festas oficiais do catolicismo oficial são também celebradas. Durante a quaresma há a Recomenda das Almas, ritual que envolve a saída de grupos de cantadores chamados ternos, a cantar rezas pelas ruas e cemitérios, oferecidas como intercessão pelos mortos que estão no purgatório. Durante os quarenta dias após a páscoa é feita a folia do Divino, com sua festa normalmente associada ao dia de Pentecostes, entre maio e junho. Durante a quaresma não são feitos bailes, período esse dedicado a práticas ascéticas em respeito à preparação para o período da Páscoa. Há também as mesadas de anjo, que são almoços oferecidos em pedido de cuidado com as crianças da comunidade, esta celebração sem data definida.

A prática dos bailes também apresenta uma transformação relevante em direção aos Clubes e Espaços de Eventos, que promovem grandes festas com maior presença de público, capazes de trazer artistas de renome regional. O artista local Eloir Bastos comenta em entrevista que essa migração dos bailes, assim como uma

exigência maior de aparatos de segurança por parte dos bombeiros e da prefeitura para sua liberação, acaba prejudicando o acontecimento de festejos comunitários e a manutenção dos espaços das associações.

É possível notar transformações no âmbito da sociabilidade, que desprestigiam o desenvolvimento endógeno das comunidades faxinalenses e a manutenção de práticas autônomas e locais, em prol de formas atreladas a um tipo de desenvolvimento econômico que não fazem parte do repertório de relações sociais tradicionais de continuidade destas coletividades. Como estas transformações se apresentam tanto no contexto do lazer quanto do trabalho, Vilpoux (2017) apresenta o aspecto da religiosidade como principal elemento agregador que atua nas proximidades e mantém os laços de solidariedade nos faxinais.

A religião é o principal elemento agregador que restou, capaz de envolver a quase totalidade dos habitantes. É um elemento que poderia atuar na aproximação dos moradores e reforçar os vínculos, com o objetivo comum de preservação da comunidade. (Vilpoux, 2017, p. 181).

Bertussi (2009) aponta a capacidade de agir com base na sociabilidade como uma forma de racionalidade característica dos povos faxinalenses, que vai além de uma racionalidade econômica, assim como não se reduz a uma simples obediência a regras estabelecidas pela tradição. Em sentido contrário, seria uma forma de construir suas relações sociais com base no dom, na reciprocidade e na solidariedade. Para a autora (Bertussi, 2009), esta é a linha determinante das formas de sociabilidade presentes no faxinal, acima de qualquer prática específica que possa sofrer alterações em função das exigências históricas a qual esteja submetido. Neste ponto de vista, o que perdura é o modo de compreender as relações, baseado na partilha, uma forma de funcionamento voltada à dádiva, como *modus operandi* do mundo faxinal, o mundo de solidariedade e reciprocidade.

2.2.3 SIMBOLICIDADE

Sobre o aspecto simbólico, Souza (2010) diz que:

se entendemos os faxinais como uma construção social é necessário identificarmos os sujeitos que os organizam e reorganizam socialmente, segundo suas “relações de sentido”. (Souza, 2010, p. 207).

A partir de uma visão holística da realidade, Diegues (2000) propõe que os diversos campos da percepção não possuam uma delimitação rígida, de forma que o conjunto de saberes e fazeres possa traçar uma linha transversal, ao que ele chamou de *continuum* de realidade. Giddens (1991) traz a ideia de que a percepção da realidade é orientada pela tradição, que produz o presente e elabora o futuro a partir da repetição do passado, orientando e ordenando dados de uma memória coletiva. Entretanto não se trata de uma repetição vazia como num hábito, mas sim de uma rotina que significa as ações.

Esta memória coletiva, típica das sociedades tradicionais, se baliza na transmissão através da experiência, que se vale da reprodução dos saberes transmitidos pela geração anterior para sua assimilação. Estas experiências não são pessoais, mas são parte de um coletivo que as reproduz de geração em geração, primeiramente como memórias compartilhadas entre indivíduos, mas que passam a ser parte de uma memória maior, coletiva (Halbwachs, 1991). É este conjunto de memórias que permite ao grupo delinear uma compreensão comum para se guiar nos eventos que acontecem em seu cotidiano, conferindo-lhes um sentido. Ao mesmo tempo, a forma com que se compreendem as memórias também é aprendida nessa relação. Assim, Giddens (1991) afirma que a tradição é um meio organizador da memória coletiva.

Tal sentido é, em suma, a continuidade do *Ser*, a manutenção da forma de vida que é a própria comunidade tradicional, mantendo a coesão do grupo, os laços de solidariedade, a memória coletiva e a tradição. Esse aspecto de um modelo de pensamento tradicional cria um sistema de transmissão ética, que permite com que tal modo de vida se perpetue, mantenha-se vivo através de momentos de transformação. Nesse sentido o que se propõe como base simbólica para se compreender os faxinais é uma continuidade espiritual-simbólica que perpassa toda a comunidade, ligando a outras comunidades com o mesmo sentido de significação da realidade, que leva a modos de agir coerentes com a tradição, o que Giddens (1991) chama de Presente Contínuo, uma percepção da realidade onde estão presentes o passado, o presente e o futuro.

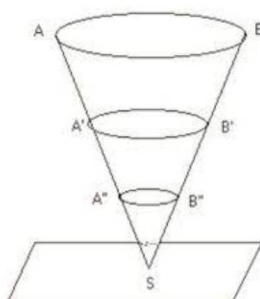
nem "o passado" nem "o futuro" são um fenômeno discreto, separado do "presente contínuo", como no caso da perspectiva moderna. O tempo

passado é incorporado às práticas presentes, de forma que o horizonte do futuro se curva para trás para cruzar com o que se passou antes. (Giddens, 1991, p. 95).

A Modernidade compreende a passagem do tempo de forma linear, deixa-se o passado para trás para seguir em frente, enquanto o tempo tradicional é cíclico, sempre em repetição (Benatte et al, 2011). No entanto, a perspectiva de Giddens pode ser compreendida como uma espiral, onde ao mesmo tempo em que os eventos se repetem ciclicamente, estão sempre se deslocando no espaço, portanto promovendo novas experiências. Isto é, uma realidade presente que traz consigo a atualização do passado e a projeção do futuro nesse *continuum* de repetição significativa.

A partir da teoria de Bergson²² (Bosi, 1987), a realidade pode ser observada em um plano tridimensional, de tal forma que seria possível averiguar o movimento cíclico, simultaneamente a um movimento para cima, deixando rastros em formato de anéis, que correspondem às memórias dos ciclos passados, onde ficam guardadas as experiências anteriores em sua integralidade. Nesta imagem cônica, o disco que vai à frente representa a experiência da consciência no presente, enquanto a cauda que se forma representa o espaço do inconsciente, ao que o autor chama de espírito. A percepção pessoal da memória se integra com a memória coletiva, e é organizada pela tradição, criando a percepção da realidade particular de cada coletivo humano (Halbwachs, 1991).

FIGURA 2 - CONE DA MEMÓRIA DE BERGSON



Fonte: Bergson (2011)

²² Pesquisador que levanta questões sobre o funcionamento da memória em seu livro *Matéria e Memória* em 1896.

Se apoiando no entendimento de Cassirer (1944) é possível compreender a percepção da realidade em duas dimensões, uma concreta que se dá a partir da consciência, e uma de carga sensorial que se divide em dois tipos de experiência, aquelas que são catalogadas pela memória e organizadas pela tradição, representadas pela cauda do cone, e aquelas que são externas a esta catalogação e que se configuram enquanto um mistério. Ambas as cargas sensoriais fazem parte da dimensão espiritual. A linha divisória entre o físico e o espiritual é chamada de dimensão simbólica pelo autor (Cassirer, 1944), e é responsável pela mediação entre as duas dimensões. Esta capacidade de simbolizar a relação com as memórias e com o desconhecido é o que traz sentido para a percepção da realidade de um grupo.

Esta dimensão simbólica se estabelece em uma cultura através dos mitos, conforme explica Silva (2010), que se presentificam através das práticas dos ritos. O autor (Silva, 2010) explica que mesmo as tarefas triviais, como caçar pescar ou plantar são práticas que tem formas particulares, aprendidas através da tradição. Portanto, são repetições de gestos, ritos ou rituais colhidos de parte do inconsciente do grupo, em uma relação com o espírito do grupo, que presentifica a experiência ancestral, inaugurada em tempos imemoriais pela ancestralidade que a introduziu no cotidiano.

Halbwachs (1991) afirma que:

Estamos tão bem afinados com aqueles que nos cercam, que vibramos em unísono, e não sabemos mais onde está o ponto de partida das vibrações, em nós ou nos outros. Quantas vezes exprimimos então, com uma convicção que parece toda pessoal, reflexões tomadas de um jornal, de um livro, ou de uma conversa. Elas correspondem tão bem a nossa maneira de ver que nos expantariamos descobrindo qual é o autor, e que não somos nós. “Já tínhamos pensado nisso”: nós não percebemos que não somos senão um eco. (Halbwachs, 1991, p. 47).

Assim, a relação de pertencimento se relaciona com a constituição de uma memória coletiva compartilhada que sirva como referência para um grupo de pessoas. Porém, este espírito do grupo precisa ser mantido, nutrido pelas trocas de experiências entre os indivíduos que desejam a continuidade deste coletivo. É a atitude ativa do sujeito em manter o grupo unido que produz e reproduz esse aspecto da coletividade, a capacidade de se mover e vibrar em conjunto, como explica Halbwachs, (1991).

Entretanto, há outros tipos de experiências que atravessam a percepção e que, por sua complexidade, ou potência, são capazes de deixar marcas mais profundas na memória, e para as quais não há critérios suficientes para sua apropriação. Estas assumem a categoria de Sagrado, são estas as experiências que promovem maior senso de sentido à tradição, que pretende tornar-se, reproduzir a experiência de ser, e que exige uma operação simbólica, a elaboração consciente de um Rito. A Forma simbólica é determinada por aqueles que detêm autoridade simbólica dentro da tradição, impondo uma sistematização de valores sob a qual a realidade é percebida.

Portanto:

(,,,) a prática religiosa concentra em si a organização ética que afeta a estrutura social tanto na singularidade de seus indivíduos, quanto na postura social do grupo abrangido pela ética racionalizadora e emanada pelo desejo coletivo. Neste sentido, a religião é vislumbrada a partir da ação de seus agentes estruturadores, e não apenas como um campo de reprodução da ordem social, uma consequência histórica. (Lopes, 2008, p. 237).

Esse sistema simbólico atravessado pela experiência do presente pressiona o sujeito tradicional a se moldar às ondas de transformação que acontecem a cada geração, mas sem, contudo, perder a noção de estabilidade que o mantém unido ao grupo e lhe dá continuidade. A essa habilidade de ser simbolicamente flexível, reafirmando a tradição, Vaz (1993) dá o nome de *ethos*. Portanto, a responsabilidade de munir o sujeito com as ferramentas necessárias para manejar a habilidade do *ethos*, assim como as formas de uso desta habilidade, é uma responsabilidade dos agentes simbólicos da tradição.

Todo organismo vivo toma consciência de si próprio a partir do seu corpo, do espaço que lhe é particular, no entanto é na produção da consciência que se compreende a dimensão do espaço, ao compreender a realidade ela ganha consciência do espaço que lhe constitui, e ao mesmo tempo em que constrói o espaço, ele se constrói. Essa relação com a espacialidade se constrói no consciente, no tempo do agora, na interação com os outros elementos que são atravessados pelas mesmas experiências simultaneamente. O sistema simbólico no qual desenvolveu seus hábitos e habilidades, assim como o sistema de valores que guiam suas matrizes de significação tem base nas espacialidades onde se desenvolveu.

Entretanto, Dimas (ativista faxinalense)²³ afirma uma dificuldade de diálogo com algumas comunidades, que mesmo se situando em regiões de faxinal e mantendo um modo de vida característico dessa região, não se identifica com esta terminologia, ou sequer como parte da cultura cabocla. Tratam-se, muitas vezes, de grupos que enxergam um caráter pejorativo nessa nomenclatura, a partir de critérios históricos regionais, mas que definem valores que superam a análise dos fatos, de que se localizam nestas regiões, praticam um modo de vida característico, e que teriam algum ganho social ao participar de grupos em associativismo e representatividade política de luta, como é o caso dos faxinalenses.

Souza (2010) aponta em seu levantamento a existência de dezessete comunidades faxinalenses no município de Inácio Martins, sendo que oito destas estariam em pleno funcionamento, inclusive de seu criadouro comunitário. Entretanto, os representantes do município, tanto em discursos oficiais, quanto em conversas informais acontecidas durante a pesquisa, afirmam não haver nenhuma comunidade do tipo faxinal na cidade, adotando o termo “comunidades rurais”.

A pesquisadora Lucélia Lima afirma que no ano de 2010, data de sua pesquisa, as comunidades do município não poderiam se cadastrar como ARESUR pela falta de documentação atualizada na região, e não pela falta de identificação com a categoria. Em matéria jornalística, o “Portal Comunique”²⁴, principal canal de comunicação do município, anuncia a criação de duas áreas de preservação ambiental municipais nas comunidades Três Antas e São Domingos, mas não a partir da categoria de faxinal.

Portanto, é possível afirmar que a consciência da realidade dentro de um espaço coletivo é determinada pelas autoridades simbólicas que, a partir da sua leitura ética, baseada na tradição, mas também nas relações de poder internas e externas do presente, indicam valores norteadores da espacialidade, e com ela as dinâmicas de identificação, pertencimento e formação de grupos.

Sobre isso, Cassirer (1992) afirma que o mundo simbólico é mediado por elementos como a linguagem, o mito, a religião, a arte e a ciência. Contudo, em

²³ Ativista faxinalense e liderança da Associação dos Povos Faxinalenses, em conversa durante o Encontro de Romeiros na comunidade Gois Artigas.

²⁴ Disponível em: <https://www.portalcomunique.com.br/2021/08/inacio-martins-conta-com-duas-unidades.html>. Acesso em 5 dez. 2023.

comunidades tradicionais, cuja configuração é mais ou menos homogênea, todos esses elementos acabam ficando atrelados à prática da religiosidade. Entenda-se aqui religiosidade como uma instituição informal, que se configura em uma rede de crenças coletivas que percorrem todo o entendimento, por assim dizer, do caboclo, sobre as mais diferentes atividades.

As obras humanas são vulneráveis por um ângulo muito diferente. Sujeitas à mudança e à decadência não só num sentido material, mas também num sentido espiritual, ainda que sua existência continue, correm constantemente o risco de perder seu sentido. Sua realidade é simbólica, não é física; e esta realidade nunca deixa de requerer interpretação e reinterpretação. (Cassirer, 1992, p. 291).

A percepção da realidade, que se dá no tempo presente, é interrompida por qualquer mudança que chame a atenção do sujeito. A cada percepção de uma novidade, se cria uma nova experiência de espaço na consciência, que se segue por outra experiência, e por outra, dando forma a uma sequência de experiências que ficam presentes na memória, criando uma experiência que é entendida como passagem do tempo. Assim, a persistência de experiências à passagem do tempo cria uma consciência do espaço próprio do grupo que compartilha esta percepção de tempo coletivo.

Esta consciência da realidade que se expressa sobre a dimensão do espaço-tempo, é uma divisão de tempo simbólica, cultural, que promove uma diversidade de tipos de organização, conforme os valores definidos por cada coletividade como eventos significativos. A tais compreensões de passagem do tempo dá-se o nome de temporalidades. Halbwachs (1991) aponta que a memória separa as temporalidades em quadros de lembranças dentro dos quais tudo é mais ou menos homogêneo, se comparado com outra temporalidade. Da mesma forma, o tempo tradicional, é relativo a uma determinada espacialidade, baseado na determinação local de eventos significantes.

Embora não se queira esgotar a discussão sobre as formas simbólicas dos faxinais, busca-se entender a lógica e os processos de simbolização a partir da definição dos agentes simbólicos, dos mitos, da espacialidade e da temporalidade nos faxinais.

2.2.3.1 AGENTES SIMBÓLICOS

Como dito anteriormente, os valores que guiam as decisões de uma cultura são orientados pela atividade dos agentes simbólicos inseridos nela. No caso dos faxinais, mesmo que influenciados por agentes da sociedade envolvente nas diversas temporalidades, este agenciamento é feito pelas autoridades territoriais, que são os mestres, os pais de família e os membros mais velhos, detentores dos saberes da memória, orientados pela religiosidade do catolicismo popular. É interessante também notar a presença das associações territoriais, como o caso da APF (Associação dos Povos Faxinalenses), da Rede Puxirão de Povos Tradicionais, do MASA (Movimento dos Aprendizes de Sabedoria), e das associações locais dos faxinais, como a Casa da Cultura de Gois Artigas, que se apresentam como novos tipos de organização de agentes simbólicos, operando dentro da lógica tradicional.

Por catolicismo popular costuma-se entender uma prática religiosa sertaneja com caráter leigo, em oposição à religião institucionalizada e ligada a funções clericais (Renk, 1997). Entretanto, Lopes (2008) chama atenção para o fato de essas duas práticas não se configurarem uma em oposição à outra, mas na qual os populares fazem uma retradução dos conhecimentos eruditos para seu ambiente social, em um processo dialético entre os sujeitos e instituições presentes nesse ambiente. Ou, como interpreta Hoonart (1991), um processo de internalização da mensagem apresentada pelos entes oficiais, mas que não se conforma exatamente a seus moldes.

Ao conceber o catolicismo popular como um sistema simbólico, me aproximo da perspectiva de Geertz (1989), na qual a cultura fornece as lentes com as quais as pessoas fazem sua leitura da realidade. (Bernardes & Bernardes, 2020).

Voltando à questão dos agentes simbólicos, Queiroz (1968) aponta um caráter mais rústico deste tipo de religiosidade, fruto das práticas camponesas trazidas de um catolicismo tradicional português, embebido em compreensões medievais, como a devoção familiar aos santos, culto aos mortos, novenas, trezenas, romarias, procissões, etc., que não havia ainda assimilado o conteúdo das reformas tridentinas. Estas práticas são denominadas por Teixeira (2009) como Catolicismo Santoral, utilizando uma expressão de Cândido Procópio Camargo, uma vez que dava mais valor às devoções particulares que às práticas sacramentais.

Embora seja associado às populações sertanejas, Jurkevics (2004) lembra que durante todo o período colonial tais práticas, as quais Queiroz (1968) chama de catolicismo rústico, eram comuns tanto no ambiente rural quanto nos centros urbanos, sobretudo nas regiões desprovidas de sacerdotes. A rusticidade dessa prática religiosa aponta para uma época, uma temporalidade do catolicismo brasileiro e, o fato de hoje ser mais presente nas regiões sertanejas, não significa um desenvolvimento espacial, mas uma continuidade nestas regiões.

Jurkevics (2004), assim como Hoonart (1977), trabalha a questão do catolicismo popular no Brasil a partir da realidade das fazendas de cana de açúcar no nordeste e das Minas Gerais, entretanto seria importante um estudo mais aprofundado sobre a realidade do desenvolvimento da religiosidade dentro da lógica territorial do sul do país, em meio às fazendas de gado, tropeiros, hervalis, reduções, colônias indígenas, que envolve as comunidades caboclas e faxinais. Se faz necessário uma preocupação maior sobre a configuração do sistema simbólico nesta territorialidade, para uma melhor compreensão do *ethos* caboclo faxinalense.

Os primeiros agentes religiosos a chegar são os jesuítas, que, segundo Jurkevics (2004), tinham uma perspectiva própria do projeto missionário ligado a um entendimento internacionalista de civilização cristã, ligada a Roma, e conduziam o principal objetivo de implantar e dilatar a cristandade nas Américas. Este tipo de catequização promovia uma religiosidade estética, dando-se muita ênfase às práticas plásticas da missa, das festas de santo, das cantorias, dos autos de fé, às orquestras, e a valorização da língua indígena, assim como seus mitos e sua cosmogonia em diálogo. Por outro lado era bastante rígida no aspecto moral, combatendo costumes como a poligamia, a violência e a antropofagia, exigindo a transformação do comportamento.

Sob a chegada do clero regular²⁵ à região, Lara *et al* (2013) apontam a existência de quatro tipos de capelão em Guarapuava no século XIX: o capelão doméstico, que segue os padrões descritos por Hoonart (1977) como uma espécie de funcionário dos fazendeiros; o capelão das irmandades, que era o responsável pelas atividades religiosas dessas organizações leigas; o padre capelão que ficava a

²⁵ Clero regular diz respeito aos padres ligados ao serviço paroquial e às dioceses, instituições locais da religião católica, enquanto o Clero secular fazia parte das ordens religiosas missionárias que não representavam diretamente a hierarquia da Igreja.

frente da maioria das atividades da paróquia em localidades distantes; e o padre capelão que acompanhava as viagens dos tropeiros. É notável uma sobrecarga sobre este último tipo de clérigo, como apontado pelos autores que indicam que o padre Chagas de Lima, além de acumular as tarefas de padre capelão e tropeiro, ficava ainda responsável pela evangelização das colônias indígenas instaladas na região nos idos de 1820.

O capelão representava uma religião familiar, um cristianismo doméstico, enquanto o bispo e o vigário representavam a distante Roma e sua organização, dificultada pelas distâncias e pela organização da convivência humana no Brasil, onde a família estava no centro. O capelão exprimia o “familismo católico”, para usar uma expressão de Oliveira Vianna, e na luta entre o catolicismo oficial e ortodoxo e o familismo católico, foi este que acabou vencendo. (Hoonart, 1977, p. 283).

Mota (2000) afirma que os grupos guaranis aldeados nas colônias indígenas tinham contato com seus parentes que faziam parte das reduções jesuíticas no Paraguai, e já eram familiarizados com as práticas de um catolicismo missionário no início do século XIX, promovendo uma matriz diversa para o entendimento desta religiosidade. Como citado anteriormente, enquanto os indígenas reduzidos produziram um tipo de fé católica nativa (Echeverría, 1989), o tipo de catequização nas colônias administradas pelos franciscanos promoveu uma religião sincrética de aparência externamente cristã, mas internamente indígena. Desta forma, é necessário investigar mais profundamente o caráter do catolicismo rústico paranaense.

Posteriormente, durante o século XX ocorreu o processo de “Romanização” do catolicismo brasileiro, como descrito por Diel (1996), que indica o avanço dos clérigos para o interior, combatendo o que acreditavam se tratar de idolatria e magia, construindo capelas e proliferando as redes de inserção formal da Igreja romana no interior do país. Processo esse que dura até a década de 1960, quando o Concílio Vaticano II resolve assimilar e legitimar as práticas do catolicismo popular sob a categoria de Piedade popular. Porém, até a atualidade os contornos desta política de temporalidade da Igreja apresentam contornos de conflitos simbólicos entre clérigos mais conservadores frente a mestres populares independentes.

Todos estes fatores contribuem e convergem para a criação de uma religiosidade católica popular típica das regiões dos faxinais e das populações caboclas, que precisa ser investigada com maior profundidade, no intuito de compreender as lógicas de significação que ordenam o comportamento ético nessa

região. Entretanto, pode se destacar algumas características que saltam aos olhos, como a organização de base comunitária de forma descentralizada, operada pelos mestres, que prevaleceu como principal agente simbólico.

Nerone (2000) afirma que seu entrevistado, o capelão mestre Nhô Silvério, diz ter aprendido seus ofícios com o capelão-sacro, uma espécie extinta de catequista ligado à paróquia mais próxima. Benatte *et al* (2011) apontam que a visita do sacerdote se dava a cada três meses para ministrar os sacramentos nas comunidades, o que legava a responsabilidade sobre as práticas de batismos, velórios, festas de santo, a cargo de leigos, como o caso de Nhô Silvério, que conheciam os caminhos do rito. Enquanto Diel (1996) afirma que a atividade do clero é centralizadora e que detém o monopólio dos bens espirituais, no catolicismo popular dos mestres o que se dá é o aspecto da descentralização do saber. Cada mestre conhece o seu ofício, como romeiro, violeiro, cantadeira, rezadeira, benzedeira, etc., entretanto não se conhece o código inteiro. Ou seja, completude desse tipo de religiosidade se dá no aspecto da memória coletiva da tradição.

As tradições em geral têm guardiões, feiticeiros, sacerdotes, sábios. Guardiã não é o mesmo que especialista. Eles conquistam a posição e poder graças ao fato de serem os únicos capazes de interpretar a verdade ritual da tradição. Somente eles são capazes de decifrar os verdadeiros significados dos textos sagrados ou dos outros símbolos envolvidos nos rituais comunais. (Giddens, 2007, p. 52).²⁶

Apesar de deter um conhecimento específico, o mestre não detém o poder sobre a comunidade, ao contrário, normalmente se considera como um servo que auxilia o serviço de Deus, a partir da dádiva. O conhecimento e o bem estar estão na coletividade e não na configuração de uma classe de sábios. Assim também afirma dona Ana Maria²⁷, benzedeira e participante do MASA (Movimento dos Aprendizes de Sabedoria), ao dizer que o serviço de benzimentos é um serviço feito a Deus, é Ele quem cura.

Se por um lado essa religiosidade é descentralizada, por outro se configura de forma hierárquica. Esse tipo de organização começa pelo sagrado, o Reino dos Céus, formado por uma corte celeste, onde estão presentes a Santíssima Trindade, a sagrada família, os santos apóstolos, todos os anjos e todos os santos. Deus Pai não

²⁶ Ver livro “Mundo em Descontrole” de 2007.

²⁷ Discurso feito durante o Encontro de Romeiras na comunidade Gois Artigas – junho / 2023.

é alvo de veneração diretamente neste tipo de religiosidade, pois essa figura representa a plenitude do Ser, aquele que é inalcançável. O Filho de Deus é o responsável pelo encontro com a criação, pode receber cultos em datas de festas específicas (assim como o Divino Espírito Santo é lembrado na data de sua festa anualmente), e é objeto de devoção cotidiana representado pela presença de sua bandeira. Benatte *et al* (2011) apresentam a prática do apadrinhamento de santo, quando a criança é batizada com o nome de um santo específico, este se torna seu padrinho até sua morte, entretanto, no dia da Festa do Divino, por se tratar de uma das pessoas da Santa Trindade, nenhum apadrinhado de santo pode participar ativamente, levantar seu mastro, cruz ou cruzeiro na festa.

A representação do Sagrado na terra, que para o catolicismo é a Santa Igreja de Roma, também se organiza de forma hierárquica, sendo uma espécie de monarquia se pensada desde a figura do Papa até o padre local da paróquia. Desta mesma forma, a estrutura social dos faxinais se dá em uma temporalidade onde a referência é a monarquia portuguesa, portanto representando a sua hierarquia, inclusive nos modos de fazer folguedos populares como a Congada, a Cavalhada ou a própria Festa do Divino.

Também se nota uma estrutura familiar que se organiza segundo os padrões hierárquicos do patriarcado, com respeito às gerações mais velhas, posições de destaque para os pais de família e membros mais velhos, culto aos mortos e uma espécie de veneração aos ancestrais. Entretanto, esta organização não se trata de uma reprodução completa da estrutura do patriarcado ocidental, mas sim de uma espécie de patriarcado familiar da estrutura camponesa da península ibérica, que não se apresenta como um protetorado baseado na propriedade de terra, mas sim sob a forma de comunidade em torno da partilha do viver. Essa estrutura é a mesma que se encontra na organização das reduções jesuíticas nas Américas, que seguiam um padrão organizativo vindo da península ibérica (Nerone, 2000).

Sob a questão da forma de expressão dessa religiosidade, Resende (2016) aponta uma característica importante sobre esta fé rústica, quando diz que “é uma religião mais concreta, com menos dogma e mais mistério, e também mais solidária” (Resende, 2016, p. 28). Sobre isso Diel (1996) indica que a partir do movimento de Romanização que acontece principalmente nas primeiras décadas do século XX, se aprofunda a distinção entre religiosidade popular e o oficial, que, buscando o

monopólio da fé, acaba por desvalorizar e deslegitimar a autoridade tradicional ativa há séculos, apontando sua fé como “menos espiritual”, atrelada às credences medievais, ou idólatra, apegada aos santos e não a Deus, sempre com caráter pejorativo.

A partir de um olhar decolonial para estes aspectos do simbolismo latino-americano como um todo, é possível enxergar aspectos profundos de uma expressão de fé marcada pela exploração colonial, a violência escravocrata, o espólio das riquezas, a distância das grandes instituições humanistas europeias e assim por diante. Portanto, uma relação com o Sagrado a partir do sofrimento e da injustiça. Configura-se assim, uma relação de proximidade, mas mais que isso, de cuidado com seus santos familiares que, mais do que uma barganha, se configura em uma partilha.

Esta lógica da partilha e da proximidade corre o risco de passar uma imagem de “carnal”, se olhada a partir da profundidade filosófica de uma corte europeia, entretanto, não se trata de uma profundidade que se dá na subjetividade, mas de uma que se apresenta na relação, de forma objetiva, encarnada – uma ontologia relacional, como diria Arturo Escobar.

Tratava-se, sobretudo, de um catolicismo piedoso, santoral e festivo expresso nos exercícios de piedade individual e de comunicação com Deus, quase sempre intermediada por divindades, além da valorização dos aspectos visíveis da fé, através das cerimônias públicas dos sacramentos, das novenas, das trezenas, das rezas fortes, das romarias, dos te-déuns, das procissões cheias de alegorias, de que participavam centenas de pessoas, dos santos padroeiros, das devoções especiais às almas do purgatório e muitas outras, conforme a região. (Jurkevics, 2004, p. 26).

Bernardes & Bernardes (2020) entendem que o catolicismo popular, embora se expresse territorialmente, tem um caráter simbólico homogêneo nacionalmente, o que faz com que as práticas e os mitos se repitam em diversas localidades, cada uma à sua maneira. É assim com a dança de São Gonçalo, a festa de Santos Reis ou do Divino Espírito Santo, que não são presentes em todas as comunidades rurais do país, mas que se apresentam em praticamente todas as regiões.

As duas figuras míticas mais proeminentes nos faxinais (como em quase todo o território brasileiro) são o Divino Espírito Santo, com sua bandeira, e São Gonçalo, com sua viola.

2.2.3.2 MITOS

As duas figuras míticas mais proeminentes nos faxinais (como em quase todo o território brasileiro) são o Divino Espírito Santo, com sua bandeira, e São Gonçalo, com sua viola. São Gonçalo como mito, se trata de um homem que tem sua historicidade comprovada, na cidade de Amaranto em Portugal no século XIII, entretanto, sua marca na memória coletiva dos povos lusitanos, principalmente brasileiros, é tão forte que se torna um símbolo de acesso ao sagrado, digno de devoção, a tal ponto que é reconhecido formalmente como santo beato em 1561 (Souto, 2014). Sua prática está associada ao toque de viola, ao canto e à prática da dança devocional, a qual o santo beato fazia em praça pública para sensibilizar os corações duros. Portanto, a prática da dança devocional comunitária, com acompanhamento da viola e do canto, assim como a devoção à sua imagem faz o santo presente nos faxinais.

Da mesma forma, a devoção ao Divino Espírito Santo é uma prática exclusiva dos povos lusitanos, principalmente em terras brasileiras, que evoca uma crença milenarista na vinda de uma era de paz e justiça sobre a terra, na qual o Divino Espírito Santo iria reinar no coração de toda a humanidade. A partir desta crença, as comunidades passaram a celebrar a chegada do Divino com uma festa, recebendo sua bandeira e experimentando uma realidade do Sagrado até que a promessa se cumpra (Ramos, 2019). Essa crença se perdeu em muitas comunidades, sendo alvo de questionamentos por parte da Igreja institucional, entretanto a prática desse Rito continua presente na memória do território faxinalense.

Segundo seu Oswaldir, festeiro do Divino, sua comunidade, que tem o Divino como padroeiro, passou alguns anos sem celebrar a festa, durante esse tempo havia brigas constantes e sem solução, sempre que procuravam praticar alguma atividade comunitária. Foi quando decidiram reativar a festa que as brigas pararam quase que instantaneamente, o que demonstra a fé popular na presença do Sagrado em resposta a sua devoção.

A principal figura mítica das comunidades caboclas é o Monge São João Maria, por se tratar de um mito local presente somente entre as comunidades caboclas do sul do país e ligado diretamente à criação de diversas comunidades. Trata-se de um homem considerado profeta pelos sertanejos do sul do país, que teria percorrido toda

a região pregando uma ideologia conhecida como “Monarquia Celeste”, a partir da qual as comunidades seriam autogeridas e súditas diretamente a um único Rei Celestial, Jesus Cristo, ou seja, uma leitura de um messianismo²⁸ cristão a partir da localidade. Estas mensagens messiânicas em território luso-brasileiro se apoiam em crenças muito difundidas, inclusive com apoio da Monarquia Portuguesa, durante o período colonial, como o Império do Espírito Santo²⁹ e o sebastianismo³⁰. Esta associação com o messianismo explica, em partes, a importância da devoção ao Divino Espírito Santo e a presença da sua bandeira no território caboclo.

Segundo Wachowicz (1972) a figura do Monge diz respeito a três andarilhos que percorreram os estados do sul do país durante o final do século XIX e início do XX, chamados de santos, monges ou profetas pelos povos do sertão. O primeiro faz sua aparição na região da Lapa-PR em 1845 e se tratava de um pregador italiano que se chamava João Maria d’Agostini. O segundo se chamava Anastás Mercaf, que Tomazi (2005) afirma ser francês, entretanto alguns estudiosos apontem a nacionalidade síria. Este monge aparenta ter uma mensagem mais política que religiosa, se intitulava João Maria de Jesus e chegou à cidade da Lapa acompanhando as tropas de Gumercindo Saraiva, um dos líderes da revolução federalista. O terceiro monge se chamava Miguel Lucena, era um fugitivo da polícia paranaense e se intitulou monge José Maria, criando milícias de resistência entre as populações sertanejas, participando ativamente na guerra do Contestado.

Ao que parece os próprios mensageiros se vinculavam à continuidade da figura do Monge pela região, na intenção de angariar seguidores entre a população local. A memória coletiva dos faxinais trata de unificar as lembranças em um único personagem que abençoou a região das matas de araucárias, deixando profecias, bênçãos e maldições que são ainda hoje propagadas e transmitidas pela tradição. Entre as maldições é notória a posição anti-republicana do “Monge”, que acusa o regime, recém-instituído à época de sua aparição, de instrumento do Diabo para a perseguição dos caboclos, contrário à instituição da Monarquia Celeste.

²⁸ Messianismo é a crença em um líder libertador que atua como salvador político.

²⁹ Império do Espírito Santo é uma crença milenarista, baseada na interpretação de Joaquim de Fiori. Nesta era histórica o mundo seria iluminado pelo Divino, que reinaria em seus corações, sem a necessidade de um Estado clerical para dirigir os fiéis. Visão defendida por Pe. Antônio Vieira.

³⁰ Sebastianismo é uma crença milenarista portuguesa do século XVI, que acreditava na volta do Rei Dom Sebastião para restaurar a autonomia de Portugal durante a União Ibérica, como missão de instaurar o Império do Espírito Santo no mundo.

Era um homem de vida nômade, que vagava há 15 anos pelos matos, distribuindo remédios, pregando àquele povo de natural religiosidade e oficiando novenas. Usava de preferência o apocalipse de São João e de acordo com ele profetizada os tremendos castigos de Deus, como guerras, entre as quais a próxima e Santa Guerra de São Sebastião, além das pragas de gafanhoto, fome, eclipses e outras coisas más, que atingiriam só os ímpios, nunca os devotos servidores de Deus. Voltava-se também contra o Governo da Nação, máxime por motivos religiosos entre outros. Profetizava a próxima volta da monarquia, a saber, após a temida guerra de São Sebastião. E assim falava de acordo com o sentir do povo, que debaixo do manso regime do imperador quase não pagava imposto, enquanto naqueles tempos a carga tributária mais e mais pesava. Por estas profecias, pela sua vida e mais pelas suas muitas novenas parecia, aos olhos dos simples, um enviado de Deus, e o povo o venerava como se fosse um santo. Quando seu nome é proferido é sempre com respeito e descobrindo-se a cabeça. É expressão usual do sertão: "se Deus quiser e nosso São João Maria". (Stulzer, 1982 p. 30 *apud* Tomazi, 2005, p. 150).

Tomazi (2005) afirma que o primeiro monge, D'agostini, cresceu em Buenos Aires e dedicou sua vida a perambular pelos sertões pregando sua mensagem de libertação dos povos sertanejos, com um ar sempre desconfiado quanto à instauração do regime republicano que, segundo o autor, espoliava os mais pobres em benefício dos ricos, contudo, sua crítica não se baseava em uma análise classista da sociedade, e sim religiosa, na qual a justiça de Deus exigia a liberdade dos povos para a instituição do Reino de Deus.

O autor afirma que sua mensagem crítica ganha um caráter rebelde a partir de uma interpretação messiânica já presente entre os caboclos da região do Contestado³¹, inflados pelas pregações voltadas à libertação política dos outros dois monges. Entretanto, no território faxinalense o que se observa é uma reverência à mensagem de libertação religiosa legada pelo primeiro Monge, ligada à sobrevivência dos povos sertanejos, à prática de novenas, às profecias apocalípticas sobre perseguição ao povo pobre, e às bênçãos que ganham notoriedade nas práticas de devoção que acontecem nos olhos d'água. O autor aponta este Monge como uma figura simpática e ascética que fazia orações, receitava chás, benzia roças e santificava fontes, ao lado das quais plantava uma cruz de cedro.

Lewitzki (2019) aponta inúmeras fontes de água conhecidas como "Olhos d'água" de São João Maria que, segundo as comunidades, não secam por serem

³¹ Sobre messianismo no Brasil consultar o livro "Messianismo no Brasil e no mundo" de Maria de Queiroz (1968).

espaços sagrados. Nestes espaços ocorrem batizados, romarias, velórios e, além disso, sempre estão presentes as cruzes de São João Maria.

Segundo Freitas (2014) os caboclos consideram o cedro como um material sagrado na construção destas cruzes. Estas são plantadas nos locais sagrados, assim como na frente das casas, e caso desta cruz brote uma árvore, seria um sinal de que São João Maria havia abençoado esta casa. A presença da cruz de cedro em frente às casas também indica a participação da casa no ritual de recomendação das almas que acontece durante o período da quaresma. Interessante notar que o cedro é um material sagrado para os povos guarani, presente em todos os rituais de batismo nesta etnia, o que propõe um diálogo sobre o uso sagrado do material por ambos os povos, e sugere uma continuidade simbólica indígena por parte dos caboclos.

No aspecto das práticas espaciais, o indígena se apoia nas formas e representações simbólicas e nas experiências adquiridas no espaço norteado pela cosmogonialidade que confere as formas materiais da espacialidade enfocada em relações verticais – espiritualidade – e horizontais como trabalho, liderança, ideologia, entre outras, frente aos demais indivíduos e coletivos. (Silva, 2010, p. 81).

Nesta citação, Silva (2010) está se referindo aos povos *Kawahibi*, objeto de sua pesquisa, entretanto desperta uma reflexão importante quanto ao simbolismo mítico dos povos tradicionais brasileiros em geral, não identificados como indígenas. Estes povos se identificam com o processo de miscigenação biológica e cultural iniciado nos primeiros anos da expansão ibérica sobre as Américas. A principal característica deste processo intercultural é a imposição do sistema simbólico do colonizador sobre a integralidade da população, através da conformação do catolicismo popular.

Este processo é a representação de uma temporalidade, o momento do encontro entre diferentes sistemas que se veem obrigado a se fundir, a partir de um modelo de desigualdade entre as partes. Entretanto, esse encontro se dá em uma espacialidade única e definida simbolicamente. Toda uma estrutura de espaços significantes e sagrados, como rios, florestas e caminhos é assimilada e ressignificada, mas mantém continuidades simbólicas relacionadas a estes lugares, territórios e paisagens. O maior exemplo disso é que a floresta de araucárias já era uma paisagem significativa do universo indígena guarani e kaingang, entretanto os faxinalenses são uma nova territorialidade que se define como povos tradicionais da floresta de araucárias, que assim como os indígenas faz uso da erva sagrada desta espacialidade, a erva-mate.

Porém, com os mitos da criação não se sucedeu esta mesma lógica. A relação proporcionada pela cosmogonia é de promover um sentido de origem da existência imbricada no ambiente onde se desenvolve o seu sistema de significação. É um retorno à analogia do moinho de vento utilizada anteriormente. Embora estes mitos tenham sido utilizados pela catequese jesuítica, buscando por caminhos para estabelecer pontes de diálogo simbólico que pudessem promover a conversão dessas populações, tal prática foi abandonada pela política indigenista posterior, que escolhe o caminho da imposição cultural religiosa.

Especificamente, a cosmogonia judaica utilizada no cristianismo europeu se dá em um ambiente semítico, com referência a montes, mares e rios que, muito embora tenham sido desterritorializados, não dão conta de relacionar a criação do mundo com o ambiente do continente americano.

Embora os caminhos do Monge sejam espaços sacralizados e existam aparições de santos que ressignificam a espacialidade no sentido de se identificar com a territorialidade, é necessário uma investigação mais profunda na busca de simbologias acerca das origens da espacialidade em relação à espiritualidade.

2.2.3.3 TEMPORALIDADES

Bolívar Echeverría (1989) apresenta um conceito chamado de *Ethos* Barroco, que diz respeito ao desenvolvimento de um modo de vida característico da Primeira Modernidade, entre os séculos XV e XVII, no trato atlântico, entre África, Península Ibérica e Ameríndia. Segundo o autor, uma economia informal ou clandestina, um gosto pela encenação e uma forma de encarar situações difíceis através da ficção seriam as principais características desse aspecto da latinoamericanidade.

Tal modo de vida surgiu de arranjos socioculturais num recorte de tempo onde o domínio internacional estava relacionado a uma forma de capitalismo mercantil, voltado à atividade comercial internacional, portanto anterior à revolução industrial. Dessa forma a cultura que aí se desenvolveu faz parte de um modo característico, esse *ethos* relacionado às formas de vida do mediterrâneo em abertura relacional com o Atlântico Sul, nas terras ameríndias, e mais especificamente neste caso, nas florestas e matas de araucária. Portanto, Echeverría (1989) entende o *ethos* barroco como formas características de desenvolvimento da Modernidade em relação ao

ambiente da América Latina, que divergem e se contrapõem a outros modelos de modernidade em diferentes espacialidades e temporalidades.

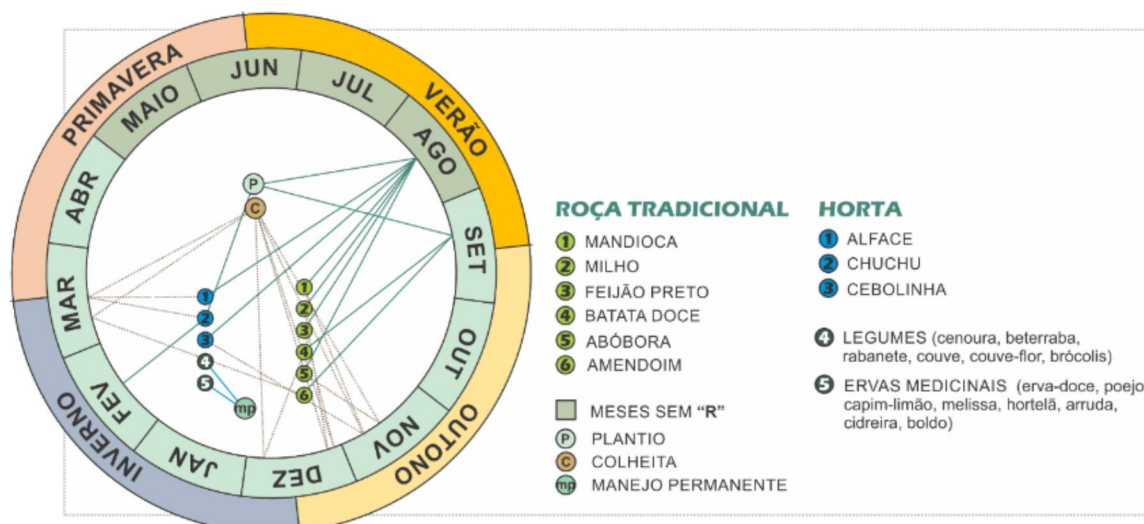
É interessante pensar que embora haja uma continuidade territorial ligada a um mesmo processo de constituição deste *ethos* em todo o continente onde a colonização foi ibérica, há também os rompimentos ligados à nacionalidade que podem e devem ser explorados na análise das culturas locais.

As atividades coloniais, hispânica e lusitana, possuem suas características, assim como a atuação dos seus agentes em cada localidade, fazendo com que esta unidade cultural se manifeste de maneiras diversas em cada região do continente. Tall (2019) diz que é necessário sublinhar o *Ethos* Barroco que atravessa as práticas culturais, seja na América ou África colonial ibérica, levando sempre em conta a existência de uma raiz e/ou elemento definidor das práticas tidas como tradicionais, na cultura miscigenada da primeira modernidade.

Desta forma é possível entender que o *Ethos* Caboclo pode ser entendido como a territorialização do *Ethos* Barroco no espaço das matas de araucárias, em ambiente de miscigenação cultural durante o primeiro período de colonização, em disputa entre povos ibéricos nas regiões fronteiriças do sul do continente americano – a primeira Modernidade (Echeverría, 1989). Este *Ethos* permanece na cultura faxinalense como forma de racionalidade tradicional e característica, que se reproduz sobre suas práticas, em diálogo com as características impostas pela sociedade envolvente, atreladas a outros modelos de Modernidade posteriores.

A organização do tempo nesta realidade tem como base dois tipos de calendários, um agrícola, que representa o modelo local de temporalidade, atrelado à continuidade dos saberes em relação ao manejo do solo e seus recursos; e outro que diz respeito à organização temporal dos eventos ligados à religiosidade e práticas culturais.

FIGURA 3 - CALENDÁRIO AGRÍCOLA



Fonte: Pereira (2022).

Segundo o trabalho de Renato Pereira (2022) este calendário agrícola representa a organização temporal dos saberes e fazeres nos faxinais da Estrada da Lomba Itaiacoca – Três Córregos. Interessante notar que há um hiato, o qual o autor chama de “meses sem R”, nos quais não há atividades de plantio e colheita. Este período é dedicado ao replantio de sementes, feito sempre sob a lua minguante. Neste período também são feitas as podas e cortes de madeira para a construção, pois a água fica mais concentrada na região das raízes das árvores, deixando a madeira mais seca para o manejo.

O calendário segue as indicações da fase da lua e, segundo o autor, em tempo de lua cheia não se aconselha praticar nenhuma atividade, não se planta, não se colhe e se evita fazer podas.

Ferreira (2021) aponta, coincidindo com o ciclo do calendário, que a primeira metade do ano é dedicada mais ao preparo do solo, época em que costumavam ocorrer os puxirões, quase que semanalmente, para que estivesse pronto para o início do plantio no segundo semestre.

As épocas de colheita do pinhão se dão durante o inverno, enquanto a erva-mate pode ser colhida o ano inteiro, mas preferencialmente nas épocas de inverno. Há dois ciclos de atividades bem definidos no outono e no verão e alguns tipos de cultura que se fazem durante o outono.

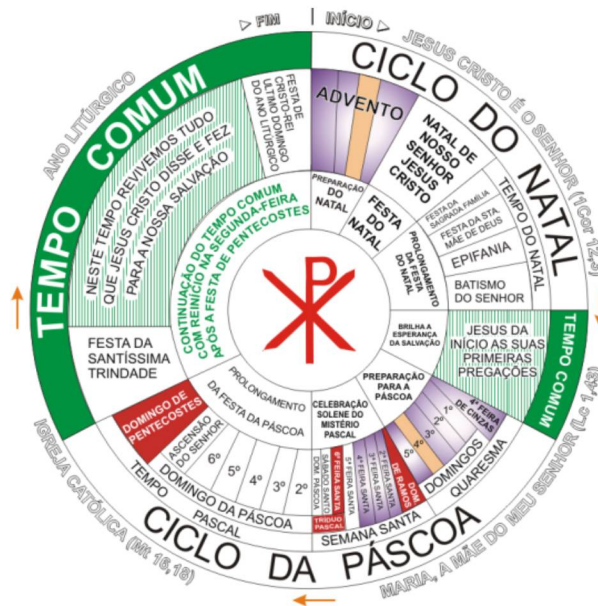
Portanto, é possível entender essa temporalidade como uma regulação natural da temporalidade cíclica da comunidade, baseada no ciclo solar, nas fases da lua e nas mudanças das estações, assim como épocas de chuva e estiagem, que também podem ser previstas através de ritos de leitura do tempo.

O calendário das festas religiosas é dividido em três ciclos. O primeiro diz respeito ao período natalino onde se destacam a festa do Natal, o dia de Ano Novo e o dia de Reis. Sobre estas festas não há menção na literatura que pesquisa as comunidades caboclas e faxinalenses, de forma que será necessária uma busca específica por tais festividades, no intuito de entender a realidade das festas oficiais da igreja nas comunidades³².

O segundo ciclo é o Pascal que se divide em dois períodos. O primeiro é a Quaresma, período ascético e meditativo que se inicia na quarta-feira de cinzas e vai até a quinta-feira santa onde não é permitido ao fiel se dar a excessos nem frequentar bailes. Portanto, nesta época não há bailes nos faxinais. É o período onde os ternos quaresmais rezam a Recomenda das Almas para livrá-las do purgatório. O segundo período se inicia após a páscoa, e dura sessenta dias até o dia de pentecostes. Neste período acontece a Festa do Divino, em comemoração ao dia do Pentecostes e o dia do Sagrado Coração de Jesus e de Maria, celebrado em algumas comunidades (Freitas, 2014). Esta época é seguida pelo início das festas juninas, São João, São Pedro, Santo Antônio e Corpus Christi. Após o mês de agosto, durante do “Ciclo do Tempo Comum”, as festas também diminuem de intensidade (Menin, 2014).

³² Rocha, Manque & Jesus (2018) afirma que o Terno de Reis e o Terno de Atiradores acontecem durante o Ciclo Natalino e são presentes no estado do Rio Grande do Sul, embora sejam periféricas à identidade gaúcha. A existência de folguedos ligados a este ciclo ainda precisam ser pesquisadas no território caboclo-faxinalense.

FIGURA 4 - CALENDÁRIO LITÚRGICO



Fonte: Portal Canção Nova³³

As festas de Santo e de padroeiros das comunidades seguem um calendário local, cada comunidade escolhe uma data como homenagem ao seu santo protetor. Estas festas são grandes celebrações com novenas e procissões, algumas delas acompanhadas de romarias a São Gonçalo. As comunidades de Inácio Martins têm uma concentração de festas no mês de junho, época da colheita do pinhão e em conformidade com a tradição luso-brasileira das festas juninas, ou joaninas.

Existem outros tipos de encontros que não possuem data fixa por seu caráter não periódico, como é o caso dos batismos nos olhos d'água, casamentos, velórios, mesadas de anjo e romarias. As formas de devoção são as mais diversas, podendo ser novenas, trezenas, rezas fortes, romarias, plantação de mastro, cantorias, danças devocionais, procissões, cruz de cedro, mastros e bandeiras.

³³ Disponível em: <https://formacao.cancaonova.com/igreja/catequese/o-ano-liturgico/>. Acesso em: 10 jun. 2023.

2.2.3.4 ESPACIALIDADES

O espaço sagrado é o lugar separado para experimentar o encontro com o Divino. Segundo Lopes (2008) a criação de um espaço dedicado para o sagrado, cria uma relação de proximidade entre o sagrado e o profano, pois essa presença no ambiente doméstico sacralizam as outras ações do cotidiano. O mesmo autor afirma que a presença de uma imagem em um espaço sagrado, não apenas representa o santo, no sentido de que as preces serão ouvidas, mas presentifica o santo, ele está presencialmente no ambiente.

Portanto, a organização de um espaço do sagrado é uma prática significativa para os faxinalenses. A maioria das casas possui uma espécie de altar dedicado aos santos, normalmente na sala principal, com a presença das principais imagens de devoção. Mas tais imagens sagradas fazem parte do ambiente geral da casa, podendo ser quadros, santos pendurados na parede, bíblias, bandeira do Divino, e a presença da cruz de cedro na parte externa.

Também é muito comum se construírem capelas privativas nos quintais, feitas para as devoções familiares, da mesma forma que há a capela comunitária, dedicada ao padroeiro da comunidade. Também existem as grutas de pedra, espécies de altares, dedicados a devoções individuais ou familiares, normalmente com espaços para o depósito de velas de devoção. Outros espaços sagrados, já citados anteriormente, são os olhos d'água de São João Maria, fontes de água creditadas à presença do monge na região. São lugares importantes de devoção onde figuram a cruz de cedro e realizam-se batismos, casamentos, guardamentos, etc.

No entanto, o simbolismo não diz respeito somente ao sagrado, mas também às formas de significar o cotidiano. As histórias dos seres míticos, que não são sagrados, também são uma fonte importante da compreensão de mundo nos faxinais. A exemplo de seres como as almas penadas, que permanecem no mundo físico quando não conseguem seguir seu caminho após a morte. Podem ser avistadas ao lado de uma árvore, ou caminho, ao que se dá o nome de visagem, e são normalmente associadas a alguma história gananciosa, como a presença de um tesouro enterrado na região. Estas almas também são alvos das rezas e cantos feitos nos dias de Recomenda das Almas, durante a quaresma, para que sejam libertadas do mundo físico.

Os “bichos” do mato também configuram o imaginário mítico das histórias faxinalenses, compondo lendas e contos sobre a presença e avistamento de boitatá, mula-sem-cabeça, entre outros seres e não-seres ainda não catalogados.

Portanto, a simbolicidade dos faxinais, pode ser entendida através de um catolicismo popular, de aspecto mítico das representações e presentificações do mundo simbólico, a partir da compreensão de um tempo cíclico em movimento espiral. Uma temporalidade organizada de forma descentralizada, mas hierárquica, dentro de um contexto comunitário de partilha, por meio de uma ontologia relacional, criando tempos e espaços sagrados, que sacralizam o profano, de maneira que tais opostos não se diferenciam com clareza. A exemplo de figuras como o Monge São João Maria, São Gonçalo de Amarante e o Divino Espírito Santo.

Uma questão a ser abordada, já citada anteriormente, é a chegada de colonos vindos do Rio Grande do Sul, ou do oeste de Santa Catarina e do sudoeste e oeste paranaense, a partir da década de 1980 (Nerone, 2000). A presença destes “gaúchos” traz consigo outras formas de significação do território, diferentes daquelas presentes nos faxinais, organizando os CTG’s, Centros de Tradição Gaúcha, por todo o espaço onde se fixam.

A presença dessas organizações em todo o território interiorano paranaense cria dois tipos básicos de problematização. A primeira é aquela assume a tradição pampeana³⁴, entendida como gaúcha por excelência, quase como uma manifestação homogênea e replicável em todo Cone Sul, que abarca os três estados da região sul brasileira, Uruguai, Argentina, Paraguai e parte do Chile, território este nomeado neste trabalho como *Ilexandia*. Portanto, aplicando nestes espaços culturais os métodos e repertórios catalogados por Barbosa Lessa e Paixão Côrtes (Borba, 2013) com esta função.

A segunda problematização está no fato de que, mesmo se apresentando externamente como uma preservação da tradição, esse movimento se organiza como uma instituição da Modernidade, trazendo valores desta temporalidade, tais como a urbanização; a formalização; a metodização que faz parte de uma racionalidade industrial; a homogeneização, espetacularização e mercantilização das práticas

³⁴ Pampeano é o que é relativo aos pampas, paisagem de estepes sulinas presentes no sul do estado do Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina.

culturais; a divisão drástica entre religião e cultura; e, acima de tudo, a forte ligação dessas instituições com uma elite emergente com interesses capitalistas no campo.

Essa relação complicada é observável, por exemplo, durante a Festa do Pinhão, maior festividade do ano do município de Inácio Martins. Mesmo se declarando oficialmente como pertencente à cultura cabocla, o festival de música, conhecido como SapéCanção, é organizado pelo CTG, obedecendo às normas estabelecidas pelo movimento tradicionalista para competições de música nativista. Esta disputa de territorialidades não se dá exatamente entre duas tradições, mas sim pela imposição da hegemonia simbólica do CTG que acaba por homogeneizar todo o território do sul do país.

Defino a territorialidade como o esforço coletivo de um grupo social para ocupar, usar, controlar e se identificar com uma parcela específica de seu ambiente biofísico, convertendo-a assim em seu "território" ou *homeland* (cf. Sack 1986: 19). (Little, 2002, p. 4).

Como reflexão final sobre esta ideia de espacialidade, Little (2002) entende que o espaço significado pela relação do simbólico passa a fazer e dar sentido para a existência e continuidade de um coletivo. Se é a partir de uma espacialidade que o grupo se constitui como tal, ele ganha uma significação diferenciada, em uma relação de pertencimento e participação do coletivo, daí esta categoria geográfica, o território, ganhar uma qualidade definidora, a territorialidade de um grupo particular ao se identificar com este território.

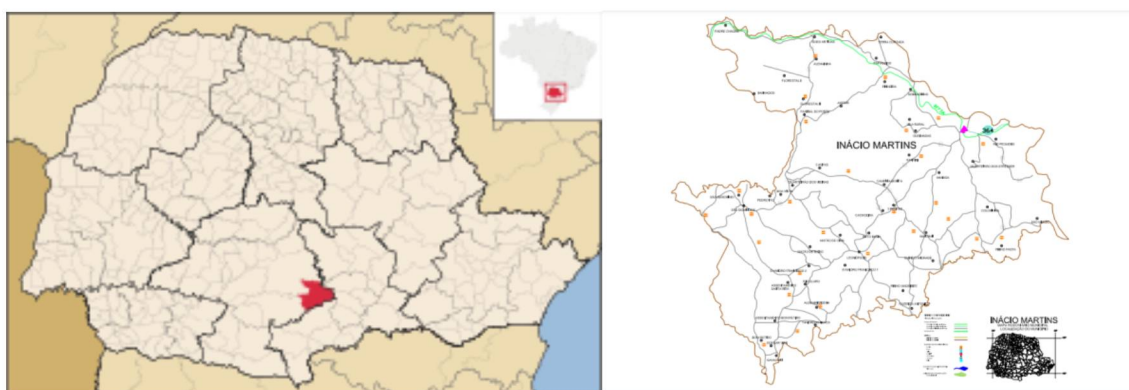
Portanto, chega-se à conclusão de que o faxinal é a percepção de um território simbólico, onde se dá a experiência de um espaço relacional entre os entes humanos e não humanos no espaço físico da paisagem de faxinais e capoeiras (com uma produção agro-silvo-pastoril, no uso comum dos recursos, na produção da erva-mate e na vida comunitária no interior dos criadouros); e destes com a dimensão espiritual, das memórias, da ancestralidade e do sagrado (na presença do Divino, pela benção do Monge São João Maria, e através das romarias de São Gonçalo e todos os Santos); mediados por uma dimensão simbólica operada pelos povos faxinalenses (a partir de uma racionalidade ambiental, uma sociabilidade comunitária da dádiva e da partilha, e um sistema simbólico de compadrio baseado na religiosidade do catolicismo popular caboclo); que se expressa nos espaços das matas de araucárias da região centro-sul e sudeste do Paraná; e que, por fim, se compreende em uma temporalidade barroca

latino americana em diálogo com outros tipos de modernidade, a partir uma lógica tradicional.

