

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

CARLOS EDUARDO DE ANDRADE SILVA E RAMOS

Ensino/aprendizagem da música da Folia do Divino
Espírito Santo no Litoral Paranaense

CURITIBA
2012

CARLOS EDUARDO DE ANDRADE SILVA E RAMOS

Ensino/aprendizagem da música da Folia do Divino Espírito Santo no Litoral Paranaense

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração em Educação, Cognição e Filosofia da Música, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, como parte das exigências para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Guilherme Gabriel Ballande Romanelli

CURITIBA
2012

Catálogo na publicação
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

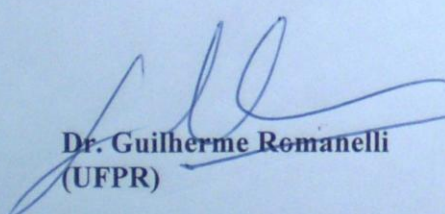
Silva e Ramos, Carlos Eduardo de Andrade
Ensino/aprendizagem da música da Folia do Divino Espírito Santo
no litoral paranaense / Carlos Eduardo de Andrade Silva e Ramos. –
Curitiba, 2012.
139 f.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gabriel Ballande Romanelli
Dissertação (Mestrado em Música) - Setor de Ciências Humanas,
Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

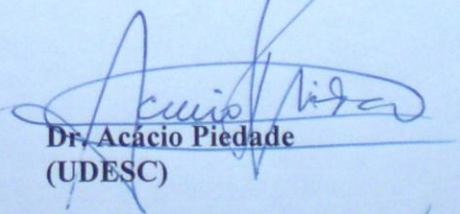
1. Música - Instrução e estudo - Paraná. 2. Música - Festas reli-
giosas - Paraná. 3. Folia do Divino Espírito Santo - Música - Para-
ná. 4. Música - Cultura - Paraná. 5. Etnomusicologia. I. Título.

CDD 781.72

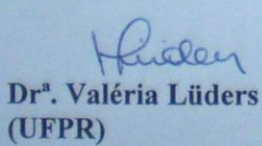
Ata sexagésima primeira, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando Carlos Eduardo de Andrade Silva Ramos. No vigésimo oitavo dia de fevereiro de dois mil e doze, às quatorze horas, na sala 107, no DEARTES, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **Guilherme Romanelli (UFPR)** Presidente, **Valéria Lüders (UFPR)**, **Acácio Piedade (UDESC)** designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Música, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: " **Ensino-aprendizagem da música da Folia do Divino Espírito Santo no Litoral Paranaense**", apresentada por **Carlos Eduardo de Andrade Silva Ramos**. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. O senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra ao primeiro examinador, ao segundo e ao terceiro para as suas arguições, seguidos pela defesa do candidato. Na seqüência, o Professor Guilherme Romanelli retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora reuniu-se em sigilo para avaliação final do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou APROVADO o candidato, que OBTEVE o título de **Mestre em Música**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no vigésimo oitavo dia de fevereiro de dois mil e doze. xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx



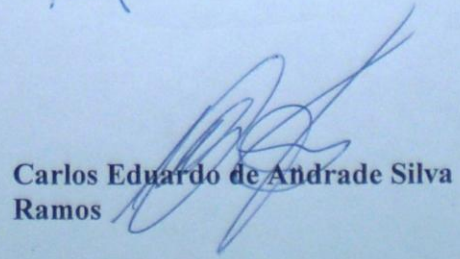
Dr. Guilherme Romanelli
(UFPR)



Dr. Acácio Piedade
(UDESC)



Dr. Valéria Lüders
(UFPR)



Carlos Eduardo de Andrade Silva
Ramos

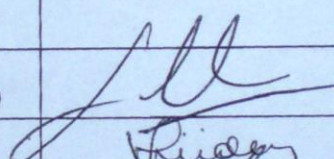
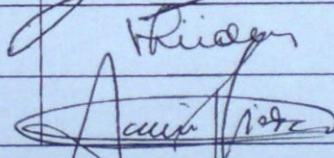
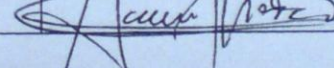
PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **Carlos Eduardo de Andrade Silva Ramos** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

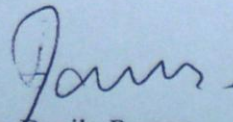
Os abaixo assinados **Guilherme Romanelli, Valéria Lüders, Acácio Piedade**, argüiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“Ensino-aprendizagem da música da Folia do Divino Espírito Santo no Litoral Paranaense”.

Procedida a argüição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Guilherme Romanelli (UFPR)		APROVADO
Valéria Lüders (UFPR)		APROVADO
Acácio Piedade (UDESC)		aprovado

Curitiba, 28 de Fevereiro de 2012.



Prof. Dr. Danilo Ramos
Vice-Coordenador do PPGMúsica

Prof. Dr. Danilo Ramos
Vice - Coordenador
Programa de Pós-Graduação em Música
UFPR
STAPE 1842841

Dedico este trabalho a tudo o que promove diversidade e renovação da vida.

Agradeço imensamente a todos os Mestres e Foliões das festividades ao Divino Espírito Santo com os quais tive contato. Agradeço especialmente ao Mestre Jorge Tavares Freitas (Naico), ao Mestre Jorge Martinho da Silva (Jorge da Bandeira ou Corocoxó), e ao Mestre Aorélio Domingues, pela imensa colaboração e pela dedicação com a qual sempre me receberam.

Aos meus pais, por possuírem e atuarem a sabedoria do apoio maduro e ao mesmo tempo incondicional.

À minha irmã Maria Manuela, por conviver, acompanhar e compreender a indisponibilidade que o processo de pesquisa exige de nós investigadores, mesmo quando diante das batalhas da vida cotidiana.

Aos meus verdadeiros amigos, cuja função em minha vida sequer poderá algum dia ser medida.

A Verônica. 'Acolhimento' e 'zelo' traduzem parcamente sua importância para mim, principalmente e justo no período em que essa pesquisa foi desenvolvida. Você bem sabe...

A TODOS que cooperaram direta ou indiretamente com esse trabalho, desde o operário da fábrica de papéis que produziu o suporte da presente impressão, passando pelo motorista de ônibus, pelo camponês que produziu meu alimento, seguindo quase infinitamente: meu gesto de gratidão.

Ao estradar de minha vida, que quanto mais segue adiante, mais e melhor me constrói e me ensina a amar com humildade a minha existência, a dos seres humanos e do mundo.

LXXXI

palavras fiéis não são belas
belas palavras não fazem fé
o bom não se discute
o discutível não faz bem
o saber não é extensivo
a erudição não faz saber
o homem santo não acumula bens
quanto mais faz aos outros tanto mais tem para si
quanto mais dá aos outros tanto mais é em si
o curso do céu beneficia sem prejudicar
o curso do homem santo atua sem disputar.

Tao Te Ching , Lao Tzu

RESUMO

Esta dissertação apresenta os resultados da investigação empreendida sobre processos de ensino/aprendizagem musicais ocorrentes em uma música de tradição oral no âmbito específico da Romaria da Bandeira do Divino Espírito Santo no Litoral Paranaense. Usou-se de ferramentas da etnografia e do trabalho de campo para o levantamento de dados, bem como da revisão de literatura, buscando trabalhos relacionados à música da Folia do Divino. Dentre o material encontrado ressalta-se a importância de uma partitura descritiva (datada de 1930, transcrita por Luis Eulógio Zili) para se compreender a estabilidade e as mudanças ocorridas no material musical da referida tradição no respectivo intervalo de tempo. Para análise do material registrado em caderno de campo e da experiência em campo usou-se também ferramentas da semiótica aplicadas a etnomusicologia, seguindo a proposta de Nattiez. O aporte teórico construído propõe uma interlocução entre a Psicologia Sócio Histórica (com sua abordagem sobre o desenvolvimento humano e o processo de ensino/aprendizagem) e a Etnomusicologia (dialogando com trabalhos que se debruçam especificamente sobre a questão dos processos de aprendizagem musical). Dentre os principais resultados obtidos, deve-se frisar a compreensão da voz de Tiple (na condução melódica polifônica a três vozes da música da Folia) e sua função 'pedagógica' como cruciais na inclusão infantil ao costume e conseqüente importância para a manutenção dos processos de ensino/aprendizagem e da memória musical coletiva da tradição. Tal conclusão é possível ao analisar os dados etnográficos e musicais a partir do conceito vigotskiano de zona de desenvolvimento proximal e da abordagem de Leontiev sobre a atividade lúdica.

Palavras chave: Folia do Divino. Zona de desenvolvimento proximal. Ensino/aprendizagem musical. Etnomusicologia. Psicologia sócio histórica.

ABSTRACT

This thesis presents the results of a research undertaken on the musical teaching/learning process that occurs in a music of oral tradition in the specific context of the 'Romaria da Bandeira do Divino Espírito Santo', or simply 'Folia do Divino' (Holy Spirit's Flag Pilgrimage on the Coast of Paraná State, Brazil). Tools from ethnography and fieldwork were used to the data collection, as well as the literature review, seeking for works related to the music of the 'Folia do Divino'. Among the collected material it was emphasized the importance of a descriptive score (dated from 1930 and transcribed by Luis Eulogio Zili) to understand the stability and the changes in the musical material of this tradition in its respective time interval. To analyze the recorded material in a field notebook and the field experiences it was also used tools of semiotics applied to ethnomusicology, following the proposal of Nattiez. The theoretical reference proposes a dialogue between the Socio Historical Psychology and the Ethnomusicology. The Psychology review offers an approach about the human development and the teaching/learning process, whereas the Ethnomusicology review focus on works about the issue of music learning processes. Among the main results it is important to emphasize a particular understanding about the Tiple voice (on the melodic polyphonic conducting at the Folia's music three voices). Its 'pedagogical' function is crucial for the children's inclusion on the tradition. This aspect has a main role on the maintenance of the teaching/learning process and the musical collective memory of this tradition. Such a conclusion is possible from the analysis of the ethnographic and musical data based on the Vigotskyan concept of 'proximal zone of development' and the Leontiev 's approach about playfull activity.

Keywords: Folia do Divino. Zone of proximal development. Musical teaching/learning. Ethnomusicology. Historical social psychology.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	A FOLIA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO.....	20
2.1	A BANDEIRA DO DIVINO NO LITORAL PARANAENSE.....	23
2.2	CARACTERIZAÇÃO MUSICAL DA FOLIA DO DIVINO NO LITORAL DO PARANÁ.....	30
2.3	AS DIFERENÇAS ENTRE OS COMPLEXOS DE GUARATUBA E PARANAGUÁ.....	31
2.3.1	Guaratuba.....	32
2.3.2	Paranaguá.....	33
3	APROXIMAÇÕES METODOLÓGICAS COM O CAMPO EMPÍRICO DAS MANIFESTAÇÕES MUSICAIS DE TRADIÇÃO ORAL.....	35
3.1	A ETNOGRAFIA COMO REFERENCIAL PARA A COLETA DE DADOS.....	35
3.2	REFERENCIAIS TEÓRICOS PARA ANÁLISE DE DADOS: SEMIÓTICA, PSICOLOGIA SÓCIO HISTÓRICA E ETNOMUSICOLOGIA DO ENSINO/APRENDIZAGEM.....	46
3.2.1	A Semiótica.....	46
3.2.1.1	Da necessidade metodológica de análise de dados e da escolha da semiótica.....	47
3.2.1.2	As possibilidades técnicas da semiótica musical proposta por Nattiez.....	50
3.2.2	A Interface entre Etnomusicologia e Psicologia Sócio Histórica.....	53
3.2.2.1	O conceito de informalidade do ensino/aprendizagem musical para a Etnomusicologia e o papel da observação e participação para a Psicologia Sócio histórica.....	54
3.2.3	A Psicologia Sócio Histórica.....	58
3.2.3.1	O conceito de zona de desenvolvimento proximal em Vigotski e suas implicações.....	63
4	CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES SOBRE AS OBSERVAÇÕES DE CAMPO.....	69
4.1	ANÁLISE DA FOLIA A PARTIR DA SEMIÓTICA MUSICAL PROPOSTA POR NATTIEZ.....	69
4.1.1	Inseparabilidade entre música e ‘presentificação’ do Divino Espírito Santo.....	70

4.1.2 'Bemolização' – as notas alteradas da transcrição de 1930 e a recorrência em Valadares e Guaratuba	72
4.2 DA FUNÇÃO DA INFORMALIDADE: INSEPARABILIDADE ENTRE MÚSICA, DEVOÇÃO E ENSINO/APRENDIZAGEM A PARTIR DE RICE.....	77
4.3 DA FUNÇÃO MUSICAL E 'PEDAGÓGICA' DO TIPLE E SUA RELAÇÃO COM O CONCEITO DE ZONA DE DESENVOLVIMENTO PROXIMAL	81
5 CONCLUSÕES	92
REFERÊNCIAS.....	101

1 INTRODUÇÃO

Na produção do conhecimento, é muito comum a problemática de pesquisa se relacionar com a história de vida do pesquisador, por isso um breve relato do autor sobre sua relação com o objeto de pesquisa se justifica.

Desde sua graduação em psicologia, o autor já apresentava interesse por pesquisas sobre os processos psicológicos relacionados à música. Tal curiosidade gerara na época buscas por autores e textos, no entanto, com pouca profundidade. Esse relativo insucesso se deu por conta da falta de orientação, pela pouca experiência em levantamento bibliográfico, e ao mesmo tempo pela percepção de que qualquer estudo nesse sentido exigia um profundo conhecimento na área da música, o que não foi encontrado no ambiente da psicologia. Entretanto, o interesse permaneceu por anos de forma 'latente'. Vários questionamentos continuaram indagando-o no decorrer de sua caminhada nos dois campos do conhecimento, enquanto supria as necessidades tanto na formação em Psicologia quanto na Música. Foi somente depois de vários anos, nessa oportunidade de construção de conhecimento aberta pela proposta de pesquisa de seu Mestrado, que o autor retomou, com novas e melhores condições, um diálogo entre os campos de conhecimento da psicologia e da música.

Trabalhando com repertório de época, mais especificamente estudando e interpretando música da Idade Média, o autor desta dissertação se deparou com o nível imprescindível de importância da tradição oral para a interpretação daquela música. Mesmo considerando as aparentes limitações dos sistemas de escrita musicais medievais, não se pode considerá-los 'menos desenvolvidos', mas dependentes da tradição oral, que em muitos casos se perdeu em seu devir até o presente momento da história. O autor supõe que tal necessidade ou mesmo dependência da oralidade se dê em qualquer repertório, de forma pouco perceptível aos seus executantes justo porque eles estão inseridos nas tradições que sustentam os repertórios que estes tocam. Mesmo quando aquela música faz uso de suportes escritos como ajuda para a memória e sua manutenção, a oralidade ainda permaneceria essencial, de acordo com essas experiências. E essa hipótese o inquietou. Tais reflexões corroboram com a cautela no processo de interpretação da

música escrita e evidenciam a importância das pesquisas que investigam as tradições orais em música.

Ao se aprofundar nas questões sobre interpretação historicamente fundamentada de repertório da Idade Média, ficava cada vez mais patente que o suporte escrito para a música era insuficiente, e que a tradição oral seria imprescindível para a sobrevivência e continuidade de um dado 'repertório'. O suporte escrito parece promover mudanças históricas inevitáveis no pensamento e memória musical, no entanto, ainda permanecia como base dessa memória a oralidade. A partir disso, a curiosidade se aguçou cada vez mais para a compreensão dos processos de manutenção e perdas no material musical em uma tradição sem suporte escrito, ou seja, sobre a memória musical em repertórios tradicionais.

Assim sendo, há um tipo de problematização anterior e mais abrangente que funda esse trabalho, e que pode ser colocada nas seguintes perguntas: Como se dão os processos de mudança e manutenção numa música de tradição oral? Que 'instâncias' estão regendo, interferindo e/ou transpassando estas transformações? Será possível encontrar regras mais gerais que atuam no material musical da tradição oral? O que musicalmente sustenta a memória musical coletiva numa tradição oral?¹

Ao longo dessas reflexões, notou-se que algumas respostas para os questionamentos poderiam ter relação com o processo de ensino/aprendizagem² em músicas de tradição oral. Dessa forma, originou-se a suposição de que um momento crucial para melhor abordar o devir histórico musical nas tradições orais seja a passagem do conhecimento musical de uma geração à outra, ou seja, o momento

¹ De certa forma, o problema de pesquisa levantado pelo presente trabalho já surge na etnomusicologia, ilustrado aqui pela obra de Kilza Setti, quando ela escreve que o ponto central de seu trabalho sobre produção musical caçara (Cf. Capítulo 2.1) é: "verificar quais os meios encontrados para preservar um passado musical, sem dar ao mesmo o sentido de relíquia, na medida em que esse passado é incorporado ao seu dia-a-dia" (SETTI, 1985, p. 33), ao perceber que a estratégia caçara é se manter numa posição que "permanece nos limites de um patrimônio cultural que sente ameaçado de extinção e ao mesmo tempo constrói nichos de proteção, onde tenta abrigar esse patrimônio" (*Idem*).

² Na língua portuguesa essas duas noções, de ensino e de aprendizagem, estão contidas em palavras separadas, o que permite supor, por exemplo, que haja ensino sem aprendizagem ou o oposto. Portanto, concordando com as noções da psicologia sócio-histórica, adota-se aqui a terminologia 'ensino/aprendizagem' por considerar que essas duas ações estão sempre mutuamente implicadas, a despeito de estarem separadas na conceitualidade da língua, sendo em verdade somente perspectivas diferentes do mesmo fenômeno. No entanto, deve-se frisar que essa terminologia e noção não é consensual em todos os aportes teóricos aqui abordados.

em que os futuros protagonistas aprendem uma dada tradição musical. Nesse cenário, o termo 'geração' supera o sentido de diferenças etárias e diz respeito à troca gradual de protagonistas de uma determinada manifestação, não regida somente por fatores etários, mesmo porque a transição entre gerações ocorre de forma continuada de modo que sempre convivem participantes novos e antigos.

O problema específico do presente trabalho pode então ser sintetizado na seguinte pergunta norteadora: Como acontece o processo de ensino/aprendizagem em uma música de tradição oral, no âmbito específico da Romaria da Bandeira do Divino Espírito Santo no Litoral Paranaense³?

Para responder tal pergunta estabeleceram-se alguns objetivos. Como objetivo geral investigou-se como ocorrem os processos de ensino/aprendizagem da música da Romaria do Divino Espírito Santo no litoral paranaense. Dentre os objetivos específicos enumera-se: conhecer e compreender a música da Folia do Divino; cobrir uma revisão de literatura sobre a Folia do Divino, bem como sobre as condições atuais da etnomusicologia e da psicologia sócio histórica; compreender o lugar e função dessa tradição musical na vida dos protagonistas; observar *in loco* situações de interação e ensino/aprendizagem dessa tradição musical; e por fim, compreender os processos de ensino/aprendizagem musical presentes ali, à luz do arcabouço teórico levantado.

Como estratégias de investigação: estabeleceram-se visitas e contatos com os Mestres da Folia; acompanhou-se a Romaria em campo, observando a tradição em seu contexto original; registraram-se por meio de gravações de áudio as músicas da Romaria *in loco* para compor um acervo que permitiria sua posterior análise musical; levantaram-se dados na literatura e no trabalho de campo para apontar aspectos de como a música da Folia do Divino está sendo ensinada e aprendida.

A orientação dos objetivos desta pesquisa, durante seu período de desenvolvimento, sofreu ligeiros redirecionamentos a partir de algumas experiências no campo empírico. Até meados de junho de 2010, ainda não estava definido se a

³ Não parece existir na tradição oral caiçara (Cf. Capítulo 2.1) um nome único, exato ou considerado mais completo para o costume de se juntarem os músicos e visitarem casa por casa usando a música como parte de um ritual dedicado ao Divino Espírito Santo. Apesar disso, será definido aqui o termo "Romaria das Bandeiras do Divino Espírito Santo e da Santíssima Trindade no Litoral Paranaense" para sintetizar o objeto de estudo. No entanto, para a boa fluência do texto, doravante tal 'ritual' será nomeado com termos mais simples, justo como ocorre na tradição, tais como: Folia do Divino, Romaria do Divino, Bandeira do Divino, etc.

coleta de dados ocorreria no contexto de Guaratuba ou de Ilha de Valadares (município de Paranaguá)⁴, ou mesmo os dois. A partir do contato direto com Mestres da Romaria nessas duas cidades litorâneas, foi possível executar algumas experiências piloto de trabalho de campo em ambas ainda no decorrer daquele ano.

A partir do que foi possível verificar nas últimas idas a campo do ano de 2010 definiu-se que a pesquisa se circunscreveria ao itinerário da Romaria de Guaratuba⁵, mais especificamente ao grupo de foliões do Mestre Jorge Tavares Freitas⁶ (conhecido como Naico)⁷. Isso se deveu principalmente a questões de acesso geográfico e também ao fato de que em Guaratuba a tradição comemorou no ano de 2010 cem anos ininterruptos, e com isso demonstra estar em uma condição mais estável. A partir da experiência em campo, a tradição em Valadares, que permaneceu inativa por muitos anos, parece viver um momento de intensa urbanização e 'reconstrução' do repertório. A tradição nesse caso pareceu ter sido retomada principalmente a partir dos esforços pessoais de Aorélio Domingues⁸ e seu grupo de foliões. Esse contexto interfere em muitas variáveis que dizem respeito exatamente ao processo de devir histórico de uma tradição musical, comprometendo

⁴ Vide mapas nos ANEXOS. É necessário esclarecer que, apesar de os grupos de foliões residirem respectivamente em Guaratuba e em Ilha de Valadares, essa última consistindo em uma ilha dentro do município de Paranaguá, os itinerários de cada um desses grupos sempre extrapolam os limites do município. Ainda é interessante dizer que a Ilha de Valadares apresenta uma vida cultural bastante autônoma em relação à Paranaguá, o que justifica em nosso contexto nomearmos o grupo desses foliões como provenientes de Valadares, pois somente a referência de Paranaguá seria insuficiente. Voltando à questão do itinerário, o grupo de Guaratuba passa por regiões que já se localizam no estado de Santa Catarina, próximo a Garuva e a Itapoá, bem como por regiões ao norte, passando também pelo município de Matinhos. Por sua vez, o grupo da Ilha de Valadares faz um percurso alcançando várias ilhas da baía de Paranaguá, chegando até os limites com o estado de São Paulo, tal como Cananeia, Barra do Ararapira, dentre outros. No entanto, para fins de facilitar a leitura do texto, de agora em diante as romarias serão referidas a partir de onde os foliões residem, assim sendo, Folia de Guaratuba e Folia de Valadares.

⁵ Todos os sete primeiros relatos contidos no Caderno de Campo descrevem esse processo de conhecer os foliões das duas localidades, o estabelecimento dos contatos, as tentativas frustradas e bem logradas de visita aos mestres e de acompanhar a Romaria, etc. Principalmente o Relato 6 - Guaratuba, Domingo, 25 de julho de 2010 e Relato 7 - Guaratuba, Sábado, 18 de dezembro de 2010, descrevem detalhadamente esse processo de recorte e delimitação do campo. Vide ANEXOS

⁶ Apesar da vida que se demonstra na tradição guaratubana, a experiência em campo não resultou no conhecimento de nenhum outro grupo de foliões, e portanto, parece ser o único grupo da região de Guaratuba.

⁷ Doravante, ao referir-se ao Mestre Jorge Tavares de Freitas, de Guaratuba, o presente texto usará seu apelido (Naico), tanto para a fluência do texto como por representar mais fielmente a maneira como ele é chamado na comunidade.

