

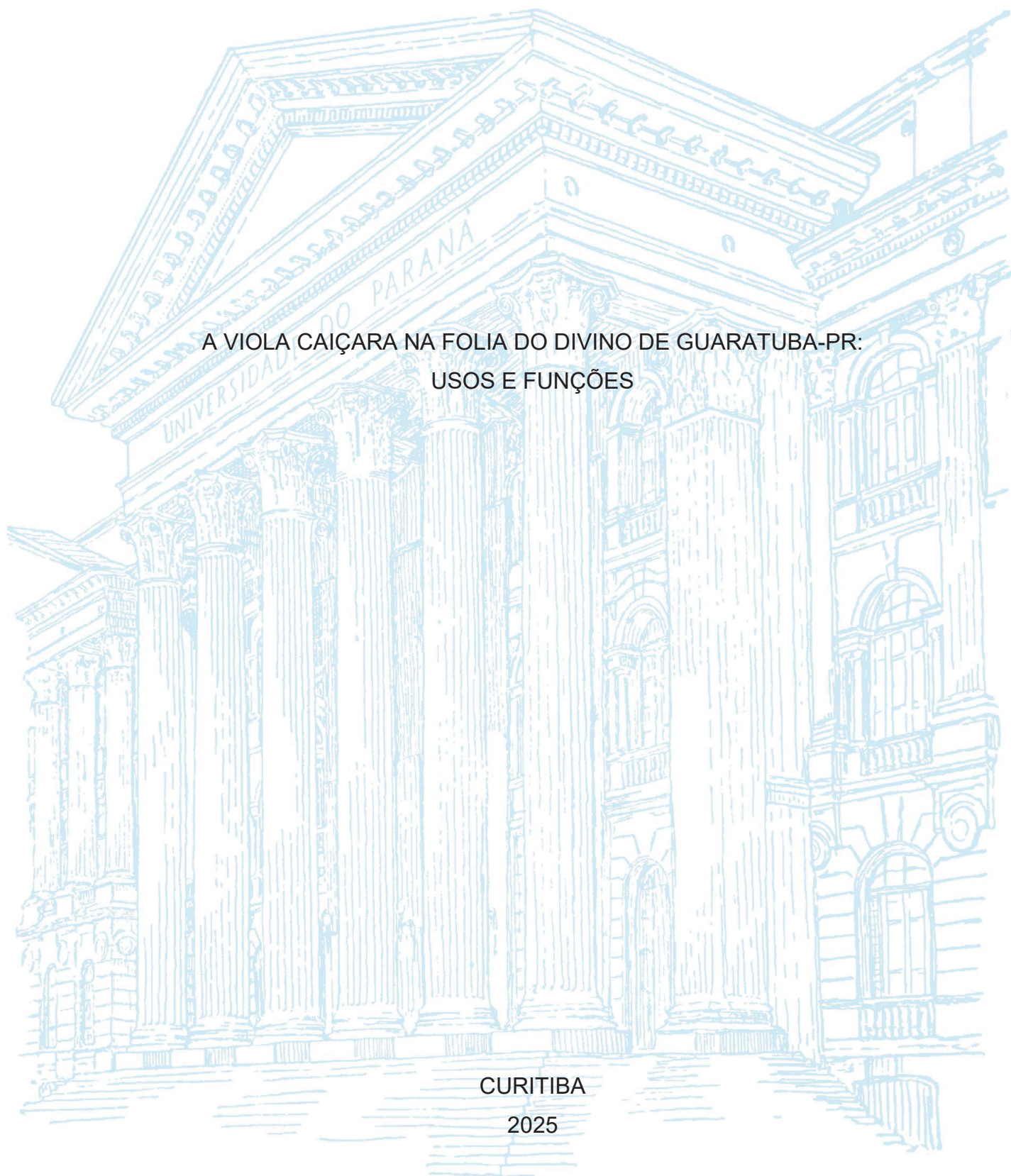
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

EMILIANO HEITOR PEREIRA

A VIOLA CAIÇARA NA FOLIA DO DIVINO DE GUARATUBA-PR:
USOS E FUNÇÕES

CURITIBA

2025



EMILIANO HEITOR PEREIRA

A VIOLA CAIÇARA NA FOLIA DO DIVINO DE GUARATUBA-PR:
USOS E FUNÇÕES

Dissertação apresentada para o curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música, linha de pesquisa: Musicologia e Etnomusicologia.

Orientador: Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez

CURITIBA

2025

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

P436 Pereira, Emiliano Heitor
 A viola caçara na Folia do divino de Guaratuba-PR: usos e funções.
 / Emiliano Heitor Pereira. – 2025.
 1 recurso online : PDF

Orientador: Prof. Dr. Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez

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

1. Música. 2. Viola caçara. 3. Folia do Divino. 4. Etnomusicologia
dialógica. 5. Bi-musicalidade. I. Pitre-Vasquez, Edwin Ricardo. 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 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 **EMILIANO HEITOR PEREIRA**, intitulada: **A VIOLA CAIÇARA NA FOLIA DO DIVINO DE GUARATUBA-PR: USOS E FUNÇÕES**, 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, 10 de Março de 2025.

Assinatura Eletrônica

10/03/2025 19:43:38.0

EDWIN PITRE-VÁSQUEZ

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

11/03/2025 12:25:40.0

FÉLIX CENEVIVA EID

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO AMERICANA)

Assinatura Eletrônica

10/03/2025 19:50:06.0

JULIO CÉSAR MATOS BORBA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO DO SUL)

RUA CORONEL DULCÍDIO, 638 - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80420-170 - Tel: (41) 3307-7306 - E-mail: secretaria.ppgmusica@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 427950

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://siga.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 427950

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Deus e ao Divino Espírito Santo, por serem forças misteriosas que de uma maneira ou de outra sopraram neste trabalho.

Aos meus pais Neli e Gilberto, que me deram a vida e apoio incondicional sempre, sendo pilares para que eu chegasse até aqui.

À minha companheira Annelise por estar ao meu lado sempre e “segurando a barra” na criação de nossa filha em momentos de pesquisa e escrita deste trabalho. À minha filha Maria por ser a fonte de motivação para tudo. E às duas por suportarem minhas ausências devido a esta empreitada.

Aos meus irmãos Glaucio e Débora pelo incentivo, esta também pelas ajudas com a revisão do texto.

À memória de minha vó Inês, por me inspirar com suas histórias de vivências musicais das culturas populares campestreiras e na sua fé.

Ao meu orientador Professor Doutor Edwin Pitre-Vásquez, por depositar confiança em minha pesquisa, pela experiência e sabedoria, indicando os caminhos e sempre me desafiando a melhorar. E à professora Doutora Luzia Ferreira – Lia pelos importantes apontamentos sempre.

Aos foliões do Divino de Guaratuba, por serem fontes vivas da cultura e resistirem com bravura mesmo em meio às inúmeras fragilidades da tradição. São eles: Abel Cordeiro, Eloi Silva “Tiloi”, Joacir Tavares, Edival Alves e seu neto Mikael, Edgar Tavares, Antonio “Macuco” e Jorge “Corocoxó”. Agradeço por sempre me receberem com generosidade e amizade. Também à memória do mestre Naico, por indiretamente ter muito auxiliado esta pesquisa através de suas performances registradas em áudio e vídeo.

Aos colegas do GRUPETNO LAB - UFPR, pelas trocas, partilha e amizade. Por ser cada um também fonte de inspiração e exemplo com suas pesquisas, nos dando forças no caminho da etnomusicologia.

Aos professores doutores das bancas de qualificação e defesa desta dissertação, Julio Borba, Ivan Vilela, Felix Eid Ceneviva e meu orientador Edwin Pitre-Vásquez. Seus apontamentos e provocações foram essenciais para elevar a escrita a um novo patamar. Obrigado por me ajudarem a “afinar” minha visão e meu lugar de fala como pesquisador.

À Lucilamar por ceder a casa em Itapoá para minhas estadias, a qual foi a minha base essencial para a pesquisa de campo.

Ao pessoal de Guaratuba: Lucia do Cabaraquara, pelas constantes informações em relação à localização dos foliões. Ao Luiz Michaliszyn pelas informações sobre a Folia sempre que precisei. À Rocio Bevervanso e também à Secretaria de Cultura de Guaratuba por auxiliarem com fontes para a pesquisa. A todos os devotos da bandeira que muito bem me receberam em suas casas junto com os foliões.

Aos pesquisadores: Carlos Ramos, por me passar as primeiras informações e contatos de Guaratuba. Ronaldo Tinoco Miguez pelas conversas já de tempos sobre as folias caiçaras. José Navarro e Fred Pedrosa, por me indicarem um caminho de pesquisa interessante abordando a viola guaratubana.

Ao mestre Aorelio Domingues e pessoal do Mandicuera, por me proporcionarem os primeiros contatos diretos com a música caiçara, desde os tempos da Orquestra Rabecônica e posteriormente as Festas do Divino nas comunidades.

A outros amigos, colegas músicos, companheiros de empreitadas caiçaras, e pesquisadores que sempre me inspiraram, como o meu mestre violeiro Rogério Gulin, Plinio Silva, Mauricy Pereira, Leonardo Cardoso, Lauri dos Santos, Ana Decker, Julio Borba e meu mestre da guitarra Fábio Serpe.

Aos professores de disciplinas que cursei como aluno externo na UNESPAR, Ana Paula Peters, André Egg e Allan de Oliveira. Suas aulas foram muito importantes e me mostraram os caminhos possíveis da pesquisa.

À Dona Mide e Alex Calazans, por compartilharem suas experiências com a música caiçara.

À CAPES, pela bolsa financeira durante o mestrado, a qual tornou viável esta pesquisa.

A todos os demais colegas de música e pesquisadores que de alguma forma contribuíram nesse caminho.

E finalmente ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, por todo o suporte institucional e por ser universidade pública e gratuita de qualidade.

Muito obrigado!

RESUMO

Esta pesquisa é um levantamento dos usos e funções da viola caçara na Folia do Divino de Guaratuba-PR. No ritual musical da Folia do Divino a viola é instrumento essencial, junto com a rabeca, caixa e as três vozes. Instrumento vindo de Portugal, a viola está presente nesta tradição desde os primeiros registros escritos, aproximadamente (1738), em relatos, pinturas e fotografias. Esta pesquisa identifica os elementos simbólicos, sociais e musicais da viola nas práticas que caracterizam esse costume. Foi relevante abordar o complexo genérico das Folias e particularmente a Folia do Divino Espírito Santo de Guaratuba. Esta tradição transita no ambiente sonoro modal na maioria do repertório, uma herança da musicalidade medieval popular lusitana. A pesquisa contextualiza a Folia do Divino de Guaratuba dentro da história. O texto define o mito bíblico cristão do Espírito Santo, e as ideias de Joaquim de Fiore, culminando nos ritos que deram origem às Festas do Divino Espírito Santo em Portugal, trazidos ao Brasil pelos imigrantes açorianos. Pelo método da descrição etnográfica o texto analisa momentos da romaria musical dos foliões de Guaratuba, que empreendem um itinerário por comunidades urbanas e rurais, levando uma “visita do Divino” às casas dos devotos. Atualmente nesta Folia a viola caçara apresenta fragilidade ao ser substituída pela viola caipira, e sua função musical está quase nula. A pesquisa analisa o paradigma sonoro: tradicional e da atualidade da Folia de Guaratuba e os elementos musicais e identitários da viola nesta ritualística. Esta pesquisa se justifica pela vulnerabilidade em que se encontra a viola caçara nessa tradição, com iminente risco do desaparecimento de sua prática no município. Sendo assim a pesquisa sugere uma técnica de execução do instrumento, o que pode contribuir para o resgate do uso da viola caçara pela comunidade. Através de uma Etnomusicologia Dialógica (Possette; Pitre-Vásquez; Elias, 2022) concentramos, para um período de vinte anos, o que foi e o que é a viola nesta tradição guaratubana. Através da Bi-musicalidade (Hood, 1960) se fez um processo de autoaprendizagem do instrumento, resultando na transcrição de uma linha de viola sugerida por este autor para a música “Agradecimento ao Pouso”. Foram utilizados também os métodos “Usos e Funções” (Merriam, 1964), a pesquisa de campo, o ensino-aprendizagem caçara a partir da oralidade, entrevistas e conversas com os foliões, transcrições e análises musicais. Como resultado, verificou-se que a viola nessa cultura está praticamente extinta, não sendo identificado até agora nenhum instrumentista-tocador efetivo em atividade. Também se verificaram incidências de mais de uma afinação de viola utilizadas no passado em Guaratuba, como a “pelo meio” e “pelas três”, sendo que cada mestre toca e afina na sua intencionalidade. Também a constatação do paradigma hierárquico na figura do Mestre e as relações ambíguas entre Folia, Igreja Católica, município e devotos.

Palavras-chave: Viola Caçara; Folia do Divino; Guaratuba-PR; Etnomusicologia Dialógica; Bi-musicalidade.

ABSTRACT

This research is a survey of the uses and functions of the viola caçara in the Folia do Divino of Guaratuba-PR. In the musical ritual of Folia do Divino, the viola is an essential instrument, along with the fiddle, snare drum and the three voices. An instrument coming from Portugal, the viola has been present in this tradition since the first written records, approximately (1738), in reports, paintings and photographs. This research identifies the symbolic, social and musical elements of the viola in the practices that characterize this custom. It was relevant to address the generic complex of Folias and particularly the Folia do Divino Espírito Santo de Guaratuba. This tradition carries over into the modal sound environment in most of the repertoire, a legacy of popular medieval Portuguese music. The research contextualizes the Folia do Divino de Guaratuba within history. The text defines the Christian biblical myth of the Holy Spirit, and the ideas of Joaquim de Fiore, culminating in the rites that gave rise to the Festas do Divino Espírito Santo in Portugal, brought to Brazil by Azorean immigrants. Using the method of ethnographic description, the text analyzes moments of the musical pilgrimage of Guaratuba revelers, who undertake an itinerary through urban and rural communities, taking a “visit from the Divine” to the homes of devotees. Currently in this Folia, the viola caçara is fragile when replaced by the viola caipira, and its musical function is almost null. The research analyzes the sound paradigm: traditional and current of Folia de Guaratuba and the musical and identity elements of the viola in this ritual. This research is justified by the vulnerability of the viola caçara in this tradition, with an imminent risk of its practice disappearing in the municipality. Therefore, the research suggests a technique for playing the instrument, which can contribute to the recovery of the use of the viola caçara by the community. Through a Dialogical Ethnomusicology (Possette; Pitre-Vásquez; Elias, 2022) we concentrated, for a period of twenty years, what the viola was and is in this Guaratuban tradition. Through Bi-musicality (Hood, 1960) a process of self-learning of the instrument was carried out, resulting in the transcription of a viola line suggested by this author for the song “Agradecimento ao Pouso”. The “Uses and Functions” methods (Merriam, 1964), field research, caçara teaching-learning based on orality, interviews and conversations with revelers, transcriptions and musical analyzes were also used. As a result, it was found that the viola in this culture is practically extinct, with no effective active instrumentalist-player having been identified so far. There were also incidences of more than one viola tuning used in the past in Guaratuba, such as “pelo meio” and “pelas três”, with each master playing and tuning according to their intention. Also the observation of the hierarchical paradigm in the figure of the Master and the ambiguous relationships between Folia, the Catholic Church, the municipality and devotees.

Keywords: Viola Caçara; Revelry of the Divine; Guaratuba-PR. Dialogical ethnomusicology; Bi-musicality.

RESÚMEN

Esta investigación es un estudio de los usos y funciones de la viola caíçara en la Folia do Divino de Guaratuba-PR. En el ritual musical de la Folia do Divino, la viola es un instrumento imprescindible, junto con el violín, el redoblante y las tres voces. Instrumento procedente de Portugal, la viola ha estado presente en esta tradición desde los primeros registros escritos, aproximadamente (1738), en informes, pinturas y fotografías. Esta investigación identifica los elementos simbólicos, sociales y musicales de la viola en las prácticas que caracterizan esta costumbre. Fue relevante abordar el complejo genérico de Folias y particularmente la Folia do Divino Espírito Santo de Guaratuba. Esta tradición se traslada al entorno sonoro modal de la mayor parte del repertorio, un legado de la música popular medieval portuguesa. La investigación contextualiza la Folia do Divino de Guaratuba dentro de la historia. El texto define el mito bíblico cristiano del Espíritu Santo y las ideas de Joaquim de Fiore, culminando en los ritos que dieron origen a las Festas do Divino Espírito Santo en Portugal, traídas a Brasil por inmigrantes de las Azores. Utilizando el método de descripción etnográfica, el texto analiza momentos de la peregrinación musical de los juerguistas de Guaratuba, que emprenden un itinerario por comunidades urbanas y rurales, realizando una “visita de lo Divino” a las casas de los devotos. Actualmente en esta Folia, la viola caíçara es frágil al ser reemplazada por la viola caipira, y su función musical es casi nula. La investigación analiza el paradigma sonoro: tradicional y actual de la Folia de Guaratuba y los elementos musicales e identitarios de la viola en este ritual. Esta investigación se justifica por la vulnerabilidad de la viola caíçara en esta tradición, con riesgo inminente de desaparición de su práctica en el municipio. Por tanto, la investigación sugiere una técnica de ejecución del instrumento, que puede contribuir para la recuperación del uso de la viola caíçara por parte de la comunidad. A través de una Etnomusicología Dialógica (Possette; Pitre-Vásquez; Elias, 2022) concentramos, durante un período de veinte años, lo que fue y es la viola en esta tradición guaratubana. A través de la Bi-musicalidad (Hood, 1960) se llevó a cabo un proceso de autoaprendizaje del instrumento, dando como resultado la transcripción de un verso de viola sugerido por este autor para la canción “Agradecimento ao Pouso”. También se utilizaron los métodos “Usos y Funciones” (Merriam, 1964), investigación de campo, enseñanza-aprendizaje caíçara basado en la oralidad, entrevistas y conversaciones con juerguistas, transcripciones y análisis musicales. Como resultado, se encontró que la viola en esta cultura está prácticamente extinta, no habiéndose identificado hasta el momento ningún instrumentista-instrumentista activo efectivo. También hubo incidentes de más de una afinación de viola utilizada en el pasado en Guaratuba, como “pelo meio” y “pelas tres”, donde cada maestro tocaba y afinaba según su intención. También la observación del paradigma jerárquico en la figura del Maestro y las relaciones ambiguas entre Folia, la Iglesia católica, el municipio y los devotos.

Palabras clave: Viola Caiçara; Juerga de lo Divino; Guaratuba-PR; Etnomusicología dialógica; Bi-musicalidad.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - MAPA DA REGIÃO CAIÇARA PARANAENSE	35
FIGURA 2 - FOTO DA CIDADE DE GUARATUBA-PR	44
FIGURA 3 - MAPA - LIMITES DO MUNICÍPIO DE GUARATUBA.....	44
FIGURA 4 - QR CODE ELOI BATENDO A CAIXA	71
FIGURA 5 - ABEL CORDEIRO - APENAS GESTUAL DA VIOLA.....	73
FIGURA 6 - VIOLA QUE PERTENCEU A NAICO	84
FIGURA 7 - POSIÇÕES BÁSICAS NAS TRÊS AFINAÇÕES DA VIOLA CAIÇARA	87
FIGURA 8 - AFINAÇÃO GUITARRA, MEIA GUITARRA	88
FIGURA 9 - AFINAÇÃO "PELAS TRÊS" DE MORRETES-PR	89
FIGURA 10 - VIOLA DE NAICO	90
FIGURA 11- AFINAÇÃO "INTAIVADA" USADA PELO GRUPO MANDICUERA	136
FIGURA 12- ENCORDAMENTO DA VIOLA DE NAICO	137
FIGURA 13- VIOLA DE NAICO EM 2023	137
FIGURA 14- QR CODE – ‘CHEGADA’ E ‘DESPEDIDA’ – FOLIA DO DIVINO DE GUARATUBA (2014)	142
FIGURA 15- QR CODE = VÍDEO DE NAICO TOCANDO A VIOLA EM 2011	143
FIGURA 16- VIOLA CAIPIRA DE ABEL CORDEIRO	144
FIGURA 17 - SUGESTÃO DE AFINAÇÃO PARA A VIOLA DA FOLIA DO DIVINO DE GUARATUBA	152
FIGURA 18 - QR CODE - VÍDEO DE VIOLA EM AGRADECIMENTO AO POUSO - SUGERIDA PELO AUTOR.....	152
FIGURA 19 - FOLIÕES DE GUARATUBA - ANO DESCONHECIDO.....	160
FIGURA 20 - FOLIÕES DE GUARATUBA - ANO DESCONHECIDO.....	161
FIGURA 21 - FOLIA DO ESPÍRITO SANTO - GUARATUBA, DÉCADA DE 90.....	163
FIGURA 22 - FOLIÕES DE GUARATUBA EM CURITIBA, DÉCADA DE 90.....	164
FIGURA 23 - AFINAÇÃO "PELO MEIO"	166
FIGURA 24 - ACORDES DA AFINAÇÃO PELO MEIO.....	166
FIGURA 25 - AFINAÇÃO "OITAVADO" ARAÚJO (1958)	167
FIGURA 26 - PARTITURA DO AGRADECIMENTO AO POUSO - FOLIA DO DIVINO DE GUARATUBA	169
FIGURA 27 - CICLO COMPLETO DA VIOLA DE AGRADECIMENTO AO POUSO	177

FIGURA 28- AGRADECIMENTO AO POUSO.....	181
FIGURA 29 - QR CODE - VIDEO DA DESPEDIDA VELHA 2024.....	181
FIGURA 30 - QR CODE - DESPEDIDA NOVA - BAIRRO CAIEIRAS, GUARATUBA 2022.....	182
FIGURA 31 - BANDEIRAS, CASAL FESTEIRO E ABEL COM VIOLA PEQUENA (DÉCADA DE 90)...	187
FIGURA 32 - CONSTRUTOR DE VIOLA DE GUARATUBA (1952)	190
FIGURA 33- FOLIÕES E DEVOTOS NO BAIRRO CAIEIRAS, GUARATUBA-PR.....	255
FIGURA 34- FOLIÕES EM CANTORIA, BAIRRO COHAPAR, GUARATUBA, 2023	255
FIGURA 35- FOLIÕES DESCANSANDO APÓS DIA DE ROMARIA NA COLÔNIA PEREIRA	256
FIGURA 36 - ENCONTRO DE FOLIAS E BANDEIRAS NA ILHA DAS PEÇAS - 2024	256
FIGURA 37- FOLIÕES, BANDEIRAS E CASAL FESTEIRO NA 1ª NOVENA DE 2024. FESTA DO DIVINO	257
FIGURA 38 - FOLIÕES CHEGANDO NA COMUNIDADE DO PARATI, 2024.....	257
FIGURA 39 - FOLIÕES CANTANDO EM CASA DE DEVOTO	258
FIGURA 40 - MESTRE NAICO FAZENDO O ACORDE DE PELAS TRÊS	258
FIGURA 41 - MAPA MENTAL 1 (2023).....	259
FIGURA 42 - MAPA MENTAL - MÉTODOS (2024).....	259

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	CONTEXTUALIZAÇÃO DA FOLIA DO DIVINO DE GUARATUBA E A VIOLA CAIÇARA	33
2.1	CAIÇARA	33
2.1.2	Guaratuba	43
2.1.3	O Caiçara e a Música	48
2.1.4	Construção de instrumentos na região de Guaratuba	52
2.2	AS FOLIAS	54
2.2.1	As Festas e as Folias do Divino	56
2.2.2	Folia do Divino de Guaratuba	69
2.3	A VIOLA	76
2.3.1	As Violas em Portugal	76
2.3.2	As Violas no Brasil.....	79
2.3.3	As Violas Caiçaras	82
2.3.4	Viola caiçara de Guaratuba	89
2.4	O VIOLEIRO, O MESTRE	91
3	APORTES TEÓRICOS, DISCUSSÕES INICIAIS E ESTADO DA ARTE	95
3.1	BASES ETNOGRÁFICAS	95
3.2	COMENTÁRIOS SOBRE A MUSICOLOGIA.....	96
3.3	INICIANDO DISCUSSÕES SOBRE A ETNOMUSICOLOGIA	97
3.4	REFLEXÕES INICIAIS DE UMA PERSPECTIVA DA ETNOMUSICOLOGIA DIALÓGICA	100
3.5	ESTADO DA ARTE	105
3.5.1	Trabalhos acadêmicos sobre a música caiçara.....	105
3.5.2	Trabalhos acadêmicos sobre a Viola Caiçara	108
4	MÉTODOS, APLICAÇÕES E PRÁTICAS	112
4.1	A ESCOLHA DA VIOLA DE GUARATUBA	114
4.2	PESQUISA HISTÓRICA DA VIOLA DE GUARATUBA.....	115
4.3	USOS E FUNÇÕES	116
4.4	A ETNOMUSICOLOGIA DIALÓGICA	118
4.5	ETNOGRAFIA APLICADA	119
4.5.1	História Oral	119

4.5.1.1	Entrevistas.....	121
4.5.2	Pesquisa de campo	124
4.5.3	Descrição Etnográfica	127
4.6	BI-MUSICALIDADE	131
4.6.1	Processo de autoaprendizagem da afinação e das técnicas de execução da viola da Folia do Divino de Guaratuba.....	134
4.6.1.1	Definindo o encordoamento.....	135
4.6.1.2	Descobrimos a afinação	138
4.6.1.3	Aprendendo a tocar a viola da Folia do Divino de Guaratuba	141
4.6.1.4	Afinando a viola de Abel	144
4.6.1.5	Conversas e relatos sobre a viola de Guaratuba	147
4.6.1.6	Estabelecendo um toque de viola para a Chegada e Agradecimento	148
4.6.2	Transcrição musical da viola da Folia do Divino de Guaratuba	153
4.7	MÉTODO ANALÍTICO MUSICAL	153
4.8	ANÁLISE DO ENSINO/APRENDIZAGEM – FALHAS NO REPASSE DO CONHECIMENTO – TRADIÇÃO ORAL	155
4.9	ANTROPOLOGIA – SIMBOLOGIA DA VIOLA E DO VIOLEIRO	156
5	MATERIAL PESQUISADO E RESULTADOS	159
5.1	REGISTROS HISTÓRICOS DA VIOLA DE GUARATUBA	159
5.2	AS AFINAÇÕES ENCONTRADAS DURANTE A PESQUISA.....	165
5.3.	AS MÚSICAS DA FOLIA DE GUARATUBA.....	168
5.3.1	Agradecimento ao Pouso	168
5.3.1.1	O processo de transcrição do Agradecimento ao Pouso.....	173
5.3.1.2	Análise do “Agradecimento ao Pouso”	178
5.3.2	Despedidas	181
5.4	A VIOLA NA FOLIA DE GUARATUBA NOS ÚLTIMOS 20 ANOS	183
5.4.1	A questão da falha no repasse da viola.....	183
5.4.2	Relatos sobre a viola de Guaratuba	184
5.5	DESCRIÇÕES ETNOGRÁFICAS	187
5.5.1	Percepções da forma musical	187
5.5.2	Escassez de construtores de viola em Guaratuba	188
5.5.3	O repasse do conhecimento, está acontecendo?	191
5.6	RESULTADOS DAS ENTREVISTAS E DOS RELATOS	193
5.6.1	O Aprendizado dos Foliões e o início na Romaria	193

5.6.2	Atualizações sobre a viola de Guaratuba	200
5.7	AS FUNÇÕES DO VIOLEIRO DO DIVINO	202
5.7.1	Função Musical da Viola e do Mestre.....	202
5.7.2	Função social – líder dos Foliões?	204
5.7.3	Função simbólica e religiosa	206
6	DISCUSSÃO	211
6.1	O QUE ACONTECEU COM A VIOLA DE GUARATUBA	211
6.2	AS SITUAÇÕES ATUAIS DA FOLIA E DEMANDAS DOS FOLIÕES	216
6.3	SOBRE AS FUNÇÕES DO MESTRE E DA FOLIA.....	222
6.4	FUNÇÕES SOCIAIS E SIMBÓLICAS DA VIOLA E DO MESTRE DA FOLIA DO DIVINO DE GUARATUBA.....	225
6.5	INVENÇÃO DA TRADIÇÃO?	230
7	CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS	232
	REFERÊNCIAS	249
	GLOSSÁRIO	253
	ANEXOS	255
	MAPAS MENTAIS.....	259
	RELATOS DE CAMPO	260
	AUTORIZAÇÕES DE ENTREVISTAS, IMAGEM E SOM.....	266

1 INTRODUÇÃO

Primeiramente, permito-me me apresentar. Isto porque esta pesquisa trata de um músico aprendendo sobre outra tradição musical que não é a sua cultura “de berço”, e se faz necessário apresentar ao leitor quem está escrevendo, pois inevitavelmente, por mais esforços que façamos em observar a cultura do outro com um olhar “neutro”, esse olhar passará através de nossa história como pessoa, músico, estudante, etc. Observaremos sempre através de nossas próprias “lentes”, e me apresento aqui para que o leitor entenda um pouco sobre “as lentes pelas quais observo”.

Nasci em Curitiba/PR e iniciei efetivamente meu aprendizado musical em 1998 fazendo aulas de guitarra elétrica, aos 12 ou 13 anos de idade. Durante os anos seguintes esse aprendizado¹ se deu através do repertório do clássico *rock* estrangeiro. Em 2004 ingressei no curso de Licenciatura em Música na Faculdade de Artes do Paraná. Durante esse curso tive maior contato com a música brasileira e as culturas populares, desenvolvendo um interesse pelas tradições e sonoridades rurais e litorâneas, como as expressões musicais caipiras e caíçaras. Já encerrando a graduação em música, em 2007, a guitarra já estava distante² e passei a tocar a viola caipira, que se tornou meu principal instrumento musical³ nos anos seguintes. O aprendizado da viola caipira me levou a estreitar a relação com culturas populares, trazendo também o interesse pela viola caíçara, a qual era utilizada nos litorais os quais frequentei desde criança, porém só naquele momento viria a me interessar. Este interesse me levou a uma série de encontros e descobertas com as

¹ O aprendizado da guitarra de início se deu formalmente, frequentando uma escola de música no meu bairro, por 5 anos. Também nesse período integrei algumas bandas de rock e pop rock.

² Durante o curso de Licenciatura em Música, meu “mundo musical” se ampliou muito. Muito devido próprio contato com outros músicos populares e os professores. Durante as aulas conheci de forma mais abrangente também a música clássica erudita e as culturas populares, incluindo as do litoral do Paraná, como o fandango caíçara. Paralelamente, fui deixando de me interessar pelos sons elétricos da guitarra e voltando meus ouvidos aos sons acústicos.

³ Com a viola caipira, a partir de 2007 tracei uma trajetória de pesquisa (não formal), performance e composição com o instrumento. Entre 2010 e 2012 tive aulas com Rogério Gulin, importante violeiro curitibano. Nesse período também fui violeiro do Grupo Omundô da FAP e em 2012 iniciamos o Serra Acima, trio de violas caipiras. Com este trio fui me profissionalizando como violeiro. Com o desenvolvimento de composições autorais, lancei em 2018 meu primeiro CD “Clareando”. E em 2019 o primeiro CD com o Serra Acima Trio. E daí para a frente a carreira de violeiro estava consolidada. E já no início desta pesquisa, pelo ano de 2022, passei a voltar a tocar a guitarra e o violão, levando estes em paralelo com a viola caipira.

tradições populares as quais me instigavam a saber sempre mais sobre suas origens, seus aspectos musicais e extramusicais. Desta forma continuo estes relatos introdutórios a partir do início da minha relação com a música caiçara.

No ano de 2011 soube que estava acontecendo uma oficina de música caiçara em minha cidade, Curitiba/PR. Era ministrada por Aorelio Domingues⁴, mestre de cultura popular caiçara. Como eu tinha interesse e curiosidade, fui até o local, que era o piso acima do “Sebo e Café Arcádia”⁵. Chegando lá, soube que as oficinas já haviam terminado, mas todos os participantes estavam numa reunião na qual oficializavam ali o início da Orquestra Rabecônica do Brasil, já com datas de apresentações marcadas. Nessa ocasião fui convidado por Aorelio a ingressar na Orquestra, e já voltei para casa com uma viola caiçara em mãos. Com o início dos ensaios, me impactei com algumas músicas específicas do espetáculo: as músicas da Folia do Divino. No repertório eram executadas duas músicas da romaria do Divino da Folia de Paranaguá, uma Chegada e uma Despedida. Essas músicas acabaram por despertar em mim o interesse pela Folia do Divino. A partir daí aprendi muito sobre a música caiçara, não só nos ensaios da Orquestra, mas também em visitas a campo às Festas do Divino no Litoral Paranaense, principalmente no ano de 2015, quando acompanhei por uma semana, como músico folião, na função de violeiro e tenor, a Folia do Divino.

Na semana específica que participei da Folia, outro fator importante e empírico me impactou: o espírito de devoção e grande emoção que a música da Folia do Divino causava em seus devotos, em cada casa que passávamos. E não só nos devotos, mas também nos foliões, ao que me incluo também.

A Folia do Divino com a qual tive todo esse contato é a de Paranaguá, mais precisamente da Ilha dos Valadares, dirigida pelo mestre Aorelio Domingues. Esse grupo percorre comunidades do litoral norte do Paraná, e até algumas comunidades do litoral sul de São Paulo. Além desse grupo de foliões, ouvia falar que existia ainda outro grupo no litoral do Paraná, em Guaratuba, mas nunca tinha visto ou ouvido sequer algum registro. Foi pelo ano de 2020, em meio à pandemia, que encontrei no

⁴ Mestre Aorelio Domingues nasceu em 1977 em Paranaguá (PR). Músico e construtor, é mestre premiado pelo Ministério da Cultura por suas atividades no Fandango, Boi-de-Mamão, terço cantado e na Folia do Divino Espírito Santo. Aorelio também é diretor artístico da Associação de Cultura Popular Mandicuera e fundador, idealizador e músico da Orquestra Rabecônica do Brasil.

⁵ Sebo e Café Arcádia fica na Endereço: Rua Treze de Maio, 601, Curitiba/PR

YouTube um vídeo feito por Mauricy Pereira⁶, de uma performance da Folia do Divino de Guaratuba, tocando duas músicas. O vídeo deve ser do ano 2014 e trata-se de uma apresentação na casa de Aorelio Domingues, em Valadares, em ocasião onde promoveu-se o encontro das Folias do Divino de Paranaguá e Guaratuba. Ao ver esse vídeo, impactei-me com a música dessa Folia, à qual tinha características musicais diferentes da Folia de Valadares. O andamento era mais lento, as vozes mais graves, as batidas da caixa mais fortes, entre outras diferenças. Lembro-me de me emocionar ao ouvir pela primeira vez esses foliões, assim como me senti no primeiro ensaio com a Orquestra Rabecônica em 2011, ao ouvir a música da Folia do Divino de Valadares.

Ao impactar-me com a música dos foliões do Divino de Guaratuba, me atentei ao fato de que essa Folia é pouco conhecida e difundida, ao contrário do núcleo da Folia de Valadares. Esta última vem alcançando a cada ano mais jovens aspirantes, pesquisadores, músicos da capital e de outros lugares, e outros interessados no contato com essa tradição. Isso se deve muito ao fato de Aorelio Domingues e a equipe da Associação Mandicuera⁷ manterem uma constante atualização das tradições caiçaras como o Fandango, o Boi de Mamão, a Culinária Caiçara, a construção dos instrumentos musicais caiçaras e também a Romaria do Divino pelas comunidades, ano após ano.

Por outro lado, não foi difícil perceber que a Folia do Divino de Guaratuba estava em situação muito diferente. Em 2020, ao conhecer a música da Folia de Guaratuba⁸ eu já tinha conhecimento de que o mestre “Naico”⁹ havia falecido há pouco tempo. Mas não sabia qual era a situação atual dessa Folia, se continuava ou não, após a morte de Naico. Ao mesmo tempo, nasceu em mim um grande interesse de pesquisar essa Folia, por todas essas razões: a Folia era visivelmente mais frágil, com os foliões já mais idosos e talvez debilitados de saúde; a musicalidade deles

⁶ Mauricy Pereira é pesquisador, instrumentista e professor em Curitiba-PR.

⁷ A Associação de Cultura Popular Mandicuera completou 20 anos em 2024, guiada pelo Mestre Aorelio Domingues, o grupo trabalha com atividades artísticas e culturais que permeiam o universo da cultura caiçara. O Fandango, patrimônio imaterial do povo caiçara, a Romaria do Divino, o Boi de Mamão, a culinária caiçara, são práticas diárias revitalizadas pelos integrantes da associação que trabalham com vivências, apresentações, projetos de repasse, realizações de bailes e festas populares. (texto retirado do site: <https://www.mandicuera.org/>)

⁸ Para melhor fluência do texto, por vezes se mencionará apenas “Folia de Guaratuba”, referindo-se à Folia do Divino de Guaratuba-PR.

⁹ Jorge Tavares de Freitas “Naico”, era Mestre da Folia do Divino de Guaratuba. O Mestre, musicalmente falando, é aquele que toca viola e canta a voz principal da Folia, improvisando os versos.

era incrivelmente diferente de quase tudo o que já tinha ouvido, mas guardava alguma semelhança com a música da Folia de Valadares; naturalmente, por eu nunca tê-los ouvido, mesmo eu estando envolvido com outra Folia, deduzi que ali havia pouca divulgação, apoio e fomento cultural; o fato de o mestre Naico haver falecido provavelmente teria extinguido a Folia, ou, no mínimo, a enfraquecido ainda mais. Esses foram alguns dos fatores cruciais para que eu decidisse empreender uma pesquisa em direção à Folia do Divino de Guaratuba.

Logo me lembrei que já havia dois pesquisadores que escreveram dissertações e uma tese sobre a Folia do Divino do litoral do Paraná. Um deles é o amigo Ronaldo Tinoco Miguez, que era companheiro de Orquestra Rabecônica e também de algumas empreitadas com a Romaria do Divino na comunidade da Barra do Ararapira, Ilha do Superagui, Guaraqueçaba-PR. E outro é Carlos Eduardo Ramos, que se dedicou principalmente à pesquisa sobre a Folia do Divino de Guaratuba.

Então li as dissertações dos dois, que são egressos da UFPR. Ramos (2012), em sua dissertação, abordou bastante o fator da “Presentificação do Espírito Santo” na Folia, como sendo um dos fatores mais importantes de todo o ritual. Ele levantou dados importantes e abordou quais seriam alguns desses fatores musicais que podem contribuir para tal “presentificação”. Por vezes tratando de certos símbolos musicais que poderiam induzir a tal estado de devoção, relacionando com conceitos da semiótica. Contudo, esse não era o foco do seu trabalho, tampouco de Miguez (2017), mas ambos abordaram esse fator como algo intrínseco ao ritual, talvez sendo esta uma das mais importantes funções sociais da Folia, a de “levar uma visita” do Divino Espírito Santo à casa de cada devoto.

Levando em conta essa manifestação e a ideia de “presentificação do Espírito Santo”, me propus inicialmente a focar minha pesquisa nesse sentido. Meu primeiro projeto de pesquisa se debruçava sobre os aspectos devocionais da música da Folia do Divino de Guaratuba. Me propunha a investigar e tentar desvendar os aspectos musicais e extramusicais que seriam essenciais para tal “presentificação”. Seria uma pesquisa sobre as relações entre música e religião ou música e devoção, partindo da Folia do Divino e seus devotos mais fiéis.

No entanto ao estudar a dissertação de Ramos (2012) e um pouco de sua tese (2019), percebeu-se que este já havia explorado bastante os aspectos essenciais sobre a “presentificação do Espírito Santo”, inclusive conseguindo

identificar alguns fatores essenciais para esse fenômeno, a exemplo do aspecto musical que ele chamou de “bemolização”, ocorrente neste tipo de música. Então era preciso “cavar” ainda mais fundo para descobrir outros aspectos essenciais para esse fenômeno, e não só isso, mas também passá-los pelo “filtro” da semiótica, do simbolismo religioso, fazer análises musicais e teológicas, além de estudos relacionados à psicologia. Percebeu-se que o trabalho seria grande e complexo, e talvez envolvesse aspectos pouco palpáveis à uma escrita acadêmica. Não seria uma pesquisa impossível, mas à medida em que a pesquisa foi iniciada, foram descobertas outras questões musicais urgentes e mais palpáveis, e que culminaram numa mudança de foco do presente trabalho, os quais descrevo nos próximos parágrafos.

Quando consegui me organizar para ter um primeiro contato presencial com a Folia do Divino de Guaratuba, em 2022, obviamente eu tinha algumas expectativas. Uma delas era a de encontrar a Folia acontecendo semelhantemente à que eu vi e ouvi em vídeos e áudios de anos anteriores. Então fiz os contatos necessários e soube que os foliões estariam em seu primeiro dia de romaria, em 06 de maio, no bairro Caieiras em Guaratuba. Ao chegar lá, logo consegui encontra-los. Já sabia que o mestre Naico havia falecido, e estava na expectativa de ver, ouvir e conhecer o atual mestre e violeiro da Folia. E o mestre naquela ocasião era Edgar¹⁰, irmão do falecido Naico. Encontrei-os quando estavam no momento de descanso após o almoço, mas logo iriam voltar a tocar, cantar e seguir na andança da romaria. Ao se prepararem para cantar a “Despedida” na casa onde lhes foi ofertado o almoço, vi que Edgar empunhou uma viola caipira, de fábrica, da marca Rozini. Nesse momento senti uma frustração ou desapontamento, pois, uma das minhas expectativas era de ver o violeiro tocando uma legítima viola caiçara. Imaginei até que poderia estar usando a viola do falecido Naico, mas não, era uma viola caipira. Ao iniciarem a cantoria, fiquei prestando atenção ao violeiro, e notei que ele fazia na mão esquerda posições usadas na afinação Cebolão, que é a afinação mais tradicional da música caipira. Nesse momento tive um segundo desapontamento, pois percebi que até a afinação não era a mesma que Naico usava, pois este fazia posições diferentes com a mão esquerda. Tive muitas outras percepções musicais e

¹⁰ Edgar Tavares de Freitas é mestre da Folia do Divino. Irmão de “Naico”. Morador da comunidade de Parati, Guaratuba/PR.

sociais, mas me limito aqui a descrever as percepções que me fizeram mudar o rumo da pesquisa.

No aspecto musical, uma outra percepção foi a de que pouco se ouvia a viola naquela ocasião. Observava também a mão direita de Edgar, e notei que este tocava muito suavemente as cordas da viola, e seu som era quase totalmente encoberto pela caixa, rabeca e vozes. Pois bem, nessa ocasião a função da viola ainda não era o meu foco, mas essas percepções em relação ao instrumento foram algumas das que mais me chamaram a atenção.

No ano de 2023 ingressei no mestrado, com o projeto de pesquisa focado na parte devocional das músicas da Folia do Divino, mas em meio às pesquisas, descobertas e conversas com amigos pesquisadores, isso ainda viria a mudar. Chegando o período de romaria, demorei a conseguir me organizar para encontrar presencialmente os foliões, e só consegui encontrá-los numa das últimas semanas de andanças. Eles já haviam andado pelos “sítios”, como chamam as comunidades mais isoladas da Baía de Guaratuba, e estavam nesse momento na parte urbana da cidade. No dia 08 de junho de 2023, no bairro Cohapar de Guaratuba, aos arredores do “campo municipal” os encontrei e os acompanhei por aquela tarde. Nessa ocasião a formação do grupo já estava um pouco diferente. O Edgar, mestre do ano anterior, não estava presente. O mestre dessa vez era Abel Cordeiro¹¹, experiente folião que normalmente tocava rabeca nos outros anos. Nessa tarde Abel estava com a mesma viola caipira que foi utilizada por Edgar no ano anterior. Na sua execução com a viola, ele também tocava muito suavemente as cordas, que emitiam um som quase imperceptível, e era encoberto novamente pelos outros instrumentos e vozes. Notei também que ele, diferentemente de Edgar, pressionava algumas cordas na quinta casa da viola, semelhante ao falecido mestre Naico. De qualquer forma, a viola ali estava presente quase que unicamente como um símbolo, um objeto de alguma importante significação para a figura de mestre da Folia, que também entoava o cântico dos versos a serem repetidos pelos outros cantores. Entretanto a função musical dessa viola era praticamente nula, assim como no ano anterior. E isso me deixou intrigado, e um pouco preocupado, ao pensar que a função musical da viola naquela Folia podia estar se perdendo.

¹¹ Abel Cordeiro, natural da região do Descoberto, Guaratuba-PR. Atual violeiro e voz principal (Mestre) da Folia de Guaratuba. Folião há mais de 30 anos. Filho de antigo folião. Já foi também “tiple”, “contra” e rabequista da Folia.

Alguns dias depois desse encontro com os foliões, aconteceu no DeArtes¹² UFPR o 15º Colóquio PPG Música. Nessa ocasião assisti algumas apresentações dos colegas, entre elas, a do amigo José Navarro Lins, que apresentou sua pesquisa sobre o Machete Caiçara. Ao final do evento conversei com ele, e surgiu o assunto da Viola de Guaratuba. Ele me alertou que o falecido mestre Naico possivelmente usava uma afinação chamada “Pelas Três”, que foi pesquisada pelo também amigo e egresso da UFPR Frederico Pedrosa, o “Fred”. Este escreveu um artigo sobre a afinação “pelas três” (Pedrosa, 2017), encontrada por ele no Município de Morretes, que era usada pelo falecido Martinho dos Santos¹³. Esta afinação estaria praticamente extinta no litoral paranaense, com o falecimento de Martinho. No entanto, Fred e José Navarro estavam com a suposição de que Naico de Guaratuba também usou essa afinação.

A afinação “pelas três” consiste numa configuração aonde as cordas soltas geralmente soam como o acorde dominante e as três primeiras ordens pressionadas na quinta casa do braço do instrumento caracterizam o acorde de tônica. Tendo isso em conta, ao ver os vídeos que registraram Naico tocando a viola, percebe-se que ele fazia esses acordes, ou aproximadamente isso. Por isso, os colegas José Navarro e Fred acreditam que Naico também usava esta afinação. Continuando minha conversa com José Navarro, ele também me alertou que ninguém ainda havia registrado especificamente a afinação da viola de Guaratuba, que era tocada por Naico. Mesmo Ramos (2012 e 2019) e Miguez (2017), que pesquisaram essa Folia, não chegaram a registrar ou definir qual seria essa afinação. Mas Miguez escreveu:

A “afinação da Romaria” usada por Naico em Guaratuba não pôde ser completamente compreendida. Ramos (2012, p. 136 – 137) afirma que Naico recorria a um rabequista, Jorge Corocoxó, para afinar a viola, no entanto algum desentendimento fez com que este rabequista não acompanhasse mais a Folia, e como não foi possível encontrá-lo no período desta pesquisa, não sei de que forma ele afinava a viola. (Miguez, 2017: p. 89).

Portanto, a partir daí, em contato com José Navarro e Fred Pedrosa, fiquei encarregado de conseguir encontrar pessoalmente o folião Jorge “Corocoxó”, que

¹² O “DeArtes” é o Departamento de Artes, campus da UFPR Curitiba onde acontecem os cursos de Música, inclusive a pós-graduação.

¹³ Nascido no Rio Sagrado, em Morretes-PR. Ganhador do prêmio Culturas Populares 2008. Construtor de rabecas e violas. Violeiro e cantor, improvisador de versos, tinha um jeito peculiar de cantar e tocar sua viola afinada em “pelas três”. Faleceu em 2011.

mora em Matinhos-PR, para conversar com ele e descobrir a tal afinação que Naico usava na viola.

Enquanto isso, em julho de 2023 aconteceu a Festa do Divino de Guaratuba. Essa festa marca o encerramento da romaria e os foliões participam da novena que ocorre na Igreja Nossa Senhora do Bom Sucesso, tocando sempre no início da celebração, no altar da Igreja. Nesse ano as novenas estavam sendo transmitidas ao vivo pelo *Facebook*, no perfil da Festa do Divino de Guaratuba, às quais ficaram ali gravadas e podem ser assistidas a qualquer momento. Como eu estava programado para ir pessoalmente apenas nos últimos dias de festa, consegui acompanhar as apresentações dos foliões através da internet. Nessas apresentações evidenciei que Abel Cordeiro seguia usando sempre a mesma viola caipira, e cheguei à conclusão de que essa viola já havia sido realmente adotada pelos foliões para a execução das músicas. Nos dois últimos dias de Festa pude comparecer pessoalmente e, na novena de sábado à noite, penúltimo dia de festa, pude assistir à apresentação dos foliões no altar da Igreja. Foram evidenciados nessa semana vários detalhes importantes, como a presença de uma criança cantando a voz de “tiple” ou “triple”, a mais aguda da cantoria. Mas me limito aqui a falar sobre os fatores que culminaram na mudança de foco de minha pesquisa.

No último dia de Festa ocorreu algo interessante. A grande missa de domingo de manhã marca o encerramento da Festa do Divino, à qual centenas de pessoas concorrem, muitas delas inclusive vão até lá para assistir a cantoria dos foliões no início da missa. Nesse dia não assisti à missa, pois como já havia assistido a parte da missa onde os foliões tocam, na noite anterior, usei esse tempo para conferir a exposição “Mundo Caiçara”, que se encontrava na sacristia da antiga Igreja de Nossa Senhora do Bom Sucesso. Essa exposição contou com a curadoria de Carlos Ramos, além de outros curadores. Na exposição pude ver de perto a viola que Naico usava, observei seus detalhes, encordoamento e bati várias fotos. Esses dados foram importantes para dar pistas da afinação que ele usava. Mas, o fato interessante acontecido nesta manhã, foi que quando encontrei os foliões para conversar, ao final da missa, todos estavam indignados, pelo fato de não terem sido chamados ao altar da Igreja para cantar naquele dia. No decorrer da dissertação descreverei esse fato acontecido, assim como os argumentos dos foliões. É um fato interessante para compreender como vai a relação da Igreja Católica com a Folia do Divino de Guaratuba.

Ainda nesse dia, conversei um pouco com o violeiro da Folia, Abel Cordeiro, e perguntei-lhe sobre como ele afinava a viola. E ele me deu uma resposta vaga, algo como: “a viola eu afino pela rabeca. Afino uma corda da viola, e toco ela bem de levinho, pra não encobrir”... “a viola está ali mais pra...” (e fazia um gestual de “empunhar” a viola). Esse breve depoimento de Abel me fez perceber que a viola está atualmente naquele contexto mais como um símbolo, mas sua função musical quase não é utilizada, pois a viola “quase não é tocada”.

Ao voltar da Festa do Divino de Guaratuba, e seguir conversando com os colegas pesquisadores, fui percebendo a urgência de se pesquisar mais sobre a viola caiçara que era utilizada pelos foliões de Guaratuba, pois atualmente essa viola tradicional está se perdendo. E até esse momento não havia encontrado, em Guaratuba, um tocador que usasse a tradicional viola caiçara, os toques e afinação tradicionais, e isso representa um risco para essa tradição.

Um mês depois, no último final de semana de agosto de 2023, aconteceu, na Ilha dos Valadares, a 14ª Festa Nacional do Fandango Caiçara de Paranaguá. Estive lá presencialmente, acompanhando a palestra de Fred Pedrosa sobre as afinações da viola caiçara, e também acompanhei à noite as apresentações dos grupos de fandango. Nessa ocasião pude conversar com os amigos Fred e “Zé” Navarro sobre as demandas que existem ainda sobre a viola caiçara, sobretudo em Guaratuba. Fiquei encarregado de, ao final da festa, ir até Matinhos para tentar visitar e conversar com Jorge Corocoxó, que até então, segundo as fontes, era o folião que conhecia a afinação dos instrumentos da Folia de Guaratuba, tanto da rabeca como da viola. Fui até sua casa, mas infelizmente não consegui conversar com ele: devido ao mau tempo e frio, ele, debilitado de saúde, não achou que seria o melhor momento para conversar. No entanto, pouco mais de um ano depois, em setembro de 2024, consegui encontrar Jorge Corocoxó, e conversei com ele sobre as questões de afinação dos instrumentos e sua história com a Folia de Guaratuba. Os resultados desse encontro discorro nos capítulos vindouros.

Após esse período de encontros com os caiçaras, em Guaratuba e Paranaguá, e após conversas com os colegas pesquisadores, fui entendendo que uma pesquisa com o foco na Viola da Folia do Divino de Guaratuba seria urgente no momento, pois de alguma forma poderia ajudar a fomentar ou resgatar o conhecimento perdido deste instrumento, sobretudo nesse contexto. Também conversei com meu orientador, prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez, que aprovou essa

mudança de foco. Além de tudo, por eu ser instrumentista, sobretudo de viola caipira, a proximidade da minha experiência poderia facilitar o processo de entendimento dos toques, ritmos e afinação da viola caçara.

Buscando nesse período outras pesquisas sobre a viola caçara, encontrei poucos trabalhos que falavam especificamente deste instrumento, e nenhum, além dos trabalhos de Ramos e Miguez, que tratassem da viola da Folia do Divino de Guaratuba, ou mesmo da viola de Guaratuba em qualquer contexto.

Por estas e outras razões que justificarei ao longo do texto, decidi por seguir a pesquisa com o foco na Viola no contexto da Folia do Divino de Guaratuba, buscando ter um olhar interdisciplinar sobre o instrumento, tratando de seus usos, ou seja, sua tocabilidade, afinações, ensino aprendizagem e suas funções: musicais, simbólicas e sociais.

Ainda há poucos estudos acadêmicos sobre a Folia do Divino no litoral do Paraná, sobretudo sobre a viola nesse contexto. Bibliografia acadêmica que trate exclusivamente sobre a música da Folia do Divino do litoral do Paraná, encontrei quatro trabalhos: o TCC e dissertação de Miguez (2014 e 2017) e a dissertação e tese de Ramos (2012 e 2019), ambos egressos do PPGMúsica UFPR. Esses são importantes e relevantes trabalhos, que trouxeram à luz as Folias do Divino de Paranaguá e Guaratuba. No entanto os trabalhos mencionados não trataram de forma minuciosa sobre o instrumento viola nesse contexto. Trataram sim, dos instrumentos e vozes da Folia de modo geral, mas não houve registro da afinação da viola, por exemplo, nem dos seus “toques” – rítmica da mão direita e acordes na mão esquerda. Obviamente os trabalhos mencionados não tinham o foco num instrumento específico, e naturalmente não fizeram todo esse trabalho de registro. Também encontrei trabalhos da área da Antropologia que tratam da Folia do Divino nestas localidades, mas também com o foco em suas devidas áreas. Portanto não foram encontrados trabalhos sobre a viola caçara no contexto da Folia do Divino.

Há trabalhos que tratam da viola caçara, como a dissertação de Cíntia Ferrero (2007) e o artigo de Pedrosa (2016), assim como sua dissertação (2017). Esses trabalhos fazem descrições organológicas importantes sobre o instrumento, que basicamente é a mesma viola caçara utilizada até 2019 na Folia do Divino de Guaratuba. No entanto, tais trabalhos tratam da viola caçara mais no contexto da música de fandango. E mais recentemente, Lins; Pedrosa (2024) publicaram artigo sobre a viola caçara de Itapoá-SC, mas também com o foco no Fandango Caiçara.

Com o falecimento de Naico em 2018 e o fato de Abel e Edgar, pelo que se sabe ao menos de 2022 para cá, passarem a utilizar a viola caipira nas cantorias do Divino, notou-se o perigo iminente de extinção da tradicional viola caiçara na Folia de Guaratuba. Talvez o perigo de extinção desse instrumento pode ser considerado no município de Guaratuba de forma geral, pois não se tem conhecimento de outra prática musical nas localidades, que ainda utilizem a viola caiçara. O próprio fandango, no município, já é extinto há algumas décadas.

Visto o atual distanciamento de conhecimento dos violeiros em atividade da Folia de Guaratuba, em relação à forma como a viola era afinada e executada por Naico e por violeiros antecedentes a ele, verificou-se a necessidade de registro e recuperação da forma de tocar desta viola, assim como sua afinação. O que se evidenciou em campo é que os violeiros atuais da Folia do Divino não sabem mais afinar a viola, assim como Naico já pouco sabia, tampouco tocá-la de forma efetiva na Folia. Então a recuperação da afinação e da maneira de tocar essa viola, assim como seu registro em escrita, pode e visa, dentro desta pesquisa, possibilitar que novos aprendizes violeiros resgatem essa forma de tocar, fomentando uma continuidade da viola caiçara no contexto da Folia do Divino de Guaratuba. Esta pesquisa contribui resgatando e registrando uma técnica de execução musical da viola que podemos considerar extinta. Por escassez de fontes, levantamos uma sugestão de técnica de execução para uma das músicas dos foliões. Este resultado pode vir a ser apresentado aos foliões e comunidade, de forma a fomentar seu aprendizado. Este conhecimento pode ser repassado através de políticas culturais, ou mesmo informalmente, como sempre ocorreu. Dessa forma a presente pesquisa pode contribuir para combater o problema de vulnerabilidade da viola nessa tradição, trazendo ferramentas para o ensino do instrumento, como o registro em partitura, diagramas de acordes e detalhes da mão direita do toque de viola.

O processo que ocorre na Folia do Divino de Guaratuba nos últimos anos, de mudança do uso da viola tradicional caiçara para a viola caipira, há que ser estudado também do ponto de vista das transformações que ocorrem numa determinada tradição. Pois, a viola, assim como cada instrumento musical, cumpre uma função na Folia. Essa função é musical e também simbólica. Portanto, se a viola é caipira ou caiçara, ela pode estar cumprindo sua função, assim como existe a “função caixa”, “função rabeca”. Dessa forma, pode ser que essa mudança da característica do instrumento, no geral, não seja uma mudança tão radical, mas de

alguma forma, uma consequência da continuidade da tradição, ou uma adaptação. A presente pesquisa também leva alguma atenção a este assunto, já que é um ponto de vista importante a ser entendido sobre o caso da viola em questão.

Na questão das políticas públicas de cultura, encontrou-se a Lei Estadual n.º 21146/2022 que “Declara Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Paraná a Manifestação Cultural e Religiosa da Festa do Divino Espírito Santo de Guaratuba”. Também durante a pesquisa de campo, presenciei a gravação de um documentário produzido pela Ovelha Filmes, através do Edital de Chamamento Público n.º 015/2023, viabilizado pela Lei Paulo Gustavo, do município de Guaratuba. O referido documentário teve sua primeira exibição pública em 17 de dezembro de 2024. No entanto, até o momento, não foram identificados atos preservacionistas vindos de órgãos do governo ou prefeitura, com exceção desses dois citados, que viriam a influenciar diretamente em questões de estímulo ou fomento à continuidade dos saberes dos foliões de Guaratuba. Políticas públicas que estimulassem o ensino-aprendizagem da Folia do Divino, a transmissão de conhecimento e a manutenção dessa cultura, viriam de encontro aos interesses dessa pesquisa e, portanto, também necessitam ser investigados e explorados, pois influenciariam diretamente na continuidade do uso da viola caiçara tradicional nas cantorias do Divino de Guaratuba.

Também destaco a relevância social de tal pesquisa. Como já comentado, em campo pôde-se evidenciar a fragilidade de tal Folia. Foliões em idade avançada, alguns com problemas de saúde, e mesmo assim lutando bravamente por manter a tradição em atividade. Apesar disso, atestei a presença de uma criança participando ativamente cantando a voz de “tiple”, em situações ocasionais da romaria, como também um jovem tocador de rabeca. Esses fatos mostram que apesar da fragilidade, nesta tradição ainda existem crianças e jovens interessados e que possivelmente podem dar uma sequência para manter viva a Folia do Divino de Guaratuba. Diante disso, acredito que qualquer pesquisa sobre essa tradição pode também fomentar o interesse por ela, seja de pessoas próximas, caiçaras ou não, mas que podem contribuir ativamente para a manutenção dessa tradição; ou em âmbito acadêmico atrair outros pesquisadores (como eu fui atraído) na área da música, antropologia, história, etc. Além de que, quanto maior a visibilidade e o número de pessoas envolvidas com a tradição, mais chances de surgirem movimentos culturais e fomentadores dessa tradição, como por exemplo a inserção

da Folia do Divino em projetos culturais, o que pode ajudar na manutenção dessas folias e seus foliões. A presente pesquisa busca contribuir para que haja essa maior visibilidade da Folia de Guaratuba e que sua vulnerabilidade atual seja mais bem notada pela comunidade, por autoridades do município e gestores culturais os quais podem incluir essa tradição em políticas públicas de cultura.

O objetivo geral da pesquisa é entender, ou “desvendar” a viola da Folia do Divino de Guaratuba, dentro de um limite temporal de pelo menos 20 anos. Ou seja, de 2004 a 2024. Entender a viola atual, suas mudanças e seus paradigmas, suas funções musicais, sociais e simbólicas. Destaca-se que, dentro desse marco temporal escolhido, de 2004 a 2018 o posto de violeiro foi principalmente de Naico, até seu falecimento, e de 2019 em diante, o posto de violeiro foi principalmente de Abel Cordeiro. À medida em que a pesquisa foi se desenvolvendo, nos demos conta de que a figura do violeiro está inevitavelmente atrelada à função do Mestre da Folia, e que, sendo a execução da viola apenas uma de suas funções, a pergunta desta pesquisa estende-se também a buscar entender as funções musicais, sociais e simbólicas do Mestre.

Ainda dentro de um objetivo geral buscamos levar esse olhar amplo e transdisciplinar que a etnomusicologia nos oferece, para chegar a uma compreensão geral da viola caçara dentro do contexto do Divino de Guaratuba, e entender suas mudanças e transformações que podem ocorrer e estão ocorrendo ao passar dos anos.

Com essa pesquisa buscou-se também respostas a algumas perguntas como: por que a viola desta tradição está perdendo sua função musical? Por que a forma como os antigos violeiros tocavam e afinavam a viola não está sendo continuada? As questões consideram que o violeiro atual do grupo toca de forma quase inaudível, ficando o som da viola totalmente encoberto pela rabeca, caixa e vozes, deixando nula sua função musical. Como uma forma de “estudo de caso”, pretendeu-se entender os motivos da irrelevância sonora a que a viola chegou no momento atual da Folia aqui tratada.

Diante dessas “lacunas” de informações sobre a viola da Folia de Guaratuba, surgiram também questões como: qual é a forma “ideal” de se tocar a viola na Folia do Divino de Guaratuba? - Se é que existe esse “jeito ideal”. Ou seja, qual era a afinação tradicionalmente utilizada, assim como suas técnicas de execução, mão direita e mão esquerda, acordes, ritmos, etc.? Essas são algumas questões que se

buscaram responder com essa pesquisa.

Como um dos primeiros objetivos, iniciou-se uma busca em “redescobrir” a afinação da viola da Folia de Guaratuba, assim como aprender a sua execução em pelo menos uma música do repertório. Com o conhecimento da afinação e execução da viola absorvidos pelo pesquisador, registrou-se em partitura e cifras, uma execução sugerida por nós para viola, visto que esse registro ainda não existia.

Também se levou em conta a história da Folia do Divino em Guaratuba. Foram estudados os registros e trabalhos já escritos sobre essa folia, além de fotografias antigas dos foliões. Inclui-se nessa pesquisa o município vizinho - Matinhos-PR, pois alguns foliões são de lá, e essa cidade faz parte até hoje do itinerário da Folia de Guaratuba. Foram buscadas algumas origens portuguesas de tal Folia (mas sem muito sucesso por conta da escassez de informações), além das influências recebidas em solo brasileiro.

Como o foco principal foi a viola de Guaratuba, tinha-se como objetivo também entender um pouco da linhagem de violeiros, antecessores de Abel, atual violeiro, e Naico. Pesquisar e entender como foi acontecendo o repasse do “posto” de violeiro. É claro que os violeiros antigos possuem escassos registros, mas os relatos de devotos e foliões são muito válidos para a compreensão de como a viola era tocada e ensinada. O entendimento desta trajetória também amplia a compreensão sobre a viola que era tocada.

Também se teve como objetivo entender a viola atual da Folia de Guaratuba. Nos últimos anos os violeiros foram Edgar e Abel, e ambos usaram uma viola caipira. Com esta pesquisa buscou-se entender os motivos pelos quais utilizam uma viola caipira e não mais a viola caiçara artesanal. É evidente que a ausência de construtores de instrumentos na região, verificada na pesquisa, afetou diretamente tal fato. Por ser uma questão muito relevante, abordou-se também o atual contexto de construtores de instrumentos pela região.

A viola na Folia de Guaratuba, atualmente, é muito “discreta”. Sua função musical está praticamente nula, pois não se ouve o som da viola, já que o tocador praticamente não fere as cordas. Buscou-se entender o motivo desse “emudecimento” da viola de Guaratuba. Verificou-se que o repasse de conhecimento não aconteceu de forma adequada, e isso teve uma série de razões. Por isso um dos objetivos específicos desta pesquisa foi desvendar alguns dos motivos pelos quais essa viola foi descontinuada. Usou-se em alguns momentos uma breve

comparação com a viola da Folia de Valadares¹⁴, que é muito presente musicalmente, já que sua sonoridade se destaca junto à rabeca e caixa.

Como aporte teórico buscaram-se autores que trataram dessas mudanças e adaptações que podem ocorrer com uma tradição ao longo dos anos como Eric Hobsbawn (2017) em “A Invenção das Tradições”. Pois é possível que muitas mudanças que vejamos na Folia do Divino sejam, na história, mudanças naturais e até previsíveis. Verificou-se que em Guaratuba não foi diferente.

O TCC de Miguez (2014), sua dissertação (2017), a dissertação de Ramos (2012) e sua tese (2019) foram as bases iniciais para esta pesquisa.

Tendo já este preâmbulo da bibliografia escrita sobre a Folia do Divino do litoral do Paraná, buscou-se ter uma base também na bibliografia sobre a viola caçara. Antes disso, buscou-se um preâmbulo geral sobre o complexo genérico das violas, ao qual a viola caçara está inclusa. Encontrou-se trabalhos de Corrêa (2002), Taborda (2002), Gisela Nogueira (2008), Ivan Vilela (2010 e 2011), entre outros. A dissertação de Ferrero (2007), o artigo de Pedrosa (2016), assim como sua dissertação (2017), foram as principais referências encontradas que se dedicaram propriamente à “viola branca”, ou viola caçara.

Na parte do estudo etnográfico, tivemos como base alguns preceitos e ideias de Malinowski (1922), Laplantine (2004) e a Etnomusicologia de Alan Merriam (1964) e Blacking (1973).

Além disso, a Folia do Divino do litoral do Paraná já foi abordada por outros pesquisadores na área de Antropologia. A dissertação de Caetano Pires Tossulino (2021) abordou a Folia do Divino em tempos de pandemia e a tese de Patrícia Martins (2018), que abordou o fazer musical caçara como um todo, são alguns dos trabalhos de referência com um viés antropológico.

Mantle Hood (1960) é a principal referência do método da Bimusicalidade, utilizada nesta pesquisa. Victor Turner (1986) é a principal referência aqui utilizada para o método da antropologia da experiência.

Outros autores que trabalharam sobre a música caçara foram utilizados, como Cainã Alves (2021), Giordani (2019), Daniela Gramani (2009), José Navarro Lins (2023) e o trabalho de Kilza Setti (1985).

¹⁴ Folia do Divino da Ilha de Valadares, Paranaguá-PR. Essa Folia é organizada pela Associação Mandicuera e liderada por Mestre Aorelio Domingues.

Mesmo já havendo esses trabalhos, conclui-se que ainda são escassas e recentes as pesquisas feitas sobre a música do Divino no litoral paranaense, sobretudo sobre a viola caçara dentro desse contexto. Mas sem dúvida essas poucas serviram de base para a proposta aqui realizada.

Primeiramente investigou-se todos os trabalhos já escritos sobre a Folia do Divino no litoral paranaense, e sobre a viola caçara, pois não são muitos. Dentro desses trabalhos identificou-se os aspectos relacionados à viola caçara já citados pelos pesquisadores. Foram avaliados esses aspectos já identificados para concluir quais deles necessitavam de um aprofundamento maior para uma melhor compreensão, definindo quais precisariam ser mais explorados em relação à viola de Guaratuba. Dentre os trabalhos sobre a música caçara foram estudados a dissertação de Ramos (2012) e sua tese (2019); o TCC de Miguez (2014) e sua dissertação (2017); Silva (2009); tese de Giordani (2019); dissertação de Muniz (2017); dissertação de Oliveira, (2021); tese de Sarmento (2016); dissertação de Tossulino (2021); Pedrosa (2017); tese de Martins (2018); dissertação de Ferrero (2007); tese de Gramani (2009); dissertação de Lins (2023) entre outros trabalhos relevantes. Também se fez um levantamento dos principais trabalhos escritos no Brasil sobre o complexo genérico das violas, com os autores citados na fundamentação teórica.

Foi aplicado neste trabalho o método de pesquisa de campo, que tem Malinowski (1922) como um dos autores de referência. O autor dá algumas diretrizes e bases para a pesquisa de campo, para uma análise consistente e honesta da cultura do “outro”. Como se inserir nessa organização até ser visto como um “estranho conhecido”, e assim ter “boas condições de trabalho” para a investigação proposta. Dentro dessa proposta, o presente pesquisador já tem se inserido em vivências de campo com a Folia do Divino de Guaratuba desde 2022.

O presente trabalho buscou colocar em prática a bi musicalidade comentada por Mantle Hood (1960), mesmo que a partir de gravações dos foliões. No passado, em 2014 e 2015, o pesquisador fez parte ativamente como violeiro da Folia do Divino de Valadares, e essa experiência tem sido válida como um processo empírico que complementa a compreensão também da viola na Folia de Guaratuba, dos pontos de vista musicais, extramusicais e religiosos. Dessa forma, o pesquisador passou por um processo de aprendizagem da viola do núcleo guaratubano, mesmo sem muitas fontes sonoras a consultar.

No ano de 2024, o pesquisador acompanhou a romaria de Guaratuba por vários dias, para se ter a vivência musical, religiosa e social. A partir de uma descrição etnográfica baseada em Laplantine (2004), buscou-se uma série de impressões musicais, sociais e simbólicas que foram analisadas, cada uma dentro de sua área específica. Como exemplo, o simbolismo cristão ajudou na análise hierárquica das funções da viola e do violeiro da Folia do Divino.

Com as vivências em campo foram feitas entrevistas com os foliões, valendo-se do método da História Oral (Santos, 2016) para colher depoimentos, ideias e memórias principalmente, relacionados à viola de Guaratuba.

Na pesquisa etnográfica utilizou-se o caderno de campo, registros em áudio e vídeo da performance da folia, registros em áudio de entrevistas, fotos, transcrições musicais e produção de relato etnográfico.

A metodologia baseia-se em princípios transdisciplinares da Etnomusicologia Dialógica (Possette, Pitre-Vásquez, Elias, 2022). Pois tal metodologia é ampla, e permite dialogar com os vários aspectos necessários para a obtenção dos objetivos musicais, sociais e simbólicos da presente proposta. Para isso, foram abordados o objeto e sujeito em sua temporalidade, espacialidade e intencionalidade.

O capítulo 2 “Contextualização” define os pontos essenciais para uma boa base de trabalho da pesquisa. Inicialmente foi necessário entender e definir o povo Caiçara, sua cultura, seu espaço geográfico. Dentro do contexto caiçara, o município de Guaratuba contém um breve capítulo contando um pouco de sua história, espacialidade e temporalidade. O Caiçara e a Música é um subtópico que fala das tradições musicais da região, principalmente as que já foram ativas em Guaratuba. Logo abordamos a construção de instrumentos nessa região, buscando contextualizar essa situação, visto que isso adentra especificamente na fragilidade da tradição a que estamos tratando. Depois contextualizamos as Folias, em suas variedades e posteriormente a Folia do Divino, sua história, sua vinda de Portugal e sua distribuição em solo brasileiro até chegarmos na Folia do Divino de Guaratuba. Os conceitos antropológicos de Mito e Rito (Ries, 2020) foram utilizados para a contextualização teórica da parte religiosa da Folia do Divino.

A contextualização segue com um capítulo dedicado às violas, suas origens desde a península ibérica, passando por Portugal, vindo ao Brasil e assumindo variadas formas e adaptações, até chegarmos à viola caiçara de Guaratuba. E logo

uma contextualização da figura do Violeiro, o mestre que empunha a viola e dirige a romaria.

O capítulo 3 trata da revisão de literatura e o estado da arte encontrado sobre o tema. Nesse capítulo são comentados alguns dos principais textos e autores que formaram uma base teórica para a presente pesquisa e dissertação.

No capítulo 4 tratamos dos métodos e metodologia, explicando um a um e justificando o uso da pesquisa histórica, etnografia, Bi musicalidade, análise musical, ensino-aprendizagem e a antropologia.

O capítulo 5 traz a análise do material coletado em pesquisa e em campo. Já mostra também alguns resultados da pesquisa, como a questão da afinação e as técnicas de execução da viola de Guaratuba, a música do “Agradecimento ao Pouso” da Folia de Guaratuba com sua respectiva transcrição e comentários, destacando uma sugestão de uso da viola nessa música, tocada e transcrita por nós. Uma análise da viola de Guaratuba dos últimos vinte anos e as falhas no repasse do seu conhecimento, e uma série de descrições etnográficas. Também este capítulo traz os principais resultados das entrevistas e relatos dos foliões. E concluindo, trata das Funções da Viola e do Violeiro encontradas na pesquisa.

O capítulo 6 trata da discussão dos resultados e questões importantes que foram compreendidas com a pesquisa, como as situações que a Folia passa e suas demandas, e uma análise do que aconteceu com a viola de Guaratuba para chegar a um ponto de considera-la praticamente extinta. Também discute os conceitos de Função musical da viola, Função social e hierárquica do Mestre e hipóteses simbólicas cristãs relacionadas a este objeto (viola) e ao sujeito (Mestre).

O capítulo 7 trata das Considerações Transitórias, trazendo os principais resultados obtidos com esta pesquisa, reflexões sobre as questões mais importantes a serem pensadas sobre a tradição da Folia de Guaratuba, assim como sugestões que partem desta pesquisa. Também sugestões para futuras pesquisas envolvendo a Folia de Guaratuba e a música caiçara guaratubana em geral.

Logo temos as Referências, com os respectivos trabalhos e autores utilizados neste trabalho. Segue-se com o Glossário, que explica alguns termos específicos utilizados no contexto da Folia do Divino. E finalmente os anexos com fotos, relatos de campo, QR Codes e outras informações relevantes.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO DA FOLIA DO DIVINO DE GUARATUBA E A VIOLA CAIÇARA

Com o objetivo de contextualizar a viola caiçara de Guaratuba e a Folia do Divino, este capítulo trata dos diversos aspectos relacionados ao título da pesquisa, com a finalidade de “preparar o terreno” para o desenvolvimento da pesquisa em si e a busca por seus resultados e discussões. Inicia por uma revisão conceitual e bibliográfica sobre o que é o povo Caiçara e suas principais características. Também trata do município de Guaratuba e algumas características do caiçara guaratubano. Posteriormente, discorre-se sobre a construção de instrumentos na região. Nestes tópicos, além da revisão de literatura, também já estão contidos alguns resultados colhidos em campo, como a percepção, pela convivência, de certos hábitos característicos do guaratubano e sua cultura.

Também aqui se contextualizam as Folias, abordando brevemente de maneira geral, até chegarmos à Folia do Divino. Nesse subtópico trata-se de entender o mito que levou ao rito das Festas do Divino e consequentemente suas Folias. Aborda-se historicamente seus primeiros registros como festividade em Portugal, e igualmente seus primeiros registros no Brasil, incluindo aspectos históricos da Folia do Divino em Guaratuba, assim como suas características.

Também aqui se contextualiza o objeto principal desta pesquisa, a viola caiçara. Partindo do geral para o específico, o texto traz uma abordagem histórica das violas em Portugal, seus primeiros registros no Brasil, as variedades do instrumento e aborda a viola que se desenvolveu nos litorais sul e sudeste do Brasil, a qual chamamos viola caiçara. Contextualiza-se, através da etnografia, relatos e fontes históricas, o desenvolvimento desse instrumento na região de Guaratuba.

E concluindo a contextualização, aborda-se o personagem Violeiro dentro da Folia do Divino, pois este é o Mestre da Folia, figura essencial para que o ritual aconteça.