Por tradicional entende-se a lógica que opera a partir de um *ethos* que valoriza o passado e a memória como dado significativo, a partir da repetição e da compreensão cíclica do tempo do retorno, com valor principal à continuidade coletiva da tradição.

2.2.4 ESPAÇO DA PESQUISA – INÁCIO MARTINS E O CERRO DO LEÃO

MAPA 4 - PARANÁ MICRORREGIÕES / INÁCIO MARTINS (À DIREITA)



Fonte: Sítio da prefeitura de Inácio Martins.

Esta pesquisa se inicia na busca de uma prática musical de raiz paranaense, se deparando assim com o conceito genérico “faxinal”, um tipo específico de espaço social que se apresenta com esse nome exclusivamente no estado do Paraná. Durante os primeiros levantamentos é que foi possível entender um pouco melhor a aplicação deste conceito, a distribuição destas comunidades concentrada nas regiões centro-sul e sudeste do estado, a relação com a formação do Paraná Velho ou tradicional, sua relação com a presença dos ervais nativos e a preservação da floresta de araucárias.

Direcionando o foco para este recorte, a escolha dessa região se deu por três razões que se apresentaram durante o início da pesquisa. A primeira razão foi encontrar um trabalho de pesquisa e registro fonográfico feito pelo violeiro Roberto Corrêa, em parceria com a Secretaria de Cultura do Estado do Paraná, chamado “Cantos de Festa e de Fé”, no qual ele grava dois grupos de romeiros de São Gonçalo

da cidade de Inácio Martins. Este disco teve baixa tiragem e é raro de se encontrar, mesmo em ambiente digital.

A segunda razão é o estudo de Roberto Martins de Souza (2010), que apresenta um levantamento sobre as comunidades faxinais. Neste estudo o autor aponta a catalogação de 227 faxinais, agrupados em 4 graus de preservação dos espaços de criadouro comunitário, que seria o principal diferencial destas comunidades para outras comunidades tradicionais brasileiras do campo (Chang, 1988). A microrregião de Guarapuava é a que apresenta maior incidência, com 55 faxinais. Dentre as 227, apenas 11 foram classificadas como “grau 1” de preservação, quando possui um criadouro comunitário aberto, todas na microrregião de Guarapuava, sendo 8 delas no município de Inácio Martins. A esta altura inicial da pesquisa estes dados foram lidos como uma equivalência entre a maior incidência e a maior preservação da sua característica diferenciadora, ou seja, a preservação de uma estrutura social menos afetada por modelos externos que poderia oferecer melhores pistas sobre a música tradicional do Paraná.

FIGURA 5 - FAXINAIS POR MUNICÍPIO E REGIÃO

Mesorregião	Microrregião	N. Faxinais	Categoria Faxinal			
			1	2	3	4
Metropolitana de Curitiba	Curitiba	15	-	3	1	11
	Rio Negro	32	-	10	6	16
	Lapa	16	-	1	4	11
Sudeste	Prudentópolis	28	-	11	8	9
	Irati	37	-	14	7	16
	São Mateus do Sul	21	-	5	4	12
Centro-Oriental	Ponta Grossa	10	-	1	2	7
	Telêmaco Borba	7	-	1	-	6
Centro-Sul	Guarapuava	55	11	7	16	21
	Pitanga	6	-	1	2	3
Total		227	11	54	50	112

Fonte: Souza (2009).

A terceira, e decisiva razão, foi a coincidência de que o orientador desta pesquisa, Edwin Pitre-Vásquez, é periodicamente convidado a montar a banca julgadora do maior evento musical da cidade de Inácio Martins, o festival SapéCanção – no qual o autor desta pesquisa participou como jurado na edição de 2022 e onde foi

possível estreitar os laços com cantadores e tocadores pertencentes às comunidades do município.

Um dos grupos que participou do registro fonográfico citado anteriormente é a Família Moraes, composta por moradores da comunidade Gois Artigas, na divisa com o distrito de Guará, em Guarapuava. Esta família mantém uma associação comunitária chamada “Casa da Cultura”, dirigida pelas mulheres da comunidade, onde se trabalha com a promoção da cultura cabocla em nível regional. Ao conhecer a então presidente da associação, Taisa Lewitzki, também pesquisadora no campo da antropologia, definiu-se a comunidade Gois Artigas como um provável espaço a ser estudado, baseando-se no protagonismo como agente cultural e na presença de um grupo musical tradicional.

O segundo ponto de apoio foi conhecer o romeiro mestre Adilson Stresser, participante da comunidade do Quarteirão dos Stresser, que com caráter muito acolhedor, incluiu o pesquisador como parte integrante do seu grupo para uma melhor compreensão a partir do lugar de observador participante.

A partir das redes de contatos que se apresentaram com base nesses dois pontos de apoio, foram visitadas as comunidades de Rio Pequeno, que fica na saída da cidade em direção a Irati; a comunidade Taquari dos Ribeiros, que se acessa também a partir da estrada em direção a Irati, mas já pertencente ao município de Rio Azul; a comunidade Marumbi dos Elias, ao lado de Taquari também em Rio Azul; a comunidade Pirapó, com acesso pela mesma estrada, mas pertencente ao distrito de Guamirim no município de Irati; e, por fim, a comunidade do MASA (Movimento dos Aprendizes de Sabedoria), que tem a sede de sua casa de reza no bairro São João na cidade de Irati, já em um contexto urbano.

Este caminho de serra que se inicia no distrito de Guamirim em Irati, e vai até o Guará em Guarapuava, atravessando o município de Inácio Martins, é uma rota conhecida como “Cerro do Leão”, nome da antiga estação ferroviária que existia no local. Coincidentemente, o recorte das comunidades acessadas por meio da rede de relações estabelecidas com os moradores, percorreu esta rota do “Cerro do Leão”, que faz uma tríplice divisa entre Inácio Martins, Irati e Rio Azul.

MAPA 5 - CERRO DO LEÃO



Fonte: Sítio de Mapas All Trails.

A cidade de Inácio Martins, considerada a mais alta do estado, é a única sede municipal localizada dentro da área de preservação, no alto da Serra da Esperança, que divide o segundo e o terceiro planaltos do estado. Pertence à microrregião de Guarapuava, na mesorregião Centro-Sul, fazendo divisa com os municípios de Irati e Prudentópolis ao norte, Cruz Machado ao sul, Rio Azul e Mallet a leste, Guarapuava e Pinhão a oeste.

A povoação oficial da região de Inácio Martins é marcada pela chegada de colonos imigrantes na década de 1860, como parte da política de incentivo à imigração de europeus para o trabalho agrícola, adotada por parte da província do Paraná. O incentivo seria feito através da doação de terras devolutas do Império para a utilização agrícola e criação de colônias de povoamento nas terras mais ao interior do país. As famílias Stresser e Scheleder receberam a doação de uma gleba em 1875, onde fundaram um povoado com o nome de Boa Vista, no local onde hoje se situa o Quarteirão dos Stresser (Taborda, 2012). Entretanto, é preciso considerar outros movimentos populacionais concomitantes à chegada dos colonos.

Inácio Martins faz parte do complexo de terras dos Campos de Guarapuava, conquistadas pelos curitibanos a partir de 1810 e com povoação a partir do avanço da sociedade campeira vinda dos Campos Gerais no início do século XIX, ligada aos fazendeiros de Castro (Silva, 1997). De acordo com Porto (2013), a compreensão desse processo passa pela divisão entre campos naturais, onde se instalavam as fazendas de criação de gado, e as matas de araucária, espaço dos ervais nativos onde se instalaram as comunidades que viriam a ser os faxinais.

Em paralelo ao avanço das fazendas pelos campos, ocorre o avanço dos ervateiros empurrados para o interior das matas, ocupando espaços como os que hoje são de Rio Azul e Rebouças, que tem uma ligação histórica com Palmeira, nos Campos Gerais. Ao avançar adiante do rio Iguaçu, os campeiros descobrem outros espaços de Campos, que chamam de Palmas. Com a missão de ocupação do interior, Goulart Filho (2019) aponta que em 1839 os fazendeiros de Guarapuava fundam a “Sociedade dos Povoadores dos Campos de Palmas”, que até 1840 demarca 37 fazendas na região, além de trabalharem fortemente na criação do Caminho que chega até as Missões, dois anos mais tarde. Já em 1857 são iniciados os trabalhos de um desvio desta estrada, que cortaria o caminho para Porto União Vitória, sem a necessidade de subir até Guarapuava. Esses fatos apontam um importante avanço das atividades campeiras ocasionando a ocupação de toda essa região.

(...)a população que sucedeu a indígena e miscigenou-se a esta foi a dos luso-brasileiros, mais conhecidos como caboclos, cuja principal atividade era de agricultura de subsistência, o corte de erva-mate e o tropeirismo. Esta fase foi do início até meados deste século. Os núcleos caboclos originaram-se basicamente dos lugares destinados a pousos (pernoite) ao longo das estradas de Palmas (PR) à Missões (RS) e da exploração da erva-mate no período de trânsito das tropas (BITTENCOURT E BIANCHINI, 1996: 19). (Mondardo, 2008, p. 6).

Seu Oswaldir, morador citado anteriormente, comentou que o caminho de Tropas das Missões, via Itapará, passa exatamente ao lado do rio que dá nome à sua comunidade, Rio Pequeno. Importante lembrar que Inácio Martins se localiza exatamente em cima da Serra, no entroncamento entre os Campos Gerais, os Campos de Guarapuava e os Campos de Palmas. Esta região se localiza na divisa sudeste dos Campos de Guarapuava, podendo ser acessada através de Irati, Rebouças e Rio Azul, nos Campos Gerais, ou via Cruz Machado que fazia parte dos Campos de Palmas. Ademais, a erva-mate, principal produto de exportação nesta época, é nativa desta região e teve o escoamento de sua produção facilitado devido à passagem dos caminhos de tropas e o acesso a centros de distribuição, como o porto União da Vitória. Portanto, entende-se que a povoação da região se deu, simultaneamente ao avanço da sociedade campeira, pelos caboclos ervateiros, em certa medida invisibilizados pelo discurso oficial.

Também é importante frisar o processo descrito anteriormente como “caboclicização” do estrangeiro, que ao chegar a um ambiente totalmente desconhecido

precisa incorporar elementos das populações nativas, aspecto muito observável neste recorte espacial. Mesmo as famílias que mantêm uma forte memória étnica de suas origens europeias, assim como as organizações familiares preferencialmente entre os colonos, as práticas e hábitos observados são *pari passu* com as comunidades brasileiras deste território.

Entretanto, as famílias caboclas eram constituídas de posseiros, que ocupavam em geral as terras devolutas em meio às matas, enquanto o incentivo governamental tornava os estrangeiros proprietários de suas terras, um status social que lhes concede inclusive vantagem frente à burocracia estatal. Essa lógica se aplica às duas famílias imigrantes, Stresser e Scheleder, que recebem como incentivo a propriedade de um grande terreno, com extensão de aproximadamente 30km, desde a região onde hoje é a comunidade São Miguel, até o Itapará. Ademais, ganharam acesso a lugares de reconhecimento, de tal forma que estas terras se tornaram a sede administrativa da nova povoação, ascendendo à posição de distrito de Guarapuava em 1892, e recebendo a instalação de um cartório regional, operado por membros da própria família. O espaço onde construíram suas moradias e armazéns ficou conhecido como Guarapuavinha (Taborda, 2012).

Com a queda da economia tropeira, em decadência no final do século XIX, muitos fazendeiros redirecionam seus interesses econômicos para as florestas, onde exploram a extração de erva-mate e a casca da Gramumunha, usada para fazer os curtumes de couro. Estes produtos eram transportados pelas tropas de cargueiros que os levavam para ser comercializados em Irati, Mallet e Rebouças. Com este processo em andamento no findar do século XIX, o território acaba por ser fatiado em grandes latifúndios de exploração vegetal, pertencentes aos donos de serrarias, que destinam o corte dos pinheiros, em grande medida, para a produção de dormentes, principal matéria-prima da construção de vias férreas, indústria recém-chegada e com demanda no país inteiro.

Entretanto, como comentado no capítulo anterior, este tipo de manejo dos recursos, de forma exploratória, esgota rapidamente a capacidade produtiva no território, forçando o deslocamento para uma nova reserva de recursos, seguindo para outras áreas de floresta e deixando para trás seus latifúndios improdutivos. Já a erva-mate tem um processo diferente. Os ervais nativos ficam, normalmente, dentro dos criadouros das comunidades, que faziam a colheita a partir de um processo artesanal,

disponível o ano todo, porém com maior ênfase durante o inverno, para depois transportar e vender para os engenhos. Essa necessidade do trabalho nas florestas, aliada ao protagonismo alcançado pela elite ervateira paranaense no processamento para exportação, atraiu migrantes de outras localidades, que se instalaram na região das matas (Taborda, 2012).

O ciclo econômico da erva-mate se encerrou com a crise financeira de 1929 e com o fechamento da fronteira para importações por parte da Argentina, principal comprador do produto paranaense. Embora os ervais nunca tenham parado sua produção, precisaram se adaptar às mudanças no mercado e perderam o prestígio de outrora com as transformações na política do estado e do país. Entretanto, a nível local a produção, seja para consumo ou para venda, se mantém como um elemento substancial para o entendimento dessa região. A roda de chimarrão é um elemento indispensável do trato social em qualquer casa, seja no faxinal ou na cidade, com destaque para a produção integralmente artesanal, passando pelo carijo e barbaquá caseiros.

Durante o segundo reinado do Império, foram traçados planos ambiciosos de implantação de uma grande malha ferroviária no Brasil, que interligasse os pontos mais distantes, inclusive internacionalmente. Embora tenham construído uma linha importante para o escoamento da produção entre Paranaguá e Curitiba chegando até Ponta Grossa, os planos foram legados aos governos republicanos. Em 1909 é inaugurada a linha com trajeto completo, que ligava Itararé (SP) a Marcelino Ramos (RS), com estações construídas em Irati, Rebouças, Rio Azul e Mallet, embora já funcionassem parcialmente desde 1900. A linha chamada de ramal de Guarapuava, que ligaria este eixo principal aos campos, começou a ser desenvolvida em uma segunda onda de obras, que aconteceu somente na década de 1940, criando sete paradas em Irati, por meio do Cerro de Leão e três paradas em Inácio Martins, que durante dez anos foi o terminal desta linha. Somente na década de 1950 a linha alcançou Guarapuava³⁵.

Taborda (2012) indica que durante toda essa época onde o transporte via trem era o principal responsável pelo escoamento de produção e de mão-de-obra, as madeireiras lucravam com a venda de lenha para combustível das chamadas “Maria-

³⁵ Informações publicadas no site Estações Ferroviárias do Brasil. Disponível em: <http://www.estacoesferroviarias.com.br/pr-tronco/parana.html>. Acesso em 5 dez. 2023

fumaça”³⁶. Na década de 1940 existiam já mais de quarenta madeireiras no distrito de Guarapuavinha.

Durante toda uma década em que foi o terminal da linha férrea, o distrito se tornou um importante centro urbano regional. A estação Inácio Martins era o principal embarque de gado e porcos vindos de localizações mais a oeste, de madeira, de ervamate e de membros do exército com destino às regiões mais interioranas. A população cresceu, de forma que em torno da estação foram loteados diversos terrenos, local onde foi construído a nova sede do distrito e se configurou como importante centro comercial com inúmeras bodegas. Estas serviam tanto aos viajantes e aos novos moradores, como serviam para o abastecimento e venda de produtos agrícolas dos faxinais.

A ida das famílias dos faxinais para fazer negócios nas bodegas é uma memória muito recorrente em conversas com os moradores. Nesta época surgiram as primeiras instituições formais da povoação, como a função de delegado, o hospital, a escola primária, a primeira paróquia, dois clubes dançantes, o Clube Operário e o Guarapuavinha, além de clubes de futebol e lazer. Assim, entre 1960 e 1961 o distrito consegue sua emancipação de Guarapuava, se tornando então município de Inácio Martins, nome que homenageia ao engenheiro responsável pela linha férrea.

Entretanto, este modelo desenvolvimentista, responsável por um crescimento econômico e social significativamente rápido, depende da centralização dos recursos em um ponto estratégico. Neste caso, a escassez de alternativas de transporte, a demora na conclusão das obras, uma abundância de produção madeireira em meio à vasta floresta de araucárias, e um despejo grande de investimento público em infraestrutura, teve um efeito aparentemente positivo inclusive para as comunidades de faxinais. Uma época em que, segundo Chang (1988), era vantajoso para os donos de terra manter as estruturas de faxinal como reserva natural de recursos, assim como mão-de-obra barata e qualificada para o serviço. Se por um lado havia uma sensação de bem-estar pelo incremento no acesso aos bens, por outro havia uma crescente dependência das comunidades (antes autônomas e autossustentáveis) do trabalho assalariado, do patrão e do estado.

³⁶ Taborda (2012) indica que os principais fornecedores de lenha para os trens eram Edgard Gomes, Dallegre Moreira, F. V. Araújo, Osvaldo Viana, Frederico Kochan, entre outros.

Thomé (2007) aponta a presença dos coronéis, como estes grandes latifundiários que, além do capital financeiro, possuíam um grande capital político baseado nas relações de compadrio e protetorado que se estabeleceram entre os donos de terra e os trabalhadores. Estes membros de uma elite proprietária não são apartados da sociedade dos faxinais, são mundos interconectados que criam uma relação crescente com o estabelecimento de um centro comercial e urbano, configurado em uma centralização de recursos e de poder político no acesso a necessidades básicas, como emprego, cargos e serviços públicos, mas por outro lado também deixava o espaço do faxinal refém dos interesses dessas pessoas.

Ayoub (2013) faz uma análise profunda sobre a relação entre as empresas madeireiras, os coronéis e seus capangas na criação de frentes de trabalho, no município de Pinhão, vizinho de Inácio Martins. No entanto, é necessária uma pesquisa localizada neste município para se entender essas relações, a formação de uma elite local e seus possíveis desdobramentos. Taborda (2012) aponta o nome de alguns empresários que se beneficiaram da exportação madeireira durante todo este período que podem servir como caminho na compreensão desta estrutura social local.

No contexto cultural, é possível afirmar que as atividades rurais, sejam nas fazendas ou nos faxinais, se davam tradicionalmente a partir da cultura cabocla, de forma comunitária e no território, nas casas, nos paióis ou nos centros comunitários das capelas, e de fato interligados à questão da religiosidade – os mestres de cultura popular são também mestres desta religiosidade tradicional. Entretanto, no ambiente urbano, dentro deste contexto moderno-positivista, ocorre um descolamento dessas realidades, pois se apresenta como centro de interesse de pessoas externas à comunidade, a procura por novidades. Este processo é muito bem descrito por Magnus Pereira (1999) com o nome de “morigeração”. Os novos clubes exigiam trajes, cobravam entrada e contratavam grupos musicais que reproduziam as músicas tocadas na capital, com destaque para as danças de par europeias. Os clubes de futebol exigiam uniformes, os trabalhos exigiam pontualidade – sintomas do projeto civilizador da Modernidade, como explicado pelo sociólogo Norbert Elias³⁷.

Um complexo emaranhado de problemas políticos e de interesses internacionais levou os diversos governos brasileiros a abandonar o projeto ferroviário,

³⁷ Sociólogo que escreveu sobre este assunto em seu livro “Processo Civilizatório” de 1939.

que entrou em um trajeto de definhamento, até encerrar o transporte de passageiros e desativar a maioria das estações férreas, desabastecendo toda uma rede de moradias e comércios que se estabeleciam em torno deste trânsito humano. Em 1975 é criada a Rede Ferroviária Federal, em uma tentativa mal sucedida de salvar o sistema de transporte, no entanto já na década de 1980 não havia mais trânsito de passageiros na maior parte do país³⁸.

O que se encontra hoje em Inácio Martins, e região entorno, é uma malha férrea que serve ao transporte exclusivo de cargas pesadas, e uma porção de construções abandonadas ou ocupadas com outras funções, como é o caso da Casa da Cultura de Gois Artigas, organização comunitária que ocupa uma série de antigas casas da Vila Ferroviária.

Com a queda desse modelo desenvolvimentista, que Echeverria (1989) vai chamar de romântico, onde há uma aparente harmonia produtiva entre as classes, desaba também a defesa social que o faxinal possuía como reserva de mercado. O avanço da monocultura mecanizada consegue aprovar leis como a “lei dos 4 fios”, que inviabiliza a continuidade do uso comum de terras, como comenta seu Osvaldir, da mesma forma que o emprego formal vai tomando espaço da agricultura e, aos poucos inviabilizando as lavouras dos faxinais.

Muito embora o cenário seja de grandes desafios, é a partir destes desafios que as comunidades passam a se organizar e criar associações que buscam o fortalecimento político do coletivo. Lima (2010) explica que cada comunidade tem suas formas organizativas ou associações, onde o representante da comunidade tem uma responsabilidade social de organizar os eventos coletivos, de lazer ou de trabalho. Embora os puxirões tenham perdido sua cotidianidade devido a uma complexidade de fatores transformadores do campo, a autora afirma que ainda persistem os mutirões para roçar as beiras das estradas por exemplo. Mas também são os responsáveis por levar as demandas da comunidade ao poder público e participar nos concelhos municipais. Muito embora, Dimas (ativista faxinalense) afirma que os concelhos perderam muito de sua representatividade desde 2015 e, com isso, o interesse dos faxinalenses na sua participação.

³⁸ Informações publicadas no site Estações Ferroviárias do Brasil. Disponível em: <http://www.estacoesferroviarias.com.br/pr-tronco/parana.html>. Acesso em 01 dez. 2023.

Os representantes também tem a prerrogativa da preparação da comunidade no maior evento de lazer, que é a Olimpíada do Agricultor, que acontece anualmente durante a Festa do Pinhão, com exceção do ano de 2023, quando teve sua edição cancelada pela prefeitura. Nesta competição as comunidades montam equipes para as disputas de corte do tronco, dança do xote, debulho de milho, pega do frango, pinha com maior número de pinhões, maior abóbora e disputa musical, entre várias outras modalidades ligadas à vida tradicional no campo, nos faxinais. Estas competições são realizadas na cancha de areia municipal, espaço preparado para os rodeios crioulos, que fica ao lado do EcoParque municipal.

Já a Festa do Pinhão acontece no mesmo espaço, mas em outro ambiente, conta com barracas de feira e um palco montado para a realização do concurso musical, evento principal da festividade. O concurso chamado SapéCanção é organizado pelo CTG³⁹ da cidade sob as normas de execução e repertório das competições nativistas, conforme orientação do MTG (Movimento Tradicionalista Gaúcho).

Segundo os organizadores do evento, ele foi pensado originalmente como um meio de sociabilização das comunidades rurais do município, no propósito de interação e integração dos membros em uma atividade de lazer que valorizasse as raízes caboclas presentes nestes ambientes. Embora exista esta intencionalidade no discurso, assim como um investimento público por parte da prefeitura, que disponibiliza ônibus, barracas e uma quantidade de carne para churrasco às associações de cada comunidade, notou-se, durante a participação na festa de 2022, uma organização voltada para o público turístico, priorizando o caráter espetacularizado do concurso principal, o SapéCanção, organizado por um grupo especializado no tradicionalismo gaúcho e não caboclo, e como atrações principais os cantores vindos de outras localidades.

Nesta edição de 2022 houve um também um baile após o fim concurso, que era acessado mediante ingresso, enquanto as atividades voltadas para as comunidades rurais aconteciam em um ambiente mais afastado. Embora a atitude política da organização do evento tenha contemplado todos os ambientes, o que se

³⁹ Centro de Tradições Gaúchas.

destaca aqui é o processo de diferenciação simbólica e uma valorização do contexto urbano.

O mesmo processo é observável quanto ao ensino. No município há duas escolas, “Áurea Aparecida Lopes”, de ensino fundamental, e a escola estadual “Parigot de Souza”. Ambas se localizam na área urbana do município e, devido à distância das comunidades, demanda do serviço de condução estatal para que os alunos possam frequentar as aulas. Segundo relatos feitos durante a “Caminhada pela vida das mulheres”⁴⁰, havia escolas rurais presentes em todas as comunidades, mas que foram fechadas por opção política de um modelo centralizador, tanto na questão dos recursos, quanto do gerenciamento pedagógico, o que demonstra um posicionamento de caráter mais urbanista e centralista do poder público, em sentido contrário à valorização do protagonismo comunitário.

Segundo as fontes oficiais da prefeitura, existem 27 comunidades rurais no município, sendo que 17 destas são consideradas faxinais por Souza (2010), 1 terra indígena Guarani-Mbya e 4 assentamentos do MST (Movimento dos Trabalhadores Sem Terra). Entretanto, como citado anteriormente, não há nenhuma comunidade registrada como faxinal no cadastro das ARESUR (Áreas Especiais de Uso Regulamentado), situação necessária para o acesso ao fundo do ICMS Ecológico destinado às comunidades tradicionais. Lima (2010) explica este processo pela falta de documentos regulamentados de posse ou propriedade das terras.

A religiosidade cristã é dividida entre majoritariamente católica, ligada à Paróquia Nossa Senhora Aparecida, ou ucraniana ligada, à Igreja Ucraniana São Pedro; e há a presença de diversas denominações evangélicas, tanto no espaço urbano quanto no rural. Cada comunidade tinha suas capelas particulares, entretanto, ao longo do século XX, passaram a criar capelas comunitárias ligadas à administração paroquial. Nessas capelas há um membro diretor, responsável pela prática de um culto semanal, e os grupos com atividades devocionais diversas. Já os sacramentos são administrados somente na visita mensal do padre, assim como a missa. Uma vez ano há a festa em homenagem ao padroeiro da comunidade.

Na comunidade Gois Artigas o padroeiro é São João Batista, no Quarteirão dos Stresser é São Pedro e São Paulo, no Taquari é São João, em Rio Pequeno é o Divino

⁴⁰ Caminhada realizada pela Casa da Cultura na comunidade Gois Artigas no mês de maio de 2023.

Espírito Santo, e em Pirapó é São Benedito. Interessante perceber que a religiosidade popular, embora seja historicamente vinculada à igreja católica, supera a religião oficial que se professa.

Há também um hospital de pronto atendimento no centro da cidade, no entanto, Lima (2010) aponta uma prática de medicina complementar: ao mesmo tempo em que os faxinalenses buscam auxílio médico especializado e medicamentos industrializados, também recorrem às curas e bençãos por parte das benzedeadas e às “farmacinhas”, hortas com muitas espécies de chás e plantas usados como métodos curativos a partir dos saberes tradicionais.

Roberto Martins Souza aponta que em 2010, ano de sua pesquisa, havia um número de 388 famílias e um total de 1319 pessoas habitando os faxinais em Inácio Martins. Já Lima (2010) informa a diminuição, em 20 anos, de 50 para 25 famílias no Faxinal do Posto. O Censo de 2022 apontou também uma diminuição da população do município, de 11.121 pessoas em 2020 para 9670 pessoas em 2022.

Souza (2010) argumenta que os faxinais que ainda mantêm o uso do criadouro aberto necessitam de mais espaço para cada família viver, o que justificaria, em sua opinião, uma densidade populacional baixa. Enquanto Lima (2010) argumenta que essa diminuição se dá pela busca dos membros mais jovens por trabalho em centros urbanos maiores, porém pontua essa saída como positiva, já que, na opinião da autora, o território não comportaria um aumento de densidade populacional sem afetar o modo de vida tradicional nos faxinais.

A preocupação com a continuidade das comunidades foi um assunto recorrente em várias conversas nas comunidades visitadas, indiferente do município a que pertenciam. Vieram à tona questões sobre a relação entre a necessidade e vontade dos jovens de se inserir em contextos mais urbanos, em contraponto com o enfraquecimento das relações e das práticas e saberes tradicionais do faxinal.

Como conclusão da abordagem sobre esta região, Vilpoux (2017), analisando justamente a comunidade de Taquari, verificou um processo de transição de uma sociedade com relações fechadas e densas, para relações abertas e fracas, o que facilitaria a introdução de novidades na comunidade, mas que, por outro lado, enfraqueceria as normas informais do acordo de vivência tradicional. Com isso, pode-se entender a realidade do município, assim como da região do Cerro do Leão a partir do conceito de disputa epistemológica de Boaventura Santos (2015).

O autor (Santos, 2015) apresenta a existência de duas racionalidades, uma colonial, da sociedade envolvente que promove uma ideia de civilidade trazida de fora para dentro a fim de produzir o progresso, portanto com o olhar voltado para o futuro. E outra decolonial, que, para além de estar aberta ao externo, busca o sentido de continuidade em um olhar voltado para dentro, para o que é íntimo, é voltado para o passado. Antônio Bispo dos Santos (2007), pesquisador quilombola, entende o primeiro como um processo de desenvolvimento, o desenrolar de um tempo linear, enquanto o segundo é um processo de envolvimento, que se enrola em um tempo cíclico, em espiral, tradicional.

É possível entender essa disputa em dois níveis, o coletivo e o individual. De forma coletiva as comunidades de Inácio Martins fazem parte do universo tradicional, que ao notar a sociedade envolvente cada vez mais próxima reage ao contato de diversas formas, seja se organizando politicamente, seja com sentimento de angústia. Já em nível individual é preciso entender as estratégias de sobrevivência de cada um. Há aqueles que se entendem como faxinalenses, mas se veem obrigados a buscar trabalho na cidade; há aqueles que saem para se aprimorar, na intenção de incorporar tecnologias às suas realidades; mas há também aqueles que se entendem a partir da visão dominante, como subalternos; e aqueles que se tornam agentes do sistema externo. Boaventura Santos (2015) denomina essas posturas como epistemologia do Sul Global (decolonial) e do Norte Global (colonial), no entanto estas posturas não são definitivas, nem geográficas, de forma que haveria uma disputa entre essas racionalidades em todos os níveis de relação.

O fato de estas comunidades se encontrarem dentro de uma APA (área de preservação) faz com que haja certa blindagem para o avanço de elementos externos sobre a exploração do território e conseqüente expulsão de populações do campo. Por exemplo, notou-se uma exposição muito maior na comunidade de Pirapó, pertencente a um município maior e que se localiza depois do fim da serra, já fora da delimitação de área preservada. Entretanto, a urbanidade do centro de Inácio Martins pode se apresentar como um agente, muitas vezes inconsciente, dessas pressões da sociedade envolvente, o que faz com que as comunidades mais distantes, como é o caso do Taquari, tenha mais tranquilidade do que outras mais próximas do contexto urbano.

Neste contexto, compreende-se o fazer musical como um agente simbólico importante na condução das formas de pensar esse encontro de racionalidades e disputas epistemológicas. Ademais, esta dissertação se posiciona a partir da perspectiva decolonial, que prioriza o olhar da comunidade.

Roberto Martins Santos (2010) aponta um levantamento feito pela EMATER (atual Instituto de Desenvolvimento Rural do Paraná/IDR) nos municípios de Prudentópolis e Inácio Martins no ano de 2006, no qual o conjunto da população não via mais os faxinais como espaços importantes para o desenvolvimento. A partir da perspectiva da disputa epistemológica, pode-se considerar que a opinião pública, regida pelas instituições urbanas, enxerga a cidade se desenvolvendo a partir do modelo externo, portanto, transformando a realidade “atrasada” dos faxinais. No entanto a queda da população aponta um problema nessa lógica, a centralização dos recursos. Em contrapartida, é possível vislumbrar um desenvolvimento sustentável para a municipalidade, buscando valorizar as potencialidades que lhe são próprias, de forma endógena, entendendo-se como uma cidade de faxinais.

2.2.5 ANCESTRALIDADE MUSICAL - MÚSICA NO PARANÁ

Esta sessão do trabalho apresenta as referências musicais encontradas na literatura, que servem de apoio à análise do material coletado no trabalho de campo. As questões abordadas aqui são concernentes à história da música no estado do Paraná, no que se apresenta relevante ao estudo da música nos faxinais. Em suma, correspondem a um levantamento técnico sobre o tratamento musical vindo das diferentes matrizes culturais que compõem a população cabocla e referem-se a apontamentos sobre as práticas musicais de territórios vizinhos e ao desenvolvimento de uma música de mídia na região.

Como já citado anteriormente neste texto, Nerone (2000), analisando diversas práticas observadas nos faxinais, aponta suas origens nas comunidades indígenas guarani e kaingang aldeadas nas reduções dos jesuítas na província do Guayrá. Estes aldeamentos faziam parte da iniciativa de catequização dos jesuítas a serviço da Coroa espanhola, com características particularmente diferentes dos aldeamentos jesuíticos portugueses. Enquanto os portugueses buscavam construir vilas com

aldeamentos próximos, onde a cristianização fazia parte de uma estratégia “civilizatória” de integração à sociedade, as reduções espanholas buscavam o isolamento no sertão e o autossustento das comunidades como estratégia religiosa em primeiro plano.

2.2.5.1 O GUAYRÁ

Muito embora a província do Guayrá tenha durado pouco tempo, até sua destruição por ataques de bandeirantes paulistas ainda no século XVII, Lúcio Mota (2000) aponta uma contínua relação entre os povos guarani no Paraná com seus parentes moradores de reduções no Paraguai e Argentina, assim como uma continuidade das práticas observadas durante o processo de aldeamento ocorrido no século XIX. Outro aspecto é a questão da formação do povo caboclo do sul do país, que se deu dentro do contexto da sociedade campeira e que, após as guerras guaraníticas, assimilou boa parte dos indígenas órfãos dos Sete Povos das Missões como ervateiros nas regiões de faxinal, incorporando elementos desta cultura.

Os missionários jesuítas, entendendo a importância da música na organização do universo indígena, viram aí uma possível linha de aproximação cultural, de forma que Budasz (2004) afirma ter existido uma prática musical bastante desenvolvida. O autor aponta que a base do ensinamento do teatro jesuítico, que envolvia o canto em língua latina e em língua geral, era feito conforme as linhas determinadas no Cantochão, e técnicas de divisão de vozes em Fábordão.

Foram trazidos poucos instrumentos da Europa para as reduções, entretanto Pereira & Callai (2009) dizem que os próprios indígenas eram responsáveis pela construção de novos instrumentos com base nestes trazidos, fazendo adaptações com os materiais disponíveis na região. Com estes instrumentos organizavam-se pequenas orquestras que tocavam tanto músicas referentes ao rito, quanto músicas profanas trazidas pelos missionários, criando arranjos e composições próprias para estas formações.

Nestas orquestras havia instrumentos dos mais distintos, como violas, também chamadas de biguelas ou vihuelas; flautas; cornetas; fagotes; oboés, também chamados de chirimia; violinos, chamados em espanhol de reveles ou em português

de rabecas; harpas; cítaras; e monocórdios. Estes agrupamentos são presentes em todas as regiões do continente americano onde houve atuação dos jesuítas.

Os dois textos, de Budasz (2004) e Pereira & Callai (2009) citam um intercâmbio entre as comunidades em território espanhol e português, a partir do relato de uma visita de padres vindos de São Paulo a uma comunidade paraguaia, onde executam um *ballet* a dois coros, em estilo francês. Estas práticas são bem descritas nos textos de Pe. Montoya, fazendo menção a compositores e outras visitas, coros a três vozes e peças para violones. A realidade no território português era um pouco diferente, segundo Pereira & Callai (2009) os indígenas faziam parte das comitivas de sertanistas, ficando mais tempo nos sertões do que nos aldeamentos, o que prejudicava o desenvolvimento de uma cultura musical local.

Entretanto, foi justamente a miscigenação que deu origem a diversas manifestações mestiças, tais como os ritmos e danças Cururu e Catira (das regiões do Mato Grosso e serra paulista, respectivamente) e assim também em relação à criação de instrumentos, como o *Mbaraká*, espécie de viola indígena.

Na intenção de compreender as relações que compõe a historicidade da produção musical nos faxinais, busca-se identificar a estrutura de funcionamento da sociedade campeira, já que se entende as comunidades caboclas como parte integrante deste sistema rural da região sul do Brasil nos séculos XVIII e XIX.

Poletto (2010) faz um apanhado sobre a estrutura da religião católica no Paraná, valendo-se do conhecimento de que a Igreja foi a instituição responsável pelo ensino no Brasil Colonial, ao qual o sistema musical oficial estava atrelado, e que as diversas formas de manifestação popular tinham relação com este sistema em maior ou menor grau.

A Coroa Portuguesa, através do contrato de Padroado estabelecido com a Sé Romana, era responsável pela instauração e manutenção de um território cristianizado nas suas colônias e, para tanto, mantinha o alto Clero com soldos estatais, criando uma paróquia em cada nova vila, e designando sacerdotes do Clero secular para estas localidades. Os sacerdotes se dividiam entre o Clero Regular, ligados a uma Ordem Religiosa e a elas devendo maior fidelidade, assim como à Roma, e os sacerdotes do Clero Secular, ligados ao Reino e a ele devendo sua obediência.

O Clero Regular tinha uma função exclusivamente missionária, e fazia isso nas Américas criando reduções indígenas, para a catequização dos nativos, e colégios ligados à educação nas vilas de maior expressão, como é o caso de São Paulo. Estes se utilizavam da música como instrumento de instrução de fé e moral, criando coros e grupos instrumentais, oficinas de criação de instrumentos e instruções sobre composição. Já no caso do Clero Secular, que em sua maioria estava presente nas pequenas vilas, a música era o ofício do Mestre-Capela que, além de tocar, era responsável pelo ensino, criação de grupos e coros, escrita de arranjos, composição, contratação de músicos para eventos, e ainda atuava como um produtor musical local (Poletto, 2010).

Por conta da escassez de sacerdotes, a vida religiosa passou a se organizar através de associações de fiéis leigos, chamadas de Irmandades. Estas protagonizavam a organização da vida social das vilas em todo o seu contexto e contratavam os serviços musicais dos mestres-capela para os eventos que promoviam, como as festas de Santo Padroeiro, as festas religiosas de execução obrigatória e as festas cívicas – portanto, passam a exercer seu ofício tanto para o curso litúrgico quanto para o profano.

Enquanto responsável pelo ensino da música local, o mestre-capela formava aprendizes que não eram necessariamente ordenados como sacerdotes, mas que tinham a possibilidade de atuar como mediadores musicais, substituindo-o em situações em que este não estivesse presente, ou mesmo em localidades mais afastadas, onde também precisava organizar grupos musicais, muitas vezes com músicos locais das fazendas e entornos.

Lara *et al* (2013), em texto já citado no capítulo anterior, afirma que existiam quatro tipos de capelães para dar assistência espiritual nas atividades que aconteciam longe dos centros urbanos, entre os quais está o capelão de tropas e o capelão da fazenda. Hoonart (1991) situa a criação do catolicismo popular no Brasil nas capelas curadas das fazendas, onde o capelão estava atrelado às vontades do coronel, entretanto a realidade no Paraná era diferente desta.

Nhô Silvério, já citado anteriormente (Nerone, 2000), diz ter aprendido seu ofício de rezador e mestre cantador de romarias, guardamentos e batizados, com um capelão-sacro ligado à paróquia em Rebouças, e, por isso, carrega um título informal de “Capelão”. Muitos pesquisadores de cultura popular brasileira advogam estas

tradições religiosas às famílias de camponeses portugueses que trouxeram suas práticas para o território brasileiro, entretanto, tais características apontam para um sistema integrado entre as entidades oficiais da religião e representantes leigos que são legitimados pelo sistema de crenças para atuação regional – o que explicaria a continuidade de práticas musicais com características temporais deste período.

Outra questão que corrobora com esta explicação é a presença de festas que tinham caráter obrigatório durante o período colonial no Brasil. Segundo Poletto (2010) a organização destes eventos era responsabilidade das associações das Irmandades locais, portanto com financiamento comunitário, no entanto, em caso de falta de orçamento para a realização da festividade poderia ser requerido financiamento real junto à Câmara Municipal.

Segundo o autor (Poletto, 2010) estas festas eram promovidas nos centros urbanos maiores, com desfile de carros alegóricos e procissão, onde se desfilavam grupos musicais dos mais diversos, incluindo grupos de escravizados e indígenas organizados em suas Irmandades locais. Entende-se que por ter caráter obrigatório, estas festas também eram realizadas nas vilas menores ligadas às fazendas, como é o caso de Guarapuava, onde até bem pouco tempo se realizava periodicamente as Cavalhadas, apresentação típica destas festividades luso-brasileiras.

Sendo assim é provável que estas práticas de representação também se realizassem nas comunidades rurais mais afastadas, como os faxinais. Outro indício desta lógica é a realização anual da Festa de São Sebastião na Casa de Reza de Irati, mantendo uma promessa feita por gerações anteriores para o santo na família de d. Sebastiana, quando ainda moravam no faxinal, realizada exatamente no dia 20 de janeiro, data oficial da antiga festa imperial.

Em um primeiro momento, eram quatro as festas de caráter obrigatório: Corpo de Deus (Corpus Chirsti), que ocorre 10 dias após o dia de Pentecostes; celebração do Anjo Custódio, no dia 10 de junho; São Sebastião, no dia 20 de janeiro; e Visitação de Santa Isabel, no dia 31 de maio. Outras festas importantes eram São Francisco Borja, N. Sra. do Patrocínio, Festa das Onze Mil Virgens, Santo Antônio e Festa do Divino.

Um assunto que merece pesquisa e aprofundamento: a política indigenista do Império brasileiro buscou introduzir uma educação assimilacionista e integracionista, através de missionários franciscanos, até fins de século XIX, nos aldeamentos ligados

à ocupação de regiões mais centrais do país – caso de Guarapuava. Sabe-se que esta política impunha o uso da língua portuguesa e se utilizava de algum método musical diverso do método utilizado pelos jesuítas. Mota (2000fe) aponta um interesse menor, por parte da literatura, nestes métodos, que eram mais centrados nos aspectos morais que na *performance*, de forma que se mantiveram as formas musicais tradicionais na região. Entretanto, esta abordagem sobre a música na educação indigenista franciscana precisa ser mais bem abordada.

2.2.5.2 FANDANGOS TROPEIROS

Em meio à sociedade campeira paranaense está presente o ofício do tropeiro. Roderjan (1989) indica que as famílias dos Campos Gerais se movimentaram em direção aos campos mais ao sul e a oeste com suas fazendas de gado, criando um processo de povoação desta região, ao mesmo tempo em que promoveram o tropeirismo, o serviço de transporte do gado criado no sul do país até a feira central que ocorria em Sorocaba.

Este movimento criou condições e necessidade de abertura de caminhos e paragens, com destaque para o caminho real, mais tarde conhecido como Rota dos Tropeiros, de Viamão a Sorocaba. Primeiramente ele passava por Curitiba, mas foi desviado para os Campos Gerais, dando origem a diversas vilas que tiveram papel importante no desenvolvimento desta atividade (Ponta Grossa, Lapa, Rio Negro, Curitiba e Lages).

Outro caminho importante é o “Caminho das Missões”, que passa por Cruz Alta, Chapecó, Palmas e Guarapuava, posteriormente desviado por Porto União e Palmeira, beirando o rio Iguaçu. Há relatos de uma rota tropeira posterior que ligava as fazendas do Mato Grosso ao litoral, passando por Tibagi, Ponta Grossa, Curitiba e saindo para o mar no porto de Antonina – certa reconstrução do caminho do Peabiru que funcionou até 1861 (Emer, 1991). É possível entender estas rotas como os principais eixos de desenvolvimento, ocupação e colonização do interior sul do Brasil.

Uma das características deste grupo é a dança do Fandango, que se espalha por toda esta região. O Fandango normalmente é associado a uma suíte de danças, sinônimo de baile, batuque ou sorongo, que envolve danças sapateadas – reconhecido por este nome em três regiões brasileiras, cada uma com suas

particularidades (Sanches, 2019). No Nordeste, especialmente em Alagoas, aparece também com o nome de Marujada. No território caiçara, que é uma faixa litorânea que vai desde Paraty, no Rio de Janeiro, a São Francisco do Sul, em Santa Catarina, é ligado ao mar e aos pescadores artesanais. E em uma faixa interiorana do país que corresponde ao território de trânsito dos tropeiros, de Sorocaba, em São Paulo, onde são chamados de Fandangos Caipiras, a Viamão no Rio Grande do Sul, onde são chamados de Fandangos Gaúchos.

Os fandangos registrados como caipiras são de três tipos: 1) o de chilenas, que usam esporas não dentadas como ornamento percussivo amarrados nas botas; 2) o de botinas, no qual se destaca o som do sapateado das botas no solo; e 3) o de tamancos, que configura uma aproximação com a cultura dos fandangos caiçaras, pela localidade geográfica no vale do Ribeira⁴¹ (Sanches, 2019).

Seu Ari Stresser comenta que seu sogro, capelão e pai da cantadora Neuza Pacheco, dançava o fandango e tinha seus pares de tamancos guardados especificamente para o momento da dança. Nerone (2000) explica que o tamanco era de uso exclusivo dos homens e que a dança estava atrelada à prática dos Puxirões, mas que, a partir da década de 1970, foi gradualmente abandonada pelas novas gerações, junto com os toques de viola e rabeca.

O pesquisador Maynard Araújo, citando Aluísio de Almeida afirma que a área geográfica das danças sapateadas com chilenas ia desde Sorocaba até Cruz Alta no Rio Grande do Sul, portanto coincidindo com o território de expansão dos tropeiros. Embora Araújo considere todos os tipos de sapateados como variações da dança Catira, oriunda do estado de São Paulo, ele demonstra que a ocorrência deste tipo de dança adornada com acessórios típicos dos tropeiros aparece em toda esta extensão geográfica. Esta confusão entre as diferentes modalidades de danças sapateadas é destacada por Sanches (2019), buscando caracterizar as danças paulistas, que eram feitas com pés descalços, e as danças tropeiras como manifestações diversas entre si, ao contrário do que é defendido por Araújo.

O fandango é encontrado em todas as regiões da América, desde o Novo México até a Argentina, como apontado por Cainã Alves (2019). Este autor apresenta

⁴¹ O Vale do Ribeira se inicia na região de Cananéia no litoral sul paulista e segue até os Campos Gerais no Paraná, que fazia parte da Rota dos Tropeiros que apresenta características de continuidade com a sociedade campeira meridional (sul-paulista e paranaense).

a possível origem desta manifestação nas Américas, desenvolvendo a ideia defendida por Peter Burke em seu livro “Cultura Popular na Idade Moderna” (1989). Alves aponta que a palavra Fandango deriva de *Fanda*, de origem *kibundu*, que significa convite ou festa. A partir desta designação linguística Pitre-Vásquez (2017 *apud* Alves, 2019) aponta uma possível “tripla raiz” na qual as populações que inicialmente praticaram o fandango teriam origem africana, europeia e indígena, sendo posteriormente levada à península ibérica e se popularizando em todas as colônias.

Como referência, o tema do fandango merece atenção por alguns motivos. O primeiro é que o baile que se observa na região dos faxinais é reconhecido regionalmente como “Fandango de Galpão” e atrelado diretamente ao território gaúcho por ter incorporado o termo ao seu cancionero. Tem grande repercussão fonográfica nacional e não permite uma diferenciação regional da prática do caboclo, ou uma aproximação desta prática com as matrizes caiçaras e do Ribeira. O segundo motivo é que esta manifestação foi descrita com alguns detalhes que servem de parâmetro para a análise do material coletado em campo, justamente nesta intenção de diferenciação regional.

O terceiro motivo, é que o “fandango Caiçara” representa um patrimônio cultural do estado do Paraná, por manter viva a memória de uma música tradicional, que se destaca como um regionalismo próprio desta região. Entretanto o “Fandango de Galpão” se associa a uma matriz cultural externa, que faz referência ao Rio Grande do Sul através da ideologia do “gauchismo”, descartando a produção musical de uma identidade própria fruto da sociedade campeira, das matas de araucárias e dos faxinais.

Tais descrições aparecem em cinco relatos etnográficos feitos todos durante o século XIX no Paraná. O primeiro deles, mais conhecido por seus relatos folclóricos, é Auguste-Saint-Hilaire que publica um interessante relato em seu livro “Viagem a Curitiba e província de Santa Catarina” (1978). Neste relato Saint-Hilaire é convidado pelo sargento-mor de Castro⁴², Félix Xavier, a presenciar um fandango.

Entre os músicos que ouvi tocar na casa do sargento-mor havia um homem que dedilhava o violão com maestria sem conhecer uma única nota. Um outro manejava com grande habilidade um pequeno instrumento chamado “machete”, que não é outra coisa senão um cavaquinho, tocando-o em todas

⁴² Castro se localiza no segundo planalto paranaense, conhecida como Campos Gerais, portanto parte do território de zona de matas de Araucária, coincidente com o território faxinalense.

as posições imagináveis e sempre com grande talento. (...) O sargento-mor não se limitou a fornecer a música; cuidou para que também houvesse dança. Não foram permitidos os batuques por causa da quaresma, mas os convivas dançaram aos pares uma dança muito semelhante às antigas alemandas, e outras dançadas a quatro e denominadas, na região, de anu e chula, em que os dançarinos fazem uma espécie de sapateado, dobrando os joelhos, e que não deixam de ter o seu encanto. Os tocadores de violão também cantaram, mas não é esse o forte dos brasileiros, que vivem longe das grandes cidades e não têm oportunidade de aprender música regularmente. Algumas modinhas são sem dúvidas muito bonitas, mas de um modo geral nada é mais triste nem mais monótono do que as cantigas populares das províncias que percorri. A voz dos brasileiros é quase sempre afinada, mas o povo do interior, pertencente às classes subalternas, têm o hábito de sustentar a mesma nota durante vários minutos, à medida que a voz vai enfraquecendo, o que faz suas cantigas se assemelharem a cantos fúnebres. Foram apresentadas também na casa do Sargento-mor algumas farsas muito desagradáveis por sua indecência e grosseria. Finalmente, nos intervalos das danças, várias pessoas declamaram poesias bastante bonitas, e no entanto a reunião era composta apenas de artesãos e agricultores. (Saint-Hilaire, 1978, p.58).

No final do século, em 1874, outro viajante registrou a participação em um baile popular chamado fandango na região de Ponta Grossa, nos campos gerais. Trata-se de um engenheiro inglês chamado Bigg-Wither, que registra seus três anos de viagens em um livro traduzido para o português com o nome de “Novo Caminho no Brasil Meridional: A Província do Paraná” (1974). O relato diz o seguinte:

(...) Em passo batido e lento, mas rítmico, acompanhando as violas, os homens começaram primeiro a dança, adiantando-se e retirando-se para o centro do círculo alternadamente, e as mulheres também batiam os pés, mas não avançavam. Ao fim de doze compassos musicais, todos em conjunto, homens e mulheres, batiam palmas três vezes, o que servia de sinal para que todos dessem maior intensidade aos movimentos de corpo e batessem com mais força no chão. Durante aqueles minutos que pareciam intermináveis, tivemos então de bater os pés também sobre o soalho pesado, sacudir os braços e o corpo e bater palmas. À proporção que a dança continuava a agitação ficava mais forte, a voz se transformava em grito, o menear do corpo, antes gracioso, tendia a contorções violentas. (Bigg-Wither, 1874, p.162).

Camargo Junior (2020) discorre sobre o trabalho de Júlio Pernetta em sua série “Costumes Paranaenses”. Nesta série literária o autor apresenta o fandango como o ritmo que representava a população local, mas mais do que um ritmo, era um espaço de sociabilidade para as populações rurais que se aproximavam das práticas dos centros mais urbanizados a partir destas atividades. Além da prática do fandango, o autor destaca a presença da erva-mate, do pinhão e do fumo, assim como as disputas de rimas e as conversas sobre política e cavalos.

O General José Cândido da Silva Muricy produz um trabalho intitulado “Viagem ao país dos jesuítas” em 1896, quando organiza algumas expedições às regiões onde acreditava ainda possuir resquícios das reduções jesuíticas do Guairá. Nesta viagem

o escritor relata a participação em um Pixirum em Vila Rica, atual município de Fênix, na região central do estado.

(...) Passamos somente uma noite nos domínios do Batista. Uma noite cheia e inesquecível... Um picherum para um serviço qualquer, reunia senão a totalidade, pelo menos a maioria dos vizinhos e, assim, o sítio estava bastante animado. O dia fôra longo todo êle dedicado ao trabalho e, por ter sido o último, todos, – homens, crianças e mulheres, – queriam folgar naquela noite. Cada um concorria com broinhas, sequilhos, pinhões, batatas doces, aipins, pipocas ou qualquer outra coisa comestível. Haveria também fervida, cerveja, café e mate chimarrão. Mas a dúvida estava na escolha do divertimento que seria um baile à gaita de fole ou um fandango à viola. (Muricy, 1975, *apud* Freitas, 2014 p. 34).

O fandango era praticado em diversas ocasiões, como o entrudo, casamentos, batizados, assim como nos Puxirões. Já Barbosa Lessa é citado por Abramovay (2010, *apud* Freitas, 2014) relacionando o trabalho do puxirão com a prática do fandango como espaço de lazer posterior, como uma prática característica dos ervateiros do sudoeste do Paraná. Laytano (1987) lamenta que esta prática esteja se perdendo no Rio Grande do Sul ao citar o viajante Graziano de Azambuja:

Terminado o puxirum, os heróis da derrubada, com suas famílias (...) eram convidados para o banquete (...). / (...) Ao cair da tarde, retiravam-se os convivas para a vivenda do dono do puxirum; aí era improvisado o tradicional fandango [como era chamado o baile no Rio Grande do Sul], que ordinariamente terminava ao despontar do sol. (...) / Essas festas do trabalho hoje são raras e perderam o encanto de originalidade. As violas e os fandangos vão desaparecendo dentre os lavradores para darem lugar ao estridente silvo das locomotivas, impulsionadoras do progresso agrícola (...). (*apud* Laytano, 1987, p. 293).

A partir destes relatos destacam-se algumas características formativas: a presença do violão e do machete, e a existência de batuque como acompanhamento, que só não foi feito por estar em período ascético da quaresma; a presença do sapateado, os ritmos, Chula e Anu, e o hábito de sustentar notas longas ao final de cada verso; o passo batido e lento, o uso de violas, a participação das mulheres batendo os pés, a mudança de sessão rítmica a cada doze compassos, o código extramusical de bater palmas como sinal da mudança rítmica, e a dança ganhando conotações mais sensuais e violentas na aceleração do movimento; a presença da erva-mate, do pinhão, do fumo e das trovas improvisadas em um ambiente de sociabilidade; o baile de violas ou de gaitas associado à prática do Puxirão; e o abandono da prática de tocar violas e fandangos, associando-a a chegada da Modernidade, representada pelo ruído das locomotivas.

Como base comparativa, os Fandangos Caiçaras, segundo o estudo feito por Cainã Alves (2019), podem ser categorizados em quatro tipos coreográficos. O Fandango batido representa as danças sapateadas: Anu; Serrana; Andorinha; Querumana; Chico; Caranguejão; Tonta e Chamarrita de 8. O Fandango Bailado é composto pelas danças de par: Domdom; Sapo; Cana Verde; Vilão de Lenço; Tiraninha; Estrela; Balão de Ar; Graciana; Sabiá; Meia Canja; Valsado; Cara Dura e Coqueiro. Fandangos Batido e Bailado são os que apresentam ambas as características: Porca; Tatu; Carangueijo; Borboleta; Marinheiro; Chamarrita de 4; Recortado; Chará; Feliz e Lajeana. E, por último, uma categoria que abarca outras formas de marcas dançantes, Balaio, Pezinho, Porca, Monada, Pachola, Pica-pau, Caboclo, Chimarrete, Macado / Mono, Nhá Maruca e Pericó.

Durante o século XIX, um processo de acesso de parte da elite curitibana a critérios estéticos eurocêntricos admitidos como sinais de modernidade e progresso, associado à chegada de imigrantes europeus mais adaptados à vida industrial, promoveu um grande preconceito em relação às práticas culturais luso-brasileiras, entendidas como sinal de atraso da população do campo frente às inovações capitalistas – processo descrito por Magnus Pereira (1999) como “Morigeração”. Fandangos e batuques foram, então, proibidos, dificultados, com a instituição de leis reguladoras das festividades populares, ou substituídos por bailes rurais ao estilo alemão, chamados de *Stumpf*. Estes eram associados às danças de par e ritmos europeus, à preferência por centros urbanos e por orquestras que executassem peças musicais alemãs e francesas, ao vestuário mais “alinhado”, vestindo terno e gravata, e às danças de salão.

2.2.5.3 APROXIMAÇÕES REGIONAIS

Seguindo o método das regiões geográficas de Seeger (2008), percebe-se que o território faxinalense ocupa uma faixa do interior, no centro-sul do estado do Paraná, cercado por povos com características culturais bem estudadas, a exemplo dos fandangos gaúchos, os quilombolas do Vale do Ribeira, o fandango caiçara no litoral, a cultura caipira de São Paulo e a cultura paraguaia e argentina de fronteira.

Durante o século XIX e XX houve um aumento do interesse no folclore popular, como parte da configuração de um ideário nacionalista, e suas versões

regionalizadas. Entre os folcloristas destacam-se os pesquisadores Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, responsáveis por estruturar o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), composto por um grupo de participantes dos núcleos urbanos que passam a valorizar as características campeiras como definidoras de uma identidade regional.