⁸ Rabequista e Mestre da Folia de Valadares, membro do grupo de foliões vinculado à Associação Mandicuera. A revisão de literatura mostra que Aorélio vem atuando intensamente na promoção e difusão das tradições culturais da Ilha de Valadares, sendo citado em várias outras pesquisas referentes ao Fandango e à música caiçara (Cf. Capítulo 2.1) paranaense.

assim os objetivos dessa investigação. Considere-se que em tradição oral também é comum ocorrerem grandes modificações no repertório quando proporcionalmente as transformações sócio-culturais exigem um redirecionamento da manifestação. Essas mudanças são certamente relevantes para a produção de conhecimento sobre processos de ensino/aprendizagem de tradição oral, entretanto seriam muito abrangentes para serem abarcadas por esta dissertação.

Para a construção do referencial teórico, optou-se por uma revisão de literatura que versasse sobre processos de ensino/aprendizagem em culturas de tradição oral. Essa revisão permitiu aportes teóricos da etnomusicologia, da semiótica e da psicologia sócio histórica em sua abordagem do desenvolvimento humano e do ensino/aprendizagem.

Os trabalhos pilotos resultaram em uma hipótese e em um problema de pesquisa muito particulares. Existe na tradição da Folia do Divino um costume de se convidarem crianças para cantar a voz de Tiple⁹ e participar da Romaria¹⁰. Esse costume, pensado a partir da etnomusicologia e da psicologia sócio histórica, considerando certas evidências, gerou a hipótese de que a participação infantil na voz de Tiple tivesse importância crucial para a manutenção do material musical da Folia. No entanto, na experiência de campo mais aprofundada (em Guaratuba) essa participação infantil surgiu de maneira muito ‘tímida’, por assim dizer, por mais que o material musical fornecesse indícios muito claros de que a voz do Tiple está plenamente apta para a participação infantil em sua função ‘pedagógica’ tal como a análise do presente trabalho propõe. Apesar dessa relativa ausência constatada em campo, os foliões comentam fartamente a participação das crianças. Com a Folia de Valadares, por sua vez, a participação infantil pareceu mais comum.¹¹

⁹ ‘Tiple’ é o nome que se dá à voz cantada mais aguda dentre as três linhas melódicas cantadas na polifonia da música da romaria: Cf. Capítulo 2.1 A bandeira do Divino no litoral paranaense, p. 21.

¹⁰ *Id.* Esse costume da participação infantil é fartamente comentado pelos protagonistas tanto em Guaratuba quanto em Paranaguá, bem como citado na literatura consultada.

¹¹ No documentário de Marchi (2008) (Cf. nota 62), por exemplo, o João Gabriel de Jesus (Tiple de 12 anos de idade, doravante denominado no texto como Gabriel, sobrinho de Eloir Paulo Ribeiro de Jesus, “Alferes” (cuja função será explicada no Capítulo 2.1) da Folia de Valadares, doravante referido pelo apelido Poro) participa da maioria das visitas e cantorias registradas. Na visita à Associação Mandicuera (descrita no Relato 2 - Ilha de Valadares, Sábado, 22 de maio de 2010, vide ANEXOS), apesar da presença descompromissada de Gabriel, a folia executada para o pesquisador contou com a participação de uma jovem que aparentemente tinha menos de 18 anos, e ela foi convidada claramente para simular a participação das crianças na voz Tiple, o que permite supor que para este grupo de foliões o costume seja mais indispensável que para o grupo de Guaratuba. No entanto é necessário considerar que a visita à Mandicuera estava fora da época

Após as análises das observações piloto houve então outras idas ao campo, de abril a junho do ano de 2011, acompanhando a Romaria de Guaratuba¹². Pretendeu-se eleger idas a campo em regiões nas quais a tradição fosse mais 'compartilhada' pela população local, o que é característico de regiões menos urbanizadas de todo o percurso. Os próprios foliões comentam fartamente que os devotos 'do sítio'¹³ conhecem melhor e sabem participar da Folia, enquanto na cidade muita gente não conhece, ou recebe a folia sem saber muito bem como agir.¹⁴

Propõe-se a importância do presente trabalho a partir de dois planos, que serão chamados respectivamente de Teórico e Ideológico/Ético).

Dentro do chamado Plano Teórico, pode-se justificá-lo a partir de alguns argumentos, descritos a seguir.

O levantamento bibliográfico empreendido até a presente fase desta pesquisa possibilita afirmar que não há trabalhos sistemáticos sobre a música da Folia do Divino do Paraná, especialmente no que diz respeito à Guaratuba.

Só foi encontrado até o momento um registro musical escrito da Folia de Guaratuba, datado de 1930. No entanto, tal transcrição e relato tinham propósitos diferentes dos da presente investigação e assim sendo não apresentam um registro denso ou uma análise aprofundada dos aspectos musicais (ZILI, 1976, p. 13)¹⁵, apesar de mesmo assim ter sido de imensa importância para a investigação.

Já ao final do processo de escrita desta dissertação, foram localizadas várias transcrições musicais de cantoria do divino feitas por Setti (1985), todas recolhidas no litoral paulista e, portanto, constituintes do repertório caiçara¹⁶. Por

da Romaria, e assim sendo, a música e o costume não foi executado em suas condições normais, o que limita a possibilidade de conclusões.

¹² Serão descritas no Capítulo 3 – Aproximações metodológicas com o campo empírico das manifestações musicais de tradição oral.

¹³ Assim os caiçaras (Cf. Capítulo 2.1) chamam os habitantes de regiões mais isoladas, marcada por cotidianos do trabalho rural e da pesca.

¹⁴ Justamente na região de Sertãozinho, já na zona urbana de Matinhos, foi observada a única ocasião de todo o trabalho de campo na qual uma família chamou a Folia para visitar sua casa sem conhecer a tradição. Os moradores não sabiam como agir e pediram aos foliões que os ensinassem. Isso foi descrito com detalhes no Caderno de Campo, Relato 10 - Sertãozinho, Sábado, 21 de maio de 2011. Vide ANEXOS

¹⁵ Cf. ANEXOS para a transcrição musical, e REFERÊNCIAS para a bibliografia.

¹⁶ Caiçara: denominação dada à cultura, tradição e aos habitantes de comunidades de pescadores do litoral sul do Rio de Janeiro, São Paulo e Paraná. Cf. Capítulo 2.1 A bandeira do Divino no litoral paranaense.

outro lado, a autora não chegou a fazer registros no litoral paranaense, tampouco houve tempo para a presente investigação efetuar um trabalho comparativo.

A partir de revisão de literatura e baseando-se no levantamento feito por Rice (2003) percebe-se que pouco se investiga sobre processos de aprendizagem musical em culturas de tradição oral, muito menos nas especificidades do Estado do Paraná. Dessa forma, o presente trabalho pressupõe que investigar processos de ensino/aprendizagem em culturas orais pode trazer esclarecimentos importantes, contribuindo com problemas de outras áreas do conhecimento, principalmente quando se relacionam com o problema da transmissão na história da música.

Merriam (1964) considera que uma dada tradição musical não deve ser vista como uma unidade estática a ser absorvida passivamente pelo indivíduo, e para tanto entende o processo de ensino/aprendizagem musical como fundamental “[...] porque forma o elo que torna o processo de ‘fazer música’ dinâmico e em constante mudança.” (Merriam, 1964, p. 145, tradução nossa¹⁷). Dessa maneira, o autor aloca a etnomusicologia do ensino/aprendizagem em um patamar de grande potência para a compreensão do devir da música no decorrer da história humana. Rice (2003) por sua vez apoia-se em Merriam e afirma a importância de se investigar processos de ensino/aprendizagem musical em várias culturas, pois tais investigações “tem fornecido uma lente importante através da qual etnomusicólogos vem compreendendo a cognição humana, a expressão cultural e o comportamento socialmente estruturado.” (Rice, 2003, p. 82, tradução nossa¹⁸).¹⁹

A natureza desta pesquisa orienta a busca de referenciais teóricos em distintas áreas do conhecimento, tais como a etnomusicologia e a psicologia. Essa escolha se justifica apoiando-se em Rogoff quando escreve que “uma compreensão coerente da natureza cultural e histórica do desenvolvimento humano está surgindo a partir de uma abordagem interdisciplinar que envolve a psicologia, a antropologia, a história, a sociolinguística, a educação, a sociologia e outros campos.” (2005, p. 21). Tal postura é corroborada também por Ratner (1995) quando defende que levar

¹⁷ “[...] because it forms the link that makes the process of music making dynamic and ever-changing.”

¹⁸ “[...] has provided an important lens through which ethnomusicologists have come to understand human cognition, cultural expression, and socially structured behavior.”

¹⁹ Consequentemente o presente trabalho supõe que pode contribuir em algum nível para melhor se compreender o papel da oralidade no processo de ensino/aprendizagem da música. Por outro lado, abordam-se aspectos que provavelmente poderão cooperar para investigações no âmbito da transmissão de repertórios na Musicologia Histórica, na Etnomusicologia e no estudo da Música e seu papel na história da espécie humana e no desenvolvimento humano.

o arcabouço conceitual construído pela psicologia sócio histórica para fora de seu campo direto de atuação é mais importante do que um movimento de fechamento, dado que a expansão inquire a validade e alcance de tais conhecimentos (*Ibidem*, p.6). Verificar e ampliar esse alcance por si só exige um intenso diálogo com outras áreas do conhecimento, formando o movimento de cooperação mútua tão importante para o desenvolvimento científico (*Ibidem*, p.9).

A mesma coerência é buscada no presente trabalho para uma compreensão do papel da música sob essa concepção de natureza cultural e histórica do desenvolvimento humano.

É nesse ponto que o Plano Teórico da justificativa começa a ficar inseparável de um Plano Ético e Ideológico

Admite-se que a música seja imprescindível na história da espécie humana. Sua ubiquidade permite ao menos que se instigue quanto a isso. Entretanto, não se pode afirmar que essa importância ocorra por conta de uma progressão linear ou evolução estética da música, pois isso geraria um discurso que tende a um 'totalitarismo' estético musical. Defende-se o papel positivo da diversidade estética, e Rogoff justifica de maneira teórica a defesa de uma diversidade cultural, que da mesma maneira será aplicada à diversidade musical:

A diversidade das formas culturais em um país e no mundo constitui um recurso para a criatividade e o futuro da humanidade. Assim como ocorre com a importância de apoiarmos a diversidade das espécies para continuar a adaptação da vida à mudança nas circunstâncias, a diversidade das formas culturais é um recurso que protege a humanidade da rigidez das práticas que poderiam ameaçar as espécies no futuro [!] [...]. Somos incapazes de prever as questões que a humanidade deverá enfrentar, de forma que não podemos ter certeza de que qualquer forma de abordar as questões humanas continuará a ser eficaz. Nas práticas e visões de mundo de diferentes comunidades, estão idéias e práticas que podem ser importantes para lidar com os desafios que nos esperam. Uma cultura humana uniforme limitaria as possibilidades de tratarmos com eficácia as necessidades futuras. Assim como a cura para alguma doença fatal pode estar em uma mistura feita com folhas em uma floresta tropical, o conhecimento e as habilidades de uma pequena comunidade distante (ou vizinha à nossa) podem proporcionar a solução para outras enfermidades do presente ou do futuro. Embora as burocracias sejam desafiadas pela variedade e se sintam confortáveis com a uniformidade, a vida e a aprendizagem dependem da presença de improvisações diversas. (ROGOFF, 2005, p. 26).

Na mesma linha de raciocínio, por conceber que a diversidade cultural, musical e o próprio pensamento musical são imprescindíveis para o ser humano

(FONTERRADA, 2005; ROGOFF, 2005; CAMPBELL, 2001, 2007a, 2007b; CROSS, 2001), um trabalho acadêmico que valorize e respeite a 'diferença' em música torna-se necessário, quando o pesquisador se depara com uma realidade de práticas acadêmicas que sensivelmente tende a eliminar as diferenças; a valorizar somente o que é 'replicável' (TURINO, 1999); a adaptar os objetos e problemas de pesquisa musical às necessidades de se afirmar no ambiente acadêmico, (TURINO, 1999); a estabelecer uma hegemonia de discursos musicais (RUIZ, 2000); a permanecer cego e indiferente diante das consequências (na diversidade cultural) de ações políticas e ideológicas nos diversos níveis de decisões. (TURINO, 1999; SETTI, 1995).

Esta pesquisa também supôs, a partir da própria experiência, que a prática musical da Folia do Divino cumpre uma função social, ética e espiritual. Conseqüentemente, os processos de ensino/aprendizagem dessa prática musical devem estar atuando na formação dos sujeitos 'caiçaras' também nos níveis social, ético e espiritual. Assim sendo, compreender o ensino/aprendizagem da música da Folia do Divino pode contribuir em nível local para o aprofundamento do conhecimento sobre a cultura e o desenvolvimento humano das comunidades litorâneas do estado do Paraná. Por sua vez, em nível global pode alinhar-se às investigações acerca do papel da música no desenvolvimento humano, e em suma, na construção da vida.

O presente texto iniciará apresentando o costume da Folia do Divino (item 2) algumas de suas características musicais mais importantes, as idiossincrasias encontradas na manifestação tal como surge no litoral do estado do Paraná, bem como dados básicos na diferenciação entre os dois principais eixos identitários do respectivo litoral: Guaratuba e Paranaguá.

No capítulo seguinte (item 3) serão abordados os aportes teóricos e ferramentas metodológicas eleitos, bem como suas principais contribuições para que se desenvolvesse a fundamentação teórica aqui proposta. Como principais instrumentos de coleta de dados foram escolhidos a etnografia e a revisão de literatura. As necessidades de análise musical específicas do campo próprio da música de tradição oral levaram o presente trabalho a usufruir da semiótica e sua interface com a etnomusicologia. Por sua vez, o diálogo entre essa última área do conhecimento musical e a psicologia sócio histórica proporcionou leituras teóricas

satisfatórias para melhor se compreender os processos de ensino/aprendizagem da música da Folia do Divino.

Uma vez expostas as escolhas teóricas e metodológicas, será desenvolvida capítulo posterior (item 4) a aplicação desse conhecimento prévio ao contexto da música da Romaria do Divino. A análise semiótica permitiu vislumbrar uma relação estreita entre a música e a experiência chamada aqui de 'presentificação' do Divino Espírito Santo. Por outro lado, viabilizou-se uma aproximação e interpretação de certos símbolos musicais presentes na Folia, o que também será desenvolvido. Já no que diz respeito à etnomusicologia do ensino/aprendizagem e sua interface com a psicologia sócio histórica, foi possível aprofundar-se na questão da relação entre a formação devocional e musical dos foliões. Ao que tudo indica, as implicações dessa relação são imprescindíveis para a formação musical e não podem ser separadas na prática sob o custo de perdas importantes no funcionamento da tradição. Por sua vez, as contribuições diretas da psicologia sócio histórica apontam para a importância da figura do Tiple e de sua função pedagógica a partir do conceito de zona de desenvolvimento proximal.

Por último (item 5), o texto apresentará as perspectivas de continuidade da investigação, a partir do momento específico alcançado pela presente pesquisa e da experiência adquirida no trabalho em campo.

2 A FOLIA DO DIVINO ESPÍRITO SANTO

A Folia do Divino Espírito Santo é uma tradição musical que ocorre em várias regiões do Brasil com grande prestígio e receptividade desde o período Colonial (FRADE, 2005). As festividades dedicadas ao Divino trazem características específicas dependendo do ambiente cultural e geográfico no qual se encontra (ARAÚJO, 1967). O primeiro volume da publicação sobre Folclore Nacional, empreendido por Alceu Maynard Araújo (1967) traz um mapeamento bastante amplo dessas manifestações espalhadas pelo país, suas idiossincrasias e como se organizam. Frade (2005) faz uma retomada histórica do surgimento da Folia nas diversas regiões do Brasil, principalmente a partir da relação conturbada dessa festividade com as instituições eclesiais.

A Folia do Divino é uma romaria musical na qual um grupo de músicos empreende um itinerário (em geral muito extenso) no qual se visita casa por casa dos devotos do Divino Espírito Santo de uma dada região. Nessas visitas se faz um curto ritual do qual a música tem intensa participação.

Esse ritual serve para promover uma ‘visita’ do Divino Espírito Santo em cada casa, e também é parte de um sistema arrecadatório e de trocas, que serve tanto para manter os foliões durante o itinerário quanto para ajudar a financiar a Festa do Divino. A festa ocorre reunindo toda a comunidade, em geral na última semana ao final do período de itinerário dos foliões, iniciado pela Páscoa e terminado em Pentecostes²⁰. Assim sendo, normalmente o período de circulação da Folia pode até variar, mas estará sempre contido nesse intervalo que dura em média cinquenta dias²¹.

²⁰ “palavra grega que indica a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos cinquenta [sic] dias depois da Páscoa, quando Jesus apareceu anunciando a própria ressurreição e ascensão aos céus” (BARBOSA, 2006, p. 19). O Dicionário Houaiss (2001) ainda traz: “2 - festa dos judeus em memória do dia em que Moisés recebeu de Deus as tábuas da Lei”. Como etimologia, o mesmo dicionário apresenta: “lat. *Pentecóste*, es 'o quinquagésimo [sic] dia depois da Páscoa', do gr. *pentékostê* (*héméra*) 'quinquagésimo (dia) depois da Páscoa'; trata-se de decalque, de *scheba* 'oth' 'festa das semanas', de *scheba* 'sete' ('sete semanas'); ver *pent(a/o)*-; f.hist. sXIV *pintecostes*”.

²¹ As referências à Páscoa e à Pentecostes são bastante comuns para localizar o calendário de circulação da Folia, no entanto existem muitas variações tal como é possível verificar nas citações adiante: “Em um subúrbio de São Luís é realizada no mês de maio, no domingo de Pentecostes, pois a partir do sábado de Aleluia até Ascensão, as caixas rufam no peditório, colhendo óbolos, esmolados pelos ‘impérios’ e devotos, depositando-os na Casa da Festa.” (ARAÚJO p. 31, 1967);

Vários autores concordam sobre a origem da Folia do Divino referindo-se à Idade Média (ARAÚJO, 1967, p. 33; MORAES FILHO, 1979, p. 43; CHEFERRINO, 2004, p. 533; SILVA, M. M., 2000, p. 22; SETTI, 1985). No entanto, alguns consideram também a possibilidade de se tratar de uma releitura cristã de festividades pagãs anteriores ao estabelecimento ocidental do cristianismo (ARAÚJO, 1967, p. 43; MARCHI 2006, p. 76). Por outro lado, a Folia do Divino se configura desde seus princípios como uma tradição e festividade não regimentada pela igreja católica, mas sim pela tradição e oralidade dos devotos (ARAÚJO, 1967, p. 33). Isso pode ser interpretado como um aspecto que faz referência à suposta origem pré-cristã. Cuesta (2004), ao tratar da história da música na península ibérica, se debruça sobre essas festividades anteriores ao estabelecimento do cristianismo, e sobre as releituras a partir das quais a cristandade se apropriou das mesmas. A partir disso, propõe o conceito de paraliturgia para melhor compreendê-las (CUESTA, 2004, p. 176).

Considerando o aprofundamento que o autor propõe em relação aos aspectos pagãos e o como os mesmos se organizam, é possível pensar a Folia do Divino como uma *paraliturgia musical originada de cânticos do ciclo solar* por conta de vários aspectos, dos quais dois em especial serão tratados aqui. O fato de estar diretamente relacionada à Páscoa em sua organização temporal junto ao calendário anual é um desses aspectos (CUESTA, 2004, p. 177). Ser uma festa inegavelmente cristã e católica e assim mesmo permanecer sistematicamente fora do marco institucional durante toda sua história também corrobora para considerá-la como uma paraliturgia (*Idem*). Sua provável origem pagã, como possível herdeiro de 'ritos de colheita', se deve também às referidas características de distribuição de alimentos, aspectos ligados à fartura e aos ciclos naturais relacionados à agricultura (*Idem*) e à pesca no caso específico da cultura caiçara (SETTI, 1985).

A experiência em campo trouxe dados novos sobre a organização temporal do caiçara guaratubano²² e possíveis relações com o calendário da Folia do Divino

"Em fins de junho, festejava-se o Divino Espírito Santo. [...] Três meses antes da festa, os foliões já andavam percorrendo os sítios, fazendo coletas com as bandeiras." (ZILI, 1976, p.8); "Começa na Páscoa e depois vai a 50 dias após a Páscoa, no dia de Pentecostes." Relato do Mestre Aorélio Domingues (MARCHI, 2002, P. 263) "Era em junho, porque festa de Espírito Santo é mês de junho, que saía a romaria." Relato de Mestre Romão (MARCHI, 2002, p. 279) "Sai de agora [fevereiro] em diante. Em maio é pra ta de volta lá." Relato de Julio Pereira (MARCHI, 2002, 293).

²² Natural de Guaratuba.

(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. Por ocasião do fechamento das festividades em Guaratuba, no ano de 2010, seu Naico (Jorge Tavares Freitas, pescador por profissão) convidou o pesquisador para jantar em sua casa, oferecendo uma tainha assada ao modo típico dos caiçaras. Depois de alguma especulação do pesquisador, por estar impressionado com o sabor da iguaria, Naico esclareceu que se tratava da melhor quinzena do ano para se pescar tainhas de qualidade, pois elas estão em seu período mais ‘maduro’ dentro do ciclo de reprodução.²³

No que diz respeito aos registros da inserção do costume das Romarias e Festas ao Divino no Brasil, a principal fonte encontrada até agora está em Araújo (1967), que transcreve o texto considerado marco para se confirmar a presença da Folia em território brasileiro, e o mais citado para esse fim. Segue:

Livro Tombo da Matriz de Guaratinguetá, fôlha nº5, ano de 1763:
“com bastante mágoa e mayor sentem^o 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 Egreja e aly ser coroadado em lugar daquelle, indo nesta occazião os homens cubertos, acrecendo mais deixarem por alguns dias a mesma Imagem do Deos na caza ou throno do Emperio que sendo sem decencia pela publicidade em que está, e por isso exposta a mayores irreverencias. E porque similhante abuso se deve desterrar das Catholicas ordens emando, que o Rmo. Vigario desta Ega. Não consinta que daqui em diante se faça similhante funcção com a Imagem do Menino Deos – sob pena de excomunhão mayor e pagamento de cincoenta cruzados”. (ARAÚJO, 1967, p. 33).

No entanto, o autor menciona que há referencias anteriores, mas de acordo com as descrições é muito possível que se refiram à mesma passagem histórica ou até o mesmo documento. O autor nos descreve:

Dr^a. Lucilla Hermann, “Revista de Administração” – Ano II – março-junho de 1948, nºs 5/6 – “Evolução da Estrutura Social de Guaratinguetá num Período de Trezentos Anos”, pág. 49:
“em 1761, a festa sofre alteração por ordem do comissário do Santo Ofício e cônego da cathedral de São Paulo, que, em visita a Guaratinguetá, que escandalizado com a união do profano e do sagrado, nessas festas, proíbe

²³ Consta no Relato 6 - Guaratuba, Domingo, 25 de julho de 2010. Vide ANEXOS.

o uso da imagem do Menino Deus, nas mesmas, sob pena de excomunhão maior e multa de 50 cruzados”. (ARAÚJO, 1967, p. 34).

E ainda:

‘Aspectos Culturais de Guaratinguetá’, na Revista “Filosofia, Ciências e Letras”, Órgão do Grêmio da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, setembro de 1945, nº 9, pág. 29:

“o apogeu econômico do café dá às festas do Divino, já existentes, desde o início da Vila, mas modificadas em 1761, um extraordinário esplendor”. baseia sua afirmação no Anuário de Guaratinguetá de 1904. A mesma citação também se encontra na primeira obra citada, página 193, último parágrafo” (ARAÚJO, 1967, p. 34).