2.1 CAIÇARA

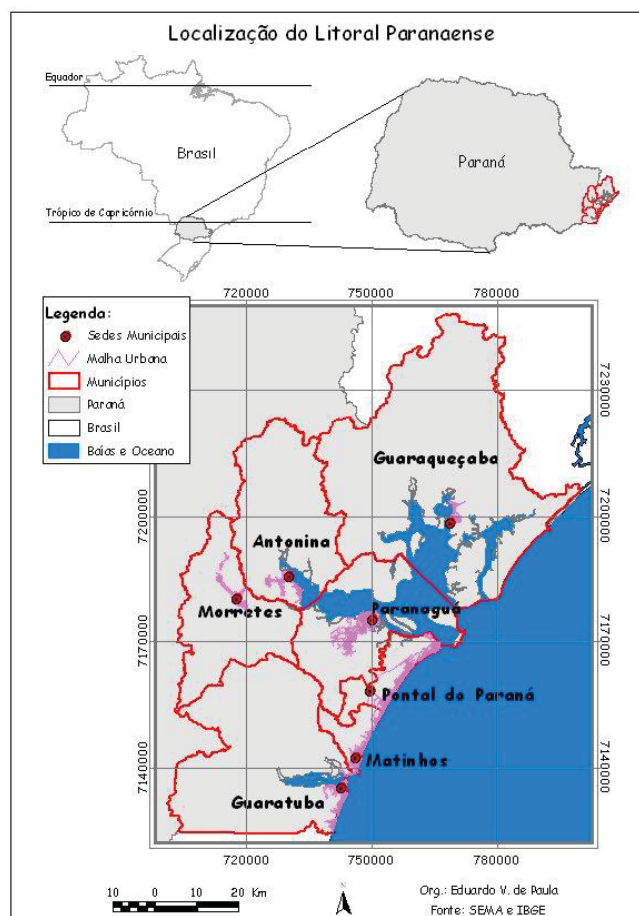
De acordo com Cascudo (1954) em seu “Dicionário do Folclore Brasileiro”, caiçara é “Cerca, tapume, curral de varas ou ramagens. Trincheira, parapeito feito pelos indígenas” (p. 222). A palavra caiçara vem do tupi-guarani *caá-içara* e

designava justamente o curral de estacas de gravetos que se usava para cercar e capturar os peixes, ou as estacas que circundavam as tabas ou aldeias (Alves, 2021).

Posteriormente o termo foi utilizado para identificar as casas de palha que abrigavam as canoas e materiais para a pesca, e também foi utilizado para identificar os moradores da região de Cananéia, São Paulo. “Atualmente, é o nome dado a todas as comunidades e indivíduos que moram no litoral dos Estados do Rio de Janeiro, Paraná e São Paulo” (Alves, 2021, p. 21). No entanto, sobre a delimitação geográfica do povo caiçara, ainda não há um consenso, e alguns autores têm definições um pouco diferentes, como o etnomusicólogo Ronaldo Tinoco Miguez : “Caiçara é um termo usado para se referir aos habitantes da faixa litorânea brasileira que vai do sul do Estado do Rio de Janeiro ao norte do Estado de Santa Catarina” (Miguez, 2017, p. 36). A diferença aqui é a inclusão do litoral norte de Santa Catarina. Portanto pode-se dizer que a localização geográfica do povo chamado Caiçara, está desde o litoral sul do Estado do Rio de Janeiro até litoral norte do Estado de Santa Catarina, passando por todo o litoral de São Paulo e Paraná. Alguns autores chegaram a especificar os municípios que delimitam a localização do povo caiçara de norte a sul:

A região onde a Cultura Caiçara surgiu e vive até hoje é o litoral sul e sudeste do Brasil. Esta noção de territorialidade é dinâmica e flexível: o que por alguns autores abrangia o litoral sul de São Paulo e o litoral norte do Paraná, hoje estende-se desde o Município de Paraty, litoral sul do Rio de Janeiro até a Baía da Babitonga, litoral norte de Santa Catarina (PEDROSA, 2017; VALLE, 2022, *apud* Lins, 2023, p. 42).

FIGURA 1- MAPA DA REGIÃO CAIÇARA PARANAENSE



Fonte: Site “Research Gate”, extraído do texto de Procopiak, Leticia & Fernandes, Luciano & Moreira-Filho, Hermes, (2006).

O termo caiçara também pode ser utilizado para se referir a comunidades de pescadores de outras regiões do Brasil, não se limitando à área aqui abordada. Importante salientar também que o termo caiçara é recente na história, e de acordo com Miguez (2017), já foi usado até de maneira pejorativa, e por isso ainda nem todos os que chamamos de “caiçaras” se identificam com este nome.

No entanto, o que define o povo caiçara não é apenas sua localização geográfica, mas também sua cultura, seus costumes, combinação étnica, ou seja, seu modo de vida.

Sobre a origem desse povo, o etnomusicólogo Dr. Cainã Alves define: “A população denominada Caiçara, que possui ligação com o seu habitat e com as áreas que ocupam em seu território, surgiu da confluência de povos originais, colonizadores portugueses e negros escravizados” (2021, p. 20).

Os hábitos caiçaras ainda trazem muito da cultura dos indígenas da região, esta relação sendo notada “na relação equilibrada tanto nos aspectos agrícolas e da

pesca quanto na preparação de alimentos, como o peixe e na fabricação da farinha” (Alves, 2021, p. 20). Também “nas técnicas de pesca e artesanato, no conhecimento e profundo respeito pelo mar e pela mata, conhecimento do vento e das marés, elementos fundamentais para a pesca” (Diegues, 2004, p. 28; Rainho 2015, p. 53 *apud* Miguez 2017). Observa-se que os principais meios de subsistência do caiçara sempre foram “a pesca artesanal, a agricultura, a caça, o extrativismo vegetal e o artesanato, fato que com o avanço tecnológico foi modificado, ganhando mais um elemento: o ecoturismo” (Alves, 2021, p. 20 e 21).

Em idas a campo e na convivência com os caiçaras, pude perceber a relação natural que eles têm com o espaço que os cerca. Com os foliões em romaria, percebi detalhes corriqueiros, mesmo em perímetros urbanos. Ao passarem por uma árvore, comentam sobre a sua espécie e seus frutos; conhecem as ervas que estão nos quintais das casas; olham para o céu e preveem o clima para as próximas horas e próximos dias; comentam sobre as marés e sobre pesca, sobre a lua e como esta influencia o mar e os peixes. E tudo isso com grande naturalidade. É simplesmente um conhecimento que está embutido em sua cultura, já que o caiçara sempre precisou desta integração com a natureza para sua subsistência, levando-o a preservar sua empatia com o mundo natural, herdado provavelmente dos povos autóctones que viviam nesse território. Ouvir dois caiçaras conversando sobre pesca é algo muito peculiar, que beira uma erudição do conhecimento natural, além de usarem seu linguajar peculiar que podemos considerar um dialeto caiçara.

Mas também é importante dizer que os caiçaras os quais são personagens desta pesquisa, em sua maioria são pessoas já adaptadas à vida urbana, devido a um êxodo rural acontecido em décadas passadas, mas que trazem toda a herança dos hábitos de sua cultura, a qual eles mesmos viveram até certa idade.

A pesquisadora Kilza Setti fez uma profunda pesquisa do homem caiçara e sua produção musical, e suas definições nos ajudam a elaborar e compreender a peculiaridade desse povo, assim como sua adaptação à vida urbana nas últimas décadas:

Embora em contato cada vez mais intenso com a urbanização, o caiçara tem seu próprio modo de ver e analisar o mundo; tem seus sistemas referenciais para sentir o espaço, o tempo, a natureza, estabelece sua ordem social e moral e seus padrões estéticos. Aos olhos do observador, parece carregar sempre uma sombra de tristeza, uma postura aparentemente conformista face às adversidades que vem suportando

desde que foi deslocado de seu antigo habitat e distanciado de seu tradicional sistema cultural. (Setti, 1985, p.17)

Diegues (2004, p. 24 *apud* Miguez 2017) também afirma que no território caiçara se desenvolveu, além da pequena agricultura e a pesca, “elementos culturais comuns como linguajar característico, festas e uma forma particular de ver o mundo”. No seu linguajar característico, podemos observar algumas palavras que não se encontram em dicionário, e que provavelmente são herdadas de um dialeto indígena.

Em pesquisa de campo, percebi nos foliões de Guaratuba o conhecimento vasto dos mais variados peixes, ao ouvir conversas deles ao redor de uma mesa de café na casa de João Carlos¹⁵ e Dona Maria, os quais os receberam no bairro de Caieiras em maio de 2024, no primeiro dia de romaria. Eu, como um leigo no conhecimento de peixes e hábitos caiçaras em geral, fiquei por vários momentos sem saber exatamente sobre o que falavam, devido ao grande número de termos e nomenclaturas próprias do seu linguajar. Também falavam sobre as diferenças da baía de Guaratuba e da baía de Paranaguá, das vantagens e desvantagens sobre a pescaria em cada uma delas.

Uma característica importante no povo caiçara e que foi confirmada em minhas pesquisas de campo, é a sua forte relação com as águas, sejam do mar, das baías, dos córregos e rios. O transporte sobre as águas é algo que faz parte do dia a dia desse povo. Em próprios dias de romaria, os quais descreverei mais adiante, os foliões usam embarcações para se locomover por alguns trechos do trajeto, como é o caso da travessia de *ferry boat* que acontece quando vão de Matinhos a Guaratuba, ou vice-versa. Ainda, quando os foliões visitam os “sítios”, comunidades isoladas da Baía de Guaratuba e se locomovem por barcos a motor nos dias de hoje, os quais antigamente eram a remo.

De uns anos para cá o território caiçara passa por legislações ambientais que têm impedido o povo da região a praticar o extrativismo sustentável que ajuda sua cultura a subsistir. Nos limites da baía de Guaratuba foi criado em 2001 o parque nacional Saint Hilaire-Lange que é a primeira Unidade de Conservação do país

¹⁵ Pescador de profissão e anfitrião que recebe com sua esposa Maria, todo ano, os foliões em sua casa dando-lhes pouso e refeições. Interessante que dona Maria é irmã do folião Jorge “Corocoxó” e do seu Bento, construtor de rabecas. Moram em Caieiras, Guaratuba-PR.

criada pelo Poder Legislativo Federal. Esta unidade é de grande importância, pois preserva uma das maiores áreas de mata atlântica do país, no entanto, em relação ao povo caiçara da região:

A mudança do cenário trouxe impactos diretos e que refletiram em alterações substanciais no seu modo de viver o que em muitos aspectos é conflitante com a cultura e forma de viver nestes locais[...]uma vez que as comunidades caiçaras têm em sua essência uma história de ocupação e uso sustentável do ambiente costeiro. Seus conhecimentos tradicionais sobre a pesca, agricultura, artesanato e outros aspectos estão intimamente ligados à natureza. (Michaliszyn Filho, 2023, p. 12 e 13)

Sabe-se que em alguns territórios do litoral paranaense os habitantes foram impedidos de pescar, roçar, plantar, caçar, extrair madeira, hábitos que praticavam unicamente para seu próprio sustento. Com isso, a cultura caiçara sofreu grande impacto e várias tradições vieram a se extinguir, como é o caso das expressões de Fandango de Guaratuba. No documentário “Rabeca Desalmada - Memórias de um fandango extinto”, de Bruno Janjácomo e Antonio Serbena (2021), existem depoimentos de antigos moradores da região do Cabaraquara, em Guaratuba-PR, e outros de Matinhos-PR. Eles relatam que antigamente não compravam alimentos, pois tudo era produção deles e da vizinhança. Acontecia o “pixirão”, que era uma espécie de mutirão entre a vizinhança. Esse mutirão podia ser para fazer uma roça, colher arroz, construir uma canoa, tudo que precisasse de bastante mão de obra. Peixe e farinha nunca faltavam para alimentação do coletivo. Ao final do dia de trabalho, o beneficiado pelo pixirão organizava um baile de fandango para os trabalhadores. Mas com a implantação de parques e leis ambientais, o caiçara da região se viu impedido de continuar seu estilo de vida, obrigando-se a mudar seus costumes, e muitas vezes deixar a morada dos sítios e ir para a cidade. Assim acabaram os pixirões, e o fandango de Guaratuba desapareceu.

Ainda sobre a delimitação do território caiçara e a inclusão do litoral norte de Santa Catarina, Miguez (2017) escreve:

Algumas vezes não se inclui o norte do Estado de Santa Catarina como região caiçara. Mas existe uma conexão entre Guaratuba, no sul do Estado do Paraná, e os primeiros municípios do norte do Estado de Santa Catarina como já observam alguns autores como Adams (2002) e Novak e Dea (2005). Os foliões do Divino de Guaratuba atravessam a fronteira estadual na prática de sua Romaria, como afirma Ramos (2012, p. 31), e também conforme foi constatado pela experiência de campo. (Miguez, 2017, p. 36).

Justamente essa conexão entre Guaratuba, no sul do Estado do Paraná e os primeiros municípios do litoral norte do Estado de Santa Catarina, é relevante nesta pesquisa, pois como já foi verificado em campo em conversas com os foliões de Guaratuba, me relataram que as cidades de Itapoá-SC e Garuva-SC já fizeram parte do itinerário da Folia. Portanto, a Folia do Divino ultrapassa os limites territoriais do Estado do Paraná, e conseqüentemente sofre influências e influencia a cultura destes outros municípios. Essa relação dos foliões de Guaratuba com outros municípios será abordada em outros capítulos.

De acordo com Diegues (2004), “A fragilização das fronteiras estaduais é uma característica do território caiçara, dando a este trecho do litoral outro tipo de percepção cultural do espaço (Diegues, 2004, p. 28 e 29 *apud* Miguez, 2017).

O território caiçara é, possivelmente, um dos primeiros territórios a serem povoados também por colonos portugueses. “Essa forma de ocupação e contato dos portugueses logo nas primeiras décadas trouxeram para a região a cultura de imigrantes do século XVI e XVII que eram principalmente de origem popular, e que aqui se estabeleciam” (Ramos, 2012, p. 24).

Segundo Miguez (2017, p. 40) “O caiçara tem um imaginário místico e uma compreensão simbólica dos espaços que habita”. E segundo Paes (2010) isso se deve à herança cultural indígena. Ela fala que os caiçaras são “uma população caracterizada culturalmente por sua descendência indígena, branca e negra”... “Porém, a característica dominante do caiçara é a indígena, principalmente no tocante a sua relação com a natureza” (Paes, 2010, p. 19).

O caiçara recebeu uma forte influência da cultura indígena, principalmente em relação ao conhecimento acerca da manipulação da natureza. Valores como o respeito para com todos os espaços naturais onde a vida depende desses espaços para continuar é uma forte herança indígena. (Paes, 2010, p. 21)

Portanto, essa importante herança indígena a que se refere a citação acima demonstra o extrativismo sustentável a que os caiçaras praticaram e praticam há muito tempo, preservando a natureza e os recursos naturais do seu habitat.

Kilza Setti, uma das maiores referências de pesquisa sobre a música caiçara, também menciona em seu artigo na Enciclopédia caiçara v. 5 (DIEGUES, 2006) que os índios Guarani, nação que habitava a região, apresentava notável desenvolvimento musical. Chegando a absorver em seus repertórios o uso da rabeca e da viola (Miguez, 2017, p. 41).

Dessa forma podemos deduzir que houve também uma relação musical entre indígenas e caiçaras. Ou seria melhor dizer que houve uma “miscigenação musical” entre portugueses, indígenas e em menor grau, africanos. E a essa mistura formou-se o povo caiçara e a sua música.

É provável, e de acordo com historiadores, que a colonização portuguesa que prevaleceu na região caiçara, principalmente mais ao sul, foi a cultura açoriana. E é provável também que dos Açores foram trazidas as festividades do Espírito Santo. Vemos que até hoje, em localidades do litoral de Santa Catarina, como em Florianópolis, as Festividades do Divino são semelhantes às açorianas, pois trazem a característica do Império do Divino, com personagens como o imperador e a imperatriz, símbolos como o cetro e a coroa, símbolos esses que não estão presentes nas Folias do litoral do Paraná. Apesar de haver alguma semelhança entre a musicalidade das Folias do Estado de Santa Catarina com a de Guaratuba, nesta a simbologia parece seguir o padrão das folias do litoral norte paranaense e paulista, sem as características de império.

Ainda sobre as tradições caiçaras, Diegues escreve:

A tradição caiçara é entendida como um conjunto de valores, de visões de mundo e simbologias, de tecnologias patrimoniais, de relações sociais marcadas pela reciprocidade, de saberes associados ao tempo da natureza, músicas e danças associadas à periodicidade das atividades da terra e do mar, de ligações afetivas fortes com o sítio e a praia. (DIEGUES, 2004, p. 23, *apud* Miguez, 2017).

Sobre a religiosidade do caiçara, vemos claramente o catolicismo popular em primeiro plano, mas também é possível identificar a religiosidade indígena ainda presente:

Por sua vez, a religiosidade é uma mescla de catolicismo popular com traços de animismo indígena, esses últimos muito importantes quando permeiam a relação de respeito que o caiçara tem com o ambiente natural (Paes, 2010). É justo dentre suas práticas musicais religiosas que surgem as Folias de Reis e do Divino (também chamada de Bandeira do Divino). (Adams, 2000a; Diegues, 1988; Setti, 1985; Paes, 2010 citados por Ramos, 2019).

E também a religiosidade caiçara é indissociável de suas práticas musicais. É sabido que até poucos anos atrás havia Folia de Reis¹⁶ em Guaratuba, e ainda existem as Folias do Divino e o Boi de Mamão, estas duas em Paranaguá e Guaratuba. Todas essas práticas com repertórios que remetem a algo sagrado e religioso. E há também o repertório profano, o do Fandango Caiçara. Trataremos desses repertórios no próximo sub tópico.

Miguez complementa que “os repertórios demonstram um calendário de eventos ligados ao sagrado. Há uma religiosidade popular comum a todas áreas caiçaras. Um catolicismo popular que se sincretiza com um modo de ver a vida local”. (2017, p. 48) E é notável que devotos e foliões passam o ano aguardando chegar a época da Romaria e da Festa do Divino.

Dentro da religiosidade caiçara, especialmente tratando-se da Folia do Divino, há também alguns conflitos entre esta prática e as instituições católicas ou protestantes. Em pesquisa de campo pude verificar situações de tensão entre os foliões e a igreja organizadora da Festa do Divino. Tratarei mais adiante deste relato. E também há nas comunidades caiçaras a presença de igrejas protestantes com tendências a banir a Folia do Divino e os foliões. No tópico sobre a Folia do Divino de Guaratuba daremos mais atenção a esse assunto.

É importante mencionar que estes conceitos sobre o homem caiçara, são, em sua maioria, um retrato do caiçara tradicional, em seu habitat natural, ainda não tão cercado pelo urbanismo e pelo mundo moderno. Mas não se pode negar que esta pesquisa se dá sobre uma tradição caiçara já rodeada por esse urbanismo. Uma tradição rural, feita por pessoas que vieram do mundo rural, mas não necessariamente ainda são do mundo rural. Dos foliões atuais de Guaratuba, apenas um deles ainda mora no “sítio”, em uma comunidade rural do município. Os outros três moram em bairros afastados do centro, mas que já são considerados ambientes urbanos. Todos eles nasceram no ambiente rural, e desde cedo trabalharam com pesca e agricultura. Com o êxodo rural vieram para a cidade, onde alguns deles continuaram e continuam a trabalhar com pesca, outros chegaram a trabalhar empregados em alguma firma e hoje recebem aposentadoria. Sobre essa contínua “transformação” do caiçara e sua adaptabilidade aos novos ambientes,

¹⁶ As Folias de Reis iniciam-se na época de Natal, e terminam no Dia de Reis (6 de janeiro). Em Guaratuba, havia Folia de Reis até poucos anos, e até onde se sabe era feita basicamente pelos mesmos foliões do Divino, entre outros músicos da região.

Kilza Setti, em 1985 já sintetizou parte do que veio acontecendo ao caiçara ao longo dos anos:

Todas estas transformações têm levado o caiçara à mudança ainda que parcial de seus hábitos; embora seu espaço venha sendo modificado com novos volumes, e seu tempo, ocupado com novos movimentos; embora se estejam criando para ele situações inéditas, há contudo um sentido de preservação de sua cultura, perceptível sobretudo pela tradição musical, pois ainda que tenha perdido parte do seu vigor continua viva ainda na memória coletiva, e apesar de toda força contrária provocada pelos fatores acima mencionados parece que vem resistindo às pressões (Setti, 1985, págs. 28 e 29).

Apesar de os sujeitos desta pesquisa terem nascido e crescido num ambiente típico da cultura caiçara, já há muitos anos estão imersos na vida urbana. Uns mais, outros menos, mas nenhum é totalmente “imune” aos aspectos da vida urbana e moderna. Por exemplo, nesses últimos anos, vi os foliões aderirem, progressivamente, à tecnologia da comunicação, ou seja, aos celulares e às mensagens instantâneas por *whatsapp*. Pude verificar essa “progressiva interação” com essa tecnologia pois, em 2023, quase todos já usavam celular, mas quase nenhum usava *whatsapp*. Já em 2024, ao encontra-los, verifiquei que os quatro foliões têm acesso ao referido aplicativo. Todos ainda em processo de aprendizado quanto ao uso desse sistema de comunicação. Alguns com certa resistência, pois pelo que percebi os seus celulares foram dados por familiares, geralmente os filhos ou netos, os quais insistem que o pai ou avô utilizem o *whatsapp* para uma melhor comunicação com a família. Esse exemplo demonstra bem o que Setti (1985) disse com “mudança parcial dos hábitos do caiçara”, ainda que muitos preservem seus hábitos de pesca, religiosidade, e um modo de vida periférico, é inegável e irrevogável seu contato e aprendizado do mundo urbano. Posso dizer que, para este pesquisador, o uso de celulares e *whatsapp* pelos foliões facilitou muito a comunicação com eles para esta pesquisa, sobretudo em momentos de encontrá-los em meio ao itinerário da romaria.

Em relação aos caiçaras que vieram a morar em centros urbanos, restou:

Aderir às novas propostas ou reorganizar-se, na tentativa de resgatar sua própria identidade cultural. Esta última alternativa parece estar sendo adotada, principalmente no que diz respeito à música e às práticas religiosas a ela associadas (Setti, 1985, págs. 30 e 31).

E justamente a essas práticas musicais e religiosas que definem a identidade cultural do caiçara guaratubano, e que são praticadas até hoje, é sobre o que este trabalho discorre.

2.1.2 Guaratuba

Guaratuba é um município do litoral do Estado do Paraná, e faz divisa com o Estado de Santa Catarina. A fundação de Guaratuba se deu no dia 29 de abril de 1771, a qual na ocasião se chamava Vila São Luiz de Guaratuba da Marinha. Entretanto, há controvérsias entre os historiadores quanto a essa data, já que alguns atribuem o começo de Guaratuba ao ano 1656 (Mafra, 1952, p. 29). No entanto “Dom Luís Antônio, o preconizador da criação de Guaratuba, lançou bando em 1765, convidando casais de homens para povoarem as terras descobertas. Prova eloquente da falta de povoação em Guaratuba” (*ibidem*, p. 30). Segundo o site do Patrimônio Cultural do Paraná, “Guaratuba foi elevada à condição de cidade em 1892, assim permanecendo até 1938, quando, [...] foi transformada em distrito do município de Paranaguá. Em 1947, no entanto, voltou a ser sede de município” (consultado em 03/01/2025).

Segundo estimativa de 2022 do IBGE, Guaratuba tem uma população de 42.062 pessoas. Antes da chegada dos europeus, a região era habitada por indígenas carijós, que batizaram a região pelo nome de “Guaratuba”, que em tupi significa “muitos guarás”, devido ao grande número de aves vermelhas que povoavam o local.

FIGURA 2 - FOTO DA CIDADE DE GUARATUBA-PR



Fonte: clubecandeias.com (2024).

Segundo Joaquim da Silva Mafra (1952), que escreveu a “História do Município de Guaratuba”, este município “limita-se ao norte, com o município de Paranaguá; a leste, com o oceano Atlântico; ao sul, com o Estado de Santa Catarina; ao oeste, com o município de São José dos Pinhais; e ao noroeste, com o município de Morretes” (p.09), limitando-se ainda, ao oeste com o município de Tijucas do Sul e ao leste com o município de Matinhos.

FIGURA 3 - MAPA - LIMITES DO MUNICÍPIO DE GUARATUBA



Fonte: Site “Research Gate”, extraído de Montoro, Simone & Weinert, Luciana. (2020)

Uma construção que tem grande importância ao município, desde sua fundação, e tem relação ao tema desta pesquisa, é a Igreja Matriz Nossa Senhora do Bom Sucesso. Essa Igreja foi solicitada pelos habitantes já em 1768, e em abril de 1771, dia seguinte à fundação da Vila, a Igreja recebeu a benção oficial com a primeira missa. A antiga igreja foi tombada como patrimônio histórico e artístico nacional em 1972 e passou por processo de restauração, e atualmente passa por novo processo de restauro, através do IPHAN¹⁷. Nos últimos anos, atrás da antiga Igreja Matriz, foi construída uma nova igreja, maior e mais espaçosa, para atender as centenas de fiéis que concorrem às celebrações.

Muito importante para o município, a grande Festa do Divino Espírito Santo é sediada todos os anos na Paróquia Nossa Senhora do Bom Sucesso. Essa que é a maior festividade do município, ocorre geralmente na segunda quinzena do mês de julho. É provavelmente a maior Festa do Divino do Paraná, pois dura cerca de dez dias e atrai pessoas vindas de várias regiões do estado e estados vizinhos. Nos dias de hoje a festa é sediada na Praça aos entornos da Igreja antiga e da nova Igreja da paróquia, onde são armadas tendas que abrigam os vários ambientes da festa. Nessas tendas há espaço para os variados tipos de comércio, sobretudo os gastronômicos. Na praça de alimentação da Festa, além das variadas comidas e bebidas, também é servido o tradicional churrasco. São montados palcos onde acontecem shows variados, alguns deles de artistas de renome. Durante os dias da festa ocorrem as novenas, às quais têm a participação dos Foliões, que nessas ocasiões cantam ao altar da igreja.

Pouco mais de dois meses antes da grande Festa do Divino, geralmente uma semana após a Páscoa (período de Pentecostes), acontece a missa de envio das bandeiras, as quais irão com os Foliões percorrer as áreas rural e urbana de Guaratuba. A Folia do Divino com seus cânticos e música executada por rabeca, tambor e viola, além das vozes do Mestre, Contra e Triple, visitam as casas dos devotos nos rincões mais distantes, convidando para a grandiosa festa e recebendo ofertas, levando uma “visita” do Espírito Santo a cada casa disposta a recebe-los. Uma descrição mais detalhada desta relação entre Festa e Folia estará no subcapítulo “Folia do Divino de Guaratuba”.

¹⁷ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Atualmente, Guaratuba vive um momento inédito, que é a construção da ponte Matinhos-Guaratuba feita pelo Governo do Paraná. Em minha visita a campo no mês de maio de 2024, pude ver de perto o início das obras. A construção se dá nos arredores do porto de *ferry boat* que faz a travessia Matinhos-Guaratuba e vice-versa. Aos arredores das obras vê-se *outdoors* do Governo do Estado, evidenciando e divulgando a obra como um grande avanço para os moradores e turistas que por ali passam. “O Grande Sonho dos Paranaenses” é o *slogan* que aparece em um dos *outdoors*.

Ao encontrar os foliões nessa ocasião, no início da romaria de 2024, quando começaram por cantar nas casas aos entornos do porto do *ferry boat* para o lado de Guaratuba, o senhor Eloi¹⁸, tocador de caixa da Folia, disse: “Se Deus quiser ano que vem atravessamos de ponte”, ao que outros concordaram. Esse comentário me fez perceber que a ponte tem sido vista com positividade pelos foliões de Guaratuba.

No entanto, apesar do impacto ambiental desde o início das obras, como a derrubada de algumas árvores nativas, há uma informação positiva para a fauna marinha local, segundo notícia o site do governo estadual do Paraná:

Durante a elaboração dos estudos ambientais da nova Ponte de Guaratuba, no Litoral, pesquisadores já observaram que ela deve trazer grandes benefícios para a fauna marinha local, recuperando um ecossistema prejudicado por anos pelo tráfego intenso de *ferry boat* e balsas, inclusive com o retorno de fauna para a baía. Assim que estiver concluída, a Ponte de Guaratuba vai substituir a travessia por *ferry boat*, que é a principal fonte de ruído antropogênico (criado por atividade humana) subaquático na baía, considerado por estudiosos um fator negativo e de grande relevância no comportamento de cetáceos, grupo de animais formado por golfinhos, botos e baleias. (Governo do Estado do Paraná, 2024. Agência Estadual de notícias, 30/04/2024).

Portanto, essa construção afetará diretamente todos os moradores e turistas que passam pela região. Durante visita a campo com os foliões em Caieiras, bairro de Guaratuba, João Carlos, antigo morador e pescador de profissão, falava dos problemas que as embarcações de *ferry boat* trazem à fauna da Baía de Guaratuba. Segundo ele, os peixes são escassos nos entornos das embarcações, prejudicando

¹⁸ Eloi da Silva, também conhecido como “Tiloi” é o tocador de caixa e “contra” da Folia do Divino de Guaratuba. É o folião mais experiente de todos, com mais de 50 anos de “carreira” de folião. Segundo ele, seu pai foi folião por “60 anos”, tocador e construtor de caixa. Eloi vive até hoje em Empanturrado, região rural da Baía de Guaratuba.

a pesca na região. Analisando por este lado, com a ponte construída, e a ausência de *ferry boats*, a fauna marinha local é passível de melhora.

Também a ponte construída trará mudanças ao deslocamento dos próprios foliões e moradores da região em geral, que não precisarão mais usar embarcações para atravessar a Baía de Guaratuba de um lado ao outro.

Conversando com João Carlos, morador do bairro de Caieiras, este comentou que o guaratubano é acostumado com a pesca. A pesca sempre esteve presente para o morador tradicional, para o seu próprio sustento ou para o comércio. E que até hoje, 2024, muitos ainda recorrem à Baía de Guaratuba para pescar o peixe para seu próprio consumo, ao invés de procurar peixe para comprar.

O caçara guaratubano, em sua maioria, é preocupado em extrair de forma sustentável os recursos naturais de seu ambiente. João Carlos também fala que sempre cuidou para usar redes com uma espessura que não pegue peixes filhotes. Segundo ele, muitos têm essa consciência de manejo da fauna.

A pesca da tainha é muito importante para o guaratubano e, ao que parece, para todo o povo caçara, especialmente notável nos meses de junho e julho, haja várias “festas da tainha” em muitas localidades do litoral paranaense. É notável que nas conversas dos foliões com o anfitrião pescador grande parte do assunto era sobre a pesca da tainha. João Carlos estava na dúvida se a pesca da tainha seria boa nesse ano, visto as atuais chuvas no Rio Grande do Sul¹⁹, ao que alguns contrariaram, dizendo que poderia ser boa. O fato é que, para eles, a tainha parece ser o principal peixe, aquele que traz melhor retorno financeiro, e também um dos mais esperados pelos guaratubanos para ser consumido.

A experiência em campo trouxe dados novos sobre a organização temporal do caçara guaratubano e possíveis relações com o calendário da Folia do Divino (principalmente no que diz respeito ao ciclo reprodutivo da tainha: pescado mais importante da região). O trabalho de campo constatou que o melhor período para a pesca da tainha coincide com o período de Pentecostes, ou seja, o auge da Festa do Divino, bem como com a conclusão do período de Romaria. (Ramos, 2012, p. 22)

A citação de Ramos confirma o que presenciei na conversa dos guaratubanos, sobre a importância da tainha para eles, e ainda faz uma relação

¹⁹ Fato ocorrido no início de maio de 2024, que causou muitas enchentes e devastação em vários municípios gaúchos.

interessante do calendário da Folia do Divino com o melhor período para a pesca da espécie. Coincide também com os registros das Festas do Divino que ocorrem desde a Idade Média em Portugal, onde celebram um período de fartura e abundância. “Nos dois países a quaresma anuncia um tempo mais silencioso, que com a chegada da Páscoa dará lugar à promessa de abundância trazida pelo ciclo do Divino Espírito Santo” (Marchi, 2006).

2.1.3 O Caiçara e a Música

Ao falarmos do modo de vida do caiçara é inevitável que a música apareça em primeiro plano. Como muitos autores já abordaram, as práticas musicais fazem parte das tradições mais importantes desse povo. Falaremos aqui um pouco sobre as práticas musicais caiçaras, com um foco especial naquelas que aconteciam no município de Guaratuba, muitas delas já extintas.

Sobre a música caiçara, esta pode ser considerada um dos fatores de maior coesão cultural deste grupo (Miguez, 2017). Em todo o território caiçara podemos encontrar semelhanças na instrumentação musical, assim como em seus repertórios característicos. Usando como exemplo algumas das Folias do Divino que se tem conhecimento no território caiçara: a de Guaratuba, a de Paranaguá e a de Cananéia/SP, todas usam a mesma formação instrumental – viola, rabeca e caixa, além do coro de três vozes.

Importante salientar que o caiçara constrói os seus instrumentos musicais, e não só isso, mas são exímios artesãos e construtores. Além dos instrumentos, há relatos de que sempre construíram suas próprias canoas para o transporte e pesca.

Segundo Miguez (2017, p. 46) “seus instrumentos típicos não foram assimilados pela indústria e nem são vendidos em lojas. Eles mantiveram a tradição de os construírem artesanalmente e preservaram uma morfologia singular”. Essa afirmação é importante para esta pesquisa, pois o fato de a viola artesanal caiçara de Guaratuba não estar em atividade, possivelmente seja devido a não existirem mais quem os construa na região.

Na música caiçara, em quase todas as práticas, há os versos improvisados. “Os versos podem ser criados na hora, mas geralmente são utilizados versos já existentes que são escolhidos e adequados no momento” (Miguez, 2017, p. 51). No caso do Fandango, é mais comum usarem versos já existentes. No caso da Folia do

Divino, a improvisação dos versos é o mais comum, e é a função do Mestre²⁰ cantar os versos que têm relação com o ambiente e o contexto de cada situação.

Sobre o Fandango, “Tradicionalmente ele era executado após um dia de mutirão, quando vários membros da comunidade se uniam para realizar um serviço, que poderia ser construir uma casa, abrir uma roça ou fazer uma canoa, e ao final do dia o beneficiado do serviço sediava o fandango em sua casa. (Martins in Diegues, 2006, p. 389 *apud* Miguez, 2017). Atualmente, com o desaparecimento dos mutirões, o fandango é executado em bailes, eventos e shows promovidos por alguma entidade cultural, prefeituras, etc.

Segundo Miguez (2017, p. 52) “a letra do fandango é improvisada e é cantado em duas vozes”. Porém, conforme visto em campo, existem também letras fixas e composições de fandango, que são cantadas de maneira igual em todas as execuções. Talvez a prática de cantar uma letra fixa no fandango seja mais atual, e fortalecida também com a recente presença do fandango em gravações de estúdio, como a produção do álbum “Amanhece” (2017) de mestre Aorelio Domingues e o Grupo Mandicuera. Antes desse álbum, tive conhecimento de poucas gravações de fandango, a maioria em fonogramas de coletâneas, como as de Marcus Pereira ou gravações de fandango feitas por músicos que não são do contexto caiçara, como no LP “Gralha Azul” (1982 – Secretaria de Estado da Cultura – Paraná, gravado em 1965). No entanto a Família Pereira, de Guaraqueçaba-PR, tem algumas gravações, uma delas no CD duplo “Viola Fandanguera” de iniciativa e parceria do grupo curitibano Viola Quebrada. Em 2024 foram lançados, em Paranaguá, através de Lei de Incentivo à Cultura, CDs dos grupos Mandicuera, mestre Romão, mestre Brasília e Pés de Ouro. Também existem as gravações de vários fandangueros do Paraná e São Paulo nos registros do projeto Museu Vivo do Fandango.

O Fandango é cantado a duas vozes, sendo geralmente a do mestre a voz mais aguda, enquanto a segunda voz é cantada uma terça abaixo do mestre. A instrumentação do Fandango pode variar, mas o que mais se vê e que pude presenciar em campo é a viola caiçara, tocada geralmente pelo mestre - o que puxa os versos, a rabeca - que é o principal instrumento solista, o machete, a caixa e o adufo. Essa seria a instrumentação básica, podendo ser maior ou menor, de acordo

²⁰ Mestre, na Folia do Divino, é a função daquele que faz a voz principal, improvisando os versos para o coro cantar. Geralmente também é o violeiro da Folia.

com a ocasião. Hoje em dia o Grupo Mandicuera do mestre Aorelio Domingues tem expandido essa formação usando também o “rabcão” (espécie de baixo acústico feito de caxeta), a “violona” e recentemente até bateria eletrônica. Essas inovações foram evidenciadas em campo quando estive na Festa do Fandango de Paranaguá de 2023. Todos os outros grupos seguiram uma instrumentação tradicional, e apenas o Grupo Mandicuera apresentou tais inovações instrumentais.

A dança faz parte do Fandango, sendo que um baile de Fandango só é completo quando há dança e música. Existem as “marcas” onde se faz o “batido”, na qual os dançarinos fazem uma coreografia contendo a batida dos tamancos de madeira, estes funcionando como um instrumento de percussão. Dentre as “modas” de Fandango, também existem as “bailadas”, durante as quais os casais fazem uma dança simples.

“O fandango também é dançado. Existem dois grupos de “marcas”, as marcas “valsadas” ou “bailadas” que são dançadas em casais, semelhante a maneira como se dança um forró, e as marcas “batidas” que possuem coreografias para grupo e os dançarinos utilizam tamancos que funcionam como um instrumento percussivo”. (Miguez, 2017, p. 53)

Em campo pudemos evidenciar que realmente o tamanco batido funciona como uma percussão, sendo que o ritmo do tamanco assume uma função de condução do ritmo quando os “batedores” começam a bater o tamanco. A projeção sonora do tamanco no tablado de madeira é tanta, que encobre o som dos outros instrumentos. Desta forma, quando as batidas de tamanco começam, os músicos seguem o ritmo do tamanco.

Outra manifestação musical caiçara é o “Boi de Mamão”. Tradição que contém música, dança, encenação e brincadeiras envolvendo o público. Diz-se que é um “Auto de Ressurreição”, pois contém uma simbologia de morte e ressurreição do boi. Os participantes vestem fantasias e manejam bonecos, como o Boi e a Bernuncia, espécie de monstro que engole as crianças. O grupo de Boi de Mamão de Paranaguá é organizado pela Associação Mandicuera, ou seja, muitos desse grupo estão envolvidos com as práticas do Fandango, da Folia do Divino e também o Boi de Mamão. Essa prática acontece em épocas de Carnaval e festas juninas. Em Guaratuba também existe o Boi de Mamão, e sabe-se que essa prática é feita até os dias de hoje. Segundo Furlanetto (2014) o grupo de Boi de Mamão de Guaratuba foi criado na década de 1960.

O Boi-de-mamão do Grupo Folclórico de Guaratuba foi constituído aproximadamente na década de 1960, quando o pai e alguns tios do atual líder do grupo, migrantes de Santa Catarina, vieram residir no litoral paranaense. Apesar das dificuldades financeiras, a família e um pequeno grupo de amigos continuam mantendo viva essa tradição (Furlanetto, 2014, p. 36).

Segundo Furlanetto (2014) a instrumentação do grupo de Boi de Mamão de Guaratuba consistia até essa data, em: vozes, violão, rabeca, tambor e pandeiro e as apresentações reuniam cerca de 20 brincantes. “O Grupo Folclórico de Boi-de-Mamão de Guaratuba brinca com os seguintes personagens: o Boi e o Cavalinho ou Cavalo-marinho, o Barão, a Catirina, a Onça, o Doutor e a Bernúncia” (Furlanetto, 2014, p. 53). A mesma autora também constatou que, entre os quatro grupos de Boi de Mamão do litoral paranaense estudados por ela, “não há separação entre o sagrado e o profano, tudo faz parte de um mesmo universo de relações de trocas, onde a religiosidade se mescla à alegria e exuberância da festa” (*ibidem*, p. 60). O grupo do falecido mestre Guito, em 2022, a convite da Secretaria de Cultura, reuniu a família e criou o grupo folclórico Herança do mestre Guito, no qual participam filhos, netos e bisnetos. E atualmente está em desenvolvimento o projeto “Boi de Mamão de Guaratuba, uma história para ser contada”, que produzirá um curta-metragem sobre a história desta tradição em Guaratuba, com apoio das leis de incentivo municipal e federal.

Também existem ainda outras práticas musicais no território caiçara, como Terço Cantado, com repertório cantado “*a capella*”, sabe-se que originalmente em três vozes. Essa prática é feita em solenidades como batizados e funerais. Ouvi relatos de que essa prática era executada nos “sítios” de Guaratuba. No entanto, ao conversar com os foliões do Divino, estes me contaram que na localidade chamada Empanturrado, área rural do município, essa prática ainda acontece, principalmente através do seu Eloi da Silva, que é capelão da pequena igreja desta localidade, e por sinal é o tocador da caixa na Folia do Divino de Guaratuba. Abel Cordeiro, mestre da Folia, também me informou que as vezes acompanha Eloi nas cantorias do Terço. Essas cantorias, segundo eles, acontecem também na Quaresma, no Natal ou em outras datas especiais.

Também em território caiçara, houveram as práticas de Danças de São Gonçalo, uma festa ou divertimento que era feita ao redor da imagem do santo. Ouvi

relatos dos foliões sobre essa prática, que tinha cantoria de versos com rabeca e viola, mas hoje não existe mais. Nessas festas havia danças em devoção ao Santo e bebidas, e ocorriam com frequência em Guaratuba.

Sabe-se que até há poucos anos havia também em Guaratuba grupos de Folia de Reis. A Folia de Reis ocorria no período de Natal, até o dia de Reis em início de janeiro. Segundo relatos em Guaratuba usavam viola, rabeca, pandeiro, caixa, entre outros instrumentos, além das cantorias em coro, também puxadas por um mestre. Essas folias ocorriam no período da noite, visitando as casas dos devotos e recebendo ofertas. Edival Alves²¹, o “triple” da Folia do Divino de Guaratuba, conta que antigamente era triple da Folia de Reis da região.

E outra manifestação musical ouvida nos relatos eram as festas de Carnaval que ocorriam nos sítios de Guaratuba. Contam que a música era tocada com os mesmos instrumentos do fandango - rabeca, violas e percussões.

2.1.4 Construção de instrumentos na região de Guaratuba

Importante frisar que o caiçara sempre construiu seus próprios instrumentos, e atualmente ainda há um número de artesãos que constroem instrumentos no litoral do Paraná. Como esta pesquisa é focada nos foliões de Guaratuba, vamos tratar da atual condição dos artesãos daquela região.

Na região de Guaratuba e entornos, a presente pesquisa tomou conhecimento de dois construtores de instrumentos nos últimos anos, os irmãos Bento e Jorge Martinho da Silva. Atualmente eles vivem na cidade de Matinhos-PR, mas são nativos dos “sítios”, ambientes rurais de Guaratuba. Desses dois irmãos, esta pesquisa conseguiu contato pessoal apenas com Jorge Martinho da Silva, ou “Corocoxó” como foi apelidado.

Bento, além de outras coisas, construía canoas e instrumentos musicais caiçaras. Há um documentário intitulado “Bento e a Alma da Rabeca” de Antônio Serbena (2021) que registrou em filme seu Bento confeccionando uma rabeca, e explicando alguns detalhes da construção, assim como seu aprendizado na arte de construir o instrumento.

²¹ Edival Alves, morador do Cabaraquara. Canta a voz de “triple” na Folia do Divino. É o folião mais novo e tem 10 anos de romaria do Divino. Cantava antes em Folia de Reis.

Em pesquisa de campo ocorrida em junho de 2023, em perímetro urbano de Guaratuba, presenciei o rabequista da Folia naquela ocasião, Seu Antônio “Macuco”²². Perguntei a ele quem havia construído a rabeca que ele tocava, ao qual ele e outros foliões responderam: “Essa quem fez foi o Bentinho do Tabuleiro”, referindo-se a Seu Bento e ao bairro Tabuleiro em Matinhos, local onde ele reside. Isso demonstra que ao menos até 2023 pelo menos um dos foliões ainda usava um instrumento construído por Seu Bento.

Na romaria de 2024, que aconteceu durante essa pesquisa, os foliões usaram respectivamente: Eloi - uma caixa construída pelo pessoal da Associação Mandicuera em Valadares, assim como Joacir²³ usou uma rabeca construída por Aorelio Domingues. E Abel usa uma viola caipira da fábrica Rozini.

Sobre a caixa de Eloi, em 2022, em meu primeiro contato com os foliões de Guaratuba, este estava usando uma caixa com aspecto muito antigo, segundo ele próprio mencionou: “Essa caixa tem mais de cem anos, foi construída pelo meu pai”, na região de “Empanturrado”, onde Eloi reside até hoje. Já em 2023, ao encontrar os foliões, Eloi já estava usando uma caixa mais nova, fabricada na ilha de Valadares, e que segue usando atualmente. Segundo ele, a caixa antiga furou o couro, e está sendo usada para alguma exposição. Eloi diz que o couro da caixa é de “cachorro do manguê” ou “cachorro do mato” e que, nos dias de hoje é mais difícil conseguir - provavelmente por conta de alguma proibição à caça desses animais. Por essa razão ele ganhou da Associação Mandicuera essa nova caixa.

Em relato de Joacir, atual rabequista da Folia, e irmão do falecido seu Naico, antigo violeiro do grupo, ele contou que a viola “de caxeta” que Naico usava foi adquirida na Ilha de Valadares, por algum construtor de lá. Meses depois, ao conversar com mestre Aorelio Domingues, de Paranaguá, este me afirmou que a viola que Naico usava foi construída pelo mestre Leonildo Pereira da região de Abacateiro, Guaraqueçaba-PR. Ou seja, por alguma razão, Naico precisou buscar essa viola fora da região de Guaratuba, provavelmente por não haverem

²² Antônio da Silva “Macuco”, nascido na região de “Rio Preto”, área rural de Guaratuba. Foi o folião com idade mais avançada encontrado durante esta pesquisa. Me cedeu entrevista em 2024 e tinha em torno de 90 anos. Segundo ele, aprendeu a tocar rabeca quando ainda era criança.

²³ Joacir Tavares é o atual tocador de rabeca da Folia do Divino de Guaratuba. Nascido na região de “Rio dos Meros”, região rural do município. Joacir é irmão do falecido mestre Naico e Edgar. A família deles sempre esteve envolvida com música e culturas populares da região. Joacir também canta, toca violão, acordeon, entre outros.

construtores de viola em sua região.

Jorge Martinho da Silva, o “Corocoxó”, também é tocador e artesão de instrumentos. Até 2023 tocou rabeca na Folia do Divino, mas teve que se ausentar devido a problemas de saúde. Na exposição “Mundo Caiçara” que estava na antiga Igreja Nossa Senhora do Bom Sucesso durante a Festa do Divino de Guaratuba de 2023, pude verificar que ali haviam duas rabecas que, segundo os créditos, foram construídas por “Mestre Corocoxó”. Ambas as rabecas já haviam sido utilizadas em romarias da Folia do Divino.

Portanto, até o momento da presente pesquisa, os irmãos Bento e Jorge são os principais construtores vivos encontrados pela região que envolve os foliões de Guaratuba, no entanto, ao conversar em setembro de 2024 com Jorge Corocoxó, este afirmou que não fabrica mais instrumentos, devido debilidades de saúde. Segundo relatos, Bento encontra-se em situação parecida, e possivelmente não esteja mais fabricando também. E isso tem um impacto significativo no resultado desta pesquisa, visto que até a alguns anos estes dois irmãos eram os principais construtores da região.

No decorrer da pesquisa de campo e pesquisa documental, me deparei com várias informações interessantes que dão um panorama da grande quantidade de construtores que existiam na região de Guaratuba. Em conversas com os foliões, eles mencionaram o nome de vários construtores de instrumentos do passado, mas que já faleceram, ou não constroem mais. No entanto, deram a entender que ainda é possível encontrar com alguns deles, inclusive encomendar instrumentos. Pois seria justamente a falta de demanda o que teria corroborado para a escassez de construtores.

Continuarei estes relatos no subcapítulo 5.5.2, onde descreverei uma série de informações relevantes já como um resultado da pesquisa, sobre a atual situação das construções de instrumentos em Guaratuba, do passado, e prospecções para o futuro.

2.2 AS FOLIAS

Segundo Câmara Cascudo (1954, p. 402) em seu “Dicionário do Folclore Brasileiro”, Folia “Antigamente, em Portugal, era uma dança rápida, ao som do pandeiro ou do adufe, acompanhada de cantos.” Logo segue com outras definições,

que aproximam da manifestação a qual temos estudado: “Um grupo de homens, usando símbolos devocionais, acompanha com cantos o ciclo do Divino Espírito Santo, festejando lhe a véspera e participando do dia votivo”. E “No Brasil a Folia é bando precatório que pede esmolas para a festa do Divino Espírito Santo ou para a festa dos Santos Reis Magos (Folia de Reis)”. E Lia Marchi (2006) também diz que que Folia é

Geralmente formado por homens, encarregados de acompanhar toda a parte cerimonial nos festejos com versos improvisados e cantigas específicas. A folia é, tradicionalmente, o principal elemento musical destas festas. Eram encontradas em terras portuguesas em cortejos religiosos e parareligiosos. (p. 86)

No Brasil, os principais tipos de Folias encontradas por todo o território nacional são as Folias de Reis e as Folias do Divino. As Folias do Divino são feitas em devoção ao Espírito Santo e a Trindade Divina, já as Folias de Reis são feitas em devoção aos Reis Magos e ao Menino Jesus.

Sobre as Folias de Reis Cascudo (1954) descreve:

As Folias de Reis andam à noite, no mister idêntico de esmolar para a festa dos Reis Magos. Desde a véspera do Natal (24 dezembro) até a Candelária (2 de fevereiro), a Folia de Reis, representando os próprios Reis Magos, sai angariando auxílios. Se percorre sítios e fazendas, é a Folia de Reis de Caixa, e se apenas o perímetro urbano, Folia de Reis apenas, ou Folia de Reis de banda de música, Folia de Reis de banda, Folia de Reis de música. Com violões, cavaquinho, pandeiro, pistão e tanta cantam à porta das casas, despertando os moradores, recebendo esmolas, servindo-se de café ou de pequena refeição. O chefe do grupo é o alferes da Folia de Reis. Após a festa, em 6 de janeiro (Santos Reis Magos), realizam uma ceia no dia de Nossa Senhora das Candeias, Candelárias, 2 de fevereiro. A Folia de Reis não é tão popular como a Folia do Divino, que é viva em vários estados do Sul do Brasil (págs. 402 e 403).

Além das Folias de Reis e do Divino, existem outras folias, de devoção a diversos santos. “Há Folias peditórias nas festas de São Benedito, semelhantes às do Divino, e no Amazonas, embarcadas em canoas, com música e canto, obedecendo a uma disciplina rígida” (Eduardo Galvão, Santos e Visagens, São Paulo, 1955 citado por Cascudo, 1954.). E também “Há Folias de São João, São Sebastião, Santo Amaro e do Divino, todas semelhantes na religiosidade, mas com características próprias” (p. 243).

Nos próximos capítulos descreveremos as Folias do Divino, principalmente a de Guaratuba.

2.2.1 As Festas e as Folias do Divino

Para contextualizar a Folia do Divino, convém antes discorrermos sobre o mito cristão do Espírito Santo, que deu origem ao rito que chamamos Folia do Divino. Na Bíblia Sagrada Cristã, são várias as menções ao Espírito Santo, que é a Terceira Pessoa na Trindade Divina: Pai, Filho e Espírito Santo. Segundo Paulo Santos da Silva (2017):

Essa terceira pessoa não é uma classificação em ordem decrescente pela qual o Espírito é o terceiro; assim como o Pai e o Filho, ele está na Trindade Santa, faz parte da Trindade e age em nós pela Trindade, livrando-nos da ignorância espiritual e nos dando 'os seus dons, conforme lhe apraz' (I Cor, 12,11) (Silva, 2017, p.20).

Podemos aqui mencionar inúmeras passagens bíblicas do Velho e Novo Testamento da Bíblia Cristã, onde o Espírito Santo é citado. No entanto, para entendermos o mito que deu origem às festividades do Espírito Santo, é necessário entendermos um pouco do contexto simbólico e histórico, inclusive de tradições pré-cristãs que ajudaram a compor os elementos das Festas do Espírito Santo, inicialmente em Portugal.

A prática do culto do Espírito Santo nos Açores e em outros países do mundo é exercida por pessoas comuns, ligadas à religiosidade católica através da crença na Terceira Pessoa da Santíssima Trindade. Existe uma relutância geral na aceitação de uma amplitude mais vasta às raízes deste culto, por preocupações de ordem religiosa no sentido de que o culto do Espírito Santo, assim como muitos outros, possui vestígios de antigos ritos pagãos, cuja lógica é relacionada à manifestação das forças da natureza e como as mesmas são interpretadas pelo homem. (Mariano, 2012, p. 331)

É importante entender que as Festas do Divino, assim como outras festas religiosas, têm em uma de suas principais funções a preocupação com sobrevivência (Mariano, 2012). E, segundo a mesma autora, estes rituais seriam como “tentativas mágicas de controle dos problemas” (*ibidem*, 2012). E é notável que essa é uma das bases de muitas festas devocionais, muitas delas populares.

Apesar de estarmos aqui tratando de uma festividade cristã, “O culto do Espírito Santo é composto por variadas tradições milenares, resultantes de diferentes apropriações e necessárias adaptações relativas a cada época” (*ibidem*, p. 331). Portanto, para desvendar e entender o mito que dá as bases para as Festas

do Espírito Santo, é necessário mais do que estudar o Espírito Santo na bíblia cristã. Segundo Fabienne Passamani Mariano (2012), as referências de origem destas festividades são relacionadas a quatro pontos importantes: “as raízes pagãs, as influências hebraicas, o culto católico e o modelo imperial” (p. 332). Sobre a influência hebraica, podemos citar a “celebração da saída dos hebreus do Egito sete semanas após a Páscoa Hebraica - ou quarenta e nove dias, sendo o quinquagésimo, o dia de Pentecostes” (*ibidem*, p. 332). E é justamente no período de Pentecostes no qual acontece a Romaria do Divino de Guaratuba.

Nestas festividades ainda encontramos resquícios de antigas celebrações agrícolas europeias.

Os ritos encontrados na celebração pertencem a diversas épocas, sobrepostos em camadas temporais, que expressam importantes mensagens e correspondem a um pacto entre os seres humanos e as divindades protetoras da terra e da natureza, através da entrega anual das primícias de primavera (Mariano, 2012, p. 332).

É curioso o fato de que em Guaratuba, o período de romaria e a Festa do Divino, culminam com o ponto alto da pesca da Tainha, principal pescado da região. Portanto a herança europeia de celebração à fartura da natureza “encontrou” similaridade perfeita na cultura guaratubana da pesca da Tainha. Em Guaratuba também se preserva a tradição do churrasco como principal refeição durante as festividades, fazendo alusão aos principais alimentos simbólicos das festividades europeias: o pão, o vinho e a carne. Para essas antigas tradições, essa celebração garantiria a fartura da colheita também no próximo ano. Há algumas passagens bíblicas, como essas, que exemplificam a importância da oferta e celebração dos alimentos recebidos pela natureza: “No dia das Primícias, quando apresentardes ao Senhor uma oblação de grão novo na vossa festa das Semanas, tereis uma santa assembleia e a suspensão de todo o trabalho servil” (Números 28, v 26 *apud* Mariano, 2012, p. 333), ou “Celebrarás então a festa das Semanas em honra do Senhor, teu Deus, apresentando a oferta espontânea de tua mão, a qual medirás segundo as bênçãos com que o Senhor, teu Deus, te cumulou (Deuteronômio 16, 10 *apud* Mariano, 2012, p. 333). São algumas referências que justificam a ritualização dos alimentos em tais festividades, entre tantas outras que podem ser encontradas na bíblia cristã.

Uma outra característica da festa é a de que sempre é necessária muita

dedicação para realiza-la, pois exige tempo, esforço e podemos dizer, sacrifício. Em Guaratuba podemos atribuir ao casal festeiro e aos foliões este “sacro ofício”. O casal festeiro é um casal escolhido, na comunidade, para administrar boa parte da organização da festa, o que exige bastante, mas é um ofício visto como uma dádiva para quem é escolhido. E do outro lado temos os foliões, que empreendem todo o itinerário da romaria, superando todo tipo de adversidades com a finalidade de levar a presença do Espírito Santo à casa dos devotos.

Tratando de interpretar a intencionalidade sobre as práticas cristãs, procuramos na sagrada bíblia cristã, no Antigo Testamento, onde há muitas “declarações de que o Espírito Santo esteve junto do povo escolhido por Deus” (Silva, 2017, p.22), “revelando a vontade do Pai”. Em algumas traduções da bíblia, afirma-se que “O Espírito fez parte do início do mundo, sendo aquele que pairava sobre a criação de Deus: ‘a terra estava informe e vazia; as trevas cobriam o abismo e o Espírito de Deus pairava sobre as águas’ (Gn 1,2)” (p.22). Em outros trechos encontra-se o termo “Espírito de Deus” ou apenas “Espírito”, sempre para enaltecer virtudes recebidas por algum personagem ou povo bíblico. Segundo Silva (2017) este mesmo Espírito também é mencionado no antigo testamento como “Espírito de lahweh”.

O Rei Davi de Israel, também é exaltado pelo Espírito em inúmeras passagens.

Davi também delirava sob o efeito de uma sorte de exaltação atribuída ao Espírito do Senhor, assim como fez nos inúmeros Salmos pelos quais louvava o Senhor Deus. E ele reconhece essa presença, pedindo a Deus a renovação das forças: ‘Ó Deus, cria em mim um coração puro, renova um espírito firme no meu peito; não me rejeites para longe de tua face, não retires de mim teu Santo Espírito’ (Sl 51, 12-13). (Silva, 2017, p. 27)

Assim como o Rei Davi, outros personagens bíblicos do Antigo Testamento receberam algum dom do Espírito de Deus em algum momento. José teve o auxílio de Deus para interpretar sonhos, incluindo o sonho do faraó sobre a seca que iria acontecer no Egito; no caso de Moisés, o Espírito é partilhado por Deus aos homens, para que Moisés não levasse um fardo todo sozinho; O Espírito de Deus também agiu em Otoniel, um dos salvadores dos filhos de Israel e “o Espírito de lahweh esteve sobre ele, e ele julgou Israel e saiu à guerra [...] e ele triunfou” (Jz 3, 10); assim como Josué, homem em “quem estava o Espírito” o qual Deus revelou a

Moisés para que conduzisse o seu povo; também Gedeão foi revestido com o Espírito de lahweh e com um exército de apenas trezentos homens, derrotaram um exército inimigo bem maior; também Sansão invocou a lahweh e reuniu a força que precisava para derrotar os inimigos; o profeta Elias foi “conduzido pelo Espírito” quando foi preciso fugir da presença do rei Acab, e também recebeu o “Espírito animador” ao ser conduzido ao monte onde tempos antes Deus se revelou a Moisés; também o profeta Isaías recebeu essa presença e ficou cumulado de sabedoria, a quem Deus elegeu para converter o povo de Jerusalém: “Eis o meu servo que eu sustento, o meu eleito, em que tenho prazer. Pus sobre ele o meu Espírito, ele trará o julgamento das nações” (Is 42,1 *apud* Silva, 2017); é possível perceber também a “força do Espírito de Deus” em Jeremias, pois a palavra de Deus foi colocada em sua boca e este a proclamou aos ouvidos de Jerusalém (Silva, 2017); o profeta Ezequiel recebe a revelação de Deus, que este dará a seu povo um só coração e um Espírito novo, “Então serão o meu povo e eu serei o seu Deus” (Ez 11, 19); também Daniel interpretou os sonhos do rei Nabucodonosor, pois Daniel tinha o “Espírito dos deuses santos”. Interpretou o sonho à luz do Espírito, e sua interpretação tornou-se realidade; também no livro do profeta Zacarias o Espírito se faz presente: “Derramarei sobre a casa de Davi e sobre todo habitante de Jerusalém um Espírito de graça e de súplica, e eles olharão para mim” (Zc 12,10). E essa promessa se cumpre com o nascimento de Jesus, o salvador.

Dessa forma vemos como o Espírito Santo, ou Espírito de Deus, é presente nas escrituras sagradas desde a criação, ora dando discernimento, ora dando força, mostrando o caminho e convertendo a Deus por meio dos profetas.

Na simbologia cristã o maior representante do Espírito Santo é a Pomba Branca. Mariano (2012) explica um pouco essa simbologia das aves, presente também em outras vertentes religiosas:

Um ser que voa, simbolizando e exprimindo, privilegiadamente, a relação entre o céu e a terra, entre o espiritual e o material. Desta forma, as aves representam os estados superiores dos seres, que se libertaram das questões terrestres e materiais, se ascendendo ao campo transcendental, realçando a importância fundamental do voo e da liberdade (Mariano, 2012, p. 339).

A autora também explica o simbolismo específico da Pomba Branca na bíblia cristã, trazendo também passagens do Novo Testamento para aclarar a

presença e importância do Espírito Santo na cultura cristã:

A pomba simboliza a pureza, a paz e a representação inequívoca do Espírito Santo entre os cristãos. Basta recorrer ao início do Genesis, onde o espírito de Deus se movia, como uma ave, sobre a superfície das águas primordiais. Encontramos referências ao Espírito Santo relacionado com o simbolismo da Pomba (no sentido de materialização) em todas as passagens referentes ao Batismo de Jesus Cristo. Em Mateus 3, versículos 16 e 17: 'Depois que Jesus foi batizado, saiu logo da água. Eis que os céus se abriram e viu descer sobre ele, em forma de pomba, o Espírito de Deus'. Em Marcos 1, no versículo 10: 'No momento em que Jesus saía da água, João viu os céus abertos e descer o Espírito em forma de pomba sobre ele'. Em Lucas 3, versículos 21 e 22: 'Quando o povo todo ia sendo batizado, também Jesus o foi. E estando ele a orar, o céu se abriu e o Espírito Santo desceu sobre ele em forma corpórea, como uma pomba; e veio do céu uma voz: 'Tu és o meu Filho bem-amado; em ti ponho minha afeição'. Em João 1, no testemunho de João Batista, nos versículos 32 e 33: 'João havia declarado: Vi o Espírito descer do céu em forma de uma pomba e repousar sobre ele. Eu não o conhecia, mas aquele que me mandou batizar em água disse-me: "Sobre quem vires descer e repousar o Espírito, este é quem batiza no Espírito Santo' (Mariano, 2012, p. 339 e 340).

E também há a passagem bíblica que relata as línguas de fogo:

Que encontramos sempre em formato de fitas coloridas amarradas à pomba do Divino Espírito Santo. Em Atos dos Apóstolos 2, versículos 1 a 4: 'Quando chegou o dia de Pentecostes, todos eles estavam reunidos no mesmo lugar. De repente, veio do céu um barulho como o sopro de um forte vendaval, e encheu a casa onde eles se encontravam. Apareceram então uma espécie de línguas de fogo, que se espalharam e foram poisar sobre cada um deles. Todos ficaram repletos do Espírito Santo, e começaram a falar em outras línguas, conforme o Espírito lhes concedia que falassem' (Mariano, 2012, p. 340).

Visto a simbologia cristã e o mito que sustenta os ritos do Espírito Santo, podemos observar, na prática, como essa fé se expressa. Para os cristãos o Espírito Santo atua de diversas formas, mas em geral e de acordo com relatos ele atua dando-lhes ânimo, livrando-os de angústias e aflições, trazendo prosperidade, afastando doenças e trazendo livramentos. Não é raro encontrar relatos de devotos do Divino²⁴ onde descrevem graças milagrosas recebidas pelo Espírito Santo.

As festividades do Divino em Portugal tiveram seu início durante o reinado de Dom Diniz, entre 1261 e 1325. A origem teria se dado através da Rainha Santa Isabel a qual pagou uma promessa ao Espírito Santo. Sobre a dita Rainha, explica

²⁴ Popularmente, há situações onde devotos usam unicamente a palavra "Divino" para se referir ao Espírito Santo, ou Divino Espírito Santo. Vide o termo "Folia do Divino". Neste texto, para evitar repetição excessiva de palavras, por vezes se usará também a palavra "Divino" para se referir ao Espírito Santo.

Luiz Nilton Corrêa (2012): “Esta, devota do Espírito Santo, inspirava-se nas ideias do monge franciscano Joaquim de Fiore, e sua teoria da História, na qual o tempo estaria dividido em três idades, a idade do Pai, do Filho e do Espírito Santo” (p. 52).

As ideias de Joaquim de Fiore apoiaram a cristianização desses festejos, que já aconteciam em culturas mais antigas, celebrando um período de fertilidade, plantio e procriação dos animais, o que gerava a expectativa de prosperidade. Por exemplo, os judeus festejavam, 50 dias após a Páscoa, a sua colheita, data que coincide com o dia de Pentecostes.

Joaquim de Fiore foi um filósofo do séc. XII que difundiu sua teoria de que a história estaria dividida em três idades: a idade do Pai, do Filho e do Espírito Santo.

Joaquim de Fiore era um monge eremita, nascido em 1130, em Célico, na Itália, e apresentou uma teoria da história baseada na perspectiva cristã, em que a história evoluía em idades baseadas na Santíssima Trindade, começando pela idade do Pai, em que a humanidade estaria submissa a religião; a idade do Filho, caracterizada por uma salvação de responsabilidade de cada um; e uma terceira idade, chamada idade do Espírito Santo, em que o homem estaria apto a gerir uma igualdade e solidariedade, uma idade de inocência e pureza, o que acabou por inspirar vários reinos europeus como os Reinos Germânicos (atual Alemanha) e Português. (L. Corrêa, 2012, p. 50)

Diante disto, as ideias joaquinistas se propagaram pela Europa com intensidade na Idade Média, principalmente nos povos germânicos, que passavam por dificuldades nessas épocas. Tanto que no início do séc. XIII foram inúmeros os hospitais e casas assistenciais na Alemanha que levaram o nome de Espírito Santo, e da mesma forma em Portugal. No séc. XVI também há registros de hospitais e casas assistenciais nos Açores que levam o nome Espírito Santo e existem até hoje.

Sobre a promessa paga pela Rainha Santa Isabel, e que deu início oficialmente às festividades do Espírito Santo, Luiz Nilton Corrêa (2012) escreve:

As referências falam de desavenças entre Afonso, filho legítimo de Dom Dinis, e Afonso Sanches, filho bastardo, pela conquista do trono. Dona Isabel, mãe de Afonso, prometeu ao Espírito Santo sua própria coroa e um dia de culto em troca da paz dentro da família e do reino, o que acabou por acontecer. Tendo a rainha pago a promessa no dia de Pentecostes de 1296 na Igreja do Espírito Santo na Vila de Alenquer, ritual que passou a realizar-se todos os anos, na mesma data incorporando-se no calendário das comemorações do Pentecostes com suas insígnias e rituais. (L. Corrêa, 2012, p. 52)

Segundo Joaquim da Fiore, estas três idades culminariam na idade do

Espírito Santo, o que ficou conhecido como tempo do Império do Divino Espírito Santo, um tempo de paz e abundância, e que foi remetido às Festas do Divino Espírito Santo nos Açores. Nesse período do Divino, as rotinas se alteram, e o povo prepara-se para viver um tempo sagrado, com rituais e festejos.

Neste contexto, a origem da festa estaria atribuída ao sentido assistencial da Rainha Santa Isabel, e a forma como ela era influenciada pelas ideias franciscanas. Nas comemorações do Pentecostes a Rainha coroava um “pobre” e servia comida aos carenciados, adotando assim a doutrina da era do Espírito Santo. E foi graças a esta filosofia que criou, em 1296, a Confraria do Espírito Santo, em Alenquer. Mais tarde, como pagamento da sua promessa, doou sua coroa ao Divino Espírito Santo, coroando-o como imperador e espalhando este costume por todo reino. (L. Corrêa, 2012, p. 52 e 53)

Dessa forma podemos ver que em muitos lugares a Festa do Divino ainda tem características de Império do Divino Espírito Santo, como no litoral de Santa Catarina. Já no litoral do Paraná as Festas do Divino preservam os simbolismos principais, mas não têm as características de império.

Diante de várias teorias e mitos acerca das origens das Festas do Divino em Portugal, e da bibliografia a que se tem acesso sobre isso, verifica-se que a probabilidade maior dessa origem seja a de que a Rainha Santa Isabel e o Rei Dom Diniz tenham sido os maiores responsáveis pela instituição oficial dessas festividades no reino de Portugal, assim como os rituais que são praticados até hoje. Festividades estas que vieram a se espalhar por território português e posteriormente em localidades onde houve colonização portuguesa. Alguns autores, como João Leal (1994), apontam que a doação da coroa pela Rainha Santa Isabel aconteceu de forma solene, em uma procissão onde o povo seguia o imperador e imperatriz até a catedral, onde depositaram o cetro e a coroa no altar, dando ao Divino Espírito Santo a regência do reino. Ritual este que se repete todos os anos, e segue-se repetindo em todos os lugares onde haja influência portuguesa. A importância da Rainha Santa Isabel também se deve ao fato de que ela tenha instituído, através de sua coroa, estas festividades, sendo assim uma festa oficializada e apoiada pelo governo, sendo isto fundamental para a difusão em todo território português e depois para outras partes do mundo, como o Brasil.

A estratégia ou costume do Cristianismo em adaptar cerimônias e locais de cultos pagãos ao Cristianismo provavelmente foi utilizada pelas manifestações a Santíssima Trindade. Talvez por isto, as Festas do Espírito

Santo se disseminaram tão amplamente pelo território português (L. Corrêa, 2012, p. 59).

Sobre as possíveis origens deste rito em Portugal, João Leal afirma que é difícil afirmar assertivamente, por falta de documentação, mas complementa que:

Sabe-se que o festejo surgiu em Portugal Continental, no século XIV, com o mito de fundação da Rainha Santa Isabel. Dizem que ela fez a primeira festa. Mas há registros que apontam a existência anterior da festividade. Não se sabe ao certo se a rainha iniciou o festejo, mas ela deu a ele um grande impulso, capaz de garantir a realização da Festa até os nossos dias. (Leal, 2011 *apud* L. Corrêa, 2012, p. 54)

Portanto é certo que a Rainha Santa Isabel teve um papel fundamental para a propagação das Festas do Divino como conhecemos até hoje, onde se mantiveram algumas características de ceias coletivas, celebração às graças recebidas, devoção ao Divino e a caridade.

Na idade média em Portugal, existiam as confrarias. Muitas dessas, eram instituições que foram responsáveis pela organização das Festas do Divino.

Na região da Beira, em Portugal Continental, eram estas instituições que organizavam as Festas do Espírito Santo. Antônio Salvado Mota lembra que naquela região, os organizadores da festa eram chamados de Folia, o que nos leva aos músicos que costumam animar as festas realizadas nos Açores. Na Beira Interior este nome, Folia, era dado aos organizadores da Festa, no caso, à Irmandade responsável pela festa (L. Corrêa, 2012, p. 58).

O surgimento das Falias, como um agrupamento de músicos, ou bando precatório, como conhecemos no Brasil, é de difícil compreensão pois, na literatura sobre essas festividades, há quantidades de informações sobre a Festa, suas origens, suas características principais, mas não se tem grande quantidade de informações a respeito dos músicos ou da música que envolvia esses festejos na Idade Média. Que havia música, isso é certo, e que provavelmente já existiam desde o início destes festejos os cortejos musicais, feito pelos foliões, também é certo. Pois desde o início a procissão era algo presente e importante, e é muito provável que a procissão era conduzida por música.

O que se tem são registros mais atuais, de Falias em Portugal, principalmente nos Açores. João Leal (1994), apresenta os principais tipos de Falias encontradas no arquipélago de Santa Maria, até os anos 90, assim como algumas características da instrumentação usada pelos foliões:

a) a folia do grupo central — que se compõe de um tambor e de um pandeiro, além do «porta-bandeira» — característica das ilhas da Terceira, São Jorge, Pico, Graciosa e Faial e ainda, da parte oriental da ilha de São Miguel; este tipo de folia apresenta algumas variantes menores — assim, em certos casos, o pandeiro desaparece, podendo ser eventualmente substituído por um tambor suplementar; b) a folia de São Miguel — de origem recente, é hoje a mais difundida na ilha; integra um pandeiro, viola, rebeca e ferrinhos; c) a folia das Flores e Corvo — composta por um tambor, testos e dois cantadores, um dos quais o «porta-bandeira»; tradicionalmente esta folia integrava também um pandeiro, entretanto caído em desuso. (Leal, 1994, p. 169)

Por esta descrição vemos que a folia de São Miguel, descrita por Leal (1994) é a mais próxima, instrumentalmente, das folias do litoral do Paraná, por possuir também rabeca e viola. No entanto, como o autor escreve, sua origem é recente, o que descarta ou diminui a possibilidade de ter influenciado as folias brasileiras.

Sobre as primeiras manifestações musicais das festividades do Divino, como se disse anteriormente, são de difícil compreensão pela falta de fontes. Carlos Ramos (2019) em sua tese de doutorado sobre a Música do Divino e a Festa do Divino em Guaratuba, dedicou-se a tratar da história da festividade desde Portugal. Sobre seus aspectos musicais, afirmou o seguinte:

A música permeava a imensa maior parte das práticas culturais populares durante todo esse período comentado por Burke (2010), período este herdeiro da Idade Média. Com isso, a música era o óbvio que não precisava ser descrito em mais detalhes. É muito improvável que tais festividades ao Divino não fossem permeadas de música. Por sua vez, é muitíssimo improvável que não houvesse ritualização de tais festividades, e daí resulta simples concluir que, a partir da intimidade entre música e ritualística cristã, tais ritualidades certamente eram musicais. No entanto, traçar os detalhes musicais da memória histórica da Folia do Divino se mostra um trabalho que não coube à referida tese, e que ficará ao cargo de trabalhos futuros. (Ramos, 2019, p. 155 e 156)

Portanto o presente texto descreve de maneira geral as Folias do Divino, para uma compreensão e contextualização das práticas musicais que floresceram no município de Guaratuba e que estão ligadas às festividades do Divino herdadas de Portugal.

Ramos (2019) também se refere às missões jesuíticas no Brasil como fonte histórica importante para o entendimento da musicalidade à qual estudamos aqui. Ele se refere a Holler (2010), que consultou diretamente documentos jesuítas, ao escrever:

Avaliando sua obra [...] é interessante constatar que os jesuítas incorporaram especialmente as práticas musicais itinerantes. O termo ‘folia’ já surge em documentos desde 1561, referindo-se à música itinerante e às apropriações religiosas de tais hábitos empreendidas pela Companhia de Jesus. (Holler, 2010 *apud* Ramos, 2019, p. 156 e 157)

Portanto é interessante pensar na presença jesuítica em Guaratuba, levando em conta a existência de residências jesuíticas em Paranaguá-PR e Santa Catarina. Sobre isso há um trecho de Joaquim Mafra (1952) que pode confirmar a hipótese da presença jesuíta em Guaratuba:

1793 - RASTROS DOS JESUÍTAS - Por escritura de 20 de Abril de 1793, em que D. Isabel da Silva, viúva do Capitão Mor Miguel de Miranda Coutinho transferiu terras de sua propriedade no lugar chamado Piraquê/Mirim, declarou-se que: ‘a meia légua de terra que foram de sua cunhada Maria de Miranda Coutinho, pela parte do sul; e pela parte do Norte, com terras que foram dos Padres Jesuítas, pertencentes hoje a Sua Majestade, servindo de testada a praia, com seus fundos de uma légua para o Sertão’ (Mafra, 1952, p. 64).

Sobre o repertório musical de tradição católica, há “referências claras ao hábito do Terço Cantado, por exemplo, já em 1748 em Vila do Desterro, atual Florianópolis (Holler, 2010 *apud* Ramos, 2019). E “O Terço Cantado é parte do universo musical caiçara, compondo juntamente com a Folia de Reis, o Boi de Mamão e a Folia do Divino, o repertório musical de base da tradição caiçara da região de Guaratuba (Ramos, 2019, p. 157).