No intuito de promover esta cultura, os folcloristas criaram o primeiro Centro de Tradições Gaúchas, que mais tarde irá se espalhar por todo o sul do país, juntamente com um manual de danças gaúchas, baseado na adequação das suas pesquisas de campo aos ideais ideológicos pregados por seu movimento. Entretanto, ao fazerem uma seleção ideológica das representações identitárias, deixaram manifestações que não se encaixavam dentro do padrão escolhido de fora, ao mesmo tempo em que incorporaram outras expressões externas para dentro do mesmo termo polissêmico “gaúcho”. Para Thomé (2007) nem todo rio-grandense é gaúcho e nem todo gaúcho é rio-grandense, já que o termo se aplica ao homem intimamente ligado à lida da criação de gado no bioma pampeano, seja no Brasil, Uruguai ou Argentina.

Lessa & Côrtes fazem um grande levantamento de campo sobre as danças que ocorrem na região sul do país, organizando estes dados em um “Manual de Danças Gaúchas”, dividido e classificando em duas categorias étnicas, como danças “gaúchas” de fato aquelas mais presentes na região sul do estado, nos Pampas e na Campanha, e as danças mais exóticas, “acaipiradas”, sob a égide “Danças Biriva”⁴³.

Entretanto, esta definição, “Biriva”, tem ao mesmo tempo um caráter agregador, no sentido de incorporar práticas alienígenas ao território gaúcho, mas também um caráter apagador, no sentido de inviabilizar a identificação de seu próprio território.

A sociedade campeira das matas de araucárias durante o século XIX foi um complexo cultural amplo, incluindo tropeiros, africanos escravizados, ibéricos empobrecidos, mestiços e indígenas órfãos das reduções destruídas durante as guerras guaraníticas. Estas populações de posseiros e pobres ocuparam a região das matas de araucárias em comunidades comunais, que possuem várias denominações, ervateiros, agricultores nacionais ou caboclos. Com o processo de povoamento destas

⁴³ Biriva era um apelido dado pelos nativos da campanha e pampas rio-grandenses aos recém-chegados tropeiros à região serrana do estado, fruto do desenvolvimento da atividade econômica do tropeirismo e aos incentivos fiscais do governo da província de São Paulo estimulando a ocupação dos campos de “cima da serra” durante o século XVIII e XIX. A defesa deste termo é encontrada no livro “Tropeirismo Biriva”, onde Paixão Côrtes discorre sobre a influência dos tropeiros de São Paulo sobre a formação populacional e cultural dos campos serranos do Rio Grande do Sul, aplicando sua descrição das músicas, instrumentos e acompanhamento de danças características.

regiões a partir da política de imigração do Estado brasileiro, essas populações sofreram com consecutivos movimentos de violência étnica, sendo empurrados para o interior das matas a oeste e ao norte, se concentrando entre Santa Catarina e Paraná, portanto fora do espectro do imaginário gaúcho.

Etnicamente os caboclos são entendidos como componentes do complexo cultural da “Sociedade Campeira” que tem como símbolo principal a veneração ao Monge São João Maria, em um modo de vida rústico e camponês bastante particular. Thomé (2007) aponta que o termo mais adequado, utilizado até a emancipação do estado do Paraná, era “curitibano” e designava toda a população que tinha relação com as matas de araucárias, cuja etimologia se refere àqueles que vivem na região de “muito pinhão”, *Coré Etuba*⁴⁴ na língua tupi-guarani.

Esta invisibilidade dos povos caboclos e faxinalenses faz com que seu complexo cultural ficasse espremido entre duas identidades institucionalmente fortes, a do gaúcho e do caipira, sendo ora considerado como variação de um, ora como variação do outro, e não como uma expressão diversa, transcultural entre uma e outra.

O Manual de Danças gaúchas de Côrtes & Lessa (1961) apresenta uma lista de vinte e uma danças tradicionais, sendo quatro delas relacionadas às Danças Biriva. Estas são: Danças do Fandango Sapateado, Chico do Porrete, Chula e Danças do Facão. Entretanto a ênfase destas práticas foi dada às práticas coreográficas, enquanto suas execuções musicais fazem parte de uma criação cultural de Paixão Côrtes para o acompanhamento das danças. Portanto os nomes das danças e suas coreografias se caracterizam enquanto permanências culturais da sociedade campeira; entretanto tais práticas musicais carecem de investigações mais aprofundadas.

As danças gaúchas de fato se dividem em quatro categorias. As danças sapateadas são: Tirana de Lenço, Anu, Balaio, Tatu, Chimarrita Balão, Chula e Tatu de Volta no Meio. As danças bailadas são Chimarrita, Pezinho, Carangueijo, Cana Verde, Maçanico, Quero-Mana, Rilo, Meia Canha (Polca de Relação), Pericom, Xote, Xote de Duas Damas, Rancheira, Rancheira de Carreirinha, Terol e Pau-de-Fita. As danças Biriva já apresentadas acima são: Fandango Sapateado, Chico do Porrete, Chula e Dança do Facão. Outras formas de dança englobam o Xote Carreirinho, Xote

⁴⁴ Podendo ser também grafado Curiy Tiba.

Sete Voltas, Xote Quatro Passi, Xote Inglês, Havaneira Marcada, Roseira e Sarrabalho.

Esta divisão é desenvolvida a partir dos trabalhos de Rodrigues (2017) e Borba (2013) que classificam as marcas musicais a partir da sua forma de execução, no que diz respeito à presença ou não de sapateados e à classificação como dança biriva. As danças não catalogadas inicialmente nos manuais de danças gaúchas são classificadas como “outras”.

Em 2013 o Instituto Socioambiental promoveu um inventário de manifestações culturais dos quilombos do Vale do Ribeira (Andrade, 2013) referente às comunidades situadas no estado de São Paulo. O levantamento foi feito em mais de sessenta comunidades, de forma que o panorama demonstra a existência das práticas culturais no coletivo do território, e não significa que cada uma das manifestações aconteça em todas as comunidades. O inventário propõe quadros de bens culturais divididos em categorias, das quais duas dialogam de forma mais direta com a pesquisa nos faxinais.

Tais manifestações, ou celebrações, possuem a maioria das práticas ligadas ao catolicismo rústico, à religiosidade rural – as festividades da Bandeira do Divino, Bom Jesus, dia de Finados, Folia de Reis, Natal, N. Sra. Aparecida, N. Sra. Do Rosário dos Homens Pretos, Oração de 25 de Maio (Festa da Anunciação), Recomendação das Almas, Reza de Todos os Santos, Incelência, Guardação, Romaria e Coroação de N. Sra, Via Sacra da Quaresma, Mesada de Anho e Festas de Santo Padroeiro. Outras celebrações, presentes no inventário, são associadas às demais religiosidades, como as Celebrações Espíritas e Celebrações Afro, festas cívicas, como o Entrudo/Carnaval, festas da Associação e a festa da Ostra.

As formas de expressão são bem variadas, podendo ser formas de dança, organização de bailes ou festas culturais, ou também conter devoção (Romaria de São Gonçalo, o Terço Cantado e a Congada de São Benedito). As formas de baile são o Fandango, a Faxineira e o Baile. As danças são a Cana Verde, o Cavalinho, a Cobra Verde, o Dai-mão, a Dança do Chapéu, Macacada / Monada, Mazurca, Mão Esquerda, Rancheira e Xote Balanceado. As danças coladas são o Forró e o Arrastapé, enquanto os sapateados são o Fandango Batido, a Nhá Maruca e o Recortado. Enquanto dança esportiva, existe a capoeira, enquanto música, a Roda de Cantoria, enquanto poesia, a Graciana. Há ainda a Literatura Oral e os Hinos Espíritas.

É possível notar uma relação entre as práticas presentes nos três territórios, caíçara, gaúcho e nos quilombos. Para demonstrar com mais clareza a interseção cultural entre esses territórios, e como base de referência para realizar as análises dos materiais coletados no campo, foi elaborado um gráfico que mostra as interseções entre as práticas regionais. No gráfico, onde o círculo vermelho representa as danças gaúchas, o círculo azul representa as manifestações quilombolas e o círculo amarelo representa as danças caiçaras, foram abordadas as práticas de bailes. O universo religioso apresenta uma coincidência quase que total com as práticas observadas na religiosidade faxinalense.

FIGURA 6 - QUADRO DE INTERSECÇÃO ENTRE AS DANÇAS MERIDIONAIS



Fonte: Esquema elaborado pelo autor (2023).

2.2.6 ERA DOS REGISTROS FONOGRAFICOS

O início do século XX é marcado por grandes transformações na sociedade brasileira com a inauguração de um novo projeto nacional atrelado ao modelo republicano. Esta conformação social exigiu a produção de uma nova concepção de povo e identidade, uma nova “brasilidade” agora não mais ligada à figura de um imperador. Neste contexto emergiram vários projetos artístico-culturais, que se arvoraram a representar uma identidade regional, cujos casos mais exitosos, não por acaso, se localizavam nos principais centros políticos do país.

No estado de São Paulo elegeu-se a figura do “bandeirante” como o herói desbravador, responsável por garantir a extensão territorial do país nos limites meridionais, e representação ideal ancestral dos grandes fazendeiros de café. No Rio Grande do Sul desenvolveu-se simultaneamente a figura do gaúcho brasileiro, garantidor da ordem na fronteira sul e responsável pelo abastecimento das regiões centrais, o centauro pecuarista dos pampas sulinos. No Paraná houve um esboço de identidade criado a partir de um movimento artístico, o Paranismo, ligado às elites das indústrias de erva-mate curitibanas, influentes nas instituições da capital. Esta, no entanto, sem oferecer um apelo popular regionalista, deixou o território paranaense exprimido entre duas identidades fortes.

Logo no início do século, em ambos os polos regionais nasceram gravadoras interessadas em música regional, no Rio Grande do Sul, em 1914, formou-se a “Casa A Elétrica”, e no Rio de Janeiro, em 1913, surgiu a “Casa Edison”. No entanto, a figura o caipira só se consolidou enquanto identidade musical a partir da iniciativa de Cornélio Pires, em 1929, de gravar discos independentes, fazendo registro dos próprios cantores interioranos interpretando canções, fossem eles profissionais ou amadores (Vilela, 2011).

Em seu trabalho sobre a música caipira, Vilela (2011) divide a produção fonográfica deste estilo em três fases. A primeira fase se inicia com esta iniciativa de Cornélio Pires, que, no entanto, é incorporada à indústria musical paulista em decorrência do grande sucesso da empreitada independente. Neste processo as gravadoras passaram a utilizar formações de conjuntos musicais ligados à prática do Choro, transformando o caráter rural tradicional das primeiras canções. Ainda assim, mantiveram a popularidade de mercado com um estilo cujo ícone de maior

expressividade foi o artista Raul Tores, e onde se ouve principalmente gravações de anedotas e ritmos típicos paulistas, como cururu e cana verde.

A segunda fase caipira, indicada por Vilela (2011), promoveu um retorno à instrumentação tradicional do gênero, feito em dupla de instrumentistas cantores, que executam um dueto de vozes acompanhado pelo duo de voz e violão. A inovação do estilo característico desta fase foi o uso das vozes timbradas e ritmos como o recortado, querumana, guarânia, polca paraguaia e, posteriormente, o pagode caipira, com destaque para os artistas Tião Carreiro, Tônico & Tinoco, Vieira & Vieirinha, Zé Carreiro & Carreirinho.

Nesta fase cada dupla se especializava em um ritmo que se tornava sua marca. Neste contexto se destacou a dupla paranaense Nhô Belarmino & Nhá Gabriela, que utilizavam o acordeão como instrumento base, acompanhado do violão e, mesmo dentro da perspectiva fonográfica do estilo caipira, é ligado aos ritmos sulistas, como xotes, rancheiras, valsas, polcas, etc.

A terceira fase da música caipira promoveu uma fusão da música romântica com influências do rock a partir do movimento “Jovem Guarda”. Neste momento as duplas passaram a adotar mais elementos à execução vocal, como o uso de vibratos potentes e divisões de vozes mais elaboradas harmonicamente; uma instrumentação mais complexa, constituindo bandas com instrumentos elétricos, baterias; o uso de naipes de sopro com arranjos inspirados em grupos mexicanos; e abandonaram o uso do duo violão e viola. Esta fase consagra muitos cantores paranaenses no mercado da música caipira como Milionário & José Rico, Zé Tapera & Teodoro, Chico Rey & Paraná, Preferido & Predileto, Peão Carreiro & Zé Paulo, etc.

É preciso destacar que os ritmos Guarânia e Polca paraguaia são oriundos do Paraguai, assim como outros ritmos incorporados pela música caipira, como os corridos oriundos do México, e os chamamés, também conhecidos como rasqueados, oriundos da Argentina. Evandro Higa (2012) explica este fenômeno a partir de dois fatores, o primeiro se refere ao intercâmbio de produções artísticas através do cinema e do mercado de discos que permitiam o acesso, a influência e assimilação de padrões musicais externos.

O segundo fator diz respeito a um processo migratório do Paraguai pós-guerra para a região do Mato Grosso do Sul, que alcança a capital paulista na década de 1930. Neste fluxo embarcam um número de artistas paraguaios que se inserem na

indústria musical paulista, configurando um circuito musical entre São Paulo e Assunção, via Mato Grosso do Sul, e criando um intercâmbio intenso entre as duas cidades.

Vilela (2011) indica a existência de regionalismos dentro da música caipira, como no caso da existência de uma variação rítmica típica de Goiás chamada “recortado goiano”, que permite compreender práticas estilísticas dentro do gênero conforme a localidade. Sobre isso é importante salientar que, embora o processo de miscigenação cultural tenha ocorrido com maior ênfase em Mato Grosso do Sul, o Paraná também possui uma ampla região de fronteira com este país, comum histórico de interações culturais importante, relacionado à exploração navegável do rio Paraná, tratado com mais detalhe no primeiro capítulo. Mesmo não apresentando uma miscigenação tão aparente, os ritmos paraguaios são parte essencial do repertório das duplas caipiras paranaenses, como observável na produção de Milionário e José Rico, por exemplo.

No mesmo trabalho Higa (2012) comenta um estudo feito com música sertaneja na cidade de Curitiba, que aponta uma relação importante dos moradores da periferia, em grande parte oriundos do interior paranaense, com o subgênero entendido como “brega”, que combina “guarânias, corridos e rancheiras com teclados eletrônicos e percussão sintetizada”. Portanto, há uma relação entre o território paranaense e o Paraguai que não se faz tão aparente, mas que tem resultados significativos e que necessita de um aprofundamento maior.

Mesmo superficialmente, e sem querer apontar este dado como determinante, é um fato importante que o antigo caminho indígena do Peabiru (conexão entre o litoral atlântico e Cusco, no Peru), percorria o território brasileiro pelo interior do Paraná, o que sugere uma interconexão tradicional entre estes territórios.

O desenvolvimento da música gaúcha, como apontado por Elias (2023), apresentou também três categorias estilísticas. A primeira delas é chamada **Tradicionalismo**, um movimento ligado a correntes universitárias e intelectuais, que buscou desenhar a figura do gaúcho atrelado às suas práticas tradicionais, através de um olhar urbano (Ferraro, 2013). Este movimento foi bem representado pela produção do Conjunto Farroupilha, que abordou os temas musicais dos pampas com um detalhamento erudito nas divisões de vozes e escrita dos arranjos instrumentais. Esta

fase estava ligada ao Movimento Tradicionalista Gaúcho e aos trabalhos de Lessa e Côrtes.

Entretanto, em 1955 surgiu uma dupla de acordeonistas cantores na serra gaúcha que possuíam uma técnica italiana aprendida com seus pais, colonos imigrantes, mas adaptada ao contexto dos bailes de galpão. Popularizaram e solidificaram os ritmos mais apreciados pelos povos de “cima da serra”, xote, vaneira, polca, toada, rancheira, assim como desenvolveram um som de acordeão imitando macacos, conhecido como Bugio (Tonet, 2012, *apud* Ávila, 2015).

Na década de 1960 surgiram três cantores também vindos da serra gaúcha, Teixeirinha, José Mendes e Gildo de Freitas. Esta linha de músicos ficou conhecida como **Regionalista**. Normalmente usavam o duo de instrumentos, acordeão e violão, e tocavam ritmos como xote, vaneira, polca, toada, valsa e rancheira. As letras das músicas são, na maioria das vezes, trovas ou desafios. Esta categoria não cai no gosto dos tradicionalistas da época, considerada como um estilo mais simples, atrelado ao cotidiano e a ritmos que remetem aos tropeiros vindos de outros lugares do país. Nota-se aqui o tratamento diferenciado dado aos portadores de uma identidade ligada ao tropeirismo na região da serra, parte dos campos naturais das florestas de araucária.

Um terceiro grupo de artistas apareceu no cenário da música gaúcha na década de 1960, Jayme Caetano Braun, Noel Guarany, Cenair Maicá e, posteriormente, Pedro Ortaça. Este grupo foi reconhecido como os Quatro Troncos Missioneiros por terem sido base para uma estética gaúcha ligada à Campanha, ao Pampa, e aberto a trocas culturais com os vizinhos gaúchos de Argentina e Uruguai. Elias (2023) cita que o ideário defendido por este grupo, conhecido como “**Nativistas**”, estava comprometido com os “verdadeiros temas gaúchos”, a lida campeira, as paisagens pampianas e o mito do “gaúcho bucólico”. A música desta categoria identitária gaúcha é tocada, via de regra, por violão ou violão de 7 cordas, acordeão ou gaita de 8 baixos, pandeiro e raramente usa o *bombo-legüero*.

Em 1971 se inaugurou um festival anual, que ocorre até os dias de hoje, chamado “Califórnia da Canção Nativa”, que regula as práticas musicais de tradicionalistas e nativistas, entre posições mais conservadoras ou mais abertas a novidades e rompimentos de normas estéticas. Entretanto é possível notar uma adesão ao modo de cantar empostado, usando voz de peito, efeitos vocais como

vibratos e a elaboração lírica nas letras das canções, com trato rebuscado das questões da lida campeira a qual se quer valorizar. De outro lado aparecem cantores ligados ao Regionalismo com um trato estético mais rústico e arranjos mais simples e com letras apoiadas sobre o trovadorismo tradicional, que buscam afirmar seu estilo sobre adjetivos como “Sistema Antigo”, “Bagualismo” ou “Xucrismo”. Os principais grupos paranaenses de música gauchesca estão ligados a esta forma mais rústica de expressão musical, como é o caso do Conjunto Minuano, Os Caciques e Zé Moraes.

A partir deste desenvolvimento sobre a produção fonográfica paulista e sul-riograndense, é possível dividir a música caipira em três fases estéticas (Vilela, 2011): 1) Gravação dos cantores rurais + arranjos de grupos de choro; 2) Retomada da estética tradicional - Violão, Viola e Acordeão + vozes timbradas; 3) Romântica com uso de instrumentos elétricos. Os ritmos presentes neste universo são: Cururu, Cateretê, Polca Paraguaia, Guarânia, Querumana, Recortado, Pagode Caipira, Rancheira, Samba rural, Batuque, Cipó Preto, Lundu, Congado, Folia, Jaca, Toada e Moda de Viola (Vilela, 2017).

Deste mesmo modo a música gaúcha pode se dividir em três categorias (Ferraro, 2013): 1) Regionalista com harmonias e melodias mais simples, letras ligadas ao cotidiano da vida no campo a partir de prosas e desafios, de teor mais conservador; 2) Tradicionalista, a procura de uma produção erudita sobre um material popular, conservadora no que diz respeito às normas estéticas estipuladas pelos códigos estabelecidos, porém progressista no que diz respeito à organização social; 3) Nativista, que busca estabelecer conexões com o universo do platino, mais preocupada com a figura do gaúcho ligado à simplicidade do campo e aberta no quesito de aceitar novidades estéticas. Os ritmos utilizados são: vaneira, toada, valsa campeira, milonga, chamamé, chamarrita, mazurca, polca, xote, rancheira e o bugio.

2.2.7 TÉCNICAS MUSICAIS

Nesta sessão serão abordadas algumas técnicas musicais que serviram como referência para o processo de análise do material musical coletado no trabalho de campo. Estas técnicas de articulação musical estão separadas entre aspectos formais

oriundos do sistema ibérico utilizado pelo Império Português, aspectos etnomusicológicos de entendimento da música dos indígenas do continente americano e da música afro-brasileira.

O primeiro aspecto diz respeito à música produzida na Península Ibérica na época da Renascença, época em que se iniciou o processo de colonização do Brasil, e que pode contribuir com referências sobre o tratamento musical das práticas tradicionais brasileiras. As informações foram coletadas do estudo de Castagna (2000) sobre o uso do Estilo Antigo e Moderno no Brasil, do livro de Natasha Miles (2011) sobre a guitarra barroca, do livro de Manuel Pedro Ferreira (2008) sobre a história da música portuguesa, do livro de Idalete Giga (1998) sobre o canto gregoriano, de Grout & Palisca (2007), de Guilherme Affonso (2015), também sobre guitarra barroca, e de Budasz (2001) sobre a viola portuguesa.

Durante toda a Idade Média a música sacra se organizava em torno da prática do Cantochão, uma linha monódica em graus conjuntos e que segue regras estabelecidas de duração e salto de notas, preparadas para a execução do canto nas catedrais europeias. Entretanto em fins da era medieval havia surgido algumas técnicas polifônicas chamadas de Canto Figurado. Claudio Monteverdi sugere uma divisão entre *Prima prattica* e *Seconda prattica*, que é assimilado por seu irmão Giulio Moteverdi e registrada em partitura as formas de execução como *stile antico* e *stile moderno*.

A monodia do Cantochão é chamada de Tenor, um termo latino para designar a voz que sustenta a melodia principal. Com o passar do tempo admitiu-se uma segunda voz para executar a mesma linha melódica, mas com um intervalo de 5ª acima, com o nome de Triple, ou 4ª abaixo do Tenor, com o nome de Contra. Paralelamente também se passa a cantar a melodia em terças paralelas, acima ou abaixo do Tenor, ao que se dá o nome de *Gymel*, uma prática que ganha notoriedade na Inglaterra, mas se espalha por toda a Europa.

O Cantochão era considerado a melodia fundamental da prática mística do canto sacro, portanto ele era sustentado como nota mais grave, chamado de bordão, enquanto as outras notas se somavam a ele. Entretanto, quando se canta o bordão uma oitava acima, ele produz um encadeamento diferente de vozes, onde a principal está no agudo e outras completam por baixo, assim é chamado de Falso Bordão. Esta técnica ganha importância na França, ficando conhecida como *Faux-Bourdon*, que no

português acaba por ser abreviado para fábordão. Há uma técnica inglesa conhecida como *Faburden*, na qual o Tenor canta a voz do meio, acompanhado por uma voz mais aguda e uma mais grave.

É importante entender que o pensamento melódico se dá por espelhamento com a diferença de um intervalo acima ou abaixo da nota principal, mas executando a mesma linha. Portanto, as vozes são produzidas a partir de um pensamento horizontal e individual de cada uma delas, ao contrário do pensamento harmônico que se estrutura em relação às outras notas em um pensamento vertical.

Outras técnicas de divisão de vozes se desenvolveram em contextos paralelos, como as músicas feitas para procissões e rituais não litúrgicos, entre elas os *Organum*. Estes dão origem a movimentos polifônicos de vozes independentes umas das outras, muitas vezes cantados em línguas diferentes. É esta técnica polifônica que dá nome ao estilo português de divisão de vozes, Canto de Órgão.

As melodias do Cantochão eram compostas conforme a intenção que se gostaria de comunicar, a partir de escalas que representavam modos, ou tons, que são estados da alma. Havia oito modos, cada um com um caráter melódico e sensorial próprio, sendo quatro modos autênticos e quatro modos plagais. Estes modos expressivos eram utilizados da mesma forma por parte dos músicos fora do contexto litúrgico, como por exemplo, pelos trovadores e jograis responsáveis pela produção de música profana, mas que se utilizavam dos mesmos códigos.

As técnicas de acompanhamento instrumental são normalmente voltadas para a polifonia melódica, tocadas a partir da técnica do ponteadado. Entretanto na Renascença se desenvolveu uma técnica diferente de acompanhamento em instrumentos harmônicos, que preenche harmonicamente o espectro sonoro, privilegiando uma das vozes como melodia principal. Nos instrumentos de cordas, foi chamada de rasqueado, rasgueado ou rasgado, e põe em curso uma forma inovadora de fazer música, a melodia acompanhada.

Esta nova técnica produz três abordagens de interpretação, a primeira chamada de música ruidosa, que consiste em posições harmônicas fixas em padrões rítmicos complexos de forma improvisada. A segunda exige um conhecimento harmônico mais aprofundado para variar entre os rasgueados e os ponteadados, e se torna o modelo característico do período barroco, chamado *Basso Contínuo*, que consiste em escrever somente a nota mais grave do baixo, acompanhado por

números que servem como cifras das possíveis notas e podem ser executadas neste acorde. E a terceira forma seria a forma escrita estritamente, chamada de *Obbligato*, onde não há espaço para improvisação.

Portanto, este estilo de melodia acompanhada, que tem seu ápice no período barroco, representa o modo de execução musical chamado de Estilo Moderno, enquanto as práticas tradicionais dos cantos litúrgicos utilizados também pelos trovadores foram chamadas de Estilo Antigo.

Castagna (2000) afirma que o Estilo Moderno estava carregado com significações de uma modernização que não agradava os portugueses, atrelado ao contexto da Reforma Protestante e seus desdobramentos, enquanto Portugal e Espanha se posicionavam estritamente a favor das propostas conciliares de Trento, incluindo aí a prática musical tradicional. Desta forma, embora houvesse compositores que utilizassem estas técnicas, o Estilo Antigo se manteve preponderante na realidade brasileira até meados do século XVIII.

Quanto aos procedimentos poéticos, Ferreira (2008) descreve que a herança dos trovadores e jograis medievais da península ibérica era improvisar trovas, cantigas, vilancicos ou romances. Todos estes são compostos de versos em forma fixa, seja redondilha maior ou redondilha menor. A trova é composta por apenas uma quadra, que seria uma estrofe com quatro versos. Vilancico, ou Vilancete, e Cantigas possuem a mesma estrutura, um mote que se repete de tempos em tempos, que intermedia as estrofes, cada uma com sete versos em redondilha maior. A diferença entre um e outro é que o Vilancico tem um mote curto, enquanto a Cantiga tem um mote mais longo. Já o Romance tem uma estrutura binária, se organizando a cada dois versos, cada um em redondilha maior. Além destas formas, uma outra forma fixa importante na produção luso-brasileira são as décimas, que são estrofes compostas de dez versos com redondilhas maiores ou menores.

Rogério Budasz (2004) apresenta uma lista de danças e bailes utilizados no Brasil Colonial, que servem de parâmetro para a análise da música tradicional. Cumbé ou Paracumbé, também chamados de quicumbis ou cucumbis, são bailes afro-brasileiros. Fantasia, Pavana, Sarabanda, Gagliarda, Saltarello e Tarantela são danças familiares. Rojão ou Vacas seriam variações e improvisações. Arromba, que dava nome a um baile agitado, Gandum, que parece ser um antecessor do Lundum,

Sarambeque, Vilão, Marnícolas; assim como as Folias e o Sarau, as Modinhas e os Lundus.

O segundo aspecto possui pouca estruturação teórica se comparado à realidade europeia de Portugal, como descrito anteriormente, e fala sobre a prática musical indígena em todo o território do continente americano.

Segundo Bastos (2007) que pesquisa a música nas sociedades indígenas da América do Sul, existem quatro parâmetros que podem ser observados nos estudos com os mais diferentes povos indígenas desta região. O primeiro deles é a presença da música como sistema-pivot em qualquer manifestação destes povos. Significa que embora os rituais sejam entremeados por outras formas de expressão, como danças, movimentos, rezas, quem organiza todo este universo simbólico em um único evento significativo, é a prática musical que funciona como um centro agregador, sempre presente e fazendo as mediações entre os diferentes momentos e espaços.

A segunda característica é a Sequencialidade, que se refere à estrutura organizativa dos cantos durante os eventos. Existe uma ordem de cantos que precisa ser seguida, como uma chave simbólica, ou uma coreografia que se forma a partir de um encadeamento temporal, que se dá através de sequências determinadas.

A terceira é o que o autor (Bastos, 2007) chama de estrutura núcleo-periferia, ou transformação, que diz respeito à relação do mestre que puxa os cantos ao centro do grupo, com os participantes que respondem a esses cantos nas filas ou quaisquer outras formações. Fato é que por vezes essas respostas se configuram com sons onomatopéicos que criam polifonias entre o canto principal do mestre, que entoia as canções ou vinhetas, intermediadas de onomatopéias, e o grupo, que também com onomatopéias cria essa dinâmica dialogal polifônica. Ainda como parte desta integração, o autor comenta a forma coreográfica como um elemento bastante marcante, já que as coreografias são sempre em linha, em fila, como uma procissão, em cunha ou em bloco.

A última característica, apresentada pelo autor como principal método de composição de peças musicais, é a variação. Exposto o tema principal, que Bastos chama de *caput*, faz-se uma transformação deste dado musical, por meio de vários fatores, como repetição, aumentação, diminuição, transposição, retrogradação.

O terceiro aspecto são as estruturas de pensamento da música africana, trabalhadas por Pitre-Vásquez (*in* Paladino *et al*, 2022), Tiago de Oliveira Pinto (2004)

e também por Nina Graeff (2014). Trata-se de onze parâmetros apontados pelo autor (Pinto, 2004) em seu trabalho com escolas de samba. O primeiro parâmetro abordado é a pulsação mínima. Esta seria a menor contagem de tempo presente na música, sem subdivisões nem acentuações prévias. No caso do próprio samba, há uma contagem de 16 pulsos internos em cada compasso e qualquer instrumento que toque uma nota irá coincidir com um destes pontos. Entretanto, diferentemente da contagem de compassos, ela não possui uma dinâmica pré-estabelecida de tempos fortes e fracos.

O segundo é a marcação, um padrão rítmico que se repete sempre sobre alguns pontos da pulsação mínima e permite com que todos os músicos estejam com a contagem em sincronia. Funciona como um metrônomo orgânico para o grupo que, este sim, dá a sensação de pulso no tempo (Beat) e pulso no contra-tempo (Off Beat).

O terceiro parâmetro é a linha rítmica, também conhecida como Clave, ou *Time Line*, que exprime a característica principal de um ritmo, sua levada, e se estrutura muitas vezes de forma binária em pergunta-resposta, mas nem sempre de forma assimétrica nas duas partes da Clave. É a partir deste padrão mais complexo que se percebe o ciclo rítmico com mais clareza.

A flutuação de motivos rítmicos é o quarto parâmetro e corresponde a sensação que se tem de que um padrão rítmico ostinato (de repetição estrita) não é executado todas as vezes da mesma forma, fazendo pequenas variações, inversões na organização das notas, mas sem perder o caráter de similitude, seguindo um padrão intuitivo, ou seja, não são mudanças pré-determinadas, mas que ocorrem durante a fruição rítmica.

O quinto seria a criação de melodias rítmicas. O conceito de melodia passa pela percepção de um traço que se destaca do contexto como protagonista durante certo momento da execução musical, o que quer dizer que não necessariamente precisa se expressar por um fraseado melódico. Quando esse destaque se dá por um movimento de algum timbre específico, que passa a ser a linha condutora da atenção por alguns instantes, se configura uma melodia rítmica.

O sexto parâmetro é a sequência de movimentos organizados, ou seja, não é necessário que um músico esteja tocando o tempo todo para que ele entenda em qual parte da música ele está. Isso porque existe um padrão de movimento inerente à música, uma corporalidade, uma espécie de dança que se apresenta à percepção do

instrumentista que preenche a forma da música, como indicador de direção do movimento musical, assim como um encadeamento lógico destes movimentos.

O sétimo é chamado de cruzamento, ou ritmo cruzado, e diz respeito à experiência da polirritmia. Enquanto um instrumentista se mantém em um pulso, outro pode seguir outra linha rítmica que dialogue com esta, promovendo um contraponto rítmico, desde que se mantenham dentro da mesma percepção da Clave e de pontos de encontro para a percepção de simultaneidade, ou até mesmo de relaxamento da tensão rítmica que se cria a partir destes batimentos.

A rede flexível é o oitavo, e se dá na experiência da sensação de um tempo que é estratificado, contado a partir das pulsações, mas que não é rígido, não é marcado por um *grid*, mas apresenta certa flexibilidade, promove pequenos atrasos e adiantamentos que não comprometem a sensação do ritmo, acelera ou diminui o andamento geral do grupo, em uma sensação conjunta dessa maleabilidade do tecido temporal.

O nono parâmetro das estruturas rítmicas africanas são as regras do conjunto, implícitas ao grupo, tais como entender quem pode executar improvisos em qual momento, por quanto tempo, quem pode executar variações rítmicas, fazer chamadas. Cada grupo possui uma organização interna que garante a continuidade da experiência coletiva sem provocar buracos nessa estrutura.

O penúltimo parâmetro versa sobre as oralidades do ritmo, quando as execuções rítmicas são expressas através de sons e sílabas onomatopeicas que facilitam a memorização e o encaixe do ritmo, como por exemplo o tamborim que executa o “teco-teleco-teco” num grupo de samba.

O último parâmetro é chamado de cor do som e diz respeito às suas sonoridades, isto é, ao preparo do instrumento com adereços sonoros, como por exemplo platinelas, chocalhos pendurados, ou qualquer acessório que produza uma modificação na qualidade do timbre do instrumento e cause uma sensação de surpresa ou embelezamento sonoro.

3 METODOLOGIAS

3.1 FERRAMENTAS DA PESQUISA ETNOMUSICOLÓGICA

Música é definida por Merriam como um meio de interação social, produzida por especialistas (produtores) para outras pessoas (receptores); o fazer musical é um comportamento aprendido, através do qual sons são organizados, possibilitando uma forma simbólica de comunicação na interrelação entre indivíduo e grupo (...). (Pinto, 2001, p. 224).

O estudo científico da música é chamado historicamente de musicologia, buscando formas de representação sistemática do conhecimento sobre esta área. No entanto, com seus centros de pesquisa atrelados às grandes potências europeias, teve como resultado uma grande ênfase sobre a música produzida neste contexto. O interesse sobre músicas exteriores ao círculo de práticas ligadas a cultura dominante ganhou notoriedade durante o século XIX, sob a perspectiva de material bruto, classificadas como práticas rudimentares ou folclóricas, mas que serviram de base de inspiração para grandes nomes, seja em uma relação nacionalista com o território, ou uma busca por novidades estilísticas exóticas. Nesta perspectiva, Nattiez et al (2020) apontam o trabalho de Béla Bartók, um grande compositor russo, que empreendeu um trabalho de transcrição de mais de 5000 melodias eslavas de diversos países do leste europeu. Processo que também pode ser observado na ópera de Carlos Gomes e, posteriormente, na retomada nacionalista de Mário de Andrade e dos folcloristas brasileiros.

Este aumento do interesse pelo diferente, assim como o desenvolvimento do campo das ciências sociais como área científica, em especial da Antropologia, dão forma a um estudo específico denominado Musicologia Comparada. Paladino *et al* (2022) apontam que esta disciplina tem como foco específico a música não europeia e folclórica, cuja maior parte, senão sua totalidade, tem sua transmissão feita pela via da oralidade.

O desenvolvimento desta disciplina como um campo da Musicologia, permitiu a criação de vários centros de pesquisa, com destaque para Alemanha, Estados Unidos e França, que se dividiam basicamente em dois polos (Nattiez *et al*, 2020). Um

polo que representava uma visão mais universalista sobre a prática musical e que buscava nas expressões particulares um melhor entendimento do todo e, com isso, da sua própria música, fazendo um maior uso da linguagem musicológica em si. E o outro que representava uma visão mais particularista, fazendo uso das técnicas de etnografia desenvolvidas pela Antropologia. O aprofundamento desta relação interdisciplinar é sintetizado no livro “Antropologia da Música” de Allan Merriam (1964) e reiterado por John Blacking (1973) e Bruno Nettl (1983).

Entretanto, o desenvolvimento de técnicas próprias de investigação e análise da música produzida pelos povos não ocidentais levou esse campo a se configurar como uma disciplina autônoma, a Etno-musicologia, fundada por Jaap Kunst em disputa com André Schaffner. Esta então é oficializada como campo de estudo com a criação da “*Society of Musicology*”, em 1957, configurando um marco para o desenvolvimento de um eixo de pesquisas em etnoteorias.

Esta disciplina, tanto quanto a Antropologia, que lhe fornece boa parte dos seus meios de produção, está imbricada dentro do contexto geral do desenvolvimento do pensamento científico. Sob esta perspectiva, Akiko Santos (2009) faz um apanhado histórico muito relevante. Segundo o autor, a ciência clássica se baseia pelo paradigma do conhecimento cartesiano, que balizou toda a racionalidade europeia desde o século XVI.

Este paradigma tem como principal característica um sistema binário, que baseia suas convicções sobre as premissas da fragmentação, dicotomia e oposições entre parte *versus* todo, sujeito *versus* objeto, razão *versus* emoção, etc. Esta racionalidade configura um modelo de visão de mundo particular, antropocêntrica e materialista, que rompe com o passado em um projeto de construção de uma sociedade planejada, sob os moldes da Modernidade eurocêntrica, que se expande pelo mundo a partir da colonização de outras nações como um modelo salvífico de civilização, e se apresenta como pensamento científico através do Positivismo, como bem explica Boaventura Santos (2015).

Durante o século XX acontece uma série de novas descobertas no campo da física que fragilizam as bases de um pensamento dicotômico. Akiko Santos (2009) aponta cinco delas como expoentes de uma quebra de paradigma, as teorias do Princípio Hologramático, a Transdisciplinaridade, a complementariedade dos opostos, o Princípio da Incerteza, e a Autopoiese. Todas estas descobertas acabam por colocar

em xeque uma visão de mundo reducionista, determinista e objetivista. Estas mudanças criam o que Morin chama de Crise Paradigmática, ou como aponta Boaventura Santos, uma saturação do modelo cartesiano.

Boaventura Santos (2015) enxerga neste processo uma crise completa do modelo de Modernidade Ocidental, para a qual a única solução é o engendramento de uma nova racionalidade, com espaço para a emergência de novas epistemologias. Embora a produção científica a partir da segunda década do século XX já aponte uma desilusão com o modelo, quando emergem uma série de teorias críticas da Modernidade, é a partir da Teoria da Complexidade de Morin (1991)⁴⁵ que se configura um novo paradigma, uma racionalidade que pode servir de modelo para as mais diversas áreas do conhecimento na sua busca por explicações da realidade que já não são satisfeitas pelo antigo modelo.

O Pensamento Complexo não se configura como uma disciplina, mas como um modo de estruturar a relação entre diversos níveis de realidade que podem ser observados a partir de pontos de vista diferentes. Portanto, Santos (2009) indica uma estreita relação entre a Complexidade e o conceito de Transdisciplinaridade, desenvolvido por Basarab Nicolescu (1999)⁴⁶. Para se entender a complexidade dos fatos ocorridos, é necessário que o objeto seja observado por diversos ângulos diferentes, vindos de diferentes áreas do conhecimento, e que promovam um compartilhamento de observações que possa dar conta de explicá-la a partir da sobreposição e da interrelação das diversas realidades ali presentes, que se configura como um novo campo do conhecimento que transita entre as diversas disciplinas.

A desilusão com o modelo objetivista traz para o centro da preocupação o subjetivo, o particular, isto é, a experiência do evento como acontecimento ontológico através da fenomenologia, o que acaba por criar um espaço dentro das instituições científicas para outros tipos de conhecimento, estimulando a produção de etnografias e o reconhecimento de etnoteorias, como também o reconhecimento da etnomusicologia. Entretanto, este movimento crítico é, ele mesmo, uma expressão da racionalidade cartesiana, do ponto de vista que funda seu pensamento na negação e desconstrução da estrutura vigente.

⁴⁵ In Paladino et al (2022)

⁴⁶ NICOLESCU, B. O Manifesto da transdisciplinaridade. São Paulo: Triom, 1999.

Com o surgimento de novas questões para a ciência, ligadas à ecologia e às demandas sociais por direitos humanos é que se apresentou a necessidade de uma forma de pensamento que superasse este paradigma, que operasse a partir da abertura ao diálogo e da produção de sínteses complementares entre supostas oposições. No caso da música, Seeger (2008) cita o estudo de Regula Qureshi (1987), no qual é proposto uma abordagem que faça essa síntese entre as características acústicas e as contextuais.

No encaço deste movimento de contestação do modelo de pensamento ocidental, surgiram polos de pensamento, como proposta de modelos baseados na posição de subalternidade de países que sofreram um processo de colonização, e a valorização dos saberes e do pensamento territorializado como opção epistemológica. Daí surgem os estudos subalternos indianos, o pós-colonialismo africano e o pensamento decolonial no continente americano.

Estes estudos que procuram pelas teorias nativas em comunidades tradicionais, revelam uma relação de integralidade entre homem e natureza, que é traduzida por Enrique Leff como Racionalidade Ambiental, em contraponto à racionalidade utilitária do paradigma anterior. Apresentam também uma integralidade do ser, em sua relação com a natureza, com a ancestralidade e com a espiritualidade. Aversa à fragmentação característica do cartesianismo, essa unidade do Ser é apontada por Souza (2009) como uma das características do pensamento complexo e tem formas particulares em cada cultura.

Para Boaventura Santos (2015), a racionalidade ocidental se desenvolve e é operada a partir do seu centro, a Europa, criando laços de dependência e subalternidade nas regiões periféricas do sistema, expressados pelos processos de expansão do capitalismo, globalização e mundialização. Tal lógica cria bolsões de riqueza e grandes áreas sem acesso aos bens de consumo produzidos, em sua maioria, nestas localidades, a partir de modelos de exploração que esgotam os recursos naturais, promovendo cenários críticos para a manutenção da vida no planeta.

Neste cenário, o autor (Santos, 2015), aponta para a necessidade de uma nova racionalidade, capaz de operar o sistema-mundo a partir de valores que conduzam a humanidade para possíveis futuros virtuosos. Para isso, propõe um novo paradigma epistemológico, contra-hegemônico, denominado Epistemologias do Sul. Este

operaria sob valores plurais e heterogêneos, a partir do pensamento complexo, capaz de promover as lógicas tradicionais das periferias do sistema como contraponto às imposições vindas dos países desenvolvidos do Norte Global e resposta a este momento de crise da Modernidade.

Assim, a disciplina da etnomusicologia se torna uma ferramenta importante, entre várias outras ferramentas, para a compreensão transdisciplinar das teorias étnicas, grupos estes que se configuram dentro do conceito de Sul Global, subalternos, que trazidas para dentro do espectro de conhecimento se configuram como novas epistemologias, essenciais para o desenvolvimento desta nova racionalidade organicamente.

Ao respeitar o Princípio Hologramático de Morin (1991)⁴⁷, que indica uma relação de complementariedade entre o Todo e a Parte, a partir de uma proposta sintética, se faz necessário que a etnomusicologia se dê de forma dialógica, que não parta mais de uma relação entre um sujeito observador e um objeto observado, mas sim uma relação entre dois sujeitos. Esta metodologia de trabalho Pitre-Vásquez chama de Etnomusicologia Dialógica, utilizada neste trabalho.

O pensamento científico, portanto, entra em um novo momento, no qual a dicotomia não se dá mais a partir dos métodos utilizados, mas sim a partir da racionalidade com que se observa. O modelo clássico estabelece pontos fixos tanto para o observador, quanto para os objetos, e cria representações rígidas da realidade, portanto, baseada na fragmentação e no reducionismo. Já o modelo que se apresenta agora se faz a partir da flexibilidade dos pontos, que encara as posições fixas como dados para a compreensão da complexidade na relação entre os pontos, ou seja, o conhecimento se dá entre o afastamento e aproximação, e na relação de diálogo entre um sujeito observador e um sujeito observado, que também lhe propõe respostas. O primeiro estabelece verdades definitivas e únicas e não lida bem com contradições, dividindo opiniões; o segundo busca na diversidade das explicações a construção de uma verdade integral.

A etnomusicologia é o estudo das maneiras pela qual se compreende a música (Paladino et al, 2022), portanto, estudo a música na cultura, como define Merriam (1964), tendo algumas tarefas que lhe são peculiares. A primeira delas é estudar a

⁴⁷ In Paladino et al (2022)

música étnica, folclórica e de transmissão oral a partir de uma lógica interna, êmica, que envolve tanto aspectos musicais quanto contextuais, o que é denominado bi-musicalidade por Mantle Hood (1971). Pinto (2001) aponta quatro tarefas básicas, que seriam pesquisar ações, interpretar, verificar conceitos e analisar.

Uma outra tarefa apontada pelo autor (Pinto, 2001) é a análise de performance. Em muitas sociedades tradicionais a música é encarada como parte de um contínuo de movimento, composto também pela corporeidade da dança e da fala poética, são manifestações entendidas como eventos, experiências que se dão no tempo. Uma nova execução musical promove uma nova experiência, tornando cada evento como único. Esta característica de eventualidade é entendida por Merleau-Ponty como o momento da expressão do Ser através de sua manifestação no Corpo em movimento. Portanto, compreender essas relações, de corporeidade e integração do movimento, é também uma tarefa do pesquisador de etnomusicologia.

Outras tarefas que merecem destaque são mais ligadas à musicologia em si, à transcrição de etnoteorias sobre música, a diferentes formas de notação musical, a organologia e aos usos e funções que a música apresenta nas diferentes sociedades. Nesta pesquisa busca-se entender quais são as tarefas que se aplicam para o melhor entendimento da realidade musical no território faxinalense.

Estas tarefas são possíveis através da aplicação de alguns métodos escolhidos para cada modelo de investigação em música. Como método principal neste trabalho, escolheu-se o da Ponte Semântica de Merriam (1964). Nesta proposta o autor (Merriam, 1964) aponta as áreas do conhecimento de Humanidades que abordam seus temas a partir da individualidade, nas quais importa mais a resposta dada por cada indivíduo a um estímulo, e suas reações dentro do espectro pessoal. Já as áreas das Ciências Sociais abordam seus temas a partir da coletividade, buscando entender a relação de grupos de pessoas, populações, países, modos de vida, etc. Neste caso a etnomusicologia cumpriria uma função de ponte entre estas duas formas, abordando temas a partir da coletividade, dentro de um contexto étnico, territorial e tradicional, mas a partir de um material subjetivo, as manifestações artístico-culturais que envolvem indivíduos específicos dentro destas coletividades.

A proposta de Merriam (1964) se dá em um diálogo interdisciplinar entre Humanidades e Ciências Sociais, no contexto de seu livro “Antropologia da Música”, entretanto, a pesquisa deste trabalho de dissertação procura-se estabelecer uma linha

semântica que atravesse várias disciplinas, passando por Antropologia, Geografia e História, e tem como fio condutor a compreensão da prática musical como mediador simbólico da sociedade na produção de sua territorialidade.

A noção metodológica de Pinto (2001) sobre a relação de trabalho em gabinete e em campo é também citada por Merriam (1964) com uma organização tríplice, que se inicia com um levantamento bibliográfico sobre o tema feito no gabinete, mas este conhecimento prévio é confrontado pela experiência real do campo, onde se dão os eventos e onde é possível uma percepção propriamente dita, e posteriormente revisitada a partir das memórias e das anotações de campo em um processo analítico, também de gabinete. O autor Maurice Merleau-Ponty descreve este processo da percepção dos corpos nos eventos como uma experiência da realidade de forma aprofundada em seu livro *Fenomenologia da Percepção*.

Como a música é uma arte eventual, ela apresenta certa periodicidade, acontece de tempos em tempos, o que é entendido por Seeger (2008) como tradição. Porém, sendo eventual, ela apresenta uma singularidade em cada execução, que ocorre em diferentes contextos, diferentes espacialidades, transformações na *performance*, que são entendidos como mudança, portanto, o autor aponta esta relação entre tradição x mudança como um ponto essencial a se atentar durante as etnografias. Sobre este assunto, Mantle Hood (*apud* Pinto 2001) estimula a participação do pesquisador ativamente durante a prática, pois é no contato com os músicos locais e a experiência da coletividade que dão subsídio para uma análise mais profunda, ao que o autor dá o nome de bi-musicalidade. Para que se possa falar adequadamente sobre um tipo de música, é preciso saber tocá-lo adequadamente, o que só é possível a partir de uma síntese entre o ético e o êmico, o pesquisador tem um olhar de fora do contexto, mas também tem o olhar de participante no interior deste contexto.

Ainda neste contexto de métodos sintéticos é preciso promover o encontro entre a abordagem etnográfica, mais voltada ao contexto, uma antropologia da música, com a abordagem musicológica, mais voltada ao material musical em si. Seeger (2008) aponta que os trabalhos após os anos 80 se concentraram nesta abordagem, assim como nas pesquisas das teorias musicais nativas.

Entretanto, as metodologias definidoras da forma neste trabalho são duas, as famílias geográficas de Seeger (2008) e a etnomusicologia dialógica de Pitre-Vásquez

(2016). O método das famílias geográficas e áreas musicais se dão a partir de trabalhos que seguem as ideias de Franz Boas e seus alunos, com destaque para Clark Wissler, Alfred Koeber e Melville Herskovitz, e na etnomusicologia para Herzog (1928, 1930) e Bruno Nettl (1954) que foi aluno de Herzog.

Este método busca determinar áreas de abrangência onde ocorre um padrão cultural mais ou menos homogêneo, que possa servir de análise comparativa entre os povos vizinhos, ou até mesmo distantes, com base nas suas práticas culturais, e neste caso, musicais. Portanto, a ideia é descrever e analisar um tipo específico de padrão musical e mapear sua ocorrência dentro de um espaço, tempo, ou associar esse padrão a movimentos migratórios, como foi feito pelos adeptos da teoria do difusionismo.

Etnomusicologia dialógica é um termo defendido pelo professor Dr. Edwin Pitre-Vásquez, abordado em seu trabalho sobre o Fandango Jarocho (2016), e desenvolvido dentro do grupo de pesquisa em etnomusicologia GRUPETNO, ligado ao curso de Pós Graduação em Música da UFPR. Este método busca contextualizar as manifestações culturais e musicais, assim como procura entender a própria manifestação musical dentro deste contexto, ao considera-las como eventos. Desta forma, aborda estas manifestações sob a ótica da fenomenologia, onde a explicação se dá a partir da observação dos entes, da sua existência, da sua corporeidade e da sua consciência da percepção do Ser. Estes dados da existência se dão a partir de três dimensões fundamentais, a espacialidade, a temporalidade e a intencionalidade.

É interessante notar que, embora bastante criticada na obra de Boaventura Santos (2015) como uma teoria que ignora a situação de domínio colonial e pós-colonial exercido pela Europa, a fenomenologia se afirma como uma das principais referências filosóficas das correntes pós-modernas, tendo suas linhas de abordagem assimiladas e reinterpretadas de diversas formas pelas mais diferentes correntes, o que também ocorre entre os pensadores latino-americanos da decolonialidade.

Outra perspectiva interessante é a que Boehmer (1980 *apud* Seeger, 2008) apresenta ao identificar a influência do pensamento de Marx na análise musical, em especial a dos grandes centros urbanos, afirmando que as mudanças no campo artístico são determinadas por mudanças na macroestrutura de base material (econômica) da sociedade. A partir desta visão, as transformações se baseiam no

funcionamento da cultura como parte integrante do sistema econômico, e obedece às leis vigentes impostas por este.

Entretanto, Stuart Hall (1997) se posiciona de maneira crítica a esta perspectiva, projetando a centralidade da cultura na organização da sociedade, e não como matéria subsidiada à economia. Os estudos culturais, signatários de uma posição pós-marxista crítica, criam importantes fóruns de discussão cultural a partir de Birmingham, na Inglaterra, com suas filiais anglófonas nos Estados Unidos, que direcionam uma posição culturalista crítica. Esta corrente de pensamento é de grande importância para a conformação de um pensamento latino-americanista e decolonial por todo o continente americano, como o Grupo Modernidade/Colonialidade, como descrito no prólogo do livro “El Giro Decolonial”, um dos mais importantes escritos de Castro-Gómez (2007).

Este trabalho busca direcionar o pensamento no sentido da complexidade, de forma não determinista, mas dialógica entre as partes, onde a estrutura econômica é um dentre outros fatores que corroboram nas mudanças e permanências das práticas culturais, entre imposições e resistências, mas que aborda a comunidade como sujeito da sua história, atravessada por questões externas, mas que tem autonomia para lidar com estas questões. Este pensamento se alinha à proposta comunalista defendida por Bookchin em seu livro “*The Ecology of Freedom*” (1983) na sua proposição de uma ecologia social, onde o centro da autonomia é determinado pelo poder local e não por um poder alheio às necessidades da comunidade, que dialoga abertamente com o posicionamento contra-hegemônico intercultural das correntes de pensamento pós-colonial.

Para além deste debate, e como dito anteriormente, entende-se a Cultura como o mediador simbólico por excelência nos modos de ser tradicionais, portanto, este meio é responsável pela realização ontológica do Ser na existência, é exclusivamente por meio das práticas culturais que se acessam os valores significantes da vida, capazes de produzir sentido para a existência. Portanto, a economia, assim como qualquer outro dado de materialidade, se dá enquanto acessório neste processo de “tornar-se”.

A partir das questões abordadas neste levantamento teórico foram elaboradas algumas perguntas que buscam entender o que realmente se quer entender sobre a música dos faxinais, assim como quais os métodos mais adequados para esta

abordagem. Estas perguntas se organizam em quatro eixos: a) O que é a música faxinalense; b) Talento Musical; c) Técnica Musical; d) Análise de *Performance*.

O eixo 1 (O que é música faxinalense) apresenta uma série de questões que buscam entender o sistema contextual, o que se entende por música neste contexto, onde ela ocorre e o comportamento dos membros da comunidade em relação à prática da música tradicional. Por um caráter mais musicológico, busca-se entender a estrutura musical, quais são os instrumentos utilizados, as letras das canções, os estilos musicais utilizados, os usos e funções musicais nesta sociedade, quem são as pessoas que tocam, quando tocam, a divisão entre quem toca e quem canta, e por qual motivo se canta. Compreender o passado musical e o desenvolvimento das práticas musicais e a memória musical, a relação entre o que existia e o que existe hoje. E, se a música for utilizada com determinada função, entender o motivo pelo qual esta, e não outra música, serve a função.

O eixo 2 (Talento Musical) aborda as condições apresentadas na comunidade para o exercício do ofício da música. Questiona-se aqui a natureza do dom musical, se ele é entendido como uma dádiva concedida ou pode ser conquistado pelo aprendizado, qual a origem da habilidade, se é inata ou social, se é herdada dos pais via genética ou tradição, ou adquirida no contato com mestres. Sobre a orientação da prática musical, esta seria voltada para a inovação dando maior valor aos compositores, ou para a continuidade que valoriza a interpretação. O uso da criatividade, assim como entender quem dentre os membros possui capacidades para aprender estes saberes.

Sobre o ofício em si, se apresentam as questões sobre especialização do músico, este é especialista ou leigo, profissional ou voluntário, a música religiosa do grupo é produzida por pessoas dedicadas e com algum preparo especial, ou seja, feita por alguns, ou é realizada por toda a comunidade. Quem são os músicos e como foram selecionados para ocupar esta posição, quais habilidades e conhecimentos são requisitados para este posto, onde se adquirem estas habilidades, a qual o custo e, quanto tempo leva-se para aprender. O talento serve dentro de um grupo específico, ou serve para circular entre vários grupos.

O eixo 3 (Técnica Musical) aborda as questões mais particulares da execução musical em si. Busca-se entender as particularidades deste grupo, como se tocam os instrumentos, qual tipo de emissão vocal utilizada, como se dão as divisões vocais,

como é a formação de grupos musicais, a organização musical, é simples ou complexa, apresenta códigos extramusicais. A autonomia musical, ela acontece por si, ou é atrelada a outras práticas, a divisão de funções dentro do grupo, se dá de forma estratificada, quando existe um grupo de especialistas que guiam o gosto musical, ou integrada entre todos os membros.

As formas musicais são representadas por formas fixas, ideias, ou livres, quais as técnicas poéticas de versificação. Quanto à interpretação, é individual ou em grupos, possui acompanhamento instrumental, de qual tipo, usa processos de repetição/variação musical como imitação, repetição, adaptação, improvisação, em quais estilos. Quais os tipos de grupos, tamanho e modo de organização. Quanto à organologia, quais instrumentos se utilizam, como se dá o acesso a eles e qual a qualidade deles.

O eixo 4 (*Análise de Performance*) busca entender esta realidade a partir da definição dos agentes da Performance, formação de elenco, atores, interpretação, entonação e comunicação corporal; visuais, decoração e organização do espaço; acústicos, que analisa a música e outros elementos sonoros; e outros, que envolve texto, enredo, significados lexicais, simbólicos, sintáticos, etc.

Esta análise musical aqui se dá a partir de nove conceitos, a Metodologia em três fases de Merriam (1964); a Ponte Transdisciplinar de Merriam (1964); a organização social da música e a organização musical da sociedade, de Blacking (1973); a relação entre história e música de Merriam (1964); a música como evento de Pinto (2001); o corpo como suporte de símbolos que age e se movimenta de Pinto (2001), o relacionamento da humanidade com o sobrenatural através da música de Nettl (1983); as famílias geográficas e áreas culturais de Seeger (2008); e os empréstimos culturais e origens paralelas de McLean (1979).

Os pilares destas definições de uma etnomusicologia dialógica para o estudo dos faxinais foram Allan Merriam (1964), Anthony Seeger (2008), Edwin Pitre-Vásquez (2016), John Blacking (1973), Nina Graeff (2014), Rafael José Bastos (2007), Tiago de Oliveira Pinto (2001).

Este pesquisador também faz parte também do grupo de pesquisa em Etnomusicologia da UPFR - GrupEtno, liderado pelo prof. Dr. Edwin Pitre-Vasquez, com reuniões quinzenais. Este grupo tem auxiliado sobremaneira na organização e compartilhamento de informação, principalmente, neste caso, no que tange à

preocupação metodológica. O design de um modelo de métodos que dê conta de responder às perguntas que se têm apresentado é uma tarefa complexa, mas que ganha certo dinamismo quando abordada de forma coletiva, na troca de experiências, apresentação de trabalhos para os colegas, indicação de bibliografia, conceitos trabalhados, tudo isso faz com que a reflexão enriqueça suas relações e o cabedal de ferramentas disponíveis para a execução do trabalho se torne um pouco mais leve. Recentemente tem-se trabalhado a apostila sobre metodologia desenvolvida pela Dra. Luzia Ferreira e também o método LART, desenvolvido pelo professor Dr. Luis Arturo Tovar, do México, que esteve recentemente visitando a cidade e divulgando seu livro. Estes trabalhos acrescentam, cada um à sua maneira, muitas ferramentas interessantes na produção do trabalho escrito, desde sua organização, definição de objetos, questões de pesquisa, até na redação do texto propriamente dito.