As referências ao valor da multa, bem como a menção à imagem do Menino Deus, contam a favor de se tratarem do mesmo documento. De qualquer modo, além de consistir num indício de que a tradição das festividades ao Divino já estavam estabelecidas nos costumes populares, o documento atesta sobre a relação conturbada e contraditória com a igreja.

Rando (2003, p. 11) frisa a importância cultural da expedição de Martim Afonso como aquela que inaugurou o assentamento em terras brasileiras de portugueses saídos de sua pátria,

[...] vindos, na sua maioria, do Norte de Portugal, instalando-se primeiramente em São Vicente, em São Paulo, e depois se dirigindo e povoando a região litorânea do Estado – eram originários das classes menos eruditas e ricas de Portugal e, portanto, carregavam consigo a cultura popular de suas vilas e regiões. (RANDO, 2003, p. 11).

Esses dados, somados à fonte histórica supracitada e sua natureza, pesam a favor de se considerar que a tradição das festividades ao Divino no Brasil são anteriores ao séc. XVIII, e provavelmente chegaram contíguas ao assentamento dos primeiros portugueses em nossa terra.

2.1 A BANDEIRA DO DIVINO NO LITORAL PARANAENSE.

Apesar de a Folia do Divino surgir em várias outras regiões do Brasil, em se tratando do litoral paranaense é necessário considerar que as manifestações culturais tradicionais aí encontradas se configuram inseridas no contexto maior do

que é conhecido como 'cultura caiçara' (SETTI, 1985). Tampouco se pode deixar de considerar que o litoral paranaense está entre os primeiros territórios a serem colonizados por portugueses, por sua vez de origem não aristocrática, carregando suas tradições mais populares, incluindo suas influências mouriscas (RANDO, 2003, p. 11).

A palavra caiçara tem origem no tupi-guarani²⁴ e denomina as comunidades de pescadores tradicionais dos estados de São Paulo, Paraná e sul do Rio de Janeiro (NOVAK & DEA, 2005, p. 52). Etnicamente, é uma combinação do índio²⁵ e do colono, principalmente das descendências a partir do homem português com a mulher indígena (NOVAK & DEA, 2005, p. 53).

Falar em 'cultura caiçara' implica em alguma tentativa de recorte e determinação mínima de uma identidade cultural. Kilza Setti (1985) dedica uma obra fundamental à compreensão da produção musical do caiçara, e para tanto, se debruça sobre esse patrimônio²⁶. O trecho a seguir apresenta uma possibilidade de caracterização mínima do universo caiçara, ao mesmo tempo tratando das relações com a cultura caipira:

Seria justo pensar numa 'cultura caiçara'?

Se essa cultura for considerada como uma variante paralela da cultura caipira, situada esta de acordo com a acepção de Antonio Candido, ou seja, como uma subcultura – produto da integração de práticas tradicionais portuguesas e ameríndias e sedimentado já antes mesmo do advento da cultura negra e de suas influências -, seria viável aceitar a hipótese de uma 'cultura caiçara'. Se o músico de Ubatuba vem resistindo há anos, ou há séculos, apesar das alterações evidentes numa região que está se transformando em centro de interesses turísticos, é porque o patrimônio cultural preservado por esse músico não se configura como relíquia, mas sim como componente de um todo cultural mais amplo, que é parte mesmo de sua vida. Assim, ainda que aparentemente escamoteadas, as horas ocupadas pela música são importantes para o caiçara, [...]. (SETTI, 1985, p. 36).

É possível mesmo considerar que essa maneira de preservar as tradições não as configurando como relíquia, mas sim como parte da vida cotidiana, é parte da

²⁴ “A palavra ‘caa-içara’ é de origem tupi-guarani. Separadas, as duas palavras sugerem uma definição: ‘caa’ significa ‘galhos’, ‘paus’, ‘mato’, enquanto que ‘içara’ significa ‘armadilha’. A junção seria ‘armadilha de galhos’, uma espécie de cerca feita de varas ou ramos.” (NOVAK & DEA, 2005, p. 52).

²⁵ O artigo de Sílvia Paes se dedica a herança cultural indígena presente nos caiçaras: PAES, Sílvia Regina; A herança indígena na cultura caiçara. **Cadernos de Pesquisa**, São Luís, v. 17, n. 3, p. 19-27, set/dez 2010.

²⁶ A autora ainda dedica um capítulo inteiro somente ao termo caiçara, suas representações e à identidade cultural que o cerca (SETTI, 1985, P. 13/40).

própria mescla de herança de práticas culturais do campesino português e do indígena.²⁷

As manifestações culturais tradicionais, muitas vezes classificadas enquanto folclore, apresentam variações em função de sua localização geográfica. Serão abordadas agora as especificidades da manifestação da Folia do Divino no litoral paranaense considerando-se a influência dos aspectos levantados até aqui.

A fim de constituir um glossário básico sobre os foliões e protagonistas, reúne-se a seguir algumas definições encontradas tanto na literatura²⁸, quanto no trabalho de campo da presente investigação.

A condução melódica polifônica das músicas da folia se dá a três vozes. O 'Mestre' é aquele que toca a viola²⁹ e canta a voz principal. O 'Tenor' ou 'Contrato'³⁰ é aquele que canta a segunda voz, uma terça acima do mestre. O 'Rabequeiro' tem a função em geral exclusiva de tocar a rabeça.³¹ O 'Tipe' ou 'Tiple'³² 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. Considerando a atenção especial que o presente trabalho dá à figura do Tiple no processo de ensino

²⁷ A respeito da contradição das práticas musicais históricas atravessadas pela erudição da academia, Setti (1985), tal como visto, a interpreta através da noção de música histórica enquanto relíquia em contraposição à música como parte imprescindível da vida social, e dos mecanismos de manutenção das tradições como uma herança cultural indígena. Seeger (1980), ao abordar as tradições indígenas, por sua vez comenta que “nossa relutância em aceitar a importância dos acontecimentos musicais nessas sociedades provém de uma interpretação totalmente errada da natureza desses acontecimentos. Nossa suposição de que a música é uma ‘arte’, uma atividade antes de tudo estética, fez com que não entendêssemos a música [...] como parte fundamental da vida social (SEEGER, 1980, p. 103-104).

²⁸ Somente para listar algumas referências esclarecedoras sobre a nomenclatura dos foliões temos, por exemplo: Marchi (2006, p. 95; 2002, p. 262/3, 266, 279, 293) e Zili (1976, p. 8) que escreve: “Geralmente eram quatro pessoas: um rabequista, um violeiro, um tamboreiro e o gurizinho que ajudava no canto fazendo câro com os tocadores que também cantavam” (ZILI, 1976, p. 8).

²⁹ Cabe colocar que todos os instrumentos da folia são de feitio dos próprios foliões ou ao menos de construtores nativos da região.

³⁰ Trata-se claramente de uma variação da palavra contralto, que seria a voz feminina grave.

³¹ Descrições bastante detalhadas da viola e da rabeça caiçara são encontradas em Brito (2003, p. 54/57) e em Marchi (2002).

³² Surgem também atualmente na tradição as variações: *tipre*, *tripe*, *tipe*. Essa nomenclatura em especial aponta fortemente para alguma origem ibérica da tradição. Palavra em total desuso em outros contextos da língua portuguesa, de acordo com o Dicionário Houaiss (2001), *Tiple* é um arcaísmo que significa exatamente ‘a mais aguda das vozes humanas’ e sua etimologia remonta à Espanha do séc. XVI. No entanto, esse termo pode ser entendido como uma corruptela do *triplum* na música medieval: de acordo com o New Grove Dictionary (2001) é a terceira voz (mais aguda) sobreposta nos motetos do séc. XIII, testemunha do processo histórico do surgimento da polifonia na música ocidental (SADIE, 2001, p. 745), tal como já havia apontado Setti (1985, p. 181) ao tratar justamente da voz de *Tipe* na tradição musical caiçara e que correspondente quase exatamente à definição dada pelos caiçaras.

aprendizagem, cabe ainda constatar que o Tiple é considerado “indispensável no repertório sagrado” caixara³³ (SETTI, 1985, p. 184). A ‘caixa’ pode ser tocada pelo Tiple ou Tenor/Contrato, e no caso de haver uma pessoa específica para tocar a caixa nomeia-se o mesmo como caixeiro. O ‘Alferes’ carrega a bandeira e dá o apoio funcional necessário aos foliões, além de coordenar as contribuições financeiras denominadas tradicionalmente de ‘ofertas’.

Em termos de forma musical, a Folia é organizada em três partes subsequentes que estão impreterivelmente atreladas à ordem das ações do ritual da visita, o que será descrito pouco mais abaixo. A primeira parte chama-se ‘Chegada’. A segunda parte é o ‘Agradecimento’. Finalmente há uma ‘Despedida’.

A seguir será descrito de maneira mais detalhada o ciclo ritual musical da Romaria, baseando-se principalmente no que foi observado em campo no município de Guaratuba. Apesar de o trabalho de campo com os foliões de Valadares não ter sido tão denso quanto em Guaratuba, a partir do pouco que foi observado, somado à revisão de literatura, pode-se supor que essa ‘ordem ritual’ não se modifica em todo o litoral paranaense.

O ritual da visita à casa de cada devoto é parte de um ciclo diário que os foliões cumprem durante o período de Romaria, e ocorre da seguinte maneira: antes do Sol nascer, os foliões fazem um canto de Alvorada na mesma casa que os recebeu para o Pouso na noite anterior³⁴. Isso inaugura o itinerário da Folia do Divino no novo dia. A letra da Alvorada pede ao Divino que Ele dê forças aos foliões para continuarem em sua caminhada. Uma vez cantada a Alvorada, segue-se a cantoria da visita dentro da casa, com seus vários elementos³⁵. É cantado então um Agradecimento especial para a família e o lar, dado que eles deram jantar, pernoite

³³ É curioso atentar ao fato de que Zili (1976, p. 8), ao descrever “o gurizinho que ajudava no canto fazendo cômico com os tocadores que também cantavam” (*Idem*), não nomeia o Tiple, mas o descreve de maneira suficientemente clara para os fins da presente pesquisa, confirmando que a prática de colocar as crianças para cantar já era comum por ocasião de sua pesquisa! Ressalte-se aqui que apesar da data de publicação do artigo, a coleta de dados é datada de 1930.

³⁴ Os foliões jantam e dormem na casa onde cantam o Pouso.

³⁵ Considere que o pernoite todo é em si uma visita que começa na tarde anterior, com a cantoria do Pouso. O que torna a música do Pouso e da Alvorada especiais é principalmente a natureza de suas letras. O trabalho de campo proporcionou acompanhar o Pouso, pernoite e respectiva Alvorada ocorridos na casa de seu Tite (irmão do rabequista do grupo do Mestre Naico), o que foi descrito no Relato 9 - Colônia Cambará, Sertão e Sertãozinho, sexta-feira, 20 de maio de 2011. Vide ANEXOS

e café da manhã para os foliões. Depois, caso os familiares façam uma nova oferta (em dinheiro) os foliões cantam uma das Despedidas (a Nova ou a Velha).

Feito isso, saem para a rua e então ocorre a sequência que se repetirá durante todo o dia, até chegarem à próxima casa onde farão o Pouso das Bandeiras para tudo se reiniciar no dia seguinte.

Caminham pelas ruas da comunidade e conversam decidindo por onde seguir. Essas decisões têm como critério um impressionante³⁶ 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.

Se algum morador ouve o toque da caixa e decide receber os foliões em sua casa, então ele acena de alguma maneira para chamar a Folia, que se encaminha até lá. Enquanto o Alferes, ou quem quer que esteja levando as Bandeiras³⁷, passa-as ao morador da casa a ser visitada, o rabequista já começa a tocar a 'introdução' da Chegada e pouco depois os outros músicos já o acompanham instrumentalmente, sem cantoria num primeiro momento. As bandeiras entram na casa sempre seguindo um ritual definido: beijar a pomba que está no alto do mastro, segurar com as duas mãos deixando o mastro e a Bandeira ligeiramente inclinados para frente, entrando na casa com a Bandeira de frente para a porta, entre outros detalhes.

Desde o primeiro aceno do morador até entrar na casa, toda a sequência é guiada e impulsionada pela música. Não se pede licença nem sequer faz-se algum

³⁶ O adjetivo aqui é justificável. Em campo é possível constatar que os foliões discutem o itinerário levantando uma quantidade realmente impressionante de informações sobre cada família de devotos que pretendem visitar numa dada região. Eles sabem quem costuma estar em casa em tais e tais horários; quem já não mora mais em tal casa; pra onde se mudou; por quê se mudou; qual o parente mais próximo; se fulano trabalha em tal horário e já se divorciou então não haverá gente na casa no período tal; a fulana logo depois do almoço não está por que leva o filho à escola; etc.; numa pletora de dados a serem relacionados e manipulados ativamente. E é sobre essa infinidade de dados, muito pessoais e muito restritos a cada situação em particular, que a figura do Mestre define o itinerário, sempre tentando ao máximo traçar uma caminhada que siga adiante, evitando os retornos ou voltas desnecessárias, o que faria a romaria se atrasar demasiado. Nesse sentido, os foliões têm posse de uma complexa rede de informações geográficas, sociais e de contatos que nenhum outro grupo de pessoas da comunidade teria. Isso é só um indício da imensa abrangência de ação que essa prática musical traz no cerne de sua prática tradicional, e que aponta para a importância dessa tradição enquanto amálgama social na região litorânea do Paraná e suas especificidades. É muitíssimo além de um mero grupo de músicos que saem andarilhar e fazer peditório.

³⁷ São duas bandeiras: do Divino Espírito Santo e da Santíssima Trindade.

cumprimento. Nesse sentido, o ritual não respeita a etiqueta de uma visita comum e cotidiana, mas se caracteriza enquanto uma elaborada trama gestual e simbólica.

Depois que todos os foliões entraram na casa estabelece-se com os moradores uma disposição espacial. No primeiro cômodo da mesma, os foliões se organizam rapidamente no espaço de uma maneira específica: algo como uma ‘meia lua’ e no centro dela fica o Tiple. No outro extremo ficam os moradores segurando as duas Bandeiras, de frente para os músicos, como se completasse o círculo da ‘meia lua’ na qual o Tiple está no centro. Os moradores ficam distantes o suficiente para estarem separados da configuração dos músicos. Uma vez posicionados, começam a cantar a Chegada. Atente-se que a música já vinha sendo tocada desde lá de fora e não há pausa entre a introdução instrumental e a cantoria da música da Chegada.

É comum que enquanto ouvem a cantoria e seguram as Bandeiras, os moradores observem e manuseiem as várias fitas, penduricalhos, e o que neles está escrito. Quando um morador tem algum pedido ou agradecimento a fazer, amarram ao mastro da Bandeira mais uma fita com suas próprias inscrições, fotos, e o que mais acharem pertinente. É frequente os moradores comentarem as informações contidas nas fitas das Bandeiras depois do ritual. Ali estão fotos de conhecidos, e afinal, informações sobre as várias famílias já visitadas. Se alguém pendurou uma foto pela graça de cura concedida, outro devoto poderá ver, reconhecer, e então saber que tal pessoa superou a doença, e assim por diante com vários tipos de informações: falecimentos, pessoas que conseguiram emprego, filho que passou no vestibular, se livrou de uma dívida, casamento, assim por diante...³⁸

A Chegada termina com uma nota longa da rabeca e imediatamente, quase sem nenhuma separação com a música, os foliões começam a cumprimentar os donos da casa: ‘bom dia’, ou ‘boa tarde’. Depois dos cumprimentos, algum morador faz a primeira oferenda, em dinheiro efetivo (geralmente moedas e notas de pequeno valor). Então os foliões cantam o Agradecimento.

³⁸ Tal como a imensa quantidade de informações manipuladas pelos foliões para decidir o itinerário, as Bandeiras com seus penduricalhos consistem num importante meio de comunicação. As pessoas reconhecem parentes, descobrem que alguém está doente ou que se recuperou de uma doença, que o sobrinho passou no vestibular, que a cunhada conseguiu um emprego, vê a foto de um tio que há muito não tinha notícias, assim por diante. A quantidade de exemplos presenciados em campo foge a qualquer possibilidade de descrição, pois a cada casa visitada a quantidade de relações estabelecidas sempre era muito considerável. Isso segue reforçando o papel de amálgama social levantado no presente trabalho.

Esse é um momento da visita a ser descrito e compreendido com cautela, pois a partir daqui a continuidade do ritual é uma opção do morador. Ao final do Agradecimento, os moradores podem fazer uma segunda oferta, que pode ser em dinheiro, café e lanche, ou mesmo as duas coisas, oferecido aos foliões. Se isso não acontece, a visita termina aqui: os foliões se despedem comumente dos moradores, saem da casa e reiniciam o ciclo, tocando a caixa, decidindo para onde vão, etc....

Mas se o morador faz uma segunda oferta, após o recebimento dela, a Folia canta uma Despedida. Ao final da cantoria da Despedida, os foliões partem para a rua, reiniciando todo o ciclo.³⁹

Em algumas poucas casas foi observado que mesmo após essa cantoria da Despedida ainda faziam mais ofertas e para cada uma delas um novo Agradecimento era cantado.⁴⁰ No entanto, isso aconteceu poucas vezes se comparado à rotina dos foliões, que é a forma binária ritual e musical: Chegada e Agradecimento.

O ciclo diário musical termina antes de o Sol se pôr, cantando-se o Pouso na casa que dará abrigo aos foliões. Janta-se, conversa-se, dorme-se e no dia seguinte, o ciclo recomeça com o canto da Alvorada.

Tal ciclo diário faz parte de outro: o ciclo anual mais abrangente. Esse consiste no intervalo integral de duração da Romaria que ocorre somente uma vez ao ano. Inicia-se com a cantoria do Lançamento das Bandeiras no primeiro domingo após a Páscoa, e termina com a Festa do Divino aproximadamente cinquenta dias depois da Páscoa, ou seja, em Pentecostes⁴¹. Durante a Festa, que ocorre nas duas últimas semanas desse período, eles cantam a Folia todos os dias na última missa da Igreja Matriz. No último dia de festa, no Domingo pela manhã, faz-se uma caminhada em romaria com a população local, guiada pelo padre, e com os foliões executando suas cantorias em alguns momentos.

³⁹ Chama a atenção da presente investigação a possibilidade de nem todos os moradores conhecerem as regras do 'jogo'. Se assim o for, o que parece muito provável, imagine que um morador crê por anos que o Agradecimento é a última cantoria da visita e numa dada oportunidade verifica na casa do vizinho a possibilidade de se cantar também uma das Despedidas. Mais além, sequer sabem que há mais de uma Despedida possível! Imagine então que esse morador esperará até o ano vindouro para poder ouvir uma Despedida em sua casa. É possível imaginar que esse 'efeito surpresa' reforce nos devotos a sensação de 'pertença' com a tradição.

⁴⁰ Isso ocorreu em campo somente em casas muito específicas, de amigos muito próximos dos foliões, parentes ou de devotos muito tradicionais, e situações afins.

⁴¹ Para esclarecimentos sobre Pentecostes, Cf. nota 20.

2.2 CARACTERIZAÇÃO MUSICAL DA FOLIA DO DIVINO NO LITORAL DO PARANÁ

Tal como já foi descrito, a ‘visita’ dos foliões às casas musicalmente é pensada em três momentos: Chegada, Agradecimento e Despedida. As duas primeiras cantorias são semelhantes, diferenciando-se apenas pelos tipos de letras e improvisos textuais⁴². Quando ao final do dia de peregrinação (que se finda sempre por volta das seis horas da tarde) a Chegada à casa onde irão dormir (o ‘Pouso’, como eles dizem) é versificada a partir dessa temática, textualmente então se diferenciando bastante das outras Chegadas do dia.

Por ocasião do final do ciclo de peregrinação, as Bandeiras são levadas para a Igreja, onde ficam até o reinício da Romaria no ano vindouro, e esse ritual é marcado também por cantorias.

O canto de Alvorada, que marca o início da peregrinação da Bandeira a cada dia de romaria, consiste no mesmo toque da Chegada. No entanto, não apresenta improvisos na letra, que canta o nascer do sol e trata poeticamente da benção aos foliões em forma de saúde e força para continuarem o itinerário.

Sempre antes de se iniciar a cantoria, ainda na rua, a caixa sendo tocada segue somente uma pulsação regular e em dinâmica muito alta, para ser ouvida à distância. Tal como na descrição do ciclo, isso serve para avisar os moradores que os foliões acabam de sair de uma casa e estão prontos para visitar outra.

Nos anexos do presente texto é apresentada uma transcrição realizada a partir de gravações (também anexadas) feitas em campo junto ao grupo do Mestre Naico em Guaratuba. Essa transcrição tem por objetivo principal o registro dos eventos musicais que acompanham a Romaria, dando uma ideia musical geral. Por isso, detalhes como as ornamentações da rabeca, por exemplo, não foram transcritas principalmente por parecerem ser inseridas na música de forma improvisada.⁴³

⁴² O improviso parece ser parte essencial dessa música, principalmente no que diz respeito às letras, o que exigiria uma investigação à parte.

⁴³ Esses elementos mereceriam sim uma transcrição, mas distanciaria um pouco dos objetivos do trabalho, bem como não houve tempo para fazê-lo.

2.3 AS DIFERENÇAS ENTRE OS COMPLEXOS DE GUARATUBA E PARANAGUÁ

É necessário considerar aqui as diferenças no que diz respeito aos aspectos culturais da região de Paranaguá e da região de Guaratuba.

Tais diferenças podem ser compreendidas a partir das condições geográficas. Uma extensão ininterrupta de balneários e praias separam o litoral do Paraná em duas grandes regiões. Essa faixa vai desde os balneários do município de Pontal do Paraná até o município de Caiobá e causa algum isolamento da comunicação entre as duas baías paranaenses⁴⁴.

A baía de Paranaguá como um todo se comunica mais intensamente com o litoral sul de São Paulo (até Cananeia aproximadamente) constituindo um eixo identitário que extrapola os limites políticos entre os respectivos estados da federação. Já a baía de Guaratuba tem menor extensão irrigada por águas marítimas se comparada a Paranaguá. Consequente tem maior extensão em terra firme à sua volta até os limites da serra do mar. Isso traz implicações diretas à Romaria, tal como uma ausência da necessidade de se viajar de barco com as bandeiras (o que é muito comum na região de Paranaguá). Guaratuba demonstra ter relações mais estreitas com o litoral norte de Santa Catarina, mais uma vez à revelia das linhas territoriais oficiais.

Esses dois 'eixos' parecem que há muito não se comunicavam, e curiosamente por ocasião do presente trabalho de campo, na mesma época, tais relações estavam e continuam sendo retomadas, a partir dos encontros entre o grupo do mestre Aorélio Domingues (Paranaguá) e do Mestre Naico (Guaratuba). Foi por conta dessa comunicação que a presente pesquisa chegou até a Folia guaratubana e alguns desses encontros foram acompanhados pela presente investigação.⁴⁵

⁴⁴ Vide mapas nos ANEXOS.