Para compreender a difusão das festividades do Divino em território brasileiro, Agostinho da Silva explica que esse processo aconteceu em três etapas históricas:

A introdução e difusão desse culto em terra brasileira teria ocorrido em três etapas principais, distanciadas no tempo. A primeira, quinhentista, ocorreu concomitantemente com os primeiros estabelecimentos na costa, de onde se teria difundido para todo o interior, pelas principais vias de penetração e comunicação. A segunda se daria em dois momentos de compacta imigração de casais açorianos: os primeiros em 1619, que se fixaram no norte do Brasil, mais especialmente no Maranhão; os segundos entre 1748 e 1756, que foram para o sul estabelecendo-se em Santa Catarina. Finalmente, a terceira etapa, ocorrida até a primeira metade do século 20, estaria caracterizada pela imigração individual ou em pequenos grupos que se difundiu no Estado do Rio de Janeiro, sobretudo no Rio e em Niterói (AGOSTINHO, 2002 *apud* Ramos, 2019, p. 164).

Tratando das festividades do Divino que acontecem em Guaratuba, a probabilidade é de que casais açorianos que vieram entre 1748 e 1756 para Santa

Catarina, tenham migrado para Guaratuba. Há referências que dizem que parte da formação dos primeiros guaratubanos se deu através de habitantes de São Francisco do Sul-SC, município catarinense que fazia divisa²⁵ com Guaratuba. Esta probabilidade também se observou pelo fato de que a musicalidade da Folia do Divino de Guaratuba parece ter mais proximidade com a musicalidade das Festas do Divino de Santa Catarina, do que do litoral norte do Paraná ou litoral de São Paulo.

Com isso é possível sugerir a seguinte narrativa histórica para o surgimento da Folia do Divino no Litoral Paranaense. Os hábitos de itinerância musical em peditório, da polifonia em fabordão, da participação de crianças nas vozes de Tiple, e a conjugação disso com hábitos de arrecadação/distribuição possivelmente já estavam sedimentados no cotidiano das pessoas, e isso pode ser atestado pela documentação jesuítica. Tais documentos poderiam levar a concluir que a primeira Folia que conjugou todos esses aspectos aqui no Brasil foi a Folia de Reis, uma vez que existem indícios mais fortes do incentivo dos jesuítas ao culto dos Reis Magos. Entretanto, essa 'conjugação' já estava feita na Europa, e é de se considerar que os jesuítas fizessem vistas grossas para as manifestações de cunho joaquimita que utilizassem o simbolismo do Divino Espírito Santo. (Ramos, 2019, p. 165)

Dessa forma também se percebe que a Folia do Divino nunca foi uma manifestação apoiada diretamente pela igreja apostólica romana, uma vez que as ideias de Joaquim de Fiore, as quais inspiraram as festividades ao Espírito Santo, já foram consideradas hereges. E é visível que até hoje a Folia do Divino de Guaratuba mantém uma relação ambígua com a Igreja a qual promove a Festa do Divino da cidade.

Então, levando em conta o distanciamento dos jesuítas em relação à heresia joaquimita, “e de acordo com a vivacidade das festividades ao Divino em Portugal atestadas por Agostinho (2002)”, Ramos aponta que “é mais factível considerar que as duas folias (Reis e Divino) permaneceram vivas durante todas essas etapas do influxo de Portugal para o Brasil (Agostinho, 2002) mesmo que as Folias do Divino não emergem dos documentos jesuíticos” (p. 165).

Sobre a historiografia da Folia do Divino no Brasil, Ramos cita também dois documentos que registram algumas das mais antigas menções encontradas sobre a referida tradição em terras brasileiras. O primeiro, citado por Budasz (2004), trata-se

²⁵ Até 1966, quando Garuva emancipou-se e a região do município de Itapoá (antigamente pertencente a São Francisco do Sul-SC, região que faz divisa com Guaratuba), tornou-se distrito de Garuva. Em 1989 Itapoá-SC alcançou a emancipação.

de um documento jurídico datado de 1738, no qual um sujeito chamado Antonio Rodrigues Bello dá testemunho de escândalos ocorridos em festejos ao Espírito Santo em cidade de Minas Gerais: “(...) que na festa que neste presente ano [1738] se fez ao Divino Espírito Santo nesta freguesia (...) os quais andavam no dito carro tocando violas (...)” (Budasz, 2003, p. 27 *apud* Ramos, 2019, p. 165 e 166). E outro texto, citado por Araujo (1967) traz um relato bastante mencionado na literatura brasileira sobre esta tradição:

Livro Tombo da Matriz de Guaratinguetá, fôlha nº5, ano de 1763: “com bastante mágoa e mayor sentem fui informado da grande irreverencia com que nesta Villa se trata a Imagem do Menino Deos na ocasião da Festa do Espírito Santo, levando em um andor da Caza do Emperador pa. a Igreja (...)” (ARAÚJO, 1967, p. 33 *apud* Ramos, 2019, p. 166).

Esses documentos atestam que nessa época os festejos do Divino já estavam estabelecidos por estas terras. Além disso, atestam também a relação conflituosa e contraditória (Ramos, 2019) que tais festejos sempre tiveram com a Igreja.

Sendo assim é considerável pensar que as Folias do Divino se desenvolveram e se preservaram nos litorais do Brasil como uma expressão popular, ligadas às crenças do povo, e não ligadas diretamente a nenhuma igreja ou instituição. Crenças essas herdadas das tradições portuguesas de devoção ao Espírito Santo. E talvez a própria crença e fé foi o sustento dessa tradição até os dias de hoje, visto que independem de apoios externos para acontecer.

O que resta saber é o percurso que essas tradições fizeram desde os Açores, até chegar no litoral paranaense, lugar específico ao qual esta pesquisa trata. Tratando-se de Guaratuba, é provável a herança da cultura açoriana que se estabeleceu em Santa Catarina, mas abordaremos melhor esse assunto nos capítulos vindouros.

Nos próximos parágrafos trataremos de trazer a luz algumas definições de Folia do Divino.

Em Portugal, segundo Lia Marchi (2016) as Folias do Divino

Acompanham os cortejos, as coroações, cantam à porta das igrejas, saúdam o Divino e os imperadores, operacionalizam os banquetes com versos especiais para cada prato que chega à mesa, agradecem as ofertas assim como, pedem por elas no período de preparação do dia votivo. (p.87)

E para começar a definir o que é Folia do Divino no litoral do Paraná,

vejam a definição de Ramos (2019):

A Folia do Divino consiste num evento musical ritualístico de tradição cristã no qual um grupo de músicos tradicionais sai em itinerário visitando casas de devotos ao Divino Espírito Santo, diferentemente das Folias de Reis, que são dedicadas à devoção aos três Reis Magos. Nestas visitas, executam uma ordem específica de ações conduzidas pela música cantada em versos improvisados. Muitas vezes, o texto improvisado se dirige diretamente à situação encontrada pelos foliões na casa que se está visitando, o que gera contentamento dos donos da casa, por se sentirem agraciados. Esse ritual representa para os envolvidos a visita do próprio Espírito Santo, abençoando o lar e permitindo pedidos, agradecimentos e afins. Tais visitas ocorrem somente durante o dia, entretanto se espalham por vários dias, num longo período de tempo. É bastante comum que a saída da Folia aconteça logo após a Páscoa, pois isso marca o início do período de Pentecostes (cinquenta dias após a Páscoa) (Houaiss, 2001)” (Ramos, 2019, p. 18 e 19).

A definição dada por Carlos Ramos e Houaiss descreve bem como a Folia acontece no núcleo de Guaratuba e de Paranaguá²⁶. Esses dois grupos apresentam muitas semelhanças. Vez ou outra faremos aqui alguma comparação dos dois núcleos, para complementação da compreensão.

As Folias do Divino têm característica de romaria, na qual os foliões geralmente empreendem uma longa distância para que se atenda a casa de todos os devotos da comunidade. No caso do litoral paranaense, muitas vezes os foliões precisam usar embarcações, canoas, etc. para se locomover de uma comunidade a outra.

Além de terem a característica de agrupamentos musicais itinerantes, as Folias do Divino possuem uma característica importante que são os símbolos. Muitos desses símbolos estão vinculados a algum objeto. Neste caso os objetos simbólicos mais importantes da Folia do Divino são as Bandeiras. Geralmente se usam duas: uma representando o Divino Espírito Santo, vermelha, e outra representando a Santíssima Trindade, branca.

A simbologia está presente em toda a Folia através de cores, as quais predominam a branca e vermelha. Também em objetos, gestos, sons e palavras. A Pomba Branca simboliza o Espírito Santo, podendo-se considerar esta como o mais importante símbolo usado nas festividades do Divino Espírito Santo.

²⁶ Por vezes, o presente trabalho mencionará também o município litorâneo de Paranaguá-PR, para breves comparações. Como Guaratuba e Paranaguá são as duas únicas cidades litorâneas do Paraná com grupos de Folia do Divino em atividade, será interessante em alguns casos uma breve comparação, para aumentar a compreensão da Folia de Guaratuba.

As características mais detalhadas e específicas da Folia do Divino de Guaratuba serão descritas no próximo tópico.

2.2.2 Folia do Divino de Guaratuba

De acordo com relatos dos próprios foliões, a Folia do Divino e as Festas do Divino de Guaratuba existem desde a fundação do município, o que combina com a data da fundação da Igreja Matriz Nossa Senhora do Bom Sucesso.

A Folia do Divino de Guaratuba acontece em formato de romaria musical, na qual os foliões empreendem um longo trajeto, grande parte feito a pé, e visitam as casas dos devotos, levando as bandeiras e a música da ritualística do Divino. Na casa de cada devoto, executam um breve ritual musical, que se for executado de forma completa, pode ter três momentos: a música da Chegada, do Agradecimento e da Despedida.

O itinerário da Folia de Guaratuba acontece em âmbitos urbanos de Guaratuba e Matinhos e nas áreas rurais ao redor da baía de Guaratuba, a que os nativos chamam de “sítios”. Geralmente os foliões iniciam pelo bairro Caieiras de Guaratuba. Após isso, dirigem-se à algumas colônias rurais que ainda fazem parte do município de Paranaguá (Colônia Pereira e Colônia Cambará), até chegar no município de Matinhos, passando por alguns bairros mais antigos como Sertãozinho, Tabuleiro e Caiobá. Após isso seguem para as regiões que estão dentro do município de Guaratuba, como o Cabaraquara, e dali para os sítios: Vila Parati, Cubatão, Empanturrado, Descoberto, Morro Grande, ente outros, até chegar na Barra do Saí em Guaratuba. Dali, seguem a romaria pelos balneários Coroados, Eliana, Figueiras, até chegar na área urbana de Guaratuba. Então cantam pelo bairro Mirim, Piçarras e vêm “descendo” em direção ao centro de Guaratuba, cantando em vários bairros, até chegar aos arredores da Paróquia Nossa Senhora do Bom Sucesso, aonde entregam novamente as bandeiras e aguardam o início da Festa do Divino para cantarem nas novenas, até o encerramento da festa. Esse foi basicamente o itinerário observado em campo no ano de 2024. Mas o trajeto pode sofrer alterações a cada ano. Em conversa com Abel, Mestre da Folia, nos últimos dias desta pesquisa, ele mencionou que a cada ano os foliões saem para um lado diferente. Pois antigamente haviam dois grupos de foliões, os do Divino e os da Trindade. Cada um saía para um lado do município e em algum momento se

encontravam novamente. Como não existem mais os dois grupos, o único existente, que hoje leva as duas bandeiras, “sai um ano pelo caminho do Divino, e outro ano pelo caminho da Trindade”, nas palavras de Abel.

Sobre a locomoção dos foliões, como mencionado, é feito na maior parte a pé. Em alguns trechos mais longos, eles podem ganhar alguma carona, de devotos ou parentes. Mas se não há carona disponível, eles fazem uso de ônibus, ou mesmo vão a pé. No tempo que estive em campo com eles, os ajudava com caronas nos trechos mais longos. Neste período, percebi que sempre que chegam à uma nova localidade, eles andam e cantam nas casas com as suas mochilas nas costas segurando instrumentos e bandeiras. É de costume dos foliões andar longos trajetos a pé, carregando eles mesmos esses objetos. Então a partir de um momento passei a oferecer ajuda, ao que eles aceitavam que eu levasse as mochilas em meu carro, e aceitavam as caronas nos trajetos longos. Eles relatam o uso de automóveis em raras situações, pois podem ganhar alguma carona quando precisam visitar uma casa muito longe, as vezes até em outro município. Em 06 de maio estive com eles na Colônia Pereira, lugar afastado e que já faz parte do município de Paranaguá-PR. Para essa localidade eles conseguiram uma carona de Guaratuba até ali, mas me relataram que antigamente faziam o trajeto a pé, sendo que são vários quilômetros de caminhada.

No geral, as vestimentas dos foliões consistem numa camiseta personalizada, cedida pela igreja e algum patrocinador, e calça jeans ou social. As cores da camiseta variam sempre entre o branco e o vermelho, com algum símbolo do Divino, geralmente a pomba branca. Nas costas da camiseta geralmente está escrito “folião” e na frente “Divino Espírito Santo”, além da logomarca de algum patrocinador. Não se sabe ao certo desde quando a igreja cede essas camisetas aos foliões. Através de registros fotográficos de romarias de anos anteriores, como do ano 2016, em fotos encontradas no site “*Pinterest*”, os foliões estavam vestindo um tipo de roupa formal, ao que parece, para ocasiões especiais. Essa roupa formal consiste em calça social e camisa vermelha, e um terno branco. Em outros registros fotográficos os foliões aparecem com camisas brancas e calça e ternos vermelhos. Ao que parece, os foliões usam essa roupa mais formal em ocasiões como a “missa de envio das bandeiras”. Em pesquisa de campo vimos que a maioria dos foliões usa tênis ou sapato para as andanças da romaria pelas casas, e em alguns casos, até chinelo, dependendo do clima.

Os foliões, além da habilidade musical que lhes é encarregada, eles dispõem de uma admirável habilidade social de manter laços e relações com as comunidades que visitam. A cada comunidade que chegam, é incrível a memória ativa que têm para lembrar de todas as casas onde devem passar com as bandeiras. Sabem o nome das pessoas, quem são, seus laços familiares, o que as pessoas fazem, acontecimentos que lhes sucederam. O fato de estarem a muitos anos, ininterruptos, a andar com a Folia por essas comunidades, faz com que tenham um amplo conhecimento da maioria das famílias de devotos que costumam recebe-los.

Caminham pelas ruas da comunidade e conversam decidindo por onde seguir. Essas decisões têm como critério um impressionante mapeamento e conhecimento dos foliões sobre as famílias e devotos que recebem a Folia. Durante essa caminhada pensante entre as casas da comunidade, o caixeiro toca em dinâmica muito forte, e isso é um aviso aos moradores de que a Folia está passando por ali. (Ramos, 2012, p.27)

O tocador de caixa, Eloi, realmente toca numa dinâmica fortíssima enquanto caminham de uma casa a outra, golpeando a pele da caixa de forma regular por alguns segundos. É comum algum morador ouvir o toque da caixa e correr avisar os foliões que deseja uma visita na sua casa, mesmo que não esteja no itinerário da Folia, o que os foliões prontamente atendem. Atender um chamado é considerado praticamente um dever sagrado para os foliões, e eles preservam a disciplina de nunca declinar um pedido de visita. Há relatos dos próprios foliões, de que já foram a lugares inóspitos e isolados, com o objetivo de visitar uma única casa.

FIGURA 4 - QR CODE ELOI BATENDO A CAIXA



Fonte: o autor, 2024.

Na Folia, sempre há o encarregado de receber as ofertas, que geralmente são dadas em dinheiro pelos devotos em cada casa. Esse encarregado é chamado de “alferes”, e carrega um saquinho de pano, ou sacola onde vai guardando as ofertas. Em algumas localidades mais urbanas, presenciei o alferes usando uma

pochete na cintura, e dizia ser mais seguro para carregar o dinheiro. Esse alferes pode ser ao mesmo tempo um folião. No caso de Guaratuba, atualmente quem cumpre essa função é o Edival, que ao mesmo tempo canta a voz de tiple na Folia. Como ele não toca nenhum instrumento durante a cantoria, fica mais fácil a logística de receber as ofertas. Edival, ao perceber que algum devoto vai fazer uma oferta, ele prontamente abre o recipiente e vira os olhos para outro lado, para que ele mesmo não consiga ver o valor da oferta. Segundo Ramos (2012) “O ‘Alferes’ carrega a bandeira e dá o apoio funcional necessário aos foliões, além de coordenar as contribuições financeiras denominadas tradicionalmente de ‘ofertas’” (p.26).

Os músicos atuantes nessa tradição são chamados de Foliões. E a música cantada e tocada por eles contém a seguinte instrumentação: viola, rabeca e caixa (tambor), e as três vozes (tiple [ou triple], tenor [ou contra] e mestre).

No caso da viola, usualmente se usava em Guaratuba a tradicional viola caiçara, ou a chamada “viola de caxeta”, ou até como outros autores chamaram de “viola do litoral sul”. No entanto, com o falecimento de Naico em 2018, que era o antigo violeiro e mestre da Folia de Guaratuba, passou-se a usar atualmente a viola caipira. Abel Cordeiro tem assumido o posto de violeiro e mestre desde que Naico faleceu, e tem-se visto em campo e em outros registros em vídeo, que Abel adotou a viola caipira como seu instrumento de romaria. O fato desta substituição da viola caiçara pela viola caipira na Folia de Guaratuba, é uma das principais problemáticas desta pesquisa.

Um fato muito importante que tem ocorrido em relação a viola atual da Folia de Guaratuba, é o de que a viola não está sendo tocada. Abel, o atual violeiro e mestre, canta e improvisa os versos muito bem, mas apenas segura a viola e não tange as cordas. Até faz uma movimentação com a mão direita, sincronizada com as batidas da caixa, mas não chega a ferir as cordas. Em pesquisa de campo pude evidenciar esse fato de perto, e registrar em vídeo. A viola atual não chega a emitir som, ou se emite, não se ouve, pois é encoberto pelo som da caixa, rabeca e vozes. Pode-se dizer que a função musical da viola está nula. O que se vê é apenas uma função simbólica da viola. Este assunto será mais discorrido em outros capítulos.

FIGURA 5 - ABEL CORDEIRO - APENAS GESTUAL DA VIOLA



Fonte: o autor, 2024. Entornos do *ferry boat*, Guaratuba.

A Folia de Guaratuba executa três músicas diferentes entre si: a Chegada e Agradecimento, que são a mesma música, mas com letras diferentes, e duas Despedidas, a “Nova” e a “Velha”. Desde 2022 quando pude acompanhar pessoalmente esta folia, percebi que em todas as músicas, na maioria das vezes, são cantados basicamente dois versos, ou seja, as formas musicais se repetem duas vezes, mudando a letra dos versos a cada vez. Esses versos são improvisados pelo mestre, com exceção da Folia de 2022 em que, o mestre era Edgar e, ao menos no dia em que presenciei, ele cantava sempre os mesmos versos em todas as casas. De 2023 para cá Abel Cordeiro assumiu a figura de mestre e realmente improvisa os versos, com grande habilidade, inclusive.

De 2022 para cá, nas ocasiões que pude presenciar o “ritual” da Folia de Guaratuba, na maioria das casas o rito tem apenas dois momentos, o da música da Chegada e a música do Agradecimento. A música da Chegada é iniciada na entrada das casas, assim que o anfitrião recebe as bandeiras. É iniciada com uma melodia da rabeca, seguida pela entrada dos toques da caixa, e logo os foliões cantam dois versos e a música se encerra. Então o anfitrião da casa faz alguma oferta, entrega ao alferes, e imediatamente a rabeca já faz a introdução para a música do Agradecimento, que é a mesma música da Chegada, mas com versos diferentes. Encerrado o Agradecimento, os foliões se despedem e seguem para a rua em direção a próxima casa. No entanto, em algumas casas, geralmente de devotos mais antigos, após o Agradecimento, fazem mais uma oferta. Então nesse caso os foliões fazem uma Despedida, que é uma música diferente. Assim o ciclo completo se fecha em três momentos musicais.

A maioria das músicas são executadas com apenas dois versos, principalmente a Chegada e o Agradecimento. Em algumas ocasiões especiais, as músicas podem ter três versos, como num Agradecimento ao pouso, numa

Despedida após uma refeição recebida, ou as vezes numa Chegada cantada na novena no altar da igreja, por ocasião da Festa do Divino.

Sobre as funções musicais de cada folião, Ramos explica:

A condução melódica polifônica das músicas da folia se dá a três vozes. O 'Mestre' é aquele que toca a viola e canta a voz principal. O 'Tenor' ou 'Contrato' é aquele que canta a segunda voz, uma terça acima do mestre. O 'Rabequeiro' tem a função em geral exclusiva de tocar a rabeça. O 'Tipe' ou 'Tiple' é quem canta a voz mais aguda, geralmente aos finais de frase, e é muito comentado na literatura e pelos foliões o costume de uma criança cantar essa voz. (Ramos, 2012, p. 25)

Essa definição de Ramos segue atualizada para a Folia de hoje, de 2024. Com exceção da execução da viola, que não está ocorrendo fielmente. Sobre a questão de crianças fazendo a voz de tiple, a presente pesquisa pôde evidenciar isso. Em três anos que acompanho pessoalmente a Folia de Guaratuba, evidenciou-se a presença de um menino, chamado Mikael, de cerca de 9 anos, fazendo a voz de tiple, junto com seu avô Edival. Mikael não acompanha todo o trajeto da romaria, principalmente por conta da rotina escolar, mas sempre que possível ele está presente cantando com os foliões mais velhos.

Sobre a Folia de Guaratuba nos dias de hoje, este parágrafo de Ramos dá uma ideia de algumas dificuldades que essa tradição passa para se sustentar:

Não existem mais dois grupos de foliões: só a bandeira vermelha circula com o grupo do Mestre Naico. E a causa é muito simples: não existem músicos tradicionais disponíveis. A cada ano, o principal drama encontrado, pelos foliões atuais, relatado, testemunhado em campo, é a dificuldade em encontrar músicos para compor o grupo. E mesmo isso resulta de dois problemas: os poucos músicos que existem fora do grupo de Naico não aceitam as condições atuais de 'trabalho' da Folia, pois se sabe que a realidade cotidiana da romaria é de muito desamparo. Com poucos devotos, é difícil encontrar pouso e refeições completas (é possível que os foliões passem o dia comendo bolachinhas e tomando cafés, sem que se lhes ofereçam almoço), e as finanças resultam miseráveis. Com a ausência da parceria efetiva com a Festa, o grupo fica entregue aos próprios problemas, muitas vezes se vendo em situação de dificuldades: de locomoção, de vestimenta, mas principalmente, de manutenção da vida familiar e da própria casa durante o período de romaria (Ramos, 2019, p. 141).

Dentro dessas dificuldades comentadas por Ramos, presenciei em campo situações em que um folião estava debilitado de saúde, precisando de cuidados médicos. A solução foi solicitar a um farmacêutico a aplicação de remédios, para que o folião pudesse continuar a romaria. Os remédios custavam caro, e o

pagamento foi feito com as ofertas que eles receberam na semana. E os foliões têm a consciência de que, se um deles fica doente, a romaria para, pois não há, segundo eles, substitutos hábeis atualmente para suprir a falta de um ou outro.

A Folia do Divino de Guaratuba tem uma relação com a Paróquia Nossa Senhora do Bom Sucesso²⁷. Essa paróquia é a que promove a grande Festa do Divino da cidade. A relação do grupo de foliões com a igreja é ambígua. Dos relatos que ouvi, houveram épocas em que padres da paróquia apoiavam a Folia, e outras épocas que não. Ouvi conversas dos foliões relatando que certo padre era muito entusiasmado com as bandeiras, e chegou até a sair com os foliões algumas vezes. Já nos últimos anos, houveram situações conflituosas entre padres da paróquia e os foliões.

Todos os anos a Festa do Divino se encerra com uma grande procissão dos foliões e do povo, saindo da Gruta da Santa e indo até a Igreja Nossa Senhora do Bom Sucesso. O fato é que em 2023, na missa de encerramento da Festa, no domingo de manhã, os foliões sequer foram chamados pelo padre para cantar no altar da igreja, como é a tradição das missas e novenas que ocorrem em todos os dias da festa. Esse fato criou uma situação conflituosa entre foliões, devotos, padre e Igreja. Já em 2024, Edival me relatou que esteve em reuniões e criticou muito o acontecido, defendendo que uma das tradições mais importantes da Festa do Divino são os foliões e a procissão. Nesse ano de 2024 a procissão estava programada para a penúltima noite da festa, mas não ocorreu devido ao tempo chuvoso.

No final das tardes de romaria, os foliões intencionalmente se dirigem a alguma casa onde eles sabem que ganharão estadia, ou como chamam, o Pouso. Nessa casa, já previamente conhecida pelos foliões, eles tocam a música do Pouso, que é a mesma música da Chegada e Agradecimento, mas com versos dirigidos ao pedido de Pouso. No primeiro dia da romaria de 2024, percebi que todas as músicas tiveram apenas dois versos, e apenas na última casa, quando cantaram o Pouso, é que cantaram mais que dois versos. Na casa do Pouso os Foliões ganham refeição e abrigo até o dia seguinte, quando cantam a Alvorada às 06 horas da manhã. A música da Alvorada é a mesma da Chegada, mas com versos diferentes. Após a Alvorada, geralmente os foliões ganham um café da manhã dos anfitriões. Após isso

²⁷ Esta é a paróquia da Igreja Matriz de Guaratuba. Ali se encontra a histórica igreja que está presente desde a fundação da cidade no séc. XVIII. O prédio foi tombado e restaurado em 1972 pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

cantam uma Despedida e seguem o itinerário da romaria por outras casas. No caso do bairro Caieiras, em 2024, os foliões ficaram literalmente hospedados na casa de um casal, Maria e José Carlos, velhos conhecidos dos foliões, voltando ao longo do dia para tomar café e ganhar outras refeições. Essa relação de acolhimento depende do grau de amizade e intimidade que existe entre os anfitriões e os foliões.

2.3 A VIOLA

A viola, instrumento trazido ao Brasil pelos portugueses, tem figura central nesta pesquisa. Dessa forma contextualizamos aqui um pouco de sua história desde Portugal, chegando ao Brasil e aqui se desenvolvendo em várias regiões do país, cada uma com sua peculiaridade. Focamos aqui no instrumento que chamamos viola caiçara, que se desenvolveu na região e possui suas características próprias.

2.3.1 As Violas em Portugal

Para abordar as violas em Portugal, começamos abordando a origem de sua nomenclatura. A respeito disso, Márcia Taborda (2002) afirma:

Esse instrumento, que floresceu e se difundiu principalmente na Espanha durante os séculos XV e XVI, chegou a Portugal com o nome de viola (a viola da mano). A respeito do nome dado ao instrumento, o “Dicionário de Música”, de Tomás Borba e Fernando Lopes Graça, assinala a antiga prática, desenvolvida em vários países da Europa, de esculpir uma figura feminina ou então uma flor – a violeta (do latim: viola), encimando o cravelhal das violas de cordas friccionadas. Tal fato levou à “suposição de alguns musicólogos, não disparatada certamente, de ter sido esta flor que deu nome à família dos citados instrumentos”. Cumpre notar que palavra viola e, do mesmo modo, vihuela se consolidou historicamente sempre acompanhada de complemento: da mano, de arco, da gamba, da braccio, d’amore; e em Portugal (e Brasil), onde alcançou extrema popularidade, incorporou especificações regionais como viola de tripa, de arame, de dois corações, braguesa, micalense, caipira, viola de cocho, etc. (Taborda, 2002, p. 138 e 139)

As violas brasileiras descendem das violas portuguesas que chegaram “já no início da colonização”, de acordo com vários autores, como Roberto Correa (2002): “trazida por colonos e jesuítas portugueses” (p. 21). Desta forma, é interessante que levemos atenção às origens das violas em Portugal, para que possamos entender as violas do Brasil.

Antes disso, não podemos deixar de citar o *oud*, ou alaúde árabe, que de acordo com a história é o precursor de vários instrumentos de corda posteriores, entre eles a viola. Segundo Ivan Vilela (2011), o alaúde árabe “foi o primeiro instrumento de cordas dedilhadas com braço onde as notas podiam ser modificadas, que chegou à Europa” (p. 116).

A partir da relação entre mouros, cristãos e judeus, por conta das invasões na Península Ibérica, foram gestados vários instrumentos de corda. Até que por volta do séc. XIII surgiu a guitarra latina. Em documentos portugueses, as referências à viola mais antigas que se tem conhecimento são nas iluminuras do “Cancioneiro da Ajuda”, manuscrito datado de 1280 (Taborda, 2002). Ernesto Veiga de Oliveira, etnólogo português, resume a história do instrumento:

Em qualquer caso, no século XIII, a guitarra latina prefigura a forma essencial da vihuela ou viola quinhentista, que seria compreensivelmente seu prolongado direto. E a nossa viola atual, que o mesmo é essencialmente que essa viola quinhentista, teria desse modo como protótipo e longínquo antepassado a guitarra latina do Arcipreste de Hita, ou seja, o velho instrumento jogralesco do ‘Cancioneiro da Ajuda’. (Oliveira, 1982, p. 190 *apud* Taborba, 2002).

João de Freitas Branco, musicólogo português afirmou que a arte e o instrumental dos jograis²⁸

Eram gente de extração baixa e costumes pouco recomendáveis que sabiam tanger instrumentos, fazer sorte de malabarismos e outras habilidades [...] os contratavam para acompanharem em suas trovas tocando algum instrumento dos que vemos nas iluminuras dos cancioneiros: alaúde, guitarra mourisca ou latina, rabeca (Branco, s.d., p. 21 *apud* Taborda, 2002).

Há uma tradição que conta que teriam sido encontradas “dez mil guitarras”, as violas da época, abandonadas pelos portugueses nos campos de Alcácer-Quibir, após derrota portuguesa. Então, como conta Vilela (2011),

A presença dos árabes e seus instrumentos na Península Ibérica fez com que este lugar se tornasse um dos grandes berços dos instrumentos de cordas dedilhadas do planeta. A partir do alaúde árabe e da guitarra latina

²⁸ Na Idade Média, era o artista, geralmente das classes mais humildes, que ganhava a vida divertindo o público, nos palácios ou nas praças públicas, com sátiras, mágicas, acrobacias, mímica etc. Ou artista medieval que cantava e recitava poesia; [A partir do sec.X, os jograis começaram, juntamente com os menestrelis, a divulgar a poesia trovadoresca, cantando-a acompanhados de música.]. (Fonte: Dicionário Oxford Languages)

surgiram as vihuelas, na Espanha, e as violas de mão, em Portugal (p.117)

Tudo indica que as violas em Portugal subsistiam entre as camadas mais populares até a nobreza. É sabido que “D. João III tinha um violeiro privativo – Diogo Dias, nomeado por alvará de 24 de maio de 1551” (Taborda, 2002, p. 140). E entre outros documentos, a viola também é citada pelo grande poeta Camões na peça Filoderno:

A viola, Senhor, vem
Sem primas nem derradeiras
Mas sabe que lhe convém?
Se quer, Senhor, tanger bem,
Há de haver mistr terceiras
(Branco, s.d., p. 22 *apud* Taborda, 2002)

Através da menção de Camões às cordas da viola – primas, derradeiras e terceiras – dá-se a entender que o poeta tinha algum conhecimento prático dos instrumentos de corda, o que era comum a um poeta de sua época.

Tendo em conta estes e outros relatos, percebe-se que no século XV e XVI a viola “era largamente difundida em Portugal, sendo considerada o principal instrumento dos jograis e cantares trovadorescos” (Corrêa, 2002, p. 21).

Segundo Marchi (2006), a viola em Portugal é “associada às diversões e às manifestações lúdicas, são raras as ocasiões em que a viola aparece em tradição de fundo religioso”. E foi “mais recentemente incorporada ao conjunto instrumental de algumas folias do Espírito Santo nos Açores” (p.60). Assim pode-se pensar que a viola foi mais incorporada às Folias religiosas justamente no Brasil, apesar de as Folias também serem associadas às “manifestações lúdicas”. No entanto, ao que parece a viola em Portugal sempre transitou em ambientes semelhantes aos que transita no Brasil. “Geralmente tocada por homens, como acontece também no Brasil, as violas em Portugal acompanhavam as romarias, as rusgas, as chulas, as modas campaniças, os bailes e diversões do povo” (Marchi, 2006, p. 61). Semelhantes às expressões da viola brasileira. No entanto o detalhe de “geralmente tocada por homens”, de alguns poucos anos para cá parece estar mudando no Brasil, sendo que progressivamente vê-se um aumento das mulheres tocando viola no país, tanto nas tradições populares, como na música da indústria fonográfica. O tema das mulheres violeiras poderia por si só galgar uma extensa pesquisa. Podemos citar algumas das mulheres tocadoras de viola mais significativas do

mundo fonográfico como Inezita Barroso, Helena Meirelles e Juliana Andrade.

Sobre as variadas violas encontradas em Portugal, Lia Marchi explica algumas nomenclaturas:

No continente, as violas populares receberam nomes que fazem menção às terras em que eram encontradas. Foram divididas em braguesa na região do Minho, toeira de Coimbra, beiroa nas Beiras, amarantina próxima de Amarante no Douro, campaniça no Baixo Alentejo. Nos Açores, a viola popular, comumente chamada viola da terra, tem duas variantes: a terceirense, da Ilha Terceira e a micalense, de São Miguel. Na Ilha da Madeira, a chamada viola da Madeira (Marchi, 2006, p. 61).

Ao que Ivan Vilela (2011) completa: “Elas variavam no tamanho, na forma e no número de cordas, mas, na maioria das vezes, mantinham uma característica comum: ter cinco ordens de cordas” (p. 118).

Pelo que se sabe, grande parte destes instrumentos chegaram ao Brasil, preservando as cinco ordens de cordas e dando origem a uma variedade de violas que se desenvolveram, cada uma a seu modo muito peculiar, dada a cultura de cada região brasileira.

2.3.2 As Violas no Brasil

Já em solo brasileiro, é provável que as violas já estivessem presentes anteriormente, mas os primeiros registros que se tem notícia da viola são nas cartas dos jesuítas que chegaram ao Brasil com o militar Tomé de Souza em 1549. Foram esses jesuítas quem introduziram no Brasil os instrumentos europeus, sobretudo as violas.

Ivan Vilela (2011), sugere que

O padre José de Anchieta, o mais importante nome no processo de catequese dos indígenas no início da colonização do Brasil pelos portugueses, sustentou todo o seu projeto de catequização dos índios através do uso da música e das práticas teatrais. Seria correto pensarmos que a viola, instrumento harmônico, possa ter sido utilizada nos acompanhamentos dessas danças indígenas uma vez que até hoje a utilizamos para acompanhar o cururu ou o sapateado e palmeado do cateretê. (Vilela, 2011, p. 122)

O padre Fernão Cardim, em visita às missões jesuíticas entre os anos de 1583 e 1590, passou pelos estados da Bahia, Pernambuco, Espírito Santo, Rio de

Janeiro e São Vicente (São Paulo). Ele relata o que viu em cartas endereçadas ao Provincial em Portugal. E que em toda parte foram recebidos por índios: “[...] uns cantando e tangendo a seu modo”, outros “[...] com uma dança de escudos à portuguesa, fazendo muitos trocados e dançando ao som da viola, pandeiro, tamboril e flauta” (Cardim, 1980, p. 145 *apud* Taborda, 2002). Em algumas aldeias, “[...] há escolas de ler e escrever, onde os padres ensinam a ler, a contar, a cantar e tanger; tudo tomam bem, e há já muitos que tangem flautas, violas, cravos” (Cardim, 1980, p. 55 *apud* Taborda, 2002).

Também os colonos portugueses se dedicavam a viola, já nessa época. Há documentos desses colonos portugueses onde a viola é citada, como o poeta luso-brasileiro Bento Teixeira, autor de “Prosopopeia”, “criticou, por volta de 1580, Antônio da Rosa, cantor que se acompanhava à viola de arame” (Taborda, 2002, p. 142).

Estes relatos nos levam a entender que a viola foi introduzida no Brasil pelos jesuítas, “que eram a elite intelectual da colônia” (Taborda, 2002) e pelos colonos portugueses. “É interessante notar que, ao introduzir a viola na catequese de forma sistemática, os jesuítas transmitiram rudimentos da técnica de execução, assim como da técnica de confecção” (idem, p. 143).

Socialmente, entende-se que a viola foi um instrumento que predominou até mesmo nas áreas urbanas do Brasil, até o século XVIII, para no século seguinte, ser substituída pelo violão. Como afirma Ivan Vilela (2011): “Apesar de nos remeter ao mundo rural, a viola foi antes um instrumento urbano, tanto em Portugal quanto no Brasil” (p. 114). E pode-se dizer que até essa época (séc. XVIII), a viola era o instrumento utilizado pelas classes dominantes da colônia para difundir entre as classes subalternas a cultura moderna da música do ocidente. Esses grupos subalternos incluíam os indígenas, negros, escravos e classes subalternas dos colonos.

Os emigrantes portugueses que a partir de meados do século XVI transferiram-se para o Brasil em escala crescente, a maioria dos quais pertencente às camadas subalternas da sociedade, trouxeram “[...] de corpo e alma, árvore enraizada, todas as tradições e costumes, dos hábitos de vida às práticas de construção e diversão, das contas do rosário à viola, dos folguedos às festas do Espírito Santo e ao culto pelo Senhor Santo Cristo”, como poeticamente nos conta José Alfredo Ferreira de Almeida (1990). (Taborda, 2002, p.144).

Segundo Roberto Corrêa (2002), “A viola no Brasil, além de manter inalteradas as principais características do instrumento português, preservou seu forte caráter popular”, e o instrumento é “encontrado em todas as regiões brasileiras – e presente em várias de nossas manifestações tradicionais” (p.24). Uma dessas manifestações tradicionais onde a viola é encontrada é na Folia do Divino, sobretudo a de Guaratuba, à qual esse trabalho tem o foco principal.

Corrêa utiliza o termo “viola de arame” para referir-se a “todas as espécies de violas diretamente oriundas do popular instrumento português do século XV” (2002, p.29). Ele diz que “A designação *viola de arame*, já no século XVIII, passou a ser usada referindo-se à viola encordada com cordas metálicas, logo se firmando, devido ao desuso das cordas de tripa” e que também

Fazendo referência à sua utilização ou qualificando características próprias, nossa viola recebe diversos nomes: *viola de dez cordas*, *viola de pinho*, *viola caipira*, *viola nordestina*, *viola de fandango*, *viola sertaneja*, *viola de feira*, *viola brasileira*, *viola branca*, *viola pantaneira*, *viola campeira*, *viola cabocla*, entre outros. São nomes que, denotando o mesmo instrumento – já que sua origem e suas características básicas são comuns -, revelam sua adequação ao meio e sua penetração em vários contextos culturais. (Corrêa, 2002, p. 29)

(Siqueira, 1956 *apud* Corrêa, 2002) discorrendo sobre a *viola de arame*, escreve que era “assim chamada no século XVIII, para diferenciar da *violeta*, que era instrumento de arco e também da *viola de amor*”. Dessa forma vemos que o termo “viola de arame” qualifica o instrumento em todas as suas variações, e os diferencia de outros, como os citados, e também da viola, instrumento de cordas friccionadas da família do violino. No entanto, o pesquisador e violeiro Ivan Vilela afirma que este termo é pouco usado em Portugal.

Diante dessas definições, este trabalho estabelece o termo “viola caiçara” como o que melhor define o tipo de viola a que dedicamos este estudo, por ser a viola comum nas tradições do território caiçara. E esta viola caiçara é um dos instrumentos que fazem parte do complexo genérico das violas vindas de Portugal.

Segundo Ivan Vilela (2011):

Das cinco violas portuguesas apenas a amarantina e a campaniça não fincaram raízes no Brasil. As violas beiroas, hoje praticamente extintas em Portugal, ainda mantém sua linhagem nos fandangos do litoral sul de São Paulo e norte do Paraná. No Paraná são chamadas de viola fandangueira e em São Paulo, na região de Iguape, de viola branca, segundo nos informou

o pesquisador Rogério Gulin na coletânea Museu vivo do Fandango (2006) (Vilela, 2011, p. 119 e 120).

Sobre as violas portuguesas que no Brasil vieram a ser conhecidas por “viola branca”, “viola fandangueira”, “viola de caxeta” ou “viola caiçara”, termo predominante nesta pesquisa, discorreremos no subcapítulo a seguir.

2.3.3 As Violas Caiçaras

Uma definição do violeiro e pesquisador Roberto Corrêa, que aqui chama o instrumento por “viola do Litoral Sul”:

As violas do Litoral Sul se apresentam com oito ou dez cravelhas com cinco, seis, sete e até oito cordas, também agrupadas em cinco ordens. Algumas possuem um pequeno cravelhal - com apenas uma cravelha - ao lado do tampo, afixado entre este e a lateral do braço. (Correa, 2002. Tocadores p. 79)

Segundo Marchi (2006), o folclorista Alceu Maynard Araújo em “Folclore Nacional”, publicado em 1964, ensaiou uma divisão das violas brasileiras e chamou de “viola angrense” o instrumento com características caiçaras.

A viola angrense, que se espalhou pelo litoral paulista até Cananéia, tem as mesmas características da chamada fandangueira, usada no litoral do Paraná e de São Paulo na formação do conjunto instrumental do fandango. Maynard ressalta que a angrense, caracteriza-se por uma caixa de ressonância larga e pelo uso de 7 cordas, sendo comum encontrar uma corda chamada cantadeira, que se arma em um cravelhal suplementar colado ao corpo do instrumento, chamado *piriquito* ou *benjamim*. Este mesmo dispositivo é também encontrado nas fandanguieras do Paraná. (Marchi, 2006, p. 56)

Nessas descrições da viola angrense temos exatamente a viola caiçara. A corda do cravelhal suplementar que chamamos aqui de “turina”, adquire vários nomes conforme o local, como vemos na descrição de Marchi. E também os termos “viola fandangueira” ou “viola de fandango” podem ser usados para definir a viola caiçara. Marchi ainda cita Domingos Morais em “Os instrumentos musicais e as viagens dos portugueses” e destaca que este cravelhal suplementar é:

(...) idêntico ao da viola beiroa, instrumento português da região raiana, na faixa leste do distrito de Castelo Branco, onde acompanha os parabéns aos noivos e outras canções, nas tabernas e nos dias de festa. Tinha também

funções cerimoniais, na Dança dos Homens das festas em honra de Senhora dos Altos Céus na Lousa (Portugal). Alceu Araújo considera este dispositivo para a corda cantadeira de "nítida influência portuguesa", levado pelos imigrantes beirões. (Morais, 1986, p.44 *apud* Marchi, 2006, p. 56)

Em Guaratuba, é comum os foliões referirem-se a essa viola como a “viola de caxeta”. No estado de São Paulo, o termo “viola branca” parece ser o mais utilizado para definir o que aqui chamei de “viola caiçara”. O fato da caxeta ser a principal madeira utilizada para a construção dos instrumentos caiçaras, e ser uma madeira muito clara, provavelmente é o que contribuiu para o uso desta definição. Cíntia Ferrero (2007) afirma:

No Vale do Ribeira – São Paulo, sobretudo nas regiões de Iguape, Cananéia e litoral do Paraná, a *viola branca* – principal instrumento musical utilizado na dança do *fandango* – ainda é construída artesanalmente, tendo preservado muitas técnicas de construção e execução desde sua chegada a terras brasileiras. (Ferrero, 2007, p. 07)

Sobre essa afirmação, é válida até hoje, ao menos no litoral do Paraná. O que pude presenciar em campo é que na Ilha dos Valadares, em Paranaguá, a construção de violas é atualmente fértil, através da Associação Mandicuera e outros mestres de fandango que ali vivem. Na região de Guaraqueçaba é bem possível que músicos caiçaras da Família Pereira²⁹ ainda estejam construindo violas. Já em Guaratuba, não foi encontrado durante essa pesquisa, algum construtor de violas em atividade no município ou arredores, mas segundo os foliões, ainda há pessoas aptas a construir. Sabe-se que alguns dos foliões de Guaratuba utilizavam ou utilizam instrumentos feitos pelo senhor Bento de Matinhos. Mas em conversa que tive com Jânio, sobrinho de Bento, este me afirmou que seu tio não fabrica mais instrumentos, devido a problemas de saúde. Bento é irmão do folião Jorge “Corocoxó”, que também construía instrumentos, mas que também, segundo seu filho Jânio, já não constrói e nem participa das folias, por debilidade de saúde. Até o final desta pesquisa os irmãos Jorge e Bento foram os principais nomes de

²⁹ Família tradicional do fandango caiçara. “Até a década de 1990, a família Pereira vivia em Rio dos Patos, comunidade rural da cidade de Guaraqueçaba, Paraná, e lá a prática do fandango era intimamente ligada ao cotidiano rural, através dos mutirões e dos acontecimentos sociais. Atualmente, por conta das restrições à caça e ao roçado das leis ambientais que os fizeram abandonar Rio dos Patos, e algumas vezes por motivos pessoais, os membros da família Pereira se encontram dispersos pelo litoral do Paraná e de São Paulo e possuem forte atuação no fandango da região” (Gramani, 2009, p. 15).

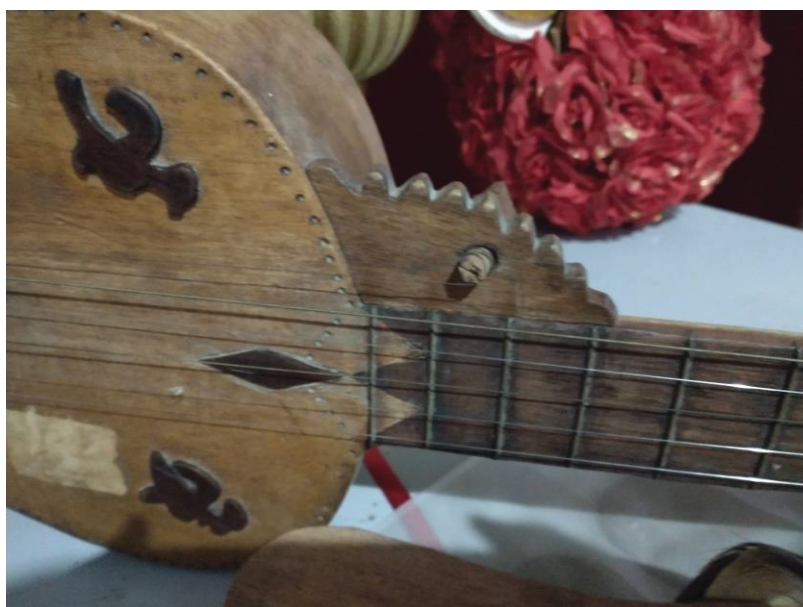
construtores da região relatados, no entanto não estão em atividade.

Sobre as origens portuguesas da viola caçara, é provável que ela tenha descendido da “viola Beiroa” de Portugal. Roberto Corrêa, ao explicar sobre as variadas violas portuguesas, destaca:

A viola que mais se diferencia é a *viola beiroa*, pois, além do cravelhal normal, com dez cravelhas – onde as cordas são esticadas – apresenta outro pequeno cravelhal, ao lado da caixa de ressonância, em cima do braço, com duas cravelhas. No litoral sul do estado de São Paulo e no litoral do Paraná, encontram-se, ainda hoje, violas também com este pequeno cravelhal ao lado da caixa de ressonância, mas com apenas uma cravelha. (Corrêa, 2002, p. 22)

Uma característica marcante das violas caçaras é justamente esta cravelha ao lado da caixa de ressonância, a qual estica uma corda do cavalete apenas até o início do braço do instrumento. Das violas do litoral paranaense que se teve conhecimento nesta pesquisa, todas tem essa característica, as de Paranaguá, Guaraqueçaba e inclusive a viola³⁰ de Guaratuba, que era utilizada pelo falecido seu Naico até 2018.

FIGURA 6: VIOLA QUE PERTENCEU A NAICO



Fonte: o autor (2023). Viola em exposição na antiga Igreja Nossa Senhora do Bom Sucesso, Guaratuba. Detalhe do cravelhal.

³⁰ Soube-se através de Aorelio Domingues, que a viola que Naico utilizava na Folia do Divino fora fabricada por Leonildo Pereira, de Guaraqueçaba.

Ainda sobre as origens portuguesas da viola caçara, Corrêa também destaca algumas características presentes até hoje na construção artesanal desses instrumentos:

Pode-se constatar que a viola no Brasil, praticamente, manteve a estrutura básica do instrumento português, seguindo o mesmo padrão, com cravelhas de madeira, cavalete trabalhado, e a trasteira, ou regra – madeira onde se fixam os trastos – no mesmo nível do tampo ou texto sonoro do instrumento. Assim eram as violas brasileiras mais difundidas, encontradas entre os violeiros tradicionais e fabricadas artesanalmente. A maioria possuía apenas dez trastos, mas algumas apresentavam alguns trastos a mais, fixados no próprio tampo. Ainda hoje, há artesãos que as constroem com estas características. (2002, p. 23)

Essa descrição de Corrêa ilustra bem o que são as violas caçaras até os dias de hoje. As violas encontradas nesta pesquisa, possuem exatamente essas características: cravelhas de madeira, cavalete trabalhado e o “braço” do instrumento no mesmo nível do tampo, com apenas dez ou doze trastes.

Uma característica do encordoamento das violas caçaras, é a de que a primeira ordem, diferente de um violão, não é a corda mais fina. Encontrou-se nessa pesquisa violas com a 2ª ordem sendo a mais fina, ou as vezes a 3ª ordem. Essa característica possivelmente tem sua explicação no instrumento que deu origem às violas: o *oud*, ou alaúde árabe. Sobre essa origem e semelhanças do *oud* com a viola³¹ Ivan Vilela (2011) nos explica:

Curioso observarmos que a viola mantém como característica básica de seu velho ancestral as cinco ordens de cordas. O alaúde árabe tem cinco pares uníssonos e às vezes um bordão só, é colocado abaixo das cordas mais agudas para facilitar as respostas entre graves e agudos na melodia. Muitas vezes este bordão é utilizado como um pedal. Normalmente este bordão solo tem a mesma nota que os bordões em dupla. Já a viola, independente do número de cordas que venha a possuir, de cinco a quinze, sempre mantém a ideia das cinco ordens, podendo ser estas simples, duplas, triplas ou até mistas. (p.116)

Como já iniciamos o assunto falando das violas portuguesas, não podemos deixar de lembrar essa herança que foi deixada pelo alaúde árabe. E que, curiosamente, a viola caçara preserva esta característica, ao possuir uma corda grave como a primeira ordem. A viola caçara também preserva o número de cinco

³¹ Para fluência do texto, muitas vezes se mencionará apenas o termo “viola” para se referir ao complexo genérico das “violas de arame”, diferenciando da viola clássica de arco.

ordens, muitas vezes mesclando entre ordens simples e duplas, mais a corda turina.

No início do século XX começaram a se estabelecer em São Paulo/SP fábricas especializadas na confecção de instrumentos musicais, como a *Del Vecchio* e a *Gianinni*. Então “a confecção de violas artesanais foi entrando em declínio à medida que a produção em série começou a disponibilizar, no mercado, violas a preços mais acessíveis” (Corrêa, 2002, p.23). No entanto, este fato afetou significativamente a construção da chamada viola caipira, e não a viola caçara, pois esta, até os dias de hoje, não entrou na construção em série das fábricas, provavelmente pela pouca demanda de mercado. Isso fez com que até os dias atuais, as violas caçaras sejam construídas apenas artesanalmente, mantendo suas características peculiares, e em praticamente todo o território caçara.

A medida em que essas fábricas começaram a fabricar violas em série, foram também realizando “modificações em suas violas, diferenciando-as dos modelos tradicionais” (*ibidem*, p.23). (Corrêa, p.23) levantou essas principais modificações: a “trasteira que passou a alcançar a boca do instrumento, e é colada ao tampo, formando um ressalto”... “no cravelhal, onde as cravelhas de madeira foram substituídas por tarraxas de metal; e no número de trastes da pestana ao pé do braço, que passou de dez a doze”. Portanto essas modificações não foram aplicadas, efetivamente, nas violas caçaras, com exceção de algumas, como o número de trastes ao pé do braço. Aorelio Domingues tem construído a viola caçara com doze trastes. Alguns ajustes também para melhora da afinação já têm sido utilizados, como o ajuste individual de cada corda no rastilho, o que comumente é chamado de “microafinação”.

Corrêa explica que “A partir da década de 80, artesãos especializados na construção de instrumentos musicais (*luthiers*) dedicaram-se, também, à fabricação de violas” (2002, p.24). Esse fato vem acontecendo ainda muito lentamente em relação à viola caçara. Alguns construtores da viola caçara, como Aorelio Domingues e Cleiton Prado³², já têm utilizado técnicas da luteria tradicional para a confecção dos instrumentos, com utilização de maquinário. Com isso mesclando o trabalho artesanal e tradicional caçara com as técnicas ocidentais da luteria. Dessa

³² Cleiton Prado Carneiro, nascido na Juréia, Cidade de Iguape. Aprendeu a fazer rabeca e viola ainda pequeno, com seu tio Braselide. Possui instrumentos expostos em diversos lugares do país e já vendeu para países da Europa. Atualmente reside em Peruíbe-SP, onde mantém seu ateliê. (retirado do *facebook*, perfil “Cidade de Iguape”, em 2019)

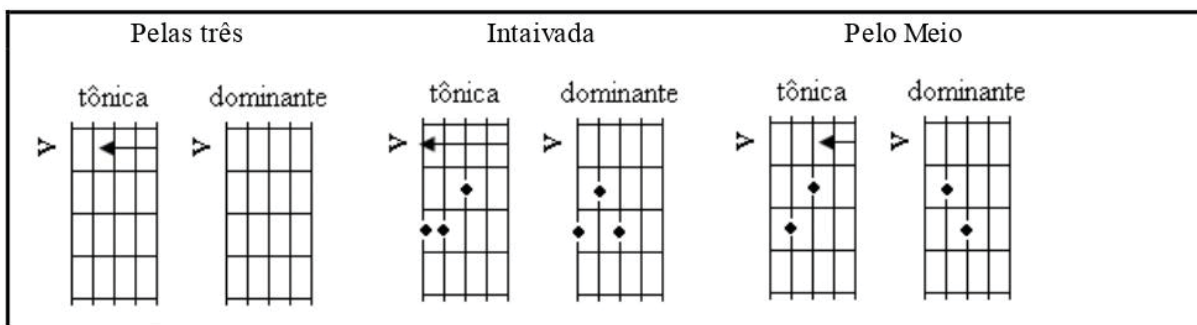
forma pode-se diferenciar as violas caiçaras puramente artesanais, feitas com técnicas aprendidas pela tradição oral, e as violas caiçaras já feitas com algum tipo de técnica da luteria oficial. No núcleo de Guaratuba não foram encontradas violas com técnica de luteria, unicamente as artesanais e, atualmente, a viola caipira da fábrica Rozini.

Segundo registros de Corrêa (2002) e Gramani (2009), a viola caiçara paranaense possui três afinações: “Intaivada”, “Pelo Meio” e “Pelas Três”, principalmente tratando-se da viola do fandango caiçara. Daniela Gramani em sua dissertação fez uma tabela das posições usadas nas três afinações da viola caiçara, conforme explica:

São encontradas três formas diferentes de tocar a viola, chamadas pelos fandangueiros de intaivada, pelo meio e pelas três, que se diferenciam uma das outras principalmente pela posição dos dedos do violeiro no braço do instrumento. No fandango há a utilização basicamente dos acordes de tônica e dominante. A tabela 2 apresenta um esquema da posição dos dedos nas três afinações. (Gramani, 2009, p. 28)

E a seguir apresentamos a tabela da referida autora:

FIGURA 7: POSIÇÕES BÁSICAS NAS TRÊS AFINAÇÕES DA VIOLA CAIÇARA



Fonte: Gramani (2009, p. 48).

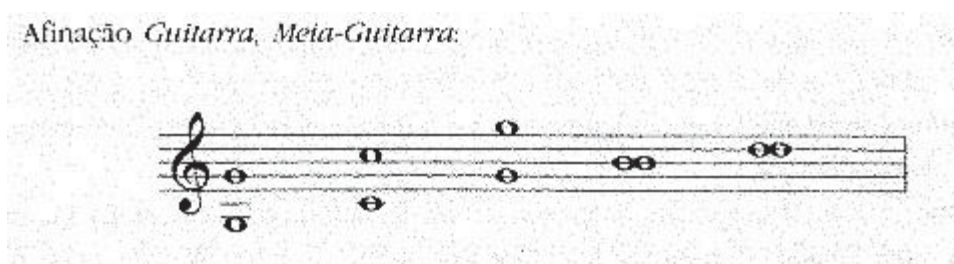
Essa tabela apresenta as posições da mão esquerda da viola principalmente no repertório de fandango. A presente pesquisa dá maior atenção às posições das afinações “Pelas Três” e “Pelo Meio”, pois são afinações importantes para a compreensão da viola de Guaratuba, e possivelmente são afinações que eram utilizadas nas práticas musicais deste município.

Frederico Gonçalves Pedrosa (2016), escreveu o artigo “A Afinação ‘Pelas Três’ da Viola Fandanguera de Morretes no Estado do Paraná”. Nesse artigo o autor

explica e cataloga a afinação encontrada no município de Morretes e que era usada pelo mestre Martinho dos Santos. O autor usa como base teórica o livro do professor doutor Roberto Nunes Corrêa (2002) “A arte de pontear viola”, e através de um processo de autoaprendizagem, chega a uma conclusão atualizada da afinação “Pelas Três”.

As informações sobre a afinação “pelas três” do livro de Corrêa (2002), segundo Pedrosa (2016), são conflitantes com as informações registradas no dossiê preparado para o registro do fandango pelo IPHAN (2011). Segundo ele, nesse documento a afinação “pelas três” é mais próxima da que Corrêa catalogou como “guitarra” ou “meia guitarra”. Corrêa (2002) registrou essa afinação da seguinte forma:

FIGURA 8: AFINAÇÃO GUITARRA, MEIA GUITARRA



Fonte: Corrêa, (2002).

Esse conflito de informações levou Pedrosa (2016) à pesquisa histórica, e a um desenvolvimento de processo cognitivo de autoaprendizagem da afinação “pelas três”. Partindo da afinação “guitarra”, o autor buscou por imitação e percepção, chegar aos toques de viola de seu Martinho dos Santos, através de gravação audiovisual em DVD do Festival Femucic (2008). Após várias adaptações no encordoamento e na relação intervalar das cordas, e após vários testes o autor definiu a afinação “Pelas Três” de Morretes-PR da seguinte forma:

FIGURA 9: AFINAÇÃO "PELAS TRÊS" DE MORRETES-PR



Fonte: Pedrosa (2016).

Após conversas com o referido autor e outros amigos pesquisadores, este que vos escreve optou por utilizar a afinação “pelas três” catalogada por Pedrosa (2016) como ponto de partida também para a autoaprendizagem da viola da Folia do Divino de Guaratuba, por vários motivos que descrevo em capítulos a frente.

Ainda sobre as afinações da viola caiçara, os pesquisadores Kilza Setti, Alceu Maynard de Araújo e Rossini Tavares de Limar encontraram e catalogaram afinações diferentes das três mencionadas aqui, em municípios do litoral de São Paulo. Como o presente trabalho se dá sobre a viola de Guaratuba, não me atentarei agora aos detalhes das afinações catalogadas no estado de São Paulo.

Na prática da Folia do Divino, a viola apresenta também outros acordes além daqueles da tabela de Gramani (2009). Na Folia de Valadares, a viola é afinada em “Intaivada”, e na maior parte das músicas a viola é tocada utilizando acordes nas três primeiras casas. As posições são semelhantes às do violão, pois a afinação “intaivada” segue o mesmo padrão intervalar deste instrumento.

2.3.4 Viola caiçara de Guaratuba

Para uma breve descrição das violas encontradas em Guaratuba durante essa pesquisa, escreverei da atualidade para o passado.

A viola utilizada atualmente (2024)³³ pelo violeiro Abel Cordeiro, mestre da folia de Guaratuba, é uma viola caipira³⁴ da fábrica Rozini³⁵, série “ponteio”. A viola

³³ E em 2025, período de conclusão deste texto, Abel Cordeiro segue em romaria usando a mesma viola caipira mencionada.

³⁴ A viola caipira é o tipo de viola mais difundida no Brasil. Descende diretamente das violas portuguesas. Em sua maioria, possui 10 cordas divididas em 5 pares. A viola caipira foi amplamente divulgada através da música caipira fonográfica, a partir de 1929, e nas últimas décadas passou a ser fabricada em série.

pertence a Edival, o “tiple” da Folia. Desde 2020 se evidenciou o uso de viola caipira, com os violeiros foliões Edgar e Abel.

A técnica de execução da viola atual, conforme já foi descrito, encontra-se defasada. A viola é empunhada pelo violeiro, que faz um gestual da técnica de execução, mas não chega a ferir as cordas e por consequência a viola não emite som³⁶. Pelo menos não a ponto de caracterizar uma função musical efetiva.

Até 2018, Naico era o violeiro da folia de Guaratuba. Ele usava uma viola caçara construída por Leonildo Pereira³⁷, de Guaraqueçaba, como ilustra a foto a seguir:

FIGURA 10: VIOLA DE NAICO



Fonte: Ronaldo Tinoco Miguez (2014). Viola construída por Leonildo Pereira e usada por Naico por muitos anos na romaria da folia do Divino de Guaratuba.

A característica da madeira do bojo da viola de Naico nos sugere que foi feita de caxeta, madeira clara e característica dos instrumentos musicais caçaras. A “mão” da viola possui dez furos para as cravelhas, no entanto Naico usava a viola encordada com apenas cinco cordas mais a “turina”, corda esticada do cavalete até o início do braço do instrumento, onde possui uma cravelha avulsa, como pode-se perceber na foto. As cordas utilizadas são as de aço, provavelmente as mesmas do violão de cordas de aço. O braço da viola possui dez trastos, e está na mesma altura

³⁵ Fábrica de instrumentos brasileira, sediada no estado de São Paulo e fundada em 1995. A Rozini fabrica nos dias de hoje muitos modelos da viola caipira de 10 cordas.

³⁶ Não se pode ignorar que a viola, sendo um instrumento oriundo dos alaúdes, é no geral, um instrumento de baixa projeção sonora comparada à rabeca e a caixa. No entanto, no caso estudado, a viola realmente sequer está sendo tocada.

³⁷ Mestre Leonildo Pereira é considerado por muitos o maior mestre fandanguero do Paraná, Leonildo Pereira era construtor de instrumentos, rabequeiro e violeiro. Nasceu no município de Cananéia, em 1942, mas se mudou ainda criança com a família para Rio dos Patos, onde compartilhou sua paixão pelo fandango com amigos, visitantes e familiares. Dedicou sua vida à preservação e à prática do Fandango Caiçara, uma manifestação popular que reúne dança, música e poesia. Faleceu em maio de 2024.

do tampo da viola. Ao que se percebe, a viola é “escavada”, ou seja, seu corpo é feito de uma só peça de madeira escavada, e o seu tampo colado. A viola possui detalhes ornamentais que podemos chamar de “marchetaria”. Além de alguns desenhos nas extremidades do tampo, há madeiras mais escuras coladas, artesanalmente lapidadas em forma de pássaros, o que era uma característica de instrumentos feitos por Leonildo Pereira. Na foto também vemos um captador elétrico acoplado na “boca” do instrumento, que serve para ligar numa caixa amplificadora. No entanto não se tem conhecimento se Naico utilizava a viola amplificadora em alguma ocasião.

Sobre a afinação da viola de Naico, não existe nenhum registro. No entanto, ao longo do texto vamos explicando e levantando as possibilidades. É possível, pela forma como Naico tocava, que usasse a afinação “pelas três”. No entanto, através do processo de imitação e percepção, além dos relatos de outros foliões tem-se chegado à conclusão de que Naico não tinha um padrão fixo para afinar. Até porque Naico recorria a outros músicos da Folia para afinar sua viola.

As violas que foram utilizadas antes dessas citadas, carecem de informações e registros. Há poucas fotos dos foliões de mais de 20 anos atrás, ou seja até 2005. O que dificulta as informações visuais e sonoras sobre as violas que eram utilizadas no passado. Mas de qualquer forma, discorreremos um pouco sobre isso. As principais informações, foram obtidas através dos relatos e entrevistas com os foliões, e estarão no capítulo 5, como alguns dos resultados desta pesquisa. Além de análises de algumas fotos das violas antigas fotografadas em Guaratuba. Estas fotos dos antigos violeiros de Guaratuba nos ajudaram na compreensão das afinações e toques da viola, conforme abordaremos nos resultados.

2.4 O VIOLEIRO, O MESTRE

A presente pesquisa leva também um olhar para o personagem que está por trás da viola na Folia do Divino, o violeiro, o Mestre. Este sujeito tem funções musicais, sociais e simbólicas, e aqui fazemos um breve comentário sobre este sujeito e os que cumprem esse papel na Folia de Guaratuba, ao que abordaremos também nos capítulos de resultado e discussão.

Geralmente, nas Foliás do Divino que se tem conhecimento, o chamado Mestre, é também o tocador de viola, ou violeiro. O Mestre tem a função principal de

criar os versos, ou cantar versos já existentes. Mas é dele quem parte o verso que será repetido pelo coro de três vozes. Essa seria sua função musical principal, uma espécie de coordenador da música executada. O Mestre, nos seus versos, busca captar a circunstância do momento, ao que ele canta os versos relacionados a esse contexto. Por exemplo, na música de Agradecimento ao Pouso, em uma ocasião Abel puxou o verso: *“Oi vamo agradecer o pouso, vamo agradecer o pouso...Que o devoto nos cedeu”*. Em outra ocasião, após cantarem a Chegada e receberem uma oferta, começam a cantar o Agradecimento, ao que Abel canta no primeiro verso: *“E vamo agradecer a oferta...vamo agradecer a oferta...oi que o devoto nos deixou eee...”*. Portanto, dessa forma o Mestre é aquele que deve estar atento a tudo o que está acontecendo, para que ele cante os versos em consonância com o contexto. E para ilustrar mais um pouco, há também as ocasiões especiais, como nas novenas que acontecem durante a Festa do Divino. Num dos últimos dias de novena de 2024, Abel começou cantando o seguinte verso no altar da igreja: *“oi tá nas última novena ai...tá nas última novena ai...oh dessa Festa do Divino...”*. Dessa forma o Mestre vai conduzindo os versos a serem cantados na ritualística musical.

O mestre, portanto, é alguém que tem a habilidade de criar os versos baseado nas circunstâncias e também de recorrer aos versos tradicionais, tem habilidades instrumentais e, cabe ao mestre a função de controlar a cantoria (SETTI, 1985, p. 64), conduzir os temas utilizados e os papéis de cada músico. O mestre é alguém que tem a capacidade de conduzir sozinho o repertório e, sem ele não é possível executar as músicas. Ele é capaz de operar com os signos culturais e organizar o grupo de músicos e as expectativas dos ouvintes (Miguez, 2017, p. 51).

Teoricamente, o mestre também cumpre um papel dentro da hierarquia dos foliões, o qual seria um papel de líder ou de guia. Por isso geralmente o Mestre é aquele que mais tem experiência como folião, mas isso não é uma regra. Abel Cordeiro, por exemplo, já passou por todas as funções de folião. No entanto, não há uma ordem de funções até chegar a ser mestre. Pois muitas coisas acontecem, na logística da Folia, de forma espontânea, como por exemplo, na falta de um folião, eles vão em busca de outro na comunidade. Muitos deles começaram assim, substituindo a falta de algum folião.

Voltando à questão da hierarquia dentro da Folia, na prática ela é um pouco mais complexa. Não é simplesmente “o Mestre decide e pronto”, pois há muito respeito e diálogo entre eles, e geralmente as decisões são as que melhor atendem

a todos. Sobre essa questão, os foliões deram depoimentos que aclaram mais a ideia de hierarquia e a organização entre eles, o que veremos nos capítulos vindouros.

Outra função que o Mestre cumpre dentro da Folia, é uma função simbólica. Isso partindo do pressuposto de que a Folia tem símbolos, não só os mais evidentes, como as bandeiras, a pomba branca, a Santíssima Trindade, etc., mas também aqui trazemos a hipótese de que cada folião pode estar representando algo dentro do simbolismo cristão. A presença do número três é muito evidente, principalmente se pensarmos que a música da Folia se faz com três vozes e três instrumentos. A devoção à Santíssima Trindade é muito forte na ritualística dos foliões. Dessa forma podemos pensar também que cada voz representa alguém da Trindade, assim como cada instrumento. Se pensarmos que no mito cristão o Pai é o Verbo, o Criador, isso pode estar relacionado com a figura do Mestre, que é o criador dos versos, é o que guia todos os outros, é a voz mais grave dos foliões. Da mesma forma temos a voz do “triple”, a mais aguda, que pode estar simbolizando o Filho na Trindade, até porque antigamente era comum essa função ser cumprida por um menino de pouca idade. E também temos a voz do “contra” ou tenor, que canta uma terça acima do Mestre, e que harmoniza o coro, o que faz “fechar o acorde”, musicalmente falando, podendo assim estar representando o próprio Espírito Santo. Da mesma forma os três instrumentos podem também estar representando algo. Essas são apenas suposições do presente autor, para iniciar uma discussão e análise que serão melhor abordadas nos capítulos vindouros.

Dessa forma temos aqui as funções musicais, sociais e simbólicas do Mestre, do violeiro da Folia, como sugestões para um início de discussão.

Ilustrando um pouco mais a figura do Mestre, em minhas idas a campo, em 2022 pude presenciar Edgar, irmão de Naico, na função de mestre e violeiro. Curiosamente nesta ocasião ele também estava usando uma viola caipira, a mesma que Abel usa atualmente. Pude acompanhar a Folia por uma tarde no bairro Caieiras, Guaratuba-PR, em 06 de maio de 2022. Nessa ocasião percebi que Edgar usava sempre os mesmos dois versos na música de Agradecimento. Ou seja, ele não estava improvisando os versos. Já Abel Cordeiro, atual violeiro e mestre, improvisa os versos, de acordo com a circunstância do momento. Pude presenciar também os foliões conversando na Festa do Divino de Guaratuba de 2023, após a missa onde eles não foram chamados para cantar no palco. Nessa conversa Abel

explicava que tipo de verso ele estava planejando cantar se tivessem subido ao púlpito da igreja. E ele dizia que iria cantar algo sobre a finalização da Festa, sobre o novo casal festeiro, e sobre os que vieram de longe para a festa, ou seja, estava planejando os versos para que estivessem dialogando com o momento, com o contexto do evento.

Dessa forma apresentamos aqui um panorama da figura de Mestre da Folia e já iniciamos alguma discussão que continuaremos nos últimos capítulos desta dissertação.

3 APORTES TEÓRICOS, DISCUSSÕES INICIAIS E ESTADO DA ARTE

Para a presente pesquisa buscou-se um aporte teórico e metodológico de vários autores, iniciando pela área da Etnografia, seguida da Musicologia e a Etnomusicologia. Nos próximos subcapítulos enfatizo alguns dos autores e suas ideias mais relevantes que contribuíram para uma base teórica da pesquisa. Inicialmente abordarei aqueles que estudamos nas aulas de Etnomusicologia I e II, com o Professor Doutor Edwin Pitre-Vásquez. Saliento os principais autores, e de que forma foram úteis para todo o processo de pesquisa e dissertação.

3.1 BASES ETNOGRÁFICAS

O texto “introdução de Argonautas do Pacífico Ocidental” (Malinovski, 1922), mostrou sua importância no que diz respeito à pesquisa de campo. Bronislaw Malinovski descreve alguns importantes aspectos e ferramentas que um etnógrafo deve ter para realizar uma pesquisa séria e fiel à realidade: “Em qualquer ramo do conhecimento, os resultados de uma pesquisa científica devem ser apresentados de maneira totalmente neutra e honesta” (p. 18). O autor enfatiza três pontos essenciais para atingir algum sucesso como investigador. No capítulo sobre Metodologia descreveremos estes três pontos.

Para uma pesquisa de campo em Etnomusicologia, é necessário que o pesquisador utilize ferramentas como as que descreve François Laplantine (2004) em “A Descrição Etnográfica”. Laplantine destacou características muito importantes da etnografia, salientando o que ela é e deve ser em si. O fato de explicar que a etnografia é uma ciência de “olhar e descrever” já nos traz certa clareza também na tarefa de pesquisadores da etnomusicologia.

Rosana Guber (2011), em “La etnografía: método, campo y reflexividad” traz uma reflexão e atualização da etnografia em tempos modernos, em meio ao mundo repleto de tecnologias no qual vivemos. Deixa claro que a etnografia é uma concepção e prática de conhecimento que busca compreender os fenômenos sociais a partir da perspectiva dos seus membros, entendidos como “atores” ou “agentes” (p. 16). Enfatiza que um investigador social só pode compreender uma ação se entender os seus protagonistas. A autora defende que o investigador deve abster-se de seu próprio ponto de vista, para entender o ponto de vista do agente,

ou seja, deve-se cuidar para não lançar um olhar etnocêntrico sobre o núcleo social pesquisado.

3.2 COMENTÁRIOS SOBRE A MUSICOLOGIA

Joseph Kerman (1985) em “Musicologia” conta a história dessa “Ciência da Música”, começando por sua etimologia:

Adaptada do mais antigo termo francês *musicologie*, em si mesmo um análogo do alemão oitocentista *Musikwissenschaft* [Ciência da Música], a palavra foi originalmente entendida como incluindo o pensamento, a pesquisa e o conhecimento de todos os aspectos possíveis da música. (Kerman, 1985, p. 01)

O autor define o que é teoria musical, análise musical e etnomusicologia. Sendo esta última a mais importante para esta pesquisa, pois sua abrangência é maior do que o mero conteúdo musical. Sobre o estudo etnomusicológico de músicas não ocidentais, o autor escreve: “Elas são estudadas a fim de se produzirem acuradas descrições técnicas, por um lado, e informação sobre o papel desempenhado pela música em suas respectivas sociedades, por outro” (Kerman, 1985, p. 05).

O estudo do papel desempenhado pela música em uma sociedade é justamente um dos focos dessa pesquisa. Podemos analisar isso no papel desempenhado pela Folia do Divino de Guaratuba dentro da sociedade e, estreitando ainda o foco, o papel desempenhado pela viola e pelo violeiro na Folia do Divino de Guaratuba.

De modo geral, nesta obra de Joseph Kerman, o autor parece fazer uma “ponte” entre a Musicologia e a Etnomusicologia. Neste sentido, ele descreve muito a trajetória de Charles Seeger (1886-1979), que foi um musicólogo, compositor, professor e folclorista americano. O que chama a atenção é a ideia de Seeger de que a música deve vir de “baixo para cima”, para que seja compreendida por pessoas de todos os níveis sociais. Podemos trazer essa ideia não só para os compositores, mas à música em geral. Isso nos leva a pensar em toda a História da música e também no ensino da música tal qual chegou até nós. Nesses casos o que predominou foi a música erudita ocidental. Pensemos no caso do Brasil, ou unicamente no estado do Paraná. Ainda é pouco o que se fala sobre as músicas

tradicionais de nosso povo, comparado à herança da música europeia tradicional (erudita) em nossa cultura. Isso tem sido mais equilibrado nos últimos anos, porém ainda é pequeno o volume de estudos sobre a música tradicional do Brasil (originária ou não), se compararmos ao estudo da música erudita europeia.

Trazendo esse pensamento para o contexto caiçara paranaense, podemos pensar que a música que vem “mais de baixo” é o Fandango, a Folia do Divino, a Música Indígena, o Boi de Mamão, entre outras. Essas manifestações culturais, já há centenas de anos enraizadas nesse povo, mantém relações muito mais próximas com este do que a música vinda de uma elite europeia, por exemplo.