Durante o processo de Levantamento Bibliográfico, conforme orientação do Dr. Edwin Pitre-Vásquez, foram desenvolvidos alguns processos de trabalho utilizando o método LART do Dr. Luis Arturo Rivas Tovar (2017), também utilizado pelo grupo de pesquisa GrupEtno-UFPR.

Estes processos consistem em desenvolvimento de mapas mentais e diagramas visuais que facilitam a visualização gráfica do trabalho. Os primeiros processos são dar respostas às questões chave da pesquisa: o que é este projeto, como será feito, onde será feito, quando, quanto, porquê e para quê. A partir da reflexão sobre estas perguntas e a disposição destas questões em formato visual, foram mais facilmente identificadas as ideias estruturantes do projeto, como o recorte de pesquisa, o objeto, o sujeito e os objetivos do trabalho.

4 LIDA DE CAMPO

Este capítulo trata de apresentar o trabalho de campo feito nos faxinais e comunidades tradicionais do centro-sul paranaense, durante os anos de 2022-23, para o levantamento de dados relativos à prática musical nestes espaços, assim como o trabalho de análise deste material, realizado posteriormente em formato laboratorial, através de registros audiovisuais gravados durante estas incursões. Esta análise se apresenta em uma sistematização, dentre muitas possíveis, que compreende o saber e o fazer musical como um mediador simbólico na compreensão da realidade e na criação da territorialidade, portanto, que busca evidenciar a relação entre as formas específicas de saber e fazer, com a noção de pertencimento a uma coletividade e a um território, neste caso, o faxinal.

Por meio das redes de relacionamento que se estabeleceram a partir do município de Inácio Martins, abriram-se as portas para visitas em nove comunidades da região, que se apresentam ao longo da rodovia Edgard Andrade Gomes. Esta estrada foi construída paralela ao trecho da ferrovia que liga Irati ao distrito de Guará em Guarapuava, através da Serra da Esperança, denominada Serro do Leão, mesmo nome dado à estação de trem desativada neste trecho, e que serve de divisa dos municípios de Irati, a norte da rodovia, Rio Azul a sudeste e Inácio Martins a oeste. Embora não intencionalmente, a pesquisa se dá justamente na rota de Chegada da Modernidade à região, a bordo das linhas férreas instaladas entre as décadas de 1900 e 1950, que dialogam com a presença de reservas naturais de madeira nas comunidades faxinalenses em seu entorno durante este ciclo, porém que se fecha a partir de 1970, dando novos contornos à região.

As comunidades visitadas foram: Gois Artigas, sede de uma antiga estação ferroviária desativada, que faz divisa com o distrito de Guará, a noroeste de Inácio Martins; Quarteirão dos Stresser, antiga sede administrativa do distrito de Guarapuavinha, que viria a ser o município de Inácio Martins, a 8 km do centro da cidade; Rio Pequeno, sede da primeira capela do município dedicada ao Divino Espírito Santo; Taquari dos Ribeiros, onde moram as cantadeiras de um dos grupos musicais, no município de Rio Azul; Marumbi dos Elias, também em Rio Azul; Pirapó, que fica após o final da serra, já no município de Irati e; São João, bairro da cidade de Irati, onde se localiza a casa de reza das benzedeadas, já em contexto urbano.

Todas estas visitas foram feitas durante eventos promovidos pelas comunidades entre junho de 2022 durante a festa do pinhão, promovida pela prefeitura de Inácio Martins e, julho de 2023, data da última festa abordada neste trabalho, no Quarteirão dos Stresser.

TABELA 1 - SAÍDAS DE CAMPO

DATA	LOCAL	EVENTO	GRUPO
junho 2022	Centro de Eventos Inácio Martins	Festa do Pinhão: SapéCanção e Olimpíada do Agricultor	Festival
outubro 2022	Comunidade Marumbi dos Elias	Romaria de São Gonçalo	Família Pacheco Stresser
dezembro 2022	Comunidade Quarteirão dos Stresser	Romaria de São Gonçalo	Família Pacheco Stresser
março 2023	Comunidade Pirapó	Romaria de São Gonçalo	Benedeiras
abril 2023	Taquari dos Ribeiros	Recomenda das Almas	Família Pacheco Stresser
maio 2023	Chácara Rio Pequeno	Novena do Divino	Noveneiros da Paróquia N.Sra. Aparecida
maio 2023	Casa no centro Inácio Martins	Novena do Divino	Noveneiros da Paróquia N.Sra. Aparecida
maio 2023	Comunidade Rio Pequeno	Novena do Divino	Noveneiros da Comunidade
maio 2023	Casa de Reza São João	Festa do Divino / Romaria de São Gonçalo	Benedeiras
junho 2023	Comunidade Gois Artigas	Encontro de Romeiros	Família Pacheco Stresser Benedeiras Família Moraes
julho 2023	Comunidade Quarteirão dos Stresser	Festa de Santo Padroeiro	Adilson Stresser

Fonte: Elaborada pelo autor (2023).

Os grupos responsáveis pelas atividades foram: Família Pacheco Stresser, dirigidos por Adilson Pacheco; Benedeiras de Irati, dirigidas por Sebastiana Ferreira Ribeiro; Família Moraes, dirigidos por Alcides Correia; Noveneiros da Paróquia N.Sra.Aparecida, dirigidos por Oswaldir Nunes Pereira; Noveneiros da Comunidade Rio Pequeno, dirigidos por Ariel e Fernanda Martins. Nos eventos “Encontro de Romeiros” no Gois Artigas e na “Festa de São Pedro e São Paulo” no Quarteirão dos

Stresser houve bailinho comunitário tocado em roda pelos próprios participantes que serviram a diferentes análises da música ligada ao lazer. Para além da participação nestes eventos também foram feitas duas entrevistas sobre a realidade dos bailes na região, uma com Adilson Stresser e outra com o artista local, cantor e gaiteiro Eloir Bastos.

Em todos estes eventos foi utilizado o método da etnografia participativa, com a participação ativa do pesquisador tocando junto com os músicos, buscando entender as estruturas musicais a partir da prática e do diálogo, ao mesmo tempo em que utiliza o registro audiovisual como suporte para uma futura análise mais fria dos acontecimentos musicais e contextuais. O autor Oliveira Pinto (2001) indica que a participação do pesquisador enquanto músico atuante é um método bastante comum a partir da década de 1960, e até aconselhada por Mantle Hood (1982). Enquanto sobre o registro audiovisual, o autor denomina de “uso da câmera como bloco de notas”, que serve para registrar o momento, sem que o pesquisador precise tomar notas durante a prática, mesmo que estas notas sejam tomadas em um momento posterior.

4.1 COLETA DE DADOS

Para a apresentação dos dados musicais, primeiramente foram abordados de forma descritiva, separados em duas categorias, as dedicadas ao serviço religioso e as dedicadas ao lazer. Sabe-se que a prática em comunidades tradicionais não tem limitações muito claras entre sagrado e profano, entretanto para aspecto de didática foram abordados pelo caráter funcionalista que se apresentam. Também foram apresentadas separadas por grupos, o que facilita a apresentação dos estilos de toques e cantos de cada um deles.

4.1.1 ROMARIAS DE SÃO GONÇALO DA FAMÍLIA PACHECO STRESSER

Esta manifestação se trata de um ato de devoção comunitário a São Gonçalo, oferecido periodicamente pelos devotos, com caráter de intenção de votos, pedidos

de benção e agradecimento por graças recebidas. Este grupo foi acompanhado em duas romarias, a primeira em outubro de 2022 na comunidade Marumbi dos Elias, no município de Rio Azul, e a segunda no dia 03 de dezembro de 2022 na comunidade Quarteirão dos Stresser em Inácio Martins.

A primeira romaria aconteceu no dia 22 de outubro de 2022 na comunidade Marumbi dos Elias em Rio Azul. O presidente da associação comunitária, Sid, solicitou o serviço do grupo de romaria dirigido por Adilson Stresser como pagamento de promessa, a ser realizado em um paiol particular, porém de uso comum nestas atividades coletivas.

Acerca da formação do grupo de Romaria, Adilson Stresser é membro da comunidade de Quarteirão dos Stresser, mesmo sendo morador do centro da cidade de Inácio Martins, onde atua como professor. Embora sua família seja de imigrantes vindos de Luxemburgo por parte de pai, e da Ucrânia por parte da mãe, já na sexta geração no Brasil, adotaram o estilo de vida caboclo, com a vida partilhada nos faxinais, em meio à erva-mate e também em meio às romarias. Conforme descrito pelo próprio mestre, sua mãe também é cantadeira de romaria, entretanto a tradição não foi assumida como continuidade de algum voto de pagamento de promessas, mas sim fruto do interesse do romeiro na transmissão da tradição adiante, para as novas gerações.

A partir dos laços familiares e de compadrio, Adilson se liga à comunidade do Taquari, em Rio Azul, onde vive seu irmão, Ari Stresser, com sua esposa Neuza Pacheco, ao lado da casa de sua cunhada Marli Pacheco. Estas duas senhoras atuam como cantadeiras, tendo aprendido o ofício das cantorias com seu pai, que era então capelão da comunidade, responsável também pelas romarias nesta região. Desta forma, o grupo é formado entre membros das famílias Stresser e Pacheco.

Nesta oportunidade, no Morumbi dos Elias, o grupo foi reforçado pela presença de Andrey Stresser (filho de Adilson), Lucas Pacheco (filho de Ari e Neuza), e por um violeiro aprendiz vindo de Ponta Grossa para conhecer a prática da romaria. Também sobre a questão da transmissão, as irmãs comentaram sobre a dificuldade de se encontrar pessoas mais jovens que estejam interessadas em aprender estes saberes tradicionais, citando como maiores impedimentos, o comprometimento necessário no exercício tradicional da função de romeiro, mas também a dificuldade técnica utilizada neste tipo de canto, prática que exige uma alta resistência respiratória, fatos

responsáveis pelo afastamento de novos aprendizes. Estes, segundo as irmãs, dizem que o domínio desta técnica seria atribuído a um dom divino, concedido a determinadas pessoas para este fim, e não fruto de um aprendizado pessoal que poderia ser alcançado por qualquer interessado.

O diretor da associação dos moradores, Sid, diz que este evento tem periodicidade anual, realizado como pagamento de uma promessa alcançada, e tem uma importante função integradora entre os membros comunidade. Embora tenha apresentado um número grande de participantes, acima de cem pessoas, notou-se uma faixa etária média acima de 50 anos. Esta realidade aponta para uma preocupação dos membros mais velhos, com a falta de envolvimento dos mais jovens em eventos tradicionais, por outro lado havia a presença de diversas crianças acompanhando seus parentes, o que fortalece a memória deste tipo de prática para um futuro próximo.

A comunidade Marumbi se localiza a cerca de 4 km da comunidade Taquari, acessível por estradas de terra que interligam as comunidades pelo interior destes municípios. O paiol, onde se realizou a romaria, fica junto à casa do proprietário dentro do espaço de uso comum da comunidade. Possui um espaço bastante amplo, rodeado por bancos e cadeiras encostados nas paredes, e mesas de madeira para servir a janta e os lanches como alimentação para os participantes.

No centro do salão se preparou uma mesa de altar para os santos, toda enfeitada de fitas, com imagens de São Gonçalo, São Miguel Arcanjo, N. Sra. Aparecida, Divino Espírito Santo e do Monge São João Maria, e também com uma caixinha para a coleta de ofertas para o santo. Na parte da cozinha havia um espaço conjugado, também com cadeiras, onde se reuniam grupos em rodas de prosa e chimarrão, antes do início das atividades, como também nos intervalos.

FIGURA 7 - MESA DO ALTAR ROMARIA SÃO GONÇALO



Fonte: Registro fotográfico de campo do autor (2022).

A atividade estava marcada para 21 horas, muito embora este acordo tenha sido respeitado, notou-se que este aspecto da marcação de horário não demonstra rigidez, a percepção do tempo para o ser caboclo, quando não atrelado a obrigações de pontualidade, típicos das sociedades modernas, é levado com mais flexibilidade, como bem apontado por Halbwachs (1991).

Na prática musical da romaria deste grupo não se usam instrumentos de percussão, sendo a instrumentação composta de um grupo vocal, neste caso dividido a três vozes, e o acompanhamento rítmico-harmônico executado nos violões e violas. Vale lembrar que São Gonçalo é o padroeiro dos violeiros, por isso mesmo, se caracteriza como instrumento indispensável em um evento em sua homenagem.

Sobre a preparação dos instrumentos, Adilson aponta um descontentamento com seu violão que parecia não estar “soando bem”. O problema apresentado era devido ao fato de ter trocado o encordoamento original por um de nylon, cujo timbre não lhe agradava. Identificou-se uma preferência entre os músicos pela sonoridade das cordas de aço.

Este fato levanta uma questão importante para a análise da autonomia destas práticas. Não se identificou a presença de construtores ou pessoas com conhecimento na reparação dos instrumentos musicais em âmbito local. Portanto, há uma necessidade de se buscar no mercado dos centros urbanos mais próximos, a partir de uma lógica industrial, a aquisição e manutenção dos instrumentos usados nas práticas tradicionais locais. Este fato implica na adequação das práticas a

instrumentos que, não apresentam a qualidade esperada, ou, que alteram as qualidades estéticas destas sonoridades, causadas pela falta de acesso à distribuição capitalista destes meios de produção cultural.

Quanto à afinação dos instrumentos, utiliza-se o modelo conhecido popularmente no Brasil como “Paraguaçu”, que consiste na seguinte sequência: Re – Si – Sol – Re – La – Re, no caso do violão, e com o uso de ordens duplas, sem a corda da ordem mais grave, no caso da viola. Esta afinação é encontrada em instrumentos como o cavaquinho, assim como nos violões de grupos guarani.

FIGURA 8 - AFINAÇÃO PARAGUAÇU



Fonte: Transcrição do próprio autor (2023)

Portanto a instrumentação durante a romaria ficou assim: Adilson, com violão de aço e na voz principal; Lucas com violão de nylon, em pé guiando a dança. Neuza e Marli também em pé fazendo as vozes de apoio; Andrey, com viola; e fiquei responsável pelo violão de aço; o aprendiz de violeiro (de quem não foi possível anotar seu nome), com viola, sentados aos dois lados da mesa do altar.

A segunda Romaria aconteceu no dia 03 de dezembro de 2023 na comunidade Quarteirão dos Stresser em Inácio Martins. Esta comunidade foi abordada anteriormente por ser importante localidade para a formação do município, sendo então sede do distrito de Guarapuavinha, ainda pertencente ao município de Guarapuava. A comunidade se situa a cerca de 4 km do centro da cidade, em sentido nordeste.

O evento ocorreu no paiol comunitário do faxinal, que se localiza em uma baixada, ao lado da capela comunitária rodeada pelas residências da família Pacheco, onde Adilson Stresser possui também um terreno e uma casa, apesar de não residir na comunidade. É interessante notar que Adilson, por influência de sua mãe, que possui ascendência eslava, frequenta a igreja de rito ucraniano, também fala fluentemente a língua dos colonos, mas se dedica a manter os costumes caboclos também no seu ambiente familiar.

O altar ficava ao centro do paiol, e ao fundo, bem de frente para a porta de entrada do espaço, nele estavam dispostos os mesmos santos, São Gonçalo, São Miguel Arcanjo, N. Sra Aparecida, o Divino Espírito Santo e São João Maria. Logo ao lado havia uma cozinha, onde foram preparados os lanches, como cachorro-quente, quirera, galinhada, bolo, café, chá, e cerveja caseira. Nos espaços externos havia alguns bancos onde aconteciam as rodas de prosa, causos e chimarrão.

Esta romaria é oferecida pelo próprio Adilson a São Gonçalo uma vez ao ano, sempre no mês de dezembro, que segundo o mestre, é um mês mais quente, o que facilita a presença de um número maior de participantes. É bom lembrar que esta atividade normalmente se estende até altas horas da madrugada, e Inácio Martins se localiza no alto da serra, sendo considerada a cidade mais alta do Paraná, portanto, mesmo em dias quentes pode registrar temperaturas mais baixas e gerar certo desconforto de frio durante a noite.

Neste evento o público teve um caráter bastante familiar, por se tratar de uma romaria oferecida por um membro da família, e estar nas terras da família. Entretanto havia a presença de muitos amigos e alunos do colégio onde Adilson dá aulas. Diferentemente da primeira romaria, esta contou com diversos jovens, justamente devido ao interesse por cultura popular gerado nos alunos por ver seu professor como agente cultural local.

Com a presença de um público familiar, houve também a presença de várias crianças, por este motivo foi montado um espaço com colchões e colchonetes em uma espécie de mezanino, que se localizava ao lado da mesa do altar, para que as crianças que estivessem cansadas pudessem dormir enquanto os pais participavam da sua devoção, assim como do ambiente de sociabilidade promovido por este encontro.

Para além do público familiar, amigos e alunos, também contou com um número grande de participantes vindos da comunidade de Marumbi dos Elias. Sid, da associação local, conseguiu um transporte de ônibus com a prefeitura de Rio Azul para trazer os interessados em participar deste evento, segundo o mesmo, as pessoas desta comunidade gostam muito de dançar a romaria.

FIGURA 7 - ROMARIA DE SÃO GONÇALO QUARTEIRÃO DOS STRESSER



Fonte: Registro fotográfico do próprio autor (2022)

Os grupos de músicos da romaria estavam desfalcados para este evento, haviam o mestre Adilson e as duas cantadeiras, Neuza e Marli Pacheco, que são os membros fixos desta formação, no entanto os violeiros mais jovens, Lucas e Andrey não puderam comparecer, o que deixaria a sonoridade, e a plasticidade das fileiras com perdas importantes, já que seria tocado apenas com uma viola. Por este motivo, com alguns dias de antecedência Adilson convidou-me para auxiliá-lo como contra-mestre violeiro. Entretanto no dia do evento chegou um terceiro violeiro, romeiro da comunidade do Faxinal do Posto, chamado Zeco, que compareceu trazendo seu instrumento.

No entanto, Zeco levou sua viola de dez cordas, regulada na afinação “Cebolão” (Mi – Si – Sol# - Si – Mi), que segundo o músico, não timbra muito bem com a afinação “Paraguaçu”, utilizada por este grupo, não querendo alterar a regulagem do instrumento, preferiu executar em um violão que havia no local, por possuir mais flexibilidade de regulagem.

Desta forma a formação para este evento se configurou com o Adilson como mestre e violeiro, Zeco como contra-mestre, Neuza e Marli Pacheco como cantadeiras, e atuei como acompanhante violeiro. Durante todo o primeiro ato, eu participei tocando sentado em uma cadeira posicionada ao lado do altar, participando como valseador na segunda Vorteadada, quando os três violeiros tocaram e dançaram, e na terceira Vorteadada como contra-mestre, quando Zeco preferiu não tocar o instrumento.

4.1.1.1 O RITO

A romaria de São Gonçalo é uma atividade complexa, que envolve recitação de rezas, cantorias à *capella*, orações em forma de trovas, cantorias com acompanhamento rítmico-harmônico das violas, passo de dança em fileiras e uma coreografia que concede forma a toda esta prática com uma ordem pré-estabelecida de início, meio e fim.

A atividade se inicia com a recitação de uma sequência de rezas que seguem uma ordem formal⁴⁸, descrita a seguir. Estas rezas são conduzidas pelo capelão, ou mestre encarregado pela direção do ato, neste caso a cargo de Adilson Stresser. Para este momento, o condutor se reúne com os participantes do grupo ao centro do paiol, de frente para o altar, em um ato de dedicação desta romaria, enquanto os participantes formam uma roda em torno do grupo, também voltados para o altar. Esta posição se mantém durante todo o ato, dar as costas ao santo é considerado como uma postura de desrespeito.

- Oração Inicial – feita pelo rezador
- Oração do “Creio” feita por todos
- Oração de confissão – feita pelo rezador
- Ofício da Imaculada Conceição – feita pelo rezador
- Oração da Alma de Cristo – feita pelo rezador
- Oração pela paz de São Francisco – feita pelo rezador
- Ladainha de N.Sra. – dirigida pelo rezador, em formato de responsório⁴⁹

Após esta sequência faz-se uma oração cantada da “Salve Rainha”.

FIGURA 80 - PARTITURA “SALVE RAINHA”



⁴⁸ As rezas, em sua maioria, seguem os modelos dos cânones da Igreja Católica, sendo assim, não serão incluídas no texto, contudo, estão transcritas de forma integral no Anexo II deste trabalho, referente a Partituras, Versos e Rezas.

⁴⁹ Responsório é um formato onde o dirigente puxa um verso e o povo responde, por vezes repetindo a mesma frase, em outros com bordões diferentes de resposta, conforme o caso.

Fonte: Transcrição feita pelo próprio autor (2023)

QR CODE 1 - SALVE RAINHA – GRUPO PACHECO STRESSER



Fonte: Registro audiovisual feito pelo próprio autor (2022)

Aqui cabe uma descrição mais acurada sobre a execução vocal deste tipo de canto. Por se tratar de uma execução sem acompanhamento, as vozes são responsáveis por imprimir o ritmo da melodia por meio da prosódia cotidiana (Vilella, 2011), ou seja, o ritmo não segue a uma contagem de tempo linear, mas segue aproximadamente as divisões rítmicas da fala cotidiana. As mudanças de notas são guiadas pelo mestre, que para isso precisa articular muito marcadamente cada sílaba, embora possa prejudicar a compreensão do texto, é fundamental para a execução do canto em coro.

As marcações em vermelho, feitas na partitura anterior, demonstram o uso de legatos e *glissandos* descendentes, que soam não como troca de notas, mas como um arco melódico que parte de uma nota e escorrega até a nota mais grave. Este procedimento acontece sempre em movimento descendente. Falcheti et al (2012) apontam que esta característica do canto luso-brasileiro, que é comum a diversas manifestações musicais tradicionais, é percebida como um tipo de canto dolente, que remete à melancolia e lamentação.

Este trecho representado na partitura acima diz respeito a um verso da oração, a mesma melodia se repete em todos os quinze versos que a compõe, numa espécie de estrutura fixa que lembra a prática dos *Cantus Firmus* medievais. Esta melodia se divide em duas frases, a primeira “Salve Rainha” em um caráter harmônico mais estável, enquanto a segunda tem um caráter de cadência, ou seja, de finalização, com um movimento harmônico que passa de uma sensação de tensão à resolução na última sílaba. Desta forma pode ser entendida como um verso em forma binária, mesmo que seja ritmicamente irregular.

Quanto à divisão de vozes, só acontece na parte final de cada frase, as cantadeiras iniciam suas partes sempre nas notas longas, portanto dando uma sensação de abertura do espectro vocal no meio de cada frase. A maioria dos autores que fazem referência à divisão de vozes em música tradicional brasileira utiliza a técnica do “Fábordão” como explicação, entretanto, esta técnica não é observável nesta manifestação. A voz guia, historicamente nomeada como Tenor (Grout & Palisca, 2007), é espelhada em oitava pela voz da primeira cantadeira, Marli, enquanto a terceira voz abre um intervalo de terça acima desta voz, ou uma décima acima do tenor, cantada por Neuza. Esta divisão se assemelha mais com a técnica do *Gymel*, ou *Cantus Gimellus*, anterior ao Fábordão, e que teve uma ampla prática na Europa medieval. Outra percepção interessante deste excerto é a presença de um padrão de finalização que se repete várias vezes em um exemplo curto, que é o movimento descendente para uma nota longa, com o uso do legato, esta repetição rítmica se assemelha com uma técnica antiga chamada *Talea*, utilizada pelos compositores da Renascença, denominada de isorritmia (Gout & Palisca, 1988).

Quanto à emissão vocal é notável uma semelhança com outros cantos tradicionais, baseado na mistura de uma formação gutural (na garganta) e anasalada, bastante característica dos sertões brasileiros nas mais diversas regiões (Pucci, 2017).

Esta oração cantada é ainda uma reza, portanto, parte da sequência que está ainda em andamento, sendo seguida por outras rezas declamadas, na seguinte ordem:

- Consagração à N.Sra. (feita pelo rezador)
- Glória (feita pelo rezador)
- Jaculatório (feita pelo rezador)
- Pai Nosso (primeira parte feita pelo rezador, seguido pelo coro)
- Glória (feita pelo rezador)
- Jaculatório (feita pelo rezador)
- Pai Nosso (primeira parte feita pelo rezador, seguido pelo coro)
- Glória
- Jaculatório
- Pai Nosso
- Ave Maria - (primeira parte feita pelo rezador, seguido pelo coro)
- Senhor Amado (feita pelo rezador)
- Oferecimento das Preces (feita pelo rezador)

Ainda como parte desta etapa do rito se inicia uma sequência de cantorias executadas *à capella*, parte das dedicatórias iniciais.

FIGURA 91 - PARTITURA “SALVAÇÃO PRAS NOSSAS ALMAS”



Fonte: Transcrição feita pelo próprio autor (2023)

QR CODE 2 - “SALVAÇÃO PRAS NOSSAS ALMAS” (A PARTIR 50S)



Fonte: Registro audiovisual feito pelo próprio autor (2022)

Esta cantoria possui sete versos, obedecendo às mesmas estruturas de interpretação descritas anteriormente. Aqui as duas estruturas de frase são longas, sendo assim, o coro das cantadeiras entra já na primeira nota longa, logo no início de cada uma, seguindo em vozes separadas até o final. Também deixa bem caracterizado o final da primeira frase em uma nota de suspensão harmônica, a sensível deste modo grego, como dominante, enquanto a segunda frase caracteriza a finalização com o retorno para o repouso na tônica da escala no último tempo.

Quanto à métrica poética, a estrofe se compõe de quatorze versos, cada um deles com sete sílabas poéticas, esse tipo de versificação segue a estrutura de redondilhas maiores, também características do universo sertanejo brasileiro. Entretanto, divididos de forma binária entre as duas frases melódicas, formando um conjunto de sete frases melódicas, compostas por dois versos cada.

Graças para vos servir	b
Lançai-me Vossa benção	c
Senhor, concedei-lhe a mim	b
Pra gozar da eterna glória	a
Pelos séculos sem fim	b
Um "Pai Nosso" "Ave Maria"	a
Rezamos com devoção	c
Para aquelas pobre alma	a
Que no purgatório estão	c
Que no purgatório estão	c
Pedimos pro amor de Deus	d
Pedimos pro amor de Deus	d
Um "Pai Nosso" "Ave Maria"	a

Interessante notar que o padrão de versificação segue uma estrutura de versos, podendo ser dividida desta forma, uma primeira quadra que segue a forma ABCB, uma variação na segunda quadra para ABAC e uma sextilha com a forma ACCDDA, que usa a estrutura de repetição, ou reaproveitamento do verso anterior, bastante característico dos trovadores populares brasileiros, como é o caso dos repentistas.

Segue-se a sequência de orações recitadas, nesta ordem:

- Pai Nosso
- Ave Maria
- Oferecimento das Preces
- Pai Nosso
- Ave Maria
- Oferecimento das Preces
- Pai Nosso
- Ave Maria
- Cantoria – "Oh Bendito Louvado Seja"

FIGURA 102 - PARTITURA “OH BENDITO LOUVADO SEJA”

The image shows a musical score for the hymn "OH BENDITO LOUVADO SEJA". It consists of three staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics: "OH BEN DI I TO LO OU VA A DO O SE E JA E O SAN TÍ IS SI MO O SA A CRA ME EN TO". The second staff contains: "DA PU RÍ IS SÍ MA A CO ON CE EI ÇÃ_ÃO DA VIR GEM MA RI I A SE NHO O RA NOS SA". The third staff contains: "E CON CE E BI I DA A SE EN PE CA D'O RI GI NAL A MÉM JE SUS".

Fonte: Transcrição feita pelo próprio autor (2023)

QR CODE 3 - “OH BENDITO LOUVADO SEJA”



FONTE: Registro audiovisual feito pelo próprio autor (2022)

Esta oração cantada segue os mesmos padrões das anteriores, entretanto, nota-se uma mudança de padrão melódico na terceira frase, este se inicia com dois saltos ascendentes que fogem do modelo percebido como usual, configurando um arpejo harmônico em primeira inversão, seguido por uma longa cadência de notas diatônicas ao redor da tônica. Assim, esta estrutura se diferencia do modelo binário e acrescenta uma novidade como finalização da cantoria.

Em seguida é executada a cantoria “Os Anjos”, na qual aparece a repetição de cada uma das frases, o que retarda a sensação de resolução binária de uma em outra melodia. Mas também há o aparecimento de uma novidade, mesmo com uma contagem de tempo flexível, é possível ouvir uma nota como impulso, como uma antecipação do tempo forte, que não é evidente, logo após o espaço de respiração na primeira frase, representado por uma colcheia que canta “e”, seguida de “todos os anjos”.

FIGURA 113 - PARTITURA “OS ANJOS”



Fonte: Transcrição feita pelo próprio autor (2023)

O encerramento desta primeira parte do rito se dá em silêncio absoluto, em postura reverencial e de respeito aos promesseiros que se dirigem ao altar para cumprimentar os santos com um beijo. Cada uma destas partes é separada em momentos, não contados no relógio, mas a partir da necessidade que se expressa na percepção do tempo. Há devotos que se delongam mais nestes cumprimentos e pedidos, mas essa sensação temporal é medida na coletividade, no respeito ao tempo de cada um, como também a necessidade de dar continuidade ao rito sem que se perca o interesse dos outros participantes. Esta noção de percepção do momento, ou *“timing”*, é também parte da sociabilidade que mantém a unidade do coletivo, sendo possível somente em um espaço onde haja partilha de comportamentos e compreensões éticas e solidárias, como é o caso dos faxinais.

O segundo ato, que se trata da primeira Vorteadada⁵⁰ se inicia com a formação de duas fileiras lado a lado, composta por casais, onde o homem se posiciona na fileira da esquerda, enquanto a mulher se posiciona na fileira da direita. Os dois violeiros encabeçam as fileiras, de frente para o altar, seguidos pelas duas cantadeiras, na fila das mulheres, acompanhadas por seus pares, seguidos pelos primeiros casais. O número de casais que participam de cada etapa é necessariamente ímpar. No caso da romaria do Marumbi dos Elias, a primeira Vorteadada foi feita com dezessete casais.

No caso desta Romaria, no modelo da família Pacheco Stresser, a coreografia é dividida em três atos, em que cada ato tem uma coreografia própria e fixa, ou seja, não possui variantes que afetem essa sequência de movimentos. Desta forma, a atividade tem um tempo estimado para cada etapa, e este tempo vai variar conforme o número de participantes, quanto mais participantes, maior o tempo que se leva para completar cada volta da coreografia.

⁵⁰ Vorteadada – é o nome dado a cada etapa da coreografia da dança de São Gonçalo, podem acontecer de três a nove vorteadas em uma romaria.

FIGURA 124 - DANÇA DE SÃO GONÇALO – MARUMBI DOS ELIAS



Fonte: Registro fotográfico feito pelo próprio autor (2022)

Antes de se iniciar a dança é dado um aviso para que se atentem ao silêncio e ao respeito durante este momento, num sinal de preocupação quanto à manutenção de um ambiente de contato com o sagrado, e, portanto, um lugar de prática introspectiva e sem perturbações externas.

Agora se iniciam as partes bem marcadas pelos toques das violas e violões. O toque desses instrumentos utiliza dois tipos de rasqueados, ou seja, um toque que tira o som das cordas a partir de uma batida em várias cordas simultaneamente, que se contrapõe ao toque pinçado. O primeiro é feito com o indicador tocando de cima para baixo, das cordas mais graves para as mais agudas, e o segundo feito com o polegar, tocando de baixo para cima, das cordas mais agudas para as mais graves.

O ritmo tocado ao violão se assemelha a uma Clave⁵¹ dividida em oito pulsos, que seria a divisão mínima dentro da estrutura desta música, também chamado de *beat* pelo pesquisador Tiago de Oliveira Pinto (2004) em sua abordagem da música afro-brasileira. Estes pulsos são organizados de forma binária, onde os tempos mais presentes se encontram nos pulsos ímpares, 1- 5 - 7, tocando de cima para baixo com o indicador, enquanto no tempo 3 se toca com o polegar para cima, e no tempo 4 se toca para baixo, mas com menor intensidade. Executam-se duas posições

⁵¹ Clave é uma estrutura rítmica que se repete durante toda a peça musical, que serve como guia rítmico para os músicos, tem origem africana e presença muito comum em músicas afro-americanas, também traduzida por *Time-Patterns*.

harmônicas, uma tocada na posição “aberta”, sem apertar nenhuma corda com a mão esquerda, que soa o acorde de “G” (Sol), a segunda posição “fechada”, apertada na segunda casa da terceira corda, um “lá”, e a primeira casa da segunda corda, um “do”, o que soa um acorde de D^7_4 . Entretanto estas posições não configuram como harmonias propriamente ditas, mas sim como posições de tensão, na posição fechada, e de relaxamento, na posição aberta. John Blacking (1973) comenta sobre a existência de posições de tensão e relaxamento atreladas às posições do corpo sobre o instrumento, sendo que o relaxamento está na posição que deixa os braços soltos, enquanto a tensão está na posição com os dedos apertados.

Juntando as qualidades rítmicas e harmônicas do violão, se configura uma figura de clave que pode ser representada em uma figura:

FIGURA 135 - ESQUEMA RÍTMICO DA ROMARIA DO GRUPO PACHECO STRESSER

1	2	3	4	5	6	7	8
l		p	i	i		i	

FONTE: Elaborado pelo autor (2023).

Ao mesmo tempo em que se começa a tanger os violões e violas inicia-se também a dança, chamada pelos participantes de “valseadas”. Consiste em um movimento lateral, com um passo para o lado externo e um passo para o lado interno, sem se movimentar, a princípio, para frente ou para trás. Os pares dançam em sentido espelhado, ou seja, ambos os valseadores do par se movimentam primeiro no sentido externo, para o lado de fora das fileiras, para depois voltar ao lugar de origem dentro da fileira. Ao se fazer este movimento arrasta-se o pé no chão, neste caso feito de cimento queimado, o que provoca uma sonoridade chamada aqui de “arrasta-pé”, que complementa o timbre percussivo do grupo sonoro da romaria.

Enquanto as fileiras valseiam, o grupo entoa a cantoria, “Deus lhe sarve”, esta é a primeira música que apresenta as vozes junto ao acompanhamento instrumental. Este acompanhamento, como dito anteriormente, se configura como rítmico-harmônico, e não como uma harmonia de acompanhamento, tendo como principal característica a marcação do tempo, a formação da estrutura da clave e a sensação

de repouso. Entretanto é interessante notar o encaixe dos padrões melódicos sobre esta estrutura rítmica, utilizando o modelo de Graeff (2014).

FIGURA 146 - ESQUEMA RÍTMICO DOS FRASEADOS E VERSOS

1	2	3	4	5	6	7	8
l		p	i	i		o	
				Deus		te	
sar		ve		mi		nha	
san				ta			
						On	de
Deus		fez		sua		mo	
ra							
da							
				On		de's	
tá		o		ca		lix	
ben				to			
						e	a
hós		tia		con		sa	
gra							
da							

Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

Esta estrofe possui a mesma estrutura métrica que a estrofe analisada anteriormente. Possui quatorze versos divididos em duas quadras e uma sextilha com redondilhas maiores, separadas em sete versos melódicos, que se complementam em uma forma binária. Contudo, ao aplicar sobre o modelo rítmico da clave tocada pelas cordas temos esta estrutura demonstrada acima, onde a primeira frase se inicia sempre no tempo 5, e a segunda frase se inicia sempre no tempo 7. Esta estrutura se repete em todos os versos, separados pelo canto intermediário de uma vogal prolongada até que se acabe o fôlego, seja “a”, “e” ou “o”, conforme a sílaba final de cada verso.

Interessante notar que esta estrutura toda pode ser entendida segundo a lógica da pergunta-resposta⁵². Na estrutura da clave, os primeiros quatro tempos seriam a “pergunta”, que levanta uma sensação de suspensão, enquanto os quatro últimos seriam a “resposta”, que passa a sensação de conclusão. Nesse sentido, a primeira frase, que seria a “pergunta” se inicia no tempo 5, na estrutura de “resposta”, enquanto a frase de “resposta”, mesmo iniciando-se no tempo 7, tem sua sílaba tônica no tempo 1, na estrutura de “pergunta”, em um jogo de ambiguidade que se completa sempre na última sílaba que canta a tônica no tempo um. Também é interessante notar que esse início no tempo “fraco” é entendido como uma característica da música afro-brasileira por Oliveira Pinto (2004).

QR CODE 4 - DANÇA DE SÃO GONÇALO QUARTEIRÃO DOS STRESSER



Fonte: Registro audiovisual feito pelo próprio autor (2022)

Ao findar esta cantoria inicia-se a coreografia da primeira Vorteadada. Os violeiros se aproximam do altar e reverenciam aos santos com um beijo simbólico, à distância, já que neste momento a música não pode ser interrompida, então cruzam as suas posições, o violeiro da esquerda passa por trás, e da direita pela frente, sem dar as costas ao altar, e cumprimentam novamente o santo, se cruzam novamente da mesma forma voltando à posição original e beijam o santo mais uma vez. Após este rito os violeiros se afastam para a lateral do altar e dão espaço para que o primeiro casal, onde está uma das cantadeiras, repita o mesmo movimento diante do altar, ao finalizar os cumprimentos cada par do casal vai se dirigir para o final da fileira, dançando de costas, para não desrespeitar o santo, pelo lado externo da sua fileira, o homem pela esquerda da sua fila, a mulher pela direita da sua fila. Enquanto os valseadores se deslocam para o fim da fila, os violeiros retomam o seu posto e

⁵² Ver Pinto e Tucci, 1992, p. 42-43. As duas batidas diferentes, uma longa e uma muda ou “surda”, são denominadas pelos sambistas “pergunta e resposta”, podendo ser executadas respectivamente por surdos diversos.

fazem novamente os mesmo três cumprimentos no altar, e voltam a se posicionar lateralmente, abrindo espaço para o segundo casal, onde está a segunda cantadeira, que segue o mesmo modelo que o casal anterior. Os violeiros repetem esse movimento intercalado a cada casal, até que todos os pares tenham passado e o primeiro casal, neste caso de dona Neuza, tenha voltado à frente da fileira. Toda esta dança é feita ao som do ostinato rítmico das violas, sem cantar e em silêncio.

Assim inicia-se a segunda volta, o grupo entoa uma segunda cantoria “São Gonçalo de Amarante veio de Portugal”, que também possui a mesma estrutura de quatorze versos em redondilhas maiores, divididos em sete versos melódicos, que se encaixam exatamente da mesma forma que explicado no verso anterior. Estes novos versos são cantados sobre a mesma estrutura melódica da canção anterior, mudando apenas a letra destes versos. Esta melodia funciona como uma espécie de *Cantus Firmus* que se repete em todas as músicas cantadas durante o bailado, aplicando os versos como um padrão de encaixe da estrutura poética, na estrutura musical. Esta estrutura musical-poética acaba se repetindo em um movimento catártico, no qual a melodia se constitui de uma função formal das sequências de movimentos do rito, mas que não se apresenta de forma rígida. Os versos são às vezes trocados ou repetidos, às vezes perdem seu caráter de estruturas de rimas, mas sempre mantém a rítmica e sequencia melódica que dá sentido ao bailado. O sentido formal, nesse caso é superior ao sentido semântico do texto.

Esta segunda etapa de dança não apresenta o movimento intercalar dos violeiros com os casais. Estes se aproximam do altar, cumprimentam com apenas um beijo, sem o movimento de cruzamento, e se deslocam para o final da fileira pelo lado direito de cada par, ou seja, o violeiro da direita pela direita da sua fila, pelo lado externo, e o violeiro da esquerda também pelo seu lado direito, entre as duas fileiras, movimento este que é seguido por todos os pares de casais, até que os violeiros cheguem à frente da fila novamente.

Voltando ao seu lugar original, segue-se a coreografia em sentido inverso sem parar. Os violeiros fazem mais um cumprimento aos santos, novamente sem se cruzar, e se deslocam para o fim da fila, agora pelo lado esquerdo, ou seja, o violeiro da esquerda vai pela sua esquerda, pelo lado externo, enquanto o violeiro da direita segue também pelo seu lado esquerdo, entre as fileiras, movimento seguido pelos

pares de casais, até que se complete o movimento formando novamente duas filas únicas. Toda esta movimentação deve ser feita sem parar de se bailar lateralmente.

Inicia-se a terceira volta com uma nova cantoria “São Gonçalo de Amarante veio de romaria”, que segue exatamente os mesmos padrões musicais da etapa anterior. Novamente são cantados os sete versos binários, seguidos da volta dançada. Desta vez os violeiros guiam o caminho dos pares de casais, ambos pelo interior das filas, voltando pelo exterior até chegar novamente a frente.

A quarta volta inicia-se com a cantoria “São Gonçalo de Amarante, neste sagrado dia”. A dança desta etapa é intercalada, primeiramente o violeiro da direita permanece marcando o passo sem sair do lugar, enquanto o violeiro da esquerda faz o seu cumprimento ao altar e se dirige para o fim da fila pelo lado externo, ou seja, pela esquerda da sua fileira, acompanhado somente pelos pares desta fila. Quando volta à sua posição o movimento se inverte, este é quem passa a marcar passos sem sair do lugar, enquanto o violeiro da direita se aproxima do altar, beija o santo e segue para o fim da fila pelo seu lado externo, ou seja, pelo lado direito da sua fileira, trazendo consigo os pares deste lado.

A quinta volta é iniciada pela cantoria “São Gonçalo de Amarante, filho da virgem Maria”. Esta volta completa os movimentos da coreografia da primeira Vorteadada, fazendo a dança novamente pelo lado externo das fileiras, mas desta vez guiados pelos violeiros. Estes fazem um cumprimento à mesa do altar e seguem para o final da fila, cada um pelo lado de fora da sua fileira, retornando à frente pelo lado interno.

Ao chegar a frente, são entoados apenas dois versos “Glória seja ao Pai, seja ao Filho também” e “Glória ao Senhor Espírito Santo, para sempre amém”, finalizando com isso o primeiro ato da coreografia da Romaria de São Gonçalo.

Há agora um momento de pausa do rito, que dura cerca de trinta minutos. Este tempo é reservado para a sociabilidade, as prosas, risadas, contos e causos se proliferam pelo ambiente. Neste momento são servidos lanches como cachorro-quente, bolos, tortas, chá, café e as rodas de chimarrão. Diz-se que não se pode dançar um número par de “vorteadadas”, portanto, ou deve-se dançar uma única etapa, ou deve-se ficar até o final e dançar às três etapas, o que faz com muitas pessoas que precisam ir embora mais cedo saiam neste momento de pausa.

A segunda Vorteadada é mais rápida que a primeira, pois não há orações iniciais, nem a volta em que os violeiros se cruzam a frente dos pares, que é a parte mais demorada do primeiro ato. Mas é uma repetição da coreografia a partir deste ponto. A primeira cantoria de cada Vorteadada é sempre a mesma, “Deus vos sarve minha santa, onde Deus fez sua morada”. As cantadeiras fazem a sua parte cantada, posicionadas na lateral das filas, mas não participam da coreografia, ficam sentadas durante o valseado, voltando a se levantar e se posicionar lateralmente a cada cantoria.

A primeira valseada se inicia com os violeiros se aproximando do altar e fazendo três saudações cruzadas, como no início do primeiro ato, mas após o cumprimento se dirigem para o final da fila pelo lado externo, ou seja, o violeiro da direita pelo lado direito da sua fila, e o violeiro da esquerda pelo lado esquerda da sua fila, retornando pelo interior, até chegar ao lugar de origem. Nesta etapa alguns participantes carregam velas acesas durante a coreografia.

Segue-se o mesmo padrão, entoam a segunda cantoria, seguindo para o próximo movimento que é duplo, primeiro valseando pelo lado esquerdo de cada um, ou seja, o violeiro do lado esquerdo pelo lado externo, e o violeiro do lado direito pelo lado interno, chegando novamente à frente, seguem a coreografia em sentido inverso, pela direita, ou seja, o violeiro da esquerda pelo lado interno, e o violeiro da direita pelo lado externo. Canta-se a quarta cantoria, repetindo o movimento da primeira, completando assim a coreografia da segunda Vorteadada, que se encerra também com os dois versos de encerramento. Nesta etapa não há o movimento intercalado, que Adilson chama de “8”, portanto um ato de apenas quatro voltas.

Há mais um momento de pausa no rito, com menor duração, cerca de 20 minutos, entretanto já tarde da madrugada, muitos participantes vão embora, ficando somente aqueles que participam com um comprometimento de devoção, seja por ter recebido alguma graça durante o ano, ou por uma busca específica, principalmente para cura de doenças. Neste caso se formaram apenas sete pares de valseadores, lembrando que este número precisa ser sempre ímpar.

A terceira Vorteadada tem um tamanho intermediário, contendo cinco voltas. Vai se repetir a estrutura do primeiro ato, somente excluindo o primeiro movimento, onde os violeiros se intercalam com cada par de “danceiros”. Portanto, a primeira volta se faz pelo lado externo, a segunda volta é dupla, primeiro pelo lado esquerdo, depois

pelo lado direito, a terceira volta se faz pelo lado interno, a quarta volta é que se denomina “8”, na qual uma fila fica parada enquanto a outra se movimenta, invertendo o movimento na sequência, e a última volta repete a primeira, com o movimento coreográfico pelo lado externo. Todas estas voltas são mediadas pela execução de uma cantoria com sete versos melódicos.

Após o último movimento se passa para a procissão final. O acompanhamento das violas não para de tocar, mas os violeiros permanecem marcando passos de frente para o altar, enquanto os promesseiros se aproximam da mesa e pegam uma imagem de santo para carregar consigo. Com a imagem na mão os casais podem dar as costas para o altar, carregando o santo consigo, voltam a formar as filas atrás dos violeiros. Quando a fila está remontada inicia-se a procissão pelo pátio externo do paiol, carregando velas e santos, e entoando algumas cantorias enquanto se valseia, o que não havia acontecido em nenhum momento durante toda a coreografia.

A procissão se encerra com a volta das filas em frente ao altar, com o verso de entrega da romaria, neste ponto a música para, e há mais um momento de contrição, quando os devotos se dirigem ao altar para devolver as imagens que os acompanharam durante a procissão e deixar seus últimos votos desta romaria.

4.1.2 RECOMENDA DAS ALMAS DA FAMÍLIA PACHECO STRESSER

A Recomenda das almas, também conhecida como Terno da Quaresma (Meira, 2017) é uma prática do catolicismo rústico brasileiro, onde os foliões saem em procissão rezando pela salvação das almas que estão no purgatório. Se trata de um conjunto de cantorias e rezas cantadas e faladas, feitas como intercessão a Deus pelas almas que estão em processo de decisão pós morte. Para a compreensão desta prática é imprescindível colocar em perspectiva o olhar tradicional acerca da espiritualidade, onde a morte não se configura como ruptura de relação, mas sim uma mudança de plano, do terreno para o espiritual, mas que continua presente no ambiente dos vivos.

Segundo Adilson, em conversas durante os preparativos para a procissão, há pessoas que morrem, mas continuam apegadas a aspectos da vida material, presas a uma realidade que não mais lhes pertence, que necessitam de salvação para suas almas. Portanto é neste aspecto que se pratica este rito. Adilson comenta ainda que

esta é uma das poucas atividades religiosas que se dedica exclusivamente à necessidade do outro, onde não se buscam bênção nem se pagam promessas, portanto um ato de solidariedade para com os que já morreram.

Esta prática acontece durante a Quaresma, período ascético e de contrição em preparação para a morte de Cristo, se conformando como um período onde a reflexão sobre a morte, a relação com os mortos e com a salvação tem uma importância reforçada entre os fiéis populares, que se dedicam a jejuns, abstinências e sacrifícios, como é o caso das longas caminhadas que caracterizam este ato.

Esta atividade deve ser realizada sempre em noites de quarta ou sexta-feira, neste caso se realizou na sexta-feira dia 31 de março de 2022, na comunidade Taquari dos Ribeiros, município de Rio Azul nos arredores da casa de Dona Neuza Pacheco, cantadora e participante do Terno da Quaresma no grupo de Adilson Stresser. Neste ambiente moram também os irmãos de dona Neuza, Marli, que também faz parte do grupo como cantadeira, e seu irmão Sebastião Pacheco, também cantador, mas que não faz parte regularmente das atividades de cantorias.

Os irmãos comentam possuir uma memória muito forte do Terno da Quaresma que era dirigido por seu pai, que atuava como capelão da comunidade. Dizem que, a esta época, muitos grupos de ternos saíam pelas estradas do faxinal fazendo suas preces, porém não podiam se cruzar durante a noite, caso isso acontecesse precisariam se retirar e permanecer rezando até o amanhecer. Entretanto esta prática vem perdendo forças desde a década de 1970, permanecendo resquícios e memórias, que este grupo pretende manter e resgatar, como uma prática importante, tanto para os mortos, quanto para os vivos da comunidade.

Desta forma, este grupo não se caracteriza como um Terno de Quaresma tradicional, mas como um grupo que se forma a partir de suas memórias dos Ternos, buscando reproduzir no presente uma tradição que permanece fragmentada nas memórias de cada um, mas que se enfraqueceu enquanto uma memória coletiva, o que por vezes causa algumas discordâncias sobre os modos de fazer.

Dona Neuza aponta que a formação original, ao que ela denomina como “o certo”, possui cinco integrantes cantadores. O mestre canta o Tenor, voz principal, assim como puxa as rezas, duas vozes femininas, as quais se denominam “contrato” a mais grave e “tipe” a mais aguda, e duas vozes masculinas, a “voz de dentro”, que canta a um intervalo de terça da voz principal, e a “voz de fora” que seria a voz mais

grave, fazendo o baixo do coro. Esta separação de vozes seria a característica da técnica de Fábordão identificada em muitas manifestações musicais tradicionais brasileiras. Entretanto os membros do grupo afirmam que por falta destas práticas a “voz de fora” acabou se perdendo, de forma que nenhum deles sabe reproduzir corretamente esta voz.

Assim, o grupo foi formado por Adilson Stresser como mestre, Marli Pacheco como Contrato, Neuza Pacheco na voz Tipe, Sebastião Pacheco na Voz de Dentro e também no toque da Matraca. Ao desenvolver uma relação de proximidade com os membros deste grupo, me tornei participante ativo das manifestações culturais que se propunha a pesquisar, a partir da perspectiva dupla, ética eêmica.

A Matraca é um instrumento de percussão construído localmente com madeira e equipamentos rústicos. Existem diversos tipos de instrumentos que são chamados por este nome, entretanto esta matraca cabocla do sul do país é construída por três lascas de cerne de pinheiro, a do meio é mais comprida, com cerca de 30 cm com um espaço mais estreito, por onde se segura o instrumento e, duas lascas mais curtas como um sanduíche, amarradas por uma tira de couro, chamada “Tento”, ou de arame. Este instrumento se toca virado para baixo, empunhado com o braço na posição natural ao lado do corpo, e girando a mão para que uma aba bata na outra e produza o som estridente e percussivo.

FIGURA 157 - INSTRUMENTO MATRACA DE RECOMENDA



Fonte: Registro fotográfico feito pelo próprio autor (2022)

O Terno da Quaresma no faxinal não é acompanhado por outros instrumentos, tampouco a Matraca funciona como instrumento de acompanhamento musical, mas sim serve como sinal mediador entre o universo físico e o universo espiritual, cumpre um papel similar ao carrilhão eucarístico ou à sineta, que marca os momentos mais sublimes durante os rituais oficiais da liturgia católica. Durante o período do tríduo pascal, que vai da quinta-feira santa até o domingo de páscoa, a Igreja proíbe o toque de sinos, promovendo o silêncio e a contrição que a morte de Cristo impõe aos fiéis. Seguindo esta orientação poética, muitas paróquias respeitam o silêncio e não tocam o sino durante todo o período da quaresma.

No meio rural este aspecto de respeito é representado pelo uso da Matraca, enquanto o Sino é reluzente, feito de ouro e com um som rico e brilhante, a Matraca é feita de madeira, opaca e com o som seco, sem ressonância, sem corpo. Seu Adilson conta que a Matraca serve como substituta do sino. Durante o período quaresmal o sino tradicionalmente não é tocado na igreja, em respeito à época do silêncio, nesse tempo é substituído pela matraca que acompanha as procissões dos ternos e rituais populares, entretanto no domingo de páscoa, “o sino cala a matraca”.

Ao invés do sino, que, com exceção do Toque das Almas, exorta à oração durante o dia, as matracas e instrumentos congêneres - em certos casos, sobretudo em meio urbano (Dias, Dias, 1953: 75), substituídos por campainhas de barro - reúnem os fiéis à noite para os cortejos processionais da Encomendação das Almas, durante os quais se reza pelas almas do purgatório e se enche a noite com a voz do encomendador, advertindo sobre a brevidade da vida e a certeza da morte. Assim, as matracas, que podem também estar associadas às irmandades ou confrarias e às formas de solidariedade que estas organizam em torno da morte, contrastam com o sino e constituem-se numa espécie de anti-sino, não apenas pela matéria de que são feitas mas igualmente pelo som que produzem, opondo-se “os sons de bronze agudos, claros e nobres [do sino], aos sons de madeira graves, lúgubres e vis [das matracas]”. (Cuisenier, 1980, p. 41 apud Costa, 2008, p. 87).

Neste caso, a “Matraca” pertencia ao pai dos irmãos Pacheco, um instrumento construído há mais de 50 anos que ficou guardado até que estes resolvessem retomar as atividades do Terno. Vale ressaltar que a realização deste ano (2023) não foi a primeira edição feita por este grupo, já tendo sido realizada em anos anteriores, mas ao mesmo tempo não se trata de uma continuidade de um grupo tradicional como o liderado pelo capelão anterior.

Segundo uma entrevista de dona Sebastiana (Sezerino, 2007), deveriam se visitar nove casas durante uma noite, o que faz sentido já que com a presença de diversos ternos seria possível cobrir toda a área habitada do faxinal, com o que dona Neuza concorda. Também deveria seguir até o cemitério, onde costumeiramente se encerra essa atividade. Entretanto, devido a um baixo engajamento da comunidade nesta prática, optou-se por se realizar em apenas três localidades, a casa de dona Neuza, o pátio da capela, e a casa de Pacheco.

Todos os espaços que pretendem receber a visita do Terno precisam comunicar esta intenção com a manutenção de uma cruz de cedro em algum lugar visível na entrada do terreno privativo, seja no portão ou na porta de casa. Interessante notar que esta prática de construção de cruces de cedro também faz parte dos movimentos devocionais do Monge São João Maria.

4.1.2.1 O RITO

A prática da Recomenda das Almas na comunidade Taquari pode ser descrita como uma procissão com três paradas, em duas casas e no pátio da capela comunitária, composta por uma sequência de rezas e cantorias executadas à *capella*, que se relacionam com o mundo espiritual a partir do toque da “Matraca” cujo toque indica o início e o fim de cada intervenção.

O rito se inicia na casa de dona Neuza, no gramado em frente ao seu portão, pelo lado externo ao seu terreno. Ali é fixada a cruz de cedro, como ponto central, para qual os participantes se posicionam frontalmente. A prática precisa ser feita na escuridão total, sem qualquer luz que possa atrapalhar a conexão entre os mundos que se estabelece durante o ato. Na escuridão se toca a “matraca” três vezes, para que se dê início ao primeiro ato da recomenda.

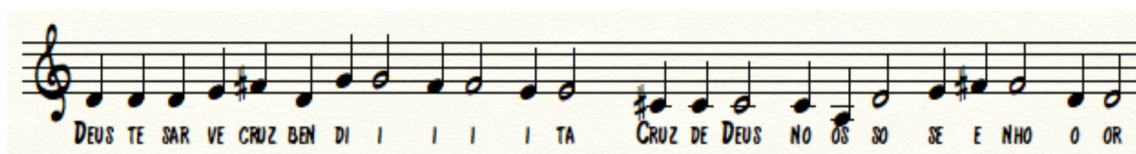
FIGURA 168 - CRUZ DE CEDRO DA RECOMENDA



Fonte: Registro fotográfico feito pelo próprio autor (2022)

Inicia-se com uma cantoria “Deus te salve Cruz Bendita”. Trata-se de uma quadra com versos com métrica redondilha maior, divididos em duas frases melódicas, seguindo o mesmo padrão das cantorias *à capella* realizadas pelo grupo durante o período inicial da Romaria de São Gonçalo.

FIGURA 19 - PARTITURA “DEUS TE SARVE”



Fonte: Transcrição feita pelo próprio autor (2022)

QR CODE 5 - DEUS TE SARVE (A PARTIR DE 40S)



Fonte: Registro audiovisual feito pelo próprio autor (2022)

A frase melódica se divide em dois membros de forma binária, no qual a primeira parte dá uma sensação de suspensão em um movimento que se afasta da

tônica para o segundo grau da escala, enquanto a segunda parte dá uma sensação de retorno quando sai de uma nota de tensão harmônica e se resolve no retorno para a tônica.

Toca-se a matraca três vezes novamente, iniciando uma nova cantoria, que repete a melodia descrita acima, aplicando outra quadra poética que chama as almas para uma reza conjunta:

Acordai se estão dormindo
Filhos da virgem Maria
Pra rezarmos um Pai Nosso
Junto com Ave Maria

Segue-se as rezas, como anunciado de um "Pai Nosso" e uma "Ave Maria".

Após estas orações, se anunciam mais uma seção de rezas pelas almas com uma cantoria, seguidos das orações.

Rezemos mais um Pai Nosso
Junto com Ave Maria
Pras almas da obrigação
Pedimos pelo amor de Deus

Toca-se a Matraca mais três vezes, seguido da cantoria de outro verso que anuncia mais uma seção de rezas.

Encerra-se a etapa inicial do rito, que agora passa para a segunda cantoria, cantando versos sobre os dias da semana santa.