⁴⁵ O Relato 3 – Guaratuba, Domingo, 23 de maio de 2010, descreve a ocasião e a situação na qual foi possível estabelecer os primeiros contatos com Mestre Naico (de Guaratuba) justamente por conta de suas relações com o Mestre Aorélio Domingues (de Valadares). O contato com Naico se deu a partir do pedido de Aorélio para pegar uma rabeca que estava com ele em Guaratuba, demonstrando que já havia uma comunicação entre eles por conta da música. Já o Relato 8 - Guaratuba, Domingo, 17 de abril de 2011, descreve com detalhes a ocasião na qual o pesquisador, juntamente com Lia Marchi, Aorélio Domingues e Poro, desceram em visita ao Mestre Naico. Era dia da cerimônia de Lançamento das Bandeiras e consequentemente de início

2.3.1 Guaratuba

Dentre as diferenças encontradas a partir das idas a campo, e também já registradas pelo material documental de Marchi⁴⁶ (2008) e pela transcrição histórica de Zili (1976, p. 13, vide anexo) é possível indicar alguns pontos que demarcam a identidade musical de cada um dos campos. No que diz respeito à cantoria de Guaratuba, pode-se identificar que ela é cantada numa região vocal muito mais grave em relação ao grupo do Mestre Aorélio em Valadares⁴⁷ também é executada em um andamento mais lento, bem como o toque da caixa é sensivelmente diferente (menos subdividido); e ainda, tanto as vozes quanto a rabeca é mais ricamente ornamentada.⁴⁸

No que diz respeito ao toque da caixa, a dinâmica é em geral muito mais forte quando comparada ao Grupo do Mestre Aorélio em Valadares. Mesmo uma vez iniciada a cantoria, o toque da caixa continua em dinâmica muito forte, o que chega mesmo a provocar reações corporais reflexas. Por outro lado, dificulta as gravações sobrepondo-se aos outros instrumentos na captação do áudio.

Na Chegada guaratubana, as letras são improvisadas a partir de três formas básicas relatadas pelo mestre Naico (Guaratuba). Tais formas ainda não foram devidamente compreendidas pelo pesquisador em suas idas a campo. Não há variações musicais estruturais na Chegada e no Agradecimento na tradição

do período de Romaria. Mestre Aorélio aproveitou para fazer alguns registros audiovisuais da música da Folia do Divino e também da Folia de Reis, executadas pelo grupo guaratubano. Aorélio dizia que o intuito era posteriormente poder aprender os toques a partir das gravações. Para Relatos, vide ANEXOS.

⁴⁶ Mais comentários sobre o DVD documentário, Cf. nota 62.

⁴⁷ Tal como já foi colocado na nota 4, na página 13, Ilha de Valadares é uma ilha dentro do município de Paranaguá.

⁴⁸ Em comparação com a Folia de Valadares, tem-se a impressão de que a Folia de Guaratuba sofre menos influência musical do fandango, dadas essas características aqui comentadas, somadas às especificidades de Valadares, que serão comentadas no subitem a seguir. O fandango pareceu de fato menos presente no repertório do caçara Guaratubano. O comentário de Brito coopera para a constatação dessa menor incidência: “[...] identificamos em dez anos de pesquisa na região a existência de fandagueiros e conhecedores do fandango em muitas comunidades litorâneas, tais como Antonina, [...], Guaratuba e Matinhos. No entanto, com exceção da Ilha de Valadares, [...], nas demais comunidades o fandango sobrevive apenas na memória dos mais velhos, nos acordes de um ou outro violeiro ou nas mãos de um ou outro artesão.” (BRITO, 2003, p. 43). Outra indicação sobre a condição do fandango na região de Matinhos e Guaratuba é trazido por Azevedo (1978) quando comenta que desde 1975, a partir de trabalhos de campo realizados entre 1948 e 1955, o fandango do litoral paranaense “nas zonas balneárias, como Matinhos, Caiobá e Guaratuba, já perdeu muito dos seus característicos” (AZEVEDO, 1978, p. 4).

guaratubana a partir do que foi observado: trata-se do mesmo material musical, variando-se somente as bases para o improviso da letra. Já as Despedidas em Guaratuba estão divididas em dois tipos: a 'Despedida Nova' e a 'Velha', musicalmente diferentes entre si, e também diferentes em relação à Chegada e ao Agradecimento.

Na maioria das casas com a Folia de Guaratuba, essa escolha entre Despedida Nova ou Velha por ocasião da segunda oferta, foi feita tão somente pelos foliões. No entanto, também foram observados moradores pedindo uma delas em especial, principalmente em casas com maior intimidade com os foliões (familiares, amigos mais próximos, devotos antigos e muito conhecidos).

A música do Pousa e da Alvorada são a mesma da Chegada, sendo um pouco mais longas e com letras específicas para essas ocasiões em particular. É preciso marcar que Pousa e Alvorada, apesar da semelhança musical, têm valores simbólicos diferentes de uma visita comum da Folia no decorrer do dia.

2.3.2 Paranaguá

Em Ilha de Valadares a música parece ter mais liberdade, incluindo os processos de improvisação envolvidos. A configuração dos protagonistas traz algumas idiossincrasias: verificou-se que o mestre toca rabeça e canta a voz principal; e o caixeiro é quem está executando a voz do Tiple⁴⁹.

Chama a atenção também a 'levada', o jeito de se articular e ritmar o toque da rabeça, que em Valadares tem mais 'movimento', mais variações rítmicas, apesar de menos parecer menos ornamentada. Pode-se lançar a hipótese da influência do fandango⁵⁰ nesse aspecto, dado que os músicos da Folia são também fandangueiros.

⁴⁹ Para 'Tiple': Cf. Capítulo 2.1 A bandeira do Divino no litoral paranaense. Considerando que o presente texto apresentará diversas vezes a palavra Tiple, não se repetirá mais essa nota explicativa para não prejudicar a fluência do texto.

⁵⁰ O fandango é um vasto e complexo repertório musical festivo e dançante, parte da herança musical caiçara, ainda vivo em toda a região da baía de Paranaguá, e muito presente na identidade caiçara da mesma região (MARTINS, 2006; GRAMANI, 2009; AZEVEDO, 1978; BRITO & RANDO, 2003; ARAÚJO, 1967; SETTI, 1985). Por outro lado, as relações entre o fandango e a

Outro ponto importante a ser citado é a relevância sonora da viola, que no grupo do Mestre Aorélio soa mais que em Guaratuba.

A partir da experiência em campo, pode-se supor que há maior variedade musical nas partes da Chegada e do Agradecimento, mas não foi possível levantar quantas variações musicais existem para cada uma. Por outro lado, de acordo com relato de Mestre Aorélio, são nove tipos de Despedida na Folia por eles executada. Apesar dessas diferenças, a ordem formal Chegada/Agradecimento/Despedida é o mesmo para as duas regiões. No que diz respeito às Alvoradas e Pousos, não foi possível observar suas características musicais.

Folia do Divino, considerando que muitas vezes são os mesmos músicos que executam os dois repertórios, também são tratadas pelos mesmos autores, tal como se pode ler no trecho a seguir: “[...] o estabelecimento de uma rede de trocas entre os diferentes grupos que viviam nesta região está explicitada em muitos momentos de suas sociabilidades: nas peregrinações da Bandeira do Divino Espírito Santo, nas práticas de mutirão e ainda nas estreitas relações entre os batedores, dançadores e tocadores de fandango.” (MARTINS, 2006, p.30). Em relação à contiguidade mesmo temporal dos dois repertórios, pode-se ler: “Apesar de não ter vínculo direto com o fandango, as bandeiras costumavam ser uma oportunidade para que, ao final de um dia de romaria caminhada, músicos e devotos realizassem um fandango, comemorando o êxito das coletas.” (BRITO & RANDO, 2003, p. 27); ou ainda: “cantando e tocando, os membros da bandeira levavam a benção do divino e recebiam, além das doações, comida e pouso. Muitas vezes realizava-se o fandango na casa anfitriã” (GRAMANI, 2009, p. 30).

3 APROXIMAÇÕES METODOLÓGICAS COM O CAMPO EMPÍRICO DAS MANIFESTAÇÕES MUSICAIS DE TRADIÇÃO ORAL

3.1 A ETNOGRAFIA COMO REFERENCIAL PARA A COLETA DE DADOS

O principal instrumento de coleta de dados da presente investigação utiliza orientação, referenciais, e técnicas provenientes da etnografia. Rockwell (1987) faz um extenso estudo das aplicações da metodologia etnográfica na investigação de processos de ensino/aprendizagem, o que muito vem a calhar ao presente trabalho, mesmo considerando que a autora não aborda exatamente a música. Cabe dizer que o foco de suas pesquisas se concentra no estudo da escola e do que ela chama de 'Etnografia educacional'.

A partir da definição mais sumária sobre etnografia em Rockwell já seria possível justificar e aplicar recursos de uma metodologia etnográfica para o caso do presente objeto de estudo. A autora começa a descrever a etnografia como um processo de documentar o não documentado (1987, p. 4), e o caso da presente investigação foi exatamente iniciar um estudo inédito acerca dos processos de ensino/aprendizagem musicais na Folia do Divino. A base do processo etnográfico seria o trabalho de campo que tem como principal articulação a observação sistemática do campo e a produção de registros densos que são posteriormente transcritos e analisados (ROCKWELL, 1987). Consequentemente, a coleta de dados do presente trabalho se funda na produção de um caderno de campo, organizado em relatos enumerados em ordem cronológica, indicando data e local, construído a partir da experiência em campo e das anotações feitas em campo.

No entanto, antes de adentrar as especificidades dos procedimentos etnográficos do presente trabalho, cabe uma caracterização mínima sobre a etnografia. Seeger a resume da seguinte maneira:

Etnografia é a escrita sobre o povo (do grego *ethnos*: gente, povo, e *graphien*: escrita) [...]. A etnografia deve ser distinguida da antropologia, uma disciplina acadêmica com perspectivas teóricas sobre sociedades humanas. A etnografia da música não deve corresponder a uma antropologia da música, já que a etnografia não é definida por linhas

disciplinares ou perspectivas teóricas, mas por meio de uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos. A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música. Ela deve estar ligada à transcrição analítica dos eventos, mais do que simplesmente à transcrição dos sons. Geralmente inclui tanto descrições detalhadas quanto declarações gerais sobre a música, baseada em uma experiência pessoal ou em um trabalho de campo. (SEEGER, 2008, p. 238-239).

O que interessa ser ressaltado agora é a observação de que a etnografia se define por uma abordagem descritiva da música, que para além do registro escrito dos sons, segue em busca de como estes sons estão inseridos no contexto social e individual: como as pessoas fazem música. Dessa maneira, entende-se que o foco se desloca um pouco do material sonoro e passa a abranger as pessoas e o contexto das relações entre elas na qual a música acontece.

Já o cuidado de Seeger em diferenciar a etnografia da antropologia aponta para o fato de que a primeira não carrega por si só alguma teoria acerca das sociedades humanas, o que a distingue de uma disciplina acadêmica. Por outro lado, seria ingênuo supor que a escolha da etnografia enquanto ferramenta de investigação não se alinha a nenhuma concepção de ser humano, cultura e sociedade. E é no sentido de tentar responder à diversidade de abordagens teóricas que optam por essa ferramenta que o autor continua o texto numa proposta de compreensão do estatuto atual da etnografia e do trabalho de campo no universo acadêmico e no cenário atual da etnomusicologia.

Tal discussão cabe muito bem a esse momento do presente trabalho e é por aí que a sequência se dará. Faz-se necessário considerar o estatuto da etnografia e do trabalho de campo para a etnomusicologia de nosso tempo, para além da obra de Rockwell e da etnografia educacional. A despeito da clareza e objetividade da autora ao tratar das questões técnicas, filosóficas e éticas relacionadas à etnografia em contextos de ensino/aprendizagem, compreender esse cenário atual dos usos da etnografia abre as perspectivas e torna as opções do presente trabalho mais conscientes e consistentes.

Seeger (2008) relata brevemente uma história da etnografia e seus usos nos estudos sobre música, ocupando-se das diversas perspectivas e olhares que essa mesma prática pode e vem desenvolvendo, bem como propondo um diálogo entre essas perspectivas.

O autor demonstra que a etnografia, em seus pormenores metodológicos mais sutis, muda de acordo com a perspectiva optada pelo investigador, de acordo com as perguntas que guiam o olhar do investigador na experiência de campo, e está conectado ao devir da história, da organização política e social em nível mundial (SEEGER, 2008, p. 240).

Por sua vez, as relações entre o o sujeito pesquisador e suas minúcias metodológicas no trabalho em campo são vistas menos como uma questão de natureza epistemológica e estrutural, e mais como um problema funcional. Isso é proposto pelo autor a partir da abordagem dessas escolhas metodológicas vistas como uma sinopse, um mapa viário, “uma representação estática de vários caminhos possíveis ou linhas de investigação” (SEEGER, 2008, p. 241).

Depois de descrever várias perguntas passíveis de serem abordadas através da lente da etnomusicologia e do método etnográfico, bem como considerando a dificuldade de diálogo entre essas diferentes perspectivas verificada na história da musicologia, Seeger escreve:

Em vez de considerar esses grupos [diferentes perspectivas em etnomusicologia] como facções inimigas, devemos vê-los como diferentes perspectivas da mesma coisa. Todos eles estão parcialmente corretos. Cada abordagem pode contribuir para nossa compreensão dos eventos musicais, e cada uma pode contribuir com outra disciplina (psicologia, sociologia, economia, antropologia, folclore, musicologia, ciência política) através do estudo da atividade musical. (SEEGER, 2008, p. 240-241, chaves nossas).

Para tratar da necessidade de uma profundidade e densidade na descrição etnográfica em música, e ao mesmo tempo justificando a diversidade necessária de perspectivas que façam uso da etnografia, Seeger faz referência ao estruturalismo de Lévi-Strauss, fundamentando a ideia de que o sentido das categorias nativas derivam de suas relações com outras coisas (2008, p. 254). Por conseguinte, o autor escreve:

A performance musical possui aspectos fisiológicos, emocionais, estéticos e cosmológicos. Tudo isso está envolvido no por que pessoas fazem e apreciam certas tradições musicais. Uma etnografia da música deve estar preparada para tratar desses aspectos – mesmo que poucos autores o tenham feito. Algumas análises se concentram na influência fisiológica, outras na tensão emocional liberada através da música, outras tratam da correlação social e outras dos efeitos das crenças cósmicas no interior da tradição. Provavelmente todos [os aspectos] estão envolvidos seja qual for a tradição. Uma combinação de pesquisa de campo, investigação das

categorias nativas e uma descrição cuidadosa são as marcas da etnografia da música. (SEEGER, 2008, p. 256, chaves nossas).

É nesse sentido que a presente pesquisa aposta na etnografia para o estudo do processo de ensino/aprendizagem musical. Por conseguinte, dentro desse objetivo em especial, a obra de Rockwell (1987) mostra-se pertinente por se debruçar sobre as minúcias técnicas da etnografia da prática docente e assim abordar as especificidades do processo de ensino/aprendizagem e as questões decorrentes de sua investigação. Assim como a escola não pode ser entendida apenas por meio da análise de documentos (ROCKWELL, 1987), também o estudo de um determinado contexto musical exige uma aproximação com o campo empírico, de forma sistematizada e densa. Apesar de a presente pesquisa não tratar do ambiente escolar, considera-se que a etnografia de Rockwell traz especificidades importantes na observação do processo de ensino/aprendizagem, dada a natureza de sua investigação, e por isso opta-se por dedicar atenção especial à sua obra.

Etnografia e trabalho de campo também devem ser compreendidos enquanto processos. Na introdução escrita por Nettl para a segunda edição de *Shadows in the Field* (BARZ & COOLEY, 2008), o autor se concentra na importância do trabalho em campo e do conhecimento musical prévio do pesquisador. Para Nettl (2008), todo o processo etnográfico em música vai ao encontro de compreender como e quanto o trabalho de campo afeta o resultado final da investigação e quão importante é para o leitor ter uma noção das relações que o pesquisador desenvolveu em campo. Para ilustrar isso, o autor descreve alguns exemplos do que ele chama de 'eventos dramáticos'. São aqueles momentos decisivos do trabalho em campo, que trazem consequências decisivas para o andamento de uma pesquisa em etnomusicologia (NETTL, 2008, p. vi). A pedra angular do trabalho de campo é o "como a experiência de campo modificou os pesquisadores e as suas ideias, e como eles como visitantes mudaram seus anfitriões" (NETTL, 2008, p. ix. tradução nossa)⁵¹.

Ainda tratando da diversidade de perspectivas em etnografia musical, os autores Barz e Cooley (2008) consideram que a partir da década de 70, todas as disciplinas de base etnográfica entraram em uma crise gerada por mudanças

⁵¹ "how the field experience changed them and their ideas, and how they as visitors changed their hosts."

decisivas no cenário político mundial, que saía de uma lógica estritamente colonialista e iniciava algo diverso (2008, p. 11). Isso vai ao encontro da problematização levantada por Seeger (2008). No entanto este último empreende e propõe uma resolução para os problemas dessas divergências metodológicas partindo de uma revisão de o que seria um princípio epistemológico geral do qual decorrem as mesmas (SEEGGER, 2008), enquanto Barz e Cooley (2008) investigam os fundamentos históricos e políticos dessas divergências em busca de um vislumbre do futuro dos paradigmas da etnografia e do trabalho de campo em etnomusicologia.

A obra *Shadows in the Field* é pensada pelos autores como uma resposta a essa crise que teve seus efeitos na metodologia etnográfica (BARZ & COOLEY, 2008, p. 11). As práticas etnográficas anteriores às grandes guerras estavam muito restritas a fórmulas que respeitavam um tipo de relação com a alteridade fundada em relações colonialistas. A hegemonia econômica política e intelectual do ocidente passou a ser questionada depois da Segunda Guerra Mundial, o que teria motivado a crise nos conceitos de etnografia e trabalho de campo. No que concerne à etnografia:

Esta assim chamada crise clamou por uma profunda reflexão auto-crítica sobre a configuração de um legado colonial que levava antropólogos e etnomusicólogos a temerem que suas interpretações estivessem sendo conduzidas por teorias paradigmáticas que em algum nível amparavam o imperialismo cultural. (BARZ & COOLEY, 2008, p. 11, tradução nossa).⁵²

Apesar de todas as mudanças provocadas por essa crise, a pedra angular da etnografia e do trabalho de campo continuou o mesmo: a interação face a face com as pessoas (BARZ & COOLEY, 2008 p. 14). No entanto, há uma especificidade importante da técnica etnográfica em música, dado que:

A música é o nosso caminho até as pessoas, e se alguma coisa distingue a etnomusicologia contemporânea das eras anteriores da disciplina, é a nossa prática de falar, tocar música, experimentar a vida com as pessoas sobre cujas práticas musicais escrevemos. [...] o trabalho de campo é a experiência, e a experiência de pessoas fazendo música é o cerne do método e teoria etnomusicológica. (BARZ & COOLEY, 2008 p. 14, tradução nossa).⁵³

⁵² “this so-called crisis called for profound self-critical reflection in the face of a colonial legacy that led anthropologists and ethnomusicologists to fear that their interpretations were driven by paradigmatic theories that were on some level in support of cultural imperialism.”

⁵³ Music is our path toward people, and if anything distinguishes contemporary ethnomusicology from previous eras of the discipline, it is our practice of talking with, playing music with, experiencing life

Por outro lado, ao falarem de ‘pessoas’, colocam o pesquisador e os ‘protagonistas’, o estrangeiro e o nativo, em pé de igualdade. A introdução do sujeito pesquisador como parte de todo o processo etnográfico leva a algumas noções técnicas de ‘autoetnografia’, na qual o centro estaria na experiência de autorreflexão no trabalho de campo (BARZ & COOLEY, 2008, p. 16).

Turino (1999) abordará essa multiplicidade de perspectivas e questões da etnografia musical, bem como as considerações sobre sujeito pesquisador, a partir de outros campos conceituais: principalmente da sociologia. O autor demonstra os fundamentos filosóficos possíveis de uma etnografia da música a partir da ‘teoria da prática’, e essa proposta poderia responder à atual “crise da representação etnográfica” (TURINO, 1999, p. 26) abordada por Barz e Cooley (2008). Seu ponto de partida são os teóricos Bourdieu (conceitos como: *doxa*, *ortodoxia*, *heterodoxia*, *habitus*) e De Certeau (conceitos como: *tática*, *estratégia*) concebendo então que:

[...] a natureza da dialética prática-estrutura irá variar de acordo com o contexto etnográfico específico, impedindo uma teorização *a priori* de como o seu equilíbrio deveria ser tratado no ato de representação. Isto quer dizer que a relativa variabilidade da prática individual e a natureza e severidade das determinações sociais irão diferir de um contexto para outro influenciando como o equilíbrio entre elas deverá ser relatado. (TURINO, 1999, p. 15).

Dessa maneira, o autor se contrapõe a uma tentativa de prescrição total da metodologia de trabalho em etnografia. Enquanto Seeger (2008), Nettl (2008) e Barz & Cooley (2008) parecem ter uma postura mais ‘passiva’, indicando essa diversidade e tentando meramente mapeá-la e revisá-la em seu sentido epistemológico, numa ‘atividade’ de aprimoramento metodológico na respectiva área do conhecimento.

Diante desse panorama, Turino (1999) usa a noção de contexto pensando-o “como uma série de anéis concêntricos em constante expansão, com vias que cruzam e conectam estes anéis” (*Ibidem*, p. 15). Aplicando o conceito de *habitus* de Bourdieu, e comparando-o com *habit* de Peirce e o *senso comum* de Gramsci (*Ibidem*, p. 17), o autor o pensa como central para compreender a prática etnográfica em música e seus efeitos.

with the people about whose musical practices we write. [...] fieldwork is experience, and the experience of people making music is at the core of ethnomusicological method and theory.

O conceito de habitus [...] aponta porque a música não é só socialmente estruturada, mas ademais, como a sociedade é em parte estruturada musicalmente, uma vez que a atividade musical compreende um importante domínio público através do qual as disposições internas são externalizadas (TURINO, 1999, p. 16).

Por outro lado, a ênfase dada pela academia etnomusicológica às verbalizações artificiais acerca de 'práticas para as quais nenhum discurso explanatório é necessário' (*Idem*) – o que seria outro *habitus* - é vista pelo autor como uma limitação epistemológica, dado que “esta abordagem privilegia uma certa maneira de conhecer típica da sociedade ocidental e da academia, como também dá primazia ao código linguístico, o qual por si mesmo constitui uma atitude culturalmente específica.” (*Idem*). Dessa maneira, o autor coaduna com a crítica ao legado imperialista e suas determinações na prática etnográfica que fora abordado por Barz & Cooley (2008, p. 11). No entanto, Turino esforça-se em tentar localizar mais claramente essas determinações a fim de rechaçá-las de sua prática.

Por essa via conceitual o autor previne sobre o abismo entre o relato da experiência, sua análise, e o que de fato ocorre em campo e na realidade do evento musical do qual o pesquisador participou. E para além, previne que a demanda de uma reprodução ou transcrição total do ocorrido em campo surge a partir de contextos políticos e de dinâmicas de poder referentes a círculos muitíssimo mais abrangentes que a mera experiência etnográfica isolada.

Nesse sentido, todos os autores abordados consideram e acolhem a diversidade metodológica instituída nas práticas etnográficas e de trabalhos de campo, enquanto Turino (1999) rechaça a empreitada acadêmica de sistematização total, linear e verbal dessas diferenças. É pertinente lembrar aqui que a própria psicologia sócio histórica também usufrui do trabalho de campo como ferramenta para desenvolver suas investigações (LURIA, 1998, p. 43).

Tratando de alguns pormenores metodológicos do presente trabalho, no que diz respeito a questões técnicas do feitiço dos registros e sua transposição para o caderno de campo, Rockwell (1987) atenta para limitações e 'saídas' que corroborariam com as opções da presente investigação. Tecnicamente, o ideal como auxílio à memória, seria gravar ou ao menos tomar notas *durante* a observação ou conversação. Porém isso nem sempre é possível ou desejável (*Ibidem*, p. 4-5). No caso da presente investigação, isso consistiu a maior parte das ocasiões: era

indesejável fazer anotações ou gravações sob o risco de se perder a naturalidade e espontaneidade. Foram feitas sim várias gravações musicais⁵⁴, mas nada das conversas ou de outras situações cotidianas. Para tanto, deve-se considerar principalmente o contexto ritual da música da Folia do Divino, e por outro lado o caráter propositadamente informal das conversas empreendidas com os mestres e foliões.