3.3 INICIANDO DISCUSSÕES SOBRE A ETNOMUSICOLOGIA

No campo da etnomusicologia John Blacking (1973) com o “How musical is Man?”, traz uma reflexão sobre o que é a musicalidade. Quando se trata de uma manifestação cultural de tradição oral, como a Folia do Divino, é necessário que não façamos avaliações sobre ela unicamente nos padrões ocidentais de música, senão que devemos entendê-la de dentro para fora. E John Blacking nos ajuda nessa compreensão, trazendo à tona a superficialidade de algumas análises musicais que não levam em conta o extramusical.

Distinções entre a complexidade superficial de diferentes estilos e técnicas musicais não nos dizem nada de útil sobre os propósitos expressivos e o poder da música, ou sobre a organização intelectual envolvida em sua criação. A música está profundamente preocupada com os sentimentos humanos e experiências na sociedade, e os seus padrões são muitas vezes gerados por explosões surpreendentes de cerebração inconsciente, para estar sujeita a regras arbitrárias, como as regras de jogos. (Blacking, 1973, p. 10, tradução nossa)

Aqui Blacking traz algo como a música que está no “inconsciente coletivo”, afirmando que esta música é muito mais ligada aos sentimentos e emoções humanas do que a qualquer regra estética, musical, temporal, etc. Se pensarmos sobre a música da Folia do Divino, vemos que ela segue regras, formas, etc., mas essas coisas são detalhes, comparados ao significado emocional, social e espiritual que essa música traz aos devotos.

Em geral as culturas musicais tradicionais ou o que Blacking chama de música *folk*, há muito que sofrem com um certo embate com a *art music* ou a música

de concerto ocidental. Um dos percalços que essa música tradicional tem enfrentado, é uma certa “inferiorização”, pois as análises musicais ocidentais tendem a não levar em consideração o extramusical da música *folk*.

A música caçara nesse contexto, já ganhou muito espaço nos últimos anos, mas é comprovada que já foi muito excluída e marginalizada ao longo da história. A música caçara facilmente cai num patamar de “música inferior” às músicas da mídia, às músicas de concerto, etc. Não é difícil ouvirmos relatos de pessoas que falam que os “foliões cantam desafinados”, que a “rabeca é estridente”, etc. Nesses pontos podemos fazer perguntas como: o que é afinado ou desafinado? O que é ruído e o que é música? O que é musical e o que não é musical? Analisando a música da Folia do Divino de Guaratuba podemos nos deparar com várias dessas questões. Por isso em “How Musical Is Man?”, Blacking traz à tona vários desses problemas.

O desenvolvimento cultural representa um avanço real na sensibilidade humana e na capacidade técnica, ou é principalmente uma diversão para as elites e uma arma de exploração de classe? Deve a maioria ser tornada “não musical” para que alguns possam se tornar mais “musicais”? (Blacking, 1973, p. 04, tradução nossa)

Blacking reflete sobre as questões que vão além do musical e atingem os resultados sociais da música. As questões de uma elitização musical e diminuição da importância de “músicas do povo”, ou “tradicionais”, por serem classificadas como “simplórias” ou “rústicas”, é algo com que a música caçara se depara há muitos anos. Até porque o próprio caçara, de maneira geral, ainda está “às margens” da sociedade urbana, e não é à toa que sua música está neste mesmo lugar.

A etnomusicologia pode nos trazer novas maneiras de analisar a música e a história da música (Blacking, 1973, p. 04). Este autor reitera que antes de responder à pergunta “Quão musical é o homem? ”, deve-se antes entender o que é considerado musical para determinado grupo social. Por exemplo, já ouvi relato de um leigo dizendo que a música da Folia do Divino é “tristonha”, e essa conceituação equivocada partiu de alguém que sequer sabe o significado devocional dessa música, visto que há motivos para essa música ser lenta, recitativa, com vozes graves, etc. Ou seja, não se pode julgar uma música sem conhecer no mínimo o seu contexto social e sua intencionalidade. E segundo Blacking, o etnocentrismo pode conduzir a este erro, a esses pré-julgamentos e pré-conceitos.

Alan Merriam (1964) em “*The Anthropology of Music*” fala dos dois conceitos

básicos da música: um que fala de sua estrutura mais teórica, e outro que fala de aspectos da natureza da música, que podemos entender respectivamente como os fatores musicais e extramusicais. Apesar de aqui serem tratados por Merriam principalmente os fatores extramusicais, nesta pesquisa, e creio que em qualquer pesquisa de etnomusicologia, esses dois fatores devem ter um equilíbrio. No caso da Folia do Divino há inúmeros fatores extramusicais muito importantes como também os musicais, já que um dos focos de investigação desta pesquisa se dá sobre os possíveis símbolos musicais existentes nessa manifestação, o que envolve intervalos, ritmo, etc.

Merriam (1964) também discute o que é música e o que é ruído. Isso pode-se aplicar à música da Folia do Divino de várias maneiras. Podemos pensar por exemplo no conceito de afinação. Nosso ouvido educado para ouvir escalas de sete sons, temperadas, pode achar estranho ouvir uma melodia “não temperada” de acordo com nossas escalas. Na música do Divino de Guaratuba, pode-se ter, à primeira impressão, a sensação de certa desafinação por parte das vozes e rabeca num dado movimento harmônico recorrente. No entanto isso pode estar moldado por outro tipo de sistema musical, harmônico e até outros conceitos intervalares. Assim a discussão sobre o que é música e o que é ruído pode ser trazida para esse contexto.

De acordo com Merriam é necessário entender o que determinada sociedade pensa como música e o que pensa sobre ruído. Na música da Folia, a tal “desafinação” se repete a cada verso, e tal harmonia “estranha” é executada tanto pela voz quanto pela rabeca. Isso pode nos dar um sinal de como esse povo caíçara pensa essa música. Essa repetição é como se fosse uma afirmação de tal intervalo, nos levando ao entendimento de que tal intervalo faz parte daquele sistema musical.

Timothy Rice (2013) em seu *“Ethnomusicology a very short Introduction”* define a etnomusicologia: “É o estudo do porquê e como os seres humanos são musicais”. Também fala que esse “musical” não se refere a habilidade de fazer música, mas sim de interpretar os significados dos sons humanamente organizados. E que todos os seres humanos são musicais, não apenas os músicos. A música faz parte do ser humano e o fazer e pensar musical é tão importante quanto falar e entender a fala.

Rice (2013) também diz que para responder à pergunta de porquê e como os seres humanos são musicais, não se pode estudar apenas uma “fatia” da música do mundo, senão que toda a música, historicamente e geograficamente falando. E essa

música a ser estudada não é aquela à que a sociedade comumente chama de “boa música”, mas toda a música que é feita com atenção e devoção merece ser estudada. Esses conceitos são reforçados pelo autor com citações de John Blacking, quando este diz que sob certas circunstâncias uma música “folclórica”, “simples”, pode ter mais valor humano que uma complexa sinfonia.

Esta pesquisa aproveita as indagações colocadas por Rice, nos levando a questões como: Por que e como os foliões do Divino são musicais? Essa pergunta já poderia nortear toda uma pesquisa. Sendo mais específico, Rice coloca que esse estudo da musicalidade teria mais o sentido de “como o ser humano interpreta os significados desses sons humanamente organizados? “ Ou, no meu caso, como os foliões e devotos interpretam os significados da música da Folia do Divino? Essa seria uma pergunta importante a ser respondida.

3.4 REFLEXÕES INICIAIS DE UMA PERSPECTIVA DA ETNOMUSICOLOGIA DIALÓGICA

Em se tratando de Etnomusicologia Dialógica, estamos falando de uma etnomusicologia mais ampla e transdisciplinar. A etnomusicologia como disciplina, aliada aos aspectos da temporalidade, espacialidade e intencionalidade na investigação, nos levam a dialogar com ideias e autores de várias áreas do conhecimento. Tendo isso em vista, abordaremos aqui alguns autores que dialogam com a etnomusicologia, mas que podem estar inseridos em outras áreas, como História, Filosofia, Teologia, etc. Com esse aporte teórico o qual tive contato nas aulas de Etnomusicologia II com o professor Doutor Edwin Pitre-Vásquez, buscaremos aqui iniciar algumas reflexões acerca de ideias e seus possíveis vínculos com a pesquisa, dando um suporte para a metodologia e posteriores resultados e discussões.

Uma tendência que se tem ao estudar a música “folclórica” ou “tradicional”, é a conceituação equivocada dessa música como “inferior”, “atrasada”. No texto “Problems of Ethnomusicology” (1984) do etnomusicólogo romeno Constantin Brăiloiu (1893-1956), o autor discute justamente essa questão, trazendo realidades sobre a investigação dessas manifestações. Na época ele já escreveu sobre a dificuldade que era definir o que é “folclore”. Por esse ser um conceito confuso e seu significado não tão claro, acaba por prejudicar sua investigação. Brăiloiu também faz

críticas às formas como essas tradições são abordadas pelos investigadores, como tendem a inferiorizar as músicas tradicionais, como por exemplo, classificando-as como músicas feitas por um núcleo de pessoas “analfabetas”, “ignorantes”, etc.

Portanto, uma barreira inicial que um pesquisador encontra ao estudar uma cultura popular, é justamente o etnocentrismo. Geralmente esse etnocentrismo pode estar na academia, nas instituições, mas por vezes pode estar enraizada no próprio pesquisador. Por isso é necessário um certo autoconhecimento do pesquisador, capaz de identificar em si mesmo conceitos positivistas, etnocentristas ou preconceituosos.

O autor também discute questões de autoria e coletividade nas músicas tradicionais. Tratando-se da música caiçara tradicional, nós investigadores precisamos olhar de “dentro para fora” a tradição. Brãiloiu desenhou a disciplina que, a partir da década de 1950, seria designada pelo termo “etnomusicologia”, e suas críticas podem contribuir nesse sentido.

O autor Mircea Eliade (1957) no texto “O Sagrado e o Profano: a essência das religiões”, propõe-se apresentar o “fenômeno do sagrado em toda sua complexidade, e não apenas no que ele comporta de irracional” (Eliade, 1957, p. 12). E propõe demonstrar e ilustrar a oposição entre o sagrado e o profano.

O autor comenta também o paradoxo que constitui o que ele chama de hierofania. “Manifestando o sagrado, um objeto qualquer se torna outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente” (Eliade, 1957, p. 13). Ou seja, uma pedra que é considerada sagrada, não deixa de ser também uma pedra.

Para aqueles a cujos olhos uma pedra se revela sagrada, sua realidade imediata transmuta-se numa realidade sobrenatural. Em outras palavras, para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. (Eliade, 1957, p. 13).

Nesse contexto se pode relacionar à sacralidade dos instrumentos musicais da Folia do Divino. Por exemplo, na Festa do Divino de Guaratuba 2023, havia uma pequena exposição sobre a cultura caiçara e sua relação com o Divino. Alguns instrumentos musicais que haviam pertencido à foliões (alguns deles já falecidos), estavam numa espécie de altar, trazendo claramente um valor sacro para esses instrumentos. Já instrumentos utilizados no fandango estavam em outro lugar,

deixando visível essa diferenciação. O que aos olhos de um “profano” pode não ter diferença alguma, para o religioso e devoto pode ter grande diferença.

O autor propõe a tratar de que maneira o homem religioso se esforça por manter-se o máximo de tempo possível num universo sagrado, e como se apresenta sua experiência total da vida em relação ao homem que vive privado de sentimento religioso, ou que deseja viver num mundo “dessacralizado”. O autor também dá a entender que o homem profano, que vive numa sociedade dessacralizada, é uma descoberta histórica ainda recente na história da humanidade.

Também coloca algumas diferenças importantes entre o homem arcaico e o homem moderno. Por exemplo, para o homem moderno a alimentação e a sexualidade podem ser vistas unicamente como fenômenos orgânicos, enquanto que para o homem arcaico essas funções não eram unicamente fisiológicas, mas podiam ser sacralizadas, como uma comunhão com o sagrado. Vide nesse ponto as Festas do Divino ao longo da história. Desde as primeiras manifestações, a alimentação coletiva e distribuição de comida estiveram presentes, como uma forma de celebrar a comunhão com o Divino Espírito Santo, a caridade e a esperança na prosperidade.

O autor propõe mostrar as diferenças entre a experiência religiosa e a experiência profana no mundo. Assuntos pertinentes à esta pesquisa, pois as experiências religiosas e suas relações com a sociedade e com o homem em si do qual o autor propõe-se a tratar, vêm a dialogar diretamente com as experiências de foliões e devotos do Divino, antigos e atuais.

As ideias de sagrado e profano também são muito claras na cultura caiçara. Por exemplo, na música caiçara, há relatos de que certos instrumentos musicais ou eram sagrados ou profanos, isso quer dizer que ou o instrumento servia para tocar o Divino, acompanhar a bandeira, a romaria, ou servia para festa, para o fandango. Há relatos de que o construtor do instrumento já o fazia com essa ou aquela finalidade definida. Na viola caiçara do litoral norte do Paraná e litoral sul de São Paulo, a diferença é nítida, pois as músicas do Divino são tocadas usando mais as três primeiras casas do braço da viola, enquanto que no fandango são usadas entre a quinta e sétima casas. Então os construtores faziam uma viola que ou afinava bem nas três primeiras casas, para tocar o Divino, ou afinava bem na quinta, sexta e sétima casas, para tocar fandango. Dessa forma temos uma viola do Divino (sagrado) e uma viola de fandango (profano).

Eric Hobsbawn e Terence Ranger (1997) em “A Invenção das Tradições” trazem reflexões e exemplos de tradições que nos parecem muito antigas e, no entanto, podem ser recentes historicamente: “muitas vezes, ‘tradições’ que parecem ou são consideradas antigas são bastante recentes, quando não são inventadas” (Hobsbawn, 1997, p. 09).

Segundo o autor, o termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. E que o termo inclui tanto as tradições realmente inventadas, quanto aquelas que surgiram de maneira mais difícil de localizar, num limitado período de tempo, e se estabeleceram com grande rapidez.

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. (Hobsbawn, 1997, p. 09)

O autor também salienta a diferença entre tradição e costume. A característica das “tradições”, inclusive as inventadas, é a invariabilidade. Já os costumes, nas sociedades tradicionais, têm a “dupla função de motor e volante”. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. Hobsbawn dá exemplos de camponeses que reivindicam terras “com base em costumes de tempos imemoriais”, e que isso não é uma tradição, mas sim um “equilíbrio de forças na luta constante da aldeia contra os senhores de terra ou contra outras aldeias” (Hobsbawn, 1997, p. 10).

Relacionando as ideias de Hobsbawn com esta pesquisa, vem à tona a indagação: a Folia do Divino do litoral do Paraná é uma tradição inventada ou não? Abordarei mais sobre isso nos capítulos vindouros.

Michel de Certeau (1993) em “A Beleza do Morto”, escreve que a cultura popular precisou ser censurada para ser estudada. E tornou-se um objeto de interesse porque “seu perigo foi eliminado”. Analisa isso colocando como exemplo os livros que sofreram censura social por serem considerados “subversivos” e “imorais”, da chamada “literatura de *colportag*”. Os estudos dessa literatura tornaram-se possíveis a partir do momento que a tiraram do povo e a reservaram apenas a letrados ou amadores. “Ao buscar uma literatura ou uma cultura popular, a

curiosidade científica não sabe mais que repete suas origens e que procura, assim, não reencontrar o povo. “ (Certeau, 1993, p. 56)

O autor fala sobre uma espécie de censura. Após citar alguns outros exemplos de situações como essa ocorridas na França, em outras épocas, o autor indaga se a “operação científica” ainda segue essas mesmas leis. E reflete que sim, essa ciência ainda parece estar submetida aos mecanismos de excomunhão muito antigos. “O mesmo processo de eliminação continua. O saber permanece ligado a um poder que o autoriza. “ (Certeau, 1993, p. 58)

O autor afirma que o que está em causa

Não são ideologias nem opções, mas as relações que um objeto e os métodos científicos mantêm com a sociedade que os permite. E se os procedimentos científicos não são inocentes, se seus objetivos dependem de uma organização política, o próprio discurso da ciência deve admitir uma função que lhe é concedida por uma sociedade: ocultar o que ele pretende mostrar. Isso quer dizer que um aperfeiçoamento dos métodos ou uma inversão das convicções não mudará o que uma operação científica faz da cultura popular. É preciso uma ação política. (Certeau, 1993, p. 58)

O autor discorre sobre a censura que acontece sobre a cultura popular e a imobiliza, deixando assim ela “não perigosa” e apta a ser estudada. Trazendo essa ideia para a cultura popular caçara do Paraná, há trabalhos como o de Giordani (2019). Ao longo dos anos esse fandango foi sendo censurado, criminalizado e proibido.

É de longa data que o fandango – ainda que como termo genérico vinculado a bailes ruidosos, festas de batuques e bate-pés – sofre cerceamentos, agenciamentos políticos de cunho autoritário e dominador, onde as manifestações populares soam como discrepâncias de manutenção da “ordem”, “civildade” e “bons costumes” da patriarcal e oligárquica descendência brasileira. (Giordani, 2017: p. 120).

Portanto, Certeau (1993) em “A Beleza do Morto”, auxilia na compreensão das censuras às culturas populares, o que podemos explorar nas manifestações da música caçara dos últimos anos, inclusive em situações de censura à Folia do Divino, as quais foram evidenciadas em campo. Essas situações evidenciadas de certa censura à Folia do Divino de Guaratuba serão melhor discutidas e descritas adiante.

3.5 ESTADO DA ARTE

Para o levantamento do Estado da Arte, foram feitas buscas em bases de dados de artigos científicos, dissertações e teses, como o *Google Scholar*. As principais buscas foram pelos termos “Folia do Divino”, “Folia do Divino no litoral do Paraná”, “Folia do Divino Guaratuba-PR”, “Viola Caiçara” e “Viola Caiçara em Guaratuba-PR”.

Mais especificamente, ao pesquisar no “Google Acadêmico”, no dia 21 de outubro de 2024 o termo “Folia do Divino”, encontrou-se “aproximadamente 871 resultados”. Filtrando a pesquisa para os últimos 5 anos, obtive “aproximadamente 268 resultados”. Ao adicionar a palavra Guaratuba, ao lado do termo “folia do Divino”, sem filtro de período, obteve-se apenas 15 resultados, dentre os quais apenas a metade aborda efetivamente a Folia do Divino de Guaratuba. Dessa forma entende-se que são escassos os trabalhos tratando da Folia do Divino de Guaratuba.

Também foram feitas buscas nas bibliotecas físicas da UFPR, com a finalidade de encontrar trabalhos ainda não digitalizados. Essas buscas também incluíram material audiovisual, DVDs e fonogramas. Fotografias também foram buscadas, em sítios de internet, como o banco de dados da Secretaria de Turismo e Cultura de Guaratuba. Além de visita pessoal à Casa de Cultura de Guaratuba com a finalidade de encontrar mais informações e registros fotográficos. O site *Youtube* foi constantemente consultado durante a pesquisa, com a finalidade de descobrir vídeos antigos dos Foliões e vídeos atuais. Foram encontrados vídeos também em plataformas como a *Globoplay* com matérias jornalísticas e entrevistas com os foliões.

De forma geral essas foram algumas das principais fontes de buscas de material bibliográfico e audiovisual para compor o Estado da Arte. Porém grande parte das informações essenciais para esta pesquisa vieram do trabalho etnográfico, da pesquisa de campo e das conversas e entrevistas com os foliões. Esses métodos e seus resultados serão abordados nos capítulos adjacentes.

3.5.1 Trabalhos acadêmicos sobre a música caiçara

A seguir alguns comentários a respeito das principais bibliografias

encontradas sobre a música caíra durante o período da pesquisa:

A dissertação de Ramos (2012) trata do ensino aprendizagem dentro do âmbito das Folias do Divino do litoral paranaense. Ele utiliza o método da etnografia e trabalho de campo. Nessa pesquisa encontrou partitura de Luiz Eulógio Zili, datada de 1930 de transcrição de música da Folia do Divino de Guaratuba. Com este material pôde tirar conclusões sobre estabilidades e mudanças ocorridas na referida tradição neste intervalo de tempo. Para análise dos materiais colhidos em campo, o autor utilizou-se de métodos da semiótica. Para compreender aspectos do ensino aprendizagem utilizou a Psicologia Sócio Histórica e a Etnomusicologia. Este trabalho contribui à presente pesquisa por se tratar do primeiro trabalho acadêmico a se dedicar exclusivamente às Folias do Divino do litoral do Paraná, sobretudo com ênfase aos foliões de Guaratuba-PR.

Também a tese do mesmo autor Ramos (2019) investiga o cenário da Folia do Divino de Guaratuba na época de sua pesquisa. Escreve sobre a separação da prática da música da Folia do Divino e a Festa do Divino de Guaratuba. Os foliões ficam segregados a uma territorialidade específica, e não desfrutam da totalidade de benefícios da Festa do Divino do município. O autor utilizou pesquisa etnográfica, pesquisa histórica e uma série de entrevistas com uso de apreciações musicais. Através da etnografia aprofundou em aspectos simbólicos ritualístico-musicais da Folia. Atualiza historicamente a Folia de Guaratuba e da Festa do Divino, algo que remonta à Europa do século XIII. Da parte histórica de Guaratuba, descobre que até a década de 50 Folia e Festa andavam juntas, levantando fundos para uma celebração do Divino em uma grande Ceia coletiva. Com as entrevistas, o autor pôde encontrar as diferenças de percepção musical dos devotos da Folia e dos produtores da Festa do Divino. Nos resultados, encontrou uma divisão entre os dois grupos, e uma diferença na complexidade de parâmetros. Utiliza no trabalho aspectos de representação social, psicologia da música e percepção musical. Este trabalho tem sido uma importante fonte para esta pesquisa, já que, junto com sua dissertação, o autor descreve praticamente uma década de prática da Folia de Guaratuba, além de tratar de aspectos importantes como simbolismo musical e segregação da Folia na sociedade guaratubana.

Na dissertação de Miguez (2017) o autor faz um estudo dos elementos musicais e extramusicais da Folia do Divino, sobretudo a de Paranaguá-PR. Utiliza do método da “Bi musicalidade” (Hood, 1960) e “aprender a performar” (Baily, 2001),

e para isso estudou a música da Folia do Divino de modo prático, saindo em romaria com os foliões de Paranaguá por três anos seguidos, assim absorvendo a música caiçara diretamente na prática da tradição. O autor também fez transcrições em partitura das músicas da Folia do Divino de Paranaguá, contribuindo para seu registro. Esse trabalho tem sido importante para a presente pesquisa, por ser um dos primeiros olhares acadêmicos sobre as folias do Divino do litoral do Paraná, e contribui com sua metodologia de pesquisa de campo, bi musicalidade, transcrição musical e outros.

Giordani (2019) em sua tese, discute as “alterações paradigmáticas” no modo de fazer o fandango caiçara na contemporaneidade, contemplando os atores culturais do litoral caiçara. Fala das maneiras que os fandanguheiros atuais têm lidado com a modernidade para continuarem com suas práticas. Busca compreender a alteridade caiçara e suas estratégias de resistência. Por ser um trabalho que trata dos diversos aspectos da música caiçara, é uma boa referência para a presente pesquisa, visto que os Foliões do Divino do litoral paranaense geralmente também são, ou foram fandanguheiros, e transitam entre a música profana e sagrada.

A tese de Cainã Alves (2021) apresenta aspectos do fandango como um complexo genérico, de música e dança, especificamente no município de Antonina-PR. Demonstra a resignificação desta tradição na cidade. Analisa as quebras de paradigmas e modificações no fandango, a partir de pontos de vista da antropologia, sociologia e etnomusicologia. Este trabalho é de relevância para a presente pesquisa, pois trata da música caiçara através de uma etnomusicologia dialógica que engloba os aspectos extramusicais, o que vem de encontro a este trabalho.

José Navarro Lins (2023) em sua dissertação investigou o machete caiçara, instrumento do fandango, suas práticas, organologia e ensino. Trabalhou com a etnografia escolar e observação participante. Apresenta práticas de ensino do machete e do fandango caiçara. Explora a fundo o contexto do machete caiçara, sua organologia, história e tocabilidade. Fez apontamentos para um processo de didatização do machete. Este trabalho se mostra útil para a presente pesquisa, por se tratar da música no ambiente caiçara, e tratar também de temas de ensino/aprendizagem nesse contexto, o que vem de encontro ao problema desta pesquisa.

Também a dissertação de Daniela Gramani (2009) que trata do aprendizado da rabeca no contexto do fandango caiçara. Gramani se utilizou da etnomusicologia e

pesquisa de campo para este trabalho, em comunidade caiçara do Ariri, Cananéia-SP. Este trabalho tem relevância para a atual pesquisa por tratar da música caiçara de uma forma geral, trazendo informações importantes sobre a viola caiçara, suas afinações e técnicas de execução, além de elementos da aprendizagem musical caiçara.

Kilza Setti (1985) em “Ubatuba nos Cantos das Praias – Estudo do Caiçara Paulista e de sua Produção Musical” aborda o homem caiçara e sua musicalidade, através de uma profunda pesquisa em Ubatuba, litoral norte de São Paulo. Apesar de o texto estar alocado na categoria da Antropologia Social, a autora emprega aspectos da etnografia, etnomusicologia e principalmente Antropologia da música. Esta pesquisa e texto de Setti se mostra como uma base importante para esta pesquisa, visto que aborda com profundidade a cultura caiçara musical e extramusical.

3.5.2 Trabalhos acadêmicos sobre a Viola Caiçara

Em pesquisa feita em 21 de outubro de 2024, já nos últimos meses de escrita deste texto, buscou-se no site “Google acadêmico” o termo “viola caiçara”. Houveram “aproximadamente 50 resultados”. Ao escolher a opção de período de abrangência para “desde 2019”, ou seja, dos últimos cinco anos, obteve-se “aproximadamente 25 resultados”. Isso demonstra que a viola caiçara ainda é um instrumento pouco abordado nas pesquisas acadêmicas, visto que é um dos cordofones mais antigos que se tem registro no país, desde o início da colonização portuguesa. Mas convém lembrar que o instrumento não é definitivamente chamado de “viola caiçara”, visto que outros autores o chamam de “viola branca”, “viola fandanguera”, “viola do litoral sul”, entre outros. E os próprios caiçaras não utilizam de maneira geral o termo “caiçara” para definir o instrumento, senão que comumente chamam apenas de “viola”, e em Guaratuba “viola de caxeta”, “viola artesanal” ou até “viola comum”. Dessa forma a busca em sítios da internet pode não trazer um dado muito preciso de quantos trabalhos escritos existem sobre a referida viola. Nos capítulos abaixo abordo um pouco dos principais escritos sobre a viola caiçara que foram importantes para esta pesquisa.

A tese de Gisela Nogueira (2008) trata da história da viola no Brasil, e argumenta que o instrumento é em síntese uma *guitarra barroca*. Investiga através

de fontes primárias e secundárias “consagrando-se como o instrumento de cordas dedilhadas mais antigo ainda em uso na produção cultural do país, bem como sua classificação como instrumento da família das guitarras” (Nogueira, 2008). Com base na musicologia histórica, a autora discorre sobre a utilização do instrumento no período colonial do Brasil, dessa forma podendo trazer informações importantes também sobre as origens das violas do litoral as quais são o nosso foco.

A tese de Roberto Corrêa (2014) trata principalmente da trajetória da Viola Caipira. No entanto ele discorre antes sobre o que se chamou “viola” no Brasil, desde o início da colonização. A parte histórica da viola ajuda a esclarecer também a trajetória da viola que se desenvolveu nos litorais sul de São Paulo e todo o litoral do Paraná.

Pretende-se, com isto, de forma transversal, identificar os elementos comuns e diferenciados das violas portuguesas e brasileiras, ou seja, a partir dos diferentes tipos de violas brasileiras encontradas em pesquisas de campo, no século XX, buscar semelhanças e diferenças com as violas portuguesas, também encontradas desta mesma forma. (Corrêa, 2014, p. 15)

Certamente a viola caiçara descende de violas diferentes das que deram origem à viola caipira. Portanto a tese de Corrêa (2014) tem algo a contribuir nesse sentido.

Cintia Ferrero (2007) em sua dissertação, utiliza o termo “viola branca³⁸” para designar a viola caiçara. Ela disserta sobre o uso da viola no fandango de Iguape e Cananéia-SP por um viés sociocultural e técnico-musical do instrumento nas comunidades caiçaras.

A viola branca, pertencente às famílias das violas de arame, está presente principalmente no litoral sul de São Paulo, notadamente Iguape e Cananéia, e também no litoral paranaense. É o principal instrumento musical do fandango caiçara, manifestação coreográfico-musical típica dessas regiões. (Ferrero, 2007 p. 06)

O trabalho de Cintia Ferrero tem relevância para esta pesquisa, justamente por tratar da viola caiçara, instrumento que também é usado nas folias do Divino de Guaratuba e Paranaguá-PR. As diferenças do instrumento em cada região ajudam a ampliar a compreensão sobre o mesmo, fazendo comparações e aproximações.

³⁸ O termo “viola branca” deve-se provavelmente ao fato de as violas do litoral de São Paulo também serem feitas da madeira caxeta, que é uma madeira de cor muito clara.

Ivan Vilela (2010) em artigo, fala sobre a história da viola, desde a Península Ibérica de tempos remotos. Da chegada dos árabes e “mediante o estreito convívio que cristãos e mouros mantiveram por séculos “ Vilela (2010, p. 323), vai contando como o alaúde árabe foi o primeiro instrumento de cordas com braço, “onde as notas podiam ser modificadas” a chegar na Europa. E dessa forma como esse alaúde foi o precursor das violas brasileiras. Esse texto tem significativa importância para a presente pesquisa, por tratar das origens históricas da viola.

Frederico Pedrosa (2016) em artigo sobre a afinação “pelas três” da “viola fandanguera” do município de Morretes-PR, explica sobre seu processo de auto aprendizado da referida afinação, já praticamente extinta no litoral do estado e no gênero do fandango. Fala sobre o fandango de Morretes, também já extinto, e sobre como ele diferia dos demais fandangos do litoral do estado. Levanta divergências no registro da afinação “pelas três” pelo pesquisador Corrêa (2002), em comparação a afinação encontrada em sua pesquisa. Este artigo traz informações importantes para a presente pesquisa, pois, além de sua metodologia de auto aprendizado, o autor fala sobre uma afinação que possivelmente tem relação com a viola de Guaratuba, visto que o antigo mestre da romaria, Naico, possivelmente utilizava essa afinação, ou afinação parecida nas músicas do Divino.

Pedrosa (2017) também abordou em sua dissertação o “Processo de Ensino/Aprendizagem da Viola Caiçara na Ilha dos Valadares: Possibilidades e Limites de sua Didatização”. Com o foco didático, utilizou autores da área de etnografia educacional, além de entrevistas e observação participante. Abordou os processos de ensino/aprendizagem da música caiçara, como a “imitação criativa”. Também percebeu que na atualidade existem espaços de ensino os quais num passado recente não existiam, como vídeo aulas de mestres do fandango na plataforma *YouTube*. “Observou-se que aprender a viola caiçara é também aprender uma identidade cultural”. E concluiu que as possibilidades de didatização da viola caiçara são profícuas. Este trabalho contém dados importantes para a presente pesquisa, pois é talvez o único trabalho encontrado até agora que tem como objeto central a viola caiçara do litoral do Paraná, assim como o objeto desta dissertação.

No artigo “Uma investigação acerca da Viola Caiçara em Itapoá, Santa Catarina” de autoria de José Navarro Lins e Frederico Pedrosa, publicado em 2024, os autores investigam a prática do fandango caiçara da cidade de Itapoá-SC, e destacam a substituição da viola caiçara pelo violão na região. Fato este que é

parecido ao que ocorre nos últimos anos em Guaratuba. Para a pesquisa os autores analisaram registros fonográficos e fizeram algumas pesquisas de campo, identificando semelhanças com os fandangos de outras localidades. Levantam novas evidências para o uso da afinação “pelas três” em Lá maior. Apontam a importância da inclusão do litoral norte de Santa Catarina no território do fandango caiçara, e também sugerem pesquisas da afinação da viola da Folia de Guaratuba, o que vai de encontro a esta pesquisa, e também a exploração da cultura caiçara aos arredores da Baía de Babitonga em Santa Catarina. Este artigo se mostra importante por ser um complemento desta pesquisa, visto que Itapoá é município vizinho de Guaratuba, e em suas histórias esses municípios possivelmente trazem trocas culturais importantes, ao que a pesquisa em cada um deles contribui para a compreensão da viola e da música caiçara da região.

4 MÉTODOS, APLICAÇÕES E PRÁTICAS

Para o estudo da viola da Folia do Divino de Guaratuba, optou-se por uma metodologia transdisciplinar, que é uma característica da Etnomusicologia Dialógica (Possette; Pitre-Vásquez; Elias, 2022). Na etnomusicologia dialógica a música é pensada através do fenômeno da complexidade (Morin, 2000) e em três aspectos principais: espacialidade – onde a música é feita, temporalidade – quando a música é feita e intencionalidade – para que a música é feita.

Levando em consideração estes três aspectos, buscou-se inicialmente um processo de autoaprendizagem da viola da Folia do Divino de Guaratuba, embasada inicialmente na Bi musicalidade de Hood (1960), que prioriza o processo de aprendizado musical por imitação. Esse processo teve como objetivo o descobrimento da afinação e das técnicas de execução do instrumento no referido contexto.

O fato de o pesquisador ser um músico que já tem em sua formação o hábito da imitação criativa e o hábito de “tirar música de ouvido”, pode ter facilitado o aprendizado da música escolhida para a transcrição neste trabalho. Mesmo assim pode-se dizer que nosso aprendizado como pesquisador é inevitavelmente superficial, comparado aos sujeitos que são “de dentro” desta cultura. Mesmo já tendo uma vivência com a música caiçara desde 2011, quando participei da Orquestra Rabecônica e alguns momentos de romaria com o mestre Aorelio Domingues, o que me deu alguma experiência com essa música, não se pode negar que a nossa visão como pesquisador e músico “não caiçara”, ainda é “de fora” desta cultura, visto a minha formação musical já comentada na introdução deste texto e a relativa distância da cultura caiçara e da Folia do Divino. Portanto pode-se dizer que a presente pesquisa é o olhar de um músico popular urbano sobre uma música tradicional específica, e isso de alguma maneira deve refletir nos métodos utilizados. Isso porque muitas conclusões partem de uma própria percepção do autor, e isso de uma maneira ou de outra, pode-se perceber ao longo do texto.

Para uma ampliação do parágrafo acima, em etnomusicologia se tem usado os termos “*emic*” e “*etic*”, ou “êmico” e “ético”, termos que foram cunhados pelo linguista Kenneth L. Pike em 1954. Depois, o antropólogo Marvin Harris adotou esses termos na antropologia, usando-os para descrever diferentes perspectivas de análise e pesquisa. Por *emic* se entende que é uma perspectiva “de dentro”, uma

visão daquele que faz parte de uma cultura e tem as percepções de dentro para fora dela. Já *etic* seria uma perspectiva “de fora”, a qual se refere ao pesquisador externo, que não vivencia aquela cultura, mas busca entendê-la a partir de uma análise mais científica e social. Nesta pesquisa, muitas vezes almejei ter um pouco das duas abordagens. No entanto, no decorrer da pesquisa e nos processos de qualificação e defesa desta dissertação, fui percebendo que a minha perspectiva realmente é “de fora”, *etic*. Não sendo caçara, tenho aprendido e tocado a música caçara desde 2011, e buscado acompanhar de perto a Folia do Divino. Nesta pesquisa busquei ter uma relação de amizade e muitas vezes de “andar junto” com os foliões, buscando ao máximo me inteirar de sua rotina de romaria. É claro que o fato de “andar junto” é muito diferente de “ser um folião”, mas essa estreita relação faz com que percebamos coisas que um olhar externo não conseguiria alcançar. Mesmo assim isso não me faz ser “de dentro” desta cultura. Aquém desta vivência, sou um acadêmico e aprendiz das metodologias de pesquisa em etnomusicologia. Portanto existem uma série de diferenças estruturais, e principalmente de perspectiva: enquanto aprendemos sobre outra cultura a partir de ferramentas como a etnografia, etnomusicologia, mesmo acompanhadas de certa prática e vivência, de outro lado “as pessoas de um determinado povo não aprendem ‘sobre’ a sua cultura, mas nascem nela e dela ganham as ferramentas para pensar, agir e ser no mundo” como disse o Prof. Dr. Félix Ceneviva Eid na banca de defesa desta dissertação. Portanto, já ao final desta pesquisa entendi que a minha perspectiva é *etic*, por mais que eu quisesse e tentasse equilibrar esses dois posicionamentos.

O Dr. Edwin Pitre-Vásquez, em entrevista cedida a este pesquisador, ainda adicionou: “os conceitos de *emic* (*insider*) e *etic* (*outsider*) estão passando por uma mutação: músicos que não são da comunidade são reconhecidos, são pesquisadores que respeitam as tradições e são aceitos dentro daquele núcleo” (Pitre-Vásquez, entrevista, 2025). E realmente há casos já relatados, dentro da própria cultura caçara, onde algum pesquisador se aproximou tanto e seu aprendizado foi tão profundo, que era continuamente convidado pelos agentes dessa tradição a participar de suas manifestações.

Para a contextualização da viola de Guaratuba, buscou-se um levantamento histórico através de registros audiovisuais, gravações, fotografias, literatura e relatos de devotos, foliões e pesquisadores. Este levantamento é essencial para o

entendimento da viola de Guaratuba, desde sua organologia, passando por afinação e técnicas de execução até o entendimento de suas funções simbólicas.

Relembro aqui os principais objetivos deste trabalho, para que fique mais estreita a associação aos métodos descritos nos próximos subcapítulos: Registro e possível recuperação da técnica de execução da viola caiçara da Folia do Divino de Guaratuba, assim como sua afinação; Entender as funções e usos da viola da Folia de Guaratuba, em três aspectos – musical, simbólica e social; Entender a viola atual, assim como suas mudanças e adaptações ao longo dos últimos 20 anos; Entender o porquê da viola caiçara estar desaparecendo daquele contexto, e porquê sua função musical não está ocorrendo; Entender o ensino aprendizagem desta viola, e porque o conhecimento deste instrumento foi descontinuado.

4.1 A ESCOLHA DA VIOLA DE GUARATUBA

Inicialmente, após a mudança de foco no tema da pesquisa, como já contada na introdução, pensava em fazer um estudo comparativo da viola tocada na Folia de Guaratuba com a viola tocada na Folia de Valadares (Paranaguá). No entanto, após sugestão do orientador e a evidência de que o estudo da viola de Guaratuba é mais urgente, concentrei o foco da pesquisa para a viola guaratubana, no contexto da Folia do Divino.

Desde os registros audiovisuais a que tive contato inicialmente, com o mestre Naico tocando a viola, já se percebia que o instrumento estava defasado em relação à rabeca e caixa, tanto pela pouca projeção sonora quanto pela “não tão clara” execução musical dos acordes. A defasagem da viola ficou mais evidente ainda após o falecimento de Naico, quando principalmente Abel assumiu³⁹ o posto de violeiro, a partir de 2019, e que assumidamente “não tem muita familiaridade com a viola”, empunhando-a somente, nos rituais da folia, e praticamente sem projetar o som do instrumento, por falta de conhecimentos de como afinar e tocar.

Após essa evidência de que a viola de Guaratuba estava praticamente extinta, percebeu-se a urgência de resgatar o conhecimento perdido de sua afinação e

³⁹ Além de Abel Cordeiro, quem também assumiu a função de mestre e violeiro foi Edgar, em 2022, irmão do falecido Naico. Edgar também não demonstrou familiaridade com a viola e, praticamente, assim como Abel, apenas empunhava a viola, mas sem tocá-la efetivamente.

técnica de execução, assim como sua organologia, história e funções musicais e simbólicas.

4.2 PESQUISA HISTÓRICA DA VIOLA DE GUARATUBA

Através de um levantamento histórico da viola de Guaratuba, buscou-se validar as análises e conclusões musicais e sociais do instrumento. Através de vídeos e fotografias, é possível avaliar aspectos de organologia do instrumento, detalhes sociais, gestuais, simbólicos e musicais.

Através de conceitos de Eric Hobsbawn (1997) em seu “A Invenção das Tradições”, buscou-se entender a repetição histórica dos rituais e simbolismo da Folia do Divino de Guaratuba, símbolos esses que incluem a viola e o violeiro.

Tendo em conta que as Festas do Divino Espírito Santo tiveram seu início na Idade Média, e que foram provavelmente oficializadas pela Rainha Santa Isabel, pode-se refletir sobre a origem deste rito como uma “tradição inventada” como pontua Hobsbawn (1997) ao dizer que a tradição inventada visa “inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente: uma continuidade em relação ao passado” (p. 09).

A Folia do Divino é uma tradição de natureza ritual e simbólica, que traz certas repetições de comportamento e de ritos através da história. Vários símbolos, como as bandeiras, a pomba branca, as cores vermelho e branco, o número três, entre outros, repetem-se há centenas de anos estabelecendo uma continuidade desse rito iniciado na Idade Média. Trazendo assim a intencionalidade pré-estabelecida no início da sua história.

Hobsbawn (1997) diferencia o que é tradição e o que é costume. Segundo ele, “o objetivo e a característica das tradições, inclusive das inventadas, é a invariabilidade” (p. 10). Enquanto que:

O “costume”, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. Sua função é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história. (Hobsbawn, 1997, p. 10)

Dessa forma podemos enxergar a Folia do Divino como essa tradição, quase invariável, pois é possível que ela ocorra quase que da mesma forma desde que veio de Portugal no período colonial. No entanto, os costumes dessa tradição são adaptáveis e podem sofrer inovações. Basta olharmos para a grande variedade de Folias do Divino espalhadas pelo Brasil, cada uma com suas características próprias, mas todas seguem tradições invariáveis como a devoção ao Espírito Santo e à Santíssima Trindade.

Como o foco desta pesquisa se dá sobre a viola e à figura do violeiro, podemos analisar como a tradição e os costumes atuam na figura do personagem violeiro dentro da Folia do Divino de Guaratuba.

O violeiro, até onde se tem registro, sempre foi a figura masculina do mestre da Folia, aquele que improvisa e puxa os versos para o coro cantar. E essa figura simbólica do violeiro e mestre, buscou-se avaliar para as discussões sobre a função social, musical e simbólica deste personagem.

4.3 USOS E FUNÇÕES

Alan Merriam (1964) resume em algumas frases a importância de se entender os usos e funções de uma música:

Os usos e funções da música representam um dos problemas mais importantes da etnomusicologia, pois no estudo do comportamento humano procuramos constantemente [...] não apenas os fatos descritivos sobre a música, mas, mais importante, para o significado da música. Os fatos descritivos, embora importantes em si mesmos, dão sua contribuição mais significativa quando são aplicados a problemas mais amplos de compreensão do fenômeno que foi descrito. Queremos saber não apenas o que é uma coisa, mas, mais significativamente, o que ela faz pelas pessoas e como o faz. (Merriam, 1964, p. 209)

O presente trabalho se concentra na função da viola e violeiro na Folia do Divino, e isso envolve análises musicais, transcrições, compreensão dos gestos, hierarquias e vários outros detalhes. A somatória desses detalhes desemboca numa compreensão maior da viola para a música, do violeiro para os devotos e de ambos para o contexto devocional ao qual executam o ritual musical.

Merriam (1964) diferencia o que é “uso” e o que é “função”, e para isso ele cita exemplo da música feita com algum cunho religioso, e que cabe muito bem aqui nessa proposta:

Quando falamos dos usos da música, estamos nos referindo às formas como qual a música é empregada na sociedade humana, à prática habitual ou ao exercício costumeiro da música, seja como uma coisa em si ou em conjunto com outras atividades [...] assim como uma invocação cantada aos deuses [...] Quando o suplicante usa a música para se aproximar de seu deus, ele está empregando um mecanismo particular em conjunto com outros mecanismos, como dança, oração, ritual organizado e atos cerimoniais. A função da música, por outro lado, é aqui inseparável da função da religião, que talvez possa ser interpretada como o estabelecimento de um sentimento de segurança face ao universo. “Uso”, então, refere-se à situação em que a música é empregada na ação humana; “função” diz respeito às razões da sua utilização e, particularmente, ao propósito mais amplo a que serve. (Merriam, 1964, p. 210)

Apesar de Merriam explicar o Uso e Função de uma determinada expressão musical de forma geral, como aqui no caso a música da Folia do Divino de Guaratuba, esta pesquisa “afunilou” o foco para estudar os Usos e Funções específicos da Viola, o objeto, e do Violeiro, o sujeito. Sendo os Usos, as situações onde a viola é empregada, e como é empregada na Folia do Divino. Já as Funções dizem respeito às razões da utilização da viola, e nesta pesquisa dividem-se em três: função musical, função social e função simbólica.

Merriam cita o autor Radcliffe-Brown para complementar as definições de uso e função:

Pela definição aqui oferecida, 'função' é a contribuição que uma atividade parcial representa para a atividade total da qual faz parte. A função de um uso social particular é a contribuição que ele dá para a vida social total como o funcionamento do sistema social total. Tal visão implica que um sistema social. . . tem um certo tipo de unidade, que podemos chamar de unidade funcional. Podemos defini-la como uma condição em que todas as partes do sistema social trabalham em conjunto com um grau suficiente de harmonia ou consistência interna, isto é, sem produzir conflitos persistentes que não possam ser resolvidos nem regulados. (Radcliffe-Brown, 1952 p. 181 *apud* Merriam, 1964, p. 211)

Portanto a função da viola e do violeiro são atividades parciais dentro da atividade total que é a expressão da Folia do Divino, da Romaria e da Festa do Divino.

Levando em conta estes pontos de vista, a presente pesquisa busca trazer à tona as funções musicais, sociais e simbólicas da viola e do violeiro na Folia do Divino de Guaratuba. Qual a contribuição que a viola e o violeiro dão à unidade total dessa atividade? De que forma esse objeto e sujeito contribuem para que a

atividade total esteja em harmonia e tenha consistência? Essas perguntas o texto busca responder.

4.4 A ETNOMUSICOLOGIA DIALÓGICA

Entre outros métodos, este trabalho segue com uma pesquisa transdisciplinar e complexa, valendo-se de conceitos da Etnomusicologia Dialógica, por ser uma vertente que pode abranger os aspectos musicais e extramusicais da Folia do Divino.

Nesse sentido, Pitre-Vásquez e Ferreira (2022) discutem a atuação transdisciplinar pelos etnomusicólogos, e sugerem a aplicação do nome “Etnomusicologia Dialógica” à disciplina: “uma área transdisciplinar de complexidade que procura atender todas as possibilidades de estudos musicais e extramusicais em um país multiétnico e multicultural como o Brasil” (2022, p. 9). (Chaves-Macan; Pitre-vásquez, 2024, p. 06)

A etnomusicologia dialógica, com sua transdisciplinaridade, nos fornece um aporte teórico vasto e multidimensional, com possibilidades de avaliar os objetos e sujeitos de pesquisa por vários ângulos.

No artigo “Uma Etnomusicologia Dialógica sob a Perspectiva de Edgar Morin” (Possette, Pitre-Vásquez, Elias, 2022), os autores explicam a etnomusicologia dialógica relacionada com conceitos da Complexidade de Edgar Morin (2000), que fala que “a complexidade é a união entre a unidade e a multiplicidade” (p. 39 *apud* Possette, Pitre-Vásquez, Elias, 2022).

Em consonância com essa perspectiva, Jean Molino define a música como uma realidade polimórfica pois, “o fato musical sempre está, não somente unido, senão estreitamente relacionado com o corpo inteiro de fatos humanos” (1995, p. 115). Assim, não existe uma música unificada e universal, mas uma pluralidade delas, e essas músicas não estão contidas nelas mesmas como estrutura, mas constituem um fenômeno complexo, um fato musical que está intrinsecamente relacionado a um fato social (MOLINO, 1995 *apud* Possette, Pitre-Vásquez, Elias, 2022, p. 147).

Com essa perspectiva, a pesquisa busca abarcar a complexidade de fatores que envolvem a música da Folia do Divino, e não apenas a música em si. Pois essa música não é ela própria a sua estrutura, mas faz parte de um complexo fenômeno social, religioso e cultural.

4.5 ETNOGRAFIA APLICADA

4.5.1 História Oral

Ao longo da pesquisa de campo, o pesquisador se viu rodeado por vários interlocutores da tradição pesquisada, vários personagens importantes e que são eles próprios as fontes da história. A Folia do Divino de Guaratuba, em termos históricos, é pouco documentada, e pode-se dizer que tem nos devotos e antigos foliões os conhecimentos mais puros da tradição e da sua história. É um conhecimento que pouco está escrito, mas que habita na memória desses interlocutores.

A necessidade de ouvir e documentar esses importantes personagens, fez o autor deparar-se com a metodologia da História oral, associada à etnografia. Ana Maria Smith Santos (2016) diz que “A pesquisa desenvolvida na História procurou, pela metodologia da história oral, atender à demanda de se retratar as vozes dos esquecidos” (p. 03). Num sentido de se ter mais especificidade na “fatia” da tradição pesquisada, é importante ouvir os relatos individuais dos interlocutores. Maria Luiza Marcílio (1986) diz que:

A História Oral é instrumento magnífico para o historiador orgânico e deveria ser intensamente utilizada para produzir documentação das massas silenciosas, dos mais pobres e despossuídos de nossa sociedade, que, por outros meios e pela documentação produzida pela ordem oficial, jamais poderão contar suas verdadeiras histórias e se fazer conhecer (Marcílio, 1986, p. 23).

Dessa forma, esse método encaixa-se perfeitamente nesta pesquisa, pois os seus principais sujeitos são muitas vezes pessoas analfabetas, cujas histórias estão vivas em suas memórias, e muitas vezes ignoradas ou não alcançadas pelos documentos oficiais.

Inicialmente o pesquisador buscou uma proximidade com os foliões de Guaratuba, o que será melhor descrito no próximo capítulo.

Estando próximo e familiarizado, tanto o pesquisador com o pesquisado e vice-versa, buscou-se inicialmente conversas informais, para ouvir as suas histórias. Como meus primeiros momentos com os foliões aconteceram durante os períodos de romaria, o tempo deles nessas ocasiões era um pouco limitado, visto que nessas

épocas a preocupação deles era em seguir e cumprir o itinerário da romaria a tempo. Dessa forma, acompanhei a romaria, fiz registros e anotações em caderno de campo, tive várias conversas informais com os interlocutores, e deixei as entrevistas para serem feitas nos meses após o término da romaria de 2024.

No entanto, ao caminhar junto com os foliões em romaria, e compartilhar com eles alguns momentos de refeições, descanso, e traslados de carro, pude ouvir algumas histórias, que foram descritas em caderno de campo, através de relato etnográfico. Estas histórias orais ouvidas pelo pesquisador estão compondo o material histórico levantado com esta pesquisa. Vários detalhes importantes que não se têm registro são ouvidos nesses relatos, como por exemplo relatos de que haviam violeiros muito bons antigamente na Folia, que faziam com que a viola fosse realmente efetiva na performance sonora, junto da rabeca e caixa.

Naquela época da pesquisa, encontrei nesses momentos de amizade e conversa informal com os foliões, uma grande fonte de informações. Mas sempre pensava que se adotássemos uma postura de entrevista formal, seria certo que os entrevistados também mudariam de postura.

É preciso apontar uma reflexão pautada por Portelli (1997a) quanto aos “papéis do observador e do observado” (Grifos do autor), para este, existem situações em campo que fazem com que o pesquisador deva repensar o posicionamento e postura diante daquele que irá entrevistar, pois o interlocutor, por sua vez, espera e cria uma expectativa quanto ao objetivo pelo qual leva o pesquisador ao campo (Santos, 2016, p. 03).

Muitas vezes o entrevistado pode não se sentir à vontade com uma entrevista formal e objetiva. No entanto o mesmo personagem pode estar à vontade e revelar várias informações importantes num ambiente informal. Foi o que percebi até então. Mas isso não quer dizer que abri mão da entrevista formal. Pois percebi que alguns assuntos muito específicos, como no meu caso, o interesse pela viola, era um assunto que precisava ser instigado mais incisivamente. Por esta razão as entrevistas continuaram no cronograma da pesquisa.

A entrevista de campo, portanto, não suscita “uma igualdade que não existe, mas ela pede por isto. A entrevista levanta em ambas as partes uma consciência da necessidade por mais igualdade a fim de alcançar maior abertura nas comunicações” (1997a: 10) A sua importância se dá quando, pela fonte oral, é possível obter informações quanto à vida diária, ou mesmo, à cultura material daqueles que não foram priorizados por outros métodos de investigação, isto é, com as fontes orais os grupos sociais

menos favorecidos tiveram suas narrativas sendo representadas em diversos estudos. (Santos, 2016, p. 03)

Com as entrevistas formais e a neutralidade do pesquisador, pretendeu-se dar voz aos foliões, deixando assim que trouxessem à tona seus próprios processos de aprendizado musical na Folia, assim como suas visões sociais e simbólicas dos aspectos da tradição, tendo como foco a viola caçara nesse contexto. E também pela parte histórica, as entrevistas foram muito importantes, e comprovaram a importância do método da História Oral na cultura popular, ao que abordarei a seguir.

4.5.1.1 Entrevistas

As entrevistas foram feitas basicamente com os foliões que atuaram nas romarias de 2023 e 2024. Dei prioridade a esses foliões, até porque foliões “inativos” quase não existem mais, e os que estão em atividade, são aqueles que mais anos de romaria têm, ou seja, os mais experientes. Gostaria de ter entrevistado também alguns antigos construtores de instrumentos da região, mas devido a alguns fatores de cronograma “apertado” e dificuldades na comunicação, não foi possível durante o período desta pesquisa.

Para o roteiro das entrevistas, pensei que manter a informalidade seria uma boa estratégia. Como eu havia passado bastante tempo com os foliões em romaria, acabei criando uma amizade e boa relação com todos, o que facilitou em manter essa informalidade e boa fluência nas entrevistas.

Inicialmente, ao entrar em contato com os foliões, comuniquei-os que precisava ter uma conversa com cada um deles, uma “espécie de entrevista” para incluir informações importantes no meu trabalho de pesquisa, ao que sempre recebi respostas positivas. Adaptei um “Termo de Autorização de Entrevista, Imagem e Som”, através de um modelo já estruturado junto ao meu orientador e colegas do GRUPETNO-LAB, aonde o entrevistado autoriza o uso de sua entrevista e registro audiovisual para esta pesquisa, ao que levei impresso sempre em duas vias, para que uma ficasse em posse do entrevistado.

Pode-se dizer que as entrevistas ficaram num misto de semiestruturadas e não estruturadas, visto que eu tinha um roteiro de perguntas a serem feitas, mas em

algumas situações a conversa tomou outros rumos, interessantes também para a pesquisa, e eu deixava fluir para aproveitar a boa vontade do entrevistado.

Também o que levei em conta foi o tempo e a disposição do entrevistado. Me preparei para mais ou menos uma hora de conversa com cada um, mas sempre estive atento à fluência da entrevista, pois não queria fadigar o entrevistado, para manter sempre a boa relação. Levava em conta que se fosse preciso, seria interessante continuar a “conversa” num outro dia, caso o entrevistado se sentisse cansado. No entanto tive bom aproveitamento com os seis foliões que entrevistei, conseguindo boas informações no tempo pretendido, chegando muitas vezes a prorrogarmos um pouco a conversa devido a boa fluência. No geral eles se sentem muito à vontade e satisfeitos falando da tradição da Bandeira do Divino, ao que transparecem que encontram numa entrevista dessas uma oportunidade de falar da importância da tradição e com isso fortalece-la.

Sobre o roteiro da entrevista, pensei em uma forma de chegar sempre no assunto da viola, mas de uma forma suave e que não transparecesse muito o meu foco neste instrumento, pois entre um ou outro sujeito poderia haver algum embaraço pelo fato de não dominar a técnica e afinação daquele instrumento. Mas justamente o meu interesse estava, além das informações sobre a viola guaratubana, nas causas de seu enfraquecimento dentro da tradição e consequente extinção. Por isso iniciava perguntando da história individual de cada um com a Folia do Divino, como havia começado e como foi seu aprendizado. Com essa pergunta já obtive resultados, no geral, de quase meia hora de conversa, e obtinha as informações sobre o processo de aprendizado de cada um, sobre a logística da Folia ao longo dos anos, sobre antigos tocadores e mestres, itinerários e todo tipo de situação que envolvia a romaria.

Após essas perguntas iniciais e todo o relato feito pelo folião, eu parti para perguntas que envolviam a prática dos instrumentos. Carreguei sempre comigo uma rabeca que comprei em 2013 de Leonildo Pereira, simples, e também a viola caixara que possuo desde que fiz parte da Orquestra Rabecônica. Carregar esses instrumentos foi importante, pois houve alguns foliões que não tinham instrumento disponível no momento da entrevista, então com os meus instrumentos à disposição, pude-lhes fazer perguntas sobre técnicas de execução e afinação.

Nesses momentos eu entregava os instrumentos à mão do entrevistado, e perguntava inicialmente como eles afinavam. Busquei deixar os instrumentos,

principalmente a viola, com um encordoamento e afinação próximos do que eu supus como a afinação característica de Guaratuba, mas não totalmente afinado, pois um dos detalhes interessantes foi perceber o nível de percepção musical deles, ao pedir que afinassem os instrumentos. Tive resultados interessantes que descreverei adiante. Esse processo foi importante para entender a lógica de afinação deles, as referências de altura e os parâmetros de afinação que costumam usar.

Após esse tempo de afinação, continuava fazendo perguntas sobre a tocabilidade dos instrumentos, sobre os ritmos, e ainda sobre seus aprendizados, sobre antigos tocadores, etc. Nesse momento eu já conseguia fazer perguntas mais assertivas sobre a viola. Explorava na memória deles o que eles sabiam sobre a viola, o que lembravam, quem eram os tocadores, como tocavam, e até perguntas mais específicas como: “Em que região do braço da viola se tocava? ”. Perguntas assim foram importantes para entender melhor acordes e afinações. Ou quando o entrevistado não sabia sobre a mão esquerda, eu perguntava: “E na mão direita, você lembra o ritmo? “. Perguntas assim me ajudaram a entender um pouco como a viola guaratubana era utilizada no passado.

Também fiz perguntas no sentido de entender porque a viola deixou de ser tocada, porque o seu aprendizado não foi repassado inclusive a gerações que ainda estão na Folia hoje, para entender as razões sociais também da escassez da prática da viola na região.

A fim de explorar as Funções de cada agente na Folia, e também as funções atribuídas a cada instrumento, fiz perguntas sobre a simbologia, se há algum significado na disposição espacial dos foliões durante a cantoria, se há uma representação simbólica de cada um. E também expandi essa pergunta para a questão hierárquica dentro da Folia, se ela existe, e quais são as atribuições de cada um. No entanto, tal pergunta atingia um ponto sensível de hierarquias, algo que talvez não seja conscientemente definido por eles, mas de alguma forma existe. Então a pergunta direta sobre um “líder” entre os foliões em algumas ocasiões foi feita, em outras foi feita não diretamente para não ferir suscetibilidades. Essa questão foi explorada para nos ajudar a entender a figura do Violeiro, do Mestre dentro da Folia.

Também fiz perguntas acerca da construção dos instrumentos. Indaguei se o narrador já havia construído ou não. Se conheceu construtores, quem são, se ainda

são vivos, etc. Essas questões foram importantes para um conhecimento acerca da construção dos instrumentos caïçaras, prática que está quase extinta em Guaratuba.

Fiz algumas perguntas também em relação à outras manifestações populares as quais muitos deles também participaram, como o Fandango, Folia de Reis, Festas de São Gonçalo, Terço Cantado, entre outras. As informações da viola caïçara também dentro dessas outras manifestações são de fundamental importância para a presente pesquisa, visto que as instrumentações eram parecidas, e muitos músicos transitavam entre essas manifestações.

E já finalizando a entrevista, fiz perguntas em relação à Folia do Divino “daqui para a frente”, quais são as expectativas, os planos. Se existem aprendizes ou não. Sobre a continuidade da tradição em geral.

O roteiro básico das entrevistas foi esse, mas é claro que como uma entrevista semiestruturada ou não estruturada, a ocasião as vezes pedia por outras perguntas, outros comentários, etc. Continuaremos o assunto das entrevistas, assim como seus principais resultados no capítulo 5.

4.5.2 Pesquisa de campo

A pesquisa de campo foi um dos principais recursos desta pesquisa. Foi feita com a Folia de Guaratuba desde 2022. No ano de 2024 a pesquisa foi mais intensa. Durante a romaria, o pesquisador foi à Guaratuba a cada semana, ficando por cerca de dois ou três dias acompanhando os foliões em romaria. O pesquisador fez uso de diário de campo para registro das informações, além de vídeos e fotos.

Para uma primeira referência em pesquisa etnográfica, o pesquisador tem como base alguns preceitos do antropólogo Bronislaw Malinowski (1884-1942). Malinowski (1922) reflete sobre as fontes do etnógrafo, que são mais complexas do que em outras áreas:

Na Etnografia, o autor é, simultaneamente, o seu próprio cronista e historiador, e embora as suas fontes sejam, sem dúvida, facilmente acessíveis, elas são também altamente dúbias e complexas; não estão materializadas em documentos fixos e concretos, mas sim no comportamento e na memória dos homens vivos. Na Etnografia, a distância entre o material informativo bruto - tal como se apresenta ao investigador nas suas observações, nas declarações dos nativos, no caleidoscópio da vida tribal - e a apresentação final confirmada dos resultados é, frequentemente, enorme. O Etnógrafo tem que salvaguardar essa distância de anos laboriosos, entre o momento em que desembarca numa ilha nativa

e faz as suas primeiras tentativas para entrar em contacto com os nativos e o período em que escreve a sua versão final dos resultados. (Malinovski, 1922, p. 19)

A citação acima corrobora com o método da História Oral comentada no tópico anterior. Sendo a fonte do etnógrafo, geralmente, os próprios seres humanos, os membros de uma sociedade, ou de uma comunidade, e toda a sua história oral. Isto torna essa fonte complexa em meio ao mundo científico, sendo diferente de uma fonte documental, por exemplo, pois é uma fonte viva.

Malinovski em sua labuta de etnógrafo, “penou muito” até conseguir definir três pontos importantes para obter sucesso como investigador inserido numa cultura diferente da sua:

Os princípios do método podem ser agrupados em três itens principais: em primeiro lugar, como é óbvio, o investigador deve guiar-se por objectivos verdadeiramente científicos, e conhecer as normas e critérios da etnografia moderna; em segundo lugar, deve providenciar boas condições para o seu trabalho, o que significa, em termos gerais, viver efectivamente entre os nativos, longe de outros homens brancos; finalmente, deve recorrer a um certo número de métodos especiais de recolha, manipulando e registrando as suas provas. (Malinovski, 1922, p. 21)

Particularmente, no caso desta pesquisa, levou-se em consideração principalmente o segundo ponto: “providenciar boas condições de trabalho ... viver efetivamente entre os nativos”. É claro que nesta pesquisa buscou-se uma aproximação e adaptação a este ponto, não chegando a “viver entre os nativos”, mas buscando uma estreita proximidade sempre que foi possível. Desde o primeiro contato com os foliões de Guaratuba, em 2022, buscou-se “passar um tempo” com eles, não necessariamente fazendo questionamentos e registrando o tempo todo, mas buscando vivenciar um pouco a caminhada da romaria, a concentração nos momentos musicais e a amizade e conversas informais com os foliões. Dessa forma, as conversas obtinham um fluxo melhor, aproximando pesquisador e pesquisado, de uma forma espontânea. Essa proximidade acabou por ajudar em momentos em que era necessário pedir informações mais incisivas, como as memórias que todos os foliões têm da viola. Em 2023 buscou-se uma aproximação um pouco maior, acompanhando-os em uma tarde de romaria e posteriormente, no último dia da Festa do Divino, andando com eles e almoçando junto no refeitório da igreja.

Mas esses poucos momentos ainda não eram suficientes para uma boa experiência com a Folia de Guaratuba e por isso, na romaria de 2024, foi quando se resolveu intensificar a aproximação e vivência com os foliões.

Malinovski explica que o pesquisador precisa deixar de ser uma “novidade” entre os nativos, para que estes passem a agir naturalmente, deixando vir à tona seus costumes cotidianos, sua forma de socializar, se divertir, ritualizar, etc. Isso faz parte do que Malinovski diz de “ter boas condições de trabalho”. “Como já referi, o mais importante é mantermo-nos afastados da companhia de outros homens brancos e num contato o mais estreito possível com os nativos, o que só pode ser realmente conseguido acampando nas suas próprias povoações” (Malinovski, 1922, p. 21). Obviamente Malinovski fez sua pesquisa em outra época, e teve contato com um povo que praticamente não tinha contato ou influência do “homem branco”. E isto é diferente da minha pesquisa, ao fato de que a distância de Guaratuba não é tão grande da minha cidade natal, e nem a cultura dos caiçaras tão distante a ponto de gerar tanta estranheza, até porque os foliões de Guaratuba são caiçaras já muito bem adaptados à vida urbana. No entanto estes preceitos de Malinovski servem como um guia de campo, uma linha de abordagem muito eficaz tratando-se de estudar a cultura do “outro”. O fato de eu passar dias inteiros caminhando com os foliões, de casa em casa, conversando com eles sobre coisas do dia a dia, me alimentando com eles, ajudando-lhes no que era preciso, me fez aproximar do que Malinovski chamou de “contato o mais estreito possível com os nativos”. Isso fez com que histórias e depoimentos interessantes surgissem, sem a necessidade de questionamentos por parte do pesquisador, além de outros detalhes interessantes de convivência. “E, através deste relacionamento natural, aprende-se a conhecê-los e a familiarizar-se com os seus costumes e crenças de forma muito mais conveniente do que quando se recorre a um informador pago e muitas vezes aborrecido” (Malinovski, 1922, p. 22).

De acordo com Rosana Guber (2011), a Etnografia “constitui uma concepção e prática de conhecimento que busca compreender os fenômenos sociais a partir da perspectiva de seus membros (entendidos como “atores”, “agentes” ou “sujeitos sociais”) (Guber, 2011, p. 16). Portanto, a vivência da rotina da romaria junto aos foliões foi essencial para compreender fenômenos a partir da perspectiva de seus atores, ou ao menos aproximar nossa compreensão de suas perspectivas.

Um pesquisador social dificilmente consegue entender uma ação se não entende os termos em que a caracterizam seus protagonistas. Nesse sentido, os agentes são informantes privilegiados, pois só eles podem prestar contas do que pensam, sentem, dizem e fazem sobre os eventos que os envolvem (Guber, 2011, p. 16).

No entanto, a aproximação do pesquisador envolve, num momento posterior, uma descrição etnográfica, a qual deve ser a mais honesta possível, mesmo passando, inevitavelmente, pelo filtro do pesquisador. Para essa descrição o investigador deve livrar-se do etnocentrismo, não deixando aflorar o seu próprio ponto de vista e valores em detrimento dos pontos de vista e valores dos sujeitos da pesquisa.

4.5.3 Descrição Etnográfica

Seguindo com a Etnografia, chegamos inevitavelmente na abordagem da sua descrição, como falamos anteriormente. Para combater o etnocentrismo e narrativas equivocadas, é necessário um olhar profundo do investigador, capaz de ultrapassar as barreiras da superficialidade.

Em “A Descrição Etnográfica” de François Laplantine (2004) o autor explica que essa descrição pode ser traduzida como “a escrita das culturas”, e que “não consiste apenas em ver, mas em fazer ver, ou seja, em escrever o que vemos” (p. 10). No entanto essa escrita deve estar baseada em uma experiência de alteridade, ou “descentramento”:

Essa revolução epistemológica, que implica um descentramento radical, um esfacelamento da ideia que existe um "centro do mundo" e, correlativamente, um alargamento do saber e uma mutação de si mesmo, só são possíveis a partir de uma revolução do olhar. De fato, só a experiência da descoberta sensorial da alteridade por meio de uma relação humana nos permite não identificarmos nossa província de humanidade, a humanidade e, correlativamente, não mais rejeitarmos o presumido "selvagem" para fora de nós mesmos. (Laplantine, 2004, p. 15)

A experiência da descoberta sensorial através de uma relação humana traz ao pesquisador a percepção de que ele também faz parte de uma humanidade que está dispersa num universo de diversidade. Nas pesquisas de campo com a Folia do Divino podemos atestar a fé e emoção dos devotos ao receber as bandeiras e os foliões. No entanto, como pesquisador, também posso permitir-me emocionar com a

ritualística e a música dos foliões. Quando o pesquisador, através de sua presença física e atenta, receptiva, vivencia o ritual, as diferenças culturais e geográficas se estreitam, e a percepção fica aguçada para a experiência direta do rito da Folia do Divino.

Nesse ponto, permito-me citar aqui um trecho da apresentação do mais recente livro de Ivan Vilela (2024), que representa muito bem a questão de o pesquisador “mergulhar” na cultura a ser estudada, não sendo um mero observador, mas buscando “ser da festa”:

Eu queria ser a festa e da festa. Sentir e pensar como as pessoas que ali estavam era o que mais me interessava. Não queria aprender um trecho da melodia deles para inserir em minhas músicas. Eu buscava trazer para dentro da minha música o espírito, a crença e a energia que movia aquelas pessoas e aqueles grupos, e não fragmentos sonoros de suas criações. Meu intento era o de me adentrar nos processos das microrrelações internas que ali se operavam e que os tornava a ser o quê e como são e a fazer o quê e como fazem, e não apenas vê-los no momento de suas celebrações. Eu queria olhar o mundo através de seus olhos, estar com eles, ser como eles. (Vilela, 2024, p. 14)

Esse depoimento de Ivan Vilela ilustra o aprofundamento da visão que o investigador precisa atingir para que consiga “olhar o mundo através de seus olhos”, através das perspectivas dos sujeitos da celebração. Aliás, seria muito mais do que a visão, mas estar ali “de corpo e alma”, com todos os sentidos aguçados para ter uma real experiência, sentir, celebrar e ser como “eles”. No entanto deve-se levar em conta que cada qual observa e julga a partir de sua trajetória, visão e experiência, e por mais esforços que o pesquisador faça em prol da empatia junto à cultura estudada, ele ainda terá a sua “bagagem” cultural de onde veio, e, portanto, sua percepção ficará principalmente à mercê dessas “lentes” culturais. Tendo consciência disso, o pesquisador poderá evitar com mais cuidado o etnocentrismo.

Segundo Laplantine, essa experiência de “tornar mais familiar àquilo que nos parecia inicialmente estranho e estrangeiro, é por excelência a da etnografia ou, como se diz ainda, a ‘experiência do campo’ “ (2004, p. 15). Principalmente no que toca à uma tradição devocional como a Folia do Divino, onde é preciso experimentar diretamente o rito dos foliões para poder aproximar-se do fenômeno que Silva (2009) e Ramos (2012) chamaram de “Presentificação do Espírito Santo”. Muitas vezes é necessário que o pesquisador abandone um pouco o “personagem pesquisador”, para vivenciar de forma real aquilo que está pesquisando. Esses momentos em que

o pesquisador experimenta uma alteridade são importantes para compreensões de detalhes que muitas vezes passam despercebidos. “Ver imediatamente o mundo tal como é, cujo corolário consistiria em descrever exatamente o que aparece aos olhos, não seria realmente ver, mas crer, e crer em especial na possibilidade de eliminar a temporalidade” (Laplangtine, 2004, p. 17). E o ato de crer, no contexto de uma tradição devocional como a Folia do Divino, é essencial para a sua compreensão mais profunda.

Olhar em francês é “*regarder*”, palavra forjada na Idade Média e cujo sentido permanece até hoje. “*Regarder*”, como *olhar*, é guardar de novo, ficar de guarda, tomar conta de manifestar interesse por prestar atenção, consideração, vigiar. O olhar demora no que vê. Consiste, segundo a expressão de François Fédier (1995), em uma “intensificação do primeiro ver”. Mas a percepção etno-gráfica é de fato da ordem do olhar mais do que da visão, não se trata de qualquer olhar. É a capacidade de olhar bem e de olhar tudo, distinguindo e discernindo o que se encontra mobilizado, e tal exercício – ao contrário do que se percebe “em um piscar de olhos”, do que “salta aos olhos”, do que provoca um “impacto”... – supõe uma aprendizagem (Laplangtine, 2004, p. 18).

Na rotina dos foliões em meio à romaria, e creio que em qualquer tradição, existem detalhes que só são percebidos através de um olhar “treinado” como o que Laplangtine descreve. Os detalhes relacionados à tocabilidade da viola, por exemplo, essenciais à essa pesquisa, necessitaram algum tempo de estudos, reflexões e conversas para extrair do simples gestual do mestre com a viola, alguma coisa importante relacionada à afinação e forma de toca-la, o que são alguns dos focos deste trabalho.

Também, nessa busca em descobrir a afinação e toques da viola, os quais até então não tinham registros escritos, implicou em assistir vídeos do antigo violeiro Naico, e entender a sua intencionalidade com o instrumento. Ver como ele posicionava a mão esquerda no braço da viola, buscando entender sua intenção de acordes, e através disto, buscar as possibilidades de afinação. Todos esses detalhes não me chamaram atenção “em um piscar de olhos”, mas senão que depois de algum tempo de estudo e reflexão, e principalmente após os amigos pesquisadores Frederico Pedrosa e José Navarro me chamarem atenção ao posicionamento da mão esquerda do violeiro Naico, como um grande indício da afinação que ele estaria usando.

No entanto o trabalho etnográfico “não consiste apenas” como diz Affergan (1987, p. 143 *apud* Laplangtine, 2004, p. 18) “em ficar atento, mas também e,

sobretudo em ficar desatento, a se deixar abordar pelo inesperado e pelo imprevisto”. E isso se relaciona à “vivência entre os nativos” (Malinovski, 1922) que permite que o tempo, a proximidade e convivência mostre ao pesquisador o inesperado, e as vezes pode ser justamente aquilo que o pesquisador precisava para chegar a uma conclusão ou perceber algo importante.

Sobre o “olhar e descrever” de Laplantine, ele diz que o olhar deve englobar todo o corpo e nossa experiência, objetiva e subjetiva, levando em consideração todos os detalhes do contexto estudado. Exemplificando isso, cito Carlos Ramos (2019) que em sua tese tem um subcapítulo em que descreve reações fisiológicas sentidas durante sua vivência com a Folia do Divino. Isso é um exemplo do que Laplantine coloca como a tarefa do etnógrafo, a de “viver em seu íntimo a tendência principal da cultura que está estudando”.

Pois bem, desde as primeiras experiências em campo, percebi que minha fisiologia reagia ao toque da caixa dentro das casas. Eram como que pequenos sustos por conta da intensidade, e uma ligeira permanência da sensação por conta do reverberar dos graves e do ‘buzz’. O efeito geral era me provocar a sensação primeira de um ligeiro estímulo abdominal, seguido por um ‘nó na garganta’. Isso começou a me intrigar na medida em que eu me observava com sensações características de quando estamos prestes a chorar em situações nas quais não havia nada acontecendo para me emocionar a tal ponto. (Ramos, 2019: página 189).

A importância da presença física do pesquisador diante do objeto de estudo é fundamental caso almeje uma experiência completa, para que consequentemente sua descrição etnográfica seja a mais próxima possível da realidade. E para essa experiência ser efetiva, é necessário que o pesquisador leve em consideração muito mais do que apenas o sentido da visão.

A descrição etnográfica não se limita a uma percepção exclusivamente visual. Ela mobiliza a totalidade da inteligência, da sensibilidade e até da sensualidade do pesquisador. Através da vista, do ouvido, do olfato, do tato e do paladar, o pesquisador percorre minuciosamente as diversas sensações encontradas. (Laplantine et al. 2004, p. 20).

A pesquisa de campo, imersiva, nos leva a esse caldeirão de sensações e percepções que sentimos estando no mesmo ambiente das pessoas e da tradição pesquisada. Ao caminhar em romaria junto com os foliões, pude sentir o Sol batendo na cabeça próximo ao meio dia, o cansaço nas pernas em horas de caminhada, a emoção que a execução das músicas da Folia nos traz; a fome chegando quando

está perto da hora de almoço e a incerteza de aonde vamos comer, ou quem nos dará comida; o sentimento de mendicância ao aceitar um copo de água num dia de calor, ou receber uma xícara de café; pode-se sentir a alegria dos devotos recebendo a bandeira após um ano de espera, assim como perceber as lágrimas emocionadas dos anfitriões e a oferta dada com fé aos foliões. Também pode-se perceber os olhares curiosos das crianças ao ver os foliões tocando, ou olhares de indiferença por muitos que não dão a menor importância à tradição, assim como as recepções carinhosas dos devotos mais antigos.