FIGURA 170 - PARTITURA "SEMANA SANTA"



Fonte: Transcrição feita pelo próprio autor (2022)

Esta cantoria possui algumas características interessantes do desenvolvimento melódico. A estrofe é uma nona, ou seja, formada por nove versos, um formato irregular para os padrões binários observados na maioria das formações melódicas

utilizadas pelo grupo. Elas se organizam da seguinte forma, dois versos na primeira melodia e dois versos na segunda melodia, padrão que se repete, sendo outros dois versos na primeira melodia e outros dois versos na segunda melodia, finalizando com um verso em uma terceira melodia que não havia aparecido ainda. É interessante esta complexidade métrica que se dá entre as formas poéticas, que juntam dois versos em uma ideia melódica, e que é respondido por outra junção de dois versos em uma melodia conclusiva, porém quando na conclusão da estrofe, a melodia final se aplica sobre apenas um verso, mudando o padrão de finalização. Este padrão irregular se repete nos sete versos que falam sobre os dias da semana, entretanto o último verso é uma quintilha, então executa a primeira frase melódica sem repetição e passa para a finalização. A questão dos números ímpares parece importante na estruturação do pensamento musical e organização simbólica da música deste território, pois aparece diversas vezes como fator definidor de padrões organizativos. A métrica da versificação segue o seguinte padrão, quadra seguida de quintilha ABAB BCDCC.

Esta cantoria é seguida pela próxima sem intervalo, como em uma continuidade, entoando-se o “Meu Senhor Crucificado”.

FIGURA 181 - PARTITURA “MEU SENHOR CRUCIFICADO”



Fonte: Transcrição feita pelo próprio autor (2022)

Esta cantoria também traz questões interessantes sobre a estruturação simbólica. A estrutura de versos seria uma sequência binária simples de duas redondilhas, entretanto a adição do bordão “Ai meu Jesus” no final do primeiro verso causa um deslocamento rítmico, já que o verso passa a ter 11 sílabas-poéticas, respondido por um verso com sete sílabas, o que se compensa parcialmente com a repetição do segundo verso, formando uma estrutura ternária. Este grande verso ternário se repete em estrutura por seis vezes, fazendo outro tipo de jogo entre o par e o ímpar na estrutura poética. Pode-se notar ainda, que ambas as frases melódicas acabam na tônica da escala, mesmo que a segunda frase apresente um movimento mais evidente de cadência melódica, eles não apresentam uma relação de complementariedade harmônica tão evidente quanto pares analisados anteriormente.

Entretanto, o que se segue é uma cantoria com uma melodia diferente, que pode ser entendida como finalização da música anterior, já que segue a mesma ideia de apresentar a primeira frase melódica e repetir duas vezes a segunda frase melódica, o que fecharia o ciclo de sete versos. Esta versificação tem, pela primeira vez a aparição de redondilhas menores, versos formados por cinco sílabas.

Glória seja ao Pai
Ao Filho também
Glória seja ao Espírito Santo
Para sempre amém

Toca-se a Matraca para o início de um novo momento, quando se entoa a cantoria, “Meu Senhor, meu Jesus Cristo”, uma melodia já trabalhada anteriormente nas canções iniciais da Romaria de São Gonçalo⁵³. Esta questão do reaproveitamento dos padrões melódicos como formas onde se podem encaixar novos versos para outras funções é muito interessante. Apresenta certa independência entre um padrão musical, neste caso melódico, e a letra que se reproduz nele, assim como a ocasião. Talvez seja possível compreender o padrão musical como um elemento que carrega em si um sentido preñado de emoções, que pode ter sua funcionalidade deslocada, assim como na letra que se veste deste sentido.

Esta estrofe é a que pede mais diretamente a ação de Deus sobre as almas, anunciando que serão rezados um “Pai Nosso” e uma “Ave Maria” em função das “almas que no purgatório estão”, finalizando o ato com estas orações.

O segundo ato é realizado no pátio da capela comunitária, esta fica distante cerca de 300 metros da primeira casa, descendo um morro por entre as árvores. Ali se inicia novamente com o toque da Matraca, que reestabelece o ambiente de conexão espiritual exigido pelo rito. A definição de quais cantorias seriam feitas em cada localidade foi definida entre o grupo *à priori*, sendo assim, a estrutura do rito se mantém a mesma do primeiro ato, com algumas diferenças na quantidade de rezas recitadas, ou na escolha das músicas. Neste caso, a última cantoria da primeira parte foi suprimida, sendo substituída pela cantoria “Senhor Deus”, que foi executada antes do “Meu Senhor Crucificado” que encerrou este ato da Recomenda das Almas.

⁵³ Esta frase melódica está catalogada como “Melodia 2” no Anexo II – Partituras, Versos e Rezas.

O terceiro ato se inicia como o primeiro. Fixou-se outra cruz no portão de entrada da casa, lugar onde foi realizado o ritual. Novamente, virados para a cruz dão início à atividade com a repetição de rezas faladas. Logo depois são cantadas quatro ou cinco músicas e encerra a atividade com outra sessão de orações. Esse ato dura cerca de vinte minutos.

Após esta etapa, o dono da casa onde se realizou o último ato da manifestação, abre a sua casa para a visitação. O grupo entra na casa e ali partilham bolos, pães, café, chimarrão, enquanto conversam e contam causos sobre a vida, compartilhando lembranças sobre as práticas antigas de Recomenda e outras tradições, lembrando dos seus antepassados que praticavam esta mesma tradição.

A visitação, uma atividade de lazer, teve uma duração maior que toda a atividade mística anterior, da qual também é parte importante. Além da comida e das conversas também foram partilhadas bebidas alcoólicas como vinho e pica-pau, bebida típica da região.

4.1.3 ROMARIAS DE SÃO GONÇALO DAS BENZEDEIRAS DE IRATI

Foram acompanhadas duas romarias conduzidas pelas benzedeadas de Irati, uma na comunidade Pirapó, na zona rural de Irati, dia 21 de abril de 2023, e uma na casa de reza de dona Sebastiana, como encerramento das novenas dedicadas ao Divino Espírito Santo, no dia 28 de maio de 2023, no bairro São João, também em Irati, mas já em contexto urbano.

4.1.3.1 COMUNIDADE PIRAPÓ

A primeira romaria aconteceu no dia 21 de abril de 2023 na comunidade do Pirapó, no município de Irati, na casa da família Portela, logo após o almoço familiar. Dona Eva Portela é benzedeadora e faz parte do grupo MASA (Movimento dos Aprendizes de Sabedoria), juntamente com mestras populares de Irati, Rebouças, Guarapuava, Inácio Martins e outras cidades do centro-sul do estado. Este evento foi organizado por dona Eva Portela e seus irmãos em homenagem aos sete anos de

falecimento de sua mãe. Entretanto, não foi possível realizar a comemoração na data do septênio de morte, devido aos cuidados sanitários de isolamento, durante a pandemia COVID-19 em 2022, sendo adiado para o aniversário do próximo ano.

As cantorias seriam conduzidas por suas companheiras do movimento, dona Sebastiana e dona Nilza, também benzedeiras e cantadoras de romaria, entretanto não havia quem pudesse tocar a viola durante a romaria, já que o grupo não possui violeiros fixos, e precisa adaptar as datas aos afazeres particulares dos músicos. Meu nome foi aventado como uma possível solução para a falta de violeiros, pela proximidade com alguns membros do movimento, o que acabou de fato se concretizando.

A comunidade Pirapó se localiza na área rural de Irati, parte do distrito de Guamirim, com acesso pela rodovia Edgar Andrade Gomes, para além da região da serra, nos limites do segundo planalto paranaense. Embora faça parte da área rural, por pertencer a uma cidade maior, é perceptível uma relativa abertura da comunidade, onde muitas pessoas trabalham e vivem no ambiente urbano, assim como também é perceptível a presença de interesses de exploração na região, que possui uma paisagem já bastante alterada, quando comparado com as comunidades mais afastadas, que conta com fábricas de construção civil, fazenda de pesque-pague e um parque aquático.

A família Portela é numerosa e preparou um almoço comunitário para quem fosse participar da romaria, e posteriormente, a uma Mesada de Anjo em comemoração ao aniversário de uma das crianças presentes. Nos fundos da casa havia um espaço aberto, mas coberto, que dava acesso ao rancho, onde foi montada uma mesa para o almoço, foi servida uma galinhada para os participantes. Para a realização da devoção, a família afastou os móveis da sala da casa de estar, para que pudesse recepcionar todos os convidados para o evento.

FIGURA 192 - ROMARIA DE SÃO GONÇALO NO PIRAPÓ



Fonte: Registro fotográfico feito pelo próprio autor (2022)

Participaram da atividade como músicos, um sobrinho de dona Eva, Amauri, que tinha uma noção de toques de violão e gostaria de ajudar como pudesse, e também um gaiteiro da região, amigo da família que foi convidado a participar da romaria. Entretanto, o festejo é dedicado a São Gonçalo, padroeiro dos violeiros, mesmo que não se exclua nenhum instrumento, não é comum a presença do acordeão neste contexto, como comentado à época por dona Sebastiana. Portanto, o grupo de romaria foi composto por dona Sebastiana como mestra, dona Nilza como contra-mestra, dona Eva como voz de dentro, Amauri e eu na viola e violão, e o gaiteiro convidado.

4.1.3.2 O RITO

A romaria feita pelas benzedeiças tem o mesmo caráter que a romaria feita pela família Pacheco Stresser, se trata de uma atividade complexa, que envolve recitação de rezas, cantorias à *capella*, orações em forma de trova, um acompanhamento rítmico-harmônico feito pelas violas, e neste caso, da comunidade dos Portela, pelo acordeão, passo de dança em fileiras e uma coreografia que concede a forma a toda esta prática, com uma ordem de início, meio e fim. Entretanto se trata de uma atividade basicamente cantada, com a presença de um número grande de intervenções à *capella*.

A atividade se inicia com uma sequência de recitação de rezas, mas aqui não há um puxador de rezas, todos declamam conjuntamente, na ordem disposta a seguir⁵⁴.

- Pai Nosso
- Ave Maria
- Rogai por nós santa mãe de Deus
- Consagração à N.Sra.

Aqui se entoa a primeira oração cantada, “Amado Jesus”. Todas as cantorias deste grupo são executadas *à capella*, ou seja, feitas sem o acompanhamento instrumental. Dona Sebastiana canta a voz principal, o Tenor, enquanto dona Nilza faz a voz mais aguda, em um intervalo de terça acima da voz principal, o Contrato, e orienta dona Eva a cantar a voz grave. Como esta benzedeira não atua regularmente como cantadeira, apresenta certa dificuldade para entoar esta voz.

A divisão é feita em três vozes reais, não como reprodução da voz principal em intervalo de oitava, entretanto a partir de um *divise* que acrescenta uma voz de baixo, que eram mais comuns aos cantos de *organum* do que aos de *fábordão*. Esta voz de baixo funciona como uma nota pedal, também chamada de *drone*, que quase não se move para notas diferentes, e quando o faz, é sempre por graus conjuntos, mantendo uma base de sustentação harmônica onde as outras vozes se apoiam.

FIGURA 203 - PARTITURA “AMADO JESUS”

The image shows a musical score for the hymn "Amado Jesus". It consists of two staves of music in G major (one sharp). The first staff contains the lyrics: "A MA A DO O JE E SU US JO SÉ JOA QUIM A A NA MA RI I A". The second staff contains the lyrics: "EU VOS DO OU O MEU CO RA A A ÇÃO E A AL MA A MI NHA SE NHO O RA". The music is written in a simple, folk-like style with a mix of quarter and eighth notes.

Fonte: Transcrição feita pelo próprio autor (2022)

⁵⁴ Estas rezas e cantorias estão disponibilizadas com seu texto integral no Anexo II – Partituras, Versos e Rezas

QR CODE 6 - AMADO JESUS – GRUPO DAS BENZEDEIRAS (A PARTIR DE 2MIN)



Fonte: Registro audiovisual feito pelo próprio autor (2022)

É interessante notar a estrutura melódica que compõe duas frases melódicas que tem seu início completamente diferente uma da outra. A primeira se constitui em um movimento ascendente que sai de uma nota grave, em função de dominante para o repouso na tônica, enquanto a segunda se inicia na tônica, com vários movimentos de saltos melódicos, indo para a região aguda, para depois retornar rapidamente para o registro médio. Entretanto as frases finais compartilham da mesma estrutura.

A rítmica segue também a prosódia da língua falada, que ressalta a importância das formas poéticas para este tipo de cantoria. Nota-se que se trata de uma forma aditiva, na qual o primeiro verso se apresenta como redondilha menor, enquanto o segundo verso também apresenta uma redondilha maior, que se complementa por um trissílabo. Já o terceiro e o quarto versos apresentam a mesma estrutura aditiva, de 5 + 3.

As vozes seguem o mesmo padrão de emissão vocal utilizado pelo grupo da família Pacheco Stresser, abordado anteriormente, a partir de uma mescla de gutural (som produzido na garganta) com sons anasalados, característicos das vozes sertanejas em muitas regiões brasileiras.

A sequência da cantoria “Amado Jesus” e a oração do “Pai Nosso” repete-se por três vezes ininterruptas. Segue-se a esta a cantoria “Amante Divino”. Esta melodia se compõe de duas frases complementares em sistema binário, o interessante é que cada verso poético coincide exatamente com a frase melódica. Cada dois versos fecha a ideia melódica. Estes versos possuem a métrica de onze sílabas. O final do segundo verso é retomado no início do terceiro, assim como o final do quarto é retomado no início do quinto, de forma que a frase final da melodia é sempre a mesma frase que inicia a próxima melodia. A estrofe se compõe de 13 versos, se organizando de dois em dois, exceto o último grupelho que se organiza em três versos, sendo que

o terceiro é a repetição do segundo. A estrutura de rimas é peculiar, seguindo a forma AA BC BB CC DDD.

Segue-se a esta cantoria o “Este bendito é divino”. Esta melodia também tem uma estrutura binária, mas com uma estrutura mais simples, apresenta um desenho melódico na primeira, que acaba na nota sensível da escala modal, repetindo exatamente o mesmo desenho melódico, transposto uma nota acima, resolvendo assim na tônica e voltando ao estado de relaxamento. A estrutura poética dessa estrofe é de uma décima de versos em redondilha maior, entretanto há uma espécie de responsório que repete ao final de todas as frases “ai Jesus”.

A sequência de músicas continua com a cantoria “Meu Senhor Crucificado”. Este verso é o mesmo utilizado na “Recomenda das Almas” do grupo de Adilson Stresser, citada anteriormente, entretanto naquela estrutura o primeiro verso é respondido com “Ai meu Jesus” ao final, e somente o segundo verso é que se canta duas vezes. Aqui não há esta resposta e a repetição se dá em todos os versos. Portanto, numa estrutura melódica AABB que se repete dez vezes. É curioso que anteriormente foi trabalhado o conceito de aplicar um verso diferente a um padrão melódico que se mantém como sentido afetivo, entretanto, aqui se vê o movimento inverso, de se aplicar o mesmo texto em um padrão melódico diferente, alterando, inclusive, a forma poética da execução deste texto, demonstrando que realmente há certa independência entre texto e música, que são pinçados e montados de acordo com os entendimentos do mestre que conduz a atividade musical.

FIGURA 214 - PARTITURA “MEU JESUS CRUCIFICADO”



Fonte: Transcrição feita pelo próprio autor (2022)

Esta melodia é interessante por ocasionar uma quebra da rítmica interna da própria estrutura. Ao cantar o primeiro verso há um descanso na última nota, que cai justamente na tônica da escala. Entretanto, na repetição deste trecho, que na partitura foi reescrito para evidenciar a mudança de padrão, esta última nota passa a ter uma duração curta, como uma ligação para a próxima parte. Este recurso de ligação é usado novamente na segunda frase, mas na repetição volta a cantar a nota longa ao

final, em uma estrutura rítmica ABBA que causa uma sensação de movimento, onde o primeiro verso coincide a melodia A com a rítmica A, mas a repetição da melodia A se dá sobre a rítmica B, enquanto a segunda parte caminha em sentido inverso, a melodia B sobre a rítmica B, seguida pela repetição da melodia B sobre a rítmica A.

Assim se finaliza o momento das rezas e cantos iniciais, passando para o momento da coreografia da dança de São Gonçalo. Para este momento se organizam as fileiras de casais para a dança, homens na fileira da esquerda e mulheres na fileira da direita, formando uma fila com cinco casais. A organização da romaria das benzedeadas leva em conta quantas pessoas estão participando, então, cada Vorteadada faz a mesma quantia de voltas que o número de casais que se formaram. Neste caso seriam dadas cinco voltas em cada Vorteadada. Quanto mais casais participarem da dança, mais longo se torna cada ato da coreografia. De modo semelhante ao que se observou na romaria do grupo de Adilson Stresser, descrito anteriormente, é preciso que se dance um número ímpar de “vorteadas”, portanto, ou se dança apenas a primeira, ou deve-se participar de todas as três⁵⁵.

Neste modelo de romaria não se toca e dança, mas o valseado é feito ao som dos instrumentos, a cada final de volta, quando o primeiro casal retoma seu lugar à frente nas fileiras, é entoada uma cantoria à *capella*.

A primeira cantoria é sempre o verso “Deus te sarve casa santa”. Este verso é também coincidente com o verso cantado pelo grupo dos Pacheco Stresser, mas neste caso é executado sobre uma melodia que será usada como padrão nos cantos que aparecem durante a Vorteadada. Esta melodia faz a função de *Cantus Firmus*, onde se encaixam os mais diversos versos durante todo o ato.

FIGURA 225 - PARTITURA “DEUS TE SARVE”



Fonte: Transcrição feita pelo próprio autor (2022)

⁵⁵ A esta época dona Sebastiana costumava fazer três “vorteadas” na Romaria, entretanto, posteriormente foi mudado para nove “vorteadas”, de acordo com uma orientação de seu pai através de um sonho.

Todas estas estrofes são quintilhas, possuem cinco versos, que são cantados, o primeiro e o terceiro sobre a primeira frase, o segundo o quarto, e o quinto, sobre a segunda frase melódica. A frase melódica inicial tem uma característica interessante, que são os saltos de notas, caracterizando um arpejo de acorde da tônica, que se resolve somente após uma pausa para respiração que corta a palavra ao meio, esta respiração longa também acontece na segunda frase.

Inicia-se a coreografia, com o violeiro à frente, acompanhado de seu par, que se aproxima do altar para saudar aos santos, cruzando com seu par e saudando novamente a mesa, e cruzando novamente, voltando à posição original, então se dirigindo para o final da fila, cada um pelo lado externo da sua fileira.

A dança possui o mesmo movimento, um passo para lado externo e um passo de volta para o lado interno em um movimento lateral, ao ritmo da música. Entretanto, nesta romaria ocorreu um problema na execução musical. O violeiro que seria responsável por puxar o ritmo era o próprio pesquisador, a partir de experiências em romarias com outros grupos, sendo acompanhado por um violeiro da família, que também não apresentava domínio sobre o código em questão. Sendo acompanhados ainda pelo gaitero convidado.

O gaitero tenta imprimir um ritmo diferente dos padrões de romarias, e também um acompanhamento harmônico. Aos poucos a batida da música tomou um contorno de um xote lento, variando as posições harmônicas entre compassos de suspensão e compassos de repouso. Entende-se que as memórias musical e muscular do gaitero o levaram a reproduzir padrões de música de baile de seu repertório, sem perceber o contexto musical da romaria. Entretanto, como este tem a função de embalar o valseado dos promesseiros, não comprometeu o andamento da atividade como um todo, sendo até entendido como uma novidade interessante pelos membros da família Portela.

As voltas sempre finalizam com a pausa na dança para a execução de uma cantoria. Os versos da cantoria são todas quintilhas formadas por redondilhas maiores, exceto o último verso que se compõe de apenas três versos.

Recebei esta vorteadada
Para sempre amém Jesus
Ora Viva a São Gonçalo

Nesta romaria, talvez por se tratar de uma ocasião especial onde as romeiras foram convidadas a ministrar, mas com o grupo desfalcado e com participantes que não dominavam todos os elementos do código, a coreografia foi simplificada, todos os movimentos fizeram este mesmo caminho por fora, sendo interrompidos ao final de cada volta para se realizar a cantoria, até se completarem as três “vorteadas”.

Ao final do ato da dança, foi formada uma roda onde todos deram as mãos para fazer um encerramento, fazendo uma nova sequência de orações, intercalando “Pai Nosso”, “Ave Maria” as orações de oferecimento da romaria, reza pela alma da homenageada pela romaria, e finalizando com a oração de Consagração a N.Sra. Após esta sequência entoou-se a cantoria “Uma excelência, Maria”, aplicado em cima da mesma melodia cantada durante as “vorteadas”, passando-se assim, à procissão.

Nesse momento cada promesseiro se aproxima do altar e pega uma imagem de um dos santos para acompanhá-lo durante a procissão, alguns carregam também velas neste momento, e seguem em fila o caminho guiado pelas romeiras pelo interior do recinto, entoando a cantoria “Vamos andando com Cristo Jesus”. Este é um dos momentos em que quem guia a duração do evento é a sensibilidade coletiva, que permite aos devotos ter liberdade para prestar seus cultos e elevar seus pedidos e graças, sem estender por demasiado essa prática.

4.1.4 CASA DE REZA DE IRATI

A romaria na Casa de Reza aconteceu no dia 28 de maio de 2023, como encerramento das atividades da novena do Divino. Pela manhã foi realizada a última novena do Divino, seguida de um almoço comunitário. No período da tarde realizou-se a romaria de São Gonçalo, seguida de um leilão.

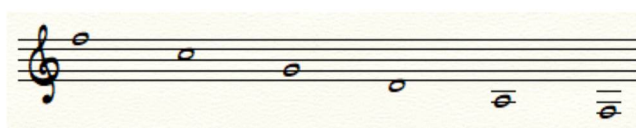
A casa de reza se localiza no bairro São João em Irati em contexto urbano, onde se faz um trabalho de manutenção das tradições caboclas herdadas pela família, de forma que o espaço é batizado em homenagem aos pais de dona Sebastiana, que se chamavam Manoel dos Santos, capelão, e Catarina Leite de Lima, benzedeira.

Neste evento estavam presentes outras benzedeiros do movimento (MASA), além de dona Sebastiana e dona Nilza, também dona Jacira e dona Rosinha. Compareceu um violeiro da região chamado Xiru, considerado como parte da família pelas anfitriãs, é um dos músicos com conhecimento das toadas da romaria deste

grupo, entretanto, pelo fato de trabalhar no período noturno, só consegue participar quando os eventos que acontecem durante a parte da manhã e da tarde

Xiru toca um violão antigo, com uma afinação particular, fa – do – sol – re – la – fa. Este arranjo das cordas não foi encontrado entre as afinações tradicionais, sendo provavelmente um arranjo desenvolvido por algum músico local para facilitar os toques no tom de Fa, já que apertando duas notas, na segunda casa na terceira corda e na terceira casa na quarta corda, obtém-se o acorde de Fá maior, enquanto subindo os dedos uma corda para cima, obtém-se um acorde de Do maior, que lhe é suficiente para fazer o acompanhamento da romaria.

FIGURA 236 - AFINAÇÃO DE VIOLÃO EM “FÁ”



Fonte: Transcrição feita pelo próprio autor (2022)

A casa de reza fica ao lado da residência de d. Sebastiana, dentro do seu próprio terreno, se trata de um salão de encontros com capacidade estimada de 100 pessoas em pé. O acesso se dá por um corredor que passa ao lado da casa, entrando pela porta, que fica ao lado direito. O ambiente não tem divisórias internas, a não ser por pilastras de sustentação que ficam nomeio do salão. O salão de festas fica do lado direito, onde se montam a mesa do altar dos santos junto à parede traseira. No lado esquerdo fica uma mesa, onde se serviu o almoço, e alguns sofás, assim como um memorial de fotos coladas na parede.

As benzedeadas que participaram deste evento eram todas cantadeiras do grupo, fazendo uma divisão em três vozes da seguinte maneira: dona Sebastiana como mestra canta a voz principal, o Tenor, dona Nilza e dona Jacira cantam a segunda voz, o Contrato, que na maioria das vezes é a reprodução da melodia transposta um intervalo de terça acima da primeira voz, entretanto, quando a primeira voz atinge as notas mais agudas ela pode ser cantada no registro grave, criando um intervalo de sexta, ou transposto uma terça abaixo da voz principal. A terceira voz é cantada por dona Rosinha, que faz a função de baixo, esta voz tem pouca movimentação e não se desenha em paralelo às outras vozes, mas sim mantém uma

base harmônica para que as outras vozes se sustentem, como uma nota pedal, também chamada de Drone.

Portanto, seria uma estrutura de fábordão incompleta, onde as três vozes não formam uma harmonia, mas sim duas vozes duetadas acompanhadas por um baixo harmônico. Com curiosidade sobre esta divisão de vozes particular o pesquisador pergunta a dona Jacira durante o intervalo das cantorias, se há neste contexto outras vozes, ou se trataria de uma forma própria de condução de vozes, ao que a cantadeira responde que há sim a voz aguda, o Tipe, que é, às vezes, deixada de lado por que precisa de mais sustentação das outras vozes. Entretanto, a partir desta provocação dona Jacira combina com dona Rosinha para entoarem as vozes mais agudas na volta do intervalo, que se trata de uma voz paralela, em um intervalo de quinta ou sexta acima da voz principal, que apresenta alguma dificuldade de se manter durante toda a romaria por desgastar a voz. Aí sim se apresentou a configuração tradicional do fábordão a três vozes.

As cantorias são entoadas em conjunto durante toda a frase, diferentemente da romaria de Adilson que apresenta um condutor, aqui o coro é quem protagoniza o canto, acompanhado pelos promesseiros que se sintam à vontade de cantar junto. Entretanto, as repetições das rezas e cantorias são chamadas de “pés”, então as romeiras se posicionam em pares em frente ao altar, e dividem o protagonismo em “puxar o pé” da oração ou do canto.

A primeira parte do evento, que aconteceu antes do almoço, era a última novena dedicada ao Divino Espírito Santo, que se trata de uma sequência de cantos e orações oferecidas diante do altar em homenagem à terceira pessoa da Trindade, cantada toda *à capella*.

Reza-se o Terço, que se trata de uma longa sequência de orações puxadas por dona Rosinha, finalizando com a dedicação ao Divino Espírito Santo e a oração “Salve Rainha”. Segue-se a esta sessão o canto “Amante Divino”, que já foi apresentado anteriormente, na sessão sobre a romaria do Pirapó.

Esta parte é seguida pelo canto “Bendita de Deus”. A melodia aí cantada é um tipo de sequência imitativa do padrão apresentado na primeira frase, saindo do registro grave e dando um salto para o registro agudo, finalizando com um melisma descendente. A segunda frase se inicia no agudo imitando o mesmo padrão na nota

inferior da escala, movimento este que se repete mais duas vezes até retornar à tônica da escala.

FIGURA 247 - PARTITURA “BENDITA DE DEUS”



Fonte: Transcrição feita pelo próprio autor (2022)

O padrão rítmico da melodia é exatamente igual em todas as frases, o que causa a percepção de um ritmo mais homogêneo, com a presença de um pulso, chegando a lembrar uma marchinha.

Quanto à métrica forma poética, se trata de um poema com pelo menos dezesseis estrofes, todas dispostas em quadras de versos em redondilha menor, ou seja, cinco sílabas poéticas em cada verso com um padrão de versificação ABCB, onde sempre o primeiro verso da estrofe retoma o último verso da estrofe anterior. Esta técnica de versificação é denominada de paralelismo anafórico, e remonta a um processo de improvisação poética.

Este canto tem uma duração longa, devido à quantidade de estrofes, que às vezes se confundem, e à repetição do padrão melódico, que acaba soando como um ostinato, quase como um mantra. Para as cantadeiras que conhecem o código e precisam se lembrar das sequências de diferentes versos, este é um processo ativo. Entretanto, os participantes que não conhecem exatamente a sequência de versos, passam a balbuciar imitações menos articuladas de cada palavra, e com um pouco de atraso, na tentativa de compreender o que está sendo cantado. Com isso, a repetição musical ganha maior importância do que a compreensão semântica do texto, se tornando mais parecida com uma experiência catártica.

A próxima cantoria chama-se “Bem cedinho”. Este poema se aplica ao que foi catalogado neste trabalho como Melodia 11, já trabalhada anteriormente sobre o texto “Meu Senhor Crucificado”, utilizando novamente a técnica da independência entre texto e música. Ambos os textos possuem a mesma estrutura de versificação, cada estrofe tem apenas dois versos em redondilha maior, ambos repetidos com a mesma

melodia, num total de oito estrofes. Para além da forma, chama atenção o carácter de proximidade que dá nestes versos entre o santo presente no cotidiano da vida, que diz que:

Levantei-me bem cedinho
Fui varrer a Conceição
Encontrei Nossa Senhora
Com seu raminho na mão

Esta noção de proximidade pode ser observada também na próxima cantoria que diz “Nossa Senhora na beira do rio lavando o sanguinho do seu lindo filho”, em uma postura de empatia com o sofrimento da mãe que perdeu um filho, tratada aqui com um grau de proximidade de uma companheira de vida.

Este texto se expressa sobre a melodia 09 catalogada neste trabalho, entretanto, pode-se destacar o encaixe dos versos, que variam entre redondilhas maiores e menores, mas se adaptam ao padrão musical pré-estabelecido, mesmo que a divisão silábica se torne um pouco truncada.

Após esta se canta a parte final do “Meu Senhor Crucificado”, onde diz “ofereço esta oração pro Senhor daquela cruz” sobre a própria Melodia 12, que lhe é “original”. Na sequência volta a cantar a Melodia 09 com os oferecimentos que desencarregam o promesseiro do pagamento após essa oferenda da participação na devoção, intercalando estas últimas três cantorias em pequenos versos de cada uma, seguida pelo canto “Amado Jesus” e a oração do “Pai Nosso”. Canta-se o “Salve Rainha”, que foram trabalhados nos cantos de introdução da romaria do Pirapó.

Este momento se encerra com uma procissão pelo interior do recinto, onde levam as bandeiras e a imagem do Divino, enquanto entoam o “Vamos andando com Cristo Jesus”, que é a mesma música cantada durante a procissão final da romaria. Contudo, usa-se esta melodia para se despedir do santo padroeiro, cantando “Me despeço, oh meu Divino, até o ano que vem, glória ao Espírito Santo para sempre amém”, finalizando a novena com as vivas aos santos e com salvas de palmas.

FIGURA 258 - NOVENA DO DIVINO NA CASA DE REZA DE IRATI



Fonte: Registro fotográfico feito pelo próprio autor (2022)

Após a parada para o almoço comunitário, que aconteceu na mesma sala da casa de reza mesmo, foi realizada a romaria de São Gonçalo das benzedeiiras de Irati. Todas as vorteadas se iniciam com a cantoria “Deus te sarve casa santa”.

Inicia-se a primeira Vorteadada, e já se percebe um tipo de toque característico do violeiro Xiru, feito com ponteados e não com rasqueados, replicando um fraseado baseado na tensão e resolução harmônica dominante-tônica, no tom de Fa.

FIGURA 29 - PARTITURA DE PONTEADO DO XIRÚ



Fonte: Transcrição feita pelo próprio autor (2022)

QR CODE 7 - PONTEADO DO XIRU (A PARTIR DE 2MIN)



Fonte: Registro audiovisual feito pelo próprio autor (2022)

Esta partitura mostra uma divisão de compasso, separando o fraseado em duas partes distintas, sendo que a primeira diz respeito ao ponteadado executado pelo violeiro, como melodia principal, enquanto a segunda parte diz respeito a uma marcação rítmica que serve como descanso entre um fraseado e outro. Nota-se que não há simetria entre uma parte e outra, às vezes uma parte é repetida quatro vezes em sequência antes de mudar para a seguinte, outras vezes é executada uma única vez. Funcionam mais como fragmentos que vão sendo montados em tempo real à escolha intuitiva do músico. Este tipo de montagem espontânea dificulta o acompanhamento para um ouvido desacostumado a esta liberdade, como era o meu caso, que o acompanhava pela primeira vez.

Embora os fragmentos de fraseado utilizados pelo violeiro sejam curtos, é possível notar algumas características musicais que se destacam. A rítmica baseada na acentuação de três pulsos seguidos com um descanso no terceiro pulso, e a posição das notas pertencentes ao acorde nos tempos forte. Sendo o caminho entre elas construído a partir de notas de passagem e ganchos cromáticos ou arpejados, que são aspectos técnicos característicos do toque de viola e violão tradicional luso-brasileiro, que podem ser observados, por exemplo, em gravações antigas de música caipira, gauchesca, de sambas e carimbós entre o século XIX e primeira parte do século XX.

Nesta Vorteadada os violeiros não participam da dança, ficam sentados um de cada lado do altar. As fileiras são encabeçadas pelas romeiras d. Sebastiana e d. Rosinha. Nesta volta todos os pares cumprimentam os santos com três beijos, se entrecruzando, e voltando para o fim da fila pelo lado externo de suas fileiras. A fila é composta por sete pares, o que define que serão realizadas sete voltas durante este ato da coreografia. Também é possível notar que a divisão de gênero na fila é respeitada, sendo a da esquerda a posição masculina, e a da direita a posição feminina, entretanto há alguns pares que são compostos por duas mulheres, devido à falta de engajamento de pares masculinos, o que faz com que a fila da direita seja exclusivamente feminina, enquanto a fila da esquerda seja mista.

Ao findar esta volta se canta “São Gonçalo desceu do céu com sua viola no peito”. A grande maioria dos cantos entoados durante a dança utiliza a mesma melodia 12, que foi chamada de *Cantus Firmus* das benzedeadas de Irati. Neste momento é possível se ouvir o violeiro Xiru entoando a voz baixo, em um intervalo de oitava abaixo

do que canta d. Rosinha, em um registro grave, entretanto apresenta uma movimentação melódica maior do que a cantadeira, assumindo o que é chamado de “voz de fora”, seguindo o contorno melódico da voz principal em um intervalo de décima abaixo do Tenor.

A segunda volta segue a mesma estrutura da primeira, mas a terceira volta apresenta uma mudança substancial na coreografia. Nesta volta as romeiras beijam o santo três vezes, aí d. Rosinha passa a atuar na organização da coreografia, orientando a movimentação dos pares. O segundo par se aproxima da mesa, enquanto as romeiras dão algumas voltas dançando em torno delas, aí as liberam para fazer seus cumprimentos à mesa, e passam para o segundo par, dando várias voltas em torno destes também, e assim sucessivamente até chegarem ao final da fila. Os outros pares seguem para o final da fila da maneira comum, pelo lado externo das fileiras, voltando à configuração original. Quando as romeiras chegam à frente da fila novamente, fazem apenas uma saudação à mesa, e vão para o fim da fila, desta vez ambas pelo interior da fileira, movimento que é seguido pelos outros pares. Quando chegam a frente, repetem o mesmo movimento pelo interior das fileiras mais três vezes.

Após o final da romaria ocorreu um momento de lazer, que envolvia um leilão de prêmios trazidos pelos próprios participantes, como prenda da festa, que era entremeado por execução de música instrumental. Os convidados eram uma dupla de pai, que tocava o violão, enquanto o filho tocava o acordeão, executando algumas músicas do cancionero gauchesco. Segundo relatos, esta é uma prática comum das festas comunitárias, abrir espaço para músicos aprendizes se apresentarem em um ambiente de festa, que não se configura como um baile propriamente dito, mas sim como parte da festa. Neste momento alguns pares ocupam o centro da sala como salão de baile, dançando principalmente ritmos como xote, bugio e vaneira.

4.1.5 NOVENAS DO DIVINO

Foram visitadas quatro novenas do Divino, uma que foi descrita acima, realizada na Casa de Reza de Irati, outras três realizadas no município de Inácio Martins. Destas, duas foram protagonizadas pelo grupo de noveneiros do Divino

ligados à Paróquia Nossa Senhora Aparecida, e uma promovida pela família Martins na comunidade Rio Pequeno, ligados à capela do Divino Espírito Santo.

O culto ao Divino, que representa a terceira pessoa da Trindade na religiosidade cristã, é uma prática exclusiva dos territórios de colonização portuguesa. Tendo origem em uma crença mística na manifestação de uma era de paz onde Cristo reinaria através do Espírito nos corações dos fiéis, o culto se propagou por todo o Império Português, sendo posteriormente apropriado em partes pela Igreja Católica oficial como devoção da festa de Pentecostes, como explicado por Ramos (2019).

Embora haja vários tipos de manifestações ligadas a este culto, nas comunidades visitadas se expressa através da prática de novena e festa do Divino⁵⁶, que consiste em conduzir o Divino a nove casas diferentes onde se fazem cultos devocionais, se encerrando no décimo dia com uma festa em homenagem ao santo, com levantamento do mastro do Divino. O caminho percorrido pelo Divino de uma casa à outra deve ser feito a pé, conduzindo a imagem com a vela acesa, representando a iluminação dos caminhos.

Não foi possível participar da festa do Divino da comunidade Rio Pequeno por dois motivos: o primeiro é que havia uma incerteza dos festeiros quanto ao acontecimento da festa no ano de 2023. Neste ano a CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil), instituição que rege as práticas das paróquias no país, teve um direcionamento no sentido de não houvesse venda de bebidas alcoólicas durante as festas comunitárias ligadas à igreja. Como o grupo do Rio Pequeno é ligado à Paróquia, ficou acertado entre os festeiros que respeitariam este direcionamento, no entanto, causou estranhamento por parte dos membros da comunidade, e uma incerteza até bem próximo da data da realização do evento. O segundo motivo é que, devido a esta incerteza, o pesquisador resolveu por estar presente na festa que aconteceu em Irati na mesma data, para que pudesse progredir com as observações de sua pesquisa de campo, fosse ou não acontecer a festa na comunidade. Por este motivo foram registradas apenas as celebrações das novenas em três locais diferentes.

⁵⁶ A celebração do Divino tradicionalmente é feita através de Folias do Divino, entretanto na região do interior paranaense ela se dá através da prática de novenas do Divino.

4.1.6 NOVENA NA CHÁCARA NO RIO PEQUENO

A comunidade do Rio Pequeno teve a primeira construção de uma capela no então distrito de Guarapuavinha, hoje município de Inácio Martins, com registros levantados pelos moradores de 1912, mas podendo ser ainda mais antiga. Esta capela foi dedicada ao Divino Espírito Santo, se tornando assim o padroeiro da comunidade. Portanto, a festa de santo desta comunidade é justamente a festa do Divino que acontece há mais de quarenta anos, sendo uma das festividades do catolicismo popular com maior destaque na cidade.

Seu Osvaldir Nunes Pereira é o festeiro que carrega a tradição deixada por sua mãe, de promover procissões do Divino que visitam as casas dos devotos, sendo uma figura importante na articulação e organização da comunidade para este fim. Entretanto, ele participa da organização da festa por parte da paróquia, que se localiza no centro da cidade, que por um lado, faz com que se tenha um alcance maior, mas por outro, não representa exatamente a manifestação da cultura faxinalense, já que é pensada a partir de um paradigma ligado à zona urbana do município.

Assim, a primeira novena acompanhada aconteceu na chácara de seu Osvaldir, que fica no território de faxinal onde ele nasceu, mas que se configura como propriedade particular, o que Nerone (2000) chama de chacreiros. Os participantes desta novena são frequentadores da paróquia central vindos das regiões mais variadas do município, com caráter de evento religioso institucional, mais do que cultural.

A reunião foi conduzida pelo grupo de noveneiros, que contava com seu Osvaldir como anfitrião, uma moça que ficava responsável por conduzir as leituras e orações, e um músico que fazia o acompanhamento em um violão de aço. As músicas executadas possuem a forma canção, e são de um repertório radiofônico ou comunitário do ambiente de movimentos católicos paroquiais.

As canções eram conhecidas por todos os participantes que as entoavam em conjunto, na maioria das vezes em uníssono, e sem a necessidade de um condutor. A novena segue um guia de liturgia oferecido pelos materiais institucionais da Igreja, com leituras e propostas de condução pré-determinadas para aquele rito, expressos em cadernos, ou novenários usados como material de apoio, o que incluiu também as letras das canções impressas e distribuídas para os participantes.

A comunidade Rio Pequeno fica, a partir do caminho que vem de Irati, pouco antes da entrada da cidade, há cerca de 5 km do portal de entrada do município. A chácara de seu Osvaldir passa ao lado do rio, e dista cerca de 2 km da capela local, que marca o centro da povoação. A novena do dia anterior havia sido em uma casa no centro da cidade, de onde deveria rumar a pé todo este trajeto até a chácara. Uma comitiva de cinco pessoas ficou responsável por fazer esta procissão que saiu da cidade por volta das 18h, enquanto era ainda dia. A imagem do Divino é carregada com uma vela acesa por todo este caminho, mas é melhor visualizada à medida que a noite vai caindo. Durante a procissão são feitas orações, reza-se o terço, assim como são cantadas algumas canções do repertório do grupo.

Ao chegar na chácara já haviam muitos carros dos participantes que estavam aguardando a chegada do Divino na área externa, que deve ser o primeiro a entrar na casa do anfitrião.

FIGURA 30 - PRODISSÃO DO DIVINO NO RIO PEQUENO



Fonte: Registro fotográfico feito pelo próprio autor (2022)

QR CODE 8 - A BANDEIRA DO DIVINO



4.1.6.1 O RITO

A celebração se inicia na varanda onde cantam a canção “Bandeira do Divino”, de composição de Ivan Lins, sendo cantada em uníssono. Nota-se que, diferentemente das cantorias, a emissão vocal não é nem tão gutural nem tão anasalada, com uma colocação um pouco mais empostada, mas sem exageros, como se observa no canto popular, por exemplo. Embora haja pessoas que cantem da forma tradicional, no conjunto o que prevalece é outra sonoridade vocal, mais homogênea. Nota-se que o canto gutural é mais agudo, no sentido de que é possível mais facilmente se identificar o timbre pessoal de cada participante, enquanto na voz de peito, de característica mais encorpada forma-se uma massa sonora onde os timbres individuais se diluem com mais facilidade.

Apesar de ter um formato de canção radiofônica, a estrutura poética desta canção segue um formato comum às demais manifestações, sendo composta por quatro quadras, com versos em redondilhas maiores. A estrutura melódica se divide em quatro frases com equivalência rítmica, sendo que as duas do meio tem um movimento ascendente, enquanto a primeira e a última possuem um movimento descendente, finalizando com um intervalo de terça descendente, traços bem parecidos com os que foram encontrados nos cantos mais tradicionais da região. O acompanhamento do violão é harmônico, seguindo uma sequência de encadeamento tonal, tocado com palheta em ritmo de toada. A canção é tocada uma única vez do início ao fim e se encerra com um toque do violão deixando soar a última nota.

As pessoas são convidadas a entrar na sala da casa, onde se dará o restante da atividade. Na entrada são distribuídas as folhas com cópias das orações e das letras das canções que serão cantadas durante a celebração, seguida de um breve ensaio de partes das músicas, orientando a ordem de execução e quais versos serão ou não cantados.

A celebração se inicia com a repetição da canção “Essa novena será abençoada”, que faz parte do cancioneiro litúrgico católico. A estrutura da canção é dividida em estrofe e refrão bem distintos um do outro, entretanto a melodia da primeira parte segue um padrão de notas conjuntas e poucos saltos que cantados de

forma lenta, com uma rítmica mais flexível lembra também os cantos tradicionais. Porém, aqui o violão aparece ditando o pulso rítmico e cadenciando a execução vocal.

Na sequência foi executava novamente a canção “Bandeira do Divino”, agora como parte da liturgia. Nesse momento iniciam-se os pedidos trazidos pelos participantes e acolhida do povo. Muitos participantes se manifestam com pedidos por saúde ou bênçãos pessoais, assim como para parentes ou conhecidos. Após este momento são feitas as leituras da oração do dia e a oração “Vinde Espírito Santo”, esta lida por todos em conjunto.

Segue-se a esse momento a execução da canção “A nós descei divina luz” do compositor católico Eugênio Jorge. Esta música é um refrão litúrgico com uma função formal de conectar as partes do culto, cantado uma única vez sem repetição. Nesta música o violão é tocado dedilhado, também como acompanhamento harmônico.

Se segue por uma leitura da “Oração de Pentecostes” realizada em formato de jogral, onde um participante lê espontaneamente uma frase e passa para o próximo leitor até o fim da oração. Faz-se a oração do “Pai Nosso” e “Ave Maria”. Depois desta oração é feita a leitura da Novena Diária. Cada dia possui uma leitura preparada própria e diferente da anterior. Esta leitura também tem partes feitas individualmente e partes lidas em conjunto, conforme indicação da própria leitura.

Aí é cantada a música “Eu navegarei” do compositor Azmaveth Carneiro Silva. Esta canção também é entoada em uníssono e acompanhada por um dedilhado do violão. Esta canção tem um caráter descendente, tanto melódico quanto harmônico, característica do modo menor, saindo da tônica e descendo diatonicamente pelos graus da escala até a dominante da tonalidade. Esse movimento descendente já foi observado anteriormente neste trabalho como uma possível característica das músicas tradicionais, entretanto a cadência tonal em modo menor é típica do repertório de rádio da música popular, assim como o uso da rítmica de bolero.

Segue-se uma nova leitura em formato de jogral participativo e com leituras coletivas de partes intercaladas. Após a leitura, canta-se a música “Senhor vem dar-nos sabedoria”, parte também do cancionário litúrgico católico⁵⁷. Esta se configura como uma forma de canção popular, dividida em verso-refrão bem destacados um do

⁵⁷ Por Cancioneiro litúrgico católico entende-se um repertório de canções que utilizadas durante as liturgias religiosas na Igreja Católica que são comuns a várias regiões do país, compartilhados via gravações radiofônicas ou cadernos de cifras pelos ministros de música.

outro, acompanhados pelo toque de toada ao violão. Estas canções católicas tem uma nítida influência do modelo de composição da música popular brasileira, tanto na formação harmônica e melódica quanto na escolha dos ritmos utilizados.

Segue-se uma sequência de orações responsoriais, e é feita a “oração ao Espírito Santo”. Para finalizar a novena se entoa a canção “Santa Mãe Maria”, do cancionário católico, em ritmo de guarânia. Nesta música também se apresenta uma forte distinção entre as partes da canção, que destaca o canto do refrão todo em coro reafirmando o caráter massivo deste tipo de composição.

Finalizado o rito é oferecido um lanche para os participantes da novena, como o tradicional costume das folias do Divino, onde cada casa que recebe a visita do santo precisa fazer a paga de retribuição e hospitalidade, além de oferecer o pouso para a bandeira. Aqui os noveneiros não precisam de pouso, mas a bandeira e a imagem do Divino ficam na casa do anfitrião até que o grupo de procissão venha buscar no próximo dia e conduzir até a próxima casa.

O que se procura destacar aqui não é a forma de composição, que é externa ao território, mas sim as escolhas feitas pelos participantes, a organização e as formas de execução musical que se configura como um modo de produção musical local, assim como a relação entre estas diferentes práticas musicais. A prática da festa do Divino é em si uma preocupação dos festeiros na continuidade da tradição do território, mas o fazem a partir de uma perspectiva que tem como referência a instituição religiosa que traz consigo práticas musicais diversas das tradicionais do faxinal. Desta forma é preciso entender este espaço da festa do Divino ligada à paróquia como um diálogo entre as práticas culturais institucionais e as práticas familiares e comunitárias, que se dá em um ambiente de disputa pela autoridade simbólica, mas também de disputa de temporalidades e formas de racionalidade.

4.1.7 NOVENA NO CENTRO DE INÁCIO MARTINS

No dia seguinte ao encontro na chácara houve o próximo encontro da novena do Divino, que aconteceu em uma casa residencial no centro de Inácio Martins. A ordem litúrgica seguiu a mesma estrutura de orações e leituras, apresentando algumas modificações no repertório musical, que executou as seguintes canções: “A nós descei Divina Luz”, compositor Eugênio Jorge executada com ritmo de toada;

“Espírito Santo, iluminai”, do compositor Valter Gomes, tocado em ritmo de Valsa; “O Povo de Deus”, de Pe. Zezinho, também em ritmo de Valsa; e “Senhor, vem dar-nos sabedoria”, do cancionero católico, em ritmo de toada.

4.1.8 NOVENA NA COMUNIDADE RIO PEQUENO

A capela do Rio Pequeno foi a primeira igreja construída em Inácio Martins, distante 5 km do centro da cidade, forma o centro da povoação da comunidade. É uma construção de madeira, que tem ao lado um paiol comunitário ligado à Associação de Moradores e uma cozinha comunitária onde se organizam as festas. No alto de um pequeno morro há uma gruta devocional no gramado do faxinal, todo este espaço de uso comum dos moradores, rodeado por casas das famílias moradoras, exceto o espaço de uma empresa construtora que se localiza na entrada da comunidade, de frente para a capela.

FIGURA 261 - GRUTA DO RIO PEQUENO



Fonte: Registro fotográfico feito pelo próprio autor (2022)

Esta novena é organizada pela família de Ariel e Fernanda Martins, moradores da comunidade, e se trata de uma procissão tradicional feita pela família pelas vias da comunidade, de um grupo de no máximo dez pessoas. A procissão se inicia em uma pequena capelinha construída na estrada principal, em uma via íngreme, que sobe

até a entrada do faxinal e termina na gruta onde se reza a novena. Durante o trajeto são entoados alguns cantos e é rezado o terço da misericórdia, um terço específico para algumas ocasiões.

As músicas cantadas fazem parte do cancioneiro comunitário católico, entretanto, nota-se uma forma de cantar bem tradicional, associada ao tipo de emissão vocal que mistura o som gutural com o nasal e os tons mais agudos. Estes são entoados à *capella* e em uníssono. Um movimento interessante se dá durante as rezas do terço, que apresenta uma rotatividade de puxadores de reza que dinamiza a participação nas orações.

QR CODE 9 - PROCISSÃO DO DIVINO RIO PEQUENO



Fonte: Registro audiovisual feito pelo próprio autor (2022)

4.1.8.1 O RITO

Em frente à capelinha inicia-se a oração do terço mariano, que consiste de uma série de orações entremeadas por reflexões chamadas de “mistérios”. A cada mistério é entoada uma canção. Este momento é todo entremeado pela queima de fogos de artifício anunciando a prática devocional.

As orações do terço seguem a ordem: Oração do “Creio”, “Pai Nosso”, 5 repetições de “Ave Maria”, “Glória”, “Oh meu bom Jesus, perdoai-nos”, “N.Sra Aparecida rogai por nós”⁵⁸, “Divino Espírito Santo, iluminai-nos”. Ao terminar este primeiro mistério cantou-se a canção “Estaremos aqui reunidos como estavam em Jerusalém”. Esta canção faz parte do cancioneiro católico, se tratando de uma divisão de versos em quadras, uma para o verso e uma para o refrão que se repete com duas

⁵⁸ A cada vez que se chega nesta oração, se direciona para um santo diferente ou para o Divino.

melodias diferentes. Há o apoio do livro da novena como guia para os acontecimentos que é sempre consultado durante a peregrinação.

Reza-se o segundo mistério do terço, mas a cada mistério muda o puxador da reza, sem a necessidade de designar a função, a partir de um código interno já estabelecido entende-se a ordem dos puxadores organicamente.

Chegando ao fim desta sessão de orações cantou-se a música “Vem Espírito Santo Vem Iluminar”, parte do repertório cancionero católico. Esta canção também se compõe de duas estrofes organizadas em quadras e um refrão que enuncia o título da canção. A música tem um caráter tonal que lembra o contexto melódico das marchinhas populares.

Reza-se o terceiro mistério do Terço, sendo finalizado com a execução de um coro litúrgico, como passagem de uma parte a outra do rito, que diz “Envia teu espírito Senhor, e renova a face da terra”, também parte do cancionero litúrgico católico. O quarto mistério é encerrado pela canção “Povo Novo”, do compositor católico Zé Vicente. Cantaram apenas uma estrofe e o refrão da canção, que se encaixa dentro da estética da música popular brasileira, todos até aqui em tom maior. O quinto mistério finaliza com a oração “Salve Rainha” e “em nome do Pai”, mas sem executar nenhuma canção neste momento, iniciam a procissão em silêncio.

Após um tempo de caminho em silêncio inicia-se a oração do terço da misericórdia. Da mesma forma que o terço comum ele se constitui das contas do Rosário, mas substituindo as orações, nas repetições das contas reza-se “Pela sua dolorosa paixão, tende misericórdia de nós e do mundo inteiro” finalizando cada mistério com “Deus santo, Deus forte, Deus imortal, tende piedade de nós e do mundo inteiro”.

Seguindo-se a esta sequência de orações, executou-se a “canção de Pentecostes” de composição do Frei Luiz Turra, que compõe o cancionero litúrgico católico. Esta música se estrutura em quatro estrofes organizadas em quadras, separadas por um refrão de dois versos, enquanto as estrofes apresentam uma melodia mais linear, baseada em notas conjuntas, o refrão apresenta notas mais

longas e com saltos melódicos maiores, que parece ser uma característica interessante destes cantos litúrgicos, no modelo recitativo-ária⁵⁹.

Outras duas músicas foram executadas durante o percurso da procissão, a “Bandeira do Divino” do compositor Ivan Lins, que é uma música do cançãoeiro popular que trata da religiosidade popular e que foi incorporada a este universo, e “Olhando a Sagrada Família” do compositor católico José Acácio Santana.

A procissão se encerra na chegada à gruta, onde serão realizadas as leituras da novena, seguindo os mesmos moldes das leituras descritas anteriormente. Neste momento não há mais a presença da música, em um momento devocional familiar diante do altar.

Mesmo com o obstáculo da chuva, alguns membros da comunidade, que não participaram da procissão da novena, estavam realizando um Puxirão para dar retoques na pintura e manutenção da capela, e realizando alguns preparativos para a festa que seria realizada no dia seguinte. Enquanto isso, na cozinha comunitária também eram sendo feitos preparativos para a alimentação que seria oferecida durante a festa do Divino.

FIGURA 272 - PUXIRÃO DE RESTAURAÇÃO DA CAPELA DO DIVINO



Fonte: Registro fotográfico feito pelo próprio autor (2022)

⁵⁹ Recitativo e ária são os dois tipos de composição contrastantes presentes nas obras de Ópera, onde um tipo é voltado para ilustrar a história, enquanto o outro serve como ápices onde o coro todo canta junto.

Os mutirões, também chamados de Puxirões para o preparo da terra perderam protagonismo com a chegada de novos métodos e ferramentas agrícolas à região, no entanto, eles continuam bem presentes em outros contextos, como este de manutenção e preparativos para as festas na comunidade.

4.1.9 FESTA DE SÃO PEDRO

A festa de São Pedro foi marcada como inauguração do novo paiol de Adilson Stresser, construído no seu terreno particular no Quarteirão dos Stresser, no dia 22 de julho de 2022, em homenagem ao santo padroeiro dentro do contexto das festas de santo dos faxinais. Ali ocorreram diversas atividades culturais, iniciando com um culto de boas vindas realizado na capela comunitária do faxinal, uma procissão de 500m até o terreno particular de Adilson, a erguida do mastro de São Pedro, a fogueira, mesada de anjo, janta comunitária, dança de quadrilha e bailinho.

FIGURA 283 - FESTA DE SÃO PEDRO



Fonte: Registro fotográfico feito pelo próprio autor (2022)

Esta celebração foi uma festa da comunidade de Quarteirão dos Stresser, porém além dos convidados de várias localidades próximas e parentes mais distantes na inauguração, também estava presente um grupo articulado em Curitiba junto ao

consulado de Luxemburgo, que fez uma excursão com pessoas com ascendência neste país europeu, assim como com descendentes da família Stresser que não tinham mais contato com o ramo que vive no interior, para participar da festividade.

A atividade se inicia na capela comunitária, com um caráter mais formal, agradecimentos e apresentações, algumas preces a preparação para a procissão. Ali se destinaram alguns responsáveis por carregar os quadros e flâmula de São Pedro, padroeiro da festa, São João Batista, Santo Antônio e São Paulo, assim como o mastro e as velas.

A procissão pela via principal da comunidade, saiu da frente da capela e foi até a entrada da chácara de Adilson, que fica há uma distância próxima, cerca de 500m, onde, dentro do terreno, se formou uma roda para acompanhar a erguida do mastro. Na mesma linha da roda, mas de frente para a entrada do paiol, onde estava sendo montado o mastro, se posicionaram os três estandartes com as imagens dos santos, em lugar de destaque.

Neste momento estavam preparando o mastro, fixando a flâmula de São Pedro nele, aprofundando o buraco onde ele seria enterrado. Enquanto isso as pessoas em volta faziam suas práticas de devoção, como rezar o terço e cantar algumas canções. Entre estas se registrou a canção católica “Bendita, Louvada Seja no Céu a Divina Luz” e “O Povo de Deus” de Pe. Zezinho.

A primeira destas canções, em princípio foi entendida como uma cantoria tradicional, devido tanto à sua forma estrutural, quanto à forma com que foi interpretada pelo povo. Se trata de uma melodia de duas frases que vão se repetindo, e de estrofes em sextilhas, que fazem uma repetição dos últimos dois versos, cada um deles em redondilhas maiores, e a execução à *capella* em um ritmo lento e cheio de melismas e legatos.

No momento em que foi levantado o mastro, era esta a música que se cantava, acompanhado por uma queima de rojões comemorativos. Enquanto isso se consumava o ato de enterro do mastro, jogando as últimas pás de terra sobre o espaço que se apresenta diretamente embaixo da bandeira, quanto se rezava um terço. Assim que as orações se encerraram houve uma queima de fogos de artifício seguido de salvas de palmas. Entre falas de agradecimento por parte do anfitrião e queima de rojões, os porta-estandartes se encaminharam para dentro do paiol para fixar os quadros dos santos na parede.

Na sequência foi preparada a mesada de anjo, que consistia de um bolo com a imagem de São Pedro separada para as crianças. Após uma oração da “Salve Rainha” foi cortado o bolo e as crianças foram servidas. No paiol ao lado, de tamanho bem reduzido, foi servido um lanche à vontade, com cachorro quente, bolos, cucas, etc.