Nesse sentido a autora defende a importância de que o registro detalhado seja feito imediatamente após o trabalho de campo (ROCKWELL, 1987, p. 4-5). No caso da presente 'etnografia', ao sair do campo se empreendia sempre a viagem de volta à cidade de Curitiba. Por isso, optou-se por gravar em áudio os relatos de forma oral. As gravações geralmente ultrapassaram uma hora de duração em áudio. Somente num terceiro momento fazia-se a transcrição e reelaboração no intuito de dar uma coerência ao texto, dadas as diferenças entre uma narrativa oral e uma narrativa escrita.

Essa 'técnica' consideravelmente pessoal pode ser corroborada por Rockwell (1987, p. 4-5) quando ela escreve que haveria no processo etnográfico um treinamento progressivo de processos mentais e usos de recursos sempre muito pessoais e sempre rumo a uma otimização da memória. Assim sendo, o presente trabalho produziu um caderno de anotações, várias gravações em áudio de relatos exatamente posteriores à experiência em campo e ainda o caderno de campo.

A partir de Rockwell (1987), para além das características técnicas mais simples de serem descritas, é possível comparar o método adotado pelo presente trabalho ao etnográfico, principalmente considerando-se: a natureza da observação e da descrição (*Ibidem*, p. 8-10); a natureza das considerações acerca do sujeito observador (*Ibidem*, p. 4); e a importância das recorrências e a sua previsibilidade no decorrer da experiência empírica (*Ibidem*, p. 5).⁵⁵

⁵⁴ Em termos de registro em imagem, foram tiradas algumas fotos na região de Cabaraquara, tentando-se ao máximo registrar a espontaneidade das ocasiões.

⁵⁵ Por outro lado, há que considerar as semelhanças entre o olhar etnográfico e o clínico, bem como o já antigo interesse e envolvimento do investigador com temas da antropologia e da etnologia. O investigador é Bacharel em Psicologia pela UFPR, tendo direcionado sua formação para a clínica psicanalítica, bem como durante a graduação cursou disciplinas eletivas do Departamento de Antropologia, somadas àquelas obrigatórias à formação em Psicologia. Chegou a montar um projeto de Mestrado intitulado 'Movimento de Comunidades Alternativas Auto Sustentáveis em Santa Catarina', tendo como curta experiência de campo efetivada em uma 'comunidade auto sustentável' liderada pelo Prof. Amaro, na região de Salto dos Macacos, no interior da cidade de Camboriú, estado de Santa Catarina.

No entanto, a curta experiência empírica efetivada e a inexperience etnográfica do investigador, impedem o presente trabalho de definir-se como uma etnografia, a despeito de terem sido usadas técnicas e metodologias de maneira consideravelmente rigorosa, tal como descrito.

Rockwell, durante sua caracterização do processo etnográfico comenta sobre a natureza do término do mesmo:

¿Cómo sabemos cuándo se tiene suficiente información? Observación y construcción paralelas van adquiriendo coherencia. Empieza a ser posible prever, desde lo construido, lo que se observará. Empieza a darse cierto cierre –no sin muchos huecos, lagunas, pistas no seguidas- en la concepción que orienta el trabajo de campo. Pero este momento no es previsible o normable técnicamente. Depende tanto del avance conceptual del proceso de investigación como del avance empírico. Y el avance conceptual, integrado al análisis, en la buena tradición etnográfica debe tomar mucho más tiempo que el trabajo de campo. (ROCKWELL, 1987, p. 5).

A ‘previsibilidade’ do que será observado em campo é um sinal claro de que o processo etnográfico já alcançou um nível considerável de profundidade, apesar de ser impossível prever ou normatizar o momento em que isso acontecerá com cada processo. Por outro lado, sabe-se que isso depende do avanço da pesquisa nos níveis teórico e empírico.

Na situação atual da presente investigação, não é possível definir as condições de previsibilidade em campo, o que serve de índice de que o trabalho etnográfico ainda não se aprofundou o suficiente. É possível perceber um bom nível de previsibilidade no que diz respeito ao dado musical da Folia do Divino em Guaratuba, no entanto, em se tratando dos processos de ensino/aprendizagem musicais, que é o objeto de estudo propriamente dito, a vivência ainda é surpreendente.

Por outro lado, essa previsibilidade nunca poderá ser total, dado que qualquer tradição carrega em seu cerne as condições de sua própria mudança, tal como Seeger coloca: “O fato de que sempre existirá uma próxima vez, aponta para o que podemos chamar de tradição. O fato de que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior produz o que podemos chamar de mudança. As descrições desses eventos formam a base da etnografia da música.” (SEEGER, 2008, p. 238)

Para usar os termos de Seeger (2008), no caso do presente trabalho, a regularidade anual da Romaria do Divino, bem como a rigidez da estrutura formal de

sua música e ritual (Chegada, Agradecimento, Despedida, inseridos nos Ciclos musicais e rituais de cada dia e do período de romaria dentro do ano cristão) apontam para sua ‘tradição’, e conseqüentemente, para sua manutenção através dos processos de ensino/aprendizagem. Por sua vez, os espaços de improviso, as características especiais da Despedida no contexto ritual, as adaptações práticas necessárias para a continuidade da tradição, na configuração dos músicos, bem como no itinerário da romaria, apontam para processos de ‘mudança’ e por sua vez no desenvolvimento de habilidades musicais e extra musicais muito versáteis e úteis no repertório dos foliões.

Apesar de se tratar de uma investigação etnomusicológica, nem todas as idas a campo resultaram em registros musicais⁵⁶, até por que a maior parte da experiência se deu fora do período em que a Romaria ocorre de fato, e assim sendo, não se deparou com a música investigada em campo nessas ocasiões. Tampouco isso minimiza a importância das mesmas experiências em campo.

No ano de 2010, os trabalhos empíricos ‘pilotos’ que envolveram contato direto com a música, foram basicamente dois, descritos a seguir. Em Guaratuba, passou-se uma tarde⁵⁷ acompanhando a Romaria, bem como gravando a música⁵⁸. O Mestre Naico é o contato com a Folia de Guaratuba. Já em Ilha de Valadares, foi feita uma visita à Associação Cultural Mandicuera⁵⁹, com interesse já direcionado para a música da Folia do Divino, que resultou em muito diálogo, bem como numa execução ‘particular’, fora do contexto da Romaria, com intuito de apresentar a música ao pesquisador. O Mestre Aorélio Domingues coordena a Associação, bem como é o contato com a Folia de Valadares. Houve também algumas tentativas frustradas de acompanhar a Folia com esse mesmo grupo de foliões, percorrendo ilhas da baía de Paranaguá. Diversas dificuldades de comunicação e locomoção

⁵⁶ Tal como já se atentou no presente trabalho, no momento em que fora apresentada a transcrição da música gravada em Guaratuba, cabe salientar que o objetivo da pesquisa não é produzir transcrições ‘perfeitas’, mas principalmente, algo como ‘mapas mínimos’ que ajudem a compreender essa música.

⁵⁷ Relato 5 – Guaratuba, Domingo, 13 de junho de 2010. Vide ANEXOS.

⁵⁸ A referência bibliográfica a seguir traz um trabalho de campo profundo sobre a Romaria do Divino, acompanhando o itinerário dos foliões, no entanto sem priorizar o aspecto musical:
SILVA, Adriana Oliveira; **A folia do Divino: experiência e devoção em São Luis do Paraitinga e Lagoinha**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, USP, São Paulo, 2009

⁵⁹ Relato 2 – Visita à associação Mandicuera, Valadares, Sábado, 22 de maio de 2010. Vide ANEXOS.

impediram que essa experiência lograsse.⁶⁰ Os motivos do insucesso dizem respeito principalmente às diferenças de organização do tempo cotidiano entre o pesquisador e os caiçaras⁶¹ foliões, bem como das condições geográficas.

Houve outras visitas para manter tais contatos nas duas cidades, bem como para conversar com os mestres, o que também foram imprescindíveis para se compreender alguns aspectos mesmo musicais.

Para preparar a ida ao campo empírico, foram levantados dados a partir da revisão de literatura.⁶² Por sua vez, essa revisão cooperou para uma melhor contextualização histórica do objeto de estudo, tendo sido levantadas diversas informações importantes para compreender um pouco melhor a trajetória histórica da tradição da Folia do Divino. Entrementes, a revisão resultou no encontro de um registro musical histórico (transcrição musical de caráter descritivo da Folia do Divino) (ZILI 1976, p. 13)⁶³ que será abordado e analisado no decorrer do trabalho. Ainda proporcionou informações mínimas sobre a tradição da Folia, para que os primeiros momentos no campo de investigação lograssem minimamente o estabelecimento de relações de confiança para continuidade da pesquisa. Igualmente, ofereceu uma noção das condições atuais da produção acadêmica acerca dos temas abordados no presente trabalho.

A experiência de campo empreendida já no ano de 2011, que resultaram em contato direto com a Romaria, consistiu basicamente em quatro visitas. A primeira ocorreu durante uma tarde e noite em Guaratuba, no domingo dia 17 de abril, acompanhando o Lançamento das Bandeiras e respectivamente acompanhando os preparativos para esse evento. A segunda consistiu em dois dias inteiros (sexta-feira e sábado, dias 20 e 21 de maio) acompanhando a Folia, percorrendo com o grupo de Mestre Naico as regiões de: Colônia Cambará, Sertão e Sertãozinho, todas nas

⁶⁰ Todos os detalhes dessas tentativas frustradas foram devidamente relatados no caderno de campo: Relato 1 - Curitiba, primeira semana de maio de 2010. Vide ANEXOS.

⁶¹ Para 'caiçara': Cf. Capítulo 2.1 A bandeira do Divino no litoral paranaense. Considerando que o presente texto apresentará diversas vezes a palavra 'caiçara', não se repetirá mais essa nota explicativa para não prejudicar a fluência do texto.

⁶² Logo ao início da revisão de literatura, encontrou-se um documentário em DVD sobre a Folia do Divino no Litoral Paranaense (MARCHI & OSAKI, 2008). Trata-se de um documentário com fins de difusão cultural no qual é retratado a Folia do Divino no Litoral Paranaense, concentrando-se no grupo do mestre Aorélio Domingues em Ilha de Valadares (Paranaguá), e também mostrando um pouco da folia de Guaratuba com o grupo do Mestre Naico. Consistiu num importante material para esse momento de preparo anterior ao trabalho de campo propriamente dito, e também fornece informações bastante importantes para a presente investigação.

⁶³ Cf. ANEXOS para a transcrição musical, e REFERÊNCIAS para a bibliografia.

proximidades do município de Matinhos. É interessante colocar que também se acompanhou o Pouso e a Alvorada durante esses dois dias, e nesse sentido houve uma experiência de imersão no cotidiano normal dos Foliões, ou seja, dormindo em casa alheia, compartilhando costumes alimentares caiçaras e levantando-se às seis da manhã para cantar a Alvorada. A terceira visita se deu na sexta-feira dia 3 de junho, acompanhando a Romaria durante uma tarde, na região de Cabaraquara, já às margens da baía de Guaratuba. Ainda houve uma quarta visita por ocasião do fechamento das festividades ao Divino em 17 de julho de 2011, na qual os foliões acompanharam uma grande romaria com os fiéis, padres e outros párocos da igreja Matriz, executando cantorias intermitentes em todo o percurso.⁶⁴

3.2 REFERENCIAIS TEÓRICOS PARA ANÁLISE DE DADOS: SEMIÓTICA, PSICOLOGIA SÓCIO HISTÓRICA E ETNOMUSICOLOGIA DO ENSINO/APRENDIZAGEM

Para uma proposta de compreensão de alguns aspectos do ensino/aprendizagem da música da Folia do Divino no Litoral Paranaense, serão abordados a seguir os três aportes teóricos que foram fundamentais para a escrita da presente dissertação, bem como os respectivos conceitos e noções que se mostraram importantes para a perspectiva da presente pesquisa.

3.2.1 A Semiótica

Tal como foi visto em Rockwell (1987), a etnografia é um trabalho paralelo de investigação conceitual e investigação em campo. No que diz respeito ao nível conceitual, é a investigação conceitual que oferecerá ferramentas para o auxílio da melhor compreensão daquilo que é vivido em campo.

⁶⁴ Descrição detalhada no Caderno de Campo, Relato 12 – Guaratuba, Domingo, 17 de julho de 2011. Vide ANEXOS.

No caso da presente pesquisa, a partir da busca de métodos de análise musical apropriados para a etnomusicologia, deparou-se com a análise semiótica proposta por Nattiez (2004), que será melhor explanada a seguir.

3.2.1.1 Da necessidade metodológica de análise de dados e da escolha da semiótica

As dificuldades inerentes à prática etnográfica, que em muito concernem à necessidade de se transpor aquilo que é vivido e observado em termos que possam ser compreendidos por outra comunidade cultural ou sistema de significações, é algo amplamente apresentado e discutido na literatura especializada. Ruiz (2000, p. 100) comenta a natureza interdisciplinar tão comum à formação dos etnomusicólogos, que por necessidade estão acostumados a transitar entre várias áreas do conhecimento, e dentre elas as disciplinas vinculadas à linguística por conta desse tipo de dificuldade supracitada. Por outro lado, para psicologia sócio histórica e sua abordagem do desenvolvimento humano, que se baseia principalmente em estudos comparativos entre comunidades culturais diferentes, não poderia ser de outra maneira: as mesmas dificuldades também se impõem, pois o fundamento é também o trabalho de campo (LURIA, 1998, p. 43; ROGOFF, 2005).

Ao tratar de diferentes abordagens do campo e quais as consequências destas para um estudo do desenvolvimento humano, a autora escreve:

A pesquisa sobre as questões da cultura inerentemente exige um esforço para examinar o significado de um sistema nos termos de outro. Algumas pesquisas são abertamente comparativas entre comunidades culturais, mas, mesmo na pesquisa êmica, na qual a meta é descrever os hábitos de uma comunidade cultural em seus próprios termos, uma descrição que faça sentido para as pessoas da comunidade precisa começar em termos que também faça sentido fora do sistema. Muitas vezes as descrições se dão em uma linguagem diferente daquela dos membros da comunidade, seja entre um idioma nacional e outro, ou entre termos populares e termos acadêmicos. Todas as linguagens se referem a conceitos de importância local, de formas um pouco diferentes das outras, refletindo conceitos culturais, em um esforço para se comunicar. Sendo assim, a questão da 'tradução' – e a consideração do significado e a comparabilidade das situações e das idéias entre diferentes comunidades – é inescapável. (ROGOFF, 2005, p. 36).

Uma das dificuldades obviamente esperadas da presente investigação era como se aproximar da tradição musical da Folia do Divino, evitando uma abordagem ‘ética imposta’ (ROGOFF, 2005, p. 35), ou seja, que não impusesse significações acadêmicas às nativas.⁶⁵ Ao mesmo tempo, seja qual fosse a abordagem escolhida pela pesquisa, esta deveria permitir também o acesso ao que a autora chamou de ‘significado de um sistema nos termos de outro’. Tal como ela explica na sequência, mesmo numa pesquisa ‘êmica’ (Rogoff, 2005, p. 35-36), ou seja, que busca uma compreensão nos termos da comunidade cultural nativa, haverá a necessidade se traduzir em termos que também faça sentido fora do sistema. Deve-se destacar a importância dada pela autora nesse contexto à questão da tradução, dos significados em diferentes comunidades, colocada por ela na última frase dessa passagem como simplesmente ‘inescapável’.

Portanto, a escolha das ferramentas de coleta de dados, tanto quanto das ferramentas conceituais para essa abordagem do campo, são imprescindíveis para que o ponto de partida da investigação esteja em mínimas condições de seguir para uma compreensão a nível ‘êmico’. Se a direção mais abrangente da presente pesquisa é compreender os processos de ensino/aprendizagem musicais em tradições orais, e assim sendo, passíveis de serem generalizados ou ampliados para uma compreensão desses processos em qualquer comunidade, uma abordagem ‘ética imposta’ simplesmente não comportaria esse objetivo.

Em relação às escolhas de ferramentas conceituais para se deparar com a alteridade musical, optou-se analiticamente pela abordagem semiótica proposta por Nattiez (2004). As vantagens dessa opção se baseiam principalmente no

⁶⁵ Tampouco forçar a produção de um discurso nativo sobre a própria música é a opção da presente proposta de trabalho. Turino (1999), a partir do conceito de *habitus* advindo de Bourdieu, também atenta ao fato de que produzir um relato verbal considerado pela academia como ‘nativo’ sobre práticas observadas pelo etnógrafo é tão artificial quanto produzir um relato claramente acadêmico e externo sobre a mesma prática, apesar de os dois tipos de relatos sofrerem de artificialidades de diferente natureza. Lê-se: “[...] as coisas do *habitus* ‘não precisam ser ditas’, pelo menos em situações um tanto homogêneas em que são mínimas as visões de mundo concorrentes. Esta idéia é importante pelo menos para questionar a ênfase atual na Etnomusicologia, da ‘descoberta’ de verbalizações a respeito de teorias musicais nativas. Bourdieu caracteriza a elicitación de sistemas de regras a partir dos informantes nativos, e penso que em muitos casos acertadamente, como fadadas a levar à construção de um relato artificial porque, se não faz parte do discurso normal das pessoas, o sistema de regras assim abstraídas precisa ser criado por verbalizações duplamente atípicas junto a alguém estranho [o pesquisador] que, muitas vezes, já está implicado em relações assimétricas de poder. [...] esta abordagem privilegia uma certa maneira de conhecer típica da sociedade ocidental e da academia, como também dá primazia ao código lingüístico [*sic*], o qual por si mesmo constitui uma atitude culturalmente específica.” (TURINO, 1999, p. 16).

fundamento de que a análise do material musical pressupõe a inserção dessa música em um sistema cultural, e assim sendo a análise sempre pressuporá o trabalho de campo. Evita-se isolar o aspecto sonoro dos outros níveis de 'significação' do evento musical tal como ele se apresenta espontaneamente inserido em outras práticas culturais e universos imaginários e simbólicos de uma dada comunidade (NATTIEZ, 2004). Ruiz (2000, p. 100) comenta sobre os usufrutos que a etnomusicologia faz das ferramentas da linguística, do quanto isso é comum e válido, corroborando as opções do presente trabalho. A psicologia sócio histórica traz contribuições nesse sentido, ao demonstrar a mediação simbólica atuando na percepção sonora e musical (RATNER, 1995 p. 12, 16, 64)

Por outro lado, como foi abordado por Rogoff (2005) no trecho supracitado, as dificuldades sempre passam pelo nível das 'traduções', das transposições para campos e sistemas de significação diferentes. Tratando das dificuldades de se desvencilhar da 'teia' de significações da cultura do investigador quando esse se depara com a alteridade e supõe encontrar semelhanças concretas com as práticas de sua comunidade originária, a autora escreve:

Mesmo quando este está interessado no estudo de algo que parece muito concreto e envolve pouca inferência (como, por exemplo, se as pessoas estão se tocando), é necessária alguma compreensão das práticas e dos significados locais para decidir quando e onde observar e como interpretar um comportamento (por exemplo, considerar ou não o toque como evidência de estímulo ou sensibilidade a um bebê). (ROGOFF, 2005, p. 36).

Dessa forma, a partir da abordagem sócio cultural da autora, fica claro que ao se propor uma pesquisa que aborde uma tradição musical desconhecida do pesquisador, tal como é o caso do presente trabalho, faz-se indispensável a experiência em contato direto com a respectiva tradição e assim sendo, o trabalho de campo é o ponto de partida para todas as escolhas metodológicas e teóricas do presente trabalho. Entretanto, deve-se considerar a importância recorrente dada por Rogoff à questão das significações, pois isso dá subsídios concretos para o uso de uma abordagem semiótica. Esta última consiste num arcabouço conceitual desenvolvido especialmente para abordar os eventos sócio-culturais. Por sua natureza essencialmente perspectivista, proporciona muitas vantagens principalmente nesse primeiro contato com a alteridade musical. Trata-se de um sistema conceitual de amplo alcance, permitindo análises múltiplas de um mesmo fenômeno. Portanto,

elegeu-se como ferramenta para o que a autora chama de ‘compreensão das práticas e dos significados locais’, a intersecção disciplinar da semiótica com a etnomusicologia. Tal intersecção proposta por Nattiez será apresentada a seguir.

3.2.1.2 As possibilidades técnicas da semiótica musical proposta por Nattiez

A partir das práticas piloto de campo, registros feitos em campo, bem como de registros terceiros, tais como trechos do documentário (MARCHI & OSAKI, 2008), e mesmo uma partitura de 1930 (ZILI, 1976) a presente pesquisa empreendeu um procedimento de análise semântica musical⁶⁶ fundamentando-se nas categorias de análise propostas por Nattiez (2004). O foco estará na manifestação da cidade de Guaratuba por ter sido o trabalho de campo mais consistente até agora.

Seguindo a proposta de Nattiez (2004, p. 9-11) e suas quatro atividades de semântica musical em etnomusicologia, a base será de um esboço de ‘reconstituição musicológica das significações’ (*Ibidem*, p. 9), por hora num nível e pretensão de um trabalho piloto. Não se empreenderão as práticas de ‘abordagem experimental’ nem tampouco de ‘investigação hermenêutica das significações’ (*Idem*).

Mapear os aspectos relevantes e seus tipos de relevância em nível semântico nessa música de tradição oral torna-se imprescindível para melhor compreender quais elementos estão sendo passíveis de serem modificados e quais são considerados essenciais para a tradição. A partir desse tipo de mapeamento supõe-se que será possível compreender melhor o que vêm sendo ensinado e aprendido pelos protagonistas dessa música, em um nível histórico. O fundamento para se elaborar tal ‘mapa é a ida a campo’ (*Ibidem*, p. 10-11).

Tentando estabelecer um ponto de partida semiótico para compreender e melhor organizar o campo dos saberes e práticas etnomusicológicos, o autor adentra às problemáticas inerentes ao ‘choque cultural’ na experiência com uma alteridade musical. Nesse sentido, ele tenta ir além de uma mera ‘tradução’ da

⁶⁶ Tal análise será resumidamente apresentada no Capítulo 4.1 – Análise da Folia a partir da semiótica musical proposta por Nattiez.

música do 'outro' a uma linguagem musical de nossa cultura. É necessário destacar que o problema colocado é o de traduzir de uma linguagem musical para outra linguagem musical, e isso é que se coloca como problemático, dado que como foi visto a partir de Rogoff (2005, p. 36), algum nível de tradução é sempre inescapável na experiência de alteridade, mesmo musical.

Ao defender a necessidade de se colocarem as 'remissões extrínsecas' no centro das atenções etnomusicológicas o autor coloca:

A semântica musical, por sua vez, se interessa pelas significações afetivas, emotivas, imagéticas, referenciais, ideológicas, etc., que o compositor, o executante e o ouvinte vinculam à música, e é delas que tratarei neste artigo. Mesmo reconhecendo de bom grado que sua presença e sua natureza variam segundo as épocas e as culturas, parece-me importante sublinhar o fato de que elas e a música são consubstanciais – eu inclusive proponho que as consideremos como sendo um *parâmetro imanente* da música, de importância igual à altura, à duração, ao timbre, etc. (cf. NATTIEZ, 2002): ***não existe peça ou obra musical que não se ofereça à percepção sem um cortejo de remissões extrínsecas, de remissões ao mundo. Ignorá-las levaria a perder uma das dimensões semiológicas essenciais do «fato musical total»*** e eu proponho, numa primeira tentativa de definição, que a expressão de «semântica musical» seja reservada ao estudo dessa dimensão através da qual o processo semiótico musical remete, não a outras estruturas musicais, mas à vivência dos seres humanos e à sua experiência do mundo; donde a expressão «remissões extrínsecas» que acabo de empregar. (NATTIEZ, 2004, p. 7, grifo nosso).