Este aprofundamento do olhar que nos descreve Laplantine foi fundamental para a compreensão de vários aspectos importantes durante a pesquisa de campo, e posterior análise dos registros audiovisuais, relatos e entrevistas. Essa busca por desenvolver um “olhar treinado” ou podemos dizer, “percepções treinadas” norteou grande parte desta pesquisa.

4.6 BI-MUSICALIDADE

A “bi musicalidade” Hood (1960), se trata de um método de estudar a música de um determinado grupo social ou tradição, através do seu aprendizado prático. “Este processo é natural do desenvolvimento da pesquisa etnomusicológica, na medida que é realizada por pesquisadores que também são músicos”. (Miguez, 2017, p. 17).

O termo “bi musicalidade” é de cunho do norte americano Mantle Hood (1960). Basicamente este método consiste do músico pesquisador aprender um tipo de música de uma tradição alternativa à sua, assim entendendo a tradição musical do “outro” com um olhar de “dentro para fora”. Isso porque “Os ocidentais, por outro lado, geralmente limitam seu interesse pela música não-ocidental à observação passiva, trabalhando com informantes e estudos de museus” (Hood, 1960, p. 55).

A utilização desse método, para a pesquisa sobre a Folia do Divino de Guaratuba, vem de encontro a uma série de detalhes importantes que precisam ser considerados quando estudamos uma tradição musical diferente da nossa.

“O desafio inicial, é claro, é o desenvolvimento de uma capacidade de Ouvir. A tendência dos ocidentais de “corrigir” intervalos desconhecidos, geralmente sem estarem cientes de fazê-lo, só pode ser corrigida pela exposição repetida à escuta e pelo canto” (Hood, 1960, p. 55 e 56).

Esse detalhe tem sido importante desde meu primeiro contato com a música da Folia de Guaratuba. Tanto nas minhas percepções primárias, quanto nas percepções de outros que me relataram, que ao ouvir pela primeira vez a cantoria dos foliões de Guaratuba, algumas vozes e a rabeca soavam desafinados em alguns trechos das músicas. No entanto ao ouvir várias vezes, percebe-se que tais trechos de alterações de intervalos, são feitos conscientemente pelos foliões, vindo a ser repetidos a cada ciclo da música. Um tipo específico de intervalo incomum que aparece na música da “Chegada” dos Foliões de Guaratuba foi chamada por Ramos (2012) de “bemolização”.

“O preconceito condicionado mais difícil de superar entre os músicos ocidentais é o senso de afinação perfeita. Esse indivíduo deve perceber que, no mundo das inflexões microtonais, seu senso de pitch é realmente imperfeito e, a menos que ele consiga deixar de lado esse padrão preconceituoso, ele terá que ceder o campo para aqueles que podem gerenciar uma abordagem mais democrática do mundo do som” (Hood, 1960, p. 56).

Sobre esta questão, vemos que essa exigência pela afinação perfeita está presente na música ocidental como um todo, seja a de concerto ou popular, e principalmente na música mercadológica, nas gravações de estúdio, etc. Vê-se que hoje existem inclusive inúmeros *softwares* usados em estúdios que corrigem a afinação, principalmente das vozes. E essa “exigência de afinação perfeita”, é um conceito que está bem distante dos foliões de Guaratuba. Isso não quer dizer que eles cantam e tocam sem afinação, pelo contrário, o que se percebe é um incrível senso de afinação natural que eles têm, resultado de anos de prática musical “guiadas pelo ouvido”, e grande sensibilidade quanto às desafinações, inclusive. O que não existe ali é alguma preocupação em afinar a partir de algum diapasão como o fazem os músicos eruditos e músicos populares inseridos no mercado fonográfico e de shows.

Hood também argumenta o quão eficaz é o método da imitação musical. Sendo inclusive mais eficaz que o tradicional método ocidental de notação musical.

Nós, músicos do Ocidente, somos deficientes em memória tonal e também não praticamos em memorizar partes da página impressa. Por métodos imitativos, uma melodia bastante complexa e longa pode ser aprendida em uma noite e mantida por um número indefinido de anos (Hood, 1960, p. 56).

Nesse sentido o método de aprendizagem por imitação, inerente à bi musicalidade, se encontra justamente com o método utilizado pelos Foliões de Guaratuba para o ensino e aprendizagem de sua música. Ramos (2012) argumentou extensamente sobre o uso da imitação na Folia de Guaratuba como um dos principais métodos de aprendizado ocorrente nessa tradição, e salientou a função do “tiple” como uma “porta de entrada” para esse aprendizado. Em pesquisa de campo em 2023, pude evidenciar justamente o caso de um menino de cerca de oito anos, Mikael, neto de Edival, este faz a voz do “tiple” no coro da Folia de Guaratuba. O menino acompanha seu avô, buscando imitar a voz deste, em meio às cantorias da Folia. E em nenhum momento se viu alguém dando qualquer instrução musical ao menino, senão que simplesmente o deixam acompanhá-los e cantar junto, e sem nenhuma manifestação de desagrado por parte dos foliões.

De certa forma a presente pesquisa usa o método do aprendizado por imitação, tratando-se do pesquisador, pois um dos objetivos é o aprendizado do toque da viola na Folia de Guaratuba. Pode-se dizer também que uso a imitação para a minha autoaprendizagem da música da Folia. Porém o toque da viola atualmente, está defasado em relação ao toque que o falecido Naico fazia. Dessa forma a presente pesquisa está recorrendo aos vídeos existentes do Naico tocando a viola, e pelo método da imitação buscando aprender os toques que este fazia. No entanto ainda foi necessário descobrir (ou supor) a afinação que este mestre usava na viola, e que outros antes dele usavam, e tratarei deste assunto num outro momento do trabalho.

Mantle Hood (1960) ao falar sobre o aprendizado de alunos ocidentais sobre a música oriental, traz questões importantes e que também serviram para esta pesquisa:

A coroação no estudo da música oriental é a fluência na arte da improvisação. Isso só é possível depois que o aluno se torna proficiente nas exigências técnicas da arte, de modo que ele é livre para seguir as invenções musicais de sua própria imaginação. Escusado será dizer que as suas invenções devem ser guiadas pelo labirinto de regras tradicionais que regem a improvisação. Estes podem ser aprendidos conscientemente, mas só podem ser usados artisticamente quando toda a tradição tiver sido assimilada. Isto significa conhecer e conhecer não só a música e as artes conexas, mas também a língua, a religião, os costumes, a história, ou seja, toda a identidade da sociedade da qual a música é apenas uma, mas uma parte muito importante (Hood, 1960, p. 58).

Este ponto parece ser importante no aprendizado da música da Folia do Divino. Pois todos os foliões que conheci em Guaratuba, são devotos fervorosos do Espírito Santo. Não existe ali um olhar isolado para a música, senão que a música, a devoção, a fé, a disciplina, a tradição, andam juntas e compõem o que é a definição de ser um folião da bandeira do Divino. Do ponto de vista da pesquisa, é importante ter a consciência disso, e como pesquisador buscar se aproximar ao máximo do entendimento do que é um folião, e se possível compreender seu ponto de vista musical, se valendo da Bi musicalidade. No entanto entender na totalidade a performance da música de um folião experiente é uma possibilidade remota, senão impossível, visto que a fé e a experiência são individuais de cada folião.

Descrevo a seguir parte do meu processo de autoaprendizagem da viola de Guaratuba.

4.6.1 Processo de autoaprendizagem da afinação e das técnicas de execução da viola da Folia do Divino de Guaratuba

Para uma compreensão ampla da viola da Folia do Divino de Guaratuba, optou-se pelo processo de autoaprendizagem, que se relaciona com a bi musicalidade. A compreensão da viola nesse contexto envolve o entendimento e registro de seus aspectos musicais, partindo de sua afinação, até a execução das músicas usando as técnicas corretas.

Na introdução desta dissertação escrevi um pouco sobre a minha formação musical, pois essas informações são importantes para que o leitor entenda “a partir de que ponto” eu iniciei minha autoaprendizagem da viola da Folia de Guaratuba. Não é demais reforçar que neste momento da pesquisa, além da minha trajetória como músico popular, também já trazia na “bagagem” alguma vivência com a música caiçara, através da Orquestra Rabecônica, com o Grupo Meu Paraná⁴⁰ (em menor proporção) e em algumas vivências com a Folia do Divino de Paranaguá. Portanto, já trazia um pouco essa relação com a viola caiçara de Paranaguá, sobretudo a que é ensinada por Aorelio Domingues. Entretanto esse conhecimento

⁴⁰ Grupo fundado em Curitiba em 1988, pela Cremildes Ferreira Bahr (1938-), conhecida como “Dona Mide”. Esse grupo desempenha um papel crucial na divulgação do fandango caiçara, formado principalmente por pesquisadores e músicos curitibanos.

musical difere da performance da viola na Folia de Guaratuba, e é a esse processo de aprendizado que me refiro a seguir.

Para esse processo de autoaprendizagem, usou-se inicialmente as escassas fontes de registro bibliográfico sobre a afinação e técnicas de execução da viola. Os textos de Carlos Eduardo Ramos (2012 e 2019) e Ronaldo Tinoco Miguez (2017) foram os únicos encontrados por esta pesquisa que registraram algo relacionado à viola da Folia do Divino de Guaratuba. No entanto, mesmo nesses trabalhos, as informações sobre a viola são escassas, pois não eram o foco principal dos autores. De qualquer forma, as informações contidas nesses trabalhos já contêm “pistas” sobre a afinação e técnicas de execução do instrumento.

Por exemplo, sobre a rítmica da viola, que a mão direita deve executar, encontramos alguns relatos de Ramos:

Se por um lado, o resultado musical ficou confuso, por outro, por conta disso, não pude deixar de ficar atento ao ritmo executado na viola, e me dei conta que os golpes para cima (com o polegar) e para baixo (parece que com indicador e anelar) acompanham exatamente as respectivas batidas da caixa: aro e pele. Chama-me a atenção por conta da considerável complexidade do ciclo rítmico do toque da caixa, e que o mestre precisa executar enquanto canta e improvisa a letra. (Ramos, 2012, nota 107, p. 87)

Levando em conta o relato de Ramos, a observação de campo sobre o atual violeiro Abel, e através dos vídeos do falecido mestre Naico tocando, foi possível compreender a execução técnica da mão direita do violeiro.

Daqui em diante descrevo o processo de aprendizado da Viola da Guaratuba, partindo do nível onde eu estava, e já registro aqui grande parte dos resultados desse aprendizado.

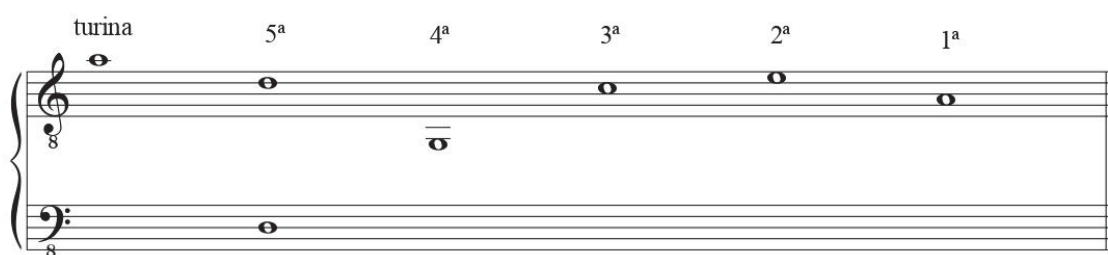
4.6.1.1 Definindo o encordoamento

O instrumento utilizado pelo pesquisador para esse processo de autoaprendizagem é uma viola caixara fabricada em Paranaguá em 2010, da Associação Mandicuera, pelos fabriqueiros Aorelio Domingues, Denis Lang e Rodrigo Melo. O instrumento faz parte da série de instrumentos fabricados naquele ano para o início dos ensaios da Orquestra Rabecônica do Brasil. O instrumento foi utilizado pelo pesquisador nas apresentações da orquestra, e também nas romarias

da Folia do Divino de Paranaguá dos anos de 2014 e 2015. De lá para cá o instrumento continua em posse do pesquisador.

Primeiramente, partiu-se do encordoamento e afinação que são utilizados pelos foliões de Paranaguá. A viola possui sete cordas, em cinco ordens, sendo a quinta ordem dupla, mais a corda “turina”. A afinação utilizada pelo grupo Mandicuera de Paranaguá, tanto no fandango e Boi de Mamão, quanto na romaria do Divino, é a afinação chamada “Intaivada”, que consiste em:

FIGURA 11: AFINAÇÃO "INTAIVADA" USADA PELO GRUPO MANDICUERA



Fonte: o autor.

A partir desse encordoamento e afinação, buscou-se iniciar comparações com a viola que era tocada pelo mestre Naico na romaria de Guaratuba. Os registros mais fiéis do encordoamento da viola de Naico são as fotografias. Fiz fotos da referida viola no ano de 2023, quando esta estava em exposição na antiga Igreja Nossa Senhora do Bom Sucesso, no período da Festa do Divino de Guaratuba. No entanto, priorizou-se inicialmente consultar as fotos feitas por Ronaldo Tinoco Miguez (2014 e 2017) em suas pesquisas para TCC e dissertação, pois estas fotos foram feitas quando Naico ainda era vivo e participava ativamente da romaria. Deduziu-se que estas fotos de Miguez apresentariam um encordoamento mais fiel do que nas fotos da viola em exposição em 2023, pois estas últimas tratam de um período onde a viola não estava mais sendo utilizada e estava em posse da igreja, e pode ter sido em algum momento alterada no seu encordoamento, devido a cordas quebradas ou algo do tipo, em função da estética da exposição. No TCC de Miguez (2014) encontrou-se uma foto que detalha bem o encordoamento da viola de Naico:

FIGURA 12: ENCORDOAMENTO DA VIOLA DE NAICO



Fonte: (Miguez, 2014). “Detalhe do cavalete da viola de Guaratuba. É possível notar o calibre das cordas e as marcas para tornar algumas delas duplas. A corda mais à direita é a turina”.
(Miguez, 2014, p. 76)

Em comparação a foto tirada por mim, da mesma viola, em 2023, notou-se que, ao contrário da foto de Miguez, a corda de calibre mais grosso se encontrava na quinta ordem, e não na quarta:

FIGURA 13: VIOLA DE NAICO EM 2023



Foto do autor, 2023. Detalhe das cordas da viola que pertenceu a Naico, em exposição na antiga Igreja Nossa Senhora do Bom Sucesso.

Como mencionado, buscou-se seguir como referência o encordoamento registrado na foto de Miguez.

No entanto, constatei que a viola de Naico possui também cinco ordens e mais a turina. Ele não usa nenhuma corda dupla, embora sua viola tenha dez buracos para tarraxas. Naico me disse, na visita que fiz a ele, que preferiu dispensar as cordas duplas justamente pela dificuldade de mantê-las afinadas. E somente a quarta ordem desta viola é uma corda grossa, e a quinta é novamente uma corda fina. A diferença de calibre das cordas demonstra que o intervalo entre o bordão e as primas é também um intervalo composto. (Miguez, 2017, p. 90)

Dessa forma, para ficar com o encordoamento igual a viola de Naico, apenas retirei a corda grossa da quinta ordem da minha viola, ficando com um encordoamento bem próximo aos relatos de Miguez (2017) e das fotografias tiradas por ele.

4.6.1.2 Descobrindo a afinação

Com o encordoamento definido, o próximo passo foi partir da afinação mais próxima possível da afinação da viola de Guaratuba. Após uma série de indícios que descrevo a seguir, a afinação escolhida como ponto de partida foi a chamada “Pelas Três”.

Desde que vi pela primeira vez um vídeo da Folia do Divino de Guaratuba, notei que o violeiro Naico posicionava a mão esquerda pela região da quinta casa no braço da viola. Num primeiro momento não era esse o meu foco, então não me atentei para a possível afinação que ele estaria usando. Ao mudar o foco de minha pesquisa para a questão da viola, e a partir de conversas com os amigos pesquisadores José Navarro e Frederico Pedrosa, estes apontaram que possivelmente a afinação usada pela Folia de Guaratuba era a “pelas três”. Curiosamente essa afinação tem a característica de usar a tônica posicionando na mão esquerda uma pestana sobre as três cordas primas, o que dá nome à afinação, e justamente é a posição que vi Naico fazendo naquele vídeo. Isto já era um forte indício da afinação utilizada.

Frederico Pedrosa (2016) escreveu um artigo falando sobre a afinação “pelas três” de Morretes, que era utilizada pelo último tocador de fandango conhecido no município, Martinho dos Santos, falecido em 2011. Em conversa com esses amigos pesquisadores, levantou-se a hipótese de Morretes ter tido no passado alguma

comunicação com Guaratuba, e possível aproximação cultural e musical. A presente pesquisa não chegou a pesquisar essa troca cultural dos dois municípios, mas o fato de serem municípios vizinhos fortalece essa hipótese.

Lins (2023) além de sua dissertação sobre o machete caiçara, faz pesquisa sobre a música caiçara do litoral norte de Santa Catarina, aos entornos da Baía de Babitonga, o que envolve principalmente os municípios de Itapoá e São Francisco do Sul. Lins afirma ter descoberto a incidência da afinação Pelas Três também nesses municípios, através de pesquisa de campo e registros. Dessa forma, este é mais um indício de que a afinação Pelas Três pode ter sido utilizada em Guaratuba, visto que Itapoá é um município vizinho, apesar de ser na divisa entre os estados de Paraná e Santa Catarina. Mas o diálogo cultural entre Itapoá e Guaratuba acontece, visto que a própria Folia de Guaratuba já andou em romaria também pelo bairro do Saí Mirim em Itapoá, como relatou o folião Eloi.

Em conversa com o mestre Aorélio Domingues de Paranaguá, este também afirma que possivelmente a afinação utilizada em Guaratuba era a “pelas três”, e traz argumentos geográficos que justificam o “percurso” dessa afinação, o que vem de encontro às pesquisas de Lins e Pedrosa.

O TCC de Miguez (2014) explana um pouco sobre o encordoamento e afinação da viola do mestre Naico, chegando a mencionar outra afinação inicialmente, devido ao calibre e disposição das cordas:

A viola de mestre Naico possui apenas a quarta corda grossa e a quinta novamente fina, seguida ainda da turina, o que combina com alguns relatos da afinação pelo meio, porém Naico não a identificava por esse nome, e sim por “afinação da Romaria”. A corda mais fina é a terceira, não a segunda como na viola de Valadares. Disse-me que antes usava as cordas dobradas, mas preferiu usá-las simples para “afinar melhor com a rabeca”. (Miguez, 2014, p. 45)

Outro detalhe que aproxima a compreensão da afinação da viola de Guaratuba é a posição da mão esquerda que Naico fazia no braço da viola:

Outro dado que pude constatar foram as fôrmas de acorde usadas por mestre Naico, que consistiam em uma pestana na quinta casa das três primas, alternando com as cordas soltas, sendo que o som da quinta casa dessa viola está uma quarta acima da corda solta, assim como o violão. Com isso concluí que afinação usada é uma afinação aberta, que o acorde na quinta casa é a posição tônica e com cordas soltas é a posição dominante (p. 45).

Esse detalhe da mão esquerda também pode atestar através dos vídeos existentes da Folia da época em que Naico era vivo. Essa posição em questão, de pressionar uma pestana na quinta casa das três cordas primas, é a posição característica da tônica da afinação “pelas três”, posição esta que era usada também pelo mestre Martinho dos Santos de Morretes, na referida afinação. Essa posição podemos conferir na figura 7, tabela de Gramani (2009) que se encontra no capítulo sobre a viola caiçara.

Buscando ainda fontes e relatos que pudessem trazer alguma clareza e mais informações sobre a viola de Guaratuba, encontrei na dissertação de Ramos (2012) alguns relatos interessantes e que podem dar mais “pistas” sobre a referida afinação:

Antes de começarem a tocar, observo o Jorge Corocoxó (rabeca) afinando os instrumentos. A relação para afinar a rabeca é intervalar, e ele afina com as cordas soltas, ouvindo os intervalos atentamente sem nenhum outro tipo de referência, tal como executar o mesmo intervalo a ser alcançado a partir da corda de referência. Começou pela corda mais grave. Uma vez afinada a rabeca, afina a viola a partir da rabeca, colocando os dois instrumentos lado a lado de pé no sofá da casa e consultando as cordas da rabeca. No caso das três últimas cordas da viola, ele verifica a afinação não a partir da corda solta, mas sim testando o som da mesma mais ou menos no meio do braço. Conversando com Naico, eles comentam que estão afinando a viola ‘por cima’, o que, apesar de eu ainda não estar certo, me parece que consiste em afinar a partir das cordas mais graves, mas principalmente, a partir das cordas soltas e não a partir de alguma posição da mão no braço, o que até onde sei caracteriza a afinação ‘pelo meio’. (Ramos, 2012, p.136)

Com esse relato se entende que quem afinava os instrumentos era o Jorge “Corocoxó”. Jorge participou da Folia de Guaratuba até o ano de 2023, mas precisou se ausentar da Folia em meio a romaria, por questões de saúde. E até então não participou mais. Um dos objetivos deste pesquisador, a partir dessas informações, foi encontrar Jorge para conversar sobre a afinação da viola, e pedir que ele ensinasse tal afinação. Após algumas tentativas frustradas, consegui um encontro pessoal com ele apenas em setembro de 2024, e relatarei detalhes deste encontro mais adiante.

O relato de Ramos também mostra que Jorge afinava algumas cordas da viola “testando o som das mesmas mais ou menos no meio do braço”. No entanto esse detalhe pode valer tanto para a afinação “pelo meio”, quanto para a “pelas três”.

Há ainda o relato de Miguez (2014) da ocasião onde viu a Folia de Guaratuba tocar na casa de Aorelio, em Valadares:

Embora a viola estivesse afinada de um jeito incompreensível para mim, tendo as três primas quase em uníssono, ainda sim a maneira que mestre Naico tocava localizava claramente a tônica na posição com a pestana na quinta casa. Pelos diâmetros das cordas é possível afirmar que existe sempre um intervalo composto entre o bordão e as demais cordas. Ramos (2012) não descreve de forma objetiva a afinação da viola de Guaratuba. (Miguez, 2014, p. 45)

Este relato de Miguez se trata de uma ocasião onde não estava presente Jorge Corocoxó, que segundo Ramos era quem afinava a viola. Dessa forma, pode-se supor que a viola nessa ocasião não estivesse afinada da mesma maneira que Ramos (2012) relatou. Pois o detalhe de “as três primas quase em uníssono” que Miguez (2014) relata, revela possivelmente uma adaptação da referida afinação, visto que talvez para Naico fosse mais fácil afinar algumas cordas em uníssono do que encontrar outros intervalos. De qualquer forma, esses relatos de dois pesquisadores, sem haver uma clareza na percepção da referida afinação, revela certa confusão da situação da viola já na época do mestre Naico.

Dessa forma, naquele momento da pesquisa, não havia conseguido definir qual era a afinação exata da viola da Folia do Divino de Guaratuba, mas segui com essa metodologia, descrita a seguir, em busca de uma maior clareza.

Visto todos esses indícios e relatos, optou-se por deixar a viola caçara na afinação “Pelas Três” catalogada no artigo de Pedrosa (2016), para uma primeira tentativa de aprender a linha de viola que era executada por Naico.

4.6.1.3 Aprendendo a tocar a viola da Folia do Divino de Guaratuba

Depois de afinar a viola “pelas três”, buscou-se o registro audiovisual mais claro que se tinha. O vídeo escolhido foi um registro feito por Mauricy Pereira de 2014.

FIGURA 14: QR CODE – ‘CHEGADA’ E ‘DESPEDIDA’ – FOLIA DO DIVINO DE GUARATUBA (2014)



Fonte: Mauricy Pereira, 2014.

O primeiro dado empírico que se teve é o de que a tonalidade da música executada nessa ocasião estava meio tom abaixo da afinação que eu estava usando. Então baixei meio tom a afinação para adequar à gravação, ficando na tonalidade de Si. Dessa forma a sonoridade de minha viola, apesar de não estar idêntica, ficou bem parecida com a sonoridade que se ouve da viola de Naico no vídeo.

Ao seguir o padrão da mão esquerda que Naico faz no vídeo, percebeu-se que em muitos momentos o acorde não harmoniza com o que está sendo cantado e tocado pela rabeca. A impressão é de que Naico faz o acorde de tônica junto com o golpe na pele da caixa, e o acorde de dominante junto com o golpe no aro, correspondendo, respectivamente, aos ataques da mão direita para baixo (tônica) e para cima (dominante). A sensação é de que os acordes deveriam durar mais para fechar uma ideia harmônica. Uma das hipóteses é de que Naico não sabia exatamente como executar de forma correta a linha da viola, como afirmam os próprios foliões. Em conversa informal com Carlos Ramos, este comentou que Naico tinha a função de Mestre na Folia por conta de outras habilidades, como a de cantar bem, improvisar muito bem os versos, e outras habilidades sociais, mas não a habilidade de bom violeiro. Inclusive afirmou que Naico “não tinha muito domínio do instrumento”. E essa situação não é muito diferente da relação do mestre Abel Cordeiro com a viola. No entanto, ainda sobre Naico, verifiquei que sim, ele tocava a viola, porém a sua mão esquerda, a dos acordes, talvez fosse um pouco confusa e nem sempre fazia sentido harmônico dentro da música.

Seguindo esse método de autoaprendizagem, para ampliação da compreensão, fiz uma busca por mais vídeos na internet, de registros da época em que Naico era violeiro (até 2018). Como resultado, poucos vídeos que mostram nitidamente as mãos de Naico tocando a viola. No entanto, num vídeo datado de

2011, é possível ver as mãos de Naico com mais nitidez, inclusive a mão esquerda. Nesse vídeo o que se percebe é que ele possivelmente não pressiona a mão esquerda no braço do instrumento a ponto de configurar um acorde que iria soar. O que parece é que ele abafa as cordas mais agudas enquanto faz os toques para cima na mão direita – junto com o aro da caixa. E quando movimenta a mão direita para baixo, a mão esquerda libera as cordas para que soem soltas – junto com a pele da caixa. Essa configuração representa praticamente o contrário do que outras pesquisas relataram, quando supuseram que Naico fazia a tônica pressionando as três cordas primas, junto às batidas da pele da caixa.

FIGURA 15 – QR CODE = VÍDEO DE NAICO TOCANDO A VIOLA EM 2011



Fonte: Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=WcjKOia44Gk>)

No entanto, nesse vídeo também se percebe que o próprio Naico não seguia um padrão lógico, mas pressionava ou abafava as cordas quase que aleatoriamente com a mão esquerda. Isso mostra que o toque da viola poderia estar confuso para ele. Por outro lado, a mão direita de Naico, era perfeitamente sincronizada com a caixa. Sabe-se que ele tinha habilidade rítmica porque, segundo relato de Abel Cordeiro, Naico começou na Folia como tocador de caixa e “contra” ou “tenor”. Há inclusive um vídeo também onde Naico aparece tocando caixa e fazendo voz de contra na Festa do Divino de 2013. Talvez por isso a facilidade dele em sincronizar a mão direita da viola com a caixa.

Em outro vídeo da internet de reportagem da RPC do programa “Meio Dia Paraná” de 2018 sobre os foliões, se evidenciou que Naico, tocando a mesma música da Chegada, pressionava a mão esquerda na região da segunda casa do braço da viola. Neste vídeo também se tem a impressão de que ele simplesmente abafa as cordas agudas e solta nos tempos fortes, quando toca com a mão direita de cima para baixo. Esse vídeo pode ser assistido através do link: (<https://globoplay.globo.com/v/5166333/>).

O vídeo em questão também difere dos registros da viola de Naico já feitos por pesquisadores. Mas difere também, do próprio Naico tocando em outras situações. O fato de agora ele estar pressionando a segunda casa do braço da viola, deixa ainda mais clara a confusão que se tinha sobre o toque da viola. Dessa forma, nesse momento da pesquisa pudemos concluir que a viola já era deveras defasada na época do mestre Naico, e que para entender a tocabilidade dessa viola seria necessário ir “mais ao passado” com a pesquisa.

4.6.1.4 Afinando a viola de Abel

Abel Cordeiro é o atual violeiro e mestre da Folia do Divino de Guaratuba. Conforme já abordado, após o falecimento do mestre Naico, Abel assumiu essa função, e passou a usar uma viola caipira de fábrica, da marca Rozini.

FIGURA 16: VIOLA CAIPIRA DE ABEL CORDEIRO



Fonte: o autor. Viola Caipira usada por Abel Cordeiro, estima-se que desde 2020.

Conforme também já abordado, Abel não toca efetivamente a viola, apenas a empunha e faz certos movimentos na mão direita, sincronizado com as batidas da caixa. Também posiciona a mão esquerda na região da quinta casa no braço da

viola. No entanto não chega a ferir as cordas e, conseqüentemente, não se ouve o som da viola nas músicas dos foliões de Guaratuba atualmente.

Nas oportunidades que pude, com a autorização de Abel, examinar sua viola, percebi que esta se encontrava desafinada, tanto na relação entre as cordas, quanto na relação com a rabeca. Nos vários dias em que andei com os foliões, também percebi que nem Abel nem ninguém se preocupa em afinar a viola, pois já há uma consciência coletiva entre os foliões de que ninguém ali sabe toca-la, tampouco afina-la. Já a rabeca sim, esta é dada devida importância, pois é através dela que o coro encontra a altura de suas respectivas vozes, pelo menos na atualidade (mas já ouvi relatos do próprio Abel dizendo que o primeiro que se afinava era a viola, mas ainda é confusa essa relação).

Tal evidência sobre a defasagem na afinação da viola de Abel, me estimulou a iniciar essa busca pela afinação da viola de Guaratuba, para que eu pudesse ajuda-lo a afinar, e posteriormente descobrir sua correta técnica de execução.

No dia quinze de julho de 2024, acompanhando os foliões no bairro de Coroados, em Guaratuba, paramos para o almoço na casa de uma devota. Neste momento de breve descanso dos foliões, enquanto esperavam o almoço e deixaram os instrumentos encostados num canto da casa, encontrei uma boa oportunidade para examinar a viola de Abel, e com a sua permissão peguei a viola, e perguntei também se poderia tentar afina-la, ao que ele respondeu positivamente.

Então tendo consciência de que era uma viola caipira, com dez cordas, e conhecendo o encordoamento, sabia que não seria possível afiná-la conforme Pedrosa (2016) catalogou a afinação “pelas três”, no entanto, pensei que qualquer afinação próxima disso já poderia trazer resultados interessantes. Então afinei a viola usando a afinação “guitarra” ou “meia guitarra” catalogada por Corrêa (2002). Nessa afinação o acorde de tônica acontece pressionando as três primeiras ordens na quinta casa, posição que era usada por Naico e que também é, aproximadamente, a posição que Abel demonstra a intenção em fazer quando empunha a viola.

Como a rabeca de Joacir estava próxima, utilizei-a como referência. Foquei em chegar na altura da afinação conforme a rabeca estava afinada. Tendo consciência que Joacir, o rabequeiro, afina a rabeca “de ouvido”, sabia que não adiantava eu usar afinador digital para chegar numa altura específica, já que a

referência ali era a rabeca. Encontrando a tônica da rabeca, afinei a quarta ordem da viola igual essa tônica, e a partir desta afinei todas as outras.

Então com a viola afinada, fiz questão de mostrar a afinação à Abel. Sentei ao lado dele e mostrei-lhe a sonoridade da viola com aquela afinação, fazendo os possíveis acordes que poderiam ser usados nas músicas da romaria. Também fiz alguns “ponteados” parecidos ao que Martinho de Morretes fazia, e que são mencionados por Pedrosa (2016). Fiz isso com o intuito de ver sua reação, e se essa afinação e sonoridade lhe traria alguma memória de como a viola era tocada. Vi que Abel ficou muito atento e de certa forma satisfeito em ouvir a viola afinada. A única pergunta que lhe fiz foi: “Será que era mais ou menos assim que afinavam a viola antigamente? ”, ao que Abel concordava, mas talvez sem muita convicção.

Logo lhe entreguei a viola, e vi que ele estava de certa forma curioso com a viola afinada. Ao empunhar a viola, Abel buscava no braço algumas posições de “ponteados”, e foi explorando as casas. Não fez inicialmente o que eu esperava, que era colocar o dedo 1 da mão esquerda na quinta casa (tônica), mas sim procurava posições de ponteados, não sei se imitando o que eu havia acabado de fazer, ou trazendo memórias de toques que ele outrora soubera. Ao ver que ele não achava uma posição que soasse bem, fui buscando orientá-lo, sugerindo que ele fizesse aquela pestana na quinta casa das três “primas”. Quando ele fez essa posição, repetiu algumas vezes, como se estivesse verificando o acorde. Esse momento parece que até “ensaiou” fazer os toques da Chegada, mas por poucos segundos. E logo continuou buscando caminhos para ponteados, mas de certa forma aleatórios, colocando os dedos sem certeza de como soaria.

Abel também buscou outras fôrmas de acordes, e em alguns momentos parece que fez alguma fôrma como a que é usada na afinação “pelo meio”, mas não tive certeza disso. Em algum momento ele me entregou novamente a viola, como se quisesse que eu repetisse os toques que fiz nessa afinação para ele rever. Toquei mais um pouco, fiz alguns ponteados, lembrando o Martinho de Morretes e o artigo de Pedrosa (2016). Até perguntei a Abel se ele havia conhecido Martinho, mas disse que não. Também fiz uma levada de fandango, e Abel olhava atentamente. Até que ele falou: “o pessoal antigamente tocava fandango bem assim como você tá fazendo”...”meu pai tocava desse jeito, tocava a noite inteira fazendo esses toques aí”. E perguntei: “Mas ele fazia essas posições? Será que era essa afinação? ”. “Era isso aí mesmo”, disse Abel, “Ele fazia essa posição primeira, e depois fazia uma

segunda com dois dedos assim” e fez o gesto com seus dedos médio e anelar (chamados 2 e 3 na literatura de viola) da mão esquerda. Como ele mostrou essa posição “no ar”, não tive certeza de qual acorde exatamente ele falava, e depois não tivemos mais tempo para continuar a conversa.

Depois dessa rápida experiência e conversa com Abel, estava quase convencido que havíamos concordado que a afinação da viola de Guaratuba é a “Pelas Três”. No entanto, após pensar um pouco, voltei a ficar na dúvida, pois lembrei que as posições que ele pode ter se referido podem ser também as da afinação “Pelo Meio”. Esta última é uma afinação comum no litoral do Paraná, nas regiões de Guaraqueçaba e Paranaguá.

Cheguei à conclusão de que necessito de mais depoimentos e fontes para atestar essa afinação da viola de Guaratuba, pois Abel, apesar de ser ótimo cantor de Mestre, ótimo improvisador de versos, tocar rabeca e caixa, não se desenvolveu na viola, como ele mesmo assume.

4.6.1.5 Conversas e relatos sobre a viola de Guaratuba

Conforme a pesquisa foi acontecendo, decidi que qualquer informação sobre a “viola de caxeta”, como os guaratubanos falam, seria importante. É bem provável que a afinação que se usava nos fandangos de Guaratuba e Matinhos era a mesma da afinação utilizada na Folia do Divino. Cheguei a essa conclusão pois na Ilha dos Valadares, o grupo Mandicuera usa a afinação Intaivada para as músicas do Divino, Boi de Mamão e Fandango (no entanto há outros mestres fandangueiros de Paranaguá – Valadares – que usam outras afinações, principalmente a “pelo meio”).

Dessa forma, na pesquisa de campo, fui buscando dados da viola caixara com todos os personagens do cenário de Guaratuba que poderiam ter alguma informação sobre sua afinação e técnica de execução.

Conversando com Joacir, o atual rabequista da Folia, obtive algumas informações relevantes. Ele é irmão do falecido mestre Naico, e filho de um antigo folião. Também tem outros irmãos que já foram foliões. Ao conversar com ele sobre a viola da Folia, ele diz que nunca aprendeu a tocar essa viola. Por outro lado, ele contou que tocava “viola de caxeta” em fandangos que aconteciam nos “sítios” de Guaratuba. Contou que essa viola de fandango ele tocava e afinava “uma por outra”, querendo dizer que primeiro afinava uma corda, e a partir dessa, outra, e assim por

diante, da mesma forma como ele muito bem afina a rabeca hoje em dia. Contou que a viola tinha oito cordas, mais o “grilo”, referindo-se à corda que vai do cavalete até o início do braço da viola, presa nesse local por uma cravelha avulsa. Este último detalhe comprovou que ele estava falando da viola caiçara, e não outro tipo de viola. Disse também que havia apenas uma corda grossa, revestida, e todas as outras eram finas, o que combina com o encordoamento que Naico usava na viola da romaria, não no número de cordas, mas no fato de haver apenas uma corda grossa.

Também perguntei a Joacir como ele tocava essa viola, e ele disse que fazia a posição com um dedo “chato”, “no meio”. E disse também que fazia ponteados e tudo, mas que esqueceu “por causa do violão”, querendo dizer que muitos anos sem pegar numa viola e em paralelo tocando bastante violão, o fez esquecer como se toca a viola. Aproveitei que a viola de Abel estava por perto, afinada em “guitarra” (processo ao qual expliquei anteriormente) e perguntei a Joacir se ele tocava dessa forma, mostrando-lhe a posição da tônica com a pestana nas três cordas primas e na quinta casa. Ele disse “isso mesmo, mas era aqui que colocava o dedo, no meio” mostrando-me a sétima casa do braço da viola. Não fiquei convencido de que estava correta a informação da sétima casa, até porque ele não mencionou o número da casa, mas visualmente ele pode ter pensado que seria ali a posição correta. Pensei que para a tônica ser na sétima casa, a dominante seria na segunda casa, sendo de tocabilidade difícil e pouco provável. Ou se a sétima casa era a dominante, a tônica seria com as cordas soltas, o que também é pouco provável, pois ele enfatizou que a nota principal era “pelo meio”. Apesar dessas informações soarem um pouco confusas, elas confirmam que se usava uma pestana numa região central do braço, o que corrobora com a possibilidade de a afinação utilizada ser a “pelas três” ou alguma variação dela. O fato de ele afirmar que fazia ponteados, também combina com o jeito de tocar de seu Martinho dos Santos de Morretes.

4.6.1.6 Estabelecendo um toque de viola para a Chegada e Agradecimento

Após inúmeras pesquisas de campo, conversas e entrevistas com os foliões e audições dos áudios já registrados das músicas da Folia de Guaratuba, somados às transcrições já feitas, iniciei tentativas de estabelecer um toque de viola condizente com todo esse conhecimento absorvido, para as músicas da Chegada e Agradecimento executadas pela Folia de Guaratuba, visto que atualmente essa

função musical não está ocorrendo. Também em conversa com o mestre Abel Cordeiro em setembro de 2024, este manifestou interesse em aprender a tocar a viola da Folia, mesmo já a empunhando por alguns anos, sem praticamente tocá-la.

O último mestre que ainda tocava a viola, mesmo que de forma não muito clara, era “Naico”, falecido em 2019. Portanto, me atentei a ouvir os áudios e ver os vídeos existentes desse mestre tocando, para buscar ter evidências da intencionalidade do violeiro naquele contexto, mesmo que o próprio mestre Naico “não soubesse tocar e afinar muito bem”, segundo os próprios foliões.

Ouvindo, vendo e analisando este material audiovisual, somado aos relatos escritos dos pesquisadores Ramos (2012 e 2019) e Miguez (2014 e 2017), e também aos relatos dos próprios foliões e sugestões dos pesquisadores Lins (2024) e Pedrosa (2016 e 2017), além do mestre Aorelio Domingues de Paranaguá, fui buscando conclusões plausíveis à possível afinação da viola de Guaratuba. Dessa forma ficou evidente que a afinação mais provável de ter sido usada no passado é a “Pelas Três”, talvez não exatamente igual à evidenciada por Pedrosa (2016), mas no mínimo, muito próxima. Isso porque ao ouvir as referidas gravações, não consegui ouvir as tríades completas dos acordes. Essa percepção corrobora com o relato de Miguez (2017), que escreveu:

A única vez em que pude ver a Folia de Guaratuba toda junta em performance, foi em uma ocasião na qual levaram a Bandeira deles para a casa de Aorelio. Quando pararam de tocar e encostaram os instrumentos fui conferir qual era a afinação que estava na viola e vi que as cordas primas que conduziam os acordes estavam afinadas quase em uníssono na dominante e o bordão estava na tônica. Isso me confirmou que as cordas soltas eram a posição de dominante e a pestana na quinta casa era a posição de tônica. Obviamente isto também tinha se confirmado quando os vi tocando. (Miguez, 2017, p. 93)

Dessa forma, podemos concluir que algumas cordas estão em uníssono, e por isso nem sempre se ouve uma tríade, senão que acordes com apenas tônica e terça, ou tônica e quinta.

Também outro dado muito importante evidenciado em campo, principalmente quando encontrei com Jorge “Corocoxó” e pedi para ele afinar a viola, é o de que os foliões afinam a viola por percepção intervalar, e que talvez essa afinação da viola, nos últimos anos não seja “congelada”, no sentido de que eles afinam as cordas, do jeito que “agrada ao ouvido”. Isso significa que uma corda que em um ano era afinada com o quinto grau da escala, no outro ano estava como tônica, e a que era

uma quinta, virou uma terça, por exemplo, e assim por diante. Essa “instabilidade” da afinação, também se dá no encordoamento. A viola de Naico tem furos para usar até dez cordas, mais a turina. No entanto ele usava apenas cinco mais a turina, pois era mais fácil de afinar.

Jorge Corocoxó também me afirmou que a viola se afinava “por ponto”, querendo dizer que ele fazia uma meia pestana no meio do braço, e afinava por ali. Isso corrobora com a afirmação de Miguez de que o acorde de tônica é pressionado na quinta casa do braço da viola, e corrobora também com a tônica da afinação Pelas Três.

Com todas essas informações e evidências, tratei de fazer a seguinte experiência: após minha visita a Jorge Corocoxó, minha viola caçara ficou “semi afinada”, pois ele afinou algumas cordas, e outras não, devido a fatores que descrevo nos relatos de campo. A viola afinada por Jorge ficou da seguinte maneira - (turina: F#4, 5ª: F#3, 4ª: F#2, 3ª: F#3, 2ª: C#4, 1ª: G#3). A 1ª ordem, é a que “destoa” do restante, pois foi a única que ele não afinou. Então baixei um tom para ficar em uníssono com a maioria das outras, ficando esse resultado: (turina: F#4, 5ª: F#3, 4ª: F#2, 3ª: F#3, 2ª: C#4, 1ª: F#3). Dessa forma, pressionando as três cordas primas na quinta casa, temos um acorde de Si, apenas com tônica e quinta. Jorge afinou dessa forma, mas não deu certeza de que essa afinação estava correta. É curioso o fato de ele afinar muitas cordas em uníssono, pois o resultado disso não é tão eficaz no quesito Harmonia.

Então num dia de estudo, com a viola afinada dessa forma, coloquei uma gravação dos foliões tocando a música do Agradecimento ao Pousio que filmei no início da romaria de 2024 e, para minha surpresa, a música estava exatamente no mesmo tom que Jorge Corocoxó havia afinado a viola. Realmente me espantei com tal evidência, pois Jorge pegou a viola em outro tom, desafinada e, em questão de uns dois minutos afinou ela do modo como descrevi. Da forma como ele afinou, e com o ajuste que fiz na primeira corda, o acorde de tônica na 5ª casa soa como um acorde de Si, assim como na gravação de referência.

Com a viola afinada dessa forma e buscando de alguma forma aproximar-me perspectiva de um folião, experimentei tocar junto com a referida gravação. Como conheço a música, sei em que trecho está o acorde de tônica, o acorde dominante e o acorde de sétima bemol, pois são esses os três acordes dessa música, o que concluí também com a ajuda da transcrição feita por Ramos (2012). O acorde de

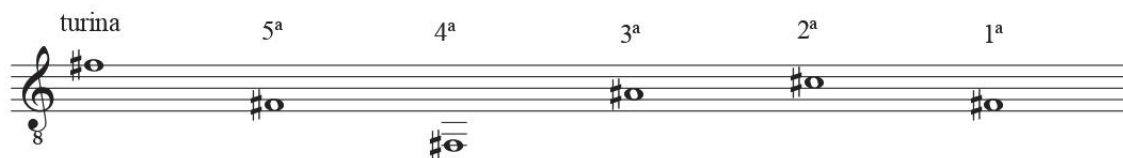
tônica ficou na 5ª casa, o dominante nas cordas soltas e o acorde de sétima bemol na 3ª casa, também nas três cordas primas. Dessa forma, obtive um resultado da viola soando em consonância com os três acordes da música. No entanto este resultado ainda não era satisfatório pois harmonicamente e perceptivamente estava faltando a terça dos três acordes. Os acordes soando unicamente em quintas estavam deveras “pesados”, e não ornando esteticamente à sonoridade da Folia. Portanto era necessário afinar uma das cordas em terça. Observei a espessura das três primeiras cordas e verifiquei que a mais fina era a 2ª, e já estava afinada em quinta. E a primeira corda era mais grossa que a terceira, portanto a mais propícia a subir uma terça foi a 3ª corda, e assim o fiz. Dessa forma a afinação ficou bem parecida com a configuração da “pelas três” catalogada por Pedrosa (2016), com exceção dos bordões que estavam os dois em F#. A afinação deste resultado foi a seguinte: (turina: F#4, 5ª: F#3, 4ª: F#2, 3ª: A#3, 2ª: C#4, 1ª: F#3).

Com essa afinação o resultado foi mais satisfatório, pois os acordes com terça harmonizaram melhor com a rabeca e as vozes, pois tanto um como o outro também fazem a terça das melodias. No entanto o que ainda incomodava eram a 4ª e 5ª cordas afinadas na mesma nota, Fá sustenido. Esta nota é a quinta de Si, o acorde de tônica, portanto senti que ainda faltava soar um bordão em Si para harmonizar melhor com a tônica. Buscando referência novamente na afinação Pelas Três (Pedrosa, 2016), verifiquei que a quinta corda nessa afinação é afinada na tônica. Então como o calibre da corda permitia, subi o Fá sustenido quatro da 5ª corda para o Si quatro. Dessa forma, a afinação ficou exatamente a Pelas Três, meio tom abaixo da catalogada por Pedrosa (2016). O resultado foi esse: (turina: F#4, 5ª: B#3, 4ª: F#2, 3ª: A#3, 2ª: C#4, 1ª: F#3). Porém essa afinação tinha um pequeno problema para tocar a música do Divino: a 5ª corda afinada em Si, só harmonizava com o acorde de tônica, pois no dominante (Fá sustenido) ela soa como décima primeira, e no acorde de Sétima bemol (Lá maior), ela soa como uma nona. Dessa forma também destoava um pouco da estética musical da Folia, além de não soar bem.

Visto isso, resolvi voltar a 5ª corda ao Fá sustenido 3, o qual tinha sido afinado por Jorge Corocoxó. Dessa forma voltei a tocar junto com a gravação e cheguei a um resultado satisfatório, com os três acordes da música soando bem e em consonância com a gravação. Portanto posso afirmar que essa até este

momento da pesquisa, foi a afinação que melhor se adaptou à música dos foliões de Guaratuba. A afinação ficou na seguinte configuração:

FIGURA 17 - SUGESTÃO DE AFINAÇÃO PARA A VIOLA DA FOLIA DO DIVINO DE GUARATUBA



Fonte: o autor

Nessa ocasião também fiz uma primeira gravação-teste tocando a viola, junto com a gravação de referência. Para a mão direita, em sua rítmica, busquei seguir exatamente o que mestre Naico fazia, e que Abel também, de forma reduzida, ainda faz, que consiste em: toques para baixo com os dedos indicador e anular, junto com a batida da pele da caixa, e os toques para cima, com o polegar, junto com as batidas do aro da caixa.

Com esta afinação e com a rítmica da mão direita, consegui um resultado satisfatório, que pode muito bem ser um acompanhamento de viola utilizado na música da Chegada e Agradecimento da Folia de Guaratuba.

A seguir o QR CODE do vídeo gravado com a referida afinação e técnica de execução descritas:

FIGURA 18 - QR CODE - VÍDEO DE VIOLA EM AGRADECIMENTO AO POUSO - SUGERIDA PELO AUTOR



Fonte: o autor, 2025.

Dessa forma fica registrada aqui a sugestão de uso da afinação e técnica de execução da viola para as músicas da Chegada e Agradecimento da Folia do Divino de Guaratuba. Saliento que este é um resultado conseguido pelo pesquisador

através de investigação, conversas, sugestões, relatos e pela experiência descrita, mas não caracteriza uma afirmação determinada ou forçosa de tal resultado, visto que essa tradição passa constantemente por adaptações e mudanças ao longo de sua existência, o que torna difícil e até desnecessário, afirmações muito determinantes sobre ela.

4.6.2 Transcrição musical da viola da Folia do Divino de Guaratuba

Após chegar a essa “sugestão” da afinação da viola, a escrevi em partitura, valendo-se do software *Finale*. Além da transcrição da afinação, a música do “Agradecimento ao Pouso” da Folia de Guaratuba foi escrita em partitura por este investigador, utilizando o mesmo *software*. Partindo da base das partituras já escritas por Ramos (2019), se atualizou com a música que foi executada durante o período desta pesquisa. Isso porque desde a escrita de Ramos, já se evidenciaram em campo alterações melódicas, principalmente nas linhas melódicas do triple e da rabeca. Essas alterações foram registradas e comparadas aqui neste trabalho.

Também na referida transcrição está a linha harmônica da viola caçara, com os respectivos toques da mão direita, rítmica e a especificidade de toques que tangem as cordas para cima ou para baixo. Quanto à fôrma dos acordes da mão esquerda no braço da viola, detalhamos em partitura separada, no capítulo 5.3.1, figura 27, e também podem ser conferidas claramente no vídeo anexo anteriormente. Esse registro dos toques da viola da Folia de Guaratuba está na partitura no capítulo 5.

4.7 MÉTODO ANALÍTICO MUSICAL

A análise musical em geral tem o objetivo da compreensão da função musical e extramusical da viola na Folia de Guaratuba. Para essa análise, buscou-se entender a sua parte rítmica, melódica e harmônica e ao mesmo tempo levando em conta o contexto extramusical.

Para o entendimento da viola tocada na Folia de Guaratuba, analisou-se principalmente os registros audiovisuais de épocas em que o mestre Naico estava na folia, pois nesse caso a viola ainda era mais ativa e participativa, musicalmente falando. Usou-se também material colhido em campo – vídeos, fotos, gravações e

relatos – pelo próprio pesquisador durante as romarias de 2022, 2023 e 2024. A análise da mão esquerda do violeiro, serve de base para a compreensão da afinação e da função harmônica da viola. Já a mão direita leva à compreensão da função rítmica empregada pelo instrumento.

Também se levou em conta algumas breves comparações com as Folias do Divino mais próximas de Guaratuba, como a de Paranaguá e a de Cananéia-SP. Isso para uma análise de como a viola se comporta nesses outros núcleos, e dessa forma nos dando diretrizes de como a viola de Guaratuba deveria se comportar na sua respectiva Folia. Utilizando outras Folias como um parâmetro, principalmente da função musical que cumpre a viola nesses respectivos lugares. Por haverem mais registros dessas duas Folias (Paranaguá e Cananéia) possibilitou uma boa comparação com a Folia de Guaratuba.

Para uma análise geral das músicas, cogitou-se buscar referências históricas e estilísticas que poderiam ter relação com a música do Divino de Guaratuba. Buscaram-se fontes que indicassem o contexto musical de Portugal da época em que foram iniciadas as festividades do Divino. Ramos (2019) aponta a similaridade do termo “tiple”, nome dado à voz mais aguda da Folia com o “triplum” (Sadie, 2001 *apud* Ramos, 2019), que coincidentemente, nos *motetos* da Idade Média “designava a terceira sobreposição de vozes, e conseqüentemente a mais aguda, o que coincide com a definição caiçara” (*ibidem*, p. 20). A partir de informações como esta já se poderia fazer uma busca histórica. Pretendia-se com isso também entender o contexto dos instrumentos de corda dessa época e contexto, aproximando da tocabilidade da viola nos dias de hoje. No entanto, no decorrer da pesquisa, percebi que faltaria tempo para uma investigação histórica sobre a música portuguesa da Idade Média, e não foi possível uma investigação mais profunda desse aspecto histórico.

Não é demasiado afirmar sobre a dificuldade em achar um método analítico musical “honesto” do ponto de vista de entender o contexto musical do que se está analisando. Pois analisar a música da Folia do Divino de Guaratuba à luz da nossa tradicional teoria musical, funcional e melódica, pode servir até certo ponto, mas não deve ignorar o contexto extramusical e histórico dessa musicalidade.

4.8 ANÁLISE DO ENSINO/APRENDIZAGEM – FALHAS NO REPASSE DO CONHECIMENTO – TRADIÇÃO ORAL

Para um entendimento do processo que passa a viola caçara na Folia de Guaratuba, é necessário entender o processo de ensino aprendizagem da música da Folia, e conseqüentemente compreender as possíveis falhas no repasse dos conhecimentos ligados a esse instrumento. É visível que a caixa, a rabeca e as vozes, têm sido continuados geração após geração. No entanto a viola, pelo que se vê nos últimos anos, está gradativamente perdendo sua função musical na Folia.

Portanto, em meu trabalho de campo, fiquei atento a possíveis situações de Ensino Aprendizagem que poderiam ocorrer. Dentro desse aspecto, pôde ser observado um processo de ensino aprendizagem que envolveu o menino Mikael, neto do folião Edival. Também em conversas com os foliões, sempre fiz perguntas a respeito do aprendizado de cada um. E quando chegou o momento das entrevistas com cada um deles, fiz questão de aprofundar nesse assunto, ao que cada um me deu um relato sobre como foi seu aprendizado e início na musicalidade da Folia. Portanto a própria etnografia e a história oral têm sido métodos para o entendimento do processo de aprendizagem musical e extramusical dos foliões.

Um dado importante a ser levado em consideração e ponto de partida para o entendimento do aprendizado de um instrumento na cultura caçara é o de que “o aprendizado da manifestação antecede o aprendizado do instrumento” (Gramani, 2009, p. 99). Gramani (2009) fez pesquisa sobre o aprendizado da rabeca numa comunidade caçara, e traz essa constatação a qual também pude averiguar em entrevistas com os foliões, pois antes do aprendizado, vivenciaram a cultura da Folia do Divino em suas famílias e suas casas. Portanto o aprendizado inicial se dava num ambiente familiar, com pessoas de várias faixas etárias.

Devemos levar em conta que esta cultura se manteve através da transmissão oral, onde não existe um aprendizado formal e muito menos escrito. O entendimento dessas questões se mostrou importante para a possível compreensão das falhas que ocorreram no repasse do conhecimento sobre a viola em Guaratuba ao longo das últimas décadas. Dessa forma também aproveitamos os relatos e principalmente as entrevistas, para ter um panorama de como se deu o aprendizado de cada folião. Obtemos em seus relatos resultados semelhantes entre eles, os que serão relatados adiante.

4.9 ANTROPOLOGIA – SIMBOLOGIA DA VIOLA E DO VIOLEIRO

A Etnomusicologia envolve uma aproximação metodológica da Antropologia e Musicologia, como bem aponta Alan P. Merriam (1964):

A etnomusicologia é acessível a partir de duas direções, a antropológica e a musicológica. Dadas estas duas possibilidades, é igualmente claro que, uma vez que são todos humanos, os antropólogos que abordam a etnomusicologia tendem a enfatizar os aspectos antropológicos, e os musicólogos, os aspectos musicológicos. Ambos os grupos concordam, no entanto, que o objetivo final é a fusão dos dois tomados como um ideal inevitavelmente modificado pela realidade prática. (Merriam, 1964, prefácio, tradução nossa)

Como bem afirmou Merriam, esta pesquisa, feita por um músico, tende a enfatizar os aspectos musicais da tradição estudada. No entanto evidenciou-se simbolismos importantes na Folia de Guaratuba, e que caracterizam aspectos extramusicais, como símbolos sonoros, visuais e gestuais. Por essas razões a presente pesquisa também recorre um pouco a alguns conceitos da antropologia, principalmente no que toca entender o simbolismo da viola e do violeiro na Folia do Divino de Guaratuba.

A Folia do Divino é permeada por uma série de símbolos, principalmente visuais e sonoros. Estes símbolos geram experiências sensoriais aos devotos e consequentemente levam a uma experiência do sagrado, subjetiva a cada um. A figura da viola e do violeiro, possivelmente são alguns desses símbolos, assim como toda a tríade instrumental e vocal que compõem a formação da Folia. Para ajudar a compreender esses símbolos e, principalmente, o símbolo do violeiro e da viola na Folia do Divino de Guaratuba, recorreu-se a um autor da Antropologia, Victor Turner. Turner (1986), fala da “antropologia da experiência” que envolve uma “análise da ação, da ação simbólica, da performance, em suma, o exame do que os homens fazem, contrapondo-se às análises antropológicas divorciadas da experiência concreta” Silva (2009, p. 14).

“Performance – termo que deriva do francês antigo *parfournir*, “completar” ou “realizar inteiramente” – refere-se, justamente, ao momento da expressão. A performance completa uma experiência (Turner 1982b: 13-14, citado por Dawsey, 2005, p. 164)

Dawsey (2005) em artigo sobre Victor Turner, cita este trecho acima sobre performance. Esta questão está atrelada aos foliões do Divino de Guaratuba que, em cada casa, executam uma performance musical e simbólica. No caso desta pesquisa, o filtro da performance está mais focado na viola e violeiro. Uma questão a ser avaliada é: se atualmente a função musical da viola está praticamente nula, porque ainda o violeiro segue empunhando a viola? Pode ser que a performance que completa a experiência (Turner, 1982) só se dê com a viola em mãos, completando ao menos visualmente a tríade instrumental da Folia.

No caso da festa e da folia do Divino, penso que essa busca pela explicitação e circulação da experiência devocional é radical. Desse modo, com base na etnografia, a leitura empreendida nesta dissertação acaba por explicitar a forma da devoção como a verdade da experiência de devoção ao Divino. Isto porque a sua forma, isto é, seu modo de pôr significados em circulação, é a própria presentificação do Espírito Santo por meio de sequências rituais marcadas pelo excesso de estímulos sensoriais, indispensável para promover um estado permeável ao sagrado. (Silva, 2009, p. 14)

É próprio do ritual da Folia o que Silva chamou de “excesso de estímulos sensoriais”. Os mais acentuados são os estímulos sonoros e visuais. Muitos devotos sabem da presença dos foliões próximos a sua casa através dos golpes do caixeiro na pele da caixa, o que se ouve a grande distância. Esse estímulo sonoro também já serve de preparação física e psicológica ao devoto. Ao ouvir a caixa, já avisa aos familiares que a Folia está próxima, já prendem os cachorros e abrem o portão, saindo para a rua para receber as bandeiras.

Portanto, esses estímulos sensoriais conduzem os devotos à uma experiência devocional, social, musical, entre outros aspectos. E são esses os fatores que valem a pena analisar através da antropologia da experiência.

Também não podemos deixar de fazer uma análise simbólica da Folia do Divino, resultando numa compreensão maior do violeiro e da viola. E para isso há que levar primeiro em consideração a simbologia cristã, mas em seu contexto da idade média, época em que se deu início às festividades do Espírito Santo. “O simbolismo cristão acerca do Divino Espírito Santo tem sua vertente oficial regulada pela Igreja, que tampouco era homogênea, mas também é necessário supor diversidade de apropriações populares do mesmo simbolismo” (Ramos, 2019, p. 150). Por isso há que levar em conta o simbolismo cristão europeu, e ainda alguma apropriação que o simbolismo pode ter sofrido no litoral do Paraná, visto que o povo

caíçara resulta de um emaranhado de culturas, e que ainda preserva hábitos de povos nativos do país.

Ainda sobre a antropologia da experiência, Turner aponta cinco momentos importantes de uma experiência vivida:

1) algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina); 2) imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa “relação musical” (conforme a analogia de Dilthey), tornando possível a descoberta e construção de significado; e 5) a experiência se completa através de uma forma de “expressão”. Performance (Dawsey, 2005, p. 164)

Esses cinco momentos apontados por Turner podem ser aplicados de algumas formas nesta pesquisa: primeiro ao próprio pesquisador, segundo, aos devotos que recebem as bandeiras e terceiro aos próprios foliões. Visto que esses momentos são claramente evidenciados em pesquisa de campo, principalmente no que diz respeito aos devotos. Analisaremos mais estes aspectos nos capítulos de resultados e discussões.

5 MATERIAL PESQUISADO E RESULTADOS

5.1 REGISTROS HISTÓRICOS DA VIOLA DE GUARATUBA

Há que salientar a dificuldade em encontrar registros históricos da viola de Guaratuba. Em se tratando de fotografias, foram poucas as encontradas por esta pesquisa. Principalmente de fotos mais antigas, de antes dos anos dois mil. Foram conseguidas algumas fotos dos Foliões, de variados anos, do acervo de antigos “festeiros”, fotos essas dos anos 90 para cá. E também foram conseguidas algumas fotos do acervo da Secretaria de Cultura e Turismo de Guaratuba, algumas bem antigas, mas com pouca visibilidade dos instrumentos. A busca por essas fotos se deu principalmente com o objetivo de visualizar antigos foliões tocadores da viola, e que possivelmente estas imagens trariam informações sobre a tocabilidade da viola, através da posição das mãos do violeiro. E também trariam informações organológicas sobre as violas típicas de Guaratuba, como número de cordas, características do corpo da viola, etc. E realmente trouxeram informações importantes.

Uma das fotos que aparenta ser das mais antigas, encontrada e cedida pela Secretaria de Cultura foi esta:

FIGURA 19 - FOLIÕES DE GUARATUBA - ANO DESCONHECIDO



Fonte: acervo da Secretaria de Cultura de Guaratuba

Nesta foto, de data desconhecida, contém uma única legenda no acervo da Sec. De Cultura: “Festa do Divino – Guaratuba-PR”. Pela característica da foto, estima-se que seja no máximo da década de 50. Nesta foto vemos os foliões, todos sentados e um grupo de pessoas atrás, provavelmente devotos, segurando as duas bandeiras. O fato de haverem dois violeiros sentados, indica que provavelmente estavam aí os dois grupos de foliões, os do Divino e os da Trindade, pois sabe-se que a tradição tinha sempre esses dois grupos, estima-se que até a década de 90 pelo menos. À esquerda se vê um tocador de rabeca, depois os dois mestres violeiros. A direita deles aparece mais um homem, provavelmente folião, mas a foto não o enquadrrou. À frente deles, sentados, dois meninos. Estes provavelmente eram os “triples” da Folia, os meninos que faziam a voz aguda do coro.

O interessante desta foto é que se pode visualizar, com alguma dificuldade, as mãos dos violeiros, para identificar algum acorde que estavam fazendo. O violeiro ao centro, é o que está mais visível. Vemos que com sua mão esquerda, ele está fazendo um acorde na região central do braço da viola, parece que entre a 5ª e 7ª

casas. Seus dedos 1, 2 e 3, ao que parecem, estão em “forma de escada” nessa região, o que poderia caracterizar o acorde de tônica na afinação chamada “Pelo Meio”. Esta afinação é comum no litoral do Paraná, muito evidenciada em tocadores da Ilha dos Valadares em Paranaguá e Guaraqueçaba. Já o violeiro da direita, temos mais dificuldade em visualizar sua mão esquerda, mas ao que parece também está posicionada na região central do braço da viola, no entanto seus dedos parecem estar mais esticados, ou até poderia estar fazendo a meia pestana na 5ª casa, caracterizando a afinação “pelas três”, mas não se pode afirmar. Portanto, esta foto pode demonstrar que em Guaratuba não havia apenas a afinação “pelas três”, mas provavelmente a “pelo meio” também.

Já nesta foto, encontrada em exposição no Museu Paranaense, temos outro violeiro:

FIGURA 20 - FOLIÕES DE GUARATUBA - ANO DESCONHECIDO



Fonte: Foto tirada pelo autor, de exposição do Museu Paranaense. A foto em exposição é de autoria de Vladimir Kozák.

Já nesta foto, tirada aos arredores da antiga Igreja Nossa Senhora do Bom Sucesso na década de 50, mostra os foliões em ação, em formação espacial exatamente como nos dias de hoje. Rabequista à esquerda e o Tiple (menino), o Mestre e o Contra (tambor) formando uma espécie de triângulo entre eles. A foto parece ter sido tirada a noite, então provavelmente se deu durante a Festa do

Divino, antes de alguma missa, após a tradicional procissão que acontecia, pois ao que parece estavam acompanhados por muitos devotos. Vemos que naquele momento o coro não estava cantando, talvez apenas o mestre, que estava de olhos fechados, concentrado.

Neste caso o violeiro está fazendo com sua mão esquerda um acorde na 2ª e 3ª casa do braço da viola, usando dedo dois (médio) e três (anelar). Ao que parece, com o dedo dois ele pressiona a 2ª ou 3ª corda, e com o dedo três a 3ª ou 4ª corda. É difícil definir ao certo qual corda ele estava pressionando. A única referência que tenho de um acorde com essa “aparência” na Folia do Divino, é na música da Chegada da folia da Ilha de Valadares, aonde acontece um acorde de VII bemol, porém nesse caso os dedos dois e três ficam sobre a 4ª e 5ª ordens e a afinação é a chamada Intaivada, mais comum no litoral de São Paulo. Portanto não se pode afirmar qual é exatamente o acorde que o Mestre está fazendo nesta foto, visto que se ele estiver nas afinações “pelas três” ou “pelo meio” ficaria difícil definir um acorde com essa digitação. Ademais, é difícil afirmar, pois o momento exato da foto poderia ser um momento de troca de acordes, por exemplo. O que se pode supor é que este mestre estaria usando uma afinação diferente das que abordamos aqui, o que não seria improvável. Pois uma característica dos tocadores caiçaras encontrada em campo e nos relatos é a de que cada tocador toca ou afina “do seu jeito”. Discutiremos isso adiante.

Nesta foto também podemos observar alguns detalhes da organologia da viola. Os ornamentos marchetados no corpo, ou bojo. Verifica-se que o braço possuía dez casas. Na ponta da mão do instrumento há detalhes ornamentados na madeira, como um bonito acabamento. Vemos que nessa mão da viola há seis cravelhas, e há a cravelha também no final do braço, esticando aquela corda característica do instrumento, que tem a metade do tamanho das outras, chamada turina ou “grilo” como ouvi em campo. Ao que parece a viola está com no mínimo cinco cordas. Aproximando a foto, dá-se a impressão de que as três primas estão encordoadas normalmente, e a 4ª e 5ª cordas mais juntas, talvez formando uma ordem dupla, mais a turina. No entanto a foto aproximada não tem nitidez suficiente para afirmar assertivamente.

Um detalhe que me passou quase despercebido, é o fato de que há mais um violeiro na foto, logo atrás do mestre e do tocador da caixa. Não ouvi relatos de que as Folias de Guaratuba tivessem mais de um violeiro, mas por se tratar de um

evento especial, na Igreja, é bem possível que os dois grupos de foliões estivessem presentes e até tocando junto. No entanto nesta foto não se vê os outros foliões, e provavelmente estavam ali, mas não ficaram enquadrados na foto. Este outro violeiro, ao que parece estava tocando junto. E sua viola tem ornamentos marchetados no corpo, praticamente iguais a viola do mestre que está à frente. O que indica que as duas violas da foto provavelmente foram feitas pelo mesmo construtor. No entanto esta viola apresenta algumas diferenças. Ela não tem a cravelha da turina como a outra, e a mão do instrumento não tem os ornamentos como a viola da frente. Da forma como a foto está enquadrada, aparecem apenas 4 marcas de cravelhas na mão do instrumento, visto que a cabeça do tocador de caixa está na frente, obstruindo a visão desta parte da viola. Então aqui duas hipóteses: ou a viola possuía seis cordas, como a outra, com exceção da turina; ou era um instrumento de apenas quatro cordas, o que na cultura caiçara também é chamado de “machete”, visto que também não tem a cravelha no final do braço. Até onde chegou esta pesquisa, não se ouviu relatos de que o machete tivesse sido usado na Folia de Guaratuba.

E para fechar essa trilogia de fotos significativas para a compreensão da viola da Folia do Divino de Guaratuba, temos esta foto dos anos 90:

FIGURA 21 - FOLIA DO ESPÍRITO SANTO - GUARATUBA, DÉCADA DE 90



Fonte: acervo pessoal Rocio Bevervanso e acervo da Secretaria de Cultura de Guaratuba

Esta foto da década de 90, tirada na casa de uma devota, mostra a Folia do Espírito Santo de Guaratuba. Isso porque na época haviam dois grupos de foliões, os da Trindade, que andavam com roupas brancas, e os do Divino Espírito Santo, que andavam com roupas vermelhas. Cada grupo de foliões saía para uma direção diferente ao início da romaria, ao que por vezes se encontravam pelo caminho e faziam um rito de saudação um ao outro. Pois bem, a foto em questão retrata o grupo folião do Espírito Santo. Aqui temos na caixa Eloi, tocador que está atuando até hoje.

Nesta foto temos o violeiro fazendo na mão esquerda a fôrma de um acorde que parece ser igual à fôrma do acorde de Ré maior do violão, usando os dedos 1, 2 e 3 nas três primeiras cordas. Se vê que sua viola é menos ornamentada do que a dos anos 50. Tem 10 casas e ao que parece, oito cravelhas na mão. Ainda sobre o acorde que o violeiro está fazendo, temos aqui uma segunda foto, do mesmo violeiro e grupo de foliões para complementar:

FIGURA 22 - FOLIÕES DE GUARATUBA EM CURITIBA, DÉCADA DE 90



Fonte: acervo da Secretaria de Cultura de Guaratuba

Nesta foto de ocasião de visita dos foliões à Curitiba, ficaram mais claros os detalhes das oito cravelhas na mão da viola, e a cravelha da corda turina. Sobre o acorde que o violeiro faz na mão esquerda, agora por outro ângulo, já não parece tanto à fôrma do Ré maior do violão. Parece mais ao acorde que o violeiro dos anos 50 (foto de Kozák) também fazia na foto, com o dedo 2 e 3 pressionando a 2ª e 3ª

ou 3ª e 4ª cordas. Mas nada pode se afirmar assertivamente por conta da distância a que a imagem foi tirada, o que dificulta uma conclusão.

Portanto, dentre algumas fotos encontradas na pesquisa que registram momentos até a década de 90, selecionamos essas quatro que mostram questões significativas da viola. No entanto as diferenças encontradas entre elas, principalmente no quesito “mão esquerda do violeiro”, revelam que ainda não temos tanta clareza de como essa viola era afinada e tocada. O que se pode deduzir até aqui é que haviam diferenças de afinações entre os tocadores, vistos as fôrmas de acordes encontradas.

5.2 As afinações encontradas durante a pesquisa

No capítulo 4 quando falamos sobre a Bi-musicalidade, descrevemos todo um processo de autoaprendizagem de uma das músicas da Folia de Guaratuba, a qual culminou numa sugestão de afinação⁴¹ e de técnica de execução da viola na referida música. Não repetiremos aqui tal partitura para melhor fluência do texto.

Analizando o que escrevemos até aqui sobre os “usos”, ou a forma de tocar da viola da Folia de Guaratuba, chegamos à algumas afinações que provavelmente foram usadas nessa tradição em algum momento do passado. Primeiro temos a afinação sugerida por nós através da autoaprendizagem, que é basicamente a “pelas três” adaptada, mas podemos chamar aqui também de “afinação sugerida”. Essa afinação encontrada, apesar de não haver certeza de que ela já foi usada, poderia perfeitamente ser adotada na execução das músicas da Chegada e Agradecimento, e fica como uma sugestão proposta por este trabalho.

A própria afinação “pelas três” atualizada por Pedrosa (2016) chegou a ser testada no processo, mas devido a choques que teríamos na harmonia da música da Chegada, optou-se por deixar a 4ª ordem afinada na mesma nota da 5ª ordem, porém uma oitava abaixo.

Outra que é tida como uma das possíveis afinações da viola de Guaratuba é a chamada “Pelo Meio”. Em conversa com o mestre Abel, a qual descrevi no capítulo 4, ele pegou a viola e fez uma posição que poderia ser um acorde da afinação Pelo Meio, e também relatou acordes que ele via no passado, e que apontam nessa

⁴¹ A referida afinação está ilustrada em partitura na Figura 13, p. 145.

mesma direção. Nesse sentido há a primeira foto (figura 14), analisada no capítulo anterior, onde o violeiro faz um acorde na mão esquerda que pode muito bem ser o acorde de tônica da referida afinação. Também ouvi relatos de pessoas que conheceram o professor Inami Custódio Pinto, folclorista e um dos pioneiros nas pesquisas do fandango caíçara do Paraná. Nesse relato conta-se que ouviu do próprio professor, que a afinação usada no fandango de Guaratuba era a “pelo meio”. A afinação Pelo Meio, ao que se sabe é muito utilizada por mestres de fandango de Paranaguá, mais especificamente da Ilha dos Valadares, à qual Pedrosa (2017) registrou dessa forma:

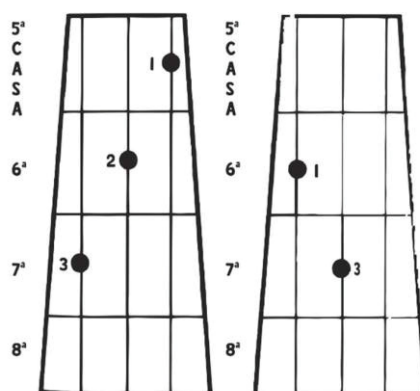
FIGURA 23 - AFINAÇÃO "PELO MEIO"



Fonte: Pedrosa (2017)

Nesta afinação, os principais acordes seriam estes, ilustrados na tese de Alves (2021):

FIGURA 24 - ACORDES DA AFINAÇÃO PELO MEIO



Fonte: Alves (2021), vetorizado a partir de Custódio Pinto (2010, pg. 98).

O primeiro acorde representado nesta figura condiz com o acorde que o violeiro faz na foto (figura 14). Desta forma podemos deduzir que esta afinação já foi utilizada por foliões de Guaratuba, somado às outras evidências relatadas.

Há ainda outra afinação encontrada em bibliografia, em escrito do autor Alceu Maynard Araújo, etnólogo brasileiro, que conforme descreve Pedrosa (2017):

Apesar de não ter pesquisado nas cidades do litoral paranaense, Alceu Maynard de Araújo (1958) descreve a afinação “oitavado” ou “ponteadado do Paraná”. Este autor diz que a oitavado é a afinação preferida para o Fandango, no litoral sul paulista. Acrescenta ainda que: ‘(...) os paranaenses do litoral norte, de Paranaguá e adjacências, quando vão em romaria à Iguape, a 6 de agosto de todos os anos, costumam afinar suas violas desta maneira (ré-sol-dó-fá-lá sustenido). Quem sabe vem daí chamarem-na de Ponteadado do Paraná. Usada também para ponteio e moda, não apenas para a dança do Fandango, modalidade de dança que está desaparecendo, tanto o fandango rufado ou batido, como o fandango valsado ou bailado (ARAÚJO, 1958, S/P).’ (Pedrosa, 2017, p. 34)

A referida afinação registrada por Araújo (1958) é ilustrada em sua obra, assim como os três acordes usados:

FIGURA 25 - AFINAÇÃO "OITAVADO" ARAÚJO (1958)



Fonte: Araújo (1958), retirado da dissertação de Pedrosa (2017).

Os três acordes utilizados nesta afinação chamaram a atenção por serem de configuração parecida com os acordes vistos nas fotos (figuras 15, 16 e 17) analisadas no tópico anterior. O fato de Araújo (1958) deixar claro que é uma afinação de violeiros paranaenses do litoral de “Paranaguá e adjacências”, pode indicar também seu uso em Guaratuba. Até porque o autor especifica que são paranaenses que “vão em romaria à Iguape”, o que indica que eram pessoas ligadas às tradições católicas, assim como o são os foliões do Divino. Não se pode afirmar, mas não seria improvável essa semelhança de afinações entre os tocadores de Paranaguá e Guaratuba.