Neste momento chegaram dois gaiteiros convidados para participar da festa, moradores da região do Quarteirão dos Stresser que iriam tocar uma quadrilha. Num momento inicial tocaram algumas músicas gauchescas, estilo de xote e bugio instrumental, se aquecendo, enquanto algumas pessoas aproveitavam o espaço do paiol para dançar em pares.

Na sequência ocorreu uma dança de quadrilha com uma coreografia complexa que será descrita a seguir, para depois ser retomado o uso do acordeão e os dados musicais concernentes a esta prática.

A coreografia consiste no seguinte fluxo de movimentos: faz-se uma fila de casais/pares na porta do paiol. Estes entram dançando em fila com as mãos para trás, mas segurando a mão do par atrás das costas, o homem do lado esquerdo e a mulher no lado direito. Alguns destes pares se constituem de duas mulheres, pois, aparentemente, há um número maior de mulheres que de homens interessados na dança.

Ao atravessar o paiol os pares soltam as mãos, e fazem um movimento em sentido inverso, a fila da esquerda vai para a esquerda, enquanto a fila da direita vai para a direita voltando em direção à porta, até que o primeiro par se encontre novamente na entrada do paiol, eles dão os braços e fazem uma nova entrada puxando a fila novamente pelo centro.

Nesta volta, o casal segue junto de braços dados, o primeiro par vai para a esquerda, enquanto o segundo par vai para a direita e assim segue o movimento até que fiquem duas filas de cada lado de paiol, uma de frente para a outra e soltam os braços do par.

Adilson assume a posição de mestre da dança, que comanda os movimentos e dá comandos de voz para as mudanças na coreografia.

O mestre vira de costas, sendo imitado pelos outros dançarinos, cumprimenta os que estão de fora da dança e se vira novamente para a posição de frente o centro. As filas se movimentam em direção ao centro, se aproximando uma da outra até se encontrarem. Fazendo um novo par com a pessoa que está à sua frente, estes dão

os braços fazendo rodopios e trocando de braços com a mesma pessoa, mas sem sair do lugar. Repetem isso várias vezes e, então passam a se afastar um do outro até formar as filas de cada lado do paiol novamente. Seguindo os comandos do mestre, saem dos dois lados em direção ao centro, se cumprimentam e volta para o seu lugar.

Na sequência todos dão as mãos e formam uma roda que começa a girar em sentido anti-horário. Ao comando de “outro lado” passa a girar em sentido horário. Ao comando “Olha a chuva” soltam-se as mãos e faz-se um gesto com as mãos acima da cabeça, se protegendo da chuva. Ao comando “A ponte quebrou”, a roda volta a girar em sentido anti-horário. Ao comando “É mentira” a roda inverte o giro para o sentido horário novamente.

O comando “Olha a cobra” todos dão um salto. “Vamos ao centro” as pessoas soltam as mãos e um dos pares se direciona para o meio do galpão, dando as mãos e formam uma roda interna, enquanto os outros formam uma roda externa em volta da primeira. A roda interna gira em sentido horário enquanto a roda externa gira em sentido anti-horário. Ao comando “outro lado”, ambas as rodas invertem o sentido, a interna passa a girar sentido anti-horário e a externa em sentido horário. “O cavalheiro coloca a mão no ombro de uma dama”, mas, seguindo as instruções do mestre, sem largar a outra mão da roda e sem parar a dança. Desta forma, as duas rodas se aproximam e se tocam com os braços e passam a girar no mesmo sentido horário.

O comando “volta tudo ao normal” volta a configurar as duas rodas, interna e externa girando em sentido inverso, a interna no sentido horário e a externa em sentido anti-horário. O mestre comanda a segurar a dama. A pessoa da roda externa pega no ombro de alguém da roda interna, soltando as mãos e continuam a dançar em sentido anti-horário. Comando “outro lado” inverte a direção. E outro comando faz voltar ao movimento anterior, com as duas rodas, uma interna e outra externa girando em sentido inverso.

Com o comando “Coroa de Espinho” a roda externa, de mãos dadas, precisa passar o braço por cima da roda interna, sem soltar as mãos, formando um entrelaçado entre as duas rodas. “Despassar” e “transpassar” faz a roda externa tirar os braços de cima da outra roda e passar por baixo dos braços da roda interna, fazendo um movimento contrário entrelaçado dançando no mesmo lugar, mas aí começam a girar em sentido anti-horário, entrelaçados. “Despassar” e “transpassar”

novamente faz vir pra trás e passar os braços por cima novamente. Ao comando eles soltam os braços e dão as mãos seguindo o giro. “Vamos ao centro” forma novamente a roda interna. Esses movimentos vão se revezando aos comandos do mestre.

Inicia-se uma nova coreografia, a roda externa fica parada, sem dar as mãos e batendo palmas, enquanto a roda interna vai girando, sem dar as mãos em fila. Depois inverte, a roda interna (damas) vai para fora e a externa (cavalheiros) vai para o centro fazendo o mesmo movimento. Volta a ter uma única roda de mãos dadas e girando sentido anti-horário (direita). O primeiro casal passa para dentro da roda puxando uma fila, com o cavalheiro na frente de mãos para trás segurando as mãos da dama logo atrás. Faz umas voltas seguindo o mestre e volta a formar a roda inicial de mãos dadas. O cavalheiro a frente dá as mãos para a dama atrás, com os braços levantados acima da cabeça formando um “túnel”. Faz um movimento de giro, sem soltar as mãos do par, passando a dama a ficar na frente e o cavalheiro atrás, o cavalheiro fica parado, só a dama se move. “Balão de Flor”, com este comando, a dama que está atrás passa para frente e pega na mão do próximo cavalheiro, trocando de par, passa novamente para frente e troca de par até chegar ao par original.

Um outro movimento é o da roda girando e os pares de braços dados lado a lado. “Olha o túnel” é o comando para o primeiro casal ficar de frente um para o outro e dar as mãos acima da cabeça formando uma passagem por onde o segundo casal passa por baixo e se posiciona em sua sequencia, aumentando o túnel por onde toda a fila vai passar. Ao chegar ao final do túnel, o casal sai dançando de par e voltam a formar a roda, com o casal lado a lado de braços dados e dando tchau para os de fora em sinal de encerramento da dança. Finaliza-se o ato com uma salva de palmas.

QR CODE 10 - DANÇA DA QUADRILHA



Fonte: Registro audiovisual feito pelo próprio autor (2022)

Sobre a música executada durante o período de baile na festa de São Pedro, estavam presentes dois gaiteiros membros da comunidade, com acordeões, aos quais chamam de gaita pianada, por ter teclas como um piano, em contraponto às gaitas de

botões. Para que pudessem tocar juntos, um deles utilizava o registro de timbre mais seco, que toca as notas sem muito prolongamento, enquanto o outro utilizava um registro de timbre mais alongado. O acordeão possui algumas chaves seletoras, como as de um órgão, que moldam o timbre do instrumento de diferentes formas. Após a aprovação dos gaiteiros à participação do pesquisador como acompanhamento musical, havia também uma viola, responsável por manter a base rítmico-harmônica.

O formato da prática musical é de Roda, uma experiência aberta aos músicos presentes, que leva em conta a rotatividade dos intérpretes durante o baile, a oralidade e o improviso, que se posicionam de uma maneira mais ou menos homogênea, um ao lado do outro, sem uma hierarquia determinada à priori.

Foram observadas cinco músicas instrumentais tocadas durante a primeira parte do bailinho, enquanto na segunda parte o grupo foi complementado pela chegada de dois cantores, entretanto, apenas uma música desta parte foi registrada para análise posterior.

A primeira música instrumental apresenta um ritmo de xote lento, este ritmo se caracteriza por uma forte marcação rítmica de três tempos, que se repete de forma binária, formando uma clave de 16 pulsos que se divide simetricamente. Entretanto, há uma acentuação de nota abafada que é executada pelo violão ou viola, como um contraponto sobre a marcação rítmica principal, no terceiro e sétimos pulsos, se repetindo de forma simétrica. Assim, apresenta-se este esquema de Clave, seguindo o modelo de representação de Oliveira Pinto (2004) e Pitre-Vásquez (2024)⁶⁰:

FIGURA 294 - CLAVE DE XOTE

X . . . X . X . | X . . . X . X . (16 pulsos)

Fonte: Esquema transcrito pelo próprio autor (2023)

A organização harmônica se dá a partir de uma relação entre dois polos que causam uma sensação de tensão e repouso, representados mais explicitamente pelas notas graves, tocadas pela mão esquerda na gaita, sobre o V e I graus da escala

⁶⁰ Neste modelo o "." simboliza a contagem de tempo mínima, enquanto o "X" representa a nota executada com maior intensidade e o "x" com menor intensidade.

diatônica, que se alternam a cada execução da clave rítmica, expressos aqui como Dominante e Tônica.

A música apresenta duas partes que se identificam a partir da melodia, a primeira com pouca movimentação de notas, e a segunda que apresenta um tema melódico mais elaborado a partir da escala. Cada uma destas partes apresenta duas frases melódicas em forma binária.

Se a clave é dividida em duas metades simétricas, a primeira frase se inicia sobre o nono pulso, que coincide com o ataque mais forte da segunda metade da clave, que caminha por graus conjuntos sobre os pulsos marcados pelo ritmo. A segunda frase se inicia no oitavo pulso como uma antecipação, que se afirma quando se repete no nono pulso repetindo o primeiro padrão rítmico. Portanto, a métrica da primeira parte se inicia na segunda metade de uma clave e termina na primeira metade da outra clave.

A segunda parte se inicia no sexto pulso e executa notas em todas as marcações rítmicas até o primeiro pulso da próxima clave seguindo uma escala, marcando as notas que se apoiam sobre o ritmo com uma maior acentuação, o que se repete na segunda frase. Ou seja, as três primeiras notas soam como uma antecipação que só se firma na quarta nota sobre o tempo forte.

A escala utilizada é a diatônica, que se organiza em sete tons que se repetem a partir da oitava, e a escolha das notas se pauta sobre o momento harmônico. No momento da Tônica, que se dá sobre o Grau I da escala, privilegiam-se as notas que ocupam as posições 1, 3, 5 e 6, e as posições 8 e 10 na oitava mais aguda. Sobre o momento da Dominante, que se dá sobre o grau V da escala, a preferência é pelas posições 2, 4, 5, 7 e 9, já na oitava superior.

FIGURA 305 - ESCALAS HARMÔNICAS



Fonte: Transcrição feita pelo próprio autor (2022)

A melodia divide cada tempo em dois, a partir de um tipo de contagem que é classificado na música popular como “*shuffle*”, no qual a primeira nota tem uma duração maior, enquanto a segunda nota é encurtada, se mantendo ambas dentro do espaço de um pulso rítmico. Cada uma das frases se divide de forma binária, o que pode ser entendido sob o padrão pergunta-resposta, exatamente no pulso forte que divide as duas partes simétricas de cada Clave, de forma que a primeira frase se inicia sobre a Tônica e se encerra sobre a Dominante, ao contrário da sua resposta que se inicia sobre a Dominante e acaba sobre a Tônica, movimento este que se repete em todos os fraseados, sob o esquema harmônico ABBA (Tônica-Dominate x Dominate-Tônica).

FIGURA 316 - SISTEMA GRÁFICO MUSICAL DO XOTE LENTO

The figure displays four systems of musical notation for 'Xote Lento'. At the top left, a legend shows a triplet rhythm: a quarter note followed by two eighth notes beamed together, with a '3' above them. The notation is organized into four systems, each with a fretboard diagram above a rhythmic pattern. The fret numbers are: System 'a' (6, 4, 3, 4, 2, 7, 7, 5, 4); System 'b' (3, 1, 6, 4, 3, 4, 2, 7, 7, 5, 4); System 'c' (3, 1, 10, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 3, 5, 3, 5, 4, 2, 9, 9, 8, 7, 5, 5, 7, 6, 4, 4, 6); and System 'd' (5, 1, 10, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 3, 5, 3, 5, 4, 2, 9, 9, 8, 7, 5, 5, 7, 6, 4, 3, 2, 1). The rhythmic patterns consist of 'X' marks and dots, indicating strumming directions and timing. Systems 'a' and 'b' are grouped under a bracket labeled 'A', and systems 'b' and 'c' are grouped under a bracket labeled 'B'. The first 'X' in each system is circled.

Fonte: Transcrição feita pelo próprio autor (2022)

QR CODE 11 - XOTE LENTO



Fonte: Registro audiovisual feito pelo próprio autor (2022)

Não há um espaço de solo de improviso, mas a apresentação do tema é a parte principal da música, sendo executada com mais intensidade que as partes em que há progressões harmônicas, cada vez em que o tema é apresentado, se invertem os papéis dos instrumentistas como solista e acompanhante.

Enquanto se executa esta música, alguns pares de valseadores ocupam o salão fazendo uma dança de par. Destaca-se uma modalidade de bailado onde ambos os dançarinos mantêm uma das mãos posicionadas na cintura, enquanto a outra mão toca no parceiro. Enquanto o par está de frente, se dá três passos para o mesmo lado, acompanhando as três batidas mais fortes do ritmo musical, enquanto no quarto tempo, onde não há um preenchimento musical, os dançarinos batem com os pés no chão, de forma que o som percutido do sapateado soe como um contraponto rítmico com a levada dos instrumentos. No próximo compasso o movimento se repete com passos para o lado inverso, este movimento se segue entremeado por rodopios da dama segurando a mão do companheiro em seu entorno.

Uma segunda coreografia um pouco mais simples, apresentada por outros pares consiste em dar três passos para um lado, enquanto no quarto se junta os pés ao centro, mudando de direção no próximo compasso. Quando há dois casais indo na mesma direção, procura-se corrigir o trajeto para que não se choquem durante os movimentos, cada par ocupa um espaço à sua volta que deve ser respeitado, embora todos os casais circulem por todos os espaços do salão.

A segunda música executada apresenta um ritmo de bugio⁶¹. Este ritmo é mais rápido, e se caracteriza pela presença de um tempo forte no primeiro tempo, seguido de duas notas curtas executadas no contratempo com baixa intensidade, como se fosse uma tomada de impulso, pelo toque de duas notas fortes no próximo tempo, sendo representada pelo seguinte esquema:

FIGURA 327 - CLAVE DE BUGIO

X . . x X . x . | X . . x X . X . (16 pulsos)

Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

⁶¹ O Bugio além de um ritmo regional que se assemelha a uma Vaneira tocada mais lentamente, e é baseado em uma dança que imita os movimentos de primatas, os bugios.

A organização harmônica segue a mesma estrutura da música anterior, apresentando um acorde para cada execução da clave, sendo o primeiro sobre o I grau e o segundo sobre o V grau. A organização escalar também segue o mesmo princípio anterior, mas agora orbitando a nota Fa# como centro.

A melodia divide a música em quatro partes diferentes, sendo que a primeira e a terceira são executadas por um músico, enquanto a segunda e a quarta são executadas pelo segundo gaitero, cada uma destas partes equivale a quatro ciclos da Clave. Em cada uma destas partes há duas frases melódicas que se iniciam no nono pulso, na segunda metade da Clave, e se encerram no início da primeira metade da próxima Clave.

A parte A funciona como uma apresentação melódica, com pouco movimento das notas que se seguem, por graus conjuntos. A parte B apresenta movimento com várias repetições da mesma nota, a partir das mesmas notas que já haviam sido apresentadas na parte A. A parte C apresenta o tema musical em si, sobre a mesma ideia musical da parte B, o que dá a entender a segunda parte como uma variação do Tema, mesmo que tenha sido executada anteriormente. A última parte se dá com um solo de baixaria⁶² feito pela mão esquerda do acordeão, utilizando pela primeira vez notas que ficam abaixo da tônica.

A primeira frase da parte A se inicia com uma subida da escala que sai da nota 1 até a 5, e completando com sua resposta que faz voltar até a nota 3 da escala em um movimento ascendente. A segunda frase se inicia no último pulso da primeira metade da clave, como um impulso no grau 6, mas caindo para o grau 3 logo no próximo tempo acentuado, descendo até o grau 2, movimento que se repete na segunda frase, que se inicia no grau 5 em movimento descendente que se encerra na tônica, mas todas estas notas são tocadas juntas com suas terças paralelas acima da nota principal, podendo ter relação com os movimentos vocais tradicionais destacados anteriormente.

A melodia da parte B acompanha a métrica do ritmo base repetindo a mesma nota diversas vezes, iniciando com a terça sobre a tônica também no nono pulso da primeira clave. Essa nota muda na troca para a clave sobre a Dominante, continuando

⁶² Baixaria é o termo usado para os instrumentos que atuam na região mais grave do espectro sonoro em execução, que fazem a função de baixo harmônico a partir de frases melódicas que se destacam no arranjo musical.

com a mesma divisão rítmica, mas retomando as notas apresentadas também na segunda clave, na primeira parte. Esse processo imitativo aparece novamente na segunda frase, que aplica sobre a Tônica, utilizando o grau 6, 5 e 3, e voltando para a mesma ideia nos graus 5 e 4, que se resolve novamente na terça, que era a nota inicial da parte B, fortalecendo a ideia da conclusão com movimento escalar descendente.

A terceira parte inicia com uma frase que também utiliza todas as notas acentuadas nos tempos fortes, entretanto não segue nessa estrutura, diminuindo a quantidade de notas que dá a entender um tema melódico. Este tema se inicia na terça, como na parte anterior, mas passa pelo sexto grau e se move para baixo por graus conjuntos até chegar no grau 2 sobre a Dominante, como aconteceu na parte A, e responde com um fraseado que aplica a mesma ideia sobre a sequência da parte anterior. A segunda frase repete o início da primeira, mas conclui com outro movimento escalar descendente com o retorno para a terça.

A parte D representa a apresentação de uma novidade, que é o solo da baixaria da gaita, feita pela mão esquerda do instrumentista, e que usa notas mais graves do que a tônica. A frase se inicia com um movimento ascendente, sobre um tempo fraco, que vai afirmar a tônica no nono pulso. A frase continua no registro grave, utilizando uma nota fora da escala, o #4⁶³ como nota de passagem sobre a Dominante, que repousa na tônica, por um movimento escalar descendente.

Os gaiteiros utilizam uma técnica de jogo de fole que acompanha a melodia. O acordeão produz som a partir do movimento lateral do fole, que se dá quando o instrumentista abre ou fecha os braços empurrando o ar para as palhetas internas do instrumento. Neste caso, o instrumentista aproveita a troca de notas para alterar a direção do movimento do fole, como uma técnica de articulação da emissão das notas.

⁶³ A nota alterada #4 pode ser vista como parte da escala modal Lídio 7, que pode ser encontrada em músicas regionais do nordeste ou no Fandango Caiçara.

FIGURA 338 - SISTEMA GRÁFICO MUSICAL DO BUGIO

The figure displays a musical notation system for Bugio, organized into four parts (A, B, C, D) and two sections (I and V). A legend at the top left shows a triplet rhythm: three eighth notes beamed together, with a '3' above them, followed by an equals sign and a single eighth note.

Part A:

Section I: $X \dots x X \dots x \dots | X \dots x X \dots x \dots | X \dots x X \dots x \dots | X \dots x X \dots x \dots$
 Fingerings: 3 1, 1, 2 3 4 5, 5 4

Section V: $X \dots x X \dots x \dots | X \dots x X \dots x \dots | X \dots x X \dots x \dots | X \dots x X \dots x \dots$
 Fingerings: 6, 3 5 3 5 2, 5 5 5 3 2

Part B:

Section I: $X \dots x X \dots x \dots | X \dots x X \dots x \dots | X \dots x X \dots x \dots | X \dots x X \dots x \dots$
 Fingerings: 1, 3 3 3 3 5 4 4 4 4 5 4 4 4 4

Section V: $X \dots x X \dots x \dots | X \dots x X \dots x \dots | X \dots x X \dots x \dots | X \dots x X \dots x \dots$
 Fingerings: 6 5 5 3 3, 6 5 5 3 3 5 4 4 4 4 5 4 4 4 4

Part C:

Section I: $X \dots x X \dots x \dots | X \dots x X \dots x \dots | X \dots x X \dots x \dots | X \dots x X \dots x \dots$
 Fingerings: 3, 3 3 6 6 5 4 2 5 5 5 4

Section V: $X \dots x X \dots x \dots | X \dots x X \dots x \dots | X \dots x X \dots x \dots | X \dots x X \dots x \dots$
 Fingerings: 6 3 3, 3 3 6 6 5 4 2 5 5 5 4 4

Part D:

Section I: $X \dots x X \dots x \dots | X \dots x X \dots x \dots | X \dots x X \dots x \dots | X \dots x X \dots x \dots$
 Fingerings: 3, 5 6 7 8 8 6 6 5 #4 3 2 8 7 6 5 4 3 2

Section V: $X \dots x X \dots x \dots | X \dots x X \dots x \dots | X \dots x X \dots x \dots | X \dots x X \dots x \dots | X$
 Fingerings: 1, 5 6 7 8 8 6 6 5 #4 3 2 8 7 6 5 4 3 2 | 1

Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

QR CODE 12 - BUGIO



Fonte: Registro audiovisual feito pelo próprio autor (2022)

A terceira música também é executada em ritmo de xote, entretanto apresenta características distintas das trabalhadas anteriormente. É dividida em duas partes, a primeira com a apresentação de um tema, respeita a clave rítmica, mas apresenta uma troca de função harmônica na metade da clave. Esta primeira parte também

apresenta uma melodia dividida em duas vozes, o início que se configura como uma subida de escala do grau 5 até a tônica no baixo, sendo respondido por uma insistente terça no agudo, depois mudando para nota 2 quando a harmonia troca para a função dominante. Já a segunda parte apresenta um movimento harmônico descendente que se configura como formação de acordes propriamente ditos, e não mais como condução de vozes, passando por acordes invertidos e pelo uso do acorde de Subdominante no IV grau da escala, assim como seu relativo, o II grau menor.

Embora seja possível identificar algumas semelhanças na execução musical, como a técnica do “*shuffle*” na divisão das notas melódicas, a escolha das notas de acordo com as funções harmônicas que coincide com o que foi visto em outras peças, e a presença importante de movimentos melódicos descendentes como resolução, há também outras características únicas, como as posições de mudança harmônica, a divisão de linhas melódicas em duas vozes independentes, o aparecimento de blocos sonoros, e as inversões dos acordes, assim como a presença da Subdominante. Estes aspectos mais próximos da lógica tonal de execução musical, assim como a intenção melódica se apresentam sob um caráter mais moderno, pode ter relação com as músicas trazidas pelos imigrantes, ou ainda com aspectos incorporadas por meios das mídias, e adaptados a um modo de próprio de execução.

Sobre a dança, em grande parte são reproduções dos mesmos padrões destacados no primeiro xote trabalhado anteriormente, mas se destaca um movimento coreográfico que aparece nesta música, aonde o cavalheiro conduz o rodopio da dama com uma mão, fazendo com que se fiquem com o corpo colado lado a lado, dando alguns passos a frente, e retornando de costas, finalizando com um novo rodopio.

A quarta música é executada com ritmo vaneira, que tem uma distribuição rítmica bem semelhante ao bugio, mas é tocada mais rápida e possui três ataques rítmicos, no primeiro, quarto e sétimo pulsos, que se repetem no nono, décimo segundo e quinquagésimo pulsos da Clave. Ela apresenta uma divisão harmônica bem definida em forma binária, sendo a primeira sobre a função da Tônica e a segunda sobre a função da Dominante, com centro harmônico sobre Lá bemol.

A cada repetição de uma parte os instrumentistas invertem qual deles fica responsável por executar as partes solistas. A música se divide em três partes, sendo que a primeira e a terceira apresentam a mesma divisão rítmica, que se inicia sobre o

sexto pulso, faz uma pausa sobre o décimo pulso e depois executa notas em todos os pulsos até finalizar no primeiro pulso da próxima clave. Entretanto a primeira parte apresenta as notas que serão usadas na música, enquanto a terceira se configura como um tema melódico mais bem definido. A segunda parte se configura como uma sequência melódica de quatro notas que vai se repetindo uma nota abaixo, até finalizar na terça da escala.

A escolha de notas segue a mesma lógica explicada anteriormente, entretanto, esta música apresenta o uso mais intenso das notas mais graves que a tônica, que são representadas graficamente com o sinal (-) como indicação. A primeira parte inicia ambas as suas frases com um arpejo descendente, o que mostra que estas notas configuram um pensamento vertical, como um bloco de notas possíveis de serem tocadas, seguidos por uma resposta de notas em grau conjunto, finalizando com um movimento ascendente das notas mais graves atingindo a tônica, na primeira vez por um salto melódico, na segunda por uma subida em graus conjuntos. Esta característica é uma novidade, se comparada às músicas apresentadas anteriormente.

A segunda melodia se configura como uma sequência melódica com quatro notas, tocadas em terças pelo acordeão, e que preza para que na posição do tempo forte a nota pertença ao acorde presente na harmonia. Entretanto, as outras notas se configuram como passagem, que produz um desenho descendente que se replica ao longo da frase, na primeira iniciando a partir da tônica, na segunda iniciando a partir quinta.

A terceira parte se inicia na terça com um movimento ascendente que vai até o quinto grau e reinicia o movimento desde a terça, subindo até a tônica, que se resolve com um retardo na sétima, já na segunda clave. Essa frase é respondida com o mesmo movimento melódico a partir da sétima, que acaba em um salto descendente sobre a terça, mas é respondida por uma frase com a mesma métrica, com uma estrutura melódica diferente, com um salto da terça para a sexta que se resolve na quinta, seguido de uma escala descendente. A melodia volta para a quinta, e responde com uma frase escalar descendente da tônica no agudo até a tônica no grave, com uma inversão de sentido no final da frase.

FIGURA 39 - SISTEMA GRÁFICO MUSICAL DA VANEIRA

I

V

A

B

C

Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

QR CODE 13 - VANEIRA



Fonte: Registro audiovisual feito pelo próprio autor (2022)

A última música desta sessão se trata de “Festa do Morro Feio” dos “Irmãos Bertussi”, que foi cantada quase no fim do baile da festa de São Pedro. Esta música é executada também sobre o ritmo do Bugio. Ela apresenta cinco estrofes cantadas, cada uma delas composta por quatro versos que representam uma frase melódica. Contudo, a primeira e a terceira frase melódicas são a mesma, que se respondem de formas diferentes no segundo e no quarto verso. Entre cada um dos versos é tocado duas vezes um interlúdio instrumental que executa a mesma melodia vocal, mas com floreios e uma marcação bem acentuada na rítmica desta marca.

A harmonia respeita o mesmo padrão demonstrado anteriormente, de uma clave na função Tônica, respondida por outra clave na função Dominante. A melodia é composta praticamente de graus conjuntos, mas um destaque importante é que entre as partes de pergunta e resposta das frases, há um salto de terça ascendente que mantém uma nota longa na terça da Dominante, e que se resolve no movimento descendente que finaliza na terça da Tônica no final da frase. Entretanto, esse salto ascendente foge ao padrão identificado nas músicas anteriores.

Sobre a versificação, a música se estrutura em quadras, estrofes compostas por quatro versos em redondilhas maiores, com sete sílabas poéticas em cada. Cada estrofe apresenta uma mesma terminologia nos quatro versos, porém diferentes um do outro.

Sobre o timbre vocal, aqui se apresenta o canto característico sertanejo, em uma mistura de emissão vocal gutural e nasal, com bastante potência para sobressair aos instrumentos que fazem o acompanhamento, destaca-se o sotaque caboclo acentuado que se apresenta nos fins de frase que articulam as vogais de forma bem expressiva.

4.1.10 ENCONTRO DE ROMEIROS

O Encontro de Romeiros de São Gonçalo é um evento de iniciativa da Casa da Cultura de Goís Artigas, que tem como propósito a salvaguarda e a promoção desta manifestação cultural característica da cultura cabocla do centro-sul paranaense, em especial na região dos faxinais.

O evento aconteceu no dia 24 de junho de 2023 na sede da Casa da Cultura em Goís Artigas. A casa faz parte de um conjunto de moradias da Rede Ferroviária Nacional (RFFSA), construído durante o período auge do transporte via férrea na região, que passou por um processo de abandono, servindo agora como moradia para membros da comunidade. O conjunto se localiza junto à antiga Estação Ferroviária Goís Artigas, em uma área rural do município de Inácio Martins que faz divisa com o distrito de Guará, já em Guarapuava. As casas se localizam na entrada da comunidade, configurando uma espécie de vila central.

A Casa da Cultura é administrada por um conjunto de mulheres da comunidade, ligadas à família Moraes, que possui um grupo de romeiros importante na região,

inclusive tendo sido uma das práticas musicais registradas no disco “Canções de Fé e Festa” de Roberto Corrêa. A Romaria da Família Moraes acontece tradicionalmente no dia 23 de junho, junto com a comemoração da festa de São João Batista, no dia 24 de junho, entretanto, por motivos de luto familiar a comemoração não acontece há alguns anos, apresentando o último registro no ano de 2018 (Lewitzki, 2021).

A produção do evento justamente nesta data faz parte de uma estratégia da Casa da Cultura em promover a prática da Romaria de São Gonçalo, valorizando a manifestação própria da comunidade como referência cultural, mas também como forma de reforçar a memória interna do grupo como pertencente a um coletivo produtor de cultura.

A proposta do encontro era de que os grupos apresentassem as diferentes formas de se fazer a romaria, particulares de cada um, promovendo o conhecimento e a interação entre as práticas e entre os romeiros, tendo como exemplo a organização das benzedadeiras em um movimento que lhes fortalece tanto externamente quanto internamente. Entretanto, durante o evento foi feita uma ressalva, repetida por diversas vezes, de que se tratava apenas de uma representação, ou uma mostra cultural do que é feito em dias de devoção, mas que este mesmo não se configurava como uma Romaria.

Foram convidados quatro grupos para se apresentar durante o Encontro: o grupo da Família Moraes, anfitriões do evento, o grupo das Benzedadeiras do MASA que vieram de Irati, o grupo da Família Pacheco Stresser e um grupo da comunidade Faxinal do Posto, que não pode comparecer, estando presente somente um violeiro do grupo, que participou das outras apresentações, como convidado, mas não fez a sua apresentação.

A casa foi preparada para a festa com diversos ambientes, no quintal de entrada havia barraquinhas de comida em um espaço de convivência, com bancos e cadeiras para acomodação dos participantes. Pelo lado esquerdo da casa tem-se acesso à parte interna, onde havia uma exposição de fotos no cômodo de entrada, e a projeção de um vídeo documentário sobre a Casa da Cultura em outro cômodo ao lado. Pelo lado externo, à direita da casa há um espaço de área coberta, fechado com lonas de plástico para proteção climática, onde ocorreram as *performances* dos grupos. Neste espaço havia bancos encostados nas paredes dos dois lados, e no fundo do espaço, ao centro, foi posicionada a mesa do altar, com imagens de São

Gonçalo, São João Maria, N. Sra. Aparecida, entre outras. Ao fundo havia uma bandeira artesanal com a imagem de São Gonçalo e um quadro de São João Batista.

A atividade principal se deu neste espaço da área externa, que se iniciou com uma breve apresentação individual mediada por Taisa Lewitzki, vice-presidente da Casa da Cultura. As boas-vindas e explicação sobre o dia de São João Batista foi feita pela mediadora, que logo passou a palavra para a presidente da associação dona Maria Rosa Moraes. A fala de D. Rosa é feita no sentido de que os saberes estão sob ameaça, já que “os mais velhos estão se indo, e os mais jovens não estão assumindo”, valorizando assim este tipo de encontro que traz uma maior vitalidade para estas práticas tradicionais.

As apresentações se iniciam pelo grupo das Benzedeadas do MASA (Movimento dos Aprendizes de Sabedoria), primeiramente se apresenta d. Sebastiana, ela aponta que sua forma de rezar a romaria é uma herança deixada pelo seu pai, também aponta uma relação com a Igreja Institucional, em nome do Pe. Pedrinho, que organizou uma romaria em honra a São João Batista, encomendando a dança junto ao grupo das Benzedeadas, contudo, este padre já não atua na região.

A segunda a se apresentar foi d. Nilza, ela destaca em sua fala a prática de sua mãe de cantar as rezas durante os velórios, que fazia com que o espírito fosse recebido direto no céu, portanto um motivo de alegria, assim como sua fé em todos os santos.

Na sequência se apresentou d. Rosinha, também benzedeadas de Rebouças, e coordenadora do movimento MASA, ela relembrou suas participações nas procissões de Recomendação das Almas, que se faz durante a quaresma, desde jovem, pedindo para que os jovens se aproximassem destas práticas. Diz isso no intuito de dar continuidade a esta cultura, no entanto, fez um alerta de que quem pratica estas devoções a Deus, deve o fazer por dom, ou seja, exige certa responsabilidade para com a vida cotidiana.

Dona Jacira se apresentou como benzedeadas, e participante dos grupos de rezas cantadas durante toda a vida, mas sem dar destaque ao fato de ser uma das cantadeiras do grupo, aponta essa prática como “firmar a nossa tradição”. Na sequência se apresenta seu Adilson, do grupo da família Pacheco Stresser, que explica um pouco de sua trajetória como participante de romarias desde criança, mas que passa a aprender a linguagem depois de adulto, e a fazer as romarias há

aproximadamente sete anos. Ele anuncia que os outros membros do grupo não puderam estar presentes por motivos de saúde, fazendo um convite para a sua romaria feita anualmente em dezembro, como forma de um pagamento de promessa pessoal.

A fala seguinte é de Dona Ana Maria, ela se apresentou como benzedeira do município de Rebouças, e participante do movimento (MASA) que atua em defesa das benzedeiros, sejam estas cadastradas formalmente ou não reconhecidas. Também se apresentou como participante do Conselho Regional dos Povos Indígenas e Povos Tradicionais do Centro-sul do Paraná, em defesa da cultura. Sua fala foi contundente no sentido de uma compreensão integral de cultura. Falou como porta-voz da defesa das fontes d'água do Monge João Maria, como uma defesa territorial, que liga a presença de árvores nativas que se mantém em pé, as práticas devocionais, e as datas consagradas, como esta de comemoração a São João Batista, a uma memória dos antepassados que já não estão neste planeta, tendo partido para outro, levaram consigo estes saberes.

Portanto, apresentou uma relação entre o ambiente, o sociocultural e o espiritual nesta relação identitária. Segundo d. Ana Maria, há uma cultura do folclore, que é muito valorizada na região, mas que não tem relação com o que ela denomina "cultura histórica" que tem a ver com a defesa do território e a condição de protagonista no ato de escrever sua própria história.

Taísa comenta que a partir de 2018 a Romaria de São Gonçalo passou a ser considerada como Patrimônio Imaterial do Estado do Paraná, a partir de um projeto proposto pelo movimento das benzedeiros⁶⁴.

A próxima fala é d. Rosa, também benzedeira de Rebouças, sua apresentação segue uma linha de valorização dos saberes e fazeres das benzedeiros, e sua doação enquanto agente de saúde comunitária, que recebe pessoas procurando ajuda, principalmente para as crianças, em seu portão, sem se importar com horário marcado.

O violeiro que veio do Faxinal do Posto, Amauri, comentou que acompanha o compadre Zeco há mais de quinze anos fazendo as romarias, na função de tocador.

⁶⁴ Lei estadual número 19689 de 05 de novembro de 2018 reconhece como Patrimônio imaterial estadual os romeiros, tocadores de romaria e festeiros de santo, as mesadas de anjo, rezas e novenas tradicionais.

Zeco foi o tocador que acompanhou a romaria registrada no Quarteirão dos Stresser, mas não pode comparecer ao Encontro.

A fala seguinte é de Antônio da Luz Moraes, morador da comunidade de Gois Artigas e membro do grupo de romeiros da família Moraes, se apresentou como auxiliar de romeiro, que acompanha há muito tempo seu irmão mais velho, que é o responsável pela romaria. Portanto, passou a palavra a José Moraes, este apresentou o histórico da sua tradição.

Segundo o romeiro, que não gosta de ser chamado assim, seu aprendizado se deu na vivência em contato com seu pai, tendo destaque a fogueira como sinal de crescimento. Quando era pequeno fazia uma fogueira pequena ao lado da fogueira do pai, e foi crescendo até que as duas fogueiras eram montadas com o mesmo tamanho. Depois do falecimento do pai, seu José continuou a montar duas fogueiras durante a festividade como sinal de memória desta parceria. Ele também citou a parceria com sua esposa, que ficava responsável pela produção do alimento para receber os convidados da festa, e que após sua morte não foi possível mais realizar a romaria, por um estado de luto.

Finalizando as apresentações foram a frente alguns membros do grupo da família Moraes levando a matriarca da família, que estava em uma cadeira de rodas, para cumprimentar aos convidados. Apresentaram-se na sequência, Vera Lúcia Moraes, Rosilda Moraes, Eva Moraes e finalizando a mãe dos irmãos do grupo, Cecília Moraes, celebrando São João Batista e São Gonçalo há mais de cinco gerações.

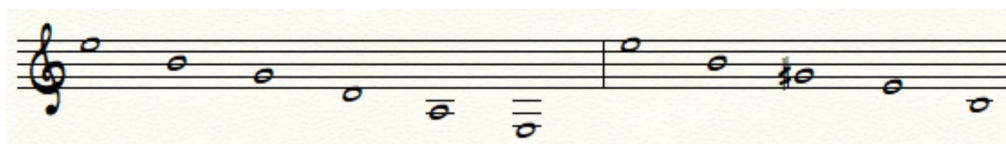
Ainda com o espaço do microfone aberto, se apresentaram Dimas, representando a Associação dos Povos Faxinalenses e da Rede Puxirão de Povos e Comunidades Tradicionais, e do vereador Antenor, do município de Guarapuava.

4.1.10.1 O RITO

Como combinado entre os grupos, a primeira apresentação de uma vorteadada da Romaria de São Gonçalo foi feita pelo grupo da Família Moraes, anfitriões da festividade. Sua parte se inicia com uma pequena oração no microfone pedindo pela iluminação do espírito santo e de todos os santos. Todos fazem a oração “Vinde Espírito Santo”.

Neste momento se organizam duas filas paralelas com nove pares para participar da dança, é necessário que o número de casais seja ímpar, os homens do lado esquerdo, e as mulheres do lado direito, exceto na primeira fila que é composta pelo mestre à direita e contra-mestre à esquerda. Na segunda e na terceira fila estão posicionadas as cantadeiras do grupo. Os dois violeiros tocam com violões com cordas de aço na afinação natural de guitarra, que seja: mi – si – sol – re – la – mi, enquanto na lateral o violeiro Amauri acompanha o toque com sua viola em afinação “cebola em mi” que seja: mi – si – sol# - mi - si.

FIGURA 340 - AFINAÇÃO NATURAL DE VIOLÃO



Fonte: Transcrição feita pelo próprio autor (2022)

As cantorias acontecem durante o acompanhamento das violas, portanto, obedecendo a uma métrica rítmica. O batido rítmico das violas se dá em dois movimentos da mão direita, o primeiro acontece sobre os quatro primeiros tempos, acentuando a primeira nota, não toca o segundo tempo, no terceiro tempo toca de baixo para cima e no quarto tempo volta a tocar de cima para baixo sem acentuação. O segundo movimento são três toques de cima para baixo nos tempos 5, 6 e 7, deixando soar durante o tempo 8. Esses movimentos são repetidos entre o tempo 9 e 16, mas aí as duas últimas batidas são executadas sobre o acorde de B7 (Si com sétima), enquanto o restante é executado sobre o acorde de E (Mi maior).

Possui apenas uma melodia cantada que se repete, mesmo que se apresente o caráter de pergunta-resposta na execução dos versos, isso não expressa melodicamente. É cantada uma estrofe com seis versos antes de se começar a coreografia, todos estes versos em redondilhas maiores.

As vozes seguem o padrão do canto tradicional do sertanejo, com uma emissão vocal que mistura a produção gutural e nasal, com potência e uma articulação que dificulta o entendimento das palavras, mas que facilita a entrada do coro das cantadeiras. A divisão de vozes se dá na técnica do fábordão, onde o Tenor, voz principal cantada pelo mestre canta a melodia principal, enquanto uma voz feminina canta uma décima acima do Tenor, que é o Tipe, e uma segunda voz feminina canta

uma sexta acima da voz principal, que é o Contrato. As vozes femininas entram na segunda parte da frase como abertura do espectro vocal. A melodia se inicia com um salto, mas ai segue por movimentos de graus conjuntos, em uma curva primeiro ascendente, mas que se resolve com um movimento descendente para a tônica. A estrutura formal é simétrica, sendo composta por quatro sequências da Clave.

FIGURA 351 - ESQUEMA RÍTMICO DE FRASEADO E VERSO

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
l		p	i	l		l		l		p	i	l		l	
E												B7		B7	
						São	Gon	ça		lo		de'A		ma	
ra															
an															
te															

Fonte: Transcrição feita pelo autor (2022)

QR CODE 14 - ROMARIA DA FAMÍLIA MORAES



Fonte: Registro audiovisual feito pelo próprio autor (2022)

Sobre a coreografia, os pares fazem o bailado para o mesmo lado, indo ambos para a direita, depois para a esquerda simultaneamente enquanto se canta. Após o fim da estrofe, os violeiros fazem sua saudação aos santos por três vezes, se cruzando em frente ao altar, o violeiro da direita passa pela frente, enquanto o violeiro da esquerda para por detrás do companheiro, neste movimento ele gira a viola totalmente para o lado contrário ao altar, mas sem dar às costas para os santos. Aí,

se dirigem para o final da fila, cada um pelo lado externo da sua fileira, sendo seguidos pelos pares, acompanhados pelas violas.

Quando os violeiros estão no final da fila já iniciam a cantoria do segundo verso, quando chegam novamente à frente do altar a estrofe já está quase no final, então novamente cumprimentam a mesa do altar e vão para o final da fila, cada um pela esquerda da sua fileira, ou seja, o da esquerda vai pelo lado externo, e o direita vai pelo lado interno, sendo seguidos pelos outros pares. Novamente iniciam a cantoria no final da fila, quando chegam a frente já estão acabando de cantar a estrofe.

A terceira volta se dá da mesma forma, mas com o movimento pela direita das fileiras, ou seja, o violeiro da direita vai pelo lado externo, enquanto o violeiro da esquerda vai pelo lado interno, entre as duas filas. Se repete o movimento musical, que se inicia no fundo e se encerra com a chegada à frente, cumprimentam com três beijos aos santos, mas a quarta volta apresenta um passo diferente feito pelos violeiros. Estes vão ambos pelo interior das filas, mas se viram para o lado de dentro da fila, tocando um de frente para o outro e andando de lado, até chegar ao final da fila. Este movimento não é imitado pelos pares de dançarinos que seguem caminhando de costas pelo meio das duas filas.

Esta coreografia feita até agora se repete na quinta, sexta e sétima voltas, fazendo o caminho pela esquerda, depois pela direita e mais uma vez pelo centro passando pelo meio das filas.

A oitava volta repete o movimento pela esquerda, como se fosse repetir mais uma vez a coreografia, e a nona volta pela direita. Este movimento vai se repetindo conforme o número de pares que participa da Vorteadada. Sempre em número ímpar, mas se houver nove casais, como era o caso desta dança, serão dadas nove voltas.

Após cantar a última estrofe e chegar novamente à frente do altar, cessam-se os toques das violas e o mestre diz “às direita e às esquerda, Viva São Gonçalo”, encerrando assim a Vorteadada.

Após a Vorteadada da Família Moraes as Benzedeadas do Masa apresentaram uma Vorteadada com cinco voltas, nos mesmos moldes já descritos anteriormente. Nesta apresentação não havia um violeiro do grupo para fazer o acompanhamento da dança, sendo que cumpri esta função de tocador, por já ter familiaridade com a prática das benzedeadas. Para finalizar as apresentações, Adilson fez uma mostra de uma Vorteadada de sua Romaria, com três voltas. Ele não estava acompanhando das

cantadeiras, que por motivos de saúde não puderam comparecer ao evento, sendo acompanhado pelas cantadeiras da família Moraes. No início das cantorias elas apresentaram alguma dificuldade de entender a dinâmica rítmica das entradas das vozes, mas a partir da segunda volta já conseguiram se encaixar dentro desta estrutura diferente. Participei também desta apresentação tocando e valseando, como contra-mestre.

4.1.10.2 O BAILINHO

Após o encerramento da celebração dos grupos de São Gonçalo alguns músicos presentes formaram uma roda musical no mesmo espaço, com caráter bastante informal, e aberta a quem quisesse participar. Seu José e Seu Antônio trouxeram uma gaita pianada, e dona Eva Moraes trouxe seu violão, aos quais logo se juntaram outros músicos com violas, violões, gaitas e vozes se revezando nas cantorias e execução de músicas instrumentais do repertório gauchesco ou caipira, da preferência dos músicos. Enquanto se executavam essas músicas, o espaço do salão onde os grupos haviam se apresentado se transformou em um salão de baile aberto a participação dos convidados do festejo.

Foram analisadas quatro músicas registradas durante este bailinho, que apresentam informações relevantes para a compreensão da música produzida para o contexto da dança nos faxinais, a partir da execução local. As músicas registradas foram estas: A gaita do falecido, da dupla Irmãos Bertussi; Quem ama perdoa, do Trio Parada Dura; Mocinhas da Cidade, de Nhô Belarmino e Nhá Gabriela; Não Arranjo Casamento, também de Nhô Belarmino e Nhá Gabriela.

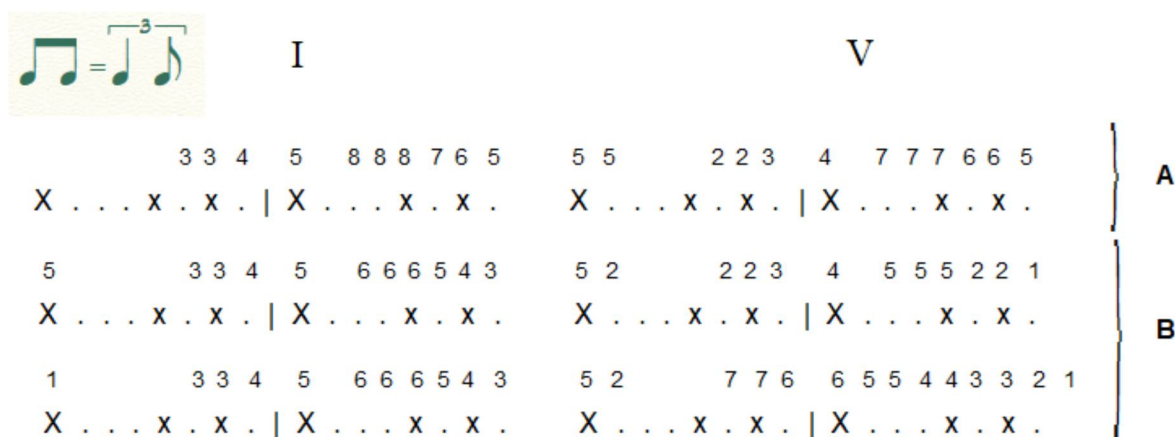
A primeira música, A Gaita do Falecido, é executada em ritmo de Xote, ritmo já trabalhado anteriormente. Apresenta uma estrutura simples, com um espaço de introdução e interlúdio entre cada estrofe, aberto à improvisação, mas que obedece à métrica de duas claves de 16 pulsos, e se repete duas vezes em cada passagem, sempre iniciando a frase com um movimento melódico ascendente e terminando com um movimento descendente, terminando no quinto grau.

As estrofes são compostas por uma quadra de versos em redondilha maior, que repete sempre os últimos dois versos, apresentando uma estrutura de seis versos. Cada par de versos é apresentado em uma frase melódica, sendo que a primeira frase

respeita a mesma estrutura da introdução. Já a segunda é baseada em sequências de graus conjuntos que termina em um salto para o segundo grau que se resolve sobre a tônica, e quando se repete estes versos, apresenta uma finalização com uma escala descendente desde o sétimo grau até a tônica. A estrutura métrica das três frases é a mesma, apresentando uma simetria durante toda a música.

A organização harmônica respeita estritamente as claves rítmicas em um diálogo binário, sendo a primeira sobre a tônica e a segunda sobre a Dominante. As frases melódicas apresentam a mesma estrutura vista anteriormente, de iniciar a primeira parte sobre a tônica e descansar sobre a dominante, enquanto a segunda parte de resposta se inicia sobre a Dominante repousando novamente sobre a Tônica.

FIGURA 362 - SISTEMA GRÁFICO MUSICAL DA GAITA DO FALECIDO



The figure shows a musical system for 'Gaita do Falecido'. It begins with a triplet of eighth notes. Below this, there are two systems of guitar tablature, labeled A and B. Each system consists of two lines of notation. The first line shows fret numbers (e.g., 3 3 4 5) and string indicators (X for muted, numbers for frets). The second line shows the corresponding fret numbers and string indicators for the second line of the guitar. The tablature is organized into two main sections, I and V, with a vertical line separating them. System A has two lines of notation, and System B has two lines of notation. The fret numbers are: System A (Line 1: 3 3 4 5 | 8 8 8 7 6 5 | 5 5 | 2 2 3 4 | 7 7 7 6 6 5; Line 2: 5 | 3 3 4 5 | 6 6 6 5 4 3 | 5 2 | 2 2 3 4 | 5 5 5 2 2 1); System B (Line 1: 1 | 3 3 4 5 | 6 6 6 5 4 3 | 5 2 | 7 7 6 6 | 5 5 4 4 3 3 2 1; Line 2: 1 | 3 3 4 5 | 6 6 6 5 4 3 | 5 2 | 7 7 6 6 | 5 5 4 4 3 3 2 1).

FONTE: Transcrição feita pelo autor (2022)

QR CODE 15 - GAITA DO FALECIDO



Fonte: Registro audiovisual feito pelo próprio autor (2022)

A segunda música executada é “Quem ama perdoa” do Trio Parada Dura, uma música do universo caipira, mas que é executada com uma interpretação própria. O ritmo original dessa música é o Batidão, mas, tanto a execução da batida no violão

quanto a interpretação vocal, e o sotaque que reforça a prosódia de forma a dar acentuações características na voz, pode fazer com que seja entendida como um bugio local.

Esta música possui uma forma canção, que se inicia em uma introdução, seguida por duas estrofes que repetem sua estrutura melódica e por um refrão com um contexto diferente do restante da música. Também apresenta padrões mais complexos de acompanhamento harmônico, se comparado com as outras músicas apresentadas nesta análise. Embora apresente uma clave binária, como a do Bugio, esse padrão se altera durante a música, que hora apresenta um padrão harmônico de três claves, hora de quatro, o que se resolve com a execução de uma clave final que compensa esta assimetria.

A presença da função de Subdominante no início do Refrão difere do restante das amostras musicais analisadas aqui. O aparecimento de um acorde alterado de Tônica com uma sétima bemol que antecede a mudança para a Subdominante configura um pensamento tonal bem definido, a partir de uma lógica de blocos sonoros formados verticalmente.

Entretanto, a música apresenta outros aspectos que dialogam com os padrões encontrados nas demais músicas, como a formação das estrofes com quadras de redondilhas maiores, organizadas em uma estrutura de rimas ABCA. Também se observa o padrão de escolha das notas em relação à função harmônica, o aparecimento de poucos saltos melódicos ou arpejos, e a conclusão preferencialmente em movimentos descendentes.

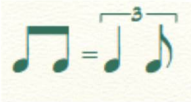
A terceira música é “As Mocinhas da Cidade” do compositor curitibano Nhô Belarmino. Esta música também se configura como uma forma canção por apresentar duas partes contrastantes entre estrofe, com letras que se alteram sobre a mesma melodia, e um refrão que se repete com a mesma letra.

É executada em ritmo de Xote, com uma estrutura simples, dividida em uma introdução instrumental, uma frase de estrofe e uma frase melódica no refrão. A frase da introdução apresenta pouco movimento, acompanhando os tempos fortes da divisão rítmica, finalizando com um movimento descendente que vai até a Tônica. Também apresenta uma nota mais grave que a Tônica sobre o sétimo grau da escala. A segunda frase, cantada durante as estrofes, apresenta um movimento melódico por graus conjuntos dividida em duas partes, a primeira em torno da terça que finaliza com

uma descida até o segundo grau da escala, e a segunda sobre o quinto grau, que finaliza com um salto descendente para a terça. Já a terceira frase apresenta uma movimentação maior, toda sobre graus conjuntos, e que se finda com uma escala descendente desde o quinto grau até a Tônica.

Harmonicamente também apresenta um contraste entre as partes, durante a estrofe a música se organiza como já visto em exemplos anteriores, com a duração de uma clave para cada função harmônica, de forma binária, sendo a primeira a Tônica e a segunda a Dominante. Entretanto, no refrão apresenta uma função harmônica sobre cada metade de uma Clave, iniciando-se sobre a Subdominante, indo para a Tônica, depois para Dominante, e repousando sobre a Tônica. Este aspecto, assim como na música anterior, permite compreender um pensamento harmônico vertical bem definido.

FIGURA 373 - SISTEMA GRÁFICO MUSICAL DE “AS MOCINHAS DA CIDADE”



I		V	
3 1	2 1	-7 4	3 2
X . . . x . x .	X . . . x . x .	X . . . x . x .	X . . . x . x .
1	3 2 1 3 4 3	3 2	5 5 5 6 5 3
X . . . x . x .	X . . . x . x .	X . . . x . x .	X . . . x . x .
IV	I	V	I
3	1 1 4	4 5 4	4 3 3 3 2 3 3 4 5 4 3 2 1
X . . . x . x .	X . . . x . x .	X . . . x . x .	X . . . x . x .

}

Intro

}

A

}

B

Fonte: Transcrição feita pelo autor (2022)

A quarta música é “Não Arranjo Casamento”, também de “Nhô Belarmino e Nhá Gabriela”, que também é um xote, esta música possui uma estrutura simples, e sem alteração durante a música. Apresenta uma parte instrumental como introdução, uma parte de estrofe e uma de refrão, que poderia servir como modelo para a observação dos padrões entendidos como comuns na produção musical dos faxinais. A manutenção da função harmônica coincidindo com a duração de uma clave, a simetria entre as frases das diferentes partes, as escolhas de notas em função da harmonia

que se executa em cada momento, a predileção por notas conjuntas ao invés de saltos melódicos e a finalização das frases com movimento descendente até a Tônica da escala.

FIGURA 384 - SISTEMA GRÁFICO MUSICAL DE “NÃO ARRANJO CASAMENTO”

The figure shows a musical notation system for guitar. It starts with a triplet of eighth notes. Below it is a guitar chord diagram with fret numbers (3, 3, 3, 3, 4, 2, 7, 6, 5, 4, 3, 2) and string indicators (X for muted, x for fretted). The diagram is divided into sections I and V. The Intro section is marked with a bracket on the right. The A and B sections are also marked with brackets on the right.

Fonte: Transcrição feita pelo autor (2022)

4.1.11 FESTA DO PINHÃO

O município de Inácio Martins promove anualmente um evento turístico em comemoração à época de colheita das sementes da araucária, chamada de Festa do Pinhão. Esta festividade é organizada pela Secretaria Municipal de Turismo, e tem duração de dois dias, sendo realizado no Centro de Eventos Municipal.

No ano de 2022 foi realizada a décima quarta edição da Festa que é considerada uma das mais importantes da região, nos dias 10 e 11 de junho. Muito embora a realização desta festa seja de grande importância regional e municipal, a festividade não foi organizada no ano de 2023 devido à falta de recursos financeiros por parte da prefeitura.

Durante a festa ocorrem várias atividades paralelas, com destaque para dois eventos internos: o festival da canção nativista “SapeCanção”, que é a atração principal da festa, e a “Olímpiada do Agricultor” que é um evento direcionado para as comunidades rurais do município. O evento conta também com uma feira gastronômica e de comerciantes locais e um baile de encerramento.

O espaço do Centro de Eventos se localiza na entrada da cidade, dentro do núcleo urbanístico central da sede do município, mas em uma área um pouco afastada das casas, ao lado do Parque EcoAmbiental e à ponte sobre a estrada férrea que leva à Guarapuava. Para a organização do evento o espaço foi dividido em dois ambientes. Na área mais elevada há um galpão de construção recente, onde foi realizado o baile de encerramento. No espaço à frente deste galpão, que serve como abrigo de vento e chuva, há um espaço aberto, onde foram montou-se um grande palco e as tendas da feira gastronômica e comercial. Vale lembrar que Inácio Martins é considerado o município mais alto do estado, e a realização do evento acontece durante o inverno, o que se configura como um dado importante no pensamento sobre as estruturas que são criadas para a realização de um evento deste porte.

Na área mais baixa, que fica atrás deste galpão, há um espaço amplo de canchas de areia, destinado principalmente à realização de rodeios. O município também recebe um grande rodeio municipal que acontece anualmente neste local durante o mês de novembro. Aí é onde se realizaram as provas da “Olimpíada do Agricultor”, foram dezesseis provas distintas disputadas entre vinte e duas comunidades rurais do município na edição do ano de 2022.

Ao lado desse descampado há um morro coberto de capão, grama, terra e algumas araucárias, destinado ao acampamento das comunidades. A prefeitura cedeu transporte de ônibus para todas as comunidades participantes, e também fez uma doação de uma quantia de carne para churrasco, para cada comunidade acampada. Cada comunidade organizou seu acampamento próprio, portanto, havia diversas rodas de barracas, com uma fogueira acesa no seu entorno, algumas fazendo o churrasco de fogo de chão, algumas que aproveitavam a estrutura de chalés de churrasqueira pública disponíveis no espaço para este fim.

O movimento na área de cima era mais intenso na parte da noite, principalmente durante a competição musical, quando ficou completamente lotado, em ambos os dias, com cadeiras e um cordão de isolamento para acomodar melhor o público. Neste ambiente se encontravam muitos jovens e moradores mais ligados à área urbana da cidade e público de fora, vindo das cidades no entorno para participar do evento. O movimento na área de baixo era mais intenso durante o dia, quando aconteciam as provas e a convivência no acampamento, aí a circulação era só dos

membros das comunidades e de agentes da organização, ligados à secretaria do meio ambiente.

Entre os primeiros organizadores que estruturaram a ideia deste evento, estava seu Osvaldir, que à época atuava como vereador no município. Ele comentou que o principal evento de referência utilizado para pensar a produção, foi a “Festa Nacional do Pinhão” que acontece em Lages, que tem como atração principal o festival de música nativista “Sapecada da Canção Nativa”. Entretanto, a ideia inicial era que o evento fosse organizado e voltado para a participação das comunidades, e para isso foi criada a “Olimpíada do Agricultor”, com foco na interação entre os membros da zona rural do município.