Assim sendo, o autor está chamando a atenção para o fato de que é impossível se deparar com a música de outra cultura com uma perspectiva etnocêntrica (e diria então 'musicocêntrica') e pretender compreendê-la de fato (evitando somente apreendê-la a partir dos sistemas musicais nativos do pesquisador). Esse 'musicocentrismo' impediria acessar o que um dado 'fato musical' representa, o lugar que ocupa, e as funções do mesmo para uma dada cultura diferente. Historicamente é sabido que a postura da etnomusicologia empreendeu muitas vezes uma 'submissão' da música do outro à música dita ocidental, estabelecendo eixos de progressão e valores, enfim, julgando essa alteridade muito antes de compreendê-la.

Essa postura foi chamada por Rogoff de abordagem 'ética imposta' (2005, p. 35). No entanto, o ponto de partida invariavelmente sempre é uma prática de ética imposta, e com isso há que se ter consciência de que o 'alvo', o objeto de estudo, está em movimento constante entre as compreensões locais e globais (*Ibidem*, p. 35). É sabido então que a presente análise provavelmente apresenta

‘superinterpretações’ que só poderão ser superadas no diálogo constante com a experiência de campo e com as categorias ‘êmicas’ alcançadas na mesma: “a nova compreensão se transforma na compreensão ética imposta atualmente e constitui o ponto de partida da próxima linha de estudo, em um processo de refinamento e revisão constantes.” (*Ibidem*, p. 36). Logo, as pesquisas culturais tendem a conjugar procedimentos ‘êmicos’ e ‘éticos derivados’ durante todo o seu percurso.

Retomando a proposta de Nattiez e suas incursões com a semiótica, há que considerar que as ditas ‘remissões extrínsecas’ existem, mesmo na música ocidental de concerto. Nas práticas musicais ditas ocidentais, as remissões extrínsecas são vistas com maus olhos no ambiente da erudição musical ocidental. São pensadas de maneira abstrata, praticada com níveis de representação de algo como uma ‘pureza estética’ e a partir de um ideal de ‘incorruptibilidade’ às associações extra musicais. O autor chama a atenção de que se trata de práticas da cultura dita ocidental e acadêmica (NATTIEZ, 2004, p. 11-12), e que se faz necessário abrir mão das mesmas ao se deparar com outras culturas, pois tais práticas simplesmente sequer fazem sentido para outras culturas, e são vistas pelas mesmas como um despropósito. Por outro lado, a partir da psicologia sócio histórica e da constatação da mediação simbólica atuando sobre a percepção musical, essas remissões extrínsecas podem ser entendidas exatamente como os mediadores que regulam a percepção musical dos nativos de uma dada tradição musical, de maneira muitas vezes completamente diversas daquelas atuantes na percepção do investigador, advindo de outra cultura, de outro universo simbólico, de outras tradições musicais. (RATNER, 1995, p. 64).

O ‘fato musical total’ (NATTIEZ, 2004, p. 7, 11, 22, 27) passa a ser compreendido então como uma perspectiva sobre as práticas musicais enquanto inseridas num conjunto de outras práticas, costumes, significações, tradições, enfim, todo o conjunto que faz de uma cultura diferente de outras. Retirá-las desse contexto no intuito de abordar a ‘pureza’ do dado sonoro é simplesmente um erro para os propósitos da etnomusicologia e para uma possibilidade de compreensão do processo de ensino/aprendizagem musical. Consequentemente seria um erro também para os princípios gerais da abordagem empreendida pelo presente trabalho. No entanto, o ponto de partida permanece sendo a música.

Para cada aspecto a ser analisado, o autor propõe que se sigam quatro instancias descritas por ele como essenciais na descrição de semânticas musicais, a saber:

- a) 'significantes pertinentes': levantamento e descrição da matéria sonora a partir de uma percepção de o que é mais relevante para cada aspecto (*Ibidem*, p. 21-22);
- b) 'estabelecimento dos significados': busca e descrição de à que se remetem os significantes e/ou interpretantes (*Ibidem*, p. 21, 23);
- c) 'atores da semantização': a semantização é feita por seres humanos desde os extratos mais concretos (fisiologia, etc.) até os extratos simbólicos, não havendo ordem quantitativa nessa descrição; e esses seres humanos estão inseridos em relações sociais e culturais que tem implicações diretas na música (*Ibidem*, p. 21, 25);
- d) 'papel dos contextos': a semantização ainda depende do contexto, ou seja, da circunstancia cultural e histórica, na medida em que se situa em um campo semântico específico de uma cultura, num momento específico da história dessa cultura. (*Ibidem*, p. 21, 26-27).

3.2.2 A Interface entre Etnomusicologia e Psicologia Sócio Histórica

Na tentativa real de um diálogo entre tais duas áreas do conhecimento, surgem similaridades entre conceitos e complementaridades de noções sobre o processo de ensino/aprendizagem. Prevenindo uma ingênua e inócua sobreposição de palavras, serão tratados a seguir alguns conceitos das duas áreas, suas possibilidades de complementação mútua, suas diferenças e suas aplicabilidades no caso da presente investigação.

3.2.2.1 O conceito de informalidade do ensino/aprendizagem musical para a Etnomusicologia e o papel da observação e participação para a Psicologia Sócio histórica

De acordo com o que foi possível verificar em campo, somado ao conteúdo do DVD de Marchi⁶⁷, além da revisão de literatura, pode-se afirmar que a tradição musical da Folia do Divino não vem sendo passada pelas gerações a partir de metodologias formais. Ainda é possível afirmar também que sequer um papel e/ou função pessoal e exclusiva de ‘ensinar’ a música da Romaria esteja presente. Assim sendo, na tradição abordada aqui parece não existir de forma verbalizada, tampouco escrita, uma sistematização sobre o ‘como’ se deve ensinar essa música, e tampouco há dentre todos os papéis sociais previstos na prática da Folia do Divino algum que esteja predefinido ou imbuído exclusivamente dessa função. Não há nada parecido com um professor dessa música. Não faz parte dessas práticas algo semelhante à atividade de alguém se dedicar exclusivamente, num dado período de tempo, a ensinar essa música. Conseqüentemente, não há a figura de um aluno ou aprendiz que possa ser comparado a algo semelhante às práticas comuns de conservatórios ou escolas de música. É possível concluir então que a Folia do Divino vem sendo ensinada e aprendida de maneira informal e sem o uso de suportes escritos.

Na tentativa de caracterizar a diferença entre métodos formais e informais de ensino/aprendizagem musicais, Rice escreve o seguinte: “A outra [metodologia], típica das crianças, mas de modo algum limitado a eles, é a aprendizagem informal que consiste em observar os adultos e crianças mais velhas fazendo música e a autoinstrução possibilitada pela notação da música e do som gravado” (RICE, 2003, p. 72-73, tradução nossa)⁶⁸. Logo, para esse autor, a observação e a auto-instrução a partir de gravações ou escrita musical são o cerne do funcionamento dos processos informais de aprendizagem musical. Assim sendo, seu conceito de aprendizagem informal é abrangente o suficiente para abarcar tradições com suporte

⁶⁷ Para esclarecimentos sobre o material contido no DVD, Cf. nota 62.

⁶⁸ “The other [methodology], typical of children but by no means limited to them, is informal learning that consists of observing adults and older children making music and of self-tutoring made possible by music notation and recorded sound”.

escrito e suporte puramente oral. Portanto, essas duas variáveis parecem não terem implicações mútuas: é possível que uma tradição oral tenha métodos formais ou informais de ensino/aprendizagem, assim como uma metodologia informal poderá ser encontrada em tradições que fazem uso de suporte escrito tanto quanto em tradições orais. Métodos informais são diferentes dos formais. Suportes escritos e/ou de áudio são diferentes dos suportes de tradições puramente orais. Entretanto, a partir de Rice, esses dois níveis não se implicam mutuamente, apesar de provavelmente produzirem processos diferentes na medida em que se articulam.

Para o presente objeto de estudo, a situação é a de uma tradição eminentemente oral, e um processo de ensino/aprendizagem que, ao que tudo indica, se baseia na informalidade. Assim sendo, ao se tratar de oralidade, tal como é o caso da presente pesquisa, para Rice a base do ensino/aprendizagem será a observação, e por outro lado, possivelmente o uso de gravações.

Para além da importância dada por Rice na passagem acima à observação e autoinstrução para os processos informais de aprendizagem musical, Rogoff coloca a observação e a participação em atividades comunitárias como primordial para todo e qualquer processo de ensino/aprendizagem humano. Desde objetivos e áreas do saber diferentes, os dois autores concordam com o fato de que a observação tem função básica nos processos de ensino/aprendizagem. Rogoff escreve:

As diferenças culturais costumam ser variações sobre temas de importância universal, com ênfases diferenciadas no valor dado a práticas específicas, em vez de diferenças do tipo 'tudo ou nada'. Por exemplo, as formas de aprender das crianças variam em diferentes comunidades, como alunos de escola formal, aprendizes de um ofício, ou os que ajudam na fazenda. Ao mesmo tempo, no entanto, todas as crianças aprendem a partir da observação e da participação em *algum* tipo de atividade comunitária. (ROGOFF, 2005, p. 62).

É possível então integrar as visões dos dois autores. Rice dá um papel central para a observação nos processos informais na aprendizagem da música. De acordo com Rogoff, a constatação de Rice pode ser considerada nada mais que a observação desse fenômeno anterior, que diz respeito a todo e qualquer tipo de ensino/aprendizagem humanos: todas as crianças aprendem a partir da observação e da participação em atividades comunitárias. Para a autora, não se trata somente de algo básico para a aprendizagem musical: a observação tal como se apresenta no ser humano está no cerne da condição humana. No momento em que o presente

texto abordar o conceito de zona de desenvolvimento proximal a natureza humana da observação e da imitação serão retomadas e aprofundadas.⁶⁹

Rice por sua vez está tratando de processos informais em qualquer faixa etária. O autor parte de uma visão etnológica, não tendo como foco a questão do desenvolvimento humano de forma mais abrangente. Entretanto, cita Merriam e outros autores para coadunarem com a opinião de que o estudo dos processos de ensino/aprendizagem musicais apontam para uma melhor compreensão da cognição humana, das manifestações culturais e do comportamento socialmente estruturado (RICE, 2003, 82). E dentre os aspectos essenciais do processo de ensino/aprendizagem, para Rice também serão encontrados a observação e a imitação:

Muitas tradições musicais são "aprendidas mas não ensinadas" em um processo que poderia ser chamado de "aural-visual-tátil". Estudos sobre a aprendizagem informal enfocam os aspectos cognitivos e comportamentais da observação e imitação; o uso de gravações; a aquisição de conceitos abstratos sobre música; e as vantagens da aprendizagem informal sobre a instrução formal para muitos tipos de música de tradição oral. (RICE, 2003, p. 77, tradução nossa).⁷⁰

Rogoff (2005), por sua vez está se debruçando sobre o desenvolvimento humano, e não somente sobre a música. Ela considera as especificidades desses processos de ensino/aprendizagem nos diferentes momentos do desenvolvimento. Ao mesmo tempo, exatamente por buscar os processos mais básicos e essenciais do desenvolvimento humano, consegue isolar a 'observação' e a 'participação em atividades comunitárias' como a base de todo e qualquer processo de ensino. Para o caso da Folia do Divino, faz-se necessário essa depuração da teoria de Rogoff por conta da importância observada na relação entre a infância e a função do Tiple⁷¹. Outrossim, na Folia todo o processo de ensino/aprendizagem e desenvolvimento

⁶⁹ Este conceito será desenvolvido no Capítulo 3.2.3.1 – O conceito de zona de desenvolvimento proximal em Vigotski e suas implicações; e discutido no Capítulo 4.3 – Da função musical 'pedagógica' do tiple e sua relação com o conceito de zona de desenvolvimento proximal.

⁷⁰ Many musical traditions are "learned but not taught" in a process that might be called "aural-visual-tactile". Studies of informal learning focus on the cognitive and behavioral aspects of observation and imitation; the use of recordings; the acquisition of abstract concepts about music; and the advantages of informal learning over formal training for many kinds of music in oral tradition.

⁷¹ A relação entre a função do Tiple e o conceito de 'zona de desenvolvimento proximal' será aprofundada no respectivo Capítulo 4.3 – Da função musical 'pedagógica' do tiple e sua relação com o conceito de zona de desenvolvimento proximal.

musicais parece estar intimamente intrincado com o desenvolvimento em diversos outros aspectos da vida caíçara.

Se Rogoff coopera com a presente investigação por dar uma atenção específica ao desenvolvimento, Rice pode esclarecer outros detalhes sobre tradições orais que continuam seguindo um paralelo de corroboração com as colocações da autora e da abordagem da psicologia sócio-histórica. Na abordagem de Rice tal como foi levantado até o momento, não há uma consideração específica sobre a infância. Na abordagem de Rogoff, por sua vez, não são analisadas as especificidades da música. Nesse sentido o presente trabalho empreende um diálogo construtivo entre esses dois autores para abordar o processo de ensino/aprendizagem musical da Folia do Divino no litoral do Paraná.

Seguindo as contribuições de Rice, na citação abaixo se introduz a ideia de que os métodos de ensino/aprendizagem estão intimamente ligados à natureza dessa música enquanto uma manifestação cultural articulada dentro de hábitos e tradições específicas:

Muitos etnomusicólogos e outros que trabalham com a etnomusicologia acreditam que, para a música transmitida na tradição oral, os métodos tradicionais informais são superiores à instrução formalizada. Nas ilhas Shetland da Escócia, quando a aprendizagem informal dominou, "aproximadamente um terço dos homens e jovens da aldeia podia 'tirar uma melodia na rabeça'". Quando um professor introduziu aulas de rabeça em uma escola primária em 1978, ele começou com 20 alunos. Quatro anos depois, apenas um aluno continuou a tocar. Peter Cooke acusa, como motivo desse fracasso, a pressão associada às abordagens de ensino musical advindas da música clássica, se comparadas com as abordagens mais descontraídas, estimulantes, e convidativas em relação ao aprendizado, advindas dos contextos tradicionais. (RICE, 2003, p. 78, tradução nossa).⁷²

O autor aqui indiretamente atenta ao fato de que os métodos informais, tão comuns em músicas de tradição oral, não se apresentam meramente como formas menos sofisticadas de ensinar e aprender música. O que está em jogo é que esses métodos informais não surgem por acaso, pois se relacionam de alguma maneira

⁷² Many ethnomusicologists and those they work with believe that, for music transmitted in oral tradition, traditional informal methods are superior to formalized training. In the Shetland Islands of Scotland, when informal learning held sway, "approximately one-third of the men and youths of the village could 'take a tune out of the fiddle.'" When a teacher introduced fiddling lessons in a primary school in 1978, he started with 20 students. Four years later only one student continued to play. Peter Cooke blames this lack of success on the pressure associated with classical-music approaches to music education, compared with the more relaxed, encouraging, accepting approach toward learning in traditional settings.

com a função social dessa música. Por algum motivo, a tradição musical em questão se articula de tal maneira com um processo informal de ensino/aprendizagem que passa a ser necessário, e não somente um sinal de nível mais baixo numa linha progressiva de 'desenvolvimento tecnológico', tal como muitas vezes já fora interpretado.

Há que demarcar aqui que esse tipo de noção progressista diverge da abordagem feita aqui sobre a diversidade cultural, a partir da psicologia sócio-histórica e da etnomusicologia. A especificidade da imitação no brincar e no jogo é exatamente uma idiosincrasia e sofisticação humana que promove o imenso abismo existente entre as vicissitudes do desenvolvimento em qualquer dos grupos humanos em relação aos outros animais. Na citação acima, ao tratar da interpretação de Cooke⁷³ (1986, p. 129, *apud* RICE, 2003, p. 78) sobre o caso descrito, consideram-se as vantagens de métodos informais por serem menos tensos, mais abrandados, encorajadores, e convidativos.

Tais colocações incitam a presente pesquisa a considerar que a natureza do processo de ensino/aprendizagem espontaneamente surgido na tradição da Folia do Divino estaria diretamente relacionada, implicando e sendo implicada pelo lugar e função sociais e simbólicos que essa música ocupa na tradição e na vida daqueles que a compartilham⁷⁴.

3.2.3 A Psicologia Sócio Histórica.

O campo de conhecimento da Psicologia é sabidamente complexo, dividido em várias linhas e escolas teóricas que se diferenciam por fundamentos filosóficos, concepções de ser humano e de mundo muitas vezes incompatíveis. Trabalhar com aportes teóricos da psicologia exige, sobretudo, cuidado e esclarecimento epistemológico. Nesse subitem serão apresentados aspectos considerados importantes da visão de desenvolvimento humano proposto pela Psicologia Sócio

⁷³ COOKE, Peter; **The Fiddle Tradition of the Shetland Isles**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 129.

⁷⁴ Tais relações serão desenvolvidas no Capítulo 4.2 – Da função da informalidade: inseparabilidade entre música, devoção e ensino/aprendizagem a partir de Rice.

Histórica. Em conjunto com os outros aportes teóricos, o presente trabalho busca uma coesão na maneira de se compreender o ser humano e por sua vez o lugar da música para o mesmo. Num segundo momento esse arcabouço servirá para se debruçar sobre as especificidades do processo de ensino/aprendizagem da música da Folia do Divino.

Um grupo de teóricos russos em particular fundou direções novas para problemas antigos da psicologia de sua época, mas que ainda hoje reverberam com atualidade. Num momento em que essa área do conhecimento humano se via num profundo e negativo impasse⁷⁵, surge o trabalho articulado de três pesquisadores, a saber: Vigotski, Luria e Leontiev (GÓES, 2000, p. 26).

A questão era tão menos descartar o conhecimento anteriormente construído pela psicologia, mas sim superar alguns empecilhos e propor uma visão de ser humano que conseguisse se desvencilhar do impasse das dicotomias (GÓES, 2000, p. 21; RATNER, 1995, p. 9-11; LURIA, 1998) e da impossibilidade de se compreender o ser humano em suas importantes idiossincrasias em relação aos outros animais (RATNER, 1995, p.13-19). Para tanto, cada um desses autores citados se concentrou em um foco da investigação psicológica, mantendo estreitas trocas que proporcionaram uma proposta de superação daqueles impasses.

Alexander Romanovich Luria se concentrou na base neurológica dos processos mentais e das capacidades simbólicas especificamente humanas. Propôs uma nova abordagem do cérebro que superava o ímpeto localizacionista e determinista das investigações anteriores (RATNER, 1995). Alexis Leontiev debruçou-se sobre as relações entre desenvolvimento do psiquismo humano, trabalho, cultura e história tendo como foco a função mediadora dos instrumentos criados pelo ser humano. Assim, aprofundou-se nas investigações sobre o brinquedo e o jogo na infância, elaborando os fundamentos do que é conhecido como Teoria da Atividade (RATNER, 1995; LEONTIEV, 1998a, 1998b). Lev Semenovitch Vigotski, por sua vez, empreendeu a introdução do método marxista à investigação da psicologia humana, usufruindo então do materialismo dialético para propor uma compreensão do desenvolvimento humano como um processo social,

⁷⁵ Esse impasse se relaciona a problemas teóricos tais como: as limitações do paralelismo psicofísico para a compreensão do ser humano; a dicotomia social/individual; os paradigmas de sujeito ativo/passivo; e conseqüentemente dos reducionismos individualistas, biológicos ou sociológicos.

histórico e cultural, sempre se articulando com as pesquisas e descobertas neurológicas de seu tempo (RATNER 1995; GOÉS 2000, LURIA 1998). As obras desses três autores estão intimamente relacionadas e se complementam de maneira decisiva para oferecer a imensa contribuição que funda a perspectiva sócio-histórica: “tentar explicitar, e não apenas pressupor, processos através dos quais o desenvolvimento é socialmente constituído.” (GÓES, 2000, p. 22)

Para aproximar-se dessas contribuições, é necessário apresentar algumas noções chaves. Em linhas gerais, o desenvolvimento humano só seria possível a partir da capacidade exclusiva de nossa espécie de interpor um elemento mediador entre o estímulo e a resposta (VIGOTSKI, 1998, p. 53). Quanto à natureza desse elemento temos:

A biologia animal determina a sensibilidade individual do indivíduo e também sua reação. A reação é naturalmente associada ao estímulo segundo determinações biológicas. A biologia humana não estabelece nenhuma sensibilidade, reatividade ou conexões naturais necessárias entre elas. Ao invés disso, um ato inventivo, construído, faz a mediação entre o estímulo e a resposta, porque nenhum mecanismo biológico estabelece uma conexão estímulo-resposta direta e necessária [...]. (RATNER, 1995, p. 15).

Se para todo o restante dos seres vivos, um estímulo interno ou externo resultará em uma resposta pré estabelecida por determinantes biológicos, as especificidades do sistema neurológico humano possibilitam que se introduza um terceiro elemento entre eles que em algum nível permite modificar esse determinismo. No entanto, é o espaço sócio-histórico da intersubjetividade (ação entre sujeitos) que fornece os instrumentos que possibilitam a manipulação da relação entre estímulo e resposta (GÓES, 2000, p. 22-24; RATNER, 1995, p. 6). Por isso não há necessidade de cada nova geração humana reinventar a roda, por exemplo. Um trecho de Luria é deveras esclarecedor:

Desde o nascimento, as crianças estão em constante interação com os adultos, que ativamente procuram incorporá-las à sua cultura e à reserva de significados e de modos de fazer as coisas que se acumulam historicamente. No começo, as respostas que as crianças dão ao mundo são dominadas pelos processos naturais, especialmente aqueles proporcionados por sua herança biológica. Mas através da constante mediação dos adultos, processos psicológicos instrumentais mais complexos começam a tomar forma. Inicialmente, esses processos só podem funcionar durante a interação das crianças com os adultos. Como disse Vigotskii, os processos são intersíquicos, isto é, eles são partilhados entre pessoas. Os adultos, nesse estágio, são agentes externos servindo de mediadores do contato da criança com o mundo. Mas à medida que as

crianças crescem, os processos que eram inicialmente partilhados com os adultos acabam por ser executados dentro das próprias crianças. [...] É através desta interiorização dos meios de operação das informações, meios estes historicamente determinados e culturalmente organizados, que a natureza social das pessoas tornou-se igualmente sua natureza psicológica. (LURIA, 1998, p. 26).

A interação com os adultos é o espaço no qual a criança se moverá em seu desenvolvimento, incorporando sua cultura. Os processos naturais não desaparecem, mas servem de base para as possibilidades de manipulação que os instrumentos mediadores fornecem. Esses instrumentos mediadores, por sua vez, não são apropriados pela criança de maneira direta e simples, tampouco de forma meramente cumulativa. Esse processo de internalização de instrumentos mediadores não é uma mera transposição de um mecanismo externo para um universo metafísico de ideias. O caminho da intersubjetividade para a intrasubjetividade se dá mediante um processo de transformação da atividade, e assim sendo, para que qualquer instrumento externo passe a exercer uma função autorreguladora para o ser humano, há que ocorrer uma mudança qualitativa extremamente complexa e decisiva nas atividades envolvidas (VIGOTSKI, 1998, p. 75; LEONTIEV, 1998b).