A viola da Folia do Divino de Guaratuba observada durante essa pesquisa, era a viola caipira já descrita, usada basicamente como uma representação da viola que outrora foi usada nesta tradição. Esta viola foi encontrada numa afinação próxima do Cebolão, afinação tradicional da viola caipira, mas sequer era afinada ou tocada efetivamente pelo violeiro.

Portanto foram essas as afinações encontradas durante esta pesquisa, e que possivelmente foram utilizadas pelos violeiros da Folia de Guaratuba no passado.

5.3. As músicas da Folia de Guaratuba

A Folia de Guaratuba executa basicamente apenas três músicas: a Chegada, a Despedida Velha e a Despedida Nova. Há também as músicas da Alvorada, Agradecimento e Pouso, porém essas últimas são a mesma música da Chegada, mas com letras diferentes e adaptadas ao contexto. O presente trabalho transcreveu e analisou a música Agradecimento ao Pouso.

Para a escrita da partitura, usou-se inicialmente como base a Chegada escrita por Ramos (2019). No entanto, as partituras de Ramos não continham a linha da viola, dessa forma a presente pesquisa adicionou uma transcrição da viola para a partitura.

Também foram feitas algumas alterações melódicas das vozes e rabeca, pois para a escrita da partitura foi utilizada como base uma gravação da referida música feita por mim na romaria de 2024. Dessa gravação e outras recolhidas, foram encontradas mudanças melódicas em relação às partituras e gravações de Ramos (2012, 2019), principalmente na voz do tiple e na linha melódica da rabeca.

5.3.1 Agradecimento ao Pouso

FIGURA 26 - PARTITURA DO AGRADECIMENTO AO POUSO - FOLIA DO DIVINO DE GUARATUBA

Executada em 04 de maio de 2024
 Casa de Maria e João Carlos
 Caieiras, Guaratuba-PR
 Foliões: Abel, Edival, Eloí e Joacir

Agradecimento ao Pousó
 Folia do Divino de Guaratuba

Transcrição: Emiliano Pereira

Caixa: aro
 pele médio
 pele forte

Rabeca

Viola (sugerida
 pelo transcritor)

Mestre

cx

rbca.

viola

contra 2

Mestre

cx

rbca.

viola

©

30 *rit.* *a tempo*

Tiple 1

contra 2

Mestre

cx

rbca.

viola

40

Tiple 1

contra 2

Mestre

cx

rbca.

viola

The musical score is written for six instruments: Tiple 1, contra 2, Mestre, cx, rbca., and viola. It is divided into two systems. The first system begins at measure 30 and includes a tempo change from 'rit.' (ritardando) to 'a tempo'. The second system begins at measure 40. The instruments play various musical parts, including melodic lines, harmonic accompaniment, and rhythmic patterns. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Agradecimento ao Pouso

3

[illegible]

Agradecimento ao Pouso

The musical score is for a piece titled "Agradecimento ao Pouso". It features six staves: Tiple 1, contra 2, Mestre, cx (cavaquinho), rba. (rabo de viola), and viola. The Tiple 1, contra 2, and Mestre parts have a first ending (71) and a second ending (2. rit.). The cx, rba., and viola parts also have a first ending (71). The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Vamo agradecê o pouso
Que o devoto nos cedeu

Deus que ajude o bom casal
...

⁴²Fonte: o autor

⁴² Sobre nossa transcrição é importante salientar algumas coisas: “Uma tradição oral não cabe no papel” disse o prof. Felix Ceneviva na banca de defesa desta dissertação. Portanto, afirmo que esta partitura é apenas uma representação, de caráter didática, para que se tenha uma grafia que aproxime ou auxilie num entendimento parcial da música desta tradição. Esta grafia não comporta a totalidade dos detalhes estruturais ou ornamentais da música destes foliões. Principalmente nas

5.3.1.1 O processo de transcrição do Agradecimento ao Pousó

Para agilizar o processo de transcrição, primeiro transcrevi uma cópia da partitura da Ramos (2012) para a música da Chegada. O Agradecimento ao Pousó é musicalmente igual à Chegada, mas com letras diferentes. E a partir dessa partitura fiz as atualizações da mesma música registrada na romaria de 2024.

Para essa transcrição usei a minha filmagem da referida música datada de 04 de maio de 2024, segundo dia da romaria deste ano. Na ocasião os foliões executaram o Agradecimento ao Pousó na casa do casal João Carlos e Maria, no bairro Caieiras em Guaratuba.

A primeira constatação foi de que a música a qual me propus transcrever está na tonalidade de Si maior, sendo que a partitura de base foi escrita em Dó maior. Geralmente a música dos foliões está entre Si e Dó, mas como já foi comentado, os foliões não usam diapasões para afinar, sendo a tonalidade sempre algo “móvel” e sujeita a variações. Portanto, para a melhor fluência do resultado e melhor visualização da partitura, optei por manter a transcrição em Dó maior, para evitar a clave com demasiados sustenidos.

Ao comparar a música da Chegada/Agradecimento feita no passado, nos registros feitos nos trabalhos de Ramos (2012 e 2019) com as que são executadas atualmente, pude notar algumas diferenças. A que ficou em maior evidência desde meus primeiros contatos com a Folia de Guaratuba, foi a voz do tiple. Edival atualmente faz uma melodia um pouco diferente da que fazia nos anos anteriores, como podemos verificar em gravações de outros anos.

Outra diferença que já havia notado, mas que ficou clara e evidente com o processo de transcrição, foi a melodia da rabeca. Nas gravações e transcrições de Ramos, o tocador de rabeca era, na maioria das vezes Jorge “Corocoxó”. Portanto, nosso ponto de partida e de referência para a rabeca foram as linhas melódicas feitas por ele. No entanto, em pesquisa de campo, pude ver em ação outros três tocadores de rabeca: Joacir, Abel Cordeiro e Antônio “Macuco”. Com isto pude

questões melódicas e interpretativas das vozes e da rabeca, nas dinâmicas do tambor, nas variações de andamento, na viola de uma forma geral (já que esta é uma sugestão do autor), entre outros. Um detalhe importante sobre a viola e que não foi registrado na partitura é a nota pedal da corda turina. Esta corda deve soar em praticamente todos os acordes, e é afinada em Sol³. Para aqueles que desejam aprender esta música, podem ter esta partitura como primeira referência, no entanto é essencial ouvir a gravação original (que está disponível através de QR Code neste trabalho), ou melhor ainda, ver os foliões tocando ao vivo e aprender com eles, que são a fonte viva da tradição.

perceber que, apesar de a melodia da rabeca manter sempre uma estrutura parecida, cada tocador a executa de um jeito diferente, o que já é o esperado tratando-se de uma música de tradição oral. São notórias algumas mudanças na melodia e, principalmente nos ornamentos, os quais uns fazem mais, outros menos. E alguns improvisos melódicos também acontecem. No caso desta transcrição, Joacir estava na rabeca, e notou-se bastante variações na melodia, sem alterar sua estrutura principal. Joacir também faz muitos ornamentos⁴³ e apojaturas, na maioria das notas principais, e também alguns *glissandos*. Isso faz com que seja uma linha melódica muito rica em detalhes, e até de difícil transcrição. Portanto com essa partitura busquei chegar próximo à fidelidade da melodia executada, porém não está “cem por cento” escrita com todos os detalhes, pois isso exigiria mais estudo específico da rabeca e sua escrita, o que não é exatamente o foco desta pesquisa.

Ainda sobre a linha melódica de Joacir na rabeca, nota-se que ele realmente toca notas diferentes da transcrição feita por Ramos (2012). Nas transcrições deste, podemos ver que Jorge Corocoxó tocava uma linha melódica mais “reta” e com menos ornamentos que Joacir. No meio desse processo de transcrição, também observei um vídeo que gravei em 2023 onde o tocador de rabeca era Antônio “Macuco”. Nota-se que este também faz uma linha melódica mais “comportada”, “reta”. Uso esses adjetivos para concluir que Joacir até agora, dos tocadores de rabeca que pude ouvir e presenciar, é o que mais “enfeita” e improvisa na melodia.

Outro detalhe importante percebido através da transcrição, é que na mesma música executada anos atrás, registradas em áudio e transcrita por Ramos (2012), a melodia da rabeca era mais curta no interlúdio para a última frase cantada pelo coro, uma diferença de três compassos a menos do que a música registrada por esta pesquisa. Ou seja, é mais um dado que mostra que o tocador Joacir “enfeita” mais a melodia na rabeca. Sendo talvez esta a razão de haverem aumentado um pouco a melodia da rabeca e consequentemente alargado o intervalo de tempo entre o segundo e o terceiro verso do coro. Esta diferença muito provavelmente não tenha

⁴³ Aqui a palavra “ornamento” poderia estar equivocada, devido ao fato de que muitas vezes o que nós pesquisadores consideramos um ornamento, pode ser na verdade uma questão estrutural e característica dessa música tradicional. No entanto uso aqui esta palavra, para deixar claro que Joacir, dentre todos os rabequistas que ouvi e presenciei, é o que faz a melodia da rabeca mais rica em detalhes, por isso a palavra “ornamento” utilizada. Ou como popularmente dizem, “floreios”, por exemplo. Essa questão dos “ornamentos” merece atenção e estudos, no entanto como esta dissertação ficou deveras extensa, e esse não era o foco principal, optamos por não nos estender nesse assunto, mas que pode ser explorado em pesquisas futuras.

sido “consciente” ou intencional por parte dos foliões, mas aconteceu. Essas mudanças serão discutidas no capítulo 6. Ainda sobre a rabeca transcrita, verificou-se que Joacir sempre improvisa nos últimos quatro compassos da música, fazendo uma finalização ornamentada. Geralmente ele faz uma escala ascendente rápida, com as notas ligadas, chegando na tônica, conforme transcrevemos na partitura. Esse detalhe não foi notado com outros tocadores de rabeca, apenas com Joacir.

Sobre a melodia do Mestre, transcrevemos a voz de Abel da dita ocasião e fomos notando as características e diferenças em relação ao que Mestre Naico fazia. Abel faz menos apojaturas, sendo uma linha melódica mais “reta” e com menos ornamentos. Ele faz um tipo de anacruse ao início das melodias, cantando sempre uma semínima antes da melodia principal, como um tipo de apoio para iniciar a melodia. Ao chegarem no acorde de sétima bemol, Abel canta “adiantado” a nota Sib, mais ou menos um tempo de semínima antes do coro cantar esse acorde. Essas foram as principais diferenças notadas entre a interpretação de Naico e Abel.

Em relação à melodia do mestre escrita por Ramos (2012) há algumas diferenças peculiares. A partir do compasso 51 o autor escreveu a melodia do tenor para o mestre, e a do mestre para o tenor. Acreditamos que houve algum equívoco nessa notação. Verificando as gravações da pesquisa de Ramos, percebe-se que naquela época Naico fazia a melodia conforme escrevemos a de Abel, mas com as diferenças de ornamentação já descritas. Também há uma pausa de semínima no compasso 38, em relação a todas as vozes, que não foi escrito por Ramos, mas é um momento de “respiro” do coro para as notas longas que vem a seguir.

Na voz do contrato ou tenor não foram encontradas mudanças significativas nos últimos anos, até porque o Seu Eloi é um dos foliões que mais assiduidade tem como folião em todos os anos, sempre na posição de contrato e tocador de tambor. Apenas foram feitas as atualizações na partitura em relação a essa voz.

Na voz do Tiple foi encontrada uma mudança interessante em pesquisa de campo. Meu primeiro contato pessoal com os foliões foi em 2022, e nessa ocasião Edival ainda fazia a melodia de uma forma como vinha fazendo há anos, conforme os registros, vídeos, áudios e transcrição de Ramos. Ao reencontrar os foliões em 2023, notei uma diferença na melodia feita por Edival, e que foi confirmada ao atualizar a transcrição da referida música. Nas duas primeiras frases do coro, Edival manteve a melodia, mas já na terceira frase, aonde antes o tiple mantinha uma mesma nota (no caso o dó3), a partir de 2023 Edival passou a iniciar a frase no Fá3,

fazendo praticamente a mesma melodia do mestre, uma oitava acima, e um pouco mais ornamentada. Portanto aqui atualizamos essa melodia, a qual Edival seguiu cantando igualmente em 2024. Essa melodia mais aguda pode ter a ver com a presença do menino Mikael cantando junto a voz do tiple, mas isso será discutido nos próximos capítulos.

Sobre a transcrição do tambor, ou caixa, talvez seja a linha menos alterada e não sujeita a variações. A execução de Eloi na referida gravação é igual às outras que se tem registro, e exatamente a mesma linha transcrita por Ramos. Em toda a linha do tempo a que se teve acesso da execução desta música ao longo dos anos, esta linha percussiva da caixa é a que se manteve mais intacta no sentido de que não há improvisos ou variações, mas sempre a mesma linha. Talvez porque Seu Eloi é o folião que atua há mais anos consecutivos na Folia, sendo raro outro folião assumir a caixa.

Para a escrita da viola, houve inicialmente uma dificuldade técnica, pois, o toque da viola é também um toque rítmico e que traz uma importância grande aos movimentos da mão direita, com os golpes para cima ou para baixo, com as unhas ou polpa dos dedos, etc. Todos esses são uma série de detalhes que são difíceis de serem escritos, pois não há comandos padrões no *software Finale* para esses detalhes. Então algumas indicações, como as flechas, precisaram de edição para serem criadas. Portanto nossa transcrição da viola teve o cuidado de indicar as flechas, com a seguinte configuração: para indicar toques da mão direita de baixo para cima, a flecha segue a direção das notas agudas da partitura para as mais graves, e toques da mão direita de cima para baixo, a flecha segue a direção das notas graves da partitura para as mais agudas. Esclarecemos também que nossa escrita em partitura não registrou na pauta a corda turina, pelo fato de ser uma nota “pedal”, fixa, e que, uma vez afinada, não tem mudança intervalar, sendo desnecessária sua escrita e para uma melhor visualização da partitura. No entanto esta corda deve soar em praticamente todos os acordes, sendo nesse caso afinada em Sol3.

Para deixar mais claro o toque da viola pesquisado e sugerido por este trabalho, fizemos aqui a transcrição do ciclo completo da viola na música Agradecimento ao Pouso. Para isso utilizou-se unicamente uma linha na pauta, registrando apenas a célula rítmica empregada em cada compasso. Também ilustramos graficamente os três acordes utilizados e o toque da mão direita, para

cima ou para baixo. Deixando claro que as flechas apontando para cima indicam o toque das cordas graves para as mais agudas (movimento da mão direita para baixo) e as flechas apontando para baixo indicam o toque das cordas agudas para as mais graves (movimento da mão direita para cima):

FIGURA 27 - CICLO COMPLETO DA VIOLA DE AGRADECIMENTO AO POUSO

The musical score is written for Viola de Agradecimento ao Pauso. It consists of seven systems of music, each starting with a measure number. The time signature is 2/4. The score includes guitar chord diagrams for G, C, Bb, and G. The tempo markings are 'a tempo' and 'rit.'.

Measure 12: Chord G, C, G.

Measure 23: Chord C, rit.

Measure 35: Chords G, Bb, Bb, G, Bb, a tempo.

Measure 47: Chord G.

Measure 56: Chord C.

Measure 64: First ending (1.), Chord C, Chord C.

Measure 72: Chord G, Second ending (2.), rit.

Para a escrita dessa viola, conforme descrevemos no processo de autoaprendizagem, buscamos fazer uma síntese de: afinação pesquisada e testada, execução da viola observada em registros do mestre Naico e a mão direita de Abel observada em campo, além da harmonia gerada pelo coro de vozes e rabeca. Desta forma obteve-se um resultado satisfatório e de nível técnico de execução aproximado ao dos foliões atuais de Guaratuba. Portanto fica aqui registrada em partitura a sugestão⁴⁴ da execução da viola da Folia do Divino de Guaratuba para a música Agradecimento ao Pousos.

5.3.1.2 Análise do “Agradecimento ao Pousos”

Nos próximos parágrafos, farei uma análise breve da música do Agradecimento ao Pousos, de um ponto de vista mais tonal e funcional, uma pequena análise descritiva primeiramente.

A música do Agradecimento ao Pousos é a música executada de manhã na casa onde os foliões ganharam estadia. É a mesma música da Chegada, porém com a letra adaptada ao contexto de agradecimento à ocasião. Inicia-se com o tocador da rabeca, que logo faz soar as primeiras notas de uma pequena introdução basicamente em semínimas e algumas colcheias. Logo que a rabeca toca as primeiras notas, a caixa também começa a sua linha rítmica. A música no geral tem um andamento lento e a rabeca e caixa tocam semínimas nos tempos fortes e apenas algumas colcheias nos contratempos.

A música na partitura foi escrita em Dó maior, entretanto a execução original desta estava na tonalidade de Si. Para facilitar a escrita optamos por escrever em Dó, pois vale lembrar que os foliões não usam diapasão para afinar, senão que afinam “de ouvido”, mas a tonalidade sempre está perto de Dó, as vezes meio tom abaixo, as vezes meio tom acima, sendo essas as variações mais comuns.

Seguindo-se com essa introdução, que não dura mais de trinta segundos⁴⁵, logo entra a melodia da voz do Mestre. Esta melodia transita entre um médio-grave. Supõe-se que a voz do Mestre equivalha a voz de um barítono, em termos de

⁴⁴ O vídeo desta execução completa da viola pode ser conferido através do QR CODE da fig. 18.

⁴⁵ Há situações em que essa introdução pode se estender. Quando, por exemplo a caminhada do portão da casa até o cômodo da cantoria demora mais para chegar, a rabeca e caixa seguem tocando numa espécie de “*looping*” dessa introdução, até que esteja em posição apta para iniciar a cantoria.

tessitura. Ele canta duas frases iniciais, que iniciam num Sol² e terminam respectivamente num Ré² e depois num Si¹. Aqui já reparamos que o movimento melódico da voz do mestre se dá do mais agudo e conclui-se no mais grave. Um movimento melódico descendente. A letra dessas duas frases é igual. Repete-se a letra, mas a melodia muda um pouco.

Cantadas essas frases iniciais, soam-se mais três compassos sem voz, só com caixa e rabeca, para então o mestre cantar a terceira melodia, que é uma frase conclusiva, tanto no sentido da ideia da letra, quanto na melodia. Isso porque, por exemplo, se nas duas primeiras melodias o mestre canta: “Em nome do Pai e do Filho...Em nome do Pai e do Filho...”, na terceira ele canta: “E do Espírito Santo...”. Essa característica “conclusiva” também se dá na melodia, pois nesse caso a última nota é o Dó², a tônica, ao que a rabeca também acompanha harmonicamente.

Ao final dessa terceira frase, terminando na tônica, a voz do mestre e rabeca em uníssonos, ocorre uma *fermata*⁴⁶, de curta duração, e já se dá o início do coro de três vozes. Essa frase melódica ainda se dá basicamente com um andamento “suspense”, mais lento que o restante da música. A letra desta melodia é igual à primeira frase da música. À medida em que esta frase melódica se desenvolve, o ritmo vai voltando, até ficar *a tempo*⁴⁷ na última nota da frase, à qual é alongada por quatro compassos pelas três vozes.

Nesta última nota da frase, a que é alongada pelo coro por quatro compassos, é onde acontece o acorde “diferente”, se pensarmos de um ponto de vista funcional e tonal. O tiple segura a nota ré, enquanto o contrato segura um fá e o mestre canta um si bemol. Dessa forma temos a tríade do acorde de Si bemol maior. A rabeca neste momento toca as notas ré e si bemol em mínimas e semínimas, entre alguns ornamentos. Então temos, dentro da tonalidade de Dó, acontecendo um Si bemol, que é o acorde de “sétima bemol maior”. Esse acorde pode caracterizar o modo mixolídio, se usarmos a linguagem da música modal.

Passados os quatro compassos de vozes alongadas formando o acorde de Si bemol, temos mais três compassos só com caixa e rabeca. No terceiro desses três compassos, o si bemol da rabeca se torna si natural, dando a sensação de que a

⁴⁶ Na partitura, é simbolizada com uma “coroa ou ponto coroadado [...] é um sinal de prolongamento” (Med, 1996, p. 192). “Fermata – sobre ou sob FIGURA, indica prolongamento, à vontade, da figura” (*ibidem*, p. 192). Fonte: MED, Bohumil. **Teoria da Música**. Brasília, DF. Musimed, 1996.

⁴⁷ Segundo Med (1996, p. 192) significa “voltar ao andamento”.

harmonia voltou para o acorde dominante, Sol Maior. Começando com uma anacruse no compasso 45, o mestre canta o início da próxima melodia sem o coro, por dois compassos e meio, ainda com a mesma letra da frase anterior. Logo, para completar a frase, entram o tiple e contrato cantando a melodia que termina com quatro compassos de notas longas formando o Sol Maior.

Após a conclusão dessa frase ainda no acorde dominante, surgem mais cinco compassos instrumentais, com a rabeca fazendo uma cadência que termina numa melodia descendente, do Lá ao Dó oitavado, reforçando a ideia de que a música voltou para a tônica. Ao que no próximo compasso ressurgue o coro que canta “fechando” o acorde de Dó maior, entoando a segunda parte da letra do verso. Após segurar a nota final por quatro compassos, a música volta ao início, com a melodia introdutória da rabeca e a caixa, para iniciar o ciclo novamente.

Atualmente em Guaratuba, a Folia tem executado, na maioria das vezes, dois ciclos dessa música, assim como da Chegada e, após receber a oferta, executam a música do Agradecimento, também em dois ciclos. Foi assim verificado na pesquisa de campo. Porém, em algumas ocasiões especiais, como num agradecimento após uma refeição, ou no canto da Alvorada, ou até mesmo nas novenas da Festa do Divino, ainda é comum a Folia executar os três ciclos da música.

Sobre a viola, conforme já explicado, escrevemos uma sugestão de linha rítmica e harmônica. Nas gravações de referência, antigas e atuais, não se ouve a viola, portanto foram necessárias pesquisas e análises do contexto musical para a criação de uma sugestão de execução da viola, sendo isso justamente um dos objetivos da pesquisa. Portanto, após esse processo tivemos um resultado mais claro para transcrever essa linha de viola “sugestiva” dentro dos padrões musicais da Folia.

Como exemplo das descrições aqui feitas, deixamos o *QR Code* para uma música do “Agradecimento ao Pouso⁴⁸” executada em maio de 2024.

⁴⁸ É a mesma música da Chegada, porém com versos referentes ao agradecimento de pouso cedido pela casa onde os foliões passaram a noite.

FIGURA 28: AGRADECIMENTO AO POUSO



Fonte: o autor, maio de 2024. Bairro Caieiras, Guaratuba, PR.

5.3.2 Despedidas

A Folia de Guaratuba possui em seu repertório duas Despedidas, a “Nova” e a “Velha”, ou “Antiga”. São com esses adjetivos que os foliões definem as duas. A Despedida não é executada em todas as casas, mas apenas em algumas situações: quando é solicitada pelo anfitrião da casa; quando os foliões, após cantarem a Chegada e Agradecimento à oferta, ganham uma segunda oferta, ou mesmo um café ou refeição; ou também cantam na casa onde ganharam o pouso, na hora de seguirem rumo às outras casas.

No período em que estive em pesquisa de campo, percebi que a Despedida que foi mais executada foi a “Velha”, pois, segundo os foliões é “mais bonita” e, principalmente, “mais fácil de cantar”.

A presente pesquisa não chegou a transcrever as Despedidas, mas na tese de Ramos (2019) podemos conferir as transcrições das duas.

Aqui deixamos um QR Code de uma execução da “Despedida Velha”, em 22 de junho de 2024, na casa de uma devota no bairro Mirim de Guaratuba. A casa em questão era de um antigo construtor de rabecas, o qual naquela ocasião havia falecido haviam apenas três meses.

FIGURA 29 - QR CODE - VIDEO DA DESPEDIDA VELHA 2024



Fonte: o autor

Os versos desta Despedida Velha são os seguintes: “*Fazemo uma Despedida, ai Que é de nossa obrigação; Pra benzer a sua mesa Pra nunca faltar o pão*”.

Agora deixamos aqui um QR Code de um registro da “Despedida Nova” filmada na minha pré-pesquisa em 2022, bairro Caieiras de Guaratuba. Nessa ocasião estive presente para fazer um primeiro contato pessoal com os foliões de Guaratuba, avaliar a situação da tradição para dar início ao meu projeto de pesquisa que apresentei para ingressar no mestrado.

FIGURA 30 - QR CODE - DESPEDIDA NOVA - BAIRRO CAIEIRAS, GUARATUBA 2022



Fonte: o autor

Os versos desta Despedida dizem o seguinte: “*O Divino te abençoe, e a Trindade diz amém; Que lhe encontre com saúde [...]*”. A última frase não se conseguiu identificar.

Nesta ocasião o mestre era Edgar, irmão do rabequista Joacir e do falecido mestre Naico. Utilizei este registro pois foi uma das poucas ocasiões onde presenciei em campo a execução da Despedida Nova, e a que foi por sinal uma das melhores execuções que consegui registrar. Por ser uma música de difícil execução, é mais raro ver os foliões a cantarem. E houveram situações onde iniciaram essa música com a tonalidade mais alta e ficou notório o grande esforço por parte do triple em alcançar as notas mais agudas da melodia.

Esta Despedida é a mais “declamada”, no sentido de haver menos pulsação e mais tempo “livre”, o qual segue uma lógica já muito bem incorporada pelos foliões. A Despedida Velha também é bem declamada, mas tem mais momentos onde se sente a pulsação do ritmo. Esta é uma das características marcantes das Despedidas em Guaratuba: músicas mais lentas e com pouca pulsação regular, com uma tendência mais declamatória, semelhante às tradicionais “modas de viola” da cultura caipira. Comparando com as Despedidas da Folia de Paranaguá, vemos

nesta grande diferença na pulsação, já que em Paranaguá as Despedidas são mais “animadas”, rápidas e pulsantes.

5.4 A VIOLA NA FOLIA DE GUARATUBA NOS ÚLTIMOS 20 ANOS

5.4.1 A questão da falha no repasse da viola

O principal violeiro da Folia do Divino de Guaratuba dos últimos vinte anos, foi o seu “Naico”, falecido em 2018. Existem registros em vídeo dele tocando a viola com a Folia, no entanto até agora não haviam registros escritos com a afinação que ele usava na viola, e tampouco existiam registros do seu toque de viola, compreendendo mãos direita e esquerda.

Nos tempos atuais, a viola da Folia do Divino de Guaratuba é tocada por Abel Cordeiro, que também é o mestre da folia, ou seja, aquele que puxa os versos a serem cantados. Com o falecimento de Naico em 2018, Abel assumiu a função de violeiro e mestre e em 2019 passou a usar a viola que pertenceu a Naico, uma legítima viola caçara, que tem as características para tal definição. No entanto, de 2020 para cá, Abel passou a usar uma viola caipira fabricada pela Rozini.

Em conversa com o rabequista Joacir, em maio de 2024, este me relatou que antigamente na Folia houveram violeiros que tocavam a viola com maestria e intensidade. Ele mencionou um violeiro, chamado Jacinto, que “tocava juntinho com a rabeça”. Ou seja, esse relato é mais uma evidência de que no passado a viola da Folia era muito mais presente musicalmente. Eloi também me relatou que já houveram violeiros da Folia que tocavam muito bem, e que a viola já foi muito presente musicalmente na folia. Inclusive contou que o pai de Naico e Joacir era folião, mestre violeiro, e tocava muito bem.

Em outra conversa, ao indagar Joacir sobre o porquê Naico e Abel não aprenderam efetivamente a tocar a viola da Folia do Divino, ele respondeu que Abel e Naico começaram a aprender já com “certa idade” e que “quando já se tem idade avançada, não aprende mais”. Esse pode ser um dos fatores de falha no repasse do conhecimento. É um fato comprovado que o aprendizado de crianças e adolescentes é muito mais efetivo e rápido do que comparado a um homem de “meia idade”. No entanto, nos últimos anos, e talvez décadas, tem sido raro o aprendizado das músicas da Folia por algum jovem aprendiz da região.

5.4.2 Relatos sobre a viola de Guaratuba

Aqui já aproveitamos alguns relatos ouvidos em campo e nas entrevistas, com algumas informações diretas sobre a viola de Guaratuba.

Ao conversar com Abel e Eloi em setembro de 2024, eles comentaram sobre essa questão da defasagem da viola, de como já muitos que passaram por esse instrumento na Folia, não o tocavam efetivamente. Mas segundo eles, um violeiro chegou a tocar bem:

Eu: Mas você já sabia tocar alguma posição assim na viola?

Abel: Não, a viola, a posição nossa e de quase de tudo fulião...Só tinha um fulião aqui que tocava viola. Que era o Jacinto.

Eloi: Jacinto. Lá em Matinhos ainda.

Abel: Os mais não.... É só pra fazer a consonância.

Eu: Ah, entendi. E esse Jacinto tocava mesmo?

Abel: Ah, aquele tocava. E a hora que o cara fazia aquela volta na corda grossa da rebeca, que é a corda que compete com ele, ele dava uma passada nesse bordão aqui ainda [mostrando na viola que eu tinha levado]. Pum, pum, pum, pum. Certinho com a corda lá. Por cima, o ponteadado ali.

Eu: Esse Jacinto é de Matinhos?

Abel e Eloi: Matinhos.

Eu: Falecido já?

Eloi: É, muito tempo. Tocava fandango batido e tudo. (Entrevista com Eloi e Abel, setembro de 2024).

A pergunta que fiz à Abel foi com intenção de descobrir ao menos algum acorde que os violeiros faziam na música da Folia, mas como ele disse, ele e quase todos os violeiros usavam a viola “só pra fazer consonância”. Creio que com isso ele queira dizer que a viola está ali para “marcar presença”, ou seja, mesmo sem ser tocada tem a sua importância simbólica dentro daquele contexto.

E então eles falam de Jacinto, antigo violeiro que efetivamente tocava a viola. O mais interessante é o relato de Abel sobre como Jacinto fazia até ponteados nessa viola, no bordão, acompanhando alguma frase da rabeca. Essa informação pode levar a várias discussões e suposições. Por exemplo, pode ser que esse Jacinto já fosse também um tocador de violão, instrumento no qual é comum essa cadência dos bordões em trocas de acordes, e que tenha de alguma forma passado isso para a viola. Pois com toda essa defasagem da viola nos últimos anos, não parece muito provável que a viola da Folia do Divino tivesse tradicionalmente “ponteados” em sua linha rítmica, no entanto Jacinto os fazia. Eloi também mencionou o fato de Jacinto ser tocador de “fandango batido e tudo”, o que reitera a

informação de que esse sujeito era um violeiro habilidoso. Mas na continuidade da conversa, Abel coloca mais informações interessantes, quando eu indaguei o “porquê” de só esse Jacinto ter sabido tocar a viola: “Pois eu não sei. Os outros tocavam, mas só que eles tocavam na...eles ponteavam a viola, afinado pela rebeca. Mas pouco se escutavam. Agora esse Jacinto ele mexeu com tudo”. Ele enfatiza que outros violeiros também “ponteavam” a viola, nos levando a crer que essa viola guaratubana não era só rítmica, mas também usada para ponteados, ou melodias. No entanto “pouco se escutavam”, demonstrando que esse instrumento tinha pouca projeção sonora em comparação à rabeca e tambor, sendo talvez uma das razões pelas quais seu aprendizado foi sendo esquecido, visto que possíveis aprendizes teriam dificuldade em ouvir o toque da viola em meio à música da Folia. Na sequência também perguntei a eles se o violeiro Jacinto chegou a ensinar alguém, mas me responderam que não.

Sobre a construção da viola e como era a viola guaratubana, Abel falou um pouco, quando perguntei que tipo de viola usavam nas diversas manifestações guaratubanas:

É, viola de cacheta. Ela é uma viola baixinha aqui em cima. Mas ela tem isso aqui. [mostrando que a viola tinha um corpo mais estreito]. Mas eram boa pra caramba. Aqui era o pau inteiro, sabe? Eles cavocavam. Só tinha o tampo [colado]. E sabe o que era a cola? Não sei se você conhece. Sabe sumbaré? Sumbaré, ele dava uma árvorezinha no cacho. Um pé. Um cacho em cima. Aquilo que eles faziam cola para isso aqui (Cordeiro, A. 2024)

Fica claro que a caxeta era a árvore mais utilizada para a construção das violas. Abel também explica que a viola tinha o corpo mais estreito do que a que eu mostrei a ele (a viola caixara feita para a Orquestra Rabecônica). E de fato, tive acesso a fotos do próprio Abel com a Folia nos anos 90, e ele carregava uma viola pequena e estreita. Deixa claro também que a viola era feita de uma peça inteira de madeira, e apenas a madeira do tampo era colada com cola de Sumaré.

E quando eu perguntei a Abel sobre construtores dessa viola, ele disse, ao que Eloí concordava:

Tinha o falecido Caetano que fazia, falecido Camilo, Ambrósio, Tamborim, que faziam a viola. Hoje tem ainda, mas já também não estão prestando mais para fazer. Estão tudo doente o Bento com o Jorge. Esse Vardo do Matinhos também faz. Ainda faz. Esses, o Joacir e esse rapaz dali...o Gerardo, se eles forem fazer, eles fazem. Fazem. É que dá um trabalho...por isso que não pegam. (Cordeiro, A; Silva, E., 2024).

Dessa forma vemos como existiram, no passado, inúmeros construtores de viola, mas que por diversas razões foram desaparecendo, sem que novas gerações continuassem este ofício artesanal. Abel citou os irmãos Bento e Jorge, que hoje já não constroem. Cita também o “Vardo de Matinhos” o qual não tive conhecimento e o Joacir, atual rabequista da Folia e seu irmão Geraldo. O próprio Joacir me disse que saberia fazer instrumentos, assim como alguns de seus irmãos. Mas como o próprio Abel disse, “dá trabalho...por isso não pegam”, revela que o tempo e energia despendidos para a construção de um instrumento talvez não valha a pena para eles nos dias de hoje, visto que a demanda por instrumentos na região é quase inexistente e estas pessoas já têm outros ofícios.

Enquanto durou esta pesquisa quase não tive acesso a alguma viola caçara legítima feita em Guaratuba, pois dos foliões em atividade, nenhum possui essa viola. Unicamente a viola que pertenceu a Naico, é possível que hoje esteja com algum folião, no entanto essa viola foi feita por Leonildo Pereira de Guaraqueçaba. Em 2023, em exposição na antiga Igreja Nossa Senhora do Bom Sucesso, havia alguns instrumentos feitos em Guaratuba, principalmente algumas rabecas. Havia duas violas que pertenceram à Naico, essa feita por Leonildo e outra, menor e pintada de tom avermelhado. É possível que essa tenha sido feita em Guaratuba, no entanto não tive informações de sua procedência. Quando indaguei Abel sobre onde poderia achar uma viola legítima de Guaratuba, ele disse:

É, as viola mesmo que era viola, a viola pequena, de artesanato que fazia, artesanal, né? Essa desapareceram tudo mesmo. Só quem tem uma, que foi ele que fez, só é pequenininha assim, eu saí um ano com ela na bandeira, é o filho do Luca Raimundo lá no Riozinho. [Eloi: No Riozinho] Feito pela mão dele, do Luca, falecido que é. Está com o filho lá. (Cordeiro, A. 2024).

FIGURA 31 - BANDEIRAS, CASAL FESTEIRO E ABEL COM VIOLA PEQUENA (DÉCADA DE 90)



Fonte: Acervo da Secretaria de Cultura e Turismo de Guaratuba

Nesta foto, possivelmente da década de 90, está o casal festeiro com as bandeiras e os foliões atrás. Abel Cordeiro está à esquerda, segurando possivelmente a mesma viola pequena que ele descreveu. No entanto este pesquisador não teve acesso à essa viola no período da pesquisa.

5.5 DESCRIÇÕES ETNOGRÁFICAS

5.5.1 Percepções da forma musical

Algo que eu tinha percebido na música da Folia de Guaratuba, quando eu os conhecia apenas através dos registros já feitos em vídeo, na época de mestre Naico, é que na maioria das ocasiões, a forma musical das músicas consistia em três versos, ou seja, a forma musical era repetida três vezes, com versos diferentes a cada vez. Mas desde que comecei a pesquisa de campo em 2022, evidenciou-se que os foliões cantam, na maioria das vezes, dois versos apenas, seja nas Chegadas, Agradecimentos ou Despedidas.

No entanto fui percebendo que em algumas ocasiões especiais eles executam as músicas com três versos. A primeira ocasião especial percebida em campo foi na cantoria do Pouso, última música tocada no dia, a qual executavam com três versos na maioria das vezes. Outra ocasião especial foi na cantoria da

Chegada na Ilha das Peças em 2024, na Festa do Divino do litoral Norte do Paraná, onde ocorreu um encontro de bandeiras e foliões. Na chegada na ilha, cada grupo executou sua música de Chegada, ao que os foliões de Guaratuba executaram a Chegada com três versos. Também no mesmo ano, numa ocasião no bairro Piçarras, no canto da Alvorada às seis da manhã, os foliões estavam sendo filmados por uma equipe para a gravação de um documentário, e fizeram a cantoria com quatro versos. Ao final dessa música, ouvi os foliões conversando sobre como ficou longa aquela Alvorada, ao que o mestre Abel respondeu: “Já que estão filmando, resolvi alongar mais a cantoria”. Entre outras ocasiões especiais que fizeram mais de dois versos, destacam-se as performances dos foliões na Igreja Nossa Senhora do Bom Sucesso nas Chegadas cantadas ao início das novenas da Festa do Divino, as quais tinham três versos, em sua maioria.

Ou seja, minha percepção inicial, de que “na época de Naico os foliões cantavam três versos, e agora cantam dois”, era uma percepção um pouco equivocada, visto que a maioria dos registros encontrados no *Youtube*, são de ocasiões especiais como as que descrevi, onde os foliões executaram três versos. No entanto, procurando melhor e ouvindo também alguns registros em áudio feitos por Carlos Ramos, encontrei também Chegadas cantadas com dois versos, em situações mais corriqueiras da Folia, como a cantoria nas casas dos devotos. E ao passar alguns dias andando com os foliões, em 2024, o que mais percebi, realmente foram as músicas com dois versos.

5.5.2 Escassez de construtores de viola em Guaratuba

Como comentado em capítulos anteriores, através de pesquisa de campo se verificou grande escassez de construtores da viola caiçara de Guaratuba. Já se falou sobre dois irmãos construtores, Bento e Jorge, e até onde se sabe, construíam rabecas e violas. Conforme Jorge “Corocoxó” me relatou em entrevista, ele construíra rabeca e viola, mas hoje não mais. Seu irmão Bento, conforme relatos, também hoje não constrói mais, ou se constrói, é com muita dificuldade devido à saúde debilitada.

Em outra ocasião de conversa com os foliões, no bairro Figueiras de Guaratuba, toquei no assunto da construção de instrumentos na região,

demonstrando até minha vontade de ter uma viola caiçara legitimamente guaratubana, ou matinhense⁴⁹. Para minha surpresa, os foliões lembraram o nome de vários construtores, que outrora faziam os instrumentos caiçaras. O próprio Joacir disse que alguns de seus irmãos sabem fazer viola e rabeca, e ele mesmo disse: “Nunca fiz, mas se eu pegar pra fazer eu faço”. Edival também revelou que sabe fazer a caixa da folia, e me mostrou uma caixa feita por ele com materiais mais modernos, com o corpo de fibra de papelão e a “pele” de fibra plástica, daquelas que vendem em lojas de instrumentos. Citaram o próprio Bento, de Matinhos, dizendo que ele ainda faz sob encomenda. E ainda citaram um senhor que chamam por “Ximbico” que faz instrumentos, mas não tive maiores informações sobre ele.

Esses dados sobre construtores de instrumentos na região requerem mais pesquisa de campo para averiguação. A escassez é nítida, também pela falta de demanda, mas o contexto mostra que é possível sim ainda haver construtores que fazem os instrumentos sob encomenda.

Em entrevista com Edival Alves em setembro de 2024, este me deu informações novas quando eu lhe perguntei sobre essa escassez de construtores da viola na região:

Não, não tem mais uma pessoa que constrói isso, né? Nós tamo querendo inventá uma aí com o meu primo, vamos ver se vai dar certo. Ele falou que se nós conseguir fazer uma, ele vai fazer mais pra vender, ele falou. E vende, né? A gente tem ideia. É só você tirar o formato dela. Já estamos com a madeira quase na mão pra tirar, né? Porque tem que ser uma madeira boa, né? [...]. É, tem duas madeiras pra fazer, né? Tem a cacheta e tem o Tapiá, né? Ele acha que o tapiá é mais maior, né? Pra gente fazer o modelo, né? Tem tudo o material, a máquina ali pra fazer, sabe? Então vamos fazer essa viola. Vamos tentar fazer essa viola pra mostrar na cultura (Alves. E. 2024).

Portanto este relato mostra uma posição ativa de Edival em relação à construção da viola na região. Ao perceber que praticamente não existem mais construtores, ele elabora com o primo a ideia de fazer uma viola. Mesmo que seja também com intenção de venda, mas o fato de eles poderem fazer as próprias violas lhes dariam uma independência em relação a ter que buscar os instrumentos em outras localidades, como tem acontecido nos últimos anos. Ele também menciona que o primo tem o maquinário para a feitura do instrumento, deixando claro que não

⁴⁹ Que nasce no município de Matinhos, PR.

há nenhuma regra pré-estabelecida para a construção dessa viola, que antigamente era feita apenas com ferramentas manuais.

Nessa ocasião, Edival e Abel seguiram citando nomes daqueles que possivelmente ainda saberiam fazer uma viola. Falaram que Bento de Matinhos tinha começado uma viola a não muito tempo, mas não chegou a terminar. Falaram também de Geraldo, irmão de Joacir, que ele saberia fazer, no entanto não faz. E por último citaram Ximbico, que seria um senhor que ainda saberia fazer, no bairro Carvoeiro de Guaratuba. Edival comentou que há pouco tempo procurou Ximbico, mas não soube encontrar o seu endereço. Portanto há poucas possibilidades de construtores ativos na região, deixando em evidência a importância de surgirem novos construtores, ou projetos culturais que visassem a feitura desses instrumentos no município.

Para efeito de ilustração, deixamos aqui uma foto cedida pela Secretaria de Cultura de Guaratuba, a qual mostra um processo de construção de uma viola no município de Guaratuba nos anos 50.

FIGURA 32 - CONSTRUTOR DE VIOLA DE GUARATUBA (1952)



Fonte: Secretaria de Cultura de Guaratuba. Artesão confeccionando uma viola no litoral do Paraná (1952). Excursão realizada ao Rio do Meio para documentar o fabrico de violas no litoral do Paraná - Município de Guaratuba, 03/04/1952. Fotos acervo de Vladimir Kozák doadas para a Secretaria de Estado da Cultura

A foto acima mostra que Guaratuba já foi ambiente de muitos construtores de viola, visto que até a “excursão realizada para documentar o fabrico de violas” foi até

a localidade de Rio do Meio para fazer a documentação.

5.5.3 O repasse do conhecimento, está acontecendo?

Segundo Corrêa “A tradição da viola – a arte do ponteio – esteve sempre, e quase que estritamente, ligada à oralidade” (2002, p.26). E em Guaratuba não foi diferente. Todo o ensino e aprendizagem no contexto da Folia do Divino deste local, sempre foi transmitido através da oralidade. Ao indagar o rabequista Joacir sobre como ele aprendeu a tocar a rabeca, ele fez afirmações como: “é só ir mexendo, sendo curioso, que aprende”. E isso demonstra que sempre foi necessária a própria curiosidade e interesse para aprender, não dependendo necessariamente de um “professor”. Uma atitude didática vinda de um mestre, nesse contexto, poderia ser simplesmente mostrar como se toca, e deixar que o aprendiz tenha espaço na Folia, para ir por si mesmo, alcançando a habilidade musical mínima necessária para acompanhar as músicas da Folia. Um exemplo é o que pôde ser visto em 2023, quando o neto do tiple Edival acompanhou os foliões por várias vezes, buscando imitar a voz do seu avô, e para isso, não recebendo nenhuma instrução, mas com uma grande liberdade e segurança nas tentativas de acertar a voz.

O fato de a Folia do Divino de Guaratuba ser uma tradição ligada à oralidade, significa também que a transmissão de seus costumes se dá sem registros escritos e muitas vezes a transmissão do conhecimento ocorre na própria família. É visível que os foliões, em sua maioria, são descendentes de outros foliões. Dos quatro foliões que seguem com a romaria em 2024, três são filhos de antigos foliões, e outro é sobrinho de folião. O repasse dessa tradição se dá, na maioria das vezes, de pai para filho.

Do período que fiquei em campo até agora, pude observar basicamente um único processo de ensino e aprendizagem bastante claro: o do menino Mikael aprendendo a cantar o tiple. Mikael, hoje com 10 anos de idade, é neto de Edival, o tiple da Folia. Desde 2022, quando comecei a pesquisar a Folia de Guaratuba, tenho visto situações em que Mikael canta com o grupo, e conseqüentemente pude ver um pouco da evolução de seu aprendizado até 2024. Como resultado, o que pude perceber é que não existe um ensino aprendizagem formal, mas sim que o interessado em aprender é “colocado” em situação real de performance, e através dessa prática direta vai aprendendo. No caso de Mikael, até onde presenciei sua

performance, sempre foi cantando junto do seu avô, e dessa forma ocorre um aprendizado através da imitação. Mas já ouvi relato do próprio Edival, de que em algumas situações já deixou Mikael assumir sozinho a função do tiple. Outros detalhes que pude perceber, é que em nenhum momento se dá qualquer instrução ao menino, senão que o deixam cantar. Pelo menos não vi pessoalmente nenhuma instrução sendo dada⁵⁰. Nas performances em que Mikael está presente, Edival sai da sua localização espacial habitual e vai para trás do mestre e contra, para deixar que Mikael se posicione no espaço habitual do tiple, que é de frente para o mestre. Esse é um detalhe que demonstra que literalmente os foliões “abrem espaço” para o aprendizado do menino, deixando que ele se posicione e “solte a voz sem medo”. É visível também que o menino, em processo de aprendizagem, atua com certa dificuldade, buscando muitas vezes a melodia correta sem encontrá-la. E em nenhum momento é repreendido por qualquer falha, mas senão que todos os foliões veem com muita naturalidade a presença e participação dele ali.

Dessa forma podemos perceber que o método de ensino aprendizagem da música caiçara é diferente do padrão de aprendizagem formal da música ocidental. A primeira constatação é a de que não existe um ensino aprendizagem formal. Com isso quero dizer que não existe um método, uma cartilha, uma escola, etc., no entanto existe sim, o método próprio do caiçara, que tampouco é rígido, pois a cada relato de aprendizado dos foliões, percebe-se que não houve um padrão rígido de aprendizagem. A segunda constatação é a de que os foliões propiciam um ambiente favorável de aprendizagem, principalmente à criança. O fato de darem espaço e não haver exigências, correções ou repreensões, deixa a criança livre para aprender de forma leve e pelo próprio interesse que ela possa ter. Há a constatação também de que o método da imitação é utilizado pelo aprendiz, visto que, como raramente se dá alguma instrução ao novato, sua aprendizagem se dará a partir de sua própria percepção da música e posteriormente a imitação, seguida da prática e experimentação, até que essa musicalidade esteja absorvida. Essas constatações se deram principalmente pela observação das participações do menino Mikael na Folia em três anos consecutivos: 2022, 2023 e 2024.

Sobre o repasse do conhecimento e continuidade da Folia, em conversa com

⁵⁰ No entanto, em entrevista, Edival contou que deu alguma breve instrução ao garoto, e será descrita adiante.

Eloi da caixa, em maio de 2024, este me relatou que possivelmente a “romaria nossa vai acabar”. “Ninguém se interessa em aprender, e nós já somos de ‘idade’”, disse ele. Também me relatou que autoridades da prefeitura já prometeram a eles, criar uma “escolinha”, possivelmente um local onde os foliões possam ensinar às novas gerações. “Mas até agora não aconteceu”, contou Eloi. Apesar disso, durante esta pesquisa averiguei alguns projetos culturais envolvendo os foliões de Guaratuba - foram filmados pelo IPHAN para algum documentário, participaram da Virada Cultural de Matinhos de 2024 e foram filmados para o documentário “Os Foliões do Divino” de Diego Ovelha (2024). Também soube que no início de 2025 eles foram convidados por uma professora local para dar uma espécie de oficina durante uma tarde numa escola municipal, sobre a tradição do Divino, mostrando os instrumentos e dando instruções aos alunos. Essa foi a única iniciativa de alguém “de fora” tentar algum repasse do conhecimento pelos foliões, a qual tive conhecimento durante essa pesquisa.

5.6 RESULTADOS DAS ENTREVISTAS E DOS RELATOS

5.6.1 O Aprendizado dos Foliões e o início na Romaria

Um dos primeiros resultados importantes das entrevistas feitas com os foliões, foram as descrições do aprendizado de cada um, e também do início de cada qual na romaria da bandeira. A descrição dada por cada um nos deu um panorama geral de como se forma o folião, desde seu primeiro passo, que começa como um interesse e curiosidade, até a fluência musical da Folia do Divino e a familiaridade com todos os aspectos religiosos e sociais que também acompanham o trabalho feito pelos foliões em toda a romaria.

O primeiro folião a ser entrevistado foi Jorge Martinho dos Santos, o “Corocoxó”, como é conhecido. Ele falou inicialmente, e de maneira geral, sobre como ocorre o aprendizado e iniciação na Folia. Dentre várias coisas ditas, transpareceu em seu relato a questão de que não existe um aprendizado formal, o que já está muito claro, vide outras pesquisas e relatos. Mas o que ele enfatizou, foi o fato de que o “novo folião” não precisa já “estar sabendo tudo” antes de iniciar a romaria pela primeira vez, senão que vai aprendendo já na prática, com a romaria em andamento, fazendo o “serviço de folião”. Entretanto Corocoxó falou da

importância de se ter um ou mais foliões experientes no grupo, a fim de que esses sejam os guias, os “professores” que irão conduzir os novatos na Folia do Divino. A presença de foliões experientes também é importante devido às demandas sociais da Folia, visto que os foliões antigos conhecem bem o itinerário e as famílias que recebem a bandeira, principalmente nos sítios, segundo Corocoxó.

Eloi da Silva, o “Tiloi”, ao ser perguntado sobre o seu aprendizado como folião e mais especificamente como Contra e tocador de Tambor, explicou que seu pai já foi folião por sessenta anos, tocando também o tambor. E explicou como saiu como folião a primeira vez:

Mas ele nunca me ensinô..., mas só eu olhava na cantoria, no coisa da rabeça e no batido do tambor dele né? [...]. Aí quando chegou um ano, tinha um rapaz daqui, já falecido, então ele tinha uma promessa pra Santíssima Trindade. [...]. Aí, ‘Eloi, você não quer sair na bandeira? Eu fiz uma promessa, a mamãe fez uma promessa pra mim, pra sair na Trindade, você não quer sair com nós? Eu já falei com o Seu Donato’. Digo, saio. O senhor já tem saído por aí, já sabe, do caminho bem. Eu saio. Aí se arrumemo e o triple lá, do Descoberto, o Dami. O Dami era piasote, assim. Mas saí de criá coragem, Aí, saímo. Naquele tempo, nós íamos até o Ribeirão Grande, o Rasgadinho, o Limeira, Fazenda Estrela, [...]. Tudo a pé. (Silva, Eloi, 2024).

Este depoimento de Eloi demonstra duas coisas: que o aprendizado na música da Folia não é formalizado e não tem um método consciente entre seus agentes. Senão que o aprendiz absorve tudo apenas observando, ouvindo, seguindo o exemplo, geralmente de pais, tios ou algum conhecido, e quando tem alguma oportunidade, pratica com os instrumentos. E o início como Folião se dá geralmente numa “precisão”, alguma situação onde há algum desfalque e os foliões que estão em atividade tratam de buscar alguém que já tenha o mínimo preparo para assumir algum papel na Folia, para suprir alguma lacuna, como foi o caso de Eloi.

Nesse sentido Abel Cordeiro também relatou seu início e aprendizado como folião, ao que tem essas características as quais estamos tratando.

O serviço meu foi começado assim. Eu, em pequeno, meu pai andava, saía, mas não me incentivou, porque a gente tinha.... Eu era o xodó dele pra casa, sabe? Pra pescar, pra roça. E eu também não sentia aquilo comigo, pra sair de trípe, quando era piá né? Aí, bom, rodou, foi, foi, foi, mas eu muito chegado na bandeira que era, né? Sempre pousaram muitas vezes na casa do pai, depois que eu me casei também pousavam na minha casa. E eu fazia, fazia afago, sabe? Sempre era chegado. [...] E daí, quando foi um ano, saiu daqui de Guaratuba os folião da bandeira, que era o falecido Mário Margarida. E ele ficou doente lá no Guarapari, no Cubatão. [...] andava o falecido Bertino, que é conhecido nosso também, que muito saía, ele cantava de contra, cantava de mestre também, o Carlinho Alexandre [...]

e o Sérgio Café [...] Era o tripe. E foram, chegaram já lá, já pegaram outro colega lá, de cantoria de bandeira, que sabia que o, o falecido Bertino também andava no tambor, mas estava rouco, já não podia cantar, de uma gripe que bateu nele. [...] chegaram na minha casa bem tardinho. Sol que estava quase se pondo. (Cordeiro, A. 2024)

Aqui já fica claro que Abel sempre teve o contato com os foliões da bandeira através de seu pai, que já era folião. E também que sempre recebeu os foliões em casa, tanto quando pequeno, quanto depois de adulto. Quando pequeno, não foi incentivado pelo pai, pois era quem ajudava nos serviços de pesca e roça, mas deixa claro que sempre teve apreço pela Folia. Então nesse relato, ele já casado e com filhos, recebia os foliões, mas que nessa ocasião estavam “desfalcados” e ainda um de seus integrantes estava sem voz por conta de uma gripe. Após isso ele conta que estava também o “Pato”, folião que veio para substituir o que estava doente, porém Pato decidiu passar a noite em sua própria casa que era do outro lado do rio. Então Abel cedeu pouso aos foliões em sua casa:

Aí, cheguei cá, o falecido Bertino, ele disse, ‘o Pato?’ Digo, o Pato vem madrugada. Ele [Bertino] já coçou a cabeça: ‘Não vem’. Eu sei que não vem mesmo, porque tem que atravessar rio. [...] Então ele [Bertino] falou: ‘se alguém não fazer um teste aqui com nós, pra ver se alguém não sabe alguma coisa que não tem’ Digo, mas o ter tem, mas só que não tem quem toque rebeca. Eu não sabia ainda. Aí, o meu sogro arranhava muito malemar também. Aí, o falecido Bertino disse: ‘olha, se é pra nós fazer teste, nós vamos fazer de outro jeito, deixa o Rabequista ali’. [...] Ele disse assim, ‘Abel, eu vou me esforçar a cantar de contra. E se o Pato não vier, não se sabe se ele vem pra arvorada. Tu não pode pegar na viola pra nós fazer um teste aí? Eu digo, ah, não vai rapaz! [Bertino]: ‘não, mas pega. Eu, pra mim, parece que tá uma coisa me contando, você pode pegar’. Peguei a viola lá, o rebequista puxou lá, peguei aí em cima do pedido. Ali, cantamos, fizemos uns 4, 5 verso ali, paremos. Aí, o falecido Bertino disse ‘bom, ‘aí você já passou’ [cantando de mestre]. ‘Agora vamos fazer outra’. E o que é? ‘Eu vou pegar essa viola’, porque ele era mestre também, né? Ele não tava de mestre, ele tava no tambor, mas ele cantava também, né? ‘Eu vou pegar essa viola e tu pega esse tambor aqui pra mim’. Digo: nesse aí não dô conta, não sei nem bater. ‘Sabe! Você não cantou aí?’ Porque quando a bandeira chegava em casa, eu ficava atenciando tudo que tava saindo. Adepôs de casado. Aí peguemo la, o rabequista lá puxou a rebeca lá, eu fui pro tambor. Não perdi uma virada. Saiu o verso. Aí, bom, passei também. Aí o falecido Bertino ‘Já, que foi feito o teste, Abel, tu não ia cinco dias com nós?’, tava em cima da festa aqui. E eles tinham um trecho, porque é depois que passava ali pra chegar aqui em Guaratuba, Emiliano, essa Boa Vista aqui, do Morro Grande pra baixo aqui, mas tinha gente aí que recebia a bandeira. Aí eu digo mais, seu Bertino, [...] eu, com um pouco de mandioca, isso, meus filhos já eram grandinhos, [...] as meninas também, a mandioca arrancada lá. Eu digo, eu acho que não vai dar pra ir, rapaz. Aí a mulher disse assim, ‘pois, se vocês já fizeram alguma coisa’, ela, a mulher, me falou, né, ‘alguma coisa tá te puxando’, né ‘Deixa a mandioca aí, eu me viro com as crianças aí, peço um joteirinho lá pro meu irmão lá, e lidamos, vai com ele’. E então arrumou minha roupa, dali, quando foi madrugada, demo

arvorada, já sem o Pato que não aparecia, mas nós demos uma arvorada, e daí saí. Fui uns cinco dias com eles. (*idem*)

Com essa explicação de Abel percebemos a situação de “precisão” dos foliões, desfalcados com a falta de um integrante, e outro com a voz prejudicada. Dessa forma, como conheciam Abel, o convidaram a fazer um teste. Interessante aqui a didática do teste. Sem dar instrução nenhuma ao neófito, apenas lhe entregaram o instrumento e pediram que ele acompanhasse. E detalhe que o primeiro teste já foi com Abel na posição de mestre, com a viola e improvisando os versos. Passado no teste, já foi testado também com o tambor.

Interessante o que ele diz ao contar essa história: “Porque quando a bandeira chegava em casa, eu ficava ‘atenciando’ tudo que tava saindo”. Dessa forma ele explica o “método” ao qual aprendeu e que muitos outros foliões também usaram. A atenção e o interesse de Abel à música da Folia já mostravam uma intenção e interesse em participar daquilo, ao que quando foi preciso, ele estava preparado. Então passado no teste de mestre e de tambor, foi convidado a sair por cinco dias com a Folia. Na sequência Abel contou que ao final desses cinco dias, Bertino já estava bom e o “Pato” também estava lá, portanto não precisariam mais dele por aqueles dias, e o dispensaram e perguntaram o quanto estavam devendo a ele por esses cinco dias de serviço de folião, ao que Abel relatou sua própria resposta dada: “Eu tenho no bolso, eu trouxe. Digo, não quero nada. Não mexa com dinheiro, não fale mais nada, que eu não quero nada. Digo, a imagem aí, Deus lá em cima, vai dar permissão pra gente, a gente vai ganhar mais” (Cordeiro, A. 2024).

Esta resposta de Abel aos foliões também demonstra o sentido de devoção ao executar esse serviço, e que não tem a ver com dinheiro ou ofertas que possam receber. E concluindo o relato do início de Abel como folião, ele continuou:

E daí quando foi no outro ano, falecido Tamborim soube lá da história lá, eu era primo dele, né? Apareceu lá em casa, quando tava perto já de saí a bandeira. [...] ‘Eu soube que você andou cantando cinco dias na bandeira’, e eu fui. ‘Não quer sair este ano comigo?’ Eu digo, pois olha, se der tudo certo, né? [...]. Eu vou. Aí saiu eu, falecido Tamborim eu, Pedro Macuco, que nós dizia que era o tripe, ele era um rapazão, sabe? E o Jãozinho Margarida. [...]. Aí, pousemos na Caieira, toquemos na Arvorada. Eu não me dei na altura com o Macuco, né? Eu de contra ele de tripe, né? Vamos trocar. O Jãozinho pega o tambor, e tu pega a viola. Pois, olha, endireitou-se, a cantoria, fizemos uma volta. Quando foi no outro ano, já saí por minha conta. Saiu eu, o irmão daquele Macuco ali, o André, compadre Bastião, e o Macuco outra vez. E daí não parei. 27 anos de romaria. (Cordeiro, A. 2024)

Então assim iniciou Abel na carreira de folião. Segundo ele tiveram alguns anos que não saiu, por variados motivos. Interessante notar que ele começou já depois de “maduro”, vida de casado, com crianças em casa. Este último relato também nos mostra uma situação de adaptação da configuração entre os foliões, pois Abel fala que “não se deu na altura” com o triple, e então reconfiguraram as vozes e instrumentos e “endireitaram” a cantoria.

Em outro trecho da conversa Abel ainda contou mais sobre seu aprendizado:

Então, esse negócio de instrumento: Eu no ano que saí com o falecido Tamborim, eu lixava, lixava [tocava] o malemar pra Reis [Folia de Reis], a rebeca que o Pai tinha. Aí eu falei pra ele assim, ‘Primo, me ensina a tocar essa coisa aí’. Ele disse ‘Eu não. Eu vou abrir a sua cabeça assim pra pôr coisa lá dentro? Não. Você não tá com a viola?’ Digo, sim. Eu ando com a viola, ‘Pois então. Você fica perto de mim, eu sou o primeiro que entra, eu tô perto de você.’ Porque o rebequista é o primeiro que entra, né? Se a gente ficar aqui, o contra fica ali, né? ‘Olha o que eu tô fazendo! Olha no meu dedo.’ Digo, mas.... Digo, eu desafino tudo isso aqui. ‘Não! Ela tem as cravelha pra afinar. Não tem problema!’ Pois foi por donde eu aprendi. Não muito bem, mas... (Cordeiro, A. 2024)

Este relato ilustra muito bem o funcionamento da aprendizagem dentro da Folia. Abel chegou a pedir para o primo ensiná-lo a tocar a rabeca, mas este responde que não pode “abrir a cabeça [de Abel] pra por coisa lá dentro”. Então o primo Tamborim insiste que para o Abel aprender, deve observar atentamente como ele toca, em meio à cantoria. Podemos aqui imaginar como é estar tocando a viola, cantando e ao mesmo tempo observando os dedos do rebequista para aprender. E foi o que Abel fez. É claro que esse processo de observar, absorver e praticar deve ter sido feito muitas vezes, pois num só dia os foliões cantam e tocam em dezenas de casas, e isso gera um bom período de tempo para um aprendiz observar e praticar.

Sobre a situação do aprendizado da tradição nos dias de hoje, Abel conta que antigamente era comum um menino novo sair com os foliões, cantando de triple. E o que acontecia é que as escolas localizadas nos sítios, antigamente, liberavam esses meninos para saírem à romaria. A própria direção da escola os liberava, tamanha era a importância dada às bandeiras nessas regiões. Hoje já é impossível uma criança conseguir liberação da escola para cantar na romaria, e dessa forma raramente se vê um menino na Folia. Mikael, neto de Edival, é uma exceção, mas só consegue participar casualmente.

Segundo Abel, o mestre da Folia era o responsável por cuidar desse menino que participava da Folia: “Porque ali não era pra deixar ele comer muita laranja. Tomar água gelada, por causa da garganta, pra cantar. Então cuidava. Quando terminava a cantoria, dividia o que ganhava ali. Pegava e ia levar pro pai”. Vemos aqui também, além dessa situação do aprendizado, mais uma função encarregada ao mestre da Folia: cuidar do menino triple.

Ainda sobre o processo de aprendizagem, de outrora e de hoje, Abel e Eloi deram uma explicação importante e que esclarece um pouco a escassez de novos aprendizes, falando ainda de uma época onde havia muito interesse pela tradição:

E tinha gente pra incentivar. [...]. Quando a bandeira passava pelos sítios, todo mundo trabalhava por conta. Em roça. Olha, aquela semana que a bandeira estava na redondeza, cantando, era uma semana de feriado! Paravam pra andar acompanhando a bandeira. Era uma procissão de gente!

Eloi: E não tinha essa falta que estamos vendo hoje, né? Tudo tinha plantação, fartura.

Abel: É. E outro, que aqueles um, ó, já uma idade de coisa ali, ou de família, ou que não era de família, já pegava uma coisa lá. Estavam andando mesmo, uma vez passavam a mão na viola, passavam a mão na rebeca. O tambor bem pouco que passava. Porque, então, era por onde que aprendia! [...]. Hoje não sai mais ninguém com nós, nós andamos carregando a bandeira. Como é que vem aprender? Como é que pode aprender, gente? (Cordeiro, A.; Silva, E. 2024)

Fica claro que o ambiente de aprendizagem de novos foliões era acompanhando os foliões, nos sítios, onde a própria comunidade priorizava a tradição, largando o que estivessem fazendo para acompanhar. Dessa forma criava-se um ambiente muito propício à aprendizagem, com crianças, adultos e idosos, um ambiente familiar.

Também tive a oportunidade de entrevistar Edival Alves, atual triple da Folia, em setembro de 2024. Ele contou como começou na Folia. Ele contou que um tio, seu padrinho, era “contra” da Folia, e também os seus primos Antônio Macuco e André. Isso reforça a facilidade e propensão de aprendizado que já está em seu ambiente familiar. Conforme ele mesmo disse: “Minha família seguia muito. Minha mãe, meu pai. Meus avós...meus avós eles tavam no morro aí, puxando mandioca aí, ó. Eles escutavam o toque de caixa aí. Eles já diziam: ó. Vamo, vamo, vamo pra casa. Vamo pra casa! ”. Ao ouvir o toque da caixa dos foliões, a comunidade parava até de trabalhar e corriam para suas casas para receber os foliões e as bandeiras.

Edival já era triple de Folia de Reis por alguns anos. E então em 2014 a Folia do Divino estava sem triple. Foram o Naico e o festeiro daquele ano, Luiz, e convidaram o Edival para cantar de triple na Folia, ao que ele resistiu um pouco, mas logo percebeu que se ele não fosse, não haveria romaria. Então ele começou, foi aprendendo e está até hoje.

Sobre o aprendizado de uma outra função na Folia, Edival também deu um relato interessante:

É. Tudo...vai de você ter a vontade né. É que nem de Mestre. Um dia tava aqui sem fazer nada, a Lucia tinha saído, botei a música ali no celular e fui lidando. Quatro verso eu cantei. Coloquei no celular que tem os vídeo né, coloquei ali e comecei...só os verso, né? Aí fazia um, fui indo, fui indo, fui indo, cantei 3 daí. Digo não, isso aí é anormal, inventá (risos). Então se você quiser sair, fazer, é normal. (Alves, E., 2024)

Com esse relato Edival nos conta uma experiência de treinamento, praticando a improvisação dos versos de mestre. Sendo que ele nunca cumpriu essa função. Assim ele demonstra o interesse em aprender essa nova função, e parece estar apto, até ao que Abel concorda. E nos dias de hoje eles têm o recurso do celular com *whatsapp*, então eles recebem muitos vídeos por ali, de devotos que filmam e mandam para eles. E Edival usou as gravações do celular como uma ferramenta didática para praticar a cantoria de mestre.

Sobre o aprendizado de Mikael, neto de Edival, indaguei como aconteceu. Edival disse que em uma ocasião, em 2022, quando os foliões estavam cantando no Cabaraquara, bairro onde Edival e família moram, Mikael, ao ver o avô cantando, pediu para cantar junto. Ele devia ter por volta de sete ou oito anos. Isso reforça a teoria de que o ambiente familiar propicia um cenário seguro para o aprendizado, principalmente infantil. Edival relatou também que chegou a dar instruções ao menino:

É, tem que deixar à vontade, né? Não pode ser forçado. É que nem o Mikael, aqui eu sempre falava com ele, 'ó....'. Pegava o celular, ligava...Daí na Despedida que ele cantou eu falava, 'ó....tem que fazer assim, ó....'. Fui indo, fui indo... 'Tem que fazer assim, tem que fazer assim. Só que você canta mais alto, porque você tem a voz mais fina do que eu'. Então aí ele deu umas duas puxadas: 'Assim, ó, você tem que ser....Tua altura é essa aí, ó. Tua altura é essa aí, você tem que cantar e levar nessa altura, e você pára. Aí não tem pra ninguém'. (Alves, E. 2024)

Com este relato eu me surpreendi, pois até então eu não tinha presenciado ou tido notícia de algum processo de ensino ou instrução intencional e direto por parte dos foliões. No relato Edival deixa claro seu conhecimento sobre alturas e sobre oitavas, tendo consciência de que Mikael cantava ao menos uma oitava acima, mas claro, este conhecimento não é formalizado para ele da forma como aprendemos em teoria musical. No entanto ele sabe e estava buscando ensinar essa noção de altura ao neto. E claro, “à vontade [...] não pode ser forçado”, respeitando o ritmo natural de atenção e aprendizado da criança.

Um resultado importante que se pode afirmar diante dos relatos apresentados e das entrevistas recolhidas é o que Kilza Setti (1985) considerou “a família como unidade de preservação da música; como que um celeiro, onde a tradição musical vai sendo conservada por um processo de continuidade da prática musical” (p. 49). Visto que todos os foliões de Guaratuba trazem de família esta prática.

5.6.2 Atualizações sobre a viola de Guaratuba

Atualizamos aqui os últimos relatos ou atualizações que tivemos, durante o período desta pesquisa, sobre a situação da viola da Folia do Divino de Guaratuba. Conforme já descrito, em setembro de 2024 Edival relatou a intenção de uma tentativa de construção de viola com um primo seu. Já em março de 2025 estive em sua casa, e ele me mostrou que chegou a cortar peças de madeira no formato do tampo da viola, usando como fôrma um violão pequeno. Portanto segue com as tentativas, mesmo nunca tendo ele feito uma viola. Até o término desta pesquisa não tivemos mais atualizações deste fato, mas sei que na romaria de 2025 os foliões seguem usando a mesma viola caipira dos últimos anos.

Também durante a pesquisa de campo, e nas entrevistas, Abel e Edival relataram que pediram a um construtor de Paranaguá, a fabricação de uma viola artesanal para a Folia de Guaratuba. Este construtor chegou a contatar este pesquisador para saber se eu tinha maiores informações ou imagens das violas tradicionais guaratubanas, para que ele pudesse fazer uma réplica do modelo. No entanto, até o final desta pesquisa, não se sabe o andamento desta situação.

Em entrevista, Edival e Abel falaram sobre a viola que pertenceu ao falecido Naico. Esta viola esteve em posse da Secretaria de Cultura de Guaratuba para exposição. Edival afirmou que a Secretaria contatou ele, para que fosse buscar a

viola, e que também algum familiar de Naico mencionou a intenção de deixar essa viola em posse dos foliões. Edival mencionou: “Aí ano que vem (2025), vamos estar com essa viola pra gente usar na romaria”. No entanto, até o término desta pesquisa, época do início da romaria de 2025, fui informado que essa viola ainda não está em posse dos foliões.

Portanto, com base nessas informações, fica clara a intenção dos foliões de usar uma viola artesanal, ou caixara, para as romarias futuras. E também fica claro que o uso da viola caipira, nos últimos anos, foi uma adaptação, apenas uma solução para a falta de uma viola legítima artesanal em posse dos foliões nos últimos anos. Resta saber como e quando os foliões terão em mãos novamente uma viola caixara. Isso abre discussões e reflexões sobre processos de salvaguarda da tradição, o que pode ser melhor elaborado em pesquisas e projetos futuros.

Nos últimos meses da escrita deste trabalho, ao final de abril de 2025, não podendo estar presente com os foliões, enviei ao mestre Abel Cordeiro, via *whatsapp* o vídeo do resultado da viola sugerida por mim para a música do Agradecimento ao Pouso, a qual transcrevi anteriormente. Pedi que ele avaliasse e me desse um retorno sobre esse toque de viola alcançado por esta pesquisa. Ao que ele me deu o seguinte retorno em áudio:

"Boa tarde Seo Emiliano! Tá beleza, já ví o video aqui. Beleza mesmo, é esse mesmo o toque de acompanhá a rebecca mesmo...que o senhor tá tocando aí [...] Agora cheguei do centro e tô 'corrigindo' aqui. Mas tá beleza o toque do senhor aí, sabe? Tá bem acompanhado aí com a rebecca. Tá beleza mesmo. Continue...e daí o senhor faz uma equipe aí pro senhor, da bandera, e vem pra Guaratuba e sai...um pouco aí também (risos)! Que tá beleza, tá bom mesmo! [...]. Obrigado, agradeço o toque do senhor aqui na viola. Tá bom mesmo! Bem legal, issó aí é...se a gente oiá...esse toque do senhor aqui...onde é a posição aí...e tando a viola afinada, capaz que a gente começa a trená e pega isso aí, sabe? Porquê...a gente tem que tê as posição né Seu Emiliano. Pra podê...consequi fazê um treno...um tocando a rebecca, otro a viola. E daí foi bom, que o senhor seguiu isso aí pelo toque da rebecca, né?" (Cordeiro, A., áudio *whatsapp* 28/04/2025)

Esta fala de Abel Cordeiro, me dando um “retorno” sobre o toque de viola que sugeri, corresponde a um resultado interessante desta pesquisa, e que começa a alcançar alguns dos objetivos deste trabalho, que é contribuir para a salvaguarda e recuperação da viola caixara entre os foliões de Guaratuba. O fato de ele dizer que “tá bom mesmo” que “é esse mesmo o toque de acompanhá a rebecca”, já é interessante, porém o maior aval é quando ele diz que olhando esse toque que

enviei, “capaz que a gente começa a trená e pega isso aí, sabe? ”. E esse justamente era o principal objetivo com essa “viola sugerida” pela pesquisa: que ela pudesse (e ainda possa) servir de referência para os próprios foliões e novos tocadores. Não que com isso tenhamos o objetivo de “ensinar” os foliões, pois esse conhecimento já é deles. Mas que pelo menos essa sugestão sirva para que eles relembrem, acessem suas memórias antigas, e possam, unindo essas memórias com a nossa sugestão, chegar a alguma síntese do toque de viola perdido através dos anos. E que também possa servir de algum incentivo à novos aspirantes dentro dessa tradição.

5.7 AS FUNÇÕES DO VIOLEIRO DO DIVINO

Um dos objetivos desta pesquisa é definir as funções da viola e do violeiro no contexto da Folia do Divino de Guaratuba. Nos próximos parágrafos elenco e discuto algumas das funções e usos encontrados em campo e pesquisas.

Vemos que o uso e função da música da Folia do Divino são indissociáveis. A comprovação disso é que a música da Folia de Guaratuba não é executada em outros contextos senão durante a romaria do Espírito Santo, nas casas dos devotos ou no início das novenas da Festa do Divino. Raramente, é executada com a finalidade de alguma gravação audiovisual, mas com o intuito de registrar e preservar a tradição.

5.7.1 Função Musical da Viola e do Mestre

Uma resposta imediata que conseguimos, e que é comum a todos os foliões, é a de que a função principal do Mestre é a de criar os versos e cantar primeiro, para que o coro repita. Segundo Edival, essa função do mestre é igual também na Folia de Reis. Portanto a função inicial e primordial do Mestre é a condução da parte poética da cantoria, em paralelo com a função melódica dos primeiros momentos das músicas.

Se tratando das funções musicais da viola, como instrumento em si, na Folia ela tem as funções de “harmonizar”, ou fazer a função harmônica, e a função rítmica, reforçando essa função com a caixa. E a função melódica está basicamente com a rabeca e as vozes. É claro que as aplicações dessas funções não são totalmente

delimitadas e literais conforme descrito, já que muitas vezes a rabeca também “harmoniza” e faz acordes. Da mesma forma as vozes também têm uma função harmônica e assim por diante. Mas de acordo com nossa percepção a função prioritária da viola é a função harmônica, seguida da função rítmica.