A ideia de um festival de música nativista se baseia na existência de uma rede suprarregional que dê suporte a determinado modo de se fazer música, um repertório aceito como música identificada a este grupo, o que por um lado cria uma cena musical com certa mobilidade em toda a região, mas por outra suplanta os modos de fazer enraizados em cada localidade. Este modo não se baseia somente no gosto e nas modas, mas em um cumprimento de normas estabelecidas pelo movimento tradicionalista que estabelece centros locais de propagação destas normas, o CTG.

Desta forma, o festival “Sapecação” se estrutura como um evento de música nativista, organizado pelo CTG de Inácio Martins, que embora tenha grande importância para o município sob a perspectiva da produção cultural, econômica e de propagação da imagem enquanto polo regional de cultura, faz parte desta rede suprarregional gaúcha, comprometida com o desenvolvimento desta cena cultural, e não com as comunidades dos faxinais.

O professor Edwin Pitre-Vasquez, orientador deste projeto de pesquisa, acompanhado da Dra. Luzia Ferreira-Lia, são sistematicamente convidados, em várias edições consecutivas, a compor o júri deste festival musical. Os parâmetros a serem analisados, assim como o repertório são pré-determinados pela organização do evento, que sistematiza o julgamento em parâmetros que possam ser rapidamente avaliados pelos jurados, sendo esses: interpretação, afinação, desenvoltura e presença de palco, fidelidade à letra e grau de dificuldade.

Para compor a equipe de jurados o prof. Pitre-Vásquez convidou a mim e a Renan Elias, seus alunos, ambos pesquisadores de etnomusicologia, com alguma relação com esta localidade.

O festival musical em si ocorreu em duas etapas, a primeira contou com candidatos residentes no município de Inácio Martins, que se realizou no sábado à noite, destes, os cinco mais bem avaliados foram classificados para participar da etapa regional, com participação aberta para pessoas de fora, a maior parte dos participantes eram residentes de cidades próximas, na região centro-oeste.

A avaliação foi feita exclusivamente sobre a interpretação vocal dos concorrentes, o acompanhamento foi feito por uma banda de apoio formada de músicos profissionais atuantes no circuito de festivais de música nativista. As músicas eram escolhidas pelos intérpretes e avaliadas pela comissão organizadora, que tinha como requisito da inscrição se adequar ao gênero música nativista, o que era definido pelos próprios organizadores.

Os participantes da etapa regional são descritos no seguinte informativo do festival:

FIGURA 395 - FASE MUNICIPAL DO SAPECANÇÃO



FASE MUNICIPAL	
INTÉRPRETE	MÚSICA A SER INTERPRETADA
DOUGLAS ROBERTO ANDRADE	TRIBUTO EM MILONGA A UM CERTO JOSÉ
JOSIANE BELIZARIO	CARPIDEIRA
DEUCLERES NASCIMENTO	O PRIMEIRO ROMANCE
CÉSAR FRANCO	QUANDO CHEGO NUM RODEIO
ALANA E ADALBERTO	VITÓRIA RÉGIA
EDERSON GRZESZCZUK	MADRUGADOR
BRUNO E MICHEL	QUANDO O VERSO VEM PRAS CASA
LUCÉLIA SANTOS	RANCHO DE LUZ
HANIS SOARES	MEUS AMORES
SANDRO MADUREIRA	ENSERENADA
RONALDO LOPES	GAUCHA
ALEXANDRE MACARRONI	CONSELHOS
VAGNER MEIRA	ROMANCE DE UM PEÃO POSTEIRO
JÓÃO MARCOS BERNARDIN	VANERA DO PEAO AJUSTADO
ANTONINHO CRISTO	TENHO ORGULHO DE SER CAMPEIRO
CRISLAINE PEDROSO	DESASSOSSEGOS
GILBERTO VIEIRA	AINDA EXISTE UM LUGAR
GABRIEL BELIZARIO	CAMPO E LUZ
JOSÉ ODAIR - CEBOLA	TROPEIROS

COMISSÃO ORGANIZADORA
14ª SAPECANÇÃO - FESTIVAL DE MÚSICA TRADICIONALISTA

Fonte: Registro fotográfico feito pelo autor (2022)

Dentre estes participantes, foram selecionados Josiane Belizário, Douglas Andrade, Alana e Aberto, Gabriel Belizário e Sandro Madureira para se apresentarem novamente na etapa regional.

De todos os concorrentes que se apresentaram nesta etapa, apenas dois cantores participaram também da competição musical da “Olimpíada do Agricultor”

que aconteceu no sábado de manhã, sendo eles Antônio Cristo e Deucleres Nascimento.

Foram apresentadas dezenove músicas durante esta etapa da competição, das quais foram cinco milongas, nove músicas lentas de festival nativista, dois chamamés lentos, dois bugios e uma vaneira. Um dos bugios foi apresentado por Antonio Cristo, o outro por Cesar Franco, e a vaneira foi apresentada por João Marcos Bernardin. Estes dois últimos ritmos são os que mais se integram ao repertório encontrado no território faxinalense, chamados de “danceiras”, pelos músicos especializados em festivais deste gênero, enquanto os primeiros ritmos, chamamé, milonga e canções lentas são composições direcionadas para o uso em competições nativistas.

No segundo dia de competição do “Sapecanção”, que se realizou no sábado à noite, aconteceu a etapa regional do festival, que contou com a presença dos cinco candidatos classificados na etapa realizada no dia anterior, e outros vinte candidatos vindos de outras cidades. A relação dos participantes, assim como as músicas que defenderam e a origem de cada um são descritos no seguinte informativo oficial do evento:

FIGURA 406 - FASE REGIONAL DO SÁPÉCANÇÃO



FASE REGIONAL		
INTÉRPRETE	MÚSICA A SER INTERPRETADA	CIDADE
EDENILSON ALVES	GURI	CRUZ MACHADO
DANIEL MIRANDA	PELOS	PITANGA
DANIEL ZANLORENSI	MILONGA ABAIXO DE MAL TEMPO	IRATI
CRISTIAN RITTER	TREM DE LATA	BALNEARIO CAMBORIU
CAMILA E DANIEL	A PRIMEIRA VEZ	PONTA GROSSA
ALCINEI DOS SANTOS	MILONGUEANDO A SOLIDÃO	UNIAO DA VITORIA
GRAZI VIANTE	GRITO DOS LIVRES	IRATI
CRISTIAN LIMA	CHINA ATREVIDA	IMBITUVA
ANDRÉ DI BARROS	ENTARDECER	ARAUCÁRIA
GERSON MORAES	NA ESTANCIA DO SOSSEGO	RIO AZUL
EDINHO	DESTINOS	GUARATUBA
GRUPO CANTO PAMPEANO	MATE DA ESPERANÇA	GUARAPUAVA
ZE PAULO E ALLAN	PILCHAS	GUARAPUAVA
AGUSTINHO	PRECE	PRUDENTOPOLIS
SID SANTOS	AS RAZÕES DO BOCA BRABA	ITAPOÁ
VITORIA NERY	SENHOR DAS MÃNHAS DE MAIO	GUARAPUAVA
BRUNO ALVES	PONCHO MOLHADO	GENERAL CARNEIRO
AS CHIMARRITAS	MERCEDITA	GUARAPUAVA
LUAN LUTESKI	ENTRANDO NO BORORÉ	GUARAPUAVA
JOÃO MANOEL E GIOVANI	APAYSANADO	GUARAPUAVA
THIAGO PADILHA	ORIGENS	ARAUCÁRIA
DINEI E ALCIONE	SANTA HELENA DA SERRA	GUARAPUAVA
LEONEL	FANDANGO DA DORALICE	MARINGÁ
ADRIEL MORAES	QUERENCIA AMADA	RIO AZUL
GERALDO MORAES	VIDA DE CABELOS BRANCOS	RIO AZUL

COMISSÃO ORGANIZADORA
14ª SÁPÉCANÇÃO - FESTIVAL DE MÚSICA TRADICIONALISTA

FONTE: Transcrição feita pelo autor (2022).

A localidade de origem dos competidores é em grande parte de cidades da região centro-sul do estado, sendo sete participantes de Guarapuava, três de Rio Azul, dois de Irati, e um de Cruz Machado, Pitanga, Imbituva, General Carneiro, Prudentópolis e União da Vitória. Seis competidores vieram de cidades mais distantes, como Ponta Grossa, Araucária, Maringá, Guaratuba e dois de Santa Catarina, vindos de Itapoá e Balneário Camboriú.

Nesta etapa foram apresentadas vinte e cinco músicas, dentre as quais dez foram de canções nativistas, seis milongas, três chamamés lentos, dois chamamés, duas guarânias gaúchas, e apenas um xote e um bugio. Estes dois últimos foram a Querência Amada defendida por Adriel Moraes, e Fandango de Doralice, defendido por Leonel.

Os vencedores da etapa regional foram: Josiane Belizario, da própria cidade de Inácio Martins, Edenilson Alves, André di Barros, Douglas Andrade e Luan Luteski.

Após o resultado final do concurso ser anunciado e a premiação entregue, houve um show aberto ao público com a dupla sertaneja Giba & Nando, vindos de Ponta Grossa. Após este show aberto ainda houve um baile fechado, que aconteceu no galpão municipal, ao lado do local da competição musical, que foi organizado pelo CTG Paulo Dallegrove, de Inácio Martins, com o grupo de baile gauchesco Manotaço.

A “Olimpíada do Agricultor” é uma competição entre as comunidades rurais do município de Inácio Martins, envolve comunidades faxinalenses, aldeia indígena e assentamentos, que disputam dezesseis diferentes modalidades durante este dia. Entre as modalidades disputadas estão: torneio de Truco, futebol, jogo de paleta, tiro de laço, arremesso de ovo, cabo de guerra, corte de tronco com machado, prêmio para maior abóbora, competição de debulho de milho, e, a mais relevante para este trabalho, uma competição musical entre representantes das comunidades.

Renan Elias e eu nos oferecemos para participar ativamente da competição, sendo assim convidados a integrar também o júri desta modalidade. Os outros componentes do júri foram pessoas atuantes na produção musical local da cidade, um maestro, uma professora da rede estadual de ensino, um cantor e um músico ligado à igreja.

As apresentações musicais para esta competição não precisavam necessariamente ser executadas por músicos moradores da comunidade a qual se defendia, podendo ser feita por um músico que a representasse durante a competição.

Foram executadas dezenove músicas, dentro de um contexto de palco aberto, ou seja, houveram algumas apresentações nas quais um grupo de crianças aproveitou o palco para apresentar algum número que fizesse sentido para elas, como canções infantis, rap acústico ou canções de cunho religioso *gospel*, que fogem ao propósito descritivo deste trabalho, e serão apenas citadas porém, sem maior aprofundamento.

A primeira comunidade a se apresentar foi a aldeia indígena guarani Rio D'Areia, com a dupla Davi e Leandro que executaram a canção Toalha Branca da dupla sertaneja Gino & Geno. A dupla se constituía por um cantor que fazia a voz principal, que tinha o teclado como instrumento de acompanhamento harmônico e rítmico, com seus timbres de bateria eletrônica. Esta canção pertence ao gênero de música sertaneja, bem tipificada no modo de cantar, que se caracteriza por uma voz de garganta estridente e em tons agudos.

A segunda comunidade foi a de Bom Retiro, executando a canção Perfil Gaúcho, um chamamé de Miro Saldanha, ao violão, gaita e voz. Esta canção apresentou um desencaixe com o ambiente na qual estava inserida, tendo um caráter mais parecido com as canções do repertório apresentado no evento do SapéCanção.

A comunidade de Campina Bonita foi a terceira a se apresentar, momento em que quatro crianças, Clara, Kauane, Pedro e Camilia, interpretaram o rap acústico de Pikeno & Menor "Valeu Amigo", música que consiste em uma paródia da canção pop "I'm Yours", conhecida na voz do americano Jason Mraz.

Representando a comunidade Coloninha apresentou-se uma dupla de cantor e gaiteiro, que executaram a música "Festa do Morro Feio", composição dos Irmãos Bertussi. Esta música também foi executada na Festa de São Pedro, trabalhada anteriormente. Aqui se percebe uma voz rústica, que acentua as sílabas tônicas como se estivesse a dar ênfase ao sotaque de dialeto sulista, imitando a prosódia da fala, que pode ser percebido com sons guturais executados no fundo da garganta e com a boca quase fechada em determinados fins de frase como acentuações rítmicas da poesia.

A execução da gaita é razoavelmente precisa na manutenção da Clave rítmica, entretanto é possível identificar um jogo de fole característico que troca a direção do movimento da mão no meio de uma nota mais longa, assim como um fraseado melódico constante nos contratempos das frases vocais. Pode-se destacar também

o figurino do cantor que trajava chapéu e botas campeiras, e calças *jeans* deixando a fivela do cinto à mostra.

O Faxinal do Posto foi representado pela dupla Cleiton e Cleison que cantaram a música “Hoje Eu Sei” de João Paulo e Daniel. Ambos os membros da dupla cantam, entretanto a voz mais grave é a que faz a voz principal, enquanto a voz mais aguda entra esporadicamente cantando um intervalo de terça acima da voz principal. O segundeiro⁶⁵ é também o responsável por tocar o violão que faz o acompanhamento da canção. Esta música também faz parte do repertório radiofônico da década de 1990 do gênero sertanejo. Entretanto, a voz principal aqui se caracteriza por um timbre bem grave e gutural, com a produção de uma distorção característica dos cantos sertanejos em registros mais baixos.

Zé Gaiteiro representou a comunidade de Alto da Torre tocando o acordeão e cantando a canção “Glorificando a Jesus” de Gauchinho de Cristo. Em conversas com os membros das comunidades que estavam ali presentes, Zé Gaiteiro foi identificado como um dos principais puxadores de baile da região durante muitos anos, e um dos melhores instrumentistas, entretanto após sua conversão à fé evangélica deixou de frequentar os ambientes de bailes comunitários, dedicando a sua prática musical apenas aos cultos e músicas ligadas à sua religiosidade.

Assim que seu Zé iniciou um toque de Xote na gaita, foi logo acompanhado por seu Antônio Cristo, que subiu ao palco tocando um pandeiro, entretanto, com uma técnica peculiar que mantinha o pandeiro na vertical, e percutindo contra a mão esquerda em movimentos horizontais, lembrando o modo de tocar da *Pandereta* espanhola. Seu Antoninho Cristo é o mesmo que havia se apresentado na noite anterior na etapa municipal do SapeCanção.

Sobre o acordeonista é possível notar uma movimentação grande das notas na mão esquerda, que faz o baixo, executando frases conjuntas entre as duas mãos, assim como mantendo o ritmo do Xote com pequenas frases rítmicas de três notas durante o canto. A sustentação das notas a partir do jogo de foles também é característica deste instrumentista. Sobre a composição, ou o arranjo musical é interessante notar a estrutura do fraseado, principalmente nos solos de gaita, que tem

⁶⁵ Segundeiro é o cantor responsável por fazer a segunda voz, normalmente em intervalos de terças paralelas no gênero sertanejo.

uma métrica quase simétrica que se repete durante a música, e a presença das finalizações em movimentos melódicos descendentes.

A sétima apresentação foi de Reni Capeletti cantando e tocando gaita. O músico se apresenta como morador do município de Pinhão, entretanto por possuir um terreno na comunidade Gavazzoni, foi convidado a participar como representante na competição. O músico executa a “Canção do Colono” de Teixeira, em ritmo de Xote. Seu Antoninho Cristo logo sobe ao palco para acompanhar mais esta apresentação com seu modo particular de tocar o pandeiro.

O modo de tocar de seu Reni chamou bastante a atenção dos jurados durante a execução, uma técnica que tem uma sonoridade tonal bem característica. Na mão esquerda é executada uma frase melódica que se repete e passa para outro acorde, tocando a tônica, a terça e a quinta em sequência. Enquanto isso a mão direita executa frases de contraponto, quase que de forma percussiva durante os silêncios da voz entre uma frase cantada e outra, e faz isso quase sem movimentar o fole do instrumento.

Na sequência Jean subiu ao palco, representando a comunidade Góis Artigas, que executou na voz e violão uma canção gospel, “Raridade”, do compositor Anderson Freire.

Representando a comunidade Matão, a dupla Evaldo e Luciano tocaram a canção “Último Adeus”, uma guarânia de Eduardo Costa. O cantor da primeira voz executava também o violão, enquanto seu companheiro cantava a segunda voz.

A décima apresentação foi da comunidade Papagaios, a qual teve como representantes os músicos Paulinho Pitbull e Carlos Eduardo, cantando a música “Chuvvas de Maio” da dupla sertaneja João Mineiro e Marciano. Munido do violão, Paulinho demonstrou ter presença de palco e domínio do público, eventualmente ao longo da canção o músico dirigia-se à plateia ao pedir para que cantassem junto a ele, de forma carismática e confiante se despediu do palco agradecendo a todas as pessoas ali presentes. Notou-se a forma com que o violeiro toca esta valsa, com batidas fortes nas cordas e com algumas notas no contratempo, como acontece no movimento feito ao tocar uma guarânia, com toques de cima para baixo, entremeados com toques de baixo para cima no violão.

Na sequência Antoninho Cristo volta a se apresentar, defendendo a comunidade de Quarteirão dos Stresser, cantando o bugio “Cordeona Véia” de

Baitaca. Ele toca seu pandeiro acompanhado por Zé Cardoso no acordeão. Seu Antoninho enquanto cantava mantinha uma das pernas projetada à frente do copo, e tocava o pandeiro com apenas uma mão, percutindo o instrumento contra o joelho da perna que estava posicionada à frente em uma performance bem característica. Seu Zé Cardoso fazia o acompanhamento simples segurando ritmo, enquanto entoava a segunda voz em um intervalo de terça abaixo da primeira voz. Com a mão esquerda o gaiteiro fazia um acompanhamento rítmico com várias trocas de notas entre tônica e quinta. Ambos estavam trajando pilchas⁶⁶ completas.

Representando o assentamento José Dias, a dupla Dimas e Élcio executaram a música “Flor no meu Jardim” do grupo Filhos do Rio Grande. Munidos de um acordeão e um violão de cordas de aço iniciaram o toque em ritmo de polquinha, um estilo mais rápido e repetitivo, tanto melodicamente quanto harmonicamente, que possui uma estrutura simples, mais associada às festas de música alemã de Santa Catarina. O som do violão estava desequilibrado, muito alto em relação à gaita, o que dificultou a análise da execução deste instrumento.

A próxima apresentação, que representou a comunidade Rio Claro, foi feita por uma dupla de gaiteiros, Tauan e Darci, que cantaram a música “Castração a Pialo” de Palito Portela, juntamente com o tecladista Leandro, da comunidade indígena, responsável pelo acompanhamento rítmico da bateria eletrônica. A canção é executada em ritmo de Xote, que se inicia com um solo de gaita feito por Darci. Durante a estrofe cantada a gaita faz apenas um acompanhamento harmônico com poucas notas, na técnica utilizada por Darci há um movimento muito sutil do fole durante essa parte da música, o que contrasta com o momento do solo no qual o músico abre bastante o fole. Já o movimento de jogo de foles feito por Tauan possui mais movimento que seu companheiro, no entanto o músico não executa solos.

Os dois revezam a voz principal em cada uma das estrofes, cantando alguns versos em dueto. Mais uma vez o sotaque que se sobressai à prosódia no canto é acentuado e reforçado pela técnica de emissão vocal. A música apresenta um formato de canção, dividida entre estrofe e refrão e permeada por solos e interlúdios instrumentais.

⁶⁶ Pilcha é o nome dado ao traje típico gaúcho, com bombachas, botas, chapéu de feltro e lenço no pescoço, podendo ser adornado com outros itens como a guaiaca.

Como representantes da comunidade Rio Pequeno apresentou-se a dupla Joander e Joran, os únicos a utilizar a viola caipira como instrumento solista nesta competição. Trata-se de uma formação tradicional de dupla caipira, com violão e viola acompanhando o canto duetado. Nota-se que o violão utilizado nesta música, ao contrário do instrumento tradicional com cordas de nylon, tem o modelo *folk*, que possui o encordoamento de aço, em afinação natural, enquanto a viola utilizava o sistema de afinação “Cebolão em Mi”, que se for tangido em todas as notas sem segurar nenhuma casa com a mão esquerda emite um acorde de Mi Maior.

A dupla cantou o pagode de viola “Mineiro de Monte Belo” de Tião Carreiro e Pardinho. O ritmo do pagode apresenta uma polirritmia de forma complementar entre os instrumentos, enquanto o violão faz a batida intitulada “corta jaca” ou “cipó preto”, nome que varia de região para região, a viola toca o “recortado”. A primeira voz entoava o canto mais grave, enquanto a voz duetada canta a mesma melodia espelhada em um intervalo de terças paralelas acima da voz principal. O timbre da voz grave é bem encorpado, produzida a partir da garganta e com potência, enquanto o da voz aguda é estridente e rasgado, às vezes variando para a técnica de falsete. Entretanto o sotaque não é destacado nesta música, buscando interpretar a canção a partir da repetição dos padrões estéticos definidos pelo estilo sertanejo raiz. Esta dupla foi a que apresentou um aspecto de solidez da prática musical que mais se destacou entre os grupos que se apresentaram, sendo aclamados pela plateia com pedidos para que cantassem mais uma canção.

Pela comunidade São Domingos se apresentou o cantor Crioulinho, acompanhado na gaita por seu Darci, da comunidade Rio Claro, cantando a música “Lembrança do Passado” de Gildo de Freitas. Esta música é um Xote, e apresenta aspectos característicos do gosto musical encontrado no faxinal, como apontado anteriormente. Uma sequência harmônica simples de Tônica e Dominante com a duração que coincide com o tempo de uma Clave, a repetição das métricas das frases melódicas, a utilização preferencial das notas de acordo com a função harmônica em um pensamento horizontalizado da divisão de vozes, e a finalização das linhas melódicas com movimento descendentes, além do modelo de versificação em redondilhas maiores.

A voz de Crioulinho também se encaixa dentro do padrão de arranjo entre emissão vocal sertaneja com o sotaque prosódico entremeado por momentos de golpes de glote.

Como representante da comunidade São Miguel, a cantora Deucleres se apresentou também durante a competição da “Olimpíada”, já que havia se apresentando na noite anterior no palco da etapa municipal do “SapeCanção”. Acompanhada pelo violeiro Wagner em um violão de cordas de aço, cantaram a música “Caminheiro”, da dupla Milionário e José Rico. A cantora foi a única participante desta competição a utilizar uma voz empostada de peito, técnica de canto lírico, mais associada às competições de música nativista, repleto de vibratos e ornamentos da emissão vocal diferenciadores desta prática musical do contexto. O violeiro Wagner executou a maior parte da música a partir de dedilhados harmônicos, com o acréscimo de alguns efeitos técnicos advindos do estilo Blues, executando frases melódicas em contraponto às frases executadas pela cantora.

A próxima música foi executada pela dupla feminina Thamires e Elizandra, representando a comunidade Sobradinho, que tocaram a música “Vaneirinha da Saudade” do grupo Os Mirins. Thamires é gaiteira profissional, integrante do grupo “Sintonia Serrana”, e formou dupla com Elizandra, que tocou um violão de cordas de aço. As cantoras estavam uniformizadas com calças jeans, botas campeiras e camisas rosa.

A música tem o ritmo de Vaneira, apresentando uma estrutura característica, como explicado no exemplo anterior. Se trata de estrofes, formadas por uma quadra de versos, que são intermediadas por execuções de solos de acordeão. Estes solos apresentam uma estrutura com poucos saltos, e preferência por linhas melódicas criadas sobre graus conjuntos, que se finaliza com um movimento descendente. A mão esquerda da gaita faz a linha do baixo, entretanto, em alguns momentos executa passagens de solo junto com a mão direita. O jogo de fole utilizado pela instrumentista é lento, seguindo até que a gaita esteja completamente aberta e voltando até que esteja completamente fechada. O violão faz o acompanhamento harmônico-rítmico.

Em cada estrofe uma das cantoras entoou os dois primeiros versos sozinha, sendo que o terceiro e o quarto versos foram cantados em dueto, com a segunda voz espelhada em um intervalo de terça paralela acima da voz principal. A execução vocal

é simples, não apresenta floreios ou acentos destacados pelo sotaque, mas uma emissão limpa como no canto da música popular.

A penúltima apresentação representa a comunidade Terra Cortada, com a volta do violeiro e cantor Paulinho, que já havia se apresentado pela comunidade Papagaios, acompanhando o violeiro Acir e o gaiteiro Vilson. Executaram a música “A Volta do Andarilho” do grupo Filhos do Rio Grande. Se trata de uma valsa composta por longas estrofes e sem refrão. A voz de Paulinho é potente e utiliza do recurso do sotaque como marca de interpretação prosódica dos versos. A música se inicia com um solo de gaita que também acontece nos interlúdios entre as estrofes, com notas longas e bastante sustentação do ar no fole do instrumento. Noutou-se que esta expressividade demonstrada pelo instrumentista nestes espaços é ocultada durante o acompanhamento da parte cantada, na qual é tocado somente as notas de marcação do tempo, sem fraseados ou prolongamento de notas.

A última apresentação do concurso foi feita por seu Darci, este volta ao palco para representar a comunidade Três Antas, que executou a música “Amor Esquecido” de composição do grupo Os Caciques, que é oriundo da cidade de Guarapuava. Esta foi a única música apresentada de autoria de grupos da região. A música é um bugio, entretanto, foi acompanhada por um músico que emprestou o pandeiro de seu Antonio Cristo, mas que demonstrou dificuldade na execução da sua parte ao instrumento, o que dificultou uma análise mais precisa acerca da interpretação da canção.

Com o fim das participações dos competidores, a dupla Joander e Joran reapresentou o seu número enquanto os votos eram fechados e contabilizados pela mesa julgadora. Após o resultado ainda houve a apresentação da música “Fundo da Grotta” de Baitaca, com a participação de vários músicos em clima bastante amistoso.

A classificação final se deu na seguinte ordem, do primeiro ao quinto colocados: Joander e Joran; Deucleres e Wagner; Darci e Tauan; Thamires e Elizandra; e Davi e Leandro.

Portanto, foram executadas vinte músicas, das quais a distribuição dos ritmos se deu da seguinte forma, cinco músicas de Xote, três músicas do universo da música sertaneja e romântica, duas valsas, dois bugios, duas vaneiras, uma guarânia, uma polquinha, um chamamé e um pagode de viola, além de uma música gospel e um rap acústico.

Portanto se apresentaram um tecladista, nove gaiteiros, oito violeiros, cinco cantores, nove duetos de cantores, um músico que fazia violão e voz, três músicos que faziam gaita e voz e uma dupla caipira.

Todas as músicas tocadas são interpretações de músicas do repertório executado nas rádios locais, com destaque para a cena musical gauchesca e sertaneja raiz, não sendo apresentada nenhuma composição de músicos das comunidades e apenas uma composição de um grupo oriundo da região.

4.2 ANÁLISE DE DADOS

Os materiais recolhidos durante as saídas de campo foram organizados em quatro grupos, divididos por afinidade das práticas culturais. No primeiro foram agrupadas as manifestações relacionadas à religiosidade popular mais tradicional, as Romarias e a Recomenda das Almas, no segundo grupo ficaram as manifestações ligadas à religiosidade católica institucional, com as novenas do Divino de Inácio Martins, no terceiro grupo ficaram as manifestações de festividades, com a festa de São Pedro, o bailinho do Encontro de Romeiros em Gois Artigas e as apresentações da Olimpíada do Agricultor, no último grupo ficou o festival SapéCanção, como prática totalmente destacada das demais.

Cada um dos grupos foi analisado conforme os eixos etnomusicológicos apresentados anteriormente, que são “O que é música”, “Talento Musical”, “Técnica Musical” e “*Performance*”.

O grupo 1 pode definir sua música como um ritual em Estilo Antigo, e com caráter sequencial e coreográfico, tem um uso devocional e uma função social integradora, operado a partir de um grupo condutor e uma plateia participativa, e que tem como principais características musicais a estrutura binária, o uso de instrumentos de corda, a divisão de vozes em fábordão, a emissão vocal rústica, o fraseado musical baseado em notas conjuntas e finalizando com movimentos descendentes, uma poética baseada em versos de redondilhas maiores, mesmo que não exclusivamente, e em formas melódicas fixas, que apresentam independência do texto.

O grupo 2 pode definir sua música como um ato devocional com referências a práticas tradicionais, mas que opera a partir de formas mais modernas, baseadas no

contexto urbano e nas orientações oficiais, apoiado em material escrito e se utiliza de um repertório de canções externas, adquiridas por meio do mercado fonográfico católico. As formas de cantar são influenciadas pela música popular que utiliza o canto de peito, em um contexto harmônico tonal, acompanhado ao violão. Possui um uso mais estético do que funcional, mesmo que se apresente como um importante meio agregador da comunidade.

O grupo 3 pode definir sua música como uma prática de celebração integrada ao movimento, entre a música, a dança e a poesia, apresentando importantes características tradicionais, como as melodias com movimento preferencialmente em graus conjuntos, em forma binária e cadências finais descendentes, que possui uma clave rítmica. As vozes divididas em terças, sempre alternando com interlúdios instrumentais, e a emissão vocal rústica. O uso do acordeão como instrumento principal, violões e violas, podendo apresentar o acompanhamento no pandeiro. Utiliza o ritmo “*shuffle*” entre notas e se utiliza dos ritmos gauchescos, com preferência para o bugio e o xote, mas também elementos da música caipira.

O grupo 4, que representa apenas os participantes do festival musical, pode definir sua música como uma modalidade moderna de canto, executado como espetáculo para uma plateia passiva, em contexto tonal, com uma emissão vocal com voz de peito empostada e baseada no repertório fonográfico nativista.

Importante notar que o único grupo que apresenta canções próprias é o primeiro, enquanto todos os outros três executam músicas de repertórios externos ao ambiente dos faxinais.

5 CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS

Este trabalho teve como principal objetivo compreender melhor o *ethos* musical dos povos faxinalenses, entendido como o conjunto de saberes e fazeres tradicionais que conduzem as escolhas éticas desta coletividade, seja para reproduzir ou para adequar seus padrões às exigências das novidades que as atravessam, no sentido de dar continuidade à memória coletiva do grupo.

Como abordado no primeiro capítulo, o faxinal é compreendido como a percepção de um território simbólico onde se dá a experiência de um espaço relacional. Estas relações se dão em diversas direções e dimensões, na relação dos seres humanos com outros pertencentes a seu grupo, com outros grupos de humanos, com entes não humanos (que se comportam como sujeitos), com o ambiente em seu entorno, com as memórias pessoais e coletivas do grupo, com sua ancestralidade, com o Sagrado e o mundo espiritual.

Estas relações necessitam ser mediadas por uma dimensão simbólica, que se expressa neste território através da Cultura ou da Tradição particular destes povos, organizada pelas autoridades simbólicas das comunidades. Estas autoridades são responsáveis por orientar os valores da coletividade no sentido da continuidade da expressão deste modo de vida, assim como as adequações necessárias para que a tradição não perca a capacidade de produzir sentido para as novas gerações, atravessadas por constantes transformações sociais. Esta habilidade é compreendida neste trabalho como *Ethos* tradicional.

A música é um dos vetores culturais responsáveis por fazer esta mediação simbólica entre as diversas dimensões, e conjugar experiências compartilhadas, que formatam a consciência da realidade de forma coletiva, permitem a apropriação de uma territorialidade comum e o sentimento de pertencimento a um povo ou a uma identidade étnica. Isso se dá a partir da ação dos agentes simbólicos do território.

No caso dos faxinais, a atuação de mestres romeiros, cantadeiras, rezadeiras, benzedadeiras, violeiros, tocadores, puxadores de baile, se configura como atualização da tradição, que reforça estes laços comunitários através das práticas das Romarias de São Gonçalo, das festas do Divino, das festas de Santo, da devoção ao Monge São João Maria, nas práticas de solidariedade como acontece nos Puxirões, nas rezas e ervas administradas pelas benzedadeiras, nos bailinhos das comunidades, etc. A

continuidade não se dá somente na prática destas manifestações, mas na continuidade das formas de praticar, também significantes, servindo como marcadores de diferença identitária, que exprimem valores identificados como definidores desta territorialidade, a racionalidade ambiental, a sociabilidade comunitária da dádiva e da partilha e um sistema simbólico de compadrio baseado no catolicismo popular caboclo.

A partir deste ponto de vista, pontua-se a compreensão da Cultura como elemento central na organização desta sociedade, de modo semelhante ao que defende Stuart Hall (1997), de forma que o faxinal possa ser compreendido como expressão desta cultura, se configurando como lugar de um povo, de forma diferenciadora. O faxinal, que na literatura hora ganha conotação de paisagem, hora de sistema produtivo e hora como uma identidade política, pode ser compreendido como territorialidade, pertencente a um complexo simbólico contínuo entre natureza e cultura, como defendido por Silva (2010).

Os agentes simbólicos não são entes estáticos como há de se pensar sobre guardiões de uma tradição, ao contrário, se articulam de diversas formas neste diálogo com as propostas da Modernidade na luta pela sobrevivência de seus modos de vida. Nisto se destacam as associações como o MASA (Movimento de Aprendizes de Sabedoria), a APF (Associação dos Povos Faxinalenses), a Rede Puxirão de Povos Tradicionais, e a Casa da Cultura de Gois Artigas.

Sobre o espaço onde se realizou a pesquisa de Campo, O Cerro do Leão é uma rota de ligação entre a cidade de Irati e Guarapuava, que serve de divisa tríplice entre os municípios de Irati, Rio Azul e Inácio Martins. Esta rota remonta aos antigos caminhos de tropas, sucedido pela chegada do transporte ferroviário à região, posteriormente relegado a transporte de cargas pesadas. Sendo possível compreender três diferentes temporalidades na região.

A primeira temporalidade observada é ligada ao Ciclo de erva-mate onde se configuram os terrenos de faxinais como reserva de recursos naturais para exportação, e a afirmação da cultura cabocla tradicional na região dos hervaís. A segunda ligada ao Ciclo da Madeira e à chegada da linha férrea, que faz surgir um importante centro urbanizado e a constituição de uma elite local que privilegia as instituições centralizadas, como os clubes dançantes, escolas, paróquia, etc. A terceira com o advento da modernização do campo na década de 1970, com o

estabelecimento de práticas agrícolas e leis que se apresentam como enormes desafios à continuidade dos modos de vida tradicionais na região, com destaque para modelos normativos musicais trazidos pelos migrantes colonos vindos do Rio Grande do Sul, a instalação de Centros de Tradição Gaúchas, ligados a interesses capitalistas do uso da terra na região.

A percepção destes diferentes momentos não representa um movimento de desarticulação da cultura tradicional, mas um avanço da racionalidade ocidental sobre este território, que produz diferentes formas de reação por parte dos membros destas comunidades, no sentido de dar continuidade às suas práticas particulares, umas mais abertas e outras mais fechadas às influências externas.

Desta forma, as práticas musicais abordadas no trabalho de campo foram sistematizadas em quatro diferentes grupos, com estilos mais ou menos homogêneos entre si, e que se relacionam com esta ideia de temporalidades das relações entre o saber tradicional e as proposições de uma modernidade hegemônica.

A música produzida pelo Grupo 1 pode ser classificada como uma prática ritual de uma relação espiritual feita por um grupo de tocadores e cantadeiras da própria comunidade, ou de uma comunidade próxima, que canta versos tradicionais compostos localmente de forma rústica, acompanhados por violões e violas, uma voz principal e um coro. Utilizam técnica vocal que mistura o gutural com o nasal, em uma formação de Terno musical, que divide as vozes utilizando a técnica de Fábordão ou de Gymel, com uma estrutura rítmica baseada na Clave. Possui uma estrutura sequencial de cantos e rezas, e responsorial em uma relação de centro-periférica de forma integrada e participativa. Utiliza formas ideais e fixas na formação dos versos em redondilhas, décimas, romances, cantorias e vilancicos, além disso, a técnica do violão é ponteadado ou rasqueado, em uma estrutura harmônica modal. As melodias utilizam fraseados binários em sentido descendente, a coreografia é feita em filas e se prioriza os números ímpares, seja de número de casais participantes, seja de versos cantados ou de voltas dançadas. É organizado por um mestre popular local que adquiriu o conhecimento como aprendiz de outros mestres mais antigos, atua como repetidor da tradição e pode servir a um único grupo, como também pode auxiliar outros.

Este grupo se apresenta como guardião das tradições mais antigas, sendo associado à continuidade de práticas oriundas da Sociedade Campeira.

A música produzida pelo Grupo 2 pode ser classificada como um ritual que segue normas religiosas institucionais, em uma relação espiritual realizada por um grupo familiar ou religioso que entoam cantos populares católicos em um estilo rústico, acompanhados por violões e um coro que canta em uníssono. Utilizam técnicas como a voz gutural, mas também a voz de peito. A música se apresenta de forma independente de outras práticas como parte do rito. Os versos são, em sua maioria, divididos em quadras e separados por um refrão, em forma canção, acompanhados pelo violão que pode ser ponteadado ou rasqueado, com utilização de palheta, com uma estrutura harmônica tonal. Este ritual é liderado por um dos participantes da comunidade de fiéis que atua como repetidor, a partir da leitura dos cadernos de orientação do rito. Conhecimento este que se adquire através de cursos, portanto é um saber especializado que pode servir a vários grupos diferentes.

Este estilo foi chamado de Moderno Rústico, é atrelado à instituição religiosa e ao centro urbano do município, no entanto, se pratica como uma ressignificação das práticas tradicionais, compreendido como uma continuidade dos antepassados, mas aberto ao diálogo com as novidades introduzidas pela participação na paróquia.

A música produzida pelo Grupo 3 pode ser classificada como uma celebração na relação social do grupo, que se dá em um momento de roda musical aberta à participação dos músicos presentes. Estes tocam ritmos gauchescos e caipiras de um repertório tradicional de baile, tocando gaita, viola, violão e duetos de vozes, em um estilo antigo modernizado. As técnicas utilizadas são a voz gutural e nasal com divisão de vozes em Gymel, em um movimento integrado dos músicos. Os versos são em formas fixas de quadras, décimas, romances, cantigas, em redondilhas maiores e menores, acompanhados por toques ponteados e rasqueados, com uma estrutura harmônica modal, se utilizando das estruturas rítmicas de Clave, e melodias com fraseados preferencialmente em graus conjuntos e com cadências em movimento descendente.

Este momento é liderado pelo puxador de baile, que normalmente canta ou toca gaita ou violão, e executa canções do repertório de baile, portanto atua como repetidor, mas com espaços para improvisos e gritos expressivos, notados principalmente ao final das músicas. O grupo é formado por músicos leigos que podem atuar em vários grupos. A dança faz parte do momento do divertimento e é

entremeada por batidas dos pés no chão, participando do espectro sonoro como um instrumento musical que tem suas aberturas específicas.

Este grupo foi compreendido como uma continuidade dos modos de cantar e tocar presentes nas danças da sociedade campeira, mas que aderiram a ritmos e repertórios possivelmente assimilados em momentos posteriores.

A música produzida pelo Grupo 4 pode ser classificada como um evento artístico com viés de competição musical, executado por músicos profissionais e cantores intérpretes que se apresentam em um palco, acompanhados por um conjunto musical elétrico que toca canções nativistas de acordo com as normas estipuladas pelo concurso.

As técnicas utilizadas neste grupo são a voz de peito empostada em estilo lírico, onde a música é independente de outras práticas culturais, acompanhado por um conjunto de violões, baixo elétrico, gaita e bateria, que tocam ritmos nativistas. Os versos são livres, organizados em quadras e com a presença de um refrão em forma canção. A estrutura harmônica é tonal e com melodias complexas. O conjunto executa arranjos pré-determinados pelos organizadores do concurso e acompanha o vocalista que interpreta uma canção de sua escolha, este precisa conhecer os códigos dos concursos musicais ligados ao Movimento Tradicionalista Gaúcho, e pode servir a vários grupos.

Este grupo foi compreendido como associado aos padrões estéticos que acompanham a chegada da modernização ao Campo, como os rodeios, os Centros de Tradições Gaúchas, a monocultura dos grandes latifundiários ligados ao agronegócio e à Sociedade Moderna.

Também estão presentes algumas memórias de práticas culturais que caíram em desuso nas comunidades tradicionais a partir da década de 1970, como o uso das violas e rabecas enquanto instrumentos principais dos bailes; a prática dos puxirões como atividade cotidiana, que trazia consigo os fandangos de galpão como paga pelo serviço; além das cantorias de *Brão* e outras modalidades de desafios cantados; e também a dança do fandango sapateado com tamancos.

Destaca-se nesta análise a miscigenação cultural nas práticas musicais dos faxinais visitados, apresentando características formais luso-brasileiras de caráter barroco, formas estruturais, coreográficas e vocais indígenas e rítmicas africanas. Destaca-se também uma estruturação melódica, harmônica e rítmica que permeia os

três primeiros grupos e pode ser entendida como característica de uma música de raiz paranaense. A exemplo do que foi demonstrado nas práticas do Grupo 3, tal estruturação pode ser aplicada aos mais variados gêneros e ritmos musicais, como uma lógica composicional, o que demanda um estudo mais aprofundado destas características.

Portanto, esta dissertação apresenta a música produzida nos faxinais da região de Inácio Martins como uma ferramenta ética de mediação simbólica, que age no sentido de fortalecer os laços que dão continuidade e permanência a este modo de vida tradicional. Apresenta-se sobre diferentes estilos que se configuram em maior ou menor grau de interação com a sociedade envolvente, porém mantém características internas comuns a todos eles e podem ser entendidos como um marcador de identidade. Estas características comuns da organização sonora necessitam de estudos mais aprofundados, mas apontam para um comportamento musical ético, o *Ethos* musical particular dos Faxinais, que se forma a partir de elementos comuns aos sertões brasileiros, enquanto participante de uma família geográfica, dentro da perspectiva de Anthony Seeger (2008).

A consciência das diferenças culturais como marcadores de identidade são fundamentais para o reconhecimento destes saberes orgânicos como etnociência, e para a compreensão do espaço como produtor de cultura, a partir de uma perspectiva que busca autonomia e afirmação das localidades como polos de criação de novas epistemologias na construção de uma sociedade do Bem Viver.

6 REFERÊNCIAS

AFFONSO, G. C. de B. **A guitarra dos séculos XVII e XVIII em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos através da tradução comentada e análise do Instruccion de musica sobre la guitarra española de Gaspar Sanz, 1697.** 2015. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ALVES, C. **Do tamanco ao tambor: as ressignificações da prática do fandango em Antonina/Paraná no século XX.** Doutorado em Música, UFPR, Curitiba PR, 2019.

ANDRADE, A M. **Inventário Cultural de Quilombos do Vale do Ribeira.** São Paulo - SP, ed. Instituto Socioambiental, 2013.

ÁVILA, F. H. M. **Os Irmãos Bertussi e a música regional de baile no Rio Grande do Sul.** Graduação em Música, UFRGS, Porto Alegre - RS, 2015.

AYOUB, D. Os posseiros do Pinhão – conflitos e resistências frente à indústria madeireira. In: PORTO, L.; SALLES, J. de O.; MARQUES, S. M. dos S. (Org.). **Memórias dos povos do campo no Paraná – Centro-Sul.** Curitiba: ITCG, 2013. p. 151-172.

BAHLS, A. V. S. **A busca de valores identitários: a memória histórica paranaense.** Doutorado em História, UFPR, Curitiba PR, 2007.

BALHANA, A. P.; MACHADO, B. P.; WESTPHALEN, C. M. **História do Paraná.** Curitiba: Grafipar, 1969. v. 1.

BASTOS, R. J. M. **Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte.** Mana, v. 13, n. 2, p. 293–316, 2007.

BENATTE, A. P.; CAMPIGOTO, J.A.; CARVALHO, R. Os santos nos faxinais: religiosidade e povos tradicionais. **Topoi (Rio de Janeiro)**, v. 12, n. 23, p. 140–160, 2011.

BERNARDES, M. E; BERNARDES, L. Entre o mundo material e o mundo espiritual: magia, religiosidade e catolicismo popular em um município de Minas Gerais. Sertanias: **Revista de Ciências Humanas e Sociais**, v. 1, n. 1, p. 98–114, 2020.

BERTUSSI, M. L. Faxinais: Um olhar sobre a territorialidade, reciprocidade e Identidade étnica. In: ALMEIDA, A. W. B. de; SOUZA, R. M. **Terras de Faxinais.** Manaus, AM: Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia, 2009. (Coleção Tradição & ordenamento jurídico, vol. 4), 2009, p. 29–88.

BIGG-WITHER, T. P. **Novo caminho no Brasil Meridional.** Ed. José Olympio, São Paulo-SP, 1974.

BLACKING, J. **How Musical is Man**. Seattle and London: University of Washington Press, 1973.

BORBA, D. F. G. **Aprender e ensinar a ser gaúcho dentro do grupo de danças biriva tropeiros de dois mundos**. Mestrado em Artes, UFSM, Santa Maria RS, 2013.

BOSI, E. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 2ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz/EDUSP, 1987.

BUDASZ, R. **“The Five-Course Guitar (Viola) in Portugal and Brazil in the Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries”**. Los Angeles, 2001. Tese (Doutoramento) - Faculty of the Graduate School / University of Southern California.

BUDASZ, R. Sobre a Música do Paraná (1600-1850). **(Des) construção da música na história paranaense**, p. 12-24, 2004.

CAMARGO JUNIOR, M. C. Júlio Pernetta e a série “costumes paranaenses”: o caboclo nos esboços literários regionais. **Revista Hydra**, v. 4, n. 8, p. 453–481, 2020.

CARVALHO, H. M. **“Da aventura à esperança: a experiência auto-gestionária no uso comum da terra”** Curitiba, 1984 (mimeo).

CARVALHO, S. M.; FLORIANI, N. **Faxinal Taquari dos Ribeiros: Diálogos interdisciplinares, sustentabilidade e etnoecologia**. Ed. UEPG, Ponta Grossa - PR, 2017.

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992 [1925].

CASSIRER, E. **Antropologia Filosófica_ Ensaio sobre o homem**. São Paulo-SP: Mestre, 1944. (Introdução a uma filosofia da cultura humana).

CASTAGNA, P. O Estilo Antigo no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. **Colóquio Internacional a Música no Brasil Colonial**, n. I, p. 171–215, 2000.

CHANG, M. Y. **Sistema faxinal: uma forma de organização camponesa em desagregação no centro-sul do Paraná**. (Boletim Técnico, 22). Londrina: IAPAR, 1988.

COZZO, D. Interpretación forestal del sistema faxinal de la argentina y faxinal del Brasil. **Quebracho**, v. 3, n. Facultad de Ciencias Forestales, p. 5–12, 1995.

DAMASCENO, A. Pombal, a modernidade e as origens da reforma de ensino na América portuguesa e Portugal. **Revista HISTEDBR On-line**, v. 16, n. 69, p. 16, 2017.

DIEGUES, A. C. **O MITO MODERNO DA NATUREZA INTOCADA**. São Paulo-SP: Hucitec, 2000. (Ecologia e Cultura).

DIEL, P. F. A Reforma Católica e o catolicismo popular caboclo no oeste de Santa Catarina e sudoeste do Paraná (1903-1958). **Revista de Cultura Teológica** -

Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção, v. 15, n. 4, p. 104–121, 1996. (Estudos Teológicos).

ECHEVERRÍA, B. **La modernidad de lo barroco**. 2. ed. Mexico: Ediciones Era, 1989.

ELIAS, Renan. **O contexto sonoro do MST-Paraná: não é só música**. Mestrado em Artes, UFPR, Curitiba PR, 2023.

FERRARO, E. H. **Transformações culturais no gauchismo através da música**. Mestrado em Antropologia, UFSC, Florianópolis SC, 2013.

FERREIRA, M. P. **Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento**. Lisboa - Portugal: Cesem, 2008. (Textos e Ilustrações).

FERREIRA, W. E. **Puxirões e mutirões como manifestação de reciprocidade em comunidades faxinalenses de Rebouças – PR (1970 – 2015)**. Mestrado em História, Unicentro, Irati PR, 2021.

FLORIANI, D. Teorias sociológicas e abordagens de problemas socioambientais: epistemes e racionalidades plurais. In: Rodrigues, Silva & Prates (Org.) **Sociologia Ambiental: possibilidades epistêmicas e realidades complexas**. São Paulo - SP: Paco, 2021, v. 1, p. 67–88.

FREITAS, A. A. **Trabalho também é festa: história(s) e memória(s) de antigos posseiros na região oeste do estado do Paraná (1930 - 1970)**. Mestrado em História, UFGD, Dourados - MS, 2014.

GERHARDT, M. **História Ambiental da Erva Mate**. UFSC, Florianópolis SC, 2013.

GIDDENS, A; FIKER, Raul; GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. 5. reimpr. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

GIGA, I. **O Simbolismo No Canto Gregoriano**. Revista do Instituto de Estudos Clássicos v. 1, p. 348–360, 1998.

GONZALEZ VALLE, J. V.: GONZÁLEZ MARÍN, L. A: EZQUERRO ESTEBAN, A. Música devocional y paralitúrgica en los archivos aragoneses (siglos xvii-xix). **Actas del XVI Congreso de la Asociación celebrado en Zaragoza (segunda parte)** (11 al 15 de septiembre de 2000) / coord. por Agustín Hevia Ballina). P. 601-621.

GOULART FILHO, A. A formação econômica de Santa Catarina. 3 ed. Ver. – Florianópolis: Ed. UFSC, 2016

GROUT, D. J. & PALISCA, C. V. **História da música ocidental**. 5 ed. Portugal: Gradiva, 2007.

GRAEFF, N. **Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda**. Salvador online, v. 9, p. 1–23, 2014.

GUBERT FILHO, F. A. O Faxinal. In: ALMEIDA, A. W. B.; SOUZA, R. M. **Terras de Faxinais**. Manaus, AM: Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia, 2009. (Coleção Tradição & ordenamento jurídico, vol. 4).

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HARTUNG, M. Muito além do céu: Escravidão e estratégias de liberdade no Paraná do século XIX. **Topoi (Rio de Janeiro)**, v. 6, n. 10, p. 143–191, 2005.

HALL, S. **A centralidade da cultura**. Educação & Realidade, Porto Alegre, n. 22, v. 2, jul.-dez. 1997.

HESPANHA, P. O papel dos baldios na revitalização das comunidades rurais. In: CRAVIDÃO, F. (Coord.); CUNHA, L. (Coord.); SANTANA, P. (Coord.); *et al* (Eds.). **Espaços e tempos em Geografia: homenagem a António Gama**. 1. ed. [s.l.]: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017, p. 337–361. Disponível em: <https://ucdigitalis.uc.pt/pombalina/item/68408>. Acesso em: 11 jun. 2023.

HIGA, E. **Paraguai e Brasil: A música como reveladora de conexões**. Encontro Internacional de Música e Mídia, v. 8, p. 1–12, 2012.

HOORNAERT, E. **Formação do Catolicismo Brasileiro - 1550/1800**. Petrópolis: Vozes, 1991.

HOORNAERT, E. **História da Igreja no Brasil**. Petrópolis - RJ: Vozes, 1977. (Coleção História Geral da Igreja na América Latina).

JURKEVICS, V. I. **OS SANTOS DA IGREJA E OS SANTOS DO POVO**: Doutorado em História, UFPR, Curitiba PR, 2004.

LARA, V.; BARBOSA, M.M.; SILVA, J.O. **A ocupação de Guarapuava: desigualdades socioespaciais e educacionais a partir da perspectiva decolonial latino-americana**. Revista NUPEM, v. 15, n. 35, p. 101–122, 2023.

LAU FILHO, E. L. Aspectos históricos da presença do negro no Paraná. In: Ana Zaiczuk Raggio, Regina Bergamaschi Bley, Sílvia Cristina Trauczynski. (Org.). **Abordagem Histórica Sobre A População Negra No Estado Do Paraná**. 1ed. Curitiba: SEJU, 2018, v., p. 38-45.

LAYTANO, D. **O folclore no Rio Grande do Sul: levantamento dos costumes e tradições gaúchas**. Porto Alegre: Nova Dimensão: EDUCS/EST, 1987

LEFF, E. **Racionalidade ambiental a reapropriação social da natureza**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEWITZKI, T. **A vida das benzedeadas: caminhos e movimentos**. Mestrado em Antropologia, UFPR, Curitiba PR, 2019.

LEWITZKI, T; FRÓIS, Douglas. Romaria de São Gonçalo: Imagens de fé e festa no interior do Paraná. **Vivência: Revista de Antropologia**, v. 1, n. 58, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/vivencia/article/view/27616>. Acesso em: 10 mar. 2023.

LIMA, L. S. A Dinâmica das Territorialidades na Comunidade de Faxinal do Posto Inácio Martins-PR. **Geoiingá**, v. 2, n. 2, p. 150–169, 2010.

LITTLE, P. E. **Territórios sociais e povos tradicionais no Brasil: por uma antropologia da territorialidade**. Série Antropologia n. 174. Brasília: Departamento de Antropologia. 2002.

LOPES, A. C. Os espaços da fé: um estudo sobre o campo religioso na perspectiva da religiosidade popular. **Mediações - Revista de Ciências Sociais**, v. 13, n. 1/2, p. 231, 2008.

LOWEN SAHR, C. L. **Os mundos faxinalenses da Floresta com araucária do Paraná: racionalidades duais em comunidades tradicionais**. Terra Plural, v. 2, n. 2, p. 213–336, 2008.

MAACK, R. Notas preliminares sobre o clima, solos e vegetação do Estado do Paraná. **Arquivos de Biologia e Tecnologia**. Vol. III, art. 12. Curitiba: UFPR, pp. 99 a 200. 1948

MATSUNAGA, U. S. **Ciclo da Erva-Mate e os Impactos do Progresso Técnico na sua Produção: 1820-1929**. TCC, UFPR, Curitiba PR, 2022.

MENIN, E. **Faxinalenses: identidade étnica e política e a luta pelo reconhecimento social**. Mestrado em Sociologia, UFPR, Curitiba - PR, 2014.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martin Fontes, 1999.

MERRIAM, A. P. **The Anthropology of Music**. 1. ed. Evanstone - Illinois: Northwest University, 1964.

MILES, N. **The Baroque Guitar as an Accompaniment Instrument for Song, Dance and Theatre**. University of Birmingham, Birmingham USA, 2011.

MONDARDO, M. L. Os caboclos no sudoeste do Paraná: de uma sociedade autárquica a um grupo social excluído. **História em reflexão**, v. 2, n. 3, p. 21, 2008.

MORIN, E. **Introdução ao Pensamento Complexo**. [s.l.]: Sulina, 2015.

MOTA, L. T. **As colônias indígenas no Paraná provincial**. 1. ed. Curitiba: Aos quatro ventos, 2000. v. 500. 200p.

NERONE, M. M. **Sistema faxinal: Terras de plantar, terras de criar**. Ponta Grossa. Ed. UEPG - PR, 2000.

PALADINO, A. M. P.; PITRE-VÁSQUEZ, E. R.; ELIAS, R. Uma etnomusicologia dialógica sob a perspectiva de Edgar Morin. *In*: CURY, L.; TEIXEIRA JÚNIOR, J. C. **O gênio Morin e sua influência nas comunicações e nas artes**. São Paulo - SP: Escola de Comunicação e Artes - USP, 2022.

PARELLADA, C. I. 2009. O Paraná espanhol: cidades e missões jesuíticas no Guairá. *In*: Secretaria de Estado da Cultura do Paraná (org). **Missões: conquistando almas e territórios**. Curitiba: Imprensa Oficial, p.59-80.

PEREIRA, M. R. **O centauro desfeito: A desconstrução da cultura gaúcha no Paraná do século XIX**. Böhlau Verlag, p. 199–218, 1999. (Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas).

PEREIRA, R. **Entre Valos E Vêdos: Territorialidades De Permanência Dos Sujeitos Das Comunidades Tradicionais E Rurais Da Estrada Da Lomba – Paraná**. Doutorado em Geografia Humana, UEPG, Ponta Grossa PR, 2022.

PEREIRA, J. F.; CALLAI, J. L. A MÚSICA MISSIONEIRA: O RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA MUSICAL NAS 30 REDUÇÕES JESUÍTICO-GUARANÍS DO SUL DA AMÉRICA. **Revista Vivências**, v. 5, n. 8, p. 20–26, 2009.

PINTO, T. O. **Som e música**. Questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, v. 44, n. 1, p. 222–286, 2001.

PINTO, T. O. **As cores do som**: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. *África*, n. 22–23, p. 87–109, 2004.

PITRE-VÁSQUEZ, E. R. **Prácticas musicales en Contextos Latinoamericanos: esbozo de la música del Fandango Jarocho de Veracruz**. Relatório de Pós-doutorado (Pós-doutorado em Etnomusicologia) - Facultad de Música, Programa de maestría y doctorado en Música, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2016.

PITRE-VÁSQUEZ, E. R. **La Clave**. Festival Internacional de Percussão de Curitiba. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iADL7F3moMY&ab_channel=vinalacerda acesso em 10/02/2024.

POLETTO, L. **Pastoreio de almas em terras brazilis: A igreja católica no “Paraná” até a criação da diocese de Curitiba (xvii-xix)**. Mestrado em História, UFPR, Curitiba PR, 2010.

PORTO, L; SALLES, J. O.; MARQUES, S. M. S. **Memórias dos povos do campo no Paraná – centro-sul**. 1. ed. Curitiba PR: ITCG, 2013.

PRIORI, A.; POMARI, L. R.; AMÂNCIO, S. M.; et al. **História do Paraná: séculos XIX e XX**. [s.l.]: EDUEM, 2012.

QUEVEDO, J. R. A Guerra Guaranítica: A rebelião colonial nas Missões. **Estudos Ibero-Americanos**, v. 20, n. 2, p. 5, 1994.

RAMOS, C. E. A. S. **A música da Folia do Divino e a Festa do Divino em Guaratuba, estado do Paraná: um estudo de caso sob a perspectiva da teoria das representações sociais**. Doutorado em Música, UFPR. Curitiba - PR, 2019

REICHERT, P. **Origem e trajetória do caboclo de Porto Novo: a formação da sua identidade camponesa**. *Etnicidades*, n. 32, p. 268–287, 2010. (Cadernos do CEOM).