Por outro lado, é possível delinear três espécies de mediação, que reafirmam o caráter sócio-histórico do desenvolvimento humano: (a) consciência (atividade mental); (b) cooperação social (socialidade); e (c) instrumentos (tecnologia). Para esclarecer os aspectos de cada uma, lê-se:

A *consciência* é uma percepção relativamente abrangente das coisas e processa ativamente a informação. Analisa, sintetiza, delibera, interpreta, planeja, lembra, sente e decide. A verdadeira consciência também se dá conta de seu próprio estado e atividade; em outras palavras, é autoconsciente. A *socialidade* é a atividade conjunta, coordenada (não meramente comportamentos em seqüência) [sic] com outros indivíduos, que inclui cooperação, comunicação detalhada, partilha, cuidado de outros, sacrifício por outros, moldagem de si mesmo à medida que se interage com outros e compreensão das intenções, metas pensamentos e sentimentos dos outros indivíduos. Os *instrumentos* são implementos físicos utilizados para aumentar os poderes naturais do organismo físico. A consciência, a socialidade e os instrumentos organizam nossa sensibilidade aos estímulos, nossa percepção, compreensão e memória deles, e nossas reações a eles. (RATNER, 1995, p.16, grifo nosso).

Compreender o desenvolvimento a partir desse caráter ao mesmo tempo cultural, social e histórico, bem como sob um olhar materialista dialético, gera consequências metodológicas para tais pesquisas. O foco da observação nessas

investigações deixará de oscilar entre os extremos do introspeccionismo, das relações meramente materiais entre estímulo-resposta, ou ainda das estruturas sociais como determinantes do comportamento (RATNER 1995; GOÉS 2000, LURIA 1998), e passará a se concentrar no plano social posto que o importante passa a ser a inter - ação:

Temos, então, de buscar investigar mecanismos específicos pelos quais o sujeito se apropria de formas maduras de atividade e caracterizar efetivamente a passagem das ações do plano intersubjetivo para o intrasubjetivo. Para isso, é preciso especificar procedimentos de avaliação de funções emergentes e de identificação de formas de domínio dos espaços de ação antes partilhados. Ao mesmo tempo, atenção deve ser dada ao exame de significação da ação do outro, já que esta pode assumir a diversidade de formas (como a apresentação de modelo, a indução de sistematização de noções dominadas episodicamente, a contraposição a noções e estratégias em uso pelo sujeito, a combinação de ajudas e exigências de ação etc.). Essas tarefas atribuem uma posição central na investigação psicológica dos conceitos de internalização e desenvolvimento proximal. (GOES, 2000, p. 26).

Da mesma maneira, para o presente trabalho, a experiência em campo incorporou tal foco de observação, não deixando de lado as bases etnográficas da descrição densa e da busca de uma aproximação do universo simbólico das práticas culturais investigadas. E, em se tratando dos processos específicos de ensino/aprendizagem da música da Folia do Divino, não seria diferente: buscou-se observar o processo de apropriação e internalização dos saberes musicais, bem como de localizar e investigar os espaços de desenvolvimento proximal, que serão abordados no próximo subitem.

É necessário demarcar que essa introdução apresentada aqui sobre o campo de conhecimento da psicologia sócio-histórica não pretende e nem de longe daria conta da imensidão e complexidade do arcabouço decisivo para a compreensão do desenvolvimento humano construído a partir de suas pesquisas.

3.2.3.1 O conceito de zona de desenvolvimento proximal em Vigotski e suas implicações.

Ao se debruçar sobre o problema da avaliação, de como compreender o momento e as condições atuais de uma criança no caminho de seu desenvolvimento, Vigotski levanta uma questão relativa às metodologias avaliativas e à concepção de desenvolvimento inerente a elas (2001, p. 326-338). O que parece insuficiente para o autor é a unanimidade desses métodos em considerar somente as capacidades e habilidades que a criança apresenta ao estar sozinha, resolvendo questões e problemas sem a ajuda de ninguém. Por conseguinte, o autor demonstra que existem diferenças muito consideráveis ao se investigar as capacidades apresentadas pelas crianças naquelas habilidades apresentadas sob auxílio de outros colegas ou adultos. Nesse contexto, o autor escreve:

Quando se demonstrou que a capacidade de crianças com iguais níveis de desenvolvimento mental, para aprender sob a orientação de um professor, variava enormemente, tornou-se evidente que aquelas crianças não tinham a mesma idade mental e que o curso subsequente [sic] de seu aprendizado seria, obviamente, diferente. Essa diferença [...] é o que nós chamamos a zona de desenvolvimento proximal. Ela é a distância entre o nível de desenvolvimento real, que se costuma determinar através da solução independente de problemas, e o nível de desenvolvimento potencial, determinado através da solução de problemas sob a orientação de um adulto ou em colaboração com companheiros mais capazes. (VIGOTSKI, 1998, p. 112, grifo do autor).

Duas crianças que estão no mesmo nível de habilidades autônomas, ou seja, praticadas sem qualquer ajuda, ao serem expostas à possibilidade de usufruírem de auxílio de pessoas mais experientes podem mostrar grandes diferenças de capacidades entre si. Logo, essas duas crianças não podem ser avaliadas como estando no mesmo nível de desenvolvimento. Não existia na época do autor nenhum aparato conceitual para que essa diferença fosse considerada e de fato compreendida, a despeito de tal constatação gerar implicações definitivas no entendimento das relações entre aprendizagem e desenvolvimento. Para tanto, o autor forja o conceito de 'zona de desenvolvimento proximal'. O presente trabalho fará uso de tal conceito para propor uma compreensão da dinâmica e da importância

da prática de se convidarem crianças para participar da voz de Tiple na Folia do Divino no Litoral Paranaense⁷⁶.

No trecho citado a seguir, o autor aponta para o papel da imitação e da colaboração na zona de desenvolvimento proximal, bem como da importância fundamental dessas dinâmicas para as características especificamente humanas das relações entre desenvolvimento e aprendizagem.

Na criança, ao contrário [dos outros animais], o desenvolvimento decorrente da colaboração via imitação, que é a fonte do surgimento de todas as propriedades especificamente humanas da consciência, o desenvolvimento decorrente da aprendizagem é o fato fundamental. Assim, o momento central para toda a psicologia da aprendizagem é a possibilidade de que a colaboração se eleve a um grau superior de possibilidades intelectuais, a possibilidade de passar daquilo que a criança consegue fazer para aquilo que ela não consegue por meio da imitação. Nisto se baseia toda a importância da aprendizagem para o desenvolvimento, e é isto o que constitui o conteúdo do conceito de zona de desenvolvimento imediato. A imitação, se concebida em sentido amplo, é a forma principal em que se realiza a influência da aprendizagem sobre o desenvolvimento. [...] Por isso a zona de desenvolvimento imediato, que determina esse campo das transições acessíveis à criança, é a que representa o momento mais determinante na relação da aprendizagem com o desenvolvimento. (VIGOTSKI, 2001, p. 331, chaves nossas).⁷⁷

Para o presente trabalho há um interesse particular sobre a imitação e a colaboração, que posteriormente será relacionado às interações entre o adulto Tiple e a criança convidada para cantar essa voz durante a execução musical da Folia do

⁷⁶ Isso será desenvolvido e relacionado com as observações em campo no Capítulo 4.3 Da função musical e 'pedagógica' do Tiple e sua relação com o conceito de zona de desenvolvimento proximal.

⁷⁷ Lê-se 'zona de desenvolvimento imediato' como sinônimo de 'zona de desenvolvimento proximal', sendo essa última a tradução mais comumente aceita para o conceito de Vigotski. Por outro lado, há que considerar os sérios problemas relacionados à tradução inerentes à obra vigotskiana. O tradutor Paulo Bezerra (VIGOTSKI, 2001, p. x/xi) propõe tal tradução considerada por ele mais adequada ('zona de desenvolvimento *imediato*') para o referido conceito. No entanto, a presente investigação discorda dessa proposta, por considerar que a palavra 'imediato' na língua portuguesa também poder se referir ao campo semântico da 'mediação' além do campo semântico da 'proximidade' (fundamento da proposta de Bezerra). Duas considerações devem ser levadas em conta: o conceito de 'mediação' é fundamental para a Psicologia Sócio Histórica, como já foi exposto no presente Capítulo; e por outro lado, aquilo que a criança consegue fazer com a ajuda de adultos pode ser entendido como um fenômeno de 'mediação por cooperação social' (RATNER, 1995, p. 6;9;17;19;42;51). Assim sendo, nomear as habilidades passíveis de serem efetivadas somente com ajuda de companheiros mais experientes como 'zona de desenvolvimento imediato' pode gerar a grave confusão teórica de que tais habilidades são alheias à mediação, enquanto que o termo 'zona de desenvolvimento proximal' dá conta do aspecto de 'proximidade' no desenvolvimento, sem comprometer aspectos essenciais do arcabouço de conhecimento da proposta vigotskiana.

Divino⁷⁸. Vigotski reafirma diversas vezes a importância da imitação e da colaboração para o desenvolvimento, sempre relacionando estas com a zona de desenvolvimento proximal (VIGOTSKII, 1998, p. 112; VIGOTSKI, 1998, p. 114-115; 2001 p. 327-331). Atualmente, Rogoff (2005) e Góes (2001) retomam e aprofundam o caráter e o papel social da zona de desenvolvimento proximal, bem como da função prospectiva da imitação e da colaboração no desenvolvimento humano.

Vigotski atenta-se ao fato de que a capacidade de imitar das crianças, apesar de muito abrangente, não é ilimitada, e tal limite é determinado pelo estado do seu desenvolvimento e pelas suas potencialidades intelectuais (VIGOTSKI, 2001, p. 329). Isso por sua vez explica o fato de esse limite ser diferente em crianças diferentes (*Idem*).

Tal como já foi visto, a mediação simbólica é a base do que diferencia a imitação e a colaboração humanas em relação a estes comportamentos em outros animais. Outrossim, esse gênero de imitação próprio da criança humana é imprescindível para proporcionar o desenvolvimento (VIGOTSKII, 1998, p. 112). Os outros animais não podem nunca transpor o limite determinado pela relação imediata entre estímulo e resposta. Já no ser humano, a possibilidade social da mediação (VIGOTSKI, 1998, p. 115), obviamente também proporcionada por um aparato biológico (ROGOFF, 2005, p. 65) permite a imitação, a colaboração, o brincar e o jogo, gerando uma zona de desenvolvimento proximal e uma maneira completamente diferente e nova de se desenvolver no mundo.

Na condição humana essencialmente cultural, o aparato biológico permite uma apropriação da cultura através das mediações, o que provoca desenvolvimento do aparato biológico, que por sua vez permitirá a apropriação de outros elementos e práticas culturais, promovendo um contínuo desenvolvimento desse mesmo aparato biológico, e assim sucessivamente (ROGOFF, 2005, p. 65). Esse sentido que vai do intersiquismo ao intrapsiquismo, tal como escreveu Vigotskii (1998, p. 114), é o sentido das apropriações individuais que proporcionam desenvolvimento dentro das práticas de uma dada comunidade cultural. Por sua vez, cada indivíduo, com seu caminho único no desenvolvimento, promove modificações e adaptações nas

⁷⁸ Cf. Capítulo 4.3 Da função musical e 'pedagógica' do Tiple e sua relação com o conceito de zona de desenvolvimento proximal.

práticas culturais, surgindo assim a imensa diversidade cultural verificada no mundo (ROGOFF, 2005, p. 51).

Foi visto anteriormente que Vigotski se concentra no papel da imitação e da colaboração para que a criança consiga compartilhar capacidades ainda inacessíveis a ela de maneira autônoma. Leontiev também aborda essa capacidade exclusivamente humana de poder estar à frente das condições atuais e já estabelecidas no desenvolvimento. Entretanto, ele chama a atenção para a importância das atividades lúdicas, da brincadeira e do jogo para cumprir essa função de apontar o desenvolvimento para aquelas atividades ainda não dominadas pelo sujeito.

A criança quer, ela mesma, guiar o carro; ela quer remar o barco sozinha, mas não pode agir assim, e não pode principalmente porque ainda não dominou e não pode dominar as operações exigidas pelas condições objetivas reais da ação dada.

Como se resolve esta contradição, a discrepância entre sua necessidade de agir, por um lado, e a impossibilidade de executar as operações exigidas pelas ações, por outro? Pode esta contradição ser resolvida? Ela pode ser solucionada, mas, para a criança, apenas por um único tipo de atividade, a saber, a atividade lúdica, em um jogo. Isto se deve ao fato de que um jogo não é uma atividade produtiva; seu alvo não está em seu resultado, mas na ação em si mesma. O jogo está, pois, livre do aspecto obrigatório da ação dada, a qual é determinada por suas condições atuais, isto é, livres dos modos obrigatórios de agir ou de operações. (LEONTIEV, 1998a, p. 121-122).

O caráter mimético do brincar está sendo subentendido pela presente investigação a partir dos exemplos apresentados por Leontiev (1998a, 1998b) e do diálogo com as propostas de Vigotski. Entretanto, o brincar muitas vezes independe da participação direta de um adulto ou de alguém mais experiente, diferenciando-se da imitação e da colaboração relacionadas por Vigotski diretamente à zona de desenvolvimento proximal. Leontiev aponta para o fato de que a natureza do brincar apresentado pela criança, em seu caráter mimético é completamente diferente do comportamento adulto que está sendo imitado. O objetivo dessa atividade para a criança e para o outro indivíduo é diferente e isso deve ser ressaltado. O alvo do brincar não está no resultado, mas na ação em si mesma, enquanto que no universo adulto, o objetivo da mesma atividade 'imitada' pela criança é gerar um resultado na realidade. É exatamente essa diferença que permite uma execução mimética, por assim dizer, de algo que na verdade a criança não domina.

Resta saber que função tem o brincar para a criança, dado que o resultado na realidade está fora dos seus objetivos. No período em que o brincar é a atividade principal do universo infantil, Leontiev chama a atenção para o fato de que “[...] a criança começa a se dar conta [...] de que o lugar que costumava ocupar no mundo das relações humanas que a circunda não corresponde às suas potencialidades e se esforça para modificá-lo.” (1998b, p. 66). É possível supor a situação na qual uma criança participa de um jogo qualquer, com crianças mais experientes, e estas últimas sabem que na verdade, aquela criança não domina todas as regras do jogo. Por isso permitem que ela brinque, no entanto, sem que as ações daquela criança tenham a mesma validade no decorrer do jogo⁷⁹. É o que em nosso país costuma-se chamar de ‘café com leite’: a criança que está jogando, mas não está competindo.

No momento em que essa criança se der conta que o caráter competitivo real do jogo está inacessível a ela, e conseqüentemente, já compreender de maneira mais completa o sistema envolvido no jogo e as implicações reais nas relações entre seus participantes, ela não mais se contentará em permanecer no papel de ‘café com leite’. Por outro lado, sem ter podido participar por algum tempo como ‘café com leite’ seria impossível para a criança desenvolver todas as habilidades necessárias para a compreensão integral do jogo no qual ela se envolve. Parece ser esse tipo de dinâmica que permite Leontiev escrever que “durante o desenvolvimento da criança, sob a influência das circunstâncias concretas de sua vida, o lugar que ela objetivamente ocupa no sistema das relações humanas se altera.” (1998b, p. 59) e isso ocorre também por que, nos rumos do desenvolvimento, “a criança se esforça para agir como um adulto” (1998a, p. 121).

A função do ‘alvo da ação em si mesma’ na atividade do brincar residiria em sua natureza específica e na conseqüente possibilidade de, a partir dessa atividade, praticar o domínio sobre uma área mais ampla da realidade, direcionando assim a aprendizagem e o desenvolvimento, tal como escreve o autor:

Só no brinquedo as operações exigidas podem ser substituídas por outras e as condições do objeto podem ser substituídas por outras condições do objeto, com preservação do próprio conteúdo da ação. O domínio de uma área mais ampla da realidade por parte da criança – área esta que não é diretamente acessível a ela – só pode, portanto, ser obtido em um jogo. (LEONTIEV, 1998a, p. 122, grifo nosso).

⁷⁹ Exemplos ilustrativos similares podem ser encontrados em Leontiev (1998a; 1998b).

É possível então supor que também há uma relação direta entre a zona de desenvolvimento proximal e as brincadeiras e jogos nas quais a criança participa, tanto isoladamente quanto em companhia de colegas mais experientes. O brincar e o jogo também estão no campo das potencialidades da criança, e não no campo das habilidades totalmente dominadas pela criança, que determinariam sua condição presente e estática no tempo.

Assim sendo, o presente trabalho também se propôs a analisar o caráter lúdico da participação infantil na voz do Tiple na Folia do Divino sob a abordagem proposta por Leontiev acerca do brincar, do jogo, e seus aspectos imitativos.

A partir das explicações apresentadas no presente capítulo, é possível pensar que o conceito de zona de desenvolvimento proximal é fundamental para a compreensão de que, nos seres humanos, as aprendizagens que promovem desenvolvimento são aquelas que vão adiante das capacidades já conquistadas pelo sujeito, ou seja, adiante daquilo que ele já domina autonomamente. Por outro lado, a psicologia sócio histórica identifica que os principais mecanismos atuantes nessa capacidade de estar à frente do nível de desenvolvimento real são: a imitação; a colaboração; e as atividades lúdicas tal como o brincar e o jogo.

Por outro lado é interessante manter em vista que a mediação simbólica é um aspecto central tanto para a essas elaborações da psicologia sócio histórica quanto para semiótica aplicada à etnomusicologia, o que permite uma unidade e coesão epistemológica interessante para a presente investigação.

Tais contribuições, somadas àquelas advindas da etnomusicologia do ensino/aprendizagem proporcionarão uma compreensão possível do papel do Tiple na Folia do Divino, e do costume de se convidarem crianças para cantar essa voz. Isso será desenvolvido e relacionado com as observações em campo no item 4.3 Da função musical e 'pedagógica' do Tiple e sua relação com o conceito de zona de desenvolvimento proximal.

4 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES SOBRE AS OBSERVAÇÕES DE CAMPO

4.1 ANÁLISE DA FOLIA A PARTIR DA SEMIÓTICA MUSICAL PROPOSTA POR NATTIEZ

Uma primeira análise do material musical da Folia do Divino no Litoral paranaense, a partir da semiótica proposta por Nattiez, será apresentada a seguir. Mesmo reconhecendo as possíveis limitações desses primeiros resultados, a escolha do caminho metodológico foi aqui considerada adequada. Além de atender aos objetivos desta pesquisa, também se entende que a perspectiva escolhida poderá ser útil para futuros pesquisadores interessados nos aspectos musicais da Folia.

Tal metodologia de análise adotada permitiu abordar vários aspectos de suma importância para a continuidade da pesquisa etnomusicológica sobre a Folia. Serão apresentados somente três deles, referentes à instrumentação, à forma e a um fenômeno de alteração de alturas. Outros aspectos que não cabem aqui, mas que apontam para a complexidade simbólico/musical da Folia do Divino, devem ser citados, tais como: sinalética⁸⁰ e simbolismo⁸¹ do toque inicial da caixa na sua função dentro do ritual musical; a corporalidade e a espacialidade em relação direta com a música a partir da tipologia tripartite de Nketia e Agawu (NATTIEZ, 2004, p. 12-14); a música da 'Despedida' e seu envolvimento com as relações de troca concretas e simbólicas na comunidade (GONÇALVES & CONTINS, 2008, p. 68); o simbolismo musical específico da 'Despedida Velha'; a música da Folia como símbolo que define papéis a partir do conceito de 'máscaras nuas' do povo Dan

⁸⁰ 'Signalético' é um termo que se refere à categoria de signo, mais especificamente naquilo que diz respeito à primeira tricotomia da tipologia de Peirce. Essa primeira tricotomia aplica ao representamen as três categorias fundamentais da semiótica de tal autor, a saber: a Primeiridade, a Secundidade e a Terceiridade.

"Peirce aplicava terminologia idiossincrática nos seus estudos do signo. Numa fase pré-terminológica, referiu-se aos três constituintes do signo simplesmente como signo, coisa significada e cognição produzida na mente (CP, 1.372). Na terminologia que adotou mais tarde, o representamen é o primeiro que se relaciona a um segundo, denominado objeto, capaz de determinar um terceiro, chamado interpretante." (NÖTH, 1995, p. 65)

⁸¹ 'Símbolo' por sua vez diz respeito exatamente à Terceiridade em relação à Segunda Tricotomia, ou seja, em relação ao Objeto (NÖTH, 1995, p. 78;83;90).

(NATTIEZ, 2004, p. 17); e ainda possíveis aspectos de simbolismo identitário nos eixos de Guaratuba e Paranaguá. No entanto, todos esses aspectos dependem em maior ou menor medida da compreensão dos três aspectos mais básicos que serão expostos a seguir.

4.1.1 Inseparabilidade entre música e ‘presentificação’ do Divino Espírito Santo

Nattiez atenta para o fato de que principalmente na música religiosa de sociedades animistas, signos musicais são usados para tornar presentes ou influenciar animais, entidades ou elementos da natureza (NATTIEZ, 2004, p. 14)

Tanto os músicos da Folia quanto aqueles que recebem a visita dos romeiros em casa relatam a chegada da Romaria como se fosse uma experiência de contato ‘direto’ com o Divino Espírito Santo. Os participantes usam o termo ‘receber o divino’ para falar da visita dos Foliões, dito com essas palavras, de forma direta, sem intermédios. O ‘ritual’ parece trazer o Divino Espírito Santo para dentro da casa, e nesse contexto se estabelece uma benção à família, bem como relações de dádiva com o Divino. Silva, A. O. (2009, p. 13), a partir de etnografia do itinerário da Folia, usa também essa noção de tornar presente o Divino Espírito Santo por ocasião das visitas às casas. Setti (1985) já havia dado atenção ao aspecto simbólico e sua importância na tradição musical caiçara:

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 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).

Nattiez propõe que a possibilidade de ‘presentificar’ entidades, espíritos, animais, e etc., se deve a uma capacidade simbólica denotativa da música (2004, p. 17). Essa capacidade pode ser observada na música da Folia em sua relação com a experiência religiosa da ‘presença’ do Divino Espírito Santo, na medida em que: reporta-se a objetos *in absentia* e recorre a fortes interpretantes afetivos e emotivos (NATTIEZ, 2004, p. 17).

O evento musical da visita da Folia às casas pode ser entendido como um ‘simbolismo musical denotativo’, tornando o Divino Espírito Santo presente e assim permitindo oferecer uma “contra dádiva oferecida ao Divino Espírito Santo, em agradecimento pelas graças concedidas” (GONÇALVES & CONTINS, 2008, p. 68). Resta saber que elementos musicais seriam essenciais para tal ‘presentificação’.

Observa-se no presente caso da Folia do Divino que aspectos de instrumentação, forma musical e um fenômeno chamado aqui de ‘bemolização’ parecem ser imprescindíveis para caracterizar essa possibilidade simbólica denotativa musical. Os próprios foliões sempre que questionados sobre o que é a Folia do Divino iniciam suas respostas falando dos músicos participantes, seus instrumentos e funções⁸². Essa configuração descrita verbalmente tanto pelos protagonistas quanto pela literatura tampouco é praticada de forma estanque. A despeito daquilo que esteja motivando as pequenas modificações na configuração dos músicos, é possível resumir a partir da experiência empírica quais papéis se repetiram nos dois eixos (Guaratuba e Paranaguá) e quais as idiosincrasias. A partir daí, aproxima-se do que parece ser ‘essencial’ para configurar esse evento musical. Temos então em comum: as três vozes sendo cantadas, independente dos sujeitos que as fazem; a linha da rabeça; e a execução da caixa.