Diante das pesquisas de campo, a experiência sonora da Folia de Guaratuba atual, nos mostra que a “função harmonia” desta música está deveras defasada. A viola atual não projeta som, ao que rabeca, caixa e vozes assumem a sonoridade da música. A harmonia acaba por acontecer, mas num entrelace harmônico entre as três vozes e a rabeca. Muitas vezes o acorde fica indefinido à nossa percepção, faltando justamente um instrumento harmônico para “afirmar” tal harmonia. E é aí que existe uma grande lacuna, pois com a viola inaudível, o elemento harmonia não acontece conforme deveria. Nesse ponto podemos levar em consideração a comparação com outras Folias do Divino caiçaras, como é o caso da Folia de Valadares – Paranaguá-PR ou a Folia de Cananéia-SP. Estas duas folias contêm exatamente a mesma instrumentação da Folia de Guaratuba, e suas violas cumprem uma importantíssima função harmônica e rítmica. A viola nestas folias é importante a ponto de conduzir a música mesmo com a ausência da rabeca. Afirmo isso pela minha experiência como folião no ano de 2015 com a Folia de Valadares. Houve uma situação em que uma corda da rabeca do mestre Aorélio arrebentou em meio a música, e mesmo assim a Folia não parou de tocar, tampouco Aorélio deixou de cantar. A música foi conduzida até o fim com a viola, caixa e vozes. Esse fato também serve de uma evidência para a função da viola neste núcleo, o qual poderia ser “mais importante” que a rabeca, visto que se a situação fosse ao contrário – se a viola fosse impedida de tocar – ousa dizer que talvez a música não chegasse até o fim.

A mesma situação anterior descrita, de arrebentar uma corda da rabeca, pude presenciar por diversas vezes na Folia de Guaratuba. E sempre que isso acontecia, os foliões paravam de tocar, chegando a interromper uma música, até que o tocador de rabeca Joacir trocasse a corda danificada. Isso porque sem a rabeca, a música nesse contexto não acontece. Pois atualmente cabe ali à rabeca fazer também essa função de condução harmônica. Já ouvi do próprio Abel e outros foliões dizerem que “a rabeca é o instrumento mais importante, pois é ela quem guia as vozes”. Talvez essa hierarquia de instrumentos, que por parte dos foliões de

Guaratuba têm a rabeca como “mais importante”, seja um dos fatores que podem ter contribuído para a perda significativa da função da viola nos últimos anos.

5.7.2 Função social – líder dos Foliões?

Quando perguntei à Abel e Eloi, sobre qual seria a função do mestre, mas no sentido de liderança (ou não), se seria apenas uma função musical, etc. Eloi respondeu simplesmente: “Não, mas o que faz o verso é ele primeiro. Ele começa o verso e depois nós cantamos”, simples assim. Dessa forma percebi que a função primordial do Mestre é inicialmente uma função de coordenação dos versos a serem cantados. No entanto isso pode caracterizar também uma liderança natural que é concordada por todos, mas talvez não tão consciente. E Abel complementou:

Então quem sai com a viola é o mestre da equipe. Mas só que o mestre, porque é o ‘cabeça’. Agora, tem a combinação de nós quatro. Nós quatro. Nós combinamos, né? O que um falar, o outro apoiar. ‘Vamos, em tar parte? Vamos. Vamos lá, em tar parte? Vamos’. Se oferecem, às vezes, um almoço fora de hora, assim como aqui que é cedo ainda, ‘Vamos lá na frente!’ ‘Não!’ [como que o mestre respondendo]. Então vamos combinar assim. Se esse é o almoço, espero, esperamos. Não sabemos se lá na frente nós temos. ‘Querem um café?’ ‘Vamos tomar’ (Cordeiro, A. 2024).

Assim Abel deixa claro que sim, o mestre é o “cabeça” da equipe, e que geralmente essa função é assumida por alguém que tenha muita experiência, o poder e a habilidade de tomar decisões que afetem todo o grupo. Como por exemplo decidir quando aceitam uma refeição ou não. Mas nesse caso, também deixa claro que dificilmente negam uma oferta de refeição ou café, pois na romaria, não sabem ao certo quando e onde vão se alimentar. Mas enfatiza que a combinação deve acontecer entre os quatro foliões, portanto o mestre teria que tomar uma decisão que seja consentida por todos. E ainda complementa: “Então a nossa combinação, nós todos mandamos, porque se farta um de nós, acabou”. Com essa frase ele explica muito bem o sentido de as decisões serem discutidas e consentidas por todos, pois de alguma forma, pelo menos os mais experientes, têm a consciência de que a continuidade da tradição depende de cada um deles, justamente por esses tempos quando praticamente não existem, ou existem poucos foliões sobressalentes. Nesse sentido o próprio Eloi relatou em várias histórias que geralmente não discute com a “camaradagem” (seus colegas), pois, se brigarem

“acabou-se tudo”. E Abel continua: “Às vezes a gente anda o dia inteiro para sair numa rua, o crente pra cá, o crente pra lá, a porta fechada. E aquele um lá está esperando e às vezes a gente não vai? Por causa que um diz: ‘ah, lá não vou porque é longe’. Mas nós saímos pra isso! ”. Dessa forma explica que o mestre é quem precisa ter “pulso firme” para orientar os foliões, muitas vezes a andar distâncias longas e enfrentar situações desagradáveis, como “portas fechadas” de seguidores de outra religião, para visitar uma única casa de um devoto que espera as bandeiras.

Na entrevista com Edival e Abel, Edival também reforçou a figura do Mestre como o líder do grupo:

O mestre é o mestre. O mestre que manda em tudo né. Entende? Ele o que ele falá tá bem falado. Entendeu? Então se você disser ‘ó....nós temo que ir na casa daquela pessoa’ [e o mestre:] ‘Não, lá ninguém vai porque lá é diferente. A não ser que mande chamar, aí é outra conversa. Então não’, Ah, mas é da minha família. ‘Não importa, mas é evangélico. Se eles vim chamar, nós imo, se eles não vim nós não imo’. Então nós temo que...é o Mestre que tá falando, não é nós. Tem ele como um mestre da bandeira. O respeito é por isso aí. É uma cultura já isso aí. O mestre ser o mestre (Alves, E. 2024).

Edival deu este relato com o próprio Abel ao seu lado, o que demonstra o reconhecimento e respeito que tem por este como o Mestre da Folia. Também reforça a função do mestre de tomar as decisões mais acertadas acerca do itinerário, das casas que irão ou não visitar, etc. No entanto nem sempre esta hierarquia é clara e evidente, mas de alguma forma sempre está presente.

A hierarquia neste contexto, mais do que uma formalidade, parece seguir uma ordem natural, e que também está relacionada à função de cada folião. Num primeiro momento, essa hierarquia parece ser apenas musical, pois o mestre “escolhe” os versos que serão cantados, além de outros detalhes musicais que estão sob o seu controle, como a hora de finalizar a música, também é determinada por ele. Dessa forma o mestre pode escolher quantos versos vão cantar.

Na Folia de Guaratuba, é difícil afirmar se um dos foliões exerce a função de “líder”, mas há bastante indícios interessantes. Pelo que se sabe, Naico, falecido em 2018, era considerado um “líder” da Folia, e a esse posto se agregam várias habilidades sociais como a de escolher o melhor itinerário e trajeto durante a romaria, valer-se da memória para lembrar quais casas e famílias recebem a bandeira, e também escolher a “equipe” de foliões que sairá em romaria naquele

ano. Também os trâmites da relação da Folia com a Festa do Divino, sempre há um representante da Folia que faz os acertos de todos os detalhes relativos às responsabilidades da Folia e da igreja, e não necessariamente é o mestre, pois Edival, sendo o triple da Folia, parece ser muitas vezes o porta-voz dos foliões frente à Igreja e os organizadores da festa, nos últimos anos.

Atualmente, Abel Cordeiro assumiu a função de mestre e, paralelamente é o folião mais velho e muito experiente. É notável o respeito que outros foliões têm em relação a ele, sendo quase desnecessária uma relação hierárquica formal. Por exemplo, nas últimas semanas da romaria de 2024, Abel ficou um pouco doente, com problemas no nervo ciático. Conforme relatei em outro momento, ele foi medicado e prontamente decidiu seguir em romaria. Lembro de um dia de Sol quente, por estes dias em que Abel caminhava, mas ainda se recuperando, e a Folia andava com todos visivelmente cansados. Neste dia, já pelo meio da tarde, ao terminarem de cantar na própria casa de Abel, vi Edival olhar para Abel e falar: “Será que paramos por hoje? ” Ao que Abel pensou e disse: “Vamos cantar só mais duas casas”. Ao que Edival respondeu: “Então vamos lá, você quem manda”. E friso aqui que Edival não disse isso com qualquer aborrecimento, mas com um ar de respeito. Talvez nessa situação, o fato de Abel estar se recuperando, somada à sua função de mestre, conotou uma hierarquia maior do que a habitual.

Com estes exemplos e relatos deixamos aqui um panorama da função social do Mestre. Fica clara a complexidade desta função, sendo difícil definir com precisão o seu nível hierárquico dentro da Folia. Mas mesmo assim, é notória que a função de liderança é muito atribuída a este personagem.

5.7.3 Função simbólica e religiosa

Para discutir sobre esse tópico, há que adentrarmos num vasto assunto de simbolismo religioso. O presente trabalho não pretende se estender ou aprofundar muito nisso, visto a demanda de outros tópicos. Mas se faz necessária essa avaliação simbólica da viola e do violeiro para uma compreensão maior dos sujeitos e objetos desta pesquisa, visto que viola e violeiro estão defasados atualmente em suas funções musicais, mas mesmo assim não deixam de cumprir outras funções sobre as quais iremos discorrer a seguir.

A Folia do Divino é permeada de símbolos, sejam eles representações visuais, gestuais, sonoras, etc. E para selar ainda mais o comprometimento com os símbolos, temos o Caiçara, que é fiel guardador de símbolos, principalmente os que remetem ao sagrado. Em pesquisa de campo e nas vivências, desde 2014, com a Folia de Valadares, já pude atestar, ao entrar nas casas na comunidade da Barra do Ararapira, que as famílias caiçaras usam muitos símbolos e imagens em suas casas. Sobre isso Kilza Setti (1985) bem explorou em seu trabalho:

Uma constelação de símbolos e figuras povoa o mundo do caiçara, para o qual as imagens assumem grande importância. Quem desprezar ou questionar a devoção às imagens guardadas em seus oratórios estará para sempre riscado do seu círculo de amizade. Além dos santos, ele recolhe, coleciona e expõe nas paredes da sala tudo o que lhe parece representativo: gravuras, fotos de família, flores de papel ou plástico, fitas, amuletos, folhinhas com imagens ou cromos, recortes de revistas. São também muito consideradas peças tais como cascos de tartaruga, estrelas e outros troféus do mar. O caiçara está bastante preso ao símbolo, o respeito e a devoção que assume ante a bandeira nas casas de pouso do Divino (a ponto de a cobrirem, quando na sala se cantam músicas profanas ou se trata de assuntos não-religiosos) revelam o grau de importância que dá à imagem ou figura, sobretudo quando representativas de categorias do sagrado. (Setti, 1985, p. 21)

A seriedade com que o caiçara trata e cuida de seus símbolos e objetos de vínculo sentimental, como fotos, entre outros, foi atestada também nas idas à campo à Guaratuba. Principalmente nas casas de famílias antigas, tradicionais da região, vê-se sempre um altar com santos, Nossa Senhora Aparecida, Jesus crucificado ou a própria Pomba Branca representando o Divino Espírito Santo. É comum também prateleiras cheias de porta-retratos de familiares e entes queridos. Nas próprias bandeiras do Divino, é comum, além de amarrarem as fitas com seus agradecimentos ou pedidos, colocarem fotos dos familiares, os quais geralmente receberam alguma graça do Divino, ou que estão esperando alguma benção necessitada.

E com a tradição da Folia do Divino não é diferente. A ritualística envolvida está permeada de símbolos visuais, sonoros, gestuais, comportamentais e sociais. Em um primeiro momento, os símbolos mais evidentes são as próprias bandeiras, uma vermelha simbolizando o Espírito Santo, e outra branca simbolizando a Santíssima Trindade. No mastro das bandeiras há a pomba envolta em uma coroa de flores. Amarradas ao mastro vão as dezenas de fitas com escritas dos devotos, além de outros símbolos, pingentes, fotos, etc. As bandeiras são conduzidas pela

Folia como seus objetos e símbolos mais sagrados, tanto que dão a elas uma importância compatível com a própria presença do Divino Espírito Santo. Quem conduz as bandeiras pelo trajeto geralmente são os próprios devotos, com exceção de trechos do itinerário onde não há devotos para conduzir as bandeiras (isso tem sido cada vez mais comum) e então nesses casos os próprios foliões, além de levarem os instrumentos, carregam também as bandeiras.

Os próprios devotos, anfitriões de cada casa, são os que seguram e conduzem as bandeiras até o interior de suas casas. Ao chegarem no cômodo onde é feita a cantoria dos foliões, os donos da casa apoiam as bandeiras no chão e seguram-nas em pé. Nesses momentos, embalados pela música dos foliões, é comum os devotos que seguram as bandeiras emocionarem-se e virem às lágrimas. Geralmente com discrição, enxugando as lágrimas e ouvindo atentamente os foliões. Alguns fitam a bandeira atentamente, a acariciam, dando a impressão de estarem ante algo muito sagrado e esperado o ano todo. Houveram situações onde vi uma pessoa chorando e limpando as próprias lágrimas na bandeira, carregando-a ainda mais de significado emocional e espiritual.

O símbolo está presente também nas cores. Desde as festividades em Portugal, é comum predominarem em bandeiras, símbolos e vestimentas as cores vermelha e branca. As vestimentas dos foliões de Guaratuba sempre priorizam essas cores. Seja na vestimenta formal, utilizada em alguns anos pelos foliões nas missas, seja nas camisas e camisetas que são confeccionadas para eles atualmente, por patrocinadores da Festa.

Em entrevista, Edival Alves, ao falar sobre a figura do mestre e suas atribuições, comenta que “Tiloi” (o Eloi) também teria habilidade para ser mestre, pois sabe criar os versos, e também acaba comentando sobre o “gestual” da viola, o que muito interessa a esta pesquisa:

Que nem o Tiloi. Tiloi é um capelão, cara. Ele é um capelão. A viola não precisa você tocar. Como dizia o Naico, né? É só você imitar porque é do teu... da tua cabeça, né? Que você tá cantando, então você tá fazendo o gesto ali. Mas você tá inventando verso. Tiloi sabe verso. Só que ele não quer, cara. Ele sabe, pois. Ele é capelão de terço, pois. (Alves, E., 2024).

Aqui Edival comenta que o importante para um mestre, é saber criar os versos, e segundo ele, Eloi tem essa habilidade. No entanto não tem o conhecimento da viola. Então Edival enfatiza que “a viola não precisa você tocar,

como dizia o Naico, né? É só você imitar [...] você tá fazendo o gesto ali”. Por isso a figura do violeiro na Folia de Guaratuba hoje, é mais simbólica. Vemos mais uma vez que há uma justificativa de que a viola não precisa ser tocada, mas o importante é o gestual, ou seja, a representação do violeiro e da viola.

Na entrevista com Edival e Abel, indaguei eles sobre um possível simbolismo da posição espacial a qual eles ficam quando estão cantando. Eles entram na casa do devoto e se posicionam numa espécie de “meia lua”, e apenas o triple fica de frente para o mestre. Outra interpretação que tive desse posicionamento, seria o de que os três cantores formariam um triângulo, e apenas o rabequista, o qual não faz parte do coro, fica fora deste triângulo. A esta interpretação associei o mito da Trindade Divina, o qual é muito mencionado nas cantorias. Como é evidente a presença do número três em vários aspectos da ritualística (três vozes, três instrumentos, três momentos do ritual, etc.), imaginei que esta posição triangular tivesse algum simbolismo, como se cada voz do coro representasse um aspecto da Trindade. Então fiz uma indagação a eles nesse sentido, ao que me responderam:

Edival: Não, o simbolismo que tem é o seguinte, é que isso é uma tradição que já vem desde quando começou, né, a Festa do Divino. Quando na época eles saíram, o triple era tudo pequeno né. Então desde o começo o triple ficava de frente com o mestre. Então isso aí é uma tradição, né?

Abel: Quando eles era pequeno, a boca dele ficava bem de frente com a boca da viola.

Edival: Bem pertinho, sabe? Então ele ouvia o que o mestre falava, pra ele repetir né. Então isso é a tradição que tem, né? Entendeu como é que é? Então isso aí que traz, a tradição é isso aí (Alves, E; Cordeiro, A. 2024).

A explicação de Edival e Abel engloba basicamente o sentido sonoro da cantoria. Eles explicam que essa posição espacial se dá por conta das vozes, para que eles se escutem, timbrem as vozes, etc. E principalmente quando o triple é uma criança, seria importante ele estar de frente para o mestre, para ouvir bem o verso e repetir corretamente. É uma justificativa plausível para o aspecto sonoro das vozes e para o bom funcionamento da cantoria com uma criança. Então eles não me falaram algo sobre algum possível símbolo que isso teria. No entanto, como se trata de uma ritualística religiosa, permeada de símbolos, devemos deixar em aberto essa possibilidade simbólica da posição espacial dos foliões, mesmo que entre seus agentes isso não seja algo consciente.

No próximo capítulo continuaremos a discussão sobre os simbolismos que possivelmente estão atrelados à figura do violeiro e da viola na Folia do Divino de Guaratuba.

6 DISCUSSÃO

6.1 O QUE ACONTECEU COM A VIOLA DE GUARATUBA

Dos vários pontos comentados no texto que vieram a contribuir para a atual situação da viola de Guaratuba, podemos salientar alguns e até incluir outros. Pois o que ocorreu é uma somatória de fatores, e não apenas um isolado. E é necessário entender cada ponto para que se busquem possíveis soluções ou perspectivas de melhora para a tradição.

Um dos primeiros pontos que pude observar claramente, e que contribuíram para a presente nulidade musical da viola em Guaratuba, é o fato de praticamente não haverem construtores de viola caçara na região. Seu Bento de Matinhos, construtor de instrumentos, comenta algo assim em documentário de Serbena (2022): “Quando comecei a fazer rabeca, um compadre meu viu como era demorado e me falou ‘larga disso, isso não vai te dar lucro nenhum!’ “. Com o contínuo desuso das práticas musicais caçaras na região, e conseqüentemente o fato de não haver demanda pelos instrumentos artesanais caçaras, este ofício pode ter se tornado realmente pouco lucrativo, o que acabou por deixar inativos os construtores, e que hoje já são escassos e raramente constroem novos instrumentos.

O fato de Abel usar uma viola caipira, se deve ao fato de que não havia nenhuma viola caçara disponível, já que a viola de Naico estava num acervo para exposição⁵¹.

Outro ponto já comentado, mas que pode ter contribuído para a presente “extinção” de tocadores de viola caçara em Guaratuba, é também a escassez de fomento desta cultura por parte de igreja e município. É notável que se houvessem projetos de fomento da tradição, atividades que envolvessem o repasse do conhecimento pelos foliões, a construção de instrumentos caçaras, com a devida remuneração, a situação seria diferente. Se houvesse mais apoio, projetos que viabilizassem o repasse dessa cultura que é própria do município, conseqüentemente haveriam aprendizes interessados. Mas a situação chegou num

⁵¹ Em minhas últimas visitas à campo, fui informado por Edival que essa viola de Naico estava em posse da Secretaria de Cultura de Guaratuba porque foi usada em exposições. Mas a Secretaria já havia entrado em contato novamente para devolver a viola à Edival. Até o fim desta pesquisa não soube se a viola está com a Sec. de Cultura ou com Edival.

ponto onde estão se extinguindo os construtores desses instrumentos tradicionais na região, e praticamente não deixaram aprendizes. Ou seja, este costume está num momento de fragilidade sensível, e que necessita de alguns apoios urgentes para a sua continuidade. Projetos culturais que envolvam a Folia, também são muito raros. No ano de 2024 a Secretaria de Cultura de Matinhos-PR convidou os foliões para apresentarem-se na Virada Cultural do município. Mesmo sem remuneração, os foliões ficaram orgulhosos de se apresentar lá e terem sido convidados. Ao que este pesquisador cooperou inclusive no traslado de ida e volta deles. Nesse dia os foliões teceram comentários sobre como a cidade deles não tem feito esse tipo de convite a eles, e foi necessário que o município vizinho o fizesse. Situações como essas, fazem com que a cultura enfraqueça, e que possíveis futuros foliões fiquem sem estímulo a adentrar nesta tradição, visto a tamanha dificuldade de apoio com o qual têm de lidar. Portanto é evidente que a falta do devido reconhecimento desta tradição, pelo próprio povo guaratubano, e por autoridades competentes, contribui para a extinção da viola guaratubana à qual estamos vendo.

Agora falemos da perda da função musical da viola. Lembremos que em se tratando da pesquisa de campo, segundo Laplantine (2004), “A descrição etnográfica não se limita a uma percepção exclusivamente visual” (p. 20). E nesta pesquisa, mais do que nunca, a sensação auditiva foi deveras importante. “Através da vista, do ouvido, do olfato, do tato e do paladar, o pesquisador percorre minuciosamente as diversas sensações encontradas. (Laplantine, 2004, p. 20). Cuidando para estar com esses sentidos aguçados, em meio às cantorias na romaria de 2024, comecei por prestar atenção à sensação sonora que a música dos foliões me causava. E claro, essas sensações auditivas inevitavelmente passavam também pelo filtro musical do meu aprendizado como músico ao longo dos anos. E dentre várias sensações, a que se destacava era a falta do elemento Harmonia naquela música. Pois o som do ritmo e da melodia estavam muito bem representados, mas a Harmonia ficava sempre confusa e “obscura”, sendo esta a principal lacuna musical encontrada naquele contexto. Obviamente a resposta para essa lacuna da Harmonia era a ausência de uma viola ativa naquela música, a qual teria essa função de harmonizar e reforçar a cadência rítmica. É claro que existem expressões musicais de devoção ao Espírito Santo aonde predomina unicamente o ritmo e as melodias, como no caso das Caixeiras do Maranhão, em suas diversas expressões. No entanto isto é bem diferente da Folia da Divino de Guaratuba, à qual

tem em sua instrumentação a viola, rabeca e caixa, deixando bem clara a intencionalidade daquela música em expressar os três elementos musicais primordiais: Ritmo, Harmonia e Melodia. Por esse ponto de vista fica mais evidente a ausência da função musical da viola, no período em que fizemos pesquisa de campo.

Reforçando ainda a evidente defasagem musical da viola de Guaratuba, podemos fazer breve comparação com a Folia do Divino de Paranaguá. Nesta Folia, a qual usa a mesma instrumentação de Guaratuba, a viola tem uma presença musical muito evidente e importante na condução musical. A viola naquele contexto chega a ser mais importante que a rabeca, visto que na ausência desta, a viola e a caixa podem conduzir muito bem a música. Como já mencionado anteriormente, em minha participação como folião na Folia de Paranaguá, presenciei momentos onde a viola conduziu a música junto com a caixa, devido à quebra de cordas da rabeca. Já em Guaratuba, foram inúmeras vezes onde ouvi dos foliões que “a rabeca é o mais importante” e também que “a viola não precisa ser tocada”.

Esta “menor importância” dada à viola na Folia de Guaratuba pode nos ajudar a entender a consequente descontinuidade do seu conhecimento prático musical ao longo dos anos. Pois já parece ser um consenso entre os atuais foliões que a viola está ali apenas para uma representação, para complementar o gestual do Mestre. E essa nulidade musical da viola parece vir de um passado já deveras distante ao longo de algumas décadas, pois Joacir, rabequista da Folia, contou em entrevista que seu pai era folião na função de mestre e violeiro, e ao ser indagado sobre como seu pai tocava a viola, ele disse que seu pai só “fingia que tocava” a viola. Com essas informações pode-se entender que o repasse descontinuado da prática da viola já é um problema antigo, e que se perde na história dos foliões de Guaratuba, a ponto de não sabermos dizer com exatidão em que época ainda existiam violeiros que realmente tocavam o instrumento nas práticas da Folia. Portanto, se a geração do pai de Naico e Joacir já não sabia tocar a viola, como a geração de agora iria saber? Dessa forma vemos a importância de um resgate dessa viola através da pesquisa.

No entanto, a história dos foliões é muito ampla para fazermos afirmações concretas. É evidente que há algumas décadas atrás existia um grande número de tocadores de viola, e que transitavam entre as mais variadas manifestações culturais como o Fandango, Festas de São Gonçalo e a Folia do Divino. E só na tradição do

Divino, existiam ao menos dois grupos de foliões a cada ano. Sem contar outros grupos de foliões que existiam apenas em âmbito rural, conforme me relataram nas entrevistas. Portanto, estima-se que até a década de 70 haviam ainda muitos tocadores, e é muito improvável que a viola não fosse tocada com eficácia dentre as Folias daquela época ou do passado.

O fato de os foliões desta geração considerarem a rabeca como o instrumento mais importante da Folia, contribui para que eles próprios se sintam menos estimulados a buscar aprender a tocar a viola. No entanto, qualquer estímulo nesse sentido, já parece fomentar neles alguma “fagulha” de busca pelo conhecimento da viola. Durante essa pesquisa, houveram em 2024 dois encontros importantes entre a Folia de Guaratuba e a Folia de Paranaguá. A primeira aconteceu na Ilha das Peças no município de Guaraqueçaba-PR, e a segunda aconteceu na comunidade de Parati situada na baía de Guaratuba. Nesta última, pude acompanhar mais de perto todo o dia de romaria das duas Folias, e ao final do dia voltamos ao perímetro urbano de Guaratuba, quando ajudei os foliões de Guaratuba nos traslados até suas casas. Durante o dia de romaria dessas duas Folias pela comunidade, percebi que os foliões de Guaratuba observavam atentamente a performance da Folia de Paranaguá, que nesta ocasião contava com Aorelio Domingues e suas duas filhas. Uma das filhas de Aorelio estava na viola e outra na caixa. E é claro que os foliões de Paranaguá também observavam com atenção a cantoria da Folia de Guaratuba. O interessante é que na volta para casa, justamente Abel comentou sobre a viola: “Se essa nossa viola tivesse afinada assim como a da menina do Aorelio, eu conseguiria tocar, acompanhar a cantoria”. Inclusive esse comentário dele me estimulou a achar uma afinação compatível e um toque para a viola de Guaratuba. Mas o que ficou claro nesta situação, foi o exemplo observado por eles da viola de Paranaguá, sendo bem tocada por uma das filhas de Aorelio. E isso mostra também a importância desses encontros e trocas entre as Folias. Ao ver a viola de Paranaguá sendo bem tocada, acompanhando a cantoria, Abel se sentiu inclinado a também buscar aprender esse acompanhamento. E da mesma forma Aorelio também demonstrou vontade em aprender as músicas de Guaratuba. Portanto esses encontros são muito importantes, principalmente no quesito da prática da viola, ao que uma Folia pode estimular a outra.

Agora discutindo um pouco sobre os registros históricos encontrados sobre os foliões de Guaratuba, basicamente com as fotografias, tivemos algum panorama de

como eram as possíveis afinações utilizadas nesse contexto. Analisando as fotos desses vários violeiros ao longo dos anos, o que podemos deduzir é o fato de que não havia uma só afinação ou um só jeito de tocar a viola. Nas fotos ficaram evidentes as diferentes posições da mão esquerda entre os diversos violeiros, assim como diferenças no número de cordas das violas. Dessa forma, não conseguimos confirmar nenhum padrão fixo para a afinação e tocabilidade dessa viola.

Os inúmeros relatos dos foliões e pessoas ligadas à essa cultura popular, deixaram claro que há algumas décadas existiu uma efervescência cultural em toda a região de Guaratuba, com grande número de tocadores e artesãos de instrumentos. Levando isso em conta, é grande a probabilidade de ter existido na região um variado número de afinações para a viola, assim como formas de tocar características de cada tocador. Para ilustrar bem isso, deixo aqui um trecho da conversa que tive com Antônio “Macuco” Silva, Abel Cordeiro e Carlos Apolinário em outubro de 2024:

Macuco: Pra tocá batido, eu não sei como é que eu fazia aquilo no dedo. Mas saía tudo direitinho. O pai gostava. Negócio de ir a baile assim que eu tinha 12, 13 anos. E ele afinava bem a viola e dava para mim. Mas as vezes não pegava certo. Não dava certo no ponto dele. Na mão dele podia ser que desse certo. Mas na minha não dava. Eu tinha que afiná eu mesmo! Quando eu tocava moda batida eu era desgracido, nego! Só não cantava bem. Mas pra batê na viola eu era danadinho (risos). E agora não sei.

Eu: Por isso que tinha que afinar para a tua mão.

Macuco: É, mas também desde 10, 11 anos pra agora...

Carlos Apolinário: Cada um tem uma afinação. Um não gosta da afinação do outro. E afina do jeito dele. E cada um tem um tipo de afinação. É que nem instrumento de couro.

Macuco: Não é que seja afinação. Sabe o que é? É que não dá certo para o dedo da gente. A posição dele (aponta para Abel) já na minha não dá. Da rabeca, de jeito nenhum! De qualquer um não dá. Na minha mão não dá. Tem que afinar eu mesmo. Afinar a corda para eu mesmo tocar. (Silva, A.; Cordeiro, A; Apolinário C., 2024)

Esta conversa de Macuco e Apolinário revela a particularidade que cada tocador tinha. Mesmo eles falando do “batido” (fandango), a ideia do aprendizado é a mesma que para a Folia. Antônio Macuco antes havia relatado seu aprendizado, o qual foi autodidata, ainda criança, mexendo nos instrumentos que seu pai tinha em casa, a rabeca e a viola. Assim, é possível que ele tenha desenvolvido seu próprio jeito de tocar e afinar, pois afirma que da forma que seu pai afinava, não dava certo

para a mão dele. Carlos Apolinário⁵² complementou dizendo que “cada um tinha uma afinação”, o que parece fazer sentido num contexto onde cada qual aprende “sozinho” ou por imitação, mas sem nenhum aprendizado formal. Assim, se pensarmos em toda a região de Guaratuba, a qual tinha e tem até hoje muitas comunidades rurais, as quais quase todas, a princípio tinham tocadores, é de se imaginar a variedade de afinações e maneiras diferentes de tocar a viola que podem ter se desenvolvido. Portanto não é de se espantar que em cada foto antiga a qual abordamos, os violeiros faziam acordes diferentes na mão esquerda.

Portanto a presente pesquisa chega à conclusão de que, em se tratando das afinações de viola em Guaratuba, há incidências de pelo menos três, a “Pelo Meio”, a “Pelas Três” e pelo menos mais uma, podendo ser algo próximo do que Araújo (1958) chamou de “Oitavado”, vide a posição da mão esquerda em algumas fotos que abordamos, o que corresponderia a tal afinação.

Apesar de havermos levantado possíveis causas para a atual defasagem da função musical da viola, ainda necessita aprofundamento a questão da falha no repasse do conhecimento desse instrumento, o que já vem de décadas atrás. Os “porquês” de tamanha defasagem ainda podem ser melhores explorados em pesquisas futuras, visto que o período principal englobado por esta pesquisa (20 anos) já foi um período de clara defasagem da viola.

6.2 AS SITUAÇÕES ATUAIS DA FOLIA E DEMANDAS DOS FOLIÕES

Após a observação de campo em vários dias que pude estar junto aos foliões na romaria, pude perceber algumas coisas que podem ser relevantes para o resultado do que a Folia é hoje. Apesar de não ser o foco e objetivo principal desta pesquisa, a percepção de várias situações sociais e de demandas dos foliões chamaram atenção deste pesquisador, visto que esses aspectos têm influído na fragilidade desta cultura popular a qual vemos hoje, ao que já impactou e pode seguir impactando positiva ou negativamente a boa continuidade desta tradição. Aqui relatamos e discutimos alguns desses pontos.

⁵² Carlos Apolinário, morador de Guaratuba, é cunhado de Antonio Macuco. Não é folião do Divino, mas fundador da escola de samba Unidos de Guaratuba. É de família de foliões de reis, do Divino e tocadores de fandango. Também tem um vasto conhecimento das histórias destas tradições.

Uma das primeiras questões que nos chamou a atenção, e que constantemente está na fala dos foliões é a falta de apoio que eles recebem. Isso ficou nítido em várias situações que pude presenciar. Os foliões são todos idosos. Edival, o mais novo, tem por volta de 65 anos. Abel, o mais velho, tem 81. Joacir e Elói também já estão em torno dos 80. A idade avançada traz uma certa fragilidade de saúde aos foliões, e não é raro um ou outro ficar doente em período de romaria. Jorge da rabeca, em 2023, precisou abandonar a romaria por questões de saúde e foi substituído. Em 2024, seu Elói passou boa parte da romaria gripado, com dores de garganta e muita tosse, a ponto de terem de parar a romaria por uns três ou quatro dias para ele descansar. Relataram que chegaram a pedir algum auxílio a pessoas influentes da Festa do Divino, mas segundo os foliões, as pessoas estavam “sem tempo por conta dos preparativos da festa”. Seu Elói precisou ir “por conta” ao posto de saúde e farmácia para comprar remédio. E mesmo sem melhorar bem, após três ou quatro dias estava andando em romaria novamente. Isso me fez perceber que o compromisso e seriedade com que os foliões assumem a tarefa de levar a bandeira está acima muitas vezes de sua própria saúde. O próprio Elói me contou de uma outra ocasião onde ele tinha situação de saúde grave, e seguia em romaria tocando sua caixa, sem contar a ninguém. Apenas “se queixou” quando não aguentava mais andar. E então foi encaminhado para cirurgia de emergência. “Primeira vez que estive em um hospital”, me disse ele sorrindo. E isso foi há cerca de cinco anos atrás.

Nas últimas semanas da romaria de 2024, Abel, mestre da Folia, apresentou fortes dores na perna e dificuldade em caminhar, ao que parecia ser inflamação do nervo ciático. Ele foi a um posto de saúde, com dificuldade, e ali lhe receitaram alguns remédios, ao que fez uso e dois dias depois já estava andando em romaria novamente. Andando com dor e dificuldade, seguia firme no itinerário de casa em casa. Andou por um dia e meio e no início de uma tarde, vi ele terminar de cantar numa casa, sentar num banco numa garagem e dizer: “não estou aguentando mais ficar em pé”. Eu estava junto e após muito insistirmos, ele aceitou que lhe levássemos até um conhecido farmacêutico que lhe aplicou injeção para dor e anti-inflamatório, além de manipular alguns remédios. Os medicamentos não saíram baratos, e os foliões pagaram com as ofertas que haviam recebido no dia. Sobre esse valor, em meio a festa do Divino tive a informação de que a igreja ressarcia os foliões pelos gastos com medicamentos.

Relato aqui essas situações, para exemplificar um pouco do que os foliões passam em meio a uma romaria. E outra frase que sempre ouço deles é: “Se eu parar, não tem quem venha no meu lugar”, o que aumenta em muito a responsabilidade de cada um.

Essa fragilidade dos foliões somada a pouco apoio de órgãos como prefeitura e igreja, pode ser um dos fatores de enfraquecimento da Folia ao longo dos anos. Não que estas autoridades sejam diretamente responsáveis por uma tradição que quase desde sempre foi independente, e sobrevive por conta de seus devotos e foliões, mas nos tempos atuais, onde esses foliões sofreram muito com a adaptação ao sistema de vida urbano, eles necessitam de apoios da sociedade e autoridades para que essa adaptação seja mais branda e harmoniosa. Por exemplo a situação dos triples, que antigamente eram meninos, e hoje em dia não podem acompanhar a romaria por conta do período escolar. Pois bem, seria necessária uma adaptação dessa Folia, uma iniciativa conjunta entre sociedade, prefeitura, igreja e foliões, no sentido de criar soluções práticas para a continuidade da tradição. As crianças, por exemplo, poderiam ser estimuladas a acompanhar a Folia nos finais de semana. Poderiam haver aprendizes de triple que revezariam nesses finais de semana. Soluções simples que perpetuariam a participação infantil e o consequente aprendizado na Folia, caso fosse de interesse da criança. Essa é uma série de outras soluções poderiam ser pensadas para apoiar essa tradição que hoje se encontra em extrema fragilidade.

Já ouvi relatos também de que um jovem, parente de um dos foliões, e que aprendeu a tocar muito bem a rabeca, se recusou a sair em romaria por razões como as que estamos escrevendo. O argumento era algo como: “Vou deixar de trabalhar três meses para seguir numa romaria onde não há apoio, principalmente financeiro?”. O argumento é válido, mas abre a uma discussão complexa e nos leva a perguntas como: quem deveria dar apoio financeiro e logístico aos foliões? A quem mais interessa a continuidade da Folia de Guaratuba? O que seria necessário para a manutenção da Folia?

Sobre a última pergunta, em campo ouvi muitas respostas dos foliões. Já me falaram coisas do tipo: “Muitas vezes temos que andar por longos trajetos a pé, com as bandeiras, instrumentos e mochila nas costas. Em algumas ocasiões ganhamos carona de algum devoto, ou algum parente, para andar trajetos maiores, mas o ideal seria que não tivéssemos que depender de tais favores”. Nesse caso eles sugerem

que autoridades do município investissem num motorista que pudesse ficar à disposição dos foliões em períodos de romaria, para esses trajetos longos e para levar as bagagens.

Outro relato dos foliões é de que há poucos anos, algumas autoridades lhes falaram de uma possível “escolinha”, segundo os foliões um ambiente onde eles pudessem ensinar a arte de tocar os instrumentos e as cantorias do Divino, para formar novos foliões e repassar a tradição. E provavelmente a ideia seria que os foliões fossem remunerados por isso. Seria realmente algo necessário visto que o repasse natural da tradição, como acontecia antigamente, hoje não acontece. No entanto, a tal “escolinha” ainda não aconteceu. Pelo que se sabe, acontecem apenas alguns eventos isolados onde os foliões fazem alguma breve demonstração à alunos escolares. Esse fato pode abrir uma série de discussões sobre o repasse da tradição e as dificuldades que isso implica, mas também as consequências de isso não ser levado em consideração pode resultar na extinção de uma tradição.

Diante de todas essas situações, devemos nos lembrar que estamos aqui tratando de músicos caiçaras. Dessa forma vale muito bem uma reflexão trazida por Kilza Setti (1985):

...deve-se lembrar que o que caracteriza a música enquanto expressão, não só para o mundo ocidental, mas também para algumas comunidades tribais, é que ela é considerada simultaneamente como prática de valor indispensável e como prática de valor supérfluo. Isso explica em parte o fato de a profissão de músico parecer conotar inferioridade em relação às outras, dado o conceito de que a música aparentemente não oferece nenhum sentido de valor prático imediato. Ao se avaliar a situação do músico nas sociedades, é possível imaginar até mesmo que esteja inserido numa categoria hipotética, que poderíamos chamar de "supérfluos culturais", na qual estaria enquadrada a própria música (p. 57).

Com os dados coletados em campo e através dessa reflexão de Setti, deduzimos que a expressão da Folia do Divino em Guaratuba, é considerada, a priori por muitos, como o “supérfluo cultural” e ao mesmo tempo indispensável para os devotos mais fervorosos.

Outro fato muito relevante e podemos dizer constrangedor que pude presenciar por dois anos seguidos, foi o fato de os foliões terem sido ignorados na última missa das Festas do Divino de 2023 e 2024. No ano de 2023 não acompanhei a última missa, mas estava presente na festa, e aguardando para encontrar os foliões ao final da missa da manhã, que era a de encerramento da festa. Ao

encontra-los, estavam indignados, pois estiveram prontos para subir ao altar da igreja e cantar uma Chegada, como é de costume em todas as novenas ou missas que ocorrem durante a festa. “A missa começou e o padre simplesmente não chamou a gente”, foi o que alegaram. Ao final dessa missa, me contaram que até um número grande de pessoas foi indagar o padre sobre o fato de não ter chamado os foliões, ao que ele respondeu que “havia esquecido”. No ano de 2024, praticamente o mesmo fato ocorreu. A missa até iniciou meia hora mais cedo, porque estava sendo televisionada pela TV Evangelizar. Eu estava presente e acompanhei os foliões estarem pontualmente preparados para entrar, na entrada da igreja com seus instrumentos e as bandeiras. Eu estava me dirigindo aos bancos da frente da igreja, pois queria me posicionar bem para filmar a Chegada na íntegra. Foi quando vi alguém da igreja se dirigindo aos foliões para falar algo, ao que pude ouvir somente “...se der tempo o padre chama vocês...”, fiquei preocupado, mas como não tinha ouvido direito, me posicionei para esperar a cantoria dos foliões. Quando fizeram a entrada das bandeiras na igreja, ao invés de os foliões subirem ao palco, como é de costume, eles se dirigiram direto aos bancos em frente ao altar. Ou seja, a pessoa da igreja havia realmente pedido para eles não subirem ao palco e “se desse tempo” eles iriam ser chamados. Durante a missa o padre mencionou várias vezes a tradição da Festa, como é importante para o município de Guaratuba essa tradição, mas em nenhum momento sequer citou os foliões. Também mencionou várias vezes o casal festeiro, tecendo grandes elogios e rogando bênçãos a eles, inclusive chamou-os ao altar e deu-lhes o microfone para falarem. E a missa passou e chegou ao fim, sem sequer os foliões serem mencionados. Ao final da missa fiz alguns comentários com os foliões, para ouvir a posição deles em relação ao acontecido. Mas só ouvi do seu Elói: “pois é, teria sido muito bonito a nossa cantoria ali sendo transmitida para a televisão”. Não quis insistir no assunto, mas ao que parece, o fato ocorrido não os impressionou, talvez pelo fato de já terem passado muitas vezes por situações parecidas.

Este último relato me fez pensar algumas coisas: Por qual motivo os foliões da bandeira do Divino, que talvez junto com o casal festeiro são os personagens mais importantes da festa, não foram chamados ao altar para fazer sua performance? Esta pergunta leva em conta que a missa era justamente a que estava sendo televisionada e transmitida para o Brasil inteiro. É claro que existe a logística televisiva, deve haver um tempo limite da transmissão, mas o fato é que ao casal

festeiro foi dado inclusive espaço para fala, e por vários minutos o padre se dedicou a tecer palavras de elogio ao casal. Será que não haveria tempo hábil para a Folia cantar uma Chegada que dura em torno de 4 minutos? E, já sendo um pouco incisivo e sugestivo, por qual razão os foliões sofreriam uma espécie de “censura” frente a uma celebração televisionada? É possível que a palavra “censura” seja deveras “pesada” nesse caso, mas pode ser que o acontecido se deva a intenção de serem objetivos e colocarem “só o mais importante” na transmissão televisiva. Nesse caso, porque a Folia do Divino não foi considerada algo importante de se mostrar na última missa da Festividade?

A tese de Cainã Alves (2021) traz uma citação de Maria Clara Tomaz Machado que pode nos ajudar na presente discussão:

A cultura popular quando entendida como folclore, como tradição, é uma maneira de pensar essa cultura no passado. Tal interpretação geralmente congela as práticas culturais no tempo, perde a pulsação de vida que existe no ato mesmo de sua recriação e, conseqüentemente, seu significado simbólico para os sujeitos sociais que a vivem, tornando-a uma representação artificial. O que usualmente se observa na folclorização da cultura com o intuito de preservar ou comercializar, em nome da estética e/ou da didática, é a apresentação de eventos artísticos higienizados, sem seus aspectos de pobreza ou rudeza, tornando-os palatáveis às elites. (MACHADO, 1998, p. 7 *apud* Alves, 2021).

A autora traz um fato que acontece em muitas culturas populares e talvez tenha começado a acontecer com a Folia de Guaratuba. Quando acompanhei as participações dos foliões nas novenas da Festa do Divino, percebi essa ambiguidade na interpretação dada a eles pelo povo e pelas autoridades da igreja. Ao mesmo tempo que são reverenciados pelos devotos mais antigos, são vistos por outros como uma tradição do passado, “congelada”, como uma peça de museu que está ali para ser exposta. No entanto estes ignoram que ainda há significado simbólico para os devotos que vivem essa tradição. Talvez as situações onde os foliões foram ignorados, se tratem de intenções de “higienizar” a cultura da Festa, justamente em situações onde a exposição é maior, como ocorreu na última missa da festividade, ou quando houve uma transmissão televisiva.

Considerando Certeau (1993), pode-se pensar que essa censura da cultura popular ocorre, de uma forma ou de outra, na maioria das sociedades, que veem nas culturas populares algum tipo de ameaça aos seus costumes civilizatórios, sua política e seu poder.

Outra resposta a que essa pesquisa consegue sugerir até o momento é parte do que Ramos (2019) escreveu sobre que essas tensões entre foliões e festa “estariam atreladas à questão da urbanidade em desencontro com o ambiente rural, considerando modos de vida, sistemas de divisão do trabalho e produção” (p. 203). Isso porque está bem claro que a Folia tem mais receptividade nos ambientes rurais, nos “sítios”, lugares periféricos. Essa “melhor receptividade” a que me refiro e que Ramos (2019) também relata é a de que em ambientes rurais o conhecimento e respeito aos foliões é mais notável. As famílias antigas dos sítios estão há muitas gerações acostumadas a receber os foliões e as bandeiras em suas casas, e isso faz com que haja menos estranhamentos e situações de tensão do que no ambiente urbano. Pensando nisso, é visível que, das pessoas da festa e igreja, os foliões recebem mais apoio daqueles que conhecem a cultura e a tradição.

6.3 SOBRE AS FUNÇÕES DO MESTRE E DA FOLIA

Ao abordarmos as funções sociais e simbólicas da viola somos levados inevitavelmente à figura do violeiro. Contextualizar esses aspectos do instrumento sem falar do sujeito que o toca, seria ignorar algo imprescindível para o melhor entendimento dos fatos.

Já abordamos um pouco no capítulo 5 os resultados de relatos e impressões sobre a figura da viola e do violeiro. Adotamos aqui a palavra “figura” para buscar a representação do sujeito e do objeto. Duas perguntas objetivas seriam: O que a viola representa na Folia do Divino de Guaratuba? E o violeiro? É difícil achar para estas perguntas respostas sintéticas e objetivas, mas com a pesquisa pudemos obter informações que nos ajudam nesta compreensão.

Em se tratando desse contexto, abordar o sujeito que tratamos aqui como Mestre ou Violeiro, resultam praticamente em sinônimos. Os próprios foliões variam entre estes termos para tratar dessa função, ou as vezes usam o adjetivo “folião” para abordar especificamente dela. Dessa forma o violeiro, automaticamente é atrelado à figura de Mestre, e esta palavra implica inevitavelmente uma característica de liderança. É evidente que musicalmente, o Mestre tem função primordial ao escolher os versos a serem cantados, e quantos deles serão cantados, e isso já implica uma hierarquia musical entre os foliões. Porém é difícil definir a liderança musical sendo que a rabeca assume também uma função de condução da

música, até mesmo antes do Mestre. Em conversa com Joacir (rabequista) e Abel (mestre) em novembro de 2024, eles falaram sobre isso, de maneira bem-humorada:

Joacir: O pai cantava, acho que, onze anos, né? Onze vezes, né?
 Eu: E ele fazia qual parte, de mestre?
 Joacir: Viola, é, estava de mestre.
 Eu: Tocava viola
 Joacir: Tocava não, arranhava! Que nem o colega aí! (Aponta para Abel) (risos!)
 Abel: A viola para nós é só ameaçar. O mandão mesmo da cantoria da bandeira, porque tem o mestre que é o da viola, certo. Todo serviço tem o cabeça. Mas o nosso serviço aí é nós quatro que somos cabeça. A combinação nossa que faz, mas, o direito mesmo, que é o da frente, é ele (aponta para Joacir). A rebeca que faz tudo. Quem comanda com a rebeca é o da frente. Da cantoria inteira, de tudo.
 Eu: Se não tiver a rabeca, não sai nada.
 Joacir: Não, se não tiver a rabeca, não tem cantoria. E também o rabequista que é o que chega primeiro.
 Eu: Quem vai entrando na frente, é o rabequista, né?
 Joacir: Se estiver fazendo comida, ele é o primeiro a sentar na mesa (risos)!
 Abel: Tá na frente, é.
 Joacir: Não, mas é, na verdade pura que era pra ser, o rabequista tinha que ser o mestre, né?
 Eu: E geralmente quem está na rabeca não canta, né?
 Joacir: Não, nunca ninguém experimentou cantar, mas canta, se quiser.
 Abel: Se for cantar, canta. Igual o Aorelio lá.

Aqui Abel e Joacir explicitam a importância do rabequista na sustentação da cantoria. Abel, em presença do Joacir, ressalta que o rabequista é o mais importante. É claro que nesses momentos de conversas, o apreço em exaltar o colega fica em evidência, mas o fato é que a rabeca é imprescindível para esta música, visto que a viola está hoje apenas no nível gestual. Joacir chega a mencionar que o rabequista deveria ser o mestre, tamanha a responsabilidade que essa função⁵³ tem.

Dessa forma vemos que a interdependência é uma característica dessa música, sendo cada função imprescindível para a boa condução da outra. É claro que em se tratando de música, isto não é uma novidade, mas aqui tratamos apenas de entender o “peso” da função do mestre em todos esses aspectos.

A interdependência musical da função de Mestre se estende ao contexto social. O próprio Abel Cordeiro afirmou várias vezes que: “a combinação é entre nós quatro”, esclarecendo que, apesar de haver no mestre uma questão hierárquica, as

⁵³ Nesse momento lembrei justamente de Aorelio, da Folia de Paranaguá, (e os foliões também lembraram), que toca a rabeca e canta de mestre. No entanto no núcleo de Paranaguá a viola tem função essencial de sustentação da música.

decisões são tomadas em conjunto e com consentimento dos quatro, passando muito longe de uma hierarquia ditatorial ou repreensiva.

Fato percebido em campo também foi a relação harmônica, no geral, prevalecendo a amizade e respeito existente entre os quatro foliões, sendo assim muitas vezes desnecessária uma liderança incisiva. Houveram relatos de desentendimentos que já ocorreram entre os foliões, mas neste grupo específico do ano de 2024 a boa relação prevaleceu. Mesmo quando um ou outro tomavam atitudes passíveis de alguma crítica, estas eram evitadas a todo custo para que nenhum desentendimento colocasse em risco o bom andamento da romaria. Houve uma situação, por exemplo, onde eu estava seguindo os foliões de carro, e o rabequista Joacir pediu uma “carona”, pois o Sol estava alto e os foliões andariam ainda algumas quadras para chegar na casa do próximo devoto. Ao entrar no carro, andamos por alguns metros, ao que ele pensou e disse: “Deixa eu sair, se não eles ficam brabos”. Este pequeno exemplo mostra uma atitude de “deslize” e pronta correção por parte do folião. Apesar de cansado, e ser compreensível querer uma carona naquela situação, ele prontamente pensou que para o coletivo, esta sua atitude não era condizente, visto que os companheiros andavam a pé, e certamente não veriam com bons olhos o seu breve momento de descanso. E assim foi por toda a romaria deste ano, com demonstrações de que apesar das dificuldades, atitudes em prol da coletividade e sustentação da Folia eram mais importantes.

Um fato que é implícito para a maioria dos foliões atuais, é a consciência da fragilidade em que se encontra a Folia do Divino em Guaratuba. O senso de responsabilidade em relação às funções de folião parece estar mais agudo nos dias de hoje, tamanha a sensibilidade a que está sujeita essa tradição, vide a já comentada idade média dos foliões e suas gerais dificuldades. O que não tem sido empecilho para estes senhores que demonstram bravura e força de vontade inabaláveis ao sair em romaria até em meio à alguma enfermidade. Outro fato coletivamente consciente entre eles é o de que não há substitutos hoje em dia. Ou se ainda existem, são muito escassos e passíveis de não aceitarem a empreitada, caso um folião precise de substituição. Portanto esse entendimento de que a tradição está “na mão de cada um”, estabelece entre eles um senso de urgência em agir para a coletividade, passando muitas vezes por cima de orgulho para que a Folia seja sustentada. Ainda sobre isso, Edival fala, no recente documentário “Os

Foliões do Divino” de Diego Ovelha (2024), quando terminava de contar como foi sua entrada na Folia, ele complementa:

...E dessa data de 2014 que eu comecei a seguir a carreira como triple da bandeira. Mas hoje ainda falo pra vocês que a minha vontade é de ver um guri, né? No meu lugar. E hoje tá meio difícil por causa dos colégio que não deixam né? A própria educação não aceita. E o que a gente espera é ter um piá, que nem o meu neto, ele não pode saí. Ele tem vontade, sabe, mas não consegue..o colégio não aceita, não deixa. Três meses fora da escola, aí fica difícil. Mas se aparece um guri hoje...no caso, tamo aqui cantando hoje né? Mas se aparece um piá que siga carreira, minha parte eu paro e deixo pra ele (Alves, E.; Ovelha, 2024).

E essa é uma constante na fala dos foliões, sempre deixando claro que precisam levar a tradição adiante porque ainda não acharam aprendizes que queiram “seguir carreira” de folião. O caso de Mikael, neto de Edival, necessitaria mais discussão sobre processos de adaptação da tradição ao sistema de vida urbano a que ela está inserida hoje, visto que são necessárias soluções para a continuidade e repasse dela na atualidade. A presente pesquisa não se dedicou a formatar essas soluções, mas abre essa discussão para trabalhos futuros, dentro e fora da academia.

6.4 FUNÇÕES SOCIAIS E SIMBÓLICAS DA VIOLA E DO MESTRE DA FOLIA DO DIVINO DE GUARATUBA

Alan Merriam (1964) utiliza a diferenciação entre a música da “sociedade ocidental” e a música dos povos “não alfabetizados” para propor discussões sobre os usos e funções de cada música nessas respectivas sociedades. Trazendo essa relação para os sujeitos desta pesquisa, podemos relacionar a tradição da Folia do Divino de Guaratuba com o que Merriam chama de “povo não alfabetizado”. Dessa forma estabelecemos essa diferenciação entre a música urbana de Guaratuba – aquela que toca nas rádios, nos bares, nos shows, etc. E a música rural de Guaratuba, a que se estabeleceu nos sítios – o fandango, festa de São Gonçalo, Terço cantado, Folias de Reis, Folia do Divino, etc. Dessa forma podemos aproximar as discussões de Merriam a esta pesquisa.

Antes de tudo podemos pensar nas várias funções da tradição da Folia como um todo: “preservação da memória, construção e permanência do senso de comunidade, da memória coletiva, dos cuidados, da segurança, etc. Assim, existem

benefícios concretos que surgem a partir do aparentemente simbólico” (Eid, arguição na defesa desta dissertação, 2025). Estas são funções sociais que podem ser melhor exploradas em trabalhos futuros.

Agora sendo mais específico, qual é a Função da música da Folia do Divino de Guaratuba? Essa música não toca em rádios e muito raramente em algum evento com palco. Mas sim é usada para, inicialmente, convidar os devotos do Divino para a grande festa que se aproxima. Em se tratando dos relatos históricos dessa música, desde seus primórdios em Portugal, essa seria a sua função primordial. Sobretudo levar esse convite e essa vivência aos devotos que vivem nos lugares de difícil acesso, longe da vida urbana. E uma segunda função primordial seria: levar uma “visita do Espírito Santo” a cada casa. Estas duas, parecem ser até hoje, as duas funções principais da Folia do Divino. Diante desta perspectiva, esta pesquisa levou e leva atenção à função da viola e do mestre neste contexto.

Se perguntarmos: Qual é a função da viola na Folia de Guaratuba? Inicialmente darei como resposta sua função musical, que é: acompanhamento rítmico-harmônico da música. Mas como já abordamos, existem outras duas funções as quais nos propusemos pesquisar e escrever: a social e a simbólica. Para tratar destas duas, é inevitável tratar também do sujeito, e não apenas do objeto.

Já abordamos e discutimos questões que nos trazem um entendimento sobre a função social do mestre, com relatos e resultados de entrevistas. No geral, compreendemos que o mestre tem autoridade, porém essa autoridade é de certa forma distribuída entre os quatro foliões, trazendo à tona o senso de coletividade em prol da harmonia da Folia.

Entretanto supomos também que a figura do Mestre possa ter um significado simbólico e religioso, no contexto do mito cristão da Trindade Divina. Essas questões simbólicas, se existem, não são necessariamente conscientizadas pelos foliões, mas estão nas entrelinhas e na própria simbologia que a tradição carrega ao longo dos séculos. É evidente que os símbolos mais claros da Folia são as bandeiras, do Divino e da Trindade, sendo elas próprias detentoras de grande significado. A Pomba Branca, principal símbolo de devoção ao Espírito Santo, já é desde o início do cristianismo utilizada, e é representada também no mastro das bandeiras do Divino. Porém este trabalho não se deteve nos simbolismos supracitados, mas sim buscou entender algum significado simbólico que possa

existir nas figuras dos foliões e seus instrumentos, assim como possíveis gestos e espacialidades. E sobre isso discorreremos a seguir.

O número três é muito significativo em muitas culturas religiosas, pois sintetiza três “forças” primárias, representadas pelo cristianismo na Santíssima Trindade - Pai, Filho e Espírito Santo. Desde que tive os primeiros contatos com a Folia do Divino de Paranaguá, me atentei ao fato de que aquela música deveria ter sempre as três vozes e os três instrumentos, e isso como uma “regra” bem clara. Ao conhecer a Folia do Divino de Guaratuba, evidenciei essa mesma simbologia, não só nestes aspectos, mas também no uso, em geral de três versos nas músicas principais. Miguez (2014) na conclusão de seu TCC, levou atenção à essas ocorrências:

A análise musical da Folia do Divino, revela características que podem servir à uma possível investigação semiótica sobre a manifestação, como a reiterada presença do número três. São três instrumentos, três cantores, três versos cantados pelo mestre sozinho e três cantados pelo coro, na versão de Valadares é usado por diversas vezes três compassos instrumentais entre os versos e existem três tipos de toques da viola (Miguez, 2014, p. 64).

Miguez (2014) trata tanto da Folia de Guaratuba quanto da de Paranaguá (Valadares). Seu comentário reforça a evidência clara do número três ocorrente em vários aspectos da Folia. A investigação semiótica sugerida por ele não foi feita também por esta pesquisa, no entanto leva alguma atenção a esse símbolo numérico, para corroborar na compreensão da representação do Mestre e da viola nesse contexto.

Diante disso podemos supor que as três vozes do coro e os três instrumentos da Folia tenham relação com a Trindade cristã, visto que seria muita coincidência a recorrência do número três nesse sentido sem que tivesse relação alguma com o simbolismo cristão.

Para reforçar a ideia de que o simbolismo do número três é deveras importante neste contexto, lembremos que não só no mito cristão bíblico este número é relevante, mas também nas ideias de Joaquim de Fiore, abade que teria influenciado a Rainha Santa Isabel, e sua consequente “inauguração” das Festas do Divino na cidade de Alenquer, Portugal. José Maria Rosa (2008) comenta alguns simbolismos de textos importantes de Joaquim de Fiore, e cita um escrito que resume a ideia das três idades:

O número três, por exemplo, como se sabe, é particularmente importante na pneumatologia joaquimita, como atesta o trecho famoso sobre as três idades do mundo, que vem logo a seguir ao da transfiguração da domus:

‘Três pois são os estados do mundo, que os símbolos dos textos sagrados prospectam, como já escrevemos nesta obra. O primeiro é aquele em que estivemos sob a Lei. O segundo é aquele em que vivemos sob a graça. O terceiro, cujo o advento está próximo, é aquele em que viveremos num estado de graça mais perfeita. Assim, o primeiro estado decorreu sob o domínio da ciência, o segundo transcorre sob o da sapiência, o terceiro fruirá da plenitude da inteligência. O primeiro decorreu na escravidão servil, o segundo na servidão filial, o terceiro será da liberdade. [...] O primeiro forneceu água, o segundo vinho, o terceiro trará o óleo. O primeiro guarda a Septuagésima [70 dias], o segundo a Quaresma [40 dias], o terceiro a Festa da Páscoa. O primeiro pertence ao Pai, que é autor de todas as coisas [...]. O segundo ao Filho que se dignou assumir o nosso barro. O terceiro ao Espírito Santo, de quem diz o Apóstolo: Ubi spiritus Domini ibi libertas (2 Cor 3)’ (Rosa, 2008, p. 90).

Esta citação de Joaquim de Fiore, além de explicar parte do mito que deu origem às Festas do Divino em Portugal, descreve também as “idades do mundo”, as quais cada uma está ligada à uma representação da Trindade. “O primeiro pertence ao Pai, que é autor de todas as coisas”. Se supomos que cada voz do coro da Folia está ligada a uma “pessoa” da Trindade cristã, o Mestre certamente se relaciona com o Pai, pois assim como o “autor de todas as coisas”, O Mestre é o autor dos versos, o porta-voz da cantoria, o que dita os versos devocionais que serão entoados pelos foliões. Se seguimos essa linha de raciocínio, podemos relacionar a voz do triple com o Filho, a segunda pessoa na Trindade, o que coincide com o fato de que tradicionalmente em Guaratuba a função do triple era assumida por um menino. O que coincide também com os detalhes extramusicais relatados por Abel quando explicou que “o Mestre é quem fica responsável pelo triple, cuidar do menino e devolver ao pai no final da cantoria”. Lembramos também do “sinal da cruz” da cultura cristã, quando o Pai é representado em nossa cabeça e o Filho, abaixo do peito, na mesma linha do Pai. O que pode explicar também a posição espacial de o menino triple precisar se posicionar sempre em frente ao mestre. E dessa forma podemos relacionar a representação do Espírito Santo ao contra ou tenor, o que faz a melodia uma terça acima do mesmo, harmonizando as vozes. Isso pode ter relação às graças trazidas pelo Espírito Santo, a “liberdade [...], plenitude da inteligência”, entre outros adjetivos descritos por Joaquim de Fiore.

Dessa forma trazemos uma hipótese de representação simbólica cristã presente na figura de cada folião, o que nos ajuda entender melhor a função

simbólica do Mestre. Certamente este símbolo conota também a questão de hierarquia a qual já discutiremos, tendo a representação primeira do Pai, mas o qual depende do Filho e do Espírito Santo para completar a representação divina.

Se os sujeitos representam algum valor simbólico dentro do mito cristão, é certo que seus objetos também. A despeito do grande valor simbólico das bandeiras, podemos sugerir esse valor também aos três instrumentos musicais da Folia. Seria necessária uma investigação semiótica para discorrer mais profunda e acertadamente sobre o assunto, no entanto é muito provável a representação simbólica pelos instrumentos, visto que desde os primeiros registros históricos que se tem da Folia do Divino de Guaratuba, sempre se manteve, imutável, a formação com rabeca, viola e tambor. Fazendo uma comparação com a Folia de Reis do mesmo município, os relatos trazem uma instrumentação maior e mais variada, com viola, rabeca, pandeiro, acordeon, cavaquinho, sendo uma manifestação mais “livre” nesse sentido. Portanto a constância na formação instrumental da Folia do Divino reforça seu valor simbólico.

Mantendo o princípio de que a instrumentação nesse contexto sustenta um significado mítico e religioso, pode-se justificar o uso da viola ainda hoje, mesmo com sua função musical não acontecendo. O fato de o trio instrumental obedecer a uma configuração simbólica maior e sagrada, torna imprescindível ao menos a presença física dos três instrumentos. Ou melhor, ainda que algum instrumento não seja tocado, que esteja presente ao menos o seu gestual, para fazer a “consonância” como disse Abel Cordeiro. O não uso da viola, quebraria uma tríade simbólica sustentada por anos e que compõe visualmente a plenitude do ritual.

Além disso, a viola também pode representar um “instrumento de poder” do Mestre, que com sua autoridade no criar dos versos, apoia-se no seu instrumento, como um guerreiro com sua arma, um sábio com seu cajado, um maestro com sua batuta, ou mesmo um menestrel com seu alaúde ou viola. São todos objetos simbolizantes de notável experiência, sabedoria e poder. Deixamos aqui também essa hipótese simbólica da viola do Mestre, como um germe para investigações futuras.

Ainda outro aspecto relevante que pode ser atribuído à música da Folia, e principalmente ao Mestre, é o poder da invocação. O evento da “presentificação do Espírito Santo”, relatada por muitos devotos, é uma das principais funções da cantoria dos foliões, inclusive sendo uma função de tamanha grandeza atribuída

pelos devotos unicamente a eles, e talvez a algum sacerdote católico. Poderíamos dizer então, que a função simbólica-religiosa do mestre é “presentificar o Espírito Santo” aos devotos. É claro que esse encargo não poderia ser apenas do mestre, mas sim de todo o ritual. Usando uma descrição etnográfica galgada em Laplantine (2004), podemos atribuir a ocorrência desta presentificação aos vários objetos, simbolismos, sons, gestos, expressões, versos, entre outros. Tudo isso expresso nas bandeiras, na música devocional e sua cantoria grave e lenta, nas batidas da caixa, nas sensações harmônicas trazidas pela música, nas expressões nos rostos dos foliões e no seu gestual, nas pequenas procissões dos devotos seguindo a bandeira pela rua, nas lágrimas que correm pelos rostos dos anfitriões, nas fotos e fitas penduradas nas bandeiras com pedidos e agradecimentos, no recebimento de ofertas pelos devotos seguido das cantorias de agradecimento dos foliões, às refeições e pouso recebidos por eles e a cantoria das Despedidas nessas casas. Todos esses fatores devem contribuir para o fenômeno da “presentificação do Espírito Santo”.

6.5 INVENÇÃO DA TRADIÇÃO?

Relacionando as ideias de Hobsbawn (1997) com a pesquisa da Folia do Divino, podemos pensar algumas coisas. Primeiro nos vem a indagação que avalia se a Folia do Divino do litoral do Paraná é uma tradição inventada ou não. Nas referências históricas a que tive acesso até o momento, indicam que os primeiros cultos ao Divino Espírito Santo foram impulsionados pela Rainha Santa Isabel em Alenquer, Portugal, nas primeiras décadas do século XIV.

Há também outros autores, como Luiz Nilton Corrêa (2012) que sugerem que esses cultos ao Divino antecederam o calendário cristão, e podem ter relação com celebrações aos ciclos da natureza, a colheita, renascimento da vida após longo inverno, etc.

Esta época sempre foi festejada por vários povos antigos, por ser um período de fertilidade, com o início das plantações ou procriação dos animais. Povos como os romanos festejavam as sementeiras “sementinae” no dia 25 de janeiro, ou os festivais de ano novo que aconteciam na primavera, pelos sírios e babilônios. Os judeus festejavam a colheita 50 dias após a Páscoa judaica, o que corresponde ao atual dia de Pentecostes, e marcava o fim da colheita do trigo. Não só os judeus, também nas religiões pré-cristãs haviam as comemorações no final das colheitas ou do período

de colheita, momento de fartura e de esbanjamento. (L. Corrêa, 2012, p. 50)

Portanto, podemos perceber que essas celebrações já aconteciam de outras formas na era pré-cristã, e que no século XIV, por vários motivos, estabeleceram-se as Festas do Divino em Portugal, instituindo essas celebrações como uma “tradição” cristã. Dessa forma podemos pensar que as celebrações ao Divino anteriores ao século XIV já eram uma tradição, porém não catalogadas como uma prática cristã e sem uma clareza histórica de suas origens. E a partir daquele século a Rainha teria instituído essa tradição, “inventado” ou até “reinventado” essa tradição. Porém a somatória de hipóteses de vários autores e fatores históricos podem nos indicar que essa “invenção” pode ter sido mais uma adaptação, no sentido de uma tradição que já existia e foi incorporada pelo calendário cristão.

7 CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS

Para discorrermos sobre estas considerações, é conveniente relembrar os objetivos principais desta pesquisa, os quais daremos aqui breve explicação dos resultados obtidos.

O objetivo geral da pesquisa, apresentado na introdução desta dissertação foi entender, ou “desvendar” a viola da Folia do Divino de Guaratuba, dentro de um limite temporal de pelo menos 20 anos. E para isso, usar principalmente os conceitos de Usos e Funções (Merriam, 1964), aplicando os Usos como a forma de tocar a viola, e as Funções entre musicais, sociais e simbólicas, as quais já fazem parte dos objetivos específicos.

Sobre os específicos, foram eles: Entender o porquê da viola de Guaratuba ter perdido sua função musical, e onde esteve a falha no repasse do aprendizado?; entender e redescobrir a forma “ideal” de se tocar a viola na Folia do Divino de Guaratuba. Redescobrir sua afinação. Registrar e transcrever afinação e técnica de execução. Caracterizando o Uso da viola; entender as Funções musicais, sociais e simbólicas da viola e do Mestre.

Primeiramente fizemos a pesquisa bibliográfica para levantar um panorama contextual da espacialidade e temporalidade do objeto e sujeito da pesquisa. A Folia do Divino de Guaratuba está inserida num complexo maior chamado Cultura Caiçara. Ao levantarmos aspectos da cultura caiçara, pudemos compreender melhor sua relação com o mundo natural e também com a vida urbana. Vimos que legislações ambientais impactaram diretamente sobre sua cultura e diretamente sobre a preservação de sua música, visto que o caiçara sempre dependeu do extrativismo vegetal para a confecção de seus instrumentos e, mais que isso, para sua própria subsistência. Dessa forma, de início esta pesquisa já concluiu que um ponto importante na extinção da viola caiçara em Guaratuba, foi a escassez de construtores na região. E também pudemos entender que a música sempre fez parte do cotidiano do caiçara, visto que este segue rigorosamente um calendário cristão onde cada período agrega um tipo diferente de festividade. Festividades estas que são praticamente extintas em Guaratuba, sobrando alguns resquícios em localidades rurais do município e a grande Festa do Divino na cidade. Trouxemos também algumas características de Guaratuba, sua história, cultura pesqueira e sua

principal festividade local: a Festa do Divino, que acompanha a cidade desde a sua fundação.

Contextualizamos também o panorama musical caiçara do litoral paranaense, trazendo à tona outras expressões musicais da região, muitas delas já extintas em Guaratuba, como o Fandango, Folias de Reis e Festas de São Gonçalo. Importante salientar que ainda há músicos conhecedores destes festejos em Guaratuba, o que abre vários caminhos para pesquisas futuras. Através de relatos também soubemos da prática do Terço Cantado na região de Empanturrado no mesmo município.

Levamos atenção ao panorama de construtores de instrumentos caiçaras em Guaratuba e região. Evidenciamos que os principais construtores dos últimos anos, os irmãos Bento e Jorge de Matinhos-PR, não estão mais em atividade neste ofício. Os foliões relataram que ainda existem outros construtores, atualmente inativos, mas que ainda estariam aptos a construir, caso haja demanda. A presente pesquisa não chegou a conhecer tais construtores.

Então trouxemos um panorama histórico da origem das festividades ao Divino em Portugal. Buscamos uma base na mitologia cristã do Espírito Santo no Velho e Novo Testamento. Depois discurremos sobre a cristianização de festejos pagãos que já aconteciam nos dias de Pentecostes, em várias culturas, como os festejos de colheita dos judeus, e entendemos que o abade italiano Joaquim de Fiore foi provavelmente um dos grandes responsáveis pela cristianização destes festejos. Fiore difundiu a teoria das três idades do mundo, as quais na época estariam no início da terceira idade, a do Espírito Santo. Dessa forma Rei Dom Diniz e Rainha Santa Isabel, adepta das ideias joaquimitas, ao pagar uma promessa, entregou sua coroa em sessão solene ao Espírito Santo, prometendo festejar-lhe anualmente, dando assim início às Festas do Espírito Santo em Portugal. Essa história, ou como alguns autores dizem, “mito” sobre as origens das festas, esclareceram em muito as festividades que acontecem hoje no Brasil e consequentemente, em Guaratuba.

Verificou-se que sobre a origem das Folias que acompanham as festas, pouco se tem registros, sendo difícil afirmar com precisão seus detalhes. No entanto é certo que tais festejos sempre foram acompanhados de música. Abordando essas origens no litoral do Paraná, levantamos informação de possível presença jesuíta em Guaratuba até o século XVIII, o que poderia estar ligado às origens das Folias na região.

Ao fazer o levantamento etnográfico para o panorama atual da Folia de Guaratuba, verificou-se que a viola caiçara apresenta vulnerabilidade ao ser substituída pela viola caipira, e está com a função musical nula, com o violeiro Abel fazendo somente o gestual do toque, mas sem efetivamente tocar. E essas vieram a se tornar algumas das principais problemáticas desta pesquisa, o que nos estimulou à recuperação dos conhecimentos sobre os Usos e Funções deste instrumento na Folia.

Na pesquisa de campo também evidenciamos a presença de um menino, Mikael, fazendo a voz de “triple”. Mikael é neto de Edival, o triple da Folia. Há muitos anos não se via um menino nessa função, e de 2022 para cá o menino passou a acompanhar ocasionalmente os foliões. No entanto, por conta da escola, o menino é impossibilitado de acompanhar a romaria.

Também fizemos um pequeno levantamento histórico da viola, desde Portugal até o Brasil, onde aqui se desenvolveu em cada região de uma maneira diferente. Entendemos que o instrumento foi difundido no país principalmente pelos jesuítas que aplicavam a catequização aos povos originais e também por alguns colonos portugueses.

Ao contextualizar a viola caiçara, entendemos que esta descende da viola beiroa portuguesa, por conterem igualmente um cravelhal ao lado do corpo da viola, o qual estica uma corda que é metade do tamanho das outras, chamada em Guaratuba de “grilo”. Nesse capítulo também dialogamos com autores como Pedrosa (2016, 2017), que se dedicaram a entender afinações e toques da viola caiçara paranaense, nos dando a base da afinação “pelas três” como ponto de partida para o entendimento da viola guaratubana.

Ainda na contextualização abordamos a figura do Mestre da Folia e inevitavelmente já iniciamos ali uma discussão que veio a ser continuada nos últimos capítulos, pois esse sujeito e suas funções se tornaram uma das peças fundamentais para esta pesquisa.

No capítulo 3 comentamos sobre alguns importantes autores que foram estudados durante o curso do mestrado e que formaram as bases teóricas para a nossa pesquisa. Autores da Etnografia como Malinowski, Laplantine e Rosana Guber; Kerman, da musicologia; e alguns etnomusicólogos como Blacking, Merriam e Rice, nos levaram a entender como as músicas dos povos tradicionais foram em muito “inferiorizadas” em detrimento de uma música elitizada. Ainda abordamos um

pouco da Etnomusicologia Dialógica com sua proposta transdisciplinar e vários autores que nos ajudaram a entender as várias perspectivas da pesquisa, como Brailoiu (1984), Eliade (1957), Hobsbawn (1997) e Certeau (1993). Levantamos também o Estado da Arte sobre a música caiçara paranaense, encontrando bibliografias importantes para o embasamento de nossa pesquisa, inclusive pesquisas já feitas sobre os foliões de Guaratuba. E também fizemos um levantamento sobre os trabalhos já escritos sobre a viola caiçara, os quais não são muitos. Os poucos que existem, como o de Ferrero (2007) e Pedrosa (2017) foram bases importantes para nossa pesquisa.

No capítulo 4 abordamos os métodos utilizados no processo de pesquisa. Nele reiteramos que foi importante uma abordagem transdisciplinar com embasamento na Etnomusicologia Dialógica (Possette; Pitre-Vásquez; Elias, 2022), levando em consideração espacialidade, temporalidade e intencionalidade de objetos e sujeitos. Essa abordagem se mostrou importante por nos permitir transitar entre várias áreas do conhecimento como musicologia, etnografia, sociologia, história, antropologia, entre outras.

Fizemos uma reflexão sobre os conceitos *emic* e *etic* chegando à conclusão que esta pesquisa tem uma perspectiva mais *etic*, sendo o pesquisador um músico popular da capital paranaense, aprendiz de música caiçara, mas que usou principalmente conceitos e ferramentas acadêmicas como metodologia, mesmo buscando muitas vezes “ser da festa” para ter um olhar mais interno da tradição.

Com a pesquisa em andamento, a evidência de que a viola de Guaratuba estava praticamente extinta reiterou a importância do foco neste instrumento, visto que qualquer recuperação nesse sentido seria e é bem-vinda.

Avaliando a bibliografia histórica sobre as Festividades do Espírito Santo, e através de um viés da “Invenção das Tradições” de Hobsbawn (1997), refletimos sobre a invenção, a adaptação e que até uma possível reinvenção de costumes possa ter culminado nessas festividades. Visto que ocorriam festividades e ritos pré-cristãos de culturas pagãs nos períodos de Páscoa e Pentecostes. Segundo a bibliografia, Joaquim de Fiore foi o possível responsável pela “cristianização” desses ritos, e Rainha Santa Isabel e o Rei Dom Diniz teriam oficializado estes ritos no reino de Portugal.

A presente pesquisa empregou os termos Usos e Funções de Alan Merriam (1964) como um método para o entendimento dos Usos da viola – suas afinações e

técnicas de execução e Funções – musicais, sociais e simbólicas. No decorrer da pesquisa e dissertação, acabamos por nos desviar um pouco dos usos e funções da música da Folia do Divino, para focarmos nos usos e funções da viola e do violeiro dentro deste ambiente. O que acabou resultando numa melhor concentração nos principais objetos e sujeitos desta pesquisa.