RENK, A. **A luta da erva: um ofício étnico da nação brasileira**. Chapecó: Grifos, 1997

RENK, A; WINCKLER, Silvana. Para uma biografia da pequena propriedade rural no oeste catarinense. **Revista História: Debates e Tendências**, v. 17, n. 2, p. 307, 2017.

RESENDE, J. F. B. **Festa de N Sra das Candeias**. mestrado em teologia, PUCPR, Curitiba PR, 2016.

RODERJAN, R. V. **A formação de comunidades campeiras nos planaltos paranaenses e sua expansão para o sul**. Mestrado em História, UFSC, Florianópolis SC, 1989.

RODRIGUES, P. G. **Professor, rezador e benzedor: a cultura faxinalense (1906 - 1988)**. Mestrado em História, Unicentro, Irati PR, 2017.

SAINT-HILAIRE, A. **Viagem a Curitiba e à província de Santa Catarina**. Belo Horizonte, ed. Itatiaia, São Paulo-SP 1978.

SALLES, P. P. **Paisagem sonora, memória e história: um ensaio sobre sons familiares**. p. 1–13, 2011. (Musimid).

SANCHES, B. S. **Fandangos caipiras: fandangos de esporas e de botinas**. Mestrado em Musicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SANTOS, B. S. **Epistemologies of the South: Justice Against Epistemicide**. [s.l.]: Routledge, 2015. Portugal.

SCHUSTER, W. T. **A formação dos faxinais na região centro sul do paraná**. Mestrado em geografia, UEPG, Ponta Grossa/PR, 2010.

SEEGER, A. Etnografia da Música. **Cadernos de Campo**, n. 17, p. 1–348, 2008.

SEYFERTH, G. Identidade Camponesa e Identidade Étnica (Um estudo de caso). **Anuário Antropológico**, p. 31–64, 1993. (Tempo Brasileiro).

SEZERINO, G. A. **Brasil caboclo: música e cotidiano na população cabocla em movimento**. Mestre em Sociologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

SILVA, A. A. **Territorialidades e identidade do coletivo *kawahib* da terra indígena *uru-eu-wau-wau* em rondônia: “*orevaki are*” (reencontro) dos “marcadores territoriais”**. Doutorado em Geografia Humana, UFPR, Curitiba PR, 2010.

SILVA, J. M. Processos econômico-sociais regionais e seus impactos sobre a estrutura urbana de Guarapuava/PR. **Revista de História Regional**, n. 2, p. 9–42, 1997.

SONDA, C.; BERGOLD, R. C. Paraná: terra, floresta e gentes. *In*: PORTO, L.; SALLES, J. O.; MARQUES, S. M. S. (Orgs.) **Memórias dos povos do campo no Paraná: Centro Sul**. Curitiba: ITCG, 2013.

SOUTO, M. G. F. S. São Gonçalo do Amarante: festança que promove a fé, a performance e a cura no vale do São Francisco. **Proj. História**, n. 28, p. 391–397, 2004.

SOUZA, R. M. Mapeamento Social dos Faxinais no Paraná. *In*: ALMEIDA, A. W. B.; SOUZA, R. M. **Terras de Faxinais**. Manaus, AM: Projeto Nova Cartografia Social da Amazônia, 2009. (Coleção Tradição & ordenamento jurídico, vol. 4). 2009, p. 29–88

SOUZA, R. M. **Na luta pela terra, nascemos faxinalenses**. Doutorado em Sociologia, UFPR, Curitiba PR, 2010.

TABORDA, Diomedes de Oliveira. **Práticas Culturais, Cotidiano e Religiosidade no Município de Inácio Martins**. 2012. Secretaria de Educação do Estado do Paraná.

TAVARES, L. A. **Campesinato e os faxinais do Paraná: as terras de uso comum**. Doutorado em Geografia Humana, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TEIXEIRA, F. – MENEZES, R., (orgs): **Catolicismo Plural. Dinâmicas contemporâneas**. Petrópolis: Vozes, 2009.

THOMÉ, N. **A formação do homem do Contestado e a educação escolar – república velha**. Doutorado em Educação, Unicamp, Campinas, 2007.

TOVAR, L. A. R. **Elaboracion de tesis estructura y metodologia**. Ciudad de México: Trillas, 2017.

VAZ, H. C. L. **Escritos De Filosofia II**. 5. ed. São Paulo, SP: Aneas Edições Loyola, 1993.

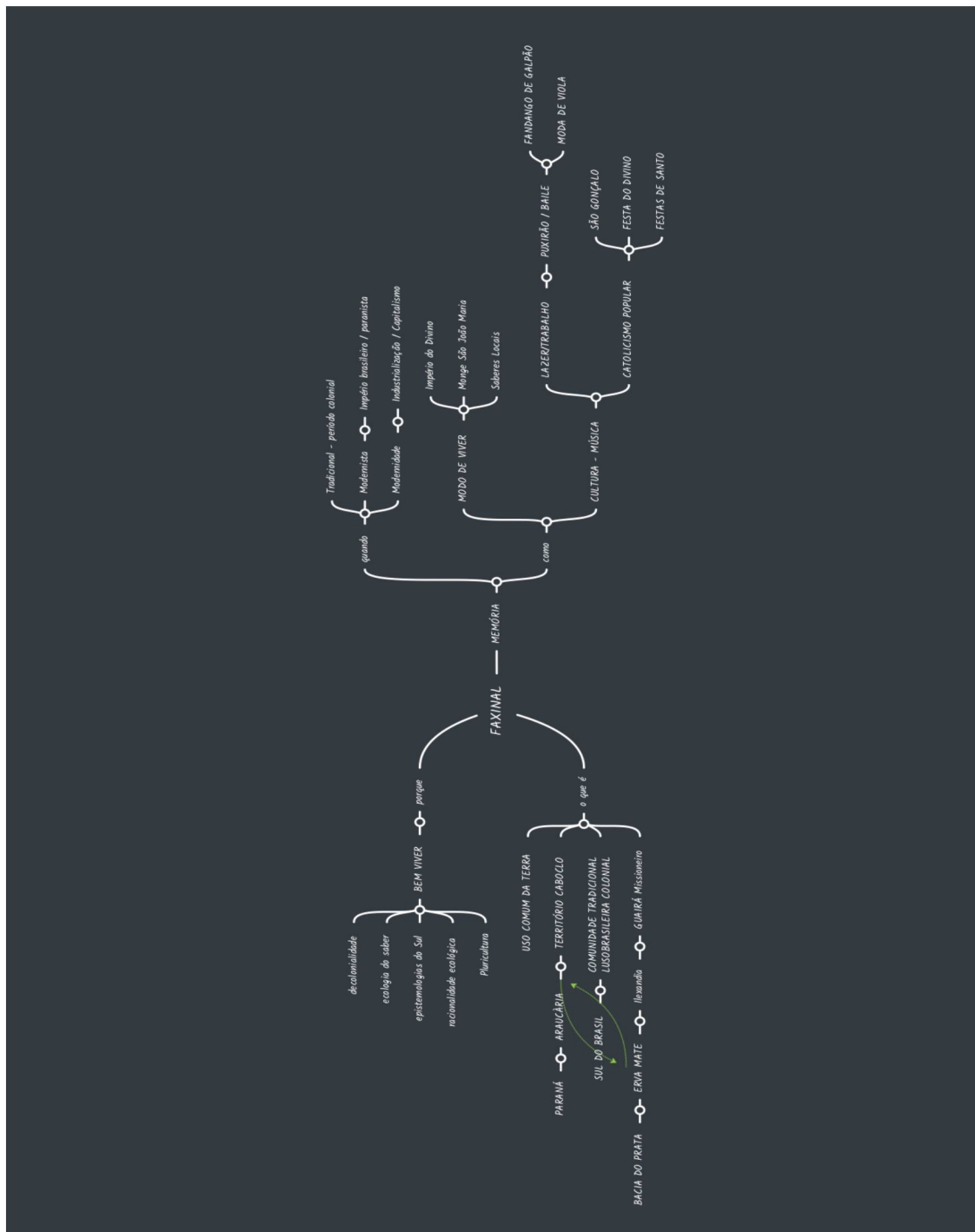
VILELA, I. **Cantando a própria história**. doutorado em Psicologia, USP, São Paulo, 2011.

VILELA, I. **Caipira: cultura, resistência e enraizamento**. Estudos Avançados, v. 31, n. 90, p. 267–282, 2017.

VILPOUX, O. F. Papel das instituições formais e informais no faxinal do Taquari dos Ribeiros: *In*: SILVIA, M. C.; FLORIANI, N. (Org.). **Faxinal Taquari dos Ribeiros: diálogos interdisciplinares, sustentabilidade e etnoecologia**. 1ed. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2017, v. p. 159-184.

WESTPHALEN, C. M. Afinal, existiu ou não regime escravo no Paraná? In: **Revista da SBPH**, nº 13: 25-63, 1997.

7 ANEXO 1 – MAPA MENTAL



8 ANEXO II – PARTITURAS, VERSOS E REZAS

8.1 PARTITURAS DE MELODIAS CANTADAS

Melodia 01



SA AL VE RA I I NHA MÃE DE MI SE E RI I I CÓ OR DIA

Melodia 02



SAL VA ÇÃ ÃO PRA AS NO OS SA AS A AL MAS GRA ÇAS PA A RA A VO OS SE ER VIR

Melodia 03



OH BEN DI I TO LO OU VA A DO O SE E JA E O SAN TÍ IS SI MO O SA A CRA ME EN TO
DA PU RÍ IS SÍ MA A CO ON CE EI ÇÃ_ÃO DA VIR GEM MA RI I A SE NHO O RA NOS SA
E CON CE E BI I DA A SE EN PE CA D'Ó RI GI NAL A MÉM JE SUS

Melodia 04



O OS A AN JOS_ E TO DOS OS SA AN TOS LOU VEM A DE EUS PA RA SEM PRE A A MÉM

Melodia 05

A VE MA RI A A CHEI A DE GRA ÇA O SE E NHO O O OR É CON VOSCO
 BEN DI TA SO OIS VÓS EN TRE AS MU LHE RES BEN DI TO ÉO FRU TO DO VOS SO VEN TRE JE SUS
 SAN TA MA RI A A MÃ Æ DE DEUS RO GAI PO OR NÓ O ÓS PE E CA DOR
 A GO RA É NA HO RA DE NOS SA MOR TE Á MÉM JE SUS

Melodia 06

A VIR GE EM MA A RI I A ES TRE E LA A DO O NO OR TE
 QUE E E LA A SE E JA A NOS SA A GUIA NA A VI I DA E NA A MO OR TE Á A MÉM
 NA A A A VI I DA E NA A MOR OR TE Á MÉM

Melodia 07 - *Cantus Firmus* da Dança de São Gonçalo (Família Pacheco Stresser)

VI VA VI VA SÃO GON ÇA A LO A A A SÃO GON ÇA LO DE Á MA RA AN TE E

Melodia 08

A MA A DO O JE E SU US JO SÉ JOA QUIM A A NA MA RI I A
 EU VOS DO OU O MEU CO RA A A ÇÃO E A AL MA A MI NHA SE NHO O RA

Melodia 09



A MAN TE DI VI NO DO MEU CO RA A ÇÃO RE MÉ DIO DAS AL MA POR CUL PA DE' A A DÃO

Melodia 10



ES TE BEN DI TO' É DI VI I NO' AI JE SUS POIS TEM TO DO FUN DA ME EN TO' AI JE E SUS

Melodia 11



MEU SE NHO OR CRUS SI FI CA A DO MEU SE NHO OR CRUS SI FI CA DO AI FI LHO DA A VIR GEM MA RI AI FI LHO DA A VIR GEM MA RIA

Melodia 12- *Cantus Firmus* da Dança de São Gonçalo (Benzedeiras de Irati)



DEUS TE SAR VE' A CA SA SA AN A A AN TA O ON DE DEUS FEZ SUA MO O RA A A A DA

Melodia 13



DO MUN DÓ EU NÃO QUE RO NA DÁ AI JE E SUS DO CÉU QUE RÓ A SAL VA ÇÃO AI JE E SUS

Melodia 14



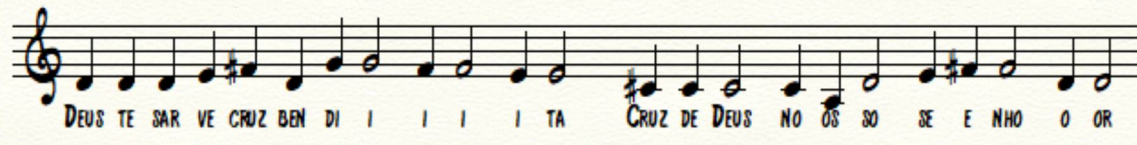
VA MOS A AN DAN DO COM CRI IS TO JE E SU US SÓ E ELE QUE E LE E VA O O PE E SO DA A CRUZ

Melodia 15



SA AL VE RA I NHA MÃE DE MI SE E RI I I I CÓR ÓR DIA

Melodia 16



DEUS TE SAR VE CRUZ BEN DI I I I I TA CRUZ DE DEUS NO OS SO SE E NHO O OR

Melodia 17



SE GUN DA FEI RA SAN TA QUE A SE NHO O RA ES TÁ COM SE FI LO NHO NO VEN TRE BEN DI TA SE E JÁ
BEN DI I TA SE JAIS A SE NHO O RA DA AS DOR RA I RA NHA DOS AN JOS CO ROA DA DE E FLOR

NOS SA SE NHO RA DA AS DOR

Melodia 18



MEU SE NHO OR CRU US CI FI CA DO AI MEU JE SUS FI LHO DA A VI IR GEM MA RI A

Melodia 19



GLÓ RIA SE JÁ AO PAI SE JÁ AO FI LHO TAM BÉM GLÓ RIA SE JA OS PI RI TO SA AN TO PA RA A SEM PRÉ A MÉM

Melodia 20



SE NHOR DEUS SE NHO OR DEUS SE NHO OR DEUS POR MI SE E RI I CÓR DIA VE NHA A SE E NHOR

Melodia 21



BEN DI TA DE DE EUS BEN DI TA MA RI IA
RO SÁ RIO NOS DES TE DE TAN TA VA LI IA

Toque da Viola de Xiru (Romaria das Benzedadeiras)



8.2 VERSOS E CANTOS TRADICIONAIS

Cantos da Família Pacheco Stresser

Canto - Salve Rainha (Cantado) – Referente à melodia 01

Salve Rainha, Mãe de Misericórdia,
Vida e doçura, Deus vos salve A Vós bradamos
Por degredados, degredados filhos de Eva
Por vós suspiramos, oh gemendo e chorando
E nesse vale, nesse vale de lágrimas
E Vós Senhora, e advogada nossa
Esses olhos, oh misericordioso
A nós voltei, oh depois deste desterro
Mostrai, oh Jesus, a Jesus o bendito é o fruto
Do vosso ventre, Vosso ventre oh clemente
Piedoso é oh doce, da sempre virgem Maria
Rogai por nós, oh Santíssima mãe de Deus
E para que, para que sejamos dignos
de nos alcançar, as promessas de Jesus Cristo
E para sempre, para sempre amém Jesus.

Canto “Meu Senhor Jesus Cristo” (Mesma melodia 01)

Meu Senhor e Jesus Cristo, a vós venho pedir
Salvação pra nossas almas, graças para vos servir
Lançai-me vossa bênção, Senhor conceda a mim
Pra gozar da eterna glória, pelos séculos sem fim
Um Pai Nosso, Ave Maria, rezamos por devoção
Para aquelas pobres almas que no purgatório estão
Que no purgatório estão, Pedimos o amor de Deus
Pedimos pro amor de Deus, um Pai Nosso, Ave Maria

Canto - Salvação pra nossas almas – Referente à Melodia 02

Salvação pra nossas almas / Graças para vos servir
Lançai-me Vossa bênção/ Senhor, concedei-lhe a mim
Pra gozar da eterna glória/Pelos séculos sem fim
Um “Pai Nosso” “Ave Maria” / rezamos com devoção
Para aquelas pobre alma / que no purgatório estão
Que no purgatório estão / Pedimos pro amor de Deus
Pedimos pro amor de Deus / Um “Pai Nosso” “ Ave Maria”

Canto – Bendito, Louvado Seja – Referente à Melodia 03

Ó bendito louvado seja
Ó santíssimo sacramento
Da puríssima conceição
Da Virgem Maria Senhora nossa
Concebida sem pecado original
Amém Jesus

Canto - Os Anjos – Referente à Melodia 04

Os Anjos, Todos os Anjos (2x)
Louvem a Deus para sempre amém (2x)

Ave Maria Cantada – Referente à Melodia 05

Ave Maria cheia de graça, e o Senhor é convosco
Bendita sois vós entre as mulheres, Bendito é o fruto do vosso ventre Jesus
Santa Maria mãe de Deus, rogai por nós pecadores
Agora e na hora da nossa morte amém Jesus. (Oração Ave Maria cantada)

Estrela do Norte – Referente à Melodia 06

A Virgem Maria estrela do norte
Que seja nossa guia
Na vida e na morte, amém
Na vida e na morte amém.

Cantos de Recomenda das Almas

Família Pacheco Stresser

Deus te sarve Cruz Bendita – referente à Melodia 16

Deus te salve cruz bendita / Cruz de Deus nosso Senhor
É uma cruz tão venturosa / Onde Deus nela inspirou

Acordai se estão dormindo / filhos da virgem Maria
Pra rezarmos um Pai Nosso / Junto com Ave Maria

Rezemos mais um Pai Nosso / Junto com Ave Maria
Pras almas da obrigação / Pedimos pelo amor de Deus

Rezemos mais um Pai Nosso / e mais uma Ave Maria
Pras almas da obrigação / pedimos pelo amor de Deus

Glória seja ao Pai - referente à Melodia 19

Glória seja ao Pai, seja ao Filho também
Glória seja espírito santo, para sempre amém (2x)

Meu Senhor Crucificado – referente à Melodia 18

Meu senhor crucificado, ai meu Jesus
Filho da virgem Maria (2x)
Me guardai por essa noite, ai meu Jesus
e amanhã por todo o dia (2x)
Não terei meu corpo preso ai meu Jesus
nem meu sangue derramado (2x)
Que minh'alma não se perca meu Jesus
Meu senhor crucificado (2x)

Oferecemo esta oração, ai meu Jesus
Pro senhor daquela cruz (2x)
Que leve as almas pra glória ai meu Jesus
Para sempre amém Jesus (2x)

Meu Senhor, Meu Jesus - referente à Melodia 2

Meu Senhor, Meu Jesus Cristo/ Aqui vos venho pedir
Salvação pras nossas almas/ Graças para vos servir
Lançai-me vossas bênçãos / Senhor concedei a mim
Pra gozar na eterna glória / Pelos séculos sem fim
Um Pai Nosso, Ave Maria / Rezamos com devoção
Para aquelas pobre almas / que no purgatório estão
Que no purgatório estão / Pedimos pro amor de Deus
Pedimos pro amor de Deus / um Pai Nosso, Ave Maria

Semana Santa – referente à Melodia 17

Segunda-feira santa que a senhora está
Com seu filhinho no ventre bendita sejas
Bendita sejas a senhora das dor
Rainha dos anjos coroada de flor
Nossa Senhora das dor
Terça feira santa que a senhora está
Com seu filhinho nascido bendita sejas
Bendita sejas a senhora das dor
Rainha dos anjos coroada de flor
Nossa Senhora das dor
Quarta feira santa que a senhora está
Com seu filhinho nos braços bendita sejas
Bendita sejas a senhora das dor
Rainha dos anjos coroada de flor
Nossa Senhora das dor
Quinta feira santa que a senhora estás
Com seu filhinho doente bendita sejas
Bendita sejas a senhora das dor
Rainha dos anjos coroada de flor
Nossa Senhora das dor
Sexta feira santa que a senhora está
Com seu filhinho morto bendita sejas
Bendita sejas a senhora das dor
Rainha dos anjos coroada de flor
Nossa Senhora das dor
Sábado de aleluia que a senhora está
Com filho na sepultura bendita sejas
Bendita sejas a senhora das dor
Rainha dos anjos coroada de flor
Nossa Senhora das dor
Domingo da páscoa que a senhora está
Com filho lá na glória bendita sejas
Bendita sejas a senhora das dor
Rainha dos anjos coroada de flor
Nossa Senhora das dor
Quinta feira santa, sexta feira da paixão
Sábado de aleluia, domingo da ressurreição
Nossa senhora das dor

Senhor Deus – referente à Melodia 20

Senhor Deus, Senhor Deus, Senhor Deus (2x)
Por misericórdia, venha senhor (2s)
Senhor Deus, Senhor Deus, Senhor Deus (2x)
Por Maria santíssima, venha senhor (2x)

Cantos Benzedeiros de Irati

Amado Jesus – referente à Melodia 08

Amado Jesus, José, Joaquim, Ana e Maria
Eu vos dou o meu coração e alma minha Senhora

Amante Divino – referente à Melodia 09

Amante Divino do meu coração
Remédio das almas por culpas de Adão
Por culpas de Adão foi o meu nascimento
Prudência do mundo divino em poder

Divino e potente dos céus adorado
Cravado na terra por nossos pecados
Por nossos pecado teve que padecer
Cravado na cruz nela quis morrer

Nelas quis morrer só pra nos salvar
e nós como ingrato sempre a pecar
Sempre a pecar pedimo a Deus também
ao Reino da glória para sempre amém
ao Reino da glória para sempre amém

Bendita de Deus – referente à Melodia 21

Bendita de Deus
Bendita Maria
Que o rosário nos deste
De tanta valia

De Maria o Terço
É forte esquadrão
Que ela nos defenda
Do infernal dragão

De Maria o terço
É uma forte espada
Que o grito do inferno
Para ela tudo é nada

No trançar da espada
No mais fino corte
Derruba os infernos
Tudo num só golpe

Contra os infernos
Fazemos tensão
De vencer batalha
Com o rosário na mão

Com rosário na mão
Vitória teremos
Que o rosário é terço
Sempre rezaremos

Sempre rezaremos
Com muita alegria
Para se alegrar
A Virgem Maria

A Virgem Maria

Prometeu salvar
A todo devoto
Que o terço reza

Quem na vida for
Do terço amante
Ouvirá no céu
Dos anjos os cantos

Meu Jesus que ouviu
Tão bela harmonia
Perguntou aos anjos
Quem louva a Maria

Quem louva a Maria
São os pecadores
Que se vão julgar
Com grandes temores

Respondeu Jesus
Com muita alegria
Não tema o castigo
Quem louva a Maria

Quem louva a Maria
Não tema penar
Com o que Deus promete
Não pode faltar

Não pode faltar
Virgem dolorosa
Ao pé da cruz estás
Toda lastimosa

Toda lastimosa
Mãe do Sumo Bem
Dai o reino da glória
Para sempre. Amém

Bendita de Deus
Bendita Maria
Na vida e na morte
Serás nossa guia

Este Bendito é Divino – referente à Melodia 10

Este bendito é divino ai Jesus
Pois tem todo fundamento, ai Jesus
Repare nas minhas culpa, ai Jesus
Dirige meus pensamento, ai Jesus

E (dá uma voz subeste), ai Jesus
Maria no coração, ai Jesus
Ofereço essa oração, ai Jesus
Pro senhor daquela cruz, ai Jesus
E nos livre dos inferno, ai Jesus
Para sempre em Jesus, ai Jesus

Excelência Maria – referente à Melodia 13

Uma excelência Maria, ai Jesus
Virgem da consolação, ai Jesus
Do mundo eu não quero nada, ai Jesus

Do céu quero a salvação

Levantei-me bem cedinho – referente à Melodia 11

Levantei-me bem cedinho (2x)
Fui varrer a Conceição

Encontrei Nossa Senhora (2x)
Com seu raminho na mão (2x)

Eu pedi ramo pra ela (2x)
E ela me disse que não (2x)

Eu tomei a repetir (2x)
E ela me deu o seu cordão (2x)

O cordão de sete voltas (2x)
Espalhado pelo chão

Na ponta tinha um letreiro (2x)
Na outra tinha São João (2x)

No meio de um letreiro (2x)
Da virgem da Conceição (2x)

Ofereço essa oração (2x)
Pro Senhor daquela cruz (2x)

Que nos dai saúde (2x)
Para sempre amém Jesus (2x)

Meu Senhor Crucificado – referente à Melodia 11

Meu senhor crucificado (2x)
Filho da virgem Maria (2x)

Nos guardai por essa noite (2x)
E amanhã por todo o dia (2x)

Meu corpo não será preso (2x)
Nem meu sangue derramado (2x)

Nossa alma que não se prenda (2x)
Meu senhor crucificado (2x)
Ofereço essa oração (2x)

Pro senhor naquela cruz (2x)
Que nos livre dos inferno
Para sempre amém Jesus (2x)

Bendito louvado seja (2x)
Do menino do Belém (2x)

Os galo já tão cantando (2x)
e nós cantamo também (2x)

Ofereço essa oração (2x)
Pro menino do Belém (2x)

Pai nosso, Ave Maria (2x)
Nós rezamos também (2x)

N. Sra na Beira do Rio – referente à Melodia 09

Encontrei Nossa Senhora na beira do rio
Lavando os paninhos do seu bento filho (2x)
A senhora lavava, São José estendia
E a criança chorava com o frio que fazia
Não chores criança, não chores amor
São facas que cortam, são talhos sem dor
Na cepa nasceu a rama, da rama nasceu a flor
Da flor nasceu Maria, de Maria o Salvador.

Salve Rainha (Cantado) – referente à Melodia 15

Salve Rainha, mãe de misericórdia
Vida doceira esperança nossa
A Vós esperamos gemendo e chorando
Neste Vale, neste vale de lágrimas
A nos mostrai Jesus, bendito fruto
Clemente e piedosa
e sempre doce virgem Maria
Rogai por nós Santa mãe de Deus
para que sejamos dignos das promessas de Cristo, amém
Rogai por nós, virgem mãe de Deus
e para sempre, para sempre amém Jesus. (2x)

CANTOS DA ROMARIA DE SÃO GONÇALO

(Família Pacheco Stresser) – referente à Melodia 07

VORTEADA 1

1a Volta

Deus lhe sarve casa Santa, aaaa / onde Deus fez sua morada, aaaa
Onde está o Calix Bento, aaaa / e a hóstia consagrada, aaaa
Deus lhe sarve artar bendito, aaaa / todo enfeitado de flores, aaaa
Onde está Nossa Senhora, aaaa / a mãe de Nosso Senhor, oooo
São Gonçalo de Amarante, aaaa / Casamenteiro das véia, aaaa
Porque não vai casar as moças, aaaa / Que mar fizeram elas, aaaa
Viva viva São Gonçalo, aaaa / São Gonçalo de Amarante, eeee

2a Volta

São Gonçalo de Amarante, aaaa / veio de Portugal, aaaa
Veio nos ajudar vencer, aaaa / essa batalha real, aaaa
São Gonçalo de Amarante, aaaa / todo cheio de virtude, eeee
Quem dançar essa romaria, aaaa / São Gonçalo dá saúde, eeee
São Gonçalo de Amarante, aaaa / e o profeta João Maria, aaaa
São Gonçalo dá saúde, aaaa / pra quem dançar a romaria, aaaa
Viva viva São Gonçalo, aaaa / São Gonçalo de Amarante, eeee

3a Volta

São Gonçalo de Amarante, aaaa / veio de romaria, aaaa
Ajudai nossos devotos, aaaa / na devoção deste dia, aaaa
São Gonçalo hoje é santo, aaaa / sarve o santo padroeiro, aaaa
Viva viva São Gonçalo, aaaa / ele é o chefe dos romeiro, aaaa
São Gonçalo de Amarante, aaaa / ele é o chefe dos romeiros, aaaa
São Gonçalo hoje é santo, aaaa / ? , aaaa
Viva, viva São Gonçalo, aaaa / São Gonçalo de Amarante, eeee

4a Volta

São Gonçalo de Amarante, aaaa / neste sagrado dia, aaaa
Ouve o romeiro de noite, aaaa / não se ouve todo dia, aaaa

São Gonçalo de amarante, aaaa / salve o santo padroeiro, aaaa
São Gonçalo hoje é santo, aaaa / é o chefe dos romeiros, oooo
São Gonçalo marinhava, aaaa / também era marinheiro, oooo
Quem embarcou com São Gonçalo, aaaa / era do Rio de Janeiro, oooo
Viva viva São Gonçalo aaaa / São Gonçalo de Amarante, eeee

5a Volta

São Gonçalo de Amarante, aaaa / filho da Virgem Maria, aaaa
Receba essa vorteadada, aaaa / que te levo neste dia aaaa
Viva viva São Gonçalo, aaaa / São Gonçalo de Amarante, eeee

6a Volta

E glória sejam ao Pai aaaa / seja ao Filho também, eeee
Glória senhor Espírito Santo, aaaa / Para sempre amém, eeee

VORTEADA 2

1a Volta

Deus lhe sarve Casa Santa aaaa / onde Deus fez sua morada eeee
Onde está o cálix bento, aaaa / e a hóstia consagrada, aaaa
Deus te sarve altar bendito, aaaa / todo enfeitado de flor. aaaa
Onde está nossa senhora, aaaa / a mãe mesmo do Senhor, eeee
São Gonçalo de amarante, aaaa / Casamenteiro das véia, aaaa
Que não faz casar as moças / e que mar fizeram elas, eeee
Viva viva São Gonçalo, aaaa / São Gonçalo de Amarante, eeee

2a Volta

São Gonçalo de Amarante, aaaa / ele veio de Romaria, aaaa
Ouve o romeiro de noite, aaaa / Não se ouve todo dia, aaaaa
São Gonçalo de Amarante, aaa / que veio de Portugal aaaa
Veio me ajudar vencer, aaaa / essa batalha é real, aaaa
São Gonçalo de Amarante, aaaa / e o profeta João Maria, aaaa
Ajudai vossos devotos, aaaa / na devoção deste dia, aaaa
Viva viva São Gonçalo, aaaa / São Gonçalo de Amarante, eeee

3a Volta

São Gonçalo de Amarante, aaa / é caminho de virtude, eeeee
Quem dançar essa romaria, aaaa / São Gonçalo dá saúde, eeeee
São Gonçalo marinhava, aaaa / Também era marinheiro, oooo
Quem embarcou com São Gonçalo, aaa / Era do Rio de Janeiro, oooo
São Gonçalo de Amarante, aaaa / é caminho de virtude, eeee
Quem dançar essa romaria, aaaa / São Gonçalo dá saúde, eeee
Viva viva São Gonçalo, aaaa / São gonçalo de Amarante, eeee

4a Volta

São Gonçalo de Amarante, aaaa / veio de romaria, aaaa
São Gonçalo dá saúde, aaaa / pra quem dançar essa romaria, aaaa
São Gonçalo de Amarante, aaaa / que veio de Portugal, aaaa
Toda moléstia incurável, aaaa / ele pode curar, aaaa
São Gonçalo de Amarante, aaaa / padroeiro deste altar, eeee
Quem dançar essa romaria, aaaa / São Gonçalo há de ajudar, eeee
Viva viva São Gonçalo, aaaa / São Gonçalo de Amarante, eeee

VORTEADA 3

1a Volta

Deus te sarve minha santa, aaa / onde Deus fez sua morada, aaaa
Onde está o Calix Bento, aaaa / e a hóstia consagrada, aaaa
Deus te sarve altar bendito, aaaa / Todo enfeitado de flor, aaaa
Onde está Nossa Senhora, aaaa / a mãe de nosso Senhor, eeee
São Gonçalo de Amarante, aaaa / Casamenteiro das véia, aaaa
Porque não faz casar as moça, aaa / pois que mar fizeram elas, aaaaa

Viva viva São Gonçalo, aaaa / São Gonçalo de Amarante, eeee

2a Volta

São Gonçalo de Amarante, aaaa / nosso santo padroeiro, oooo
São Gonçalo hoje é santo, aaaa / Ele é o chefe dos romeiro, oooo
São Gonçalo de Amarante, aaaa / ele é o chefe dos romeiro, oooo
São gonçalo hoje é santo, aaaa / dos enfermo é o remedieiro, oooo
Viva viva São Gonçalo, aaaa / São Gonçalo de Amarante, eeee

3a Volta

São Gonçalo de Amarante, aaaa / Que veio de Portugal, aaaa
Veio me ajudar vencer, aaaa / Essa batalha real, aaaa
Viva viva São Gonçalo, aaaa / São Gonçalo de Amarante, eeee

4a Volta

São Gonçalo de Amarante, aaaa / nosso santo padroeiro, oooo
Quem embarcou com São Gonçalo, aaaa / era do Rio de Janeiro, oooo
Viva viva São Gonçalo, aaaa / São Gonçalo de Amarante, eeee

5a Volta

São Gonçalo de Amarante, aaaa / filho da virgem Maria, aaaa
Receba estas vorteadas, aaaa / que fizemo neste dia, aaaa
Viva viva São Gonçalo, aaaa / São Gonçalo de Amarante, eeee

Volta Final

e Glória seja ao Pai, aaaa / seja ao Filho também, aaaa
Glória seja ao Espírito Santo, aaaa / Para sempre amém, aaaa

PROCISSÃO

São Gonçalo de Amarante, aaaa / Vou ver dentro Jesus, eeee
São Gonçalo de Amarante, aaaa / padroeiro da noite, eeee
São Gonçalo de Amarante, aaaa / pra quem nos trazemo vaso, oooo
Receba essas promessa, aaaa / que nos e o todo pequenino encarregado, oooo
São Gonçalo de Amarante, aaaa / Nosso santo padroeiro, oooo
São Gonçalo hoje é santo, aaaa / os enfermo também veio, oooo
São Gonçalo de Amarante, aaaa / (...) oooo
Ele fez essa promessa, aaaa / que nós e o todo pequenino encarregado, oooo
São Gonçalo marinhave, aaaa / Também era marinheiro, oooo
São Gonçalo hoje é santo, aaaa / Ele é o chefe dos romeiro, oooo

FINALIZAÇÃO PROCISSÃO

São Gonçalo de Amarante, aaaa / Ele é o chefe dos romeiro, oooo
E glória seja ao Pai, aaaa / E ao Filho também, eeee
Glória seja ao Espírito Santo, aaaa / Para sempre amém, eeee

CANTOS DA ROMARIA DE SÃO GONÇALO

(Benzedeiras de Irati) - referente à melodia 12

Vorterada 1

1ª Volta

Deus te salve a casa santa, aiai
Onde Deus fez sua morada
Onde mora o Calix Bento
E a hóstia consagrada
Ai, ora viva São Gonçalo
Para sempre amém Jesus

2ª Volta

São Gonçalo também dança / também faz sua mesura
Quem dançar pra São Gonçalo / Tem a salvação segura

Ai para sempre amém Jesus / E ora viva São Gonçalo

3ª Volta

Recebei esta vorteadada / para sempre amém Jesus
e ora viva São Gonçalo

Vorterada 2

1ª Volta

Deus te salve a casa santa, aiai
Onde Deus fez sua morada
Onde mora o Calix Bento
E a hóstia consagrada
Para sempre amém Jesus
Ai, ora viva São Gonçalo

2ª Volta

São Gonçalo é marinheiro / Ajudai o violeiro
Ai e também a família / ai para sempre amém Jesus
Ai ora viva São Gonçalo / E para sempre amém Jesus

3ª Volta

Os devotos estão dançando / marcando de passo em passo
marcando (?) / Com grande simplicidade
Hão de ter um bom juízo / Ai para sempre amém Jesus
E ora viva São Gonçalo

4ª Volta

São Gonçalo já foi gente / filho da virgem Maria
Nos guardai por esta noite / amanhã por todo o dia
Ai para sempre amém Jesus / E ora viva São Gonçalo

5ª Volta

São Gonçalo é milagroso / Filho de Nossa Senhora
Quem dançar pra São Gonçalo / É abençoado na hora
Ai ora viva São Gonçalo / E para sempre amém Jesus

6ª Volta

Recebei esta vorteadada / Ai para sempre amém Jesus
E ora viva São Gonçalo / E para sempre amém Jesus

Viva São Gonçalo - viva todos os santos

Vorterada 3

1ª Volta

Deus te salve a casa santa / Onde Deus fez sua morada
Onde mora o Calix Bento / e a hóstia consagrada
Ai ora viva São Gonçalo / Para sempre amém Jesus

2ª Volta

São Gonçalo desceu do céu / Com sua viola no peito
Quem dançar pra São Gonçalo / Dança com maior respeito
Ora viva São Gonçalo / Para sempre amém Jesus

3ª Volta

São Gonçalo também dança / Junto com Nossa Senhora
Quem dançar pra São Gonçalo / É abençoado na hora
Ora Viva a São Gonçalo / Para sempre amém Jesus

(Suposta 4ª Volta)

São Gonçalo é marinheiro / abençoai os promesseiro
Ai e também os violeiro / ora viva São Gonçalo
e para sempre amém Jesus

(Suposta 5ª Volta)

São Gonçalo já foi gente / hoje é um santo verdadeiro

Foi o chefe dos romeiros, ai para sempre amém Jesus
Ora viva São Gonçalo, Ai para sempre amém Jesus
Ora viva São Gonçalo /

Última Volta

São Gonçalo vai embora / vai para o Rio de Janeiro
vai coberto de riqueza / e de flor de laranjeira
ai senhora de Aparecida / os dois santos vão embora
com a promessa recebida /

Viva São Gonçalo - viva a todos os santos

Procissão – referente à Melodia 14

Vamos andando com Cristo Jesus
Só ele que leva o peso da cruz (2x)

Eu adoro meu Jesus / Desde a hora que nasceu
Na hóstia consagrada / Na flor de que morreu

Meu glorioso São Gonçalo / Nos queira perdoar
Que o humilde nós cheguemo / aos vossos pé beijar (2x)

Nossa Senhora de Aparecida / Nos queira perdoar
Que humilde nós cheguemo / aos vossos pé beijar (2x)

Meu glorioso São Jorge / Nos queira perdoar
Que humilde nós cheguemo / aos vossos pé beijar (2x)

Nosso querido São João Maria / Nos queira perdoar
Que humilde nós cheguemo / aos vossos pés beijar (2x)

Perdão já nós pedidmo / lá nos pé da cruz
Como Deus é o que decide / Salvai a meu Jesus (2x)

CANTOS DA ROMARIA DE SÃO GONÇALO

(Família Moraes – referente à Melodia 21)

1ª Volta

São Gonçalo de Amarante
E Nossa Senhora
Ajudai os seus devotos
Que festejam nessa hora
Ora Viva São Gonçalo
São Gonçalo de Amarante

2ª Volta

São Gonçalo de Amarante
E Nossa Senhora
Ajudai os seus devotos
Que festejam nessa hora
Ora Viva São Gonçalo
São Gonçalo de Amarante

3ª Volta

São Gonçalo é milagroso /
Cura doenças incuráveis
Aquele que tiver fé
São Gonçalo há de curar
Viva São Gonçalo
São Gonçalo de Amarante

4ª Volta
São Gonçalo mora longe
Não vê ele todo dia
Nos ajudai vencer
Nessa romaria
Viva São Gonçalo
São gonçalo de Amarante

5ª Volta
São Gonçalo já foi gente
É um Santo marinheiro
Toca e também dança
É o chefe dos romeiro
Viva São Gonçalo
São Gonçalo de Amarante

6ª Volta
São Gonçalo de Amarante
Escutai essa prece
Ajudai os seus devotos
Cumprir essa promessa
Viva São Gonçalo
São Gonçalo de Amarante

7ª Volta
São Gonçalo de Amarante
E a Nossa Senhora
Receba essa vorteada
Que cumprimos nessa hora
Viva São Gonçalo
São Gonçalo de Amarante

8ª Volta
São Gonçalo de Amarante
E a virgem Maria
Receba essa vorteada
E essa romaria
Quem tiver fé
São Gonçalo há de ajudar

9ª Volta
São Gonçalo de Amarante
E a nossa senhora
receba essa vorteada
Que cantamos nesta hora
Viva São Gonçalo
São Gonçalo de Amarante

CANÇÕES CATÓLICAS RECOLHIDAS NAS COMUNIDADES

(Novenas do Divino – Inácio Martins)

Lista de canções e ritmos

A nós descei Divina Luz (Eugênio Jorge) ritmo Toada

Bandeira do Divino (Ivan Lins) ritmo Cateretê

Espírito Santo Iluminai (Valter Gomes) à capella

Eu navegarei (Armaveth Carneiro) – Bolero dedilhado

Espírito Santo Iluminai-me (Valter Gomes) ritmo Valsa
Olhando a Sagrada Família (José Acácio Santana) à capella
O Povo de Deus (Pe. Zezinho) ritmo Valsa
Povo Novo (Zé Vicente) – à capella
Nós estamos aqui reunidos (s/compositor) – à capella
Senhor vem dar-nos Sabedoria (Irmã Miria Kolling) – ritmo Toada
Santa Mãe Maria (José Acácio Santana) – ritmo Guarânia
Vem Espírito Santo de Amor (Frei Luiz Turra) à capella

MÚSICAS DE BAILE

Olimpíadas do Agricultor – Festa do Pinhão

Lista de Canções e Ritmos

Amor Esquecido (Os Caciques) - Vanerão
Caminheiro (Milionário e José Rico) – Baião
Canção do Colono (Teixeirinha) – Ritmo Bugio
Castração a Pialo (Josenev Mendonça) – Ritmo Xote
Chuvas de Maio (João Mineiro e Marciano) – Ritmo Valsa
Defendendo a Pátria (Baitaca) – Ritmo Bugio
Festa do Morro Feio (Irmãos Bertussi) – Ritmo Bugio
Flor do meu Jardim (Filhos do Rio Grande) – Ritmo Polquinha
Hoje eu seu (João Paulo e Daniel) – Ritmo Sertanejo romântico
Hino a Jesus Cristo (s/compositor) – Ritmo Bugio
No Fundo da Grotta (Baitaca) – Ritmo Vanerão
Perfil Gaúcho (Miro Saldanha) – Ritmo Chamamé
Mineiro do Monte Belo (Tião Carrero e Pardiniho) – Ritmo Pagode de Viola
Toalha Branca (Gino e Geno) – Ritmo Guarânia
Vaneirinha da Saudade (Os Mirins) – Ritmo Vaneira
Último Adeus (Eduardo Costa) – Ritmo Guarânia

Bailinho Encontro das Benzedeadas

Lista de canções e Ritmos

A gaita do Falecido (Irmãos Bertussi) – Ritmo Xote

Quem ama perdoa (Trio Parada Dura) – Ritmo Batidão (Vaneira)
As Mocinhas da Cidade (Nhô Belarmino e Nhá Gabriela) – Ritmo Xote
Não arranjo Casamento (Nhô Belarmino e Nhá Gabriela) – Ritmo Xote
Fandango da Doralice (Irmãos Bertussi) – Ritmo Bugio

ORAÇÕES E REZAS

Ave Maria

(Rezador)
Ave Maria, cheia de graça,
o Senhor é convosco,
Bendita sois vós entre as mulheres
e bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus.

(Coro)
Santa Maria, Mãe de Deus,
Rogai por nós pecadores,
Agora e na hora da nossa morte. Amém.

Confissão

Eu, pecador, me confesso a Deus todo poderoso, à bem-aventurada sempre Virgem Maria, ao bem-aventurado São Miguel Arcanjo, ao bem-aventurado São João Batista aos santos apóstolos São Pedro e São Paulo, aos anjos e aos santos e a vós irmãos, que pequei muitas vezes por pensamentos, palavras, atos e omissões, por minha culpa, minha tão grande culpa. Portanto peço e rogo à bem-aventurada sempre Virgem Maria, ao bem-aventurado São Miguel Arcanjo, ao bem-aventurado São João Batista, aos santos apóstolos São Pedro e São Paulo, aos anjos e Santos e a vós Pai que pequei e que rogueis por mim a Deus Nosso Senhor. Amém!

Consagração à Nossa Senhora (Versão Adilson Stresser)

Ó Senhora minha, ó minha Mãe,
Eu me ofereço todo (a) a vós,
E em prova da minha devoção para convosco,
Vos consagro nesta noite,
Os meus olhos, os meus ouvidos,
A minha boca, o meu coração.
E inteiramente todo o meu ser.
Já que somos vossos filhos
Ó nossa boa e incomparável Mãe,
Guardai-me e defendei-me
Como coisa e propriedade vossa, amém.

Consagração ao Espírito Santo

Oh divino Espírito Santo / amor do Pai e do Filho
Eu vos adoro, vos agradeço e vos amo
Peço-vos perdão pelas tantas vezes que vos contristei em mim e no meu próximo
A vós, espírito de verdade Consagro a mente, a fantasia e a memória
Iluminai-me, fazei-me conhecer Jesus Cristo
e compreender o seu evangelho e a doutrina da santa igreja
aumentai em mim o dom da sabedoria, da ciência, do entendimento e do conselho
A vós espírito santificados consagro a minha vontade guiai-me na vontade de Deus,
amparai-me no cumprimento dos seus mandamentos e dos meus deveres
Conceda-me o dom da fortaleza e o santo temor de Deus
A vós espírito vivificador consagro meu coração
Defendei e aumentai em mim a vida divina

e inundai-me com o vosso amor no momento da sagrada comunhão
Conceda-me o dom da piedade, amém.

Oração ao Divino

Divino Espírito Santo, iluminai-nos

(Versão Benzedeiros de Irati)

Ó, Minha Senhora e também minha Mãe
Eu me ofereço, inteiramente, todo a Vós
E em prova da minha devoção, eu hoje Vos dou meu coração
Consagro a Vós meus olhos, meus ouvidos, minha boca
Tudo o que sou, desejo que a Vós pertença
Incomparável Mãe, guardai-me e defendei-me
Como filho e propriedade Vossa, amém
Como filho e propriedade Vossa, amém

Fonte Divina (Adilson Stresser)

(Rezador)

Fonte divina no meu coração, remédio das alma por culpa de Adão
Por culpa de Adão foi meu nascimento, prudência do mundo Divino Potente
Divino Potente do céu adorado, penando na terra por nossos pecado
Por nosso pecado ele quis padecer, cravado na cruz ele quis morrer
Ele quis morrer para nos salvar, somos ingratos de ainda pecar
Ainda pecar que ninguém (?), ninguém considera que havemos morrer
Que havemos morrer, que conta nós devemos dar, para aquele senhor que irá nos julgar
Irá nos julgar, nós pedimos também o Reino da Glória para sempre amém. (TROVADOR)

Glória

(Rezador)

Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.
Assim como era no princípio, agora e sempre,
Pelos séculos dos séculos. Amém

Jaculatório

(Rezador)

Amado Jesus, José, Joaquim, Ana e Maria.
Vos dou meu coração e minha alma Senhor.

Ladainha de Nossa Senhora

(Responsório)

Senhor tende piedade de nós. (Repete-se)
Jesus Cristo tende piedade de nós. (Repete-se)
Senhor tende piedade de nós. (Repete-se)

Jesus Cristo, ouvi-nos. (Repete-se)
Jesus Cristo atendei-nos. (Repete-se)

Deus Pai do céu, tende piedade de nós.
Deus Filho, Redentor do mundo, tende piedade de nós.
Deus Espírito Santo, tende piedade de nós.
Santíssima Trindade, que sois um só Deus, tende piedade de nós.

Santa Maria, rogai por nós.
Santa Mãe de Deus, rogai por nós.
Santa Virgem das Virgens, rogai por nós.

Mãe de Jesus Cristo, rogai por nós.
Mãe da divina graça, rogai por nós.
Mãe puríssima, rogai por nós.
Mãe castíssima, rogai por nós.
Mãe imaculada, rogai por nós.
Mãe intacta, rogai por nós.
Mãe amável, rogai por nós.
Mãe admirável, rogai por nós.
Mãe do bom conselho, rogai por nós.
Mãe do Criador, rogai por nós.
Mãe do Salvador, rogai por nós.
Mãe da Igreja, rogai por nós.

Virgem prudentíssima, rogai por nós.
Virgem venerável, rogai por nós.
Virgem louvável, rogai por nós.
Virgem poderosa, rogai por nós.
Virgem clemente, rogai por nós.
Virgem fiel, rogai por nós.

Espelho de justiça, rogai por nós.
Sede de sabedoria, rogai por nós.
Causa da nossa alegria, rogai por nós.
Vaso espiritual, rogai por nós.
Vaso honorífico, rogai por nós.
Vaso insigne de devoção, rogai por nós.
Rosa mística, rogai por nós.
Torre de David, rogai por nós.
Torre de marfim, rogai por nós.
Casa de ouro, rogai por nós.
Arca da aliança, rogai por nós.
Porta do céu, rogai por nós.
Estrela da manhã, rogai por nós.
Saúde dos enfermos, rogai por nós.
Refúgio dos pecadores, rogai por nós.
Consoladora dos aflitos, rogai por nós.
Auxílio dos cristãos, rogai por nós.

Rainha dos anjos, rogai por nós.
Rainha dos patriarcas, rogai por nós.
Rainha dos profetas, rogai por nós.
Rainha dos apóstolos, rogai por nós.
Rainha dos mártires, rogai por nós.
Rainha dos confessores, rogai por nós.
Rainha das virgens, rogai por nós.
Rainha de todos os santos, rogai por nós.
Rainha concebida sem pecado original, rogai por nós.
Rainha elevada ao céu em corpo e alma, rogai por nós.
Rainha do sacratíssimo Rosário, rogai por nós.
Rainha da paz, rogai por nós.

Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, perdoai-nos Senhor.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, ouvi-nos Senhor.
Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.

V. Rogai por nós, Santa Mãe de Deus,
R. Para que sejamos dignos das promessas de Cristo.

Vos suplicamos que concedais aos vossos servos perpétua saúde de alma e de corpo; e que, pela gloriosa intercessão da bem-aventurada sempre Virgem Maria, sejamos livres da presente tristeza e gozemos da eterna alegria. Por Cristo Nosso Senhor. Amém.

Oh Meu Bom Jesus

Oh meu Bom Jesus, perdai-nos, livrai-nos do fogo do inferno, leva as almas todas para o céu e socorrei principalmente as que mais precisam, N. Sra. De Aparecida, rogai por nós.

Oferecimento das Preces (Adilson Stresser)

(Rezador)

“Rezemos um “Pai Nosso” e uma “Ave Maria” oferecido a N.Sra. Aparecida e a nosso Senhor São Gonçalo, assim como a São José e ao Divino Espírito Santo, que receba por bem-aventurada nossas santas orações, que nós ficamos livres de todo o perigo, que nós ficamos também, desencarregados desta promessa, que o dono também fique, assim vos pedimos e vos rogamos pelo amor de Deus.”

“Rezemos um “Pai Nosso” e uma “Ave Maria” oferecido a N.Sra. Aparecida e a nosso Senhor São Gonçalo, assim como a São José e ao Divino Espírito Santo, que receba por bem-aventurada nossas santas orações, que nós ficamos livres de todo o perigo, que nos livre da fome e da guerra, da peste e do mal tempo, rezemos também por todos nós devotos de São Gonçalo que estamos aqui presentes e todos aqueles que estão também ausentes, não puderam vir assistir nossas santas orações, assim vos pedimos e vos rogamos pelo amor de Deus.”.

Ofício da Imaculada Conceição

(Rezador)

Deus vos sarve, Virgem filha de Deus Pai
Deus vos sarve, Virgem mãe de Deus Filho
Deus vos sarve, Virgem esposa do Espírito Santo
Deus vos sarve, Virgem e sacrário da Santíssima Trindade
Deus vos sarve, Maria concebida sem pecado original
Amém Jesus

Oração da Alma de Cristo

(Rezador)

Alma de Cristo, santificai-me.
Corpo de Cristo, salvai-me.
Sangue de Cristo, inebriai-me.
Água do lado de Cristo, lavai-me
Paixão de Cristo, confortai-me.
Ó bom Jesus, ouvi-me.
Dentro das Vossas chagas, escondi-me.
Não permitais que eu me separe de Vós.
Do inimigo maligno defendei-me.
Na hora da minha morte, chamai-me.
Mandai-me ir para Vós,
Para que Vos louve com os Vossos Santos
Pelos séculos dos séculos. Amém.

Oração do Creio

Creio em Deus Pai, todo-poderoso, criador do Céu e da Terra e em Jesus Cristo, seu único Filho, Nosso Senhor; que foi concebido pelo poder do Espírito Santo; nasceu da Virgem Maria, padeceu sob Pôncio Pilatos, foi crucificado, morto e sepultado; desceu a mansão dos mortos; ressuscitou ao terceiro dia; subiu aos céus, está sentado a Direita de Deus Pai todo-poderoso, donde há de vir julgar os vivos e os mortos. Creio no Espírito Santo, na santa Igreja Católica, na comunhão dos santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, na Vida eterna. Amém!

Oração Inicial

Receba as nossas orações pelo sinal da Santa Cruz livrai-nos Senhor dos nossos inimigos
Maldito demônio te mando que se afaste de nossas orações invocando a Santíssima Trindade em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, amém.

Oração pela Paz de São Francisco

Senhor, fazei de mim um instrumento da vossa paz.

Onde houver ódio, que eu leve o amor.
Onde houver ofensa, que eu leve o perdão.
Onde houver discórdia, que eu leve a união.
Onde houver dúvida, que eu leve a fé.
Onde houver erro, que eu leve a verdade.
Onde houver desespero, que eu leve a esperança.
Onde houver tristeza, que eu leve a alegria.
Onde houver trevas, que eu leve a luz.
Ó Mestre,
Fazei que eu procure mais
Consolar que ser consolado;
Compreender que ser compreendido;
Amar que ser amado.
Pois é dando que se recebe,
É perdoando que se é perdoado,
É morrendo que se vive para a vida eterna. Amém

Oração do Terço de Misericórdia

Eterno Pai, eu Vos ofereço o Corpo e Sangue, a Alma e Divindade de Vosso diletíssimo Filho, Nosso Senhor Jesus Cristo, em expiação dos nossos pecados e do mundo inteiro.

Pela Sua dolorosa Paixão, tende misericórdia de nós e do mundo inteiro.

Deus Santo, Deus Forte, Deus Imortal, tende piedade de nós e do mundo inteiro.

Deus, Pai Misericordioso, que revelou Teu amor em Teu Filho Jesus Cristo, e o derramou sobre nós no Espírito Santo, confiamos-Te hoje o destino do mundo e de cada homem. Dobre-se sobre nós pecadores, cure nossa fraqueza, vença todo o mal, deixe que todos os habitantes da Terra experimentem a Tua misericórdia, para que em Ti, o Deus Trino, possam sempre encontrar a fonte da esperança. Pai Eterno, pela dolorosa Paixão e Ressurreição de Teu Filho, tende piedade de nós e do mundo inteiro. Amém.

Pai Nosso

(Rezador)

Pai nosso que estais no céu, santificado seja o Vosso Nome.
Venha a nós o Vosso Reino, seja feita a Vossa Vontade.
Assim na terra como nos céus.

(Coro)

O pão nosso de cada dia nos dai hoje,
Perdoai as nossas ofensas, assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido.
E não nos deixeis cair em tentação, mas livrai-nos do mal. Amém.

Rogai por nós

“Rogai por nós, Santa Mãe de Deus. Para que sejamos dignos das promessas de Cristo”.

Senhor Amado

(Rezador)

Oh meu Senhor amado, meu sumo bem.
Amai o coração de todo contrito Senhor,
Com pesar choro com infinito amor
Que Vos tenho Oh Senhor.
A cruz do seu santo lenho, padeceu meu Bom Jesus
Derramou seu sangue na cruz, também no horto Senhor.
Antes eu quero ser morto do que pecar, Senhor.

Versos rimados (Adilson Stresser)

Senhor, ajudai-me meu anjo em algum favor
Meu favor levai-me a todos sentir
e ajudai-nos os anjos ao céu subir

subo com Jesus limpo do pecado
quando chegar lá no céu serei perdoado

Que se arrependesse e pedisse perdão
a Deus que seremos eterno de bom coração
a virgem Maria mãe da piedade
rogai a Deus por nós e por toda a Cristandade
3 hora da tarde, 3 hora do dia,

nasceu Jesus Cristo da virgem Maria
A virgem Maria por nós tem rogado,
meu anjo da guarda também ajudado
Meu anjo da guarda, meu Bom Jesus também,
nos dê o Reino da glória para sempre amém

Meu Senhor crucificado filho da virgem Maria,
nos guardai por essa noite e amanhã por todo o dia
Não terei meu corpo morto nem meu sangue derramado,
que minh'alma não se perca meu Jesus crucificado
Oferecermos essa oração pro senhor daquela cruz
que nos deu o Reino da glória para sempre amém Jesus

Bom Jesus filho da virgem Maria, bendito e louvado seja com Deus Pai, santo Espedito, Caridade eterna, amém
Deus vos sarve virgem pura, senhora do céu e da terra, sua mãe de misericórdia que tudo por nós desterra
Vós sois a virgem sagrada, vosso filho lá no céu, meu bom Jesus no céu, filho de eterno Pai
Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo, como era no princípio, agora e sempre e por todos os seculos dos
séculos amém.

Virgem Maria, mãe de piedade,
ajoelhai para o mundo e olhar a Cristandade
Deus te sarve altar bendito, tudo enfeitado de flor,
onde estão os anjos e santos e a imagem do Senhor

Deus te salve minha santa, onde Deus fez sua morada,
onde mora o Cálix bento e a hóstia consagrada
Pela hóstia consagrada vos pedimos também
o Reino da Glória para sempre amém.

Sacratíssimo coração de Jesus, tende piedade de nós (3x)
Oh Maria concebida sem pecado, rogai por nós que recorremos a vós(3x)
São José e São Gonçalo, rogai por nós que recorremos a vós (3x)
Divino Espírito Santo, iluminai-nos
Pelo sinal da Santa Cruz, livrai-nos senhor dos nossos inimigos
em nome do Pai, do Filho e do espírito Santo
Louvado seja o nosso senhor Jesus Cristo, para sempre seja louvado

Vinde Espírito Santo

Vinde Espírito Santo, enchei os corações dos vossos fiéis e acendei neles o fogo do Vosso Amor. Enviai o Vosso
Espírito e tudo será criado e renovareis a face da terra.

Oremos: Ó Deus que instruíste os corações dos vossos fiéis, com a luz do Espírito Santo, fazei que apreciemos
retamente todas as coisas segundo o mesmo Espírito e gozemos da sua consolação. Por Cristo Senhor Nosso.
Amém!