A Etnografia associada à História Oral foi uma importante ferramenta metodológica, justamente pelo fato de aqui estarmos tratando de uma cultura popular que sobrevive através de uma tradição oral. Pudemos verificar claramente que essa cultura tem abrigo na memória de seus foliões e devotos, que não dependem de nenhum registro escrito para a sua continuidade. O aprendizado musical e extramusical por imitação, comum nessas tradições, mostrou a importância ainda nesta geração de foliões, “não letrados”, portanto as informações importantes sempre precisaram ser memorizadas por eles. Isso fez com que cada folião e antigo devoto se mostre num “livro aberto”, acessado através da boa convivência, conversas, relatos e entrevistas. Desde o início da pesquisa de campo, as conversas informais com os foliões formaram uma boa base em meu diário de campo, para depois servirem de relatos etnográficos. Outro fator muito importante da História Oral, é o fato de esse método “dar voz” às camadas ignoradas pela cultura escrita. Em nosso trabalho tivemos a felicidade de trazer um pouco à tona as histórias desses foliões, jamais escritas, e também observar um pouco de suas próprias perspectivas sobre a cultura.

Dessa forma chegamos às entrevistas. Estas foram ponto fundamental nesta pesquisa, pois foi a ferramenta que talvez tenha trazido o maior número de informações relevantes para as discussões propostas. Entrevistei, ao todo, seis foliões. Quatro deles são os que estão atualmente na Folia, e dois deles fizeram participações até 2023. Felizmente, todos esses foliões gostam e são muito hábeis na arte de relatar histórias envolvendo a Folia, seus aprendizados, seus percalços e relatos de fé. Desta forma, fiz entrevistas que variaram entre não estruturadas e semiestruturadas. Muitos trechos destas entrevistas foram tão relevantes para a pesquisa que os escrevi na íntegra ao longo do texto. Posso dizer que as entrevistas compuseram o método mais eficaz para a obtenção das informações que eu precisava, e foram um “divisor de águas” neste trabalho.

A pesquisa de campo também foi uma das ferramentas mais importantes da pesquisa, por permitir a proximidade necessária com os atores principais deste

contexto. Este método foi o que permitiu entender e até vivenciar as perspectivas dos foliões e dos devotos a respeito da cultura popular do Divino. Um autor que nos serviu de base no início foi Malinovski (1922). Apesar de o autor tratar da etnografia “clássica”, com diferenciações sociais como “homens brancos” e “nativos”, houveram preceitos importantes na sua escrita que sobrevivem ao tempo e ainda são muito úteis. O autor reitera a importância da convivência intensa com o grupo pesquisado, sendo só assim a possibilidade de compreensão de certos aspectos da cultura estudada. A pesquisa de campo e essa aproximação também nos levou à amizade com os foliões, à trocas e ajudas mútuas, o que facilitou em muito a disponibilidade deles em ajudar nesta pesquisa. Dessa forma afirmo que a pesquisa de campo e a História Oral com as entrevistas, foram essenciais.

Então a pesquisa etnográfica envolve uma posterior descrição. Laplantine (2004) ofereceu subsídios importantes com sua “Descrição Etnográfica”, a qual nos ajudou, ou reafirmou, a importância de se estar presente de corpo e alma na pesquisa de campo. Essa descrição deve envolver muito mais do que está no campo da visão do pesquisador, mas senão que nada deve passar despercebido. Esta perspectiva foi fundamental para perceber até a função musical “incompleta” que aconteceu durante o período de pesquisa, com a ausência sonora da viola caçara. Muitos detalhes emocionais, sociais e religiosos puderam ser percebidos e descritos nos capítulos de resultados e discussões, através da prática de uma percepção que envolve todos os sentidos do pesquisador. Não que isso tenha sido “fácil”, mas norteou muito nossa atenção durante a pesquisa e posteriores descrições.

Como músico popular, sabia desde o início da pesquisa que um dos melhores caminhos para compreender a música do “outro”, é aprendendo essa música. E melhor que isso, “entender como o outro aprende”. Por isso, ao começar a ler as primeiras dissertações da área da etnomusicologia, nos deparamos com a Bi musicalidade (Hood, 1960). Este conceito veio ao encontro do que pensávamos e considerávamos importante na pesquisa, então resolvemos adotá-lo como base teórica em paralelo ao nosso aprendizado da viola da Folia de Guaratuba. No entanto surgiram dificuldades pois, em nossa pesquisa não encontramos um violeiro em atividade e que conhecesse os toques e afinações da viola de Guaratuba. Por isso iniciamos um processo de autoaprendizagem da viola embasada em registros existentes em áudio e vídeo, fotos, relatos e outras pesquisas.

Assim descrevemos em alguns subcapítulos esse processo de autoaprendizagem da viola da Folia guaratubana. Desde o processo de definição do encordoamento, até o criterioso processo de “escolher” e “supor” uma afinação plausível para aquele tipo de música, e que seria condizente aos mestres violeiros do passado. Então diante de várias informações “cruzadas” de outras pesquisas, de vídeos e de conversas com pesquisadores, optei por iniciar essa busca pela afinação guaratubana tendo como base a afinação “pelas três” catalogada por Pedrosa (2016), principalmente por ser a que mais se aproximava da maneira como mestre Naico tocava.

Ao iniciar as tentativas de aprendizado da viola, buscou-se as principais fontes disponíveis, as quais eram os vídeos existentes de mestre Naico tocando a viola. Ao fazer essas buscas e análises, percebemos que a execução de viola de Naico era “confusa”, por não seguir um padrão lógico. Segundo os próprios foliões Naico já não tinha muito domínio da viola. Portanto, naquele momento concluímos que abordar somente os últimos vinte anos da viola de Guaratuba não seriam suficientes para entender esse instrumento, visto que esteve defasado já nas últimas décadas.

Dentro dessa busca pela afinação da viola guaratubana, fiz algumas experiências, afinando a viola de Abel numa afinação parecida com a “pelas três” e interagi com ele. A experiência foi interessante no sentido de que Abel tentou fazer alguns ponteados com a viola afinada, e “ensaiou” fazer alguns acordes que lembram a afinação “pelo meio”, o que nesse momento me deixava em dúvida quanto à afinação de Guaratuba. E nesse momento eu já ia somando alguns relatos sobre essa viola, dos próprios foliões. Fui percebendo que as memórias que Abel e Joacir têm da viola, são muito mais ligadas ao fandango do que ao Divino. E os dois, ao pegarem a viola, falavam de “ponteados”, o que é uma informação interessante, visto que a Folia sempre foi mais um instrumento acompanhador nessas tradições.

Então me propus a definir um toque de viola para pelo menos uma música da Folia, o Agradecimento ao Pouso, que é a mesma música da Chegada. Ao fazer as análises dos toques de Naico para essa música, fomos entendendo que realmente não havia uma afinação fixa, “congelada” da viola, senão que uma afinação adaptável e variável. Mas isso também demonstrou certa fragilidade e instabilidade no conhecimento da viola pelos foliões. Após várias comparações, testes e análises, chegamos a uma adaptação da afinação “pelas três” (Pedrosa, 2016), para que se

encaixasse harmonicamente na música de Guaratuba. Essa adaptação visou eliminar choques intervalares não condizentes com a estética da música. E baseado principalmente na mão direita do mestre Naico, definimos uma linha completa da viola para a referida música, estabelecendo o ritmo e harmonia. Gravamos um vídeo tocando a referida linha junto com o áudio dos foliões, ao que anexamos o QR CODE da gravação no capítulo 4. Esta viola sugerida por este trabalho consiste num dos resultados práticos mais interessantes, e que pode ajudar na recuperação da extinta viola da Folia do Divino de Guaratuba.

Nesta pesquisa cogitou-se fazer uma análise histórica aprofundada sobre a estética musical portuguesa da época em que surgiram os ritos do Espírito Santo, para consequentemente entender melhor a música da Folia que chegou ao litoral paranaense. No entanto tais análises se mostraram difíceis pela escassez de registros sobre a musicalidade implícita aos ritos nos seus primórdios. No entanto releva-se a importância de pesquisas futuras que compreendam a historicidade das músicas das Folias que estão em atividade no litoral do Paraná.

Também levamos em consideração a observação dos processos de ensino e aprendizagem dos foliões, o que pôde nos trazer um panorama de como se deu a transmissão de seus conhecimentos musicais, e o possível entendimento de algumas falhas que ocorreram no repasse da viola nesta cultura. Percebeu-se que ao longo dos anos a rabeca passou a ter uma importância maior em relação à viola, e pode ter sido esse um dos fatores de enfraquecimento deste instrumento nos últimos anos. Em relação à processos de ensino aprendizagem, verificou-se a presença do menino Mikael no aprendizado da função de triple na Folia de Guaratuba.

A presente pesquisa levou em consideração aspectos da Antropologia, principalmente para o entendimento do extramusical inerente à viola e ao violeiro no contexto aqui tratado. A Antropologia da Experiência (Turner, 1986) nos serviu de fundamentos para o entendimento da experiência que relaciona o Mestre, a viola, os foliões e os devotos. São muitas as relações e entrelaçamentos que conduzem à chamada “presentificação do Espírito Santo”, à qual tem na performance da viola e do violeiro, peças essenciais. Por isso análise da “ação simbólica” conduzida por estes personagens foi importante no entendimento de suas funções. Através desta análise viemos a concluir que a performance que completa a experiência (Turner, 1982) só se dá com a viola em mãos, no caso do Mestre, mesmo que sua função

musical esteja defasada, mas completando visualmente a tríade instrumental da Folia.

Então adentramos nos resultados da pesquisa. Analisando fotos históricas conseguidas durante a pesquisa, onde se pode visualizar violeiros, tivemos um panorama dos acordes utilizados por esses violeiros, através da evidência das posições das respectivas mãos esquerdas de cada violeiro. Dessa forma, nas fotos mais antigas, observamos a incidência de acordes que podem caracterizar as afinações “pelo meio” e “pelas três”. Consequentemente, verificamos diferenças de técnicas de mão esquerda de cada violeiro, concluindo assim que não poderia existir uma única afinação nesta tradição. Além dessas duas afinações, em outras fotos evidenciamos uma terceira configuração da mão esquerda do violeiro, com fôrmas aproximadas ao que se faz na afinação “intaivada” ou até a “oitavado” catalogada por Araújo (1965). Então em resumo, as principais afinações encontradas por esta pesquisa e que podem ter sido usadas em Guaratuba são as seguintes: “pelo meio”, “oitavado”, “intaivada”, “pelas três” e a nossa “afinação sugerida”, sendo uma adaptação da “pelas três”.

Quanto às três músicas evidenciadas em campo, transcrevemos em partitura a música Agradecimento ao Pousos, sendo idêntica à música da Chegada, mas com versos diferentes. Para essa transcrição usamos como base uma partitura de Ramos (2019) para a referida música. Desta forma atualizamos e corrigimos detalhes transcritos pelo referido autor. Visto também que do período das pesquisas de Ramos, para a nossa pesquisa, observamos alterações melódicas na rabeca e na voz do triple. Um ponto importante na nossa transcrição foi a inclusão da viola, que nunca tinha sido registrada em partitura. Através da linha de viola sugerida por nós para essa música, a transcrevemos na partitura, sendo até o momento a partitura mais completa que se tem notícia dessa Folia, visto que engloba todas as vozes e instrumentos. Das diferenças já citadas, pudemos comparar outros detalhes de gravações feitas da Folia por volta do ano de 2012 com as que são executadas hoje, e houve também um “alongamento” da melodia da rabeca entre o 2º e 3º versos cantados pelo coro. Evidenciamos que o atual rabequista Joacir implementa alguns improvisos melódicos, o que pode ter colaborado para esse aumento no número de compassos no interlúdio da rabeca. Evidenciamos também diferenças pequenas entre a melodia que era feita por Naico e a que é feita por Abel, sendo que este faz uma linha melódica menos ornamentada. Mas a mudança encontrada que mais nos

chamou a atenção, foi uma alteração melódica significativa na melodia da voz de triple, feita por Edival. Essa alteração foi notada entre os anos de 2022 e 2023. No primeiro ano ele fazia ainda a linha melódica já conhecida, mas em 2023 ele passou a fazer uma melodia oitavada com o Mestre e mais ornamentada especificamente no terceiro verso cantado pelo coro. Atualizamos isto na transcrição. Levantamos a hipótese de ter havido essa mudança melódica no processo de ensino a que Edival tem feito nesses anos com seu neto Mikael, uma alteração de cunho didático para facilitar a adaptação da voz de Mikael. Mas essa hipótese não foi confirmada.

Para enfatizar e deixar mais claro o registro do toque de viola, transcrevemos também, isoladamente, o ciclo completo da viola para a música Agradecimento ao Pousos, com indicações da mão direita (para cima ou para baixo), visto que este detalhe é muito importante na sonoridade e na sincronização rítmica com o tambor, conforme observamos os registros do mestre Naico. Também nesta transcrição incluímos o desenho gráfico dos três acordes utilizados nesta música, junto com a respectiva cifragem. Desta forma, deixamos neste trabalho, de forma didática, a execução da viola para a referida música.

Fizemos breve análise melódica, harmônica e rítmica da música Agradecimento ao Pousos, de uma forma descritiva. Porém uma análise crítica e profunda não coube ao presente trabalho, pois isso exigiria uma pesquisa histórica desta estética musical, o que necessita ser mais aprofundado, conforme já comentamos.

Sobre as Despedidas executadas pela Folia de Guaratuba, a “Nova” e a “Velha”, anexamos QR CODES com registros de suas execuções e tecemos breves comentários. Mas também não coube a esta pesquisa uma avaliação e análise mais aprofundada destas Despedidas, o que valerá muito para pesquisas futuras, visto a riqueza musical e valor extramusical destas expressões.

Um fato importante evidenciado durante a pesquisa foi o de que não existem atualmente aprendizes da viola da Folia de Guaratuba. Com exceção do menino Mikael, aprendiz de triple e de um jovem rabequista que não tem vontade de sair na romaria, esta pesquisa não encontrou mais nenhum jovem interessado, nem na viola nem em qualquer função de folião. Existem outros antigos foliões, que por uma razão ou outra não participam mais da Folia, no entanto evidenciamos a fragilidade da tradição ao não encontrar jovens aspirantes.

Nas entrevistas, ao indagar os foliões sobre a viola, de início já obtive respostas de que o instrumento está ali “só pra fazer a consonância”, como que simbolicamente. Isto já deixou claro que a viola hoje, para os foliões, é mais um instrumento simbólico do que musical. Também ouvi nos relatos a expressão “*fulano de tal* ponteava a viola”, trazendo então a incidência dos “ponteados” ou solos de viola. A maioria dos relatos de ponteados eram relacionados à prática do fandango, mas foi citado o violeiro Jacinto, o qual “ponteava a viola junto com a rabeca” na Folia do Divino.

Através das pesquisas e relatos, praticamente não encontramos pessoalmente algum construtor de instrumentos da região que ainda esteja em atividade. Evidenciamos apenas o interesse e iniciativa de Edival por confeccionar tambores e a viola, e chegamos a ver um tambor feito por ele. A viola, até o final desta escrita, não se soube se foi feita. Conhecemos Jorge Corocoxó, construtor que não está mais em atividade. Em relatos, os foliões mencionaram nomes de vários construtores antigos, como o “Ximbico”, senhor ainda vivo, do bairro Carvoeiro de Guaratuba, que fazia instrumentos, mas não conseguimos encontra-lo durante esta pesquisa. Ficou claro que Guaratuba e região eram no passado um terreno fértil para a construção dos instrumentos caiçaras, como pudemos observar em foto de construtor dos anos 50 fabricando uma viola na localidade de Rio do Meio.

O tambor feito por Edival é de materiais mais modernos e simples, como fibra de papelão e pele de fibra plástica, o que pode demonstrar uma continuidade e adaptação da cultura de construção de instrumentos, visto que nos dias de hoje a extração de matéria prima para a construção de instrumentos é delimitada ou proibida pelas leis ambientais. A principal madeira utilizada era a da árvore de caxeta, e as peles dos tambores eram feitas com couro de *cachorro do mangue*.

Ainda sobre o ensino aprendizagem dos foliões, considerou-se que se dá através da imitação, visto que não há nenhum relato de ensino formal. E ainda, que essa transmissão oral se dá num ambiente familiar, ocorrendo que todos os foliões entrevistados, sem exceção, tinham familiares muito próximos que eram foliões, quase sempre o pai, ou algum tio. Observando o aprendizado do menino Mikael, este se dá num ambiente familiar junto com seu avô, Edival, ao que Mikael busca por imitação cantar a voz de triple, junto com ele. O menino acompanha os foliões em alguns trajetos da romaria, cantando junto, sem receber qualquer instrução, mas também nenhuma repreensão ou correção. Então atestamos que o “abrir espaço”

por parte dos foliões para um aprendiz, tem sido a sua forma de ensino. Pude atestar a eficácia deste método ao verificar a evolução de Mikael entre 2022 e 2024, neste último ano ele conseguindo encaixar melhor a voz e afinação. O antigo folião Jorge Corocoxó, em entrevista, nos falou que o aprendizado do folião vai acontecendo na própria andança da romaria, não sendo necessário o aprendiz “saber tudo” antes de ingressar como folião.

O que ficou claro nos relatos de cada folião sobre como começaram na romaria, foi o fato de que sempre iniciam num momento de “precisão”, de desfalque de alguém, algum folião que ficou doente ou que se ausentou por alguma razão. Ocasões onde os romeiros estão buscando alguém que possa suprir urgentemente com a falta de um folião para continuarem a romaria. Todos os foliões em atividade relataram histórias parecidas nesse sentido. Eram pessoas que se interessavam, e tinham apreço pela tradição, então os foliões experientes presumiam que eles estariam preparados para assumir uma função na Folia. Todos sem exceção começaram dessa forma.

Ainda sobre os aprendizes, Eloi e Abel contaram que antigamente, quando a Folia andava pelos sítios, virava “feriado” naquela localidade. Todos largavam o trabalho e acompanhavam os foliões, em procissão, por todo o percurso na comunidade. E segundo eles, era ali onde acontecia o principal processo de aprendizado. As pessoas da comunidade seguiam os foliões, e as vezes um ou outro pegavam um instrumento, participavam. Havia esse tempo disponível e ambiente propício, já que estavam todos ali, as famílias, as crianças, os velhos, todos. Um ambiente que facilitava qualquer aprendizado. Edival ainda relatou que chegou a dar instruções ao seu neto sobre a voz do triple, utilizando uma gravação no celular como ferramenta. Foi o único relato ouvido sobre uma orientação de aprendizado direcionada na música dos foliões. Assim reiteramos Kilza Setti (1985) que considerou “a família como unidade de preservação da música; como que um celeiro, onde a tradição musical vai sendo conservada por um processo de continuidade da prática musical” (p. 49).

Consideramos que o uso da viola caipira nos últimos anos, pelos foliões de Guaratuba, foi uma situação de adaptação à uma falta de instrumento apropriado, pois não tinham sequer uma viola artesanal para usarem em romaria nos últimos anos. Nas conversas os foliões revelaram a vontade e intenção de voltarem a usar a viola artesanal (caiçara), mas no momento dependem de construtores de outras

localidades para a confecção da viola, ou de algumas outras situações relatadas no texto. Sendo assim, ainda é possível que vejamos nos próximos anos a viola caçara voltar para a Folia do Divino de Guaratuba.

Das primeiras verificações sobre a função musical do Mestre, temos que ele é o responsável pela improvisação dos versos, ou seja, por dirigir poeticamente os versos que serão repetidos pelo coro. Este Mestre sempre empunha uma viola, esta que teria funções harmônicas e rítmicas dentro da música. Verificamos durante a pesquisa a ausência da função musical da viola, ficando a cargo da rabeca e o coro de vozes a função harmônica, e quase que apenas ao tambor a função rítmica. Comparando a Folia de Guaratuba com a de Paranaguá, verificamos uma diferença na importância dada à função musical da viola. Em Guaratuba, a viola não está sendo considerada importante musicalmente, mas sim a rabeca, como o principal instrumento. Já em Paranaguá, observamos que a viola cumpre papel musical essencial, sendo talvez o principal instrumento. Em Guaratuba, esta “menor importância” dada à viola em detrimento da rabeca, pode ser um dos fatores que contribuiu para sua atual nulidade musical.

Considerando as funções sociais do Mestre, inicialmente verificamos que sim, o Mestre tem uma função de liderança no grupo. Mas muitas vezes essa hierarquia não é tão clara, visto que o que predomina, ao menos entre o grupo que está hoje, é a conversa e decisões tomadas em conjunto. No entanto, a “última palavra” possivelmente é dada pelo Mestre. O próprio Abel relatou que as decisões são tomadas pelos quatro, mas afirmou que em algumas situações, devido à sua experiência, a decisão do Mestre prevalece, visto que toma decisões em prol da coletividade e boa continuidade da romaria. De maneira geral, há a consciência entre os foliões, de que cada um é essencial, e que praticamente não existem substitutos, portanto muitas vezes acatam uma decisão e evitam discussões para que o grupo seja preservado. E é possível que nem sempre o Mestre seja o porta-voz ou representante da Folia frente à sociedade, ou autoridades. Pode ser que um folião que domine mais essa dinâmica, como é o caso de Edival, triple da Folia, muitas vezes assume essas relações por ter o talento de se comunicar bem. Portanto, a função de liderança é muita atribuída ao Mestre, e ao mesmo tempo, é complexa, sendo difícil afirmar com precisão a organização hierárquica do grupo.

Ao levarmos atenção às funções simbólicas ou religiosas da viola e do violeiro, levamos em conta que o caçara é um guardador de símbolos, e investe

neles grande importância, vide os altares das famílias tradicionais caiçaras. Às bandeiras são dadas uma atenção sagrada, agregando a elas a própria presença do Divino e da Trindade. Visto isso, os foliões chegaram a relatar que “a viola não precisa ser tocada, é só fazer o gesto”. Dessa forma observamos que mesmo sem estar cumprindo uma função musical, a viola cumpre ali uma função simbólica, assim como o violeiro, ao fazer o “gestual”.

Sobre a atual situação da viola em Guaratuba, verificamos uma somatória de fatores que levaram à essa condição. A escassez de construtores de viola seria um desses fatores, visto a pouca demanda, o êxodo rural e as leis ambientais, a extinção dos “pixirões” e o consequente desaparecimento dos fandangos, festas de São Gonçalo, Folias de Reis, entre outros, acabaram por deixar os construtores inativos e sem estímulos a continuar essa arte. Como consequência os instrumentos caiçaras genuínos, sobretudo a viola, foram desaparecendo de Guaratuba. O que justifica também o fato de Abel usar a viola caipira nos últimos anos.

O pouco fomento cultural também pode ter sido um dos pontos impactantes para a extinção da viola guaratubana. O povo guaratubano caiçara, que vivia nos sítios, tinha seu próprio sustento vindo da terra e do mar, além de matéria prima para construir seus instrumentos e promover seus próprios eventos musicais, religiosos e festivos. Com o êxodo do caiçara para a cidade, ele se viu rodeado por uma nova realidade aonde ele depende de inúmeros fatores para a continuidade de sua cultura. Um exemplo é a própria construção de instrumentos. Hoje são necessários projetos que fomentem, remunerem e ensinem novos construtores, regularizem a matéria prima, entre outras ações, pois o caiçara sozinho, em meio a urbanidade, não consegue gerar ele próprio essa movimentação cultural, até porque ele hoje precisa de outros ofícios para ter o próprio sustento. Dessa maneira concluímos que sim, a cultura caiçara guaratubana precisa de apoio e fomento cultural, projetos que viabilizem e patrocinem a continuidade da cultura.

Sobre a defasagem musical da viola, com o amparo da Descrição Etnográfica de Laplantine (2004), percebemos que atualmente há uma lacuna na música da Folia. Levando em conta que a música deveria ter os três elementos primordiais: melodia, harmonia e ritmo, o elemento harmonia está deveras defasado na música desses foliões, pois à viola cabe uma função harmônico-rítmica essencial, vide as outras Folias do Divino caiçaras.

Não coube à presente pesquisa compreender a partir de que época a viola passou a apresentar falhas na sua transmissão de conhecimento e consequente nulidade musical, visto que gerações anteriores à que está em atividade, já apresentavam falta de conhecimento sobre a viola, segundo relatos dos foliões. No entanto estima-se que em meados da década de setenta, com o êxodo rural e o enfraquecimento de várias práticas culturais guaratubanas, a viola passou a sofrer as consequências.

Evidenciamos que os encontros entre as Folias de diferentes localidades fomentam em muito o preenchimento das lacunas musicais que podem existir. Em dois encontros da Folia de Guaratuba com a Folia de Paranaguá em 2024, observei a movimentação causada nos foliões de Guaratuba, principalmente no sentido de resgatar a viola, visto que a Folia de Paranaguá tem a viola muito presente musicalmente, e hoje é tocada por jovens. Esses encontros também promovem intercâmbios importantes pois, hoje em dia, pela escassez de construtores em Guaratuba, os foliões usam alguns instrumentos fabricados pelo núcleo de foliões de Paranaguá, na figura do mestre Aorelio Domingues.

Em conversa com o folião Antônio Macuco, este enfatizou o fato de cada tocador tocar e afinar “do seu jeito”, afirmando que para ele, nunca deu certo tocar instrumento afinado pelos outros. Este é um detalhe que explica também a incidência de diferentes afinações de viola em Guaratuba, até porque era grande o número de comunidades rurais antigamente, cada uma com seus tocadores e grupos musicais, o que aumenta muito a probabilidade de haver um número variado de afinações e modos de tocar a viola.

Reiteramos a necessidade de um maior apoio aos foliões, por parte do município, igreja e comunidade. Como pudemos andar ao lado deles em romaria por vários dias, principalmente em 2024, atestamos situações onde eles precisariam de mais apoio, como em momentos de doença que as vezes passam durante a romaria. Principalmente por serem senhores idosos, seria urgente o município olhar para eles com mais atenção no sentido de apoiá-los, pois eles guardam e carregam uma tradição vinculada à Guaratuba há pelo menos mais de cem anos, e são praticamente os únicos detentores dos conhecimentos práticos musicais desta cultura. Os próprios foliões sugerem soluções, como um motorista encarregado por eles pelo menos para as distâncias mais longas, não parece algo inviável para prefeitura ou igreja. Soluções simples como essa já ajudariam muito e melhorariam

as condições para que os foliões continuem com esta cultura popular religiosa. São necessárias também ações conjuntas entre comunidade, município, igreja e foliões para que ocorra o repasse desta cultura, visto que o aprendizado não acontece mais como antigamente, dependendo agora de ações em conjunto com autoridades locais.

Antigamente uma “porta de entrada” ao aprendizado de folião era na função de triple, voz geralmente cantada por uma criança. Há relatos de que jovens também saíam em romaria. Hoje, com a urbanização, os romeiros tiveram que se adaptar, e nenhum jovem mais pode sair em romaria por três meses e deixar de trabalhar ou estudar nesse período. Portanto são necessárias novas soluções para que crianças e jovens voltem a ter oportunidade de aprender e acompanhar a Folia do Divino de Guaratuba. Projetos de ensino da cultura dentro das escolas, por exemplo, seriam formidáveis.

Foram evidenciadas também situações constrangedoras entre Igreja promotora da festa e os foliões. Em 2023 e 2024 os foliões foram praticamente ignorados na última novena da Festa e não puderam cantar no altar da Igreja. É um fato, e depende muito da harmonia entre foliões e promotores da festa para que o fato não se repita. No entanto em muitos momentos a Folia do Divino parece estar para a Festa como o termo usado por Kilza Setti (1985): o “supérfluo cultural”.

Em nossas últimas discussões sobre a função do Mestre, chegamos à conclusão que existe uma interdependência entre as funções de cada folião, até mesmo musicalmente. Abel e Joacir ressaltaram a importância fundamental da rabeça na sustentação e controle da cantoria, sendo o rabequista tão importante quanto o Mestre. Esta interdependência se estende ao relacionamento entre os foliões, visto que as decisões são tomadas pelos quatro e deve obedecer ao bem coletivo para a boa fruição da romaria. A consciência entre eles da fragilidade da tradição atribui a cada um uma responsabilidade em manter a boa relação.

Na questão do simbolismo da viola e do violeiro, levantamos a probabilidade de o número três conter um significado importante na Folia do Divino, visto a sua recorrência em vários aspectos, como nas três vozes e três instrumentos. Levantou-se a hipótese de essa recorrência estar relacionada à Trindade cristã – Pai, Filho e Espírito Santo. Levando adiante este raciocínio, cada voz do coro de foliões representaria uma figura da Trindade, ao que o Mestre se relacionaria com o Pai, autor de todas as coisas, assim como o Mestre é o autor dos versos a serem

repetidos pelo coro. O triple estaria relacionado ao Filho e o contra ao Espírito Santo. Essa simbologia estaria reforçada pelas “três idades do mundo” às quais Joaquim de Fiore se referiu. É apenas uma hipótese que necessita de investigação nas áreas correspondentes, no entanto nos fica a pergunta se seriam apenas coincidências a recorrência do número três numa cultura tão devota à Trindade Divina. O mesmo raciocínio poderíamos aplicar aos instrumentos da Folia, porém seria necessária uma análise semiótica para entender tais simbolismos. A representação simbólica no trio instrumental da Folia justificaria o uso da viola apenas gestual, mesmo com sua função musical defasada. E outra simbologia ou “poder” que se pode atribuir ao Mestre é a capacidade da invocação, visto que os foliões levam à casa dos devotos uma “presentificação do Espírito Santo”, este Mestre com seus foliões, sua música e seus objetos de poder (instrumentos e bandeiras) estariam imbuídos de promover essa presentificação.

Sobre o evento musical em si, e o poder da música, deixamos as palavras de Merriam (1964): “Provavelmente não existe outra atividade cultural humana que seja tão difundida e que alcance, molde e muitas vezes controle tanto o comportamento humano” (p. 218). Pois não seria ainda a função do Mestre e dos foliões, moldar um comportamento humano?

REFERÊNCIAS

- ALVES, C. **Do Tamanco ao Tambor: As Ressignificações da Prática do Fandango em Antonina/Paraná no Século XX**, 2021. 308 f. Tese (doutorado em música). Setor de Artes, Comunicação e Design. Programa de Pós Graduação em Música. UFPR. Curitiba, 2021.
- Bento e a Alma Da Rabeca. Direção: Antonio Serbena. Matinhos-PR. Produtora: Ilha. 2021. Documentário, 30 min. Disponível em: <https://youtu.be/gddFhEc4H70?si=1vichOvzCJbVCS-a>
- BLACKING, J. **How Musical is Man?** Seattle: The University of Washington Press, 1974.
- CASCUDO, C. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10ª edição. Rio de Janeiro-RJ. Ediouro. 1954.
- CERTEAU, M. D. **A Beleza do Morto**. In: CERTEAU, M. D. **A Cultura no Plural**. Tradução: Enid Abreu. Campinas: Papius. 1995. p.55–85.
- CHAVES-MACAN, P. A.; PITRE-VÁSQUEZ, E. R. Cenas Musicais : a Aplicação do Método LART na Etnomusicológica Dialógica. **Investigación Administrativa**, vol.55. núm. 134. p. 1–24, 2024.
- CORRÊA, L. N. **Festa Do Divino Espírito Santo Dos Açores ao Brasil, um estudo comparativo**. 272p. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências Sociais Departamento de Sociologia e Comunicação. Universidade de Salamanca, 2012.
- CORRÊA, R. N. **Viola Caipira: das práticas populares à escritura da arte**, 283 p. Tese. Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. 2014
- DAWSEY, J. C. **Victor Turner e antropologia da experiência**. cadernos de campo, v. n.13, p. 163–176, 2005.
- ELIADE, M. **O sagrado e o profano : a essencia das religiões**. 1ª edição. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- FERRERO, C. B. **Na Trilha da Viola Branca: Aspectos Sócio-Culturais e Técnico-Musicais do seu uso no Fandango de Iguape e Cananéia, SP**. 204 f., Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista. 2007
- FURLANETTO, B. H. **Paisagem Sonora Do Boi-de-Mamão no Litoral Paranaense: A Face Oculta do Riso**, 212p. 2014. Tese (Pós-Graduação em Geografia). Setor de Ciências da Terra. Universidade Federal do Paraná, 2014.
- GIORDANI, A. **O Fandango Caiçara Nos Tempos Da Comunicação Instantânea: Musicologia Política Ou Etnografia Do Estado Da Arte?**, 358 p. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e

Artes. Universidade de São Paulo. 2019.

GRAMANI, D. DA C. **O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri**, 131 f. Dissertação (Mestrado em Música). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná. 2009

GUBER, R. **La etnografía método, campo y reflexividad**. 4ª Edición ed. Buenos Aires, 2011.

HOBBSAWN, E.; RANGER, T. **A invenção das tradições**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOOD, M. The Challenge of "Bi-Musicality". **Ethnomusicology**, v. 4, n. 2, p. 55–59, 1960.

KERMAN, J. **Musicologia**. 1ª Edição Brasileira, São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LAPLANTINE, F. **A Descrição Etnográfica**. São Paulo: Terceira Margem, 2004

LEAL, J. **As Festas do Espírito Santo nos Açores - Um Estudo de Antropologia Social**. 1a edição ed. Lisboa - Portugal: Publicações Dom Quixote, 1994.

LINS, J. A. P. N. **Machete Caiçara - Práticas, Organologia e Ensino**. 2023. 196p. Dissertação (mestrado), Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em Música. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2023.

LINS, J. A. P. N.; PEDROSA, F. G. Uma Investigação Acerca da Viola Caiçara em Itapoá, Santa Catarina. **ORFEU**, v.9, n. 2, agosto de 2024.

MAFRA, J. DA S. **História do Município de Guaratuba**. Guaratuba: 1952.

MALINOWSKI, B. Introdução: objeto, método e alcance desta investigação. In: MALINOWSKI, B. **Argonautas do Pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia**. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p.17-37.

MARIANO, F. P. A Simbologia Do Divino Espírito Santo. **Revista do 2º Colartes**, Programa de pós-graduação em Artes Universidade Federal do Espírito Santo. 2(2), 122–138. 2012.

MERRIAM, A. P. **The Anthropology Of Music**. 1ª Ed. Evanston, Illinois. Northwestern University Press. 1964.

MICHALISZYN FILHO, L. A. **Comunidades Caiçaras Em Áreas De Preservação, Implicações Socioculturais E Os Direitos Ambientais: Um Estudo De Caso Na Baía De Guaratuba**, 79f. Dissertação de Mestrado acadêmico em Ambientes Litorâneos e Insulares, Universidade Estadual do Paraná. Paranaguá-PR, 2023.

MIGUEZ, R. T. **A Música da Folia do Divino Paranaense: Estudo Sobre a Prática**

Musical das Comunidades Caiçaras de Guaratuba e Ilha dos Valadares (2012 – 2014). 87p. Trabalho de Conclusão de Curso - Produção Sonora. Setor de Artes Comunicação e Design. Departamento de Artes. UFPR, Curitiba, 2014.

MIGUEZ, R. T. **A Música Da Folia Do Divino No Litoral Paranaense: Estudo Dos Elementos Musicais E Extramusicais Característicos**, 180f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2017.

NOGUEIRA, G. G. P. **A viola con anima: uma construção simbólica**, 233f. Tese de doutorado - Departamento de Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2008.

Os Foliões Do Divino. Direção: Diego Ovelha. Guaratuba: Ovelha Filmes, Documentário, 2024.

PAES, S. R. A herança indígena na cultura caiçara. **Cadernos de Pesquisa**, São Luís, v. 17, n. 3, p. 19-27, set./dez. 2010.

POSSETTE, A.; PITRE-VÁSQUEZ, E. R.; ELIAS, R. **Uma etnomusicologia dialógica sob a perspectiva de Edgar Morin**. O Gênio Morin e sua Influência nas Comunicações e nas Artes, São Paulo, p. 143-158, 2022.

PEDROSA, F. G. **A Afinação “Pelas Três” da Viola Fandanguera de Morretes no Estado do Paraná**. Revista Tulha, p. 177–199, 2016. Ribeirão Preto.

PEDROSA, F. G. **O Processo de Ensino/Aprendizagem da Viola Caiçara na Ilha de Valadares: Possibilidades e Limites de sua Didatização**, 142 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

Rabeca Desalmada: Memórias De Um Fandango Extinto. Direção: Bruno Janjácomo; Antonio Serbena. Matinhos, PR. LabMóvel, UFPR. 2021. Documentário, 32:06 min. Disponível em: <https://youtu.be/C905ZTcTHQg?si=zIMaoR5pC1zSPIV9>

RAINHO, A. P. **A Gente Vive no Mar: Saberes Oceanográficos na Comunidade Tradicional Barra da Ararapira**, 171 f. Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Departamento de Antropologia, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, 2015.

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**, 334 f. Tese (Doutorado em Música) - Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Paraná. Curitiba-PR, 2019.

RAMOS, C. E. A. S. **Ensino / aprendizagem da música da Folia do Divino Espírito Santo no Litoral Paranaense**, 139 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2012.

RIES, J. **Mito e Rito: As Constantes do Sagrado**. Tradução Silvana Cobucci Leite. Petrópolis, RJ : Vozes, 2020.

ROSA, J. M. S. **O simbolismo da Domus Religionis no Liber de Concordia Novi ac Veteris Testamenti de Joaquim de Fiore. Mediaeval Sophia**. Studi E Ricerche Sui Saperi Medievali E-Review semestrale dell'Officina di Studi Medievali 4 (giugno-dicembre 2008), pp. 81-91

SANTOS, A. M. S. **História Oral e Etnografia: Convergências e contribuições em uma pesquisa sobre o outro e suas demandas de políticas públicas em Breves-PA** In: XIII ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL, 2016, UFRGS. p. 1–17.

SETTI, Kilza. **Ubatuba nos Cantos das Praias**. Ensaios 113. São Paulo. Editora Ática. 1985

SILVA, A. DE O. **A folia do Divino: experiência e devoção em São Luís do Paraitinga e Lagoinha**, 116 f. Dissertação de mestrado - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009.

TABORDA, M. A viola de arame : origem e introdução no Brasil. **Em Pauta**, v.13, nº 21, p. 133–152, dezembro, 2002.

VILELA, I. Vem viola, vem cantando. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 24, n. 69, p. 323–348, 2010.

VILELA, I. **Cantando A Própria História**, 351 f. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. 2011.

VILELA, I. **História e Cultura no Som da Viola: Ensaios e Relatos sobre Cultura Popular**. Cotia-SP, Ateliê Editorial, 2024.

GLOSSÁRIO

Batido: refere-se à batida dos tamancos na dança do fandango

Caxeta: árvore nativa da mata atlântica. Principal madeira utilizada na construção dos instrumentos caiçaras.

Contra: ou “contrato”, também chamado de tenor, é a segunda voz dos cânticos dos foliões. Canta uma terça acima do mestre.

Devoção: atitude de fé pelos devotos, contemplação, oração ao Divino

Devotos: seguidores fiéis da cultura do Espírito Santo e da Santíssima Trindade

Divino: Espírito Santo, terceira pessoa da Trindade Divina cristã.

Fabriqueiro: Artesão, construtor caiçara de instrumentos musicais

Folia: núcleo de foliões da romaria, que levam as bandeiras e um ritual simbólico e musical à casa dos devotos.

Folias peditórias: Folias mendicantes, que têm a característica de pedir ofertas aos anfitriões que os recebem em suas casas

Foliões: Músicos da Folia, que envolvem os cantores, rabequista, tocador de caixa e violeiro. Saem em romaria pelas comunidades caiçaras.

Intaivada: afinação específica da viola caiçara, utilizada mais no litoral de São Paulo e Ilha dos Valadares, Paranaguá-PR

Marcas: os diferentes ritmos do fandango. Podendo ser o Anú, Chamarrita, Marinheiro, Don don, Querumana, etc.

Mestre: Na Folia, é o violeiro e o “puxador” dos versos. Inicia cantando sozinho versos improvisados que serão repetidos pelo coro.

Pelo Meio: Afinação de viola caiçara, comum no litoral paranaense, tendo maior evidência no município de Paranaguá

Pelas Três: afinação da viola caiçara, encontrada em Morretes-PR e escassamente em outras localidades do litoral paranaense. É possivelmente uma das afinações utilizadas pelos violeiros de Guaratuba.

Pixirão: ou “mutirão”, era um esforço coletivo realizado pelos membros de uma comunidade caiçara para a realização de alguma tarefa que exigia bastante mão de obra, como construir uma canoa, fazer um roçado, colheita do plantio, construir uma casa, entre outros. Ao final do pixirão os trabalhadores eram pagos com comida, bebida e baile de fandango.

Romaria: é um tipo de peregrinação religiosa católica. No caso da Folia de

Guaratuba, a romaria acontece anualmente, após a Páscoa, até o início da Festa do Divino.

Tiple: Também chamado de “triple”. É a voz mais aguda da cantoria do Divino de Guaratuba.

Tocador: Músico caiçara. Instrumentista.

Toque: refere-se à execução musical dos instrumentos caiçaras. “*O toque da viola*”... “*o toque da caixa*”...etc.

Turina: também chamada de “grilo” ou “cantadeira”, é a corda mais curta e aguda da viola caiçara. Ela é esticada do cavalete somente até o início do braço do instrumento, presa por uma cravelha localizada na junção do corpo do instrumento com o início do braço.

ANEXOS

FIGURA 33: FOLIÕES E DEVOTOS NO BAIRRO CAIEIRAS, GUARATUBA-PR



Fonte: o autor, Guaratuba-PR, 2022

FIGURA 34: FOLIÕES EM CANTORIA, BAIRRO COHAPAR, GUARATUBA, 2023



Fonte: o autor, 2023. Detalhe do menino Mikael cantando de "tiple".

FIGURA 35: FOLIÕES DESCANSANDO APÓS DIA DE ROMARIA NA COLÔNIA PEREIRA



Fonte: o autor, 2024. Colônia Pereira, Paranaguá-PR.

FIGURA 36 - ENCONTRO DE FOLIAS E BANDEIRAS NA ILHA DAS PEÇAS - 2024



Fonte: o autor.

FIGURA 37: FOLIÕES, BANDEIRAS E CASAL FESTEIRO NA 1ª NOVENA DE 2024. FESTA DO DIVINO



Fonte: Facebook da Festa do Divino de Guaratuba, 2024.

FIGURA 38 - FOLIÕES CHEGANDO NA COMUNIDADE DO PARATI, 2024



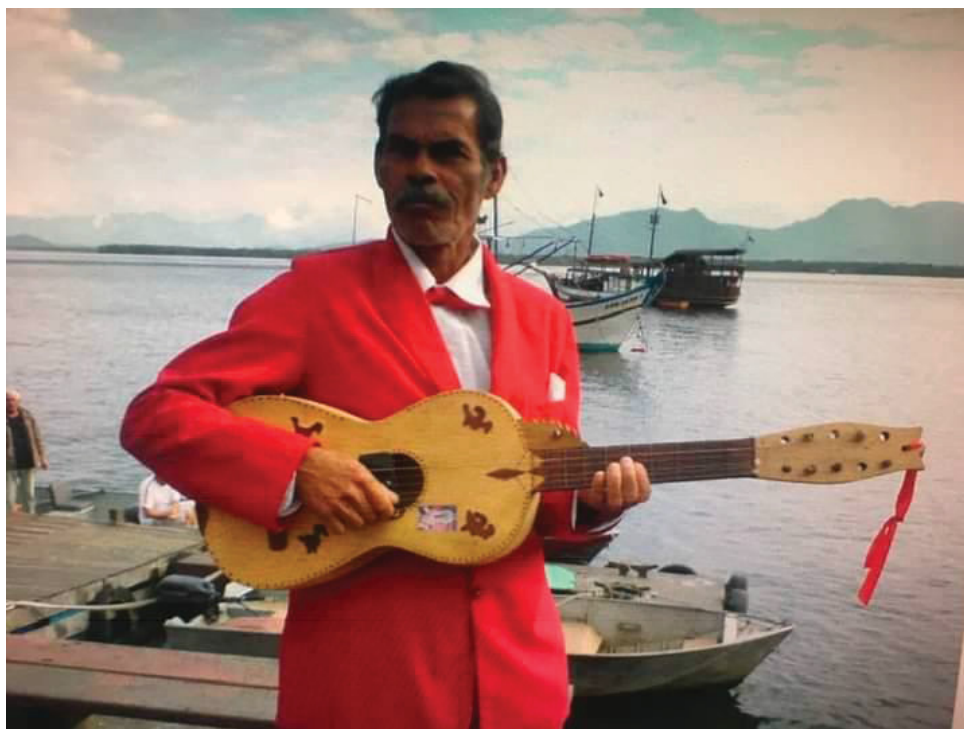
Fonte: o autor.

FIGURA 39 - FOLIÕES CANTANDO EM CASA DE DEVOTO



Fonte: o autor. Detalhe da posição espacial a qual os foliões ficam.

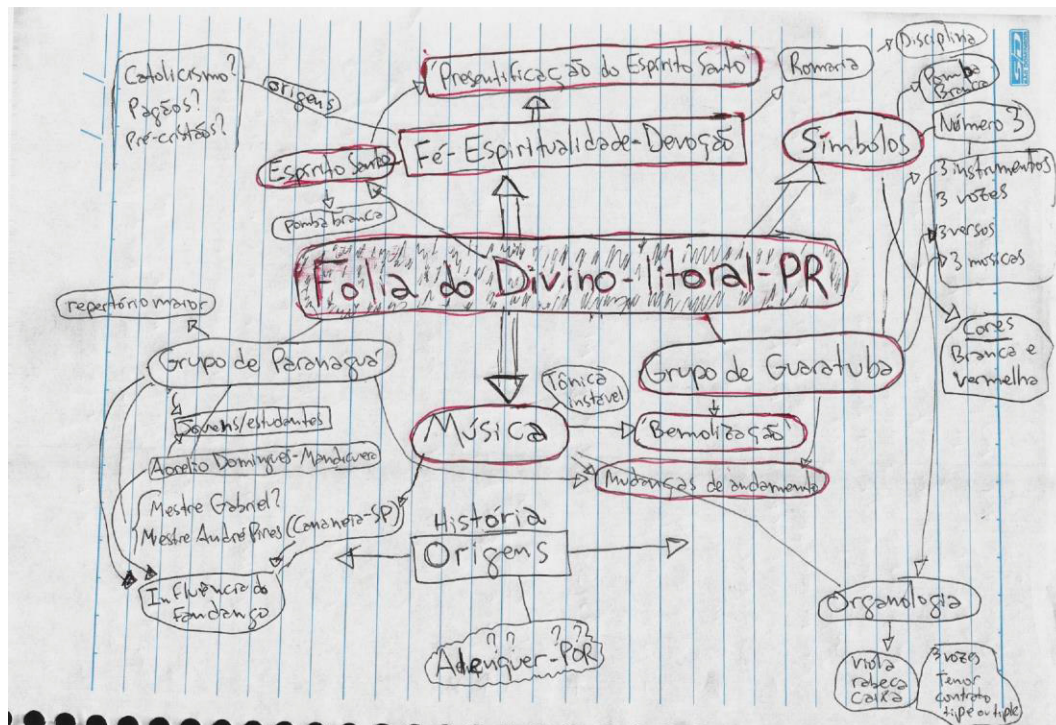
FIGURA 40 - MESTRE NAICO FAZENDO O ACORDE DE PELAS TRÊS



Fonte: acervo pessoal de Rocio Bevervanso

MAPAS MENTAIS

FIGURA 41 - MAPA MENTAL 1 (2023)



Fonte: o autor. Mapa mental do início do mestrado, quando ainda cogitava a pesquisa pela comparação das Folias do Divino de Paranaíba/PR e Guaratuba/PR.

FIGURA 42 - MAPA MENTAL - MÉTODOS (2024)



Fonte: o autor. Mapa mental relacionado à metodologia da pesquisa, de 2024, quando defini os objetivos principais e métodos do trabalho.

RELATOS DE CAMPO

Estes relatos não representam a totalidade do caderno de campo gerado durante essa pesquisa, mas estes “recortes” estão aqui como uma ilustração de um dos métodos utilizados na pesquisa de campo.

08/06/2023 Guaratuba – entornos do campo municipal

Hoje, quinta-feira, feriado de Corpus Christi, desci de Curitiba para Guaratuba por volta das 11:30. Como a rodovia estava movimentada/engarrafada em alguns trechos, e eu fui com bastante calma, cheguei ao local por volta das 13:50. O local era o ‘campo municipal’ como me falara Edival por telefone. Uma praça ampla, com campos de areia, campo de futebol de grama, pista de skate, academia ao ar livre, etc. Rodeei o local com o carro, mas não vi nem ouvi nenhum sinal dos foliões. Fiquei atento aos sons, pois o toque da caixa ouve-se a longa distância. Então liguei para Edival, que me falou que eu estava no lugar certo, e que logo eles chegariam ao local. Então saí do carro e me dirigi a uma loja de conveniência que vendia uns salgados fritos, pois essa seria minha opção de almoço naquele local.

Ao sair do carro e caminhar alguns metros, ouvi o toque da caixa ao longe, me dando uma ideia da direção onde estavam os Foliões. Pensei: ‘compro um salgado ali e fico sentado na frente da loja, creio que logo eles aparecem’. Fiz isso e comi sentado na parte de fora da lojinha, mas não ouvi nem vi mais nada da folia. Quando terminei, perguntei ao dono do estabelecimento sobre a bandeira e o pessoal da folia. Ele me respondeu como se nem soubesse do que eu estava falando.

[...]

Saí do carro e fui de encontro aos foliões, que já estavam entrando numa casa e começando a tocar a ‘Chegada’, antes que eu pudesse alcança-los e cumprimenta-los. Dessa vez tinha cerca de 4 pessoas acompanhando eles, com camisetas da Festa do Divino. Depois soube que um casal desses era o que estava hospedando os foliões, e outra era uma senhora de Curitiba, bairro Bacacheri, (mais para frente falarei sobre ela).

Então timidamente fui entrando no terreno da casa, mesmo sem ser convidado (fiquei pensando..me pareceu que chegar “de supetão”, ir entrando na casa das pessoas...as vezes levava uns olhares curiosos..., mas nada demais...logo as pessoas percebiam que eu era só um interessado na folia).

Então a folia que vi hoje era a seguinte: Eloy na caixa, Abel na viola e como mestre (puxador dos versos), Edival de tiple e Antônio na rabeca, este último é bem idoso e estava se recuperando da dengue, mas toca direitinho a rabeca, e é muito bem-humorado. E para minha surpresa também estava o neto do Edival acompanhando as cantorias, e nitidamente está em uma fase de aprendizado. (As notas que ele canta ainda são um pouco aleatórias, fica passeando entre uma voz e outra). Ao final dessa cantoria cumprimentei os foliões e parece que a maioria me reconheceu. Todos foram simpáticos e receptivos.

Pontuarei nos próximos parágrafos as situações e detalhes mais interessantes que encontrei nesta ocasião:

Participação do neto de Edival na cantoria

Era um garoto de cerca de oito ou nove anos, chamado Mikael. Ele parecia bem interessado e levava a sério a cantoria e o ritual praticado pela Folia em cada casa. Mas como qualquer menino, ao final da tarde já parecia um pouco entediado. Falou para seu avô que queria jogar bola, ir pra casa, etc. Ele também estava fazendo o papel de alferes, aquele responsável por coletar as ofertas dos devotos. Segurava um saquinho vermelho e onde guardava as ofertas recebidas.

Um ponto interessante aqui é o modo como estava acontecendo o “ensino-aprendizagem” do menino. Em toda a tarde que os acompanhei, em nenhum momento vi os foliões darem qualquer instrução a ele. Apenas deixavam que ele os acompanhasse nas cantorias. Quando comentei algo sobre isso com Edival, ele disse: ‘Ah, é importante ele ir aprendendo desde cedo!’. E isso me fez concluir que o processo de ensino-aprendizagem do garoto acontece assim. ‘Vai lá e faz, e vai aprendendo’. É um processo de imitação, de repetição, de entrosamento. Interessante que os foliões tampouco se incomodavam com a presença do menino, mesmo que cantando ainda um pouco desajeitado e por vezes fora do tom. Isso nos leva a crer que é algo comum de acontecer. Pareceu muito natural que alguém como o menino, interessado em aprender, simplesmente seja convidado a acompanhar a Folia, e ir aprendendo na prática, sem nenhuma instrução formalizada. E para o

próprio garoto também pareceu natural esse processo, pois em nenhum momento ele esteve preocupado em perguntar algo aos foliões, tampouco demonstrou qualquer insegurança.

A presença do rabequista Antônio

Antônio é um senhor de oitenta e poucos anos de idade e com debilidades de saúde. Apesar disso, toca as linhas melódicas corretamente, sabe dos 'caminhos'. Achei o jeito de tocar dele um pouco mais simples do que os outros rabequistas de Guaratuba que já vi. Ele tocava certinho, mas sem ornamentos, ou poucos ornamentos.

Por várias vezes ele afinava a rabeca, de ouvido. Em certos momentos ele pedia para os foliões aguardarem um minuto antes de começar, para que ele afinasse a rabeca. E realmente afinava.

Em dado momento perguntei a ele: 'E o senhor, está nas andanças desde o começo?' 'Não, estou há duas semanas...o companheiro deles ficou doente, e então me chamaram.' Depois, conversando com as pessoas que acompanhavam a Folia naquela tarde, contaram que o rabequista desse ano era o Jorge de Caiobá, acredito ser o Jorge 'Corocoxó' o qual o pesquisador Carlos Ramos já mencionou para mim como sendo um grande rabequista. [...]

'Muita dor nas costas, não é fácil' comentou Seu Antônio, 'parece que tem alguma coisa rasgando quando eu ando', falava ele colocando a mão nas costas enquanto andava para a próxima casa. Em cada casa que tocava ele sentava por uns dois minutos, e já levantava para continuarem.

Em dado momento perguntei sobre a rabeca dele: 'Quem fez?' Pois vi que era uma rabeca diferente das feitas por Aorelio Domingues. 'Esse foi o Bentinho do Tabuleiro', ao que Abel confirmou: 'Sim essa foi o Bento, Bentinho do Tabuleiro que fez' ao que deu a entender que a rabeca era dele. Tinha tarraxas de violão ao invés das cravelhas...pelo que entendi foi o próprio Abel quem as colocou... 'as cravelha de madeira não afinam', disse algo nesse sentido o Antônio. A rabeca parecia não ser antiga, pois a madeira ainda estava clarinha. 'Essa tem uns 4, 5 anos' disse Abel.

Outro detalhe sobre Antônio, é sobre seu olho esquerdo. Ele aparenta ter algum problema na "vista" esquerda, além de idade avançada e outros problemas. Mesmo assim, estava caminhando e tocando com alegria.

A mulher da casa e seu comentário sobre a ausência de mulheres na Folia

Num dado momento acompanhei a Folia chegando numa casa de alvenaria, simples, mas 'bem ajeitada'. Digo isso porque a maioria das casas onde vi a Folia chegar eram casas muito simples, pequenas, a maioria de madeira, outras em alvenaria, mas sem acabamento, etc. Isso já nos faz perceber como a maioria das pessoas que ainda recebem a Folia são pessoas da menor cunho financeiro da sociedade, e de linhagens muito antigas da região. Pois bem, essa casa específica, tinha bom acabamento, simples, mas bonita, e parecia maior do que a maioria. [...]

A mulher, dona da casa, parecia ter no máximo quarenta anos. Após receber a bandeira e os foliões e terminado o ritual, me perguntou, um pouco longe dos foliões: 'Você é de Paranaguá?' – 'Não, sou de Curitiba, vim para acompanhar a folia' – 'Ah é que lá em Paranaguá tem também né, lá as mulheres também tocam.' 'Verdade, já vi mulheres tocando e cantando na folia de Paranaguá', respondi. – 'Aqui só os homens podem...se eu pudesse tocar e cantar eu faria, pois gosto disso!' Disse a mulher. Perguntei: 'Mas aqui eles não deixam mulher participar?' – 'Não, aqui é só os homens que podem' - 'Puxa, não sabia que aqui tinha isso', concluí.

O pedido para a Folia tocar a Despedida

Outro ponto que me chamou a atenção, foi o de que em duas casas, ouvi as donas da casa, após as primeiras cantorias e aquela pausa básica, dizerem: 'Agora gostaria de uma Despedida'. Não vi se nesse momento colocavam mais alguma oferta para o Alferes...tenho impressão que na primeira casa sim. E só nessas duas ocasiões é que vi eles executando a Despedida hoje. Na segunda casa onde aconteceu esse pedido, tive a impressão de que não ofereceram mais dinheiro, e mesmo assim pediram a Despedida. Essa era uma das casas mais precárias, realmente parecia uma família muito pobre. Os foliões em nenhum momento hesitaram em tocar. Foi inclusive nessa ocasião que seu Antônio fez questão de reafinar a rabeca antes de executar a Despedida. A Despedida executada nas duas ocasiões era a 'Despedida Nova'.

[...]

Quando acompanhei a mesma Folia numa tarde de maio de 2022, no balneário de Caieiras (Guaratuba-PR), pude assistir justamente o retorno dos foliões após o almoço. Naturalmente iniciaram as cantorias da tarde na casa onde almoçaram, e lembro que iniciaram justamente pela 'Despedida Velha', que pelo que sei raramente é executada. Presumo que eles executaram essa justamente em agradecimento ao almoço recebido, e que eles devem também executá-la nas casas que oferecem o pouso.

A questão do uso da Viola Caipira

Abel Cordeiro, que nesta tarde era o violeiro e puxador dos versos, estava usando uma viola caipira. A mesma que Edgar estava usando em 2022 numa tarde em que os acompanhei em Caieiras. Confesso que naquela ocasião senti uma decepção, pois imaginei que ele talvez estivesse usando a viola do mestre Naico, ou ao menos uma viola caieira artesanal.

Pois bem, Abel segue usando a mesma viola. É quase como apenas um símbolo. Não se ouve a viola, pois Abel toca suavemente as cordas. Dá a impressão que aperta apenas o 2º par na 5ª casa, mas não consegui entender se a intenção é mudar o acorde. Talvez seja apenas uma 'dublagem' do que realmente a viola deveria fazer. A mão direita de Abel segue as batidas da caixa pelo que percebi, a cada batida forte da caixa a mão de Abel também golpeia mais forte as cordas, de cima para baixo.

A "nova" caixa do Seu Eloy

Seu Eloy estava tocando com uma caixa diferente da do ano passado. A caixa parecia mais nova e me lembrou aquelas do pessoal do Mandicuera. Perguntei a ele: 'Essa caixa é mais nova? É diferente da que o senhor usava ano passado'. – 'Ah a outra deixei lá no Cabaraquara', disse Eloi.. 'Aquele tem 118 anos, foi meu pai quem fez'.

Recentemente, ao reencontrá-lo na Festa do Divino de Guaratuba, voltamos ao assunto da caixa. Ele disse que aquela antiga furou, e ficou lá no Cabaraquara. Essa que ele usou ultimamente realmente é do pessoal 'do Aorelio', segundo Eloy. Nessa ocasião também perguntei a ele se ele iria arrumar a caixa antiga. E ele: 'Sim, mas hoje em dia é difícil porque não pode mais matar graxaim pra pegar a pele....[...]

Ele também exclamou ao final das andanças do dia: 'Mas cansa, rapaz! '...'. Pois é, carregar a caixa é mais pesado né? ' Disse eu. – 'É mais pesado' disse ele. Sobre isso podemos lembrar que seu Eloy já tem setenta e poucos anos, e toca a caixa, instrumento mais pesado da Folia, carregando ela pendurada ao corpo também enquanto caminha de casa em casa.

Sobre a última casa do dia

A última casa do dia era atrás do Bar e lojinha 'Deus me Guie'. Ao final da cantoria Abel falou ao casal da casa: 'Gostaria de pedir um favor a vocês: Nós podemos deixar as bandeiras aqui até de manhã? ' – 'Podem, claro, ' disse o dono da casa. E que pelo jeito é amigo de longa data de todos. Fazia várias brincadeiras bem-humoradas. 'Amanhã as 08h voltamos então' disse Abel. 'Está na responsabilidade de vocês'.

Sobre a melodia diferente da voz de Edival

Sobre a voz do tiple, notei que Edival parece ter feito algumas notas diferentes do que eu já tinha ouvido em gravações, na última frase do verso da música da Chegada. Avaliando a filmagem que fiz, vi que ele já começa essa última frase com uma nota mais aguda, realmente diferenciando do que eu já havia ouvido. Com esse dado, surgem algumas perguntas, como: 'Isso significa que ele fez uma adaptação? Que a voz do tiple sofreu uma alteração? '

Essas notas mais agudas que Edival fez podem ser ouvidas no primeiro vídeo que registrei no dia.

A devota vinda de Curitiba

Havia uma senhora acompanhando a Folia, não me lembro seu nome. Em dado momento ela me disse: 'Que bom que você está acompanhando! ' – 'Pois é, vim lá de Curitiba para acompanhar a Folia' – 'Eu também', disse ela 'Sou do Bairro Bacacheri'. Conversamos um pouco, e ela me contou

que todo ano acompanha a Folia. Disse também que comprou uma casa em Guaratuba só para acompanhar o Divino.

Guaratuba - Caieiras 03/05/2024

Relato transcrito de áudios

Entornos do ferry boat e as obras da ponte

Hoje sexta-feira, dia 3 de maio. Agora 12 e 49 da tarde estou aqui chegando no ferry boat de Matinhos para Guaratuba para encontrar os romeiros pelo bairro de Caieiras. É esse o combinado, então o Edival acabou de me informar que estão vindo para ferry boat. [...]. Pelo que eu entendi a romaria começa nas casas próximas ao Ferry Boat.

Vemos que o Guaratubano tem a questão de contato com as águas, de travessias de barco, ferry boat, isso é comum para eles. Então no início da romaria, o primeiro passo os romeiros já vão atravessar de ferry boat de Cabaraquara para Guaratuba, para chegar em Caieiras. Esse transporte pelas águas faz parte do cotidiano do povo caiçara.

Um detalhe importante que eu reparei chegando aqui próximo do ferry boat, são as placas da obra da ponte Guaratuba-Matinhos, que já foi iniciada. Placas com a logo do governo do Paraná, falando que a “obra já começou”. Frases como “o grande sonho dos paranaenses”. Tirei algumas fotos. Nos entornos do ferry boat há movimento de máquinas, guindastes e operários. Já começaram a levantar uma fundação ali na baía. Movimento grande de maquinários, caminhões e operários.

Encontrando os Foliões

Encontrei os foliões pertinho do ferryboat, praticamente no porto. Eles cantaram em duas casas apenas e subiram a rua para Caieiras. Já vou encontrar eles ali do outro lado e fiz algumas filmagens ali tentando pegar o foco maior na viola do Abel. O seu Eloy comentou que eles foram convidados para ir lá na festa do Divino na ilha das Peças. Sobre a ponte seu Eloi comentou: “se Deus quiser ano que vem vamos passar pela ponte aqui”, e outro respondeu “se Deus quiser”. Então pareceu uma coisa positiva para todos eles. Mas já vi um nativo falando que perto do ferryboat tá difícil agora para pescar”, “agora não pode pescar por aqui, tem que pescar mais longe” então acho que eles está a pesca aqui nos arredores aqui da das obras da ponte.

Seu Elói comentou que acabaram os Cds que o Carlos Ramos fez pra eles, das músicas da Folia. Aí comentei que eu posso eu posso trazer novas cópias para eles e o seu elói ficou interessado, e até comentou se “dá para fazer em pendrive?” Perguntei “prefere cd ou pendrive?” ele falou que prefere pendrive. Então eu posso pensar alguma maneira de fazer isso para eles. Estão chegando agora aqui em Caieiras, já tô ouvindo o tambor aqui.

Chegando em Caieiras, os foliões cantaram numa casa e eu conversei com dois rapazes que estavam filmando, eles são ligados a UFPR do litoral e estão gravando um documentário. Segundo eles, um documentário de 10 minutos, eles pretendem colocar num festival.

Também tinham outros dois rapazes filmando e gravando que eram da igreja, da paróquia Nossa Senhora do Bom Sucesso. E eles estavam filmando bastante tempo e vão continuar, para registrar vídeos para a divulgação da Festa do Divino. Os dois rapazes que estavam fazendo o documentário curto, parece que só foram hoje e a princípio não virão nos outros dias.

Na casa de João Carlos e Dona Maria

Chegando em Caieiras os foliões cantaram em uma casa e a segunda casa já foi a casa do seu João Carlos. É aquela casa que eu encontrei eles a primeira vez em 2022, tinham almoçado lá. Essa casa que sempre oferece pouso para eles é um casal muito bacana, seu João Carlos e dona Maria. Eu cheguei lá junto, eles fizeram a cantoria da Chegada, e tomei um café lá que nos serviram com pão. O seu João Carlos entende muito de pesca.

Detalhes que eu percebi dos foliões: são caiçaras típicos. Parece que todos entendem de árvores, frutíferas.. a gente passou por uma casa que tinham várias árvores frutíferas, frutas que eu nunca vi. Eles passam e já falam o nome, pra que serve, se é bom ou não, etc. Eles são conhecedores das coisas naturais.

Sobre pesca, o anfitrião da casa João Carlos é um pescador muito experiente, já é um senhor de idade e entende muito de pesca. Só se falava de pesca, de Tainha... É que agora vai começar a época da Tainha ali... mas falavam num linguajar que praticamente só eles entendem. Utilizando

inclusive termos que para mim eram incompreensíveis. Coisas do dia a dia deles. O seu Joacir, folião que é irmão do Naico também falava da lua, e falavam do vento...João Carlos falava do vento sul...e falava desses temporais que estão no Rio Grande do Sul...enfim coisas que ele observa e ele acha que vai essa semana começar a aparecer Tainha ali para eles. Seu Joacir falou de lua, comentou vários aspectos sobre vento, marés, lua e o clima que estão vindo no Rio Grande do Sul. Assim eles tiram conclusões sobre a pesca da Tainha.

E quando a gente sentou para tomar café também a conversa era só sobre pesca. E todos falavam. O Edival também falava muitas coisas. Só que por eu ser leigo, perdi bastante coisa. O João Carlos comparou a baía de Paranaguá com a baía de Guaratuba. A de Paranaguá pelo que eu percebi é mais fértil porque a baía é mais aberta, muito maior e a baía de Guaratuba que é mais fechada. Ela vai entrando e fechando e segundo eles tem menos espécies.

Nessas conversas João Carlos falava muito das leis ambientais de coisas que não podem fazer. O que pode e o que não pode. Falava muito da pesca da Tainha, que tem gente que faz pesca clandestina, ou mesmo os que são permitidos pescar eles tem uma quantia de limite. Falou em quantidades muito grandes e comentou de caso de gente que passava da cota e aí teve que enterrar os peixes. Muita Tainha que foi fora porque o pessoal passou da cota. [...]

E sobre a legalidade da pesca João Carlos comentou que até hoje tem gente que às vezes quer comer um peixe, está precisando de alimento mesmo para sobreviver, e ao invés de ir comprar por 20 reais o quilo, eles mesmo entram ali na beira de Guaratuba e fazem a pesca deles para consumo próprio. Isso ainda acontece bastante. E segundo João Carlos se você entrar pela beira de Guaratuba e for nos locais de pesca você encontra pescadores que estão dando o peixe de graça, o peixe fresco que acabou de pescar. E segundo ele em Matinhos isso não acontece.

Em Matinhos já é de mar aberto, assim o pescador que tá chegando ele quer vender o peixe ali por um valor. Então algumas diferenças assim, mas não entendi exatamente a intencionalidade dele. Mas acho que ele quis defender que o pescador precisa pescar para sua própria sobrevivência e outros por seu sustento financeiro, que comercializa um peixe.

Outra coisa que ele falou, de malhas, de milimetragem das malhas de pesca, de redes. Uma tal milimetragem, se ele fizer a pesca pega também peixes novos, o que não é certo. Talvez seja até proibido pescar aí peixes filhotes. Então ele falou sempre respeitou isso, usando uma malha que não pegue os peixes filhotes. Há todo um sistema que precisa ser respeitado para a preservação das espécies. Mas mesmo assim eles comentam de vários tipos de peixes que não dão mais. Peixes que acabaram. Comentaram também que a baía fica prejudicada por causa dos motores de ferry boat e as embarcações. Afasta muito os peixes. [...]

Ainda na casa de João Carlos comentaram sobre o Seu Jorge Seu Jorge e o Seu Bento. Filho de João Carlos comentou que o “tio Jorge” apareceu lá dia desses. Mas os próprios foliões não sabiam muito da condição do Seu Jorge, se ele ainda estava morando com o Bento, etc. Dona Maria depois do café comentou também o Bento esteve lá há poucos dias mas está com saúde debilitada. Confirmei com o Seu João Carlos se era esse o Bento construtor de instrumentos ao que ele confirmou: “Sim, o Bento fazia viola, rabeca, fazia canoa, fazia tudo né inclusive se pode falar com o pessoal se quiser encontrar eles”. Comentaram também sobre o Jorge (Corocoxó), que esteve lá há pouco tempo, mas que também está com saúde debilitada.

Seu Eloi também contou a história do dia em que tiveram que atravessar um campo de 1500 búfalos, passaram apuro e anoiteceram e cima das árvores. Já ouvi algumas vezes essa história, mas dessa vez ele contou numa roda de conversa ali para todos os foliões. Todos riram e falaram que iam “passar lá de novo para ver como que tava” só para provocar Eloi. Perguntei que época foi essa história e o Edival ajudou o seu elói a lembrar, e deve ter sido uma época que ele tinha uns 30 anos idade. E ele falou que agora tá com 73, ou seja, fazem mais de 40 anos, uma história antiga. Falou que tinha nessa história um outro Folião,, eram outros foliões e se não me engano um tal de Altamir foi um folião experiente. Eloi e o folião mais experiente em atividade.

Concluindo o dia, dei carona para o Joacir que mora no bairro Mirim. Pensei que seria também uma boa oportunidade para ir conversando com ele. E realmente foi. Joacir é irmão de Edgar e do falecido Naico. No caminho perguntei ele aprendeu a tocar. Ele falou que aprendeu sozinho - “Eu aprendi a tocar sozinho a rabeca, assim como violão e gaita. Eu toco violão e gaita também”. E viola? Perguntei: “a viola eu peguei uma época, mas agora já perdi o jeito. Mas eu tocava aquela viola feita a mão mesmo, viola de cacheta mesmo”. Aí já me interessei na história. E perguntei um pouquinho sobre essa viola que Naico tocava. Comentei que Naico tocava uma viola feita artesanalmente, e já o Abel toca uma viola.. daí ele mesmo confirmou “é uma viola feita de fábrica né? De Marcenaria”. E ele confirmou que Naico já usava uma viola feita a mão, de cacheta. Perguntei

quem fez essa viola que o Naico usava? Ele falou “aquela é de valadares, ele comprou lá em valadares” (Depois Aorelio me informou que aquela viola foi feita por Leonildo Pereira, e talvez o próprio Aorelio arranhou ela para Naico, mas não tenho certeza).

Seu Joacir também falou que “a rabeca que eu uso também é do pessoal do Valadares. Uma vez a gente tava para lá e emperrô a viola e emperrô a rabeca do Naico. E o Aurelio falou: ‘ah leva essa aí leva para vocês’”. Então ele tá usando uma rabeca feita pelo Aorelio.

Eu comentei com ele essas coisas, que queria descobrir como que o Naico afinava a viola, e o Joacir falou: “Eu tenho dois irmãos que sabe afinar, o Roberto e o Geraldo”. Perguntei se se tratava dessa viola artesanal, a caiçara, e ele confirmou. Disse que esses irmãos moram ali perto, e até já comentei que “uma hora quero quero conhecer seus irmãos, para que eles me ensinem aí a afinar”. Então pensei que realmente seria interessante consultar esses irmãos do falecido Naico.

Também comentei que “o Abel já toca diferente do Naico”, e o Joacir comentou “não, Abel nem toca, ele só segura a viola”. Então percebi que era realmente isso, ele praticamente só segura a viola.

AUTORIZAÇÕES DE ENTREVISTAS, IMAGEM E SOM



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
GRUPO DE PESQUISA E PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
LABORATÓRIO EM ETNOMUSICOLOGIA DA UFPR

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE ENTREVISTA, IMAGEM E SOM

Eu, Abel Cordeiro, nacionalidade Brasileiro, estado civil viúvo, portador da Cédula de identidade RG nº 10002621-0, inscrito no CPF sob nº 461.429919-91 residente à Av./Rua Rio de Janeiro, nº 03, município de Guaratuba, Paraná.

AUTORIZO o uso de minha entrevista concedida dia _____ e imagem em todo e qualquer material entre imagens de vídeo, fotos e documentos, para ser utilizada na **Pesquisa de Mestrado em Música** desenvolvida por **Emiliano Heitor Pereira**, intitulada "A Viola Caigara na Folia do Divino de Guaratuba-PR: Usos e Funções" e também nas peças de comunicação que será veiculada nos canais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UFPR, com orientação do Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez. A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional, das seguintes formas: (I) home page; (II) mídia eletrônica (vídeo-tapes, televisão, cinema, entre outros) e em (III) artigos e livros.

Fica ainda **autorizada**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão de direitos da veiculação das imagens não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Por este ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro, e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Guaratuba, 26 de outubro de 2024.

Abel Cordeiro
(Assinatura)

Telefone p/ contato:



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
GRUPO DE PESQUISA E PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
LABORATÓRIO EM ETNOMUSICOLOGIA DA UFPR

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE ENTREVISTA, IMAGEM E SOM

Eu, Edival Alves
nacionalidade brasileiro, estado civil casado, portador da Cédula de
identidade RG nº 3.081.0007, inscrito no CPF sob nº 590.232.449-15
residente à Av./Rua Estrada Cabangaquara, nº Km2, município de
Guaratuba - Paraná. AUTORIZO o uso de minha entrevista
concedida dia _____ e imagem em todo e qualquer material entre imagens de vídeo,
fotos e documentos, para ser utilizada na **Pesquisa de Mestrado em Música** desenvolvida
por **Emiliano Heitor Pereira**, intitulada "A Viola Caiçara na Folia do Divino de Guaratuba-
PR: Usos e Funções" e também nas peças de comunicação que será veiculada nos canais da
Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UFPR, com orientação do Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez. A
presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima
mencionada em todo território nacional, das seguintes formas: (I) home page; (II) mídia
eletrônica (vídeo-tapes, televisão, cinema, entre outros) e em (III) artigos e livros.

Fica ainda **autorizada**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão de
direitos da veiculação das imagens não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem
que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer
outro, e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Curitiba 05 de março de 2024.

Edival Alves

(Assinatura)

Telefone p/ contato:



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
GRUPO DE PESQUISA E PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
LABORATÓRIO EM ETNOMUSICOLOGIA DA UFPR

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE ENTREVISTA, IMAGEM E SOM

Eu, Antônio da Silva, nacionalidade Brasileira, estado civil solteiro, portador da Cédula de identidade RG nº 9.909.0731, inscrito no CPF sob nº 030.621.149-81 residente à Av./Rua Manoel Leocádio, nº 245, município de Guaratuba - Paraná, AUTORIZO o uso de minha entrevista concedida dia 25/10/24 e imagem em todo e qualquer material entre imagens de vídeo, fotos e documentos, para ser utilizada na **Pesquisa de Mestrado em Música** desenvolvida por **Emiliano Heitor Pereira**, intitulada "A Viola Caigara na Folia do Divino de Guaratuba-PR: Usos e Funções" e também nas peças de comunicação que será veiculada nos canais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UFPR, com orientação do Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez. A presente autorização é concedida a título gratuito, abrangendo o uso da imagem acima mencionada em todo território nacional, das seguintes formas: (I) home page; (II) mídia eletrônica (vídeo-tapes, televisão, cinema, entre outros) e em (III) artigos e livros.

Fica ainda **autorizada**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão de direitos da veiculação das imagens não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos à minha imagem ou a qualquer outro, e assino a presente autorização em 02 vias de igual teor e forma.

Guaratuba, 25 de outubro de 2024.

ANTONIO

(Assinatura)

Telefone p/ contato: 41-996379418