Outra recorrência importante nos dois campos é a forma musical da ‘visita completa’⁸³ e a maneira como essa se relaciona com o ‘ritual’. A primeira parte ou movimento é denominado por eles de ‘Chegada’ e as letras são improvisadas. A parte instrumental e mesmo a condução das vozes parece ser sempre igual para a música da Chegada. A segunda parte do ritual é chamada de ‘Agradecimento’. A música é praticamente idêntica à ‘Chegada’, apesar de as bases das letras serem diferentes, sobre as quais há o improviso textual.

O terceiro, último e mais curioso movimento é chamado de ‘Despedida’. Trata-se de um momento opcional da visita. Nessa estão presentes outras melodias, outra condução de vozes e outros acompanhamentos. Em Guaratuba a Despedida está dividida em dois tipos: a ‘Nova’ e a ‘Velha’ (diferentes musicalmente tanto entre

⁸² Descrição do costume: Cf. Capítulo 2.1 – A bandeira do Divino no litoral paranaense.

⁸³ Musicalmente, a cantoria da visita sempre começa com a Chegada, seguida do Agradecimento, e então opcionalmente canta-se uma das duas Despedidas (Nova ou Velha). Usa-se aqui o termo ‘visita completa’ para se referir à visita na qual também se cantou alguma Despedida, o que não é uma constante. Para descrição do costume: Cf. Capítulo 2.1 – A bandeira do Divino no litoral paranaense.

si quanto em relação à Chegada e ao Agradecimento). Até a presente etapa desta pesquisa não foi possível saber se as letras são definidas ou improvisadas. Por outro lado, a partir da análise semiótica pode-se compreender algumas relações entre os níveis simbólicos desse último movimento e algumas características muito específicas das relações de troca concretas e simbólicas desse momento do ritual (a despedida só ocorre depois das ofertas e sob pedido do morador). Tais aspectos não serão aprofundados no presente texto por conta da extensa exposição que se faria necessária. De qualquer maneira, essa dita forma musical, com todos os seus pormenores, a partir da qual se ordena toda a sequência ritual da visita, parece consistir num dado musical muito importante para que a Folia do Divino faça sentido e a visita seja vivida como uma presença do Divino Espírito Santo.

4.1.2 'Bemolização' – as notas alteradas da transcrição de 1930 e a recorrência em Valadares e Guaratuba

Há um fenômeno que se dá na condução melódica das três vozes, bem como da rabeca. É possível identificá-lo ao ouvir as cantorias de Guaratuba e Paranaguá, em campo, no DVD documentário de Marchi e Osaki (2008), e na fonte histórica da partitura registrada em 1930. Esse fenômeno será denominado por hora de 'notas alteradas', ou 'bemolização'. Trata-se de um acidente ocorrente, que permanece somente num trecho específico da música para logo voltar à sua altura normal. Destaca-se que tal passagem é sempre acompanhada de uma leve diminuição no andamento, o que sublinha e reforça o efeito desses acidentes.

Comparando a transcrição de um Agradecimento gravado em campo⁸⁴ com a partitura de 1930 é possível identificar o mesmo fenômeno. Este abaixa meio tom de certas alturas da melodia, que criam um efeito 'harmônico' e/ou 'modal' muito característico.⁸⁵ Tais passagens podem ser observadas na terceira linha do 'Cântico

⁸⁴ Gravado em Guaratuba, em 13 de junho de 2010.

⁸⁵ A despeito de interpretar tal fenômeno a partir da teoria tonal, como um empréstimo modal, por exemplo, o pesquisador preferiu referir-se somente à alteração melódica por perceber que assim se dá em campo. Por isso o termo 'bemolização', intencionalmente inventado aqui pelo autor, para representar algo que em nenhum momento foi referido pelos autóctones com qualquer

dos Foliões' da transcrição de Zili (1976, p. 13), e a partir do compasso 27 da transcrição produzida nesta investigação. Apresenta-se abaixo um recorte para que possa ser mais bem visualizado.



Figura 1: recorte da transcrição de Zili (1976, p. 13)

nomenclatura que faça referência ao nível harmônico tal como a teoria tonal o concebe. Preferiu-se uma postura êmica, em contraposição a uma ética imposta. Também cabe dizer que diversas vezes esse meio tom é executado com variações de afinação não comportadas na partitura, adentrando-se o campo dos microtons. Tampouco pareceria justo supor que simplesmente se tratariam de 'erros' de execução, dado que só ocorrem no momento do acidente. Diante da dúvida, cabe citar Mário de Andrade, que na seguinte passagem parece referir-se a fenômenos de afinação similares a esse encontrado na Folia do Divino: "[...] sobretudo o ligado peculiar (também aparecendo na voz dos violeiros do centro) dum glissando tão preguiçoso que cheguei um tempo a imaginar que os nordestinos empregavam o quarto de tom. Pode-se dizer que empregam sim. Evidentemente não se trata dum quarto de tom com valor de som isolado e teórico, baseado na divisão do semitom, que nem o posto em jogo faz alguns anos pelas pesquisas de Alois Haba. Mas o nordestino possui maneiras expressivas de entoar que não só gradua seccionadamente o semitom por meio do portamento arrastado da voz, como esta às vezes se apoia positivamente em emissões cujas vibrações não atingem os graves da escala. São maneiras expressivas de entoar, originais, características e dum encanto extraordinário. São manifestações nacionais que os nossos compositores devem estudar [...]" (ANDRADE, 1962, p. 57).

Festa do Divino

adaptado da transcrição de Luiz Eulógio Zilli

Guaratuba, 1930

Cântico dos foliões

Rabecas

[canto] Vi - e - mos a - com -

8

C. F.

-pa - nhan - do vi - e - mos a - com pa - nhan - do es - ta ban - dei - ra

Rbc

16

C. F.

— sa gra - da Vi - e - mos a - com - pa - nhan - do vi - e - mos a - com - pa - nhan - do

Rbc

Figura 2: partitura de Zilli, transposta e ortograficamente adaptada para comparação.

23

rall *a tempo*

T.

M.

vo - ta. Que o Di - vi - no a - ben - ço - são. E a Trin - da - de lhe con - vi - da

Cnt.

Rab.

Cx.

Figura 3: recorte da transcrição feita pela presente investigação, a partir das gravações feitas em Guaratuba em 13 de junho de 2010.

Com as duas transcrições lado a lado, os trechos equivalentes seriam: o surgimento das tríades na transcrição de 1930 e; desde o compasso 25 até as ligaduras de duração, na transcrição da gravação feita em campo. Deve-se desconsiderar as diferentes proporções métricas que ao final não comprometem a compreensão musical, observando somente que as duas semínimas ('Re' e 'Do' do

compasso 25) nada mais seriam que um ornamento, e equivalem ao surgimento da tríade em semínimas na transposição de Zili (1976, vide anexos).

A despeito das diferenças entre as duas transcrições⁸⁶, devem-se considerar as semelhanças, que proporcionam dados importantes. A coincidência da distribuição das vozes, do momento em que surgem os bemóis, a homofonia, a fermata exatamente no mesmo momento, permitem concluir que muito provavelmente toda a música que estava sendo executada em 1930 era muito semelhante àquilo que a presente pesquisa gravou em campo, ou seja, 80 anos mais tarde. O efeito das alterações e distribuição de vozes chamou tanto a atenção de Zili quanto da presente investigação, e isso argumenta a favor da importância desse ‘momento’ na música da Folia do Divino. Esses dados têm implicações diretas para os objetivos da presente investigação, considerando que a partir deles é possível afirmar que: se essa tradição se manteve viva entre os caiçaras por mais de oito décadas sem a referência de materiais escritos e constata-se tal permanência de elementos musicais é porque ela foi aprendida pelas novas gerações.

Portanto, a repetição da ‘bemolização’ num registro histórico da década de 30 e na prática hodierna da Romaria no litoral paranaense (Guaratuba e Paranaguá), pode ser entendida como explicitando um aspecto musical relevante para o que vinha sendo chamado de ‘configuração mínima’ para a ‘presentificação’

⁸⁶ Chama a atenção da presente investigação o fato de que toda a transcrição de 1930 só traz esse pequeno trecho apresentando **alterações de notas e terças em sobreposição**, tanto na parte da rabeça quanto no que ele chamou de ‘Cântico dos Foliões’. Isso permite supor em primeiro lugar que o folclorista tentou fazer uma indicação de que ali as vozes se distribuem em três, o que é identificado em campo ainda hoje exatamente no mesmo momento musical.

Por outro lado, quanto às alterações de notas, constata-se que Zili propõe a formação de um acorde de Mib maior, do qual só coincide com a transcrição atual na nota sib. Apesar do desencontro, é necessário colocar que as alterações coincidem plenamente com o momento musical da transcrição mais recente.

Essas duas constatações podem ser indícios do seguinte: em 1930, muito provavelmente o folclorista não possuía aparelhos gravadores portáteis para levar ao campo; de fato, aquele momento musical no qual surgiam alterações de nota, chamaram a atenção de Zili, e ao observar com cautela, ele demarca o fenômeno de agógica que antecede essas alterações com uma fermata, tal como na transcrição atual.

Quanto à falta de aparelhos gravadores, provavelmente essa transcrição foi feita de memória ou de ‘primeira audição’, não podendo o pesquisador conferir a fidelidade. Assim, tentando reconstituir o efeito harmônico homofônico que ele ouvira em campo, e que para escutas treinadas para a escrita em pentagrama nitidamente envolve um abaixamento de tom, optou por demonstrar o efeito geral da passagem com a concepção tonal costumeira para tanto: sobrepondo terças. No entanto, não é exatamente um acorde que consta nas gravações feitas em campo.

Por outro lado, essas suposições só terão validade real a partir de algum estudo particular sobre o investigador Zili e seus hábitos de pesquisa, fundamentando-se melhor tais argumentos.

do Divino Espírito Santo, para a experiência religiosa desse ‘fato musical total’(NATTIEZ, 2004, p. 7). Assim o presente trabalho propõe a hipótese de que estaria identificado um ‘significante musical pertinente’, para usar os termos propostos por Nattiez. E para tal, a pertinência histórica é a que se mostra mais importante.

Para tratar das experiências de transe e suas relações com a semântica musical, Nattiez escreve algo que permite explorar os aspectos afetivos das denotações musicais:

A capacidade da música de denotar uma divindade, parece, a meu ver, explicar semiologicamente o fenômeno do transe. O indivíduo possuído vivencia como sendo real a presença da divindade denotada pela música. Segundo ROUGET, em alguns casos, os iniciados «entram em transe ao chamado do canto ou do ritmo característico do deus que deve habitá-los» (1980, p.108). «O tema musical, que desempenha um papel central na possessão [...], pode ser definido como um signo cujo significado é o deus ao qual ele se refere, e cujo significante possui três facetas: lingüística [*sic*], musical e coreográfica» (1980, p.152-153), o que condiz com minhas observações anteriores. Ou ainda: «A escala melódica, portanto, não é escolhida devido às possibilidades melódicas ou aos recursos expressivos particulares que pode oferecer, mas enquanto signo da identidade do espírito com o qual se relaciona a melodia» (*ib.*, p.143). (NATTIEZ, 2004: p. 17).

No caso da Folia, similarmente a eventos de transe religioso tal como está sendo suposto, a música tem a capacidade de desencadear uma vivência de presença do Divino Espírito Santo, o que é corroborado em pesquisa de campo a partir das observações de fortes reações emocionais quando por ocasião da execução da música da Folia. Essas reações são inclusive amplamente comentadas pelos próprios protagonistas.

Coadunando com as possibilidades de aspectos melódicos e harmônicos serem parte essencial de um fenômeno de ‘presentificação’ Nattiez cita o uso de intervalos específicos na música Tepehua, que simbolizam diretamente noções muito abstratas como de consolo, saudação, pedir perdão, e dentre estes, a presença. E completa que nesses casos “a dimensão afetiva mescla-se à função denotativa” (NATTIEZ, 2004, p. 14-15)

Conquanto, é possível esboçar a partir da pertinência histórica verificada a hipótese de que esse fenômeno da ‘bemolização’ seja um símbolo musical, rico em denotações, conotações e de dimensão afetiva, provavelmente muito importante tornar efetivo o ritual das visitas da Folia do Divino Espírito Santo. De qualquer

maneira, até o momento pode-se concluir que as ferramentas analíticas da semiótica propostas por Nattiez proporcionam um alcance considerável da complexidade da manifestação musical da Folia do Divino. Contudo, ainda coaduna com os fundamentos teórico metodológicos da psicologia sócio-histórica sobre o desenvolvimento, bem como com a etnomusicologia do ensino/aprendizagem.

4.2 DA FUNÇÃO DA INFORMALIDADE: INSEPARABILIDADE ENTRE MÚSICA, DEVOÇÃO E ENSINO/APRENDIZAGEM A PARTIR DE RICE.

Rice aponta para as vantagens da informalidade no ensino/aprendizagem em algumas tradições musicais e caracteriza-a como fundada na observação e imitação, uso de gravações e aquisição de conceitos abstratos sobre a música em questão (2003, p. 77). No caso da Romaria do Divino, deve-se levar em conta esses aspectos de leveza, descontração, incentivo e não diretividade dos métodos informais (RICE, 2003, p. 78), a partir do que foi constatado em campo, na literatura e no documentário de Marchi (2008). Mas o fato de se estabelecerem métodos informais na tradição musical da Folia tampouco deve ser entendido como obra do mero acaso, e aqui será desenvolvida sobre a relação entre os processos de ensino/aprendizagem musicais, religiosos, simbólicos e sociais.

A partir dos referenciais teóricos da presente pesquisa, é possível supor que a natureza do processo de ensino/aprendizagem espontaneamente surgido na tradição da Folia do Divino está diretamente relacionada, implicando e sendo implicada pelo lugar e função social e simbólicas que essa música ocupa na tradição e nas vidas daqueles que a compartilham. Para tanto, é premente retomar os dados levantados a partir da análise semiótica proposta na presente investigação, pois ela dá indícios do nível de implicação e inter-relação entre música e outras instituições culturais.

Rice (2003) reafirma em vários trechos essa inter-relação entre método e outras instituições culturais e mesmo o estatuto da música para a comunidade cultural em questão. Dentre eles destacam-se em sequência: quando ele trata do fato de que o aprendizado da música muitas vezes é também o aprendizado de

outras coisas tal como princípios éticos fundamentais, responsabilidade e confiança, etc. (*Ibidem*, p. 81); quando o autor coloca que o ensino e a aprendizagem musicais são cruciais não somente para a absorção e transmissão de conhecimento técnico e estético, mas na criação e manutenção de sistemas culturais, sociais, políticos e econômicos nas quais as atividades musicais estão inseridas (*Ibidem*, p. 65); quando escreve claramente que os contextos instituídos para o aprendizado musical encontrados em uma dada sociedade refletem e implicam em outras instituições sociais, tais como a religião, os processos de iniciação, e a importância e centralidade da música na vida cultural e social (*Ibidem*, p. 73); quando comenta que nas comunidades onde existem métodos formais e informais de ensino de música, em geral o prestígio e maior valorização dos músicos estará relacionado ao tipo de aprendizado ao qual eles se submeteram (*Ibidem*, p. 73).

A formação simbólica, religiosa e devocional daqueles que participam e vivem a Folia parece se misturar em vários níveis à formação musical. Na Folia, tal como em muitas outras músicas em diferentes comunidades, o processo de ensino/aprendizagem é musical, mas também é concomitantemente simbólico, devocional e ainda insere os sujeitos em práticas sociais de camaradagem e trocas tanto concretas quanto simbólicas, tal como corrobora o artigo de Gonçalves & Contins (2008) e tal como foi experienciado em campo.

Essas relações de troca e camaradagem estabelecidas, que provavelmente consistem num amálgama social muito importante para as populações alcançadas pela Romaria, se mesclam com a música principalmente a partir da forma musical, tal como foi analisado no presente trabalho. Essa mescla entre música, devoção e formas específicas de relações sociais pode ser entendida a partir de Turino (1999) quando coloca que “[...] a sociedade é em parte estruturada musicalmente, uma vez que a atividade musical compreende um importante domínio público através do qual as disposições internas são externalizadas” (*Ibidem*, p. 16), e é nesse sentido que a música da Folia do Divino pode ser considerada como parte fundamental da vida social (SEEGGER, 1980, p. 104) na cultura caiçara (SETTI, 1985, p. 36).

Portanto, é possível imaginar que uma formalização do processo de ensino/aprendizagem nesses tipos de tradições musicais, simplesmente seria disfuncional, tal como apontou Rice (2003, p. 78), e na pior das hipóteses poderia provocar algo da ordem de uma desintegração.

O material musical e sonoro parece estar não somente ligado de forma íntima à experiência de presentificação do Divino nas visitas, mas também à experiência de formação devocional dos músicos romeiros que estão imbuídos dessa função. Nesse sentido, a formação musical e devocional dos músicos da Romaria se misturam, e o presente trabalho levanta a hipótese de que talvez sejam uma só e mesma experiência. O relato de Naico sobre o evento pessoal e devocional no qual ele foi sentiu-se ‘incumbido’ de ser folião e Mestre⁸⁷ e todo o contexto no qual isso se deu, articulado a todo o material consideravelmente contraditório que surgiu nas visitas anteriores diante do questionamento do pesquisador sobre ‘como eles ensinavam a musica’, aponta nesse sentido.

Não parece existir nessa tradição musical uma separação formal, sistemática, verbalizada e de forma isolada entre momentos devocionais e musicais de aprendizado, tampouco se relacionando à cronologia do desenvolvimento ontogenético de cada folião, em etapas pré-estabelecidas. Se tais ‘etapas’ existem, não parecem ser verbalizadas e sim somente praticadas. A impressão é de que cada um faz seu próprio caminho, por mais que até agora tenha sido identificado evidências que apontam para a importância do Tiple para ‘convidar’ as crianças e jovens a participar da música, do papel das famílias de músicos nessa formação, da

⁸⁷ Cabe transcrever aqui um trecho do Relato 7 – Guaratuba, Sábado, 18 de dezembro de 2010, na qual descreve-se uma importante conversa do pesquisador com o Mestre Naico: “A sequência lógica dessa história pessoal de como Naico ‘aprendeu’ a tocar a folia nos traz outro dado que me parece muito pertinente. Num dado dia Naico teve o que ele chamou de ‘branco’ (aqui a Rose, sua esposa, interveio bastante, e Naico tanto reforçava o que ela dizia como completava com alguns detalhes). Esse ‘branco’ foi um momento em que de alguma forma ele percebeu que tinha que tocar a folia. Ele e a esposa relatam e interpretam esse episódio como uma intervenção divina, uma atribuição divina de uma capacidade, um dom cedido a Naico naquele exato momento. Não me lembro exatamente em que termos eles mesmos disseram, apesar de em minha memória ressoar a palavra ‘dom’, mas ficou claro que se tratava de um evento de algo como uma ‘providencia divina’.

Então, após o ‘branco’, Naico, que dizia na época não passar de um jovem, pediu para tocar viola e cantar: ‘deixa eu cantar aquela casa?’. O mestre daquela ocasião deixou-o, uma casa, depois outra e outra, até chegarem ao Pouso. Naico não relatou como foi a continuidade da romaria nesse ano do ‘dom’, mas podemos supor que deva ter ‘cantado mais algumas casas’. Então ele contou que no outro ano, já o chamaram para fazer a voz principal na romaria. Enfim, temos aqui uma marca clara de que seu papel na romaria mudou em termos de hierarquia. A partir daí, Naico me relatou que aos poucos foi percebendo que ele é que estava encarregado do papel de mestre. O antigo mestre aos poucos foi se afastando da prática, até por que já estava bastante idoso, e por outro lado o próprio Naico foi se dando conta de que sem a sua iniciativa e articulação, a romaria não aconteceria. E logo traz para o presente, dizendo que: “e então é assim, se eu não vou atrás a romaria não sai, fica tudo parado, ficam todos esperando que eu vá chamar e fazer tudo”. Ele completa dizendo que então precisa “levar essa cruz”, e logo tenta eliminar a possível interpretação de que isso seja um fardo, dizendo que só tem a agradecer por essa capacidade e essa ‘missão’ que Deus lhe deu, e do quanto ele é devoto do Divino Espírito Santo, etc...”. Vide ANEXOS.

caixa recorrentemente surgindo como primeiro passo no processo de formação específica do folião músico, dentre outros.

Uma vez expostos todos esses pontos, é possível propor uma explicação para essa informalidade dos métodos relacionados ao ensino/aprendizagem da música da Folia do Divino, e como esta se articula e dialoga com outras instituições culturais, práticas sociais, hábitos, etc. A hipótese seria: considerando que a música aqui está intrincada, enovelada, amalgamada ao nível simbólico devocional da experiência durante todo o percurso de vida dos músicos romeiros, separar o dado musical do devocional na forma de um ensino sistematizado e formalizado simplesmente desfacelaria a experiência de formação musical/devocional do folião.

No entanto, está pressuposto aqui uma conclusão sumária: o momento em que o folião vive a 'incumbência'⁸⁸ coaduna com um momento em que ele se dá conta de que pode tocar essa música, e no caso de um mestre (que envolve tarefas extramusicais) de que será capaz de arcar com as responsabilidades desse papel. Em termos simples, receber o 'dom' é a experiência pessoal de dar-se conta de que: sabe-se tocar a música; é-se devoto o suficiente para poder 'presentificar' o Divino Espírito Santo, é-se capaz de se articular socialmente e se dedicar por um período de três meses em romaria. Isso pode ser suposto se levamos em consideração a hipótese da inseparabilidade entre música e presentificação do Divino, tal como aponta a análise semiótica.

Rice (2003) traz ideias interessantes sobre a articulação existente entre métodos de ensino/aprendizagem musical e as outras instituições e práticas sociais:

Uma série de etnomusicólogos tem aprendido importantes lições culturais de suas lições musicais. O professor de Bakan, chamado Sukarata, mostrou-lhe através de execuções musicais que, pelo menos entre os percussionistas balineses, "a verdadeira experiência musical é a experiência de confiança, que somente quando aprendemos a confiar um no outro, para a dissolução na realização de nossa humanidade compartilhada, a música será finalmente tocada." John Miller Chernoff descreve uma particular e reveladora performance musical na qual ele se dá conta de que o que estava jogando, em uma performance de música Dagomba, não era "proficiência técnica ou expressividade emocional", mas certos princípios éticos fundamentais. Entre estes estavam a paciência e o equilíbrio através do diálogo como forma de superar o "exagero e isolamento". (RICE, 2003, p. 81, tradução nossa).⁸⁹

⁸⁸ Cf. nota anterior.

⁸⁹ A number of ethnomusicologists have learned important cultural lessons from their music lessons. Bakan's teacher, Sukarata, showed him through performance that, at least among Balinese drummers, "the true musical experience is the experience of trust, that only when we learn to trust

O processo de ensino/aprendizagem da Folia do Divino parece ter o papel de formação musical, devocional, simbólica, de habilidades culturais e de inserção em práticas sociais de camaradagem, intercâmbio e dádiva, elementos estes que provavelmente foram imprescindíveis para a manutenção histórica e social das populações dessa região litorânea. É uma música que move os foliões a caminharem durante três meses visitando casas de famílias alheias e distantes para promover um evento de 'benção' e presentificação do Divino Espírito Santo, bem como de trocas efetivas (ofertas, pernoite e almoço, por exemplo), simbólicas (agradecimento e pedido de dádivas ao Divino), e práticas (trocam-se informações de todo tipo, conversa-se sobre os problemas e as formas encontradas para resolvê-los, articulam-se encontros, comunicações, negócios, etc.).

Possivelmente esse amalgama forma um conjunto de práticas culturais que foram essenciais para a sobrevivência e a criação e manutenção da vida cultural em um ambiente natural consideravelmente inóspito e de difícil acesso, tal como fora o Litoral Paranaense em seus primórdios e de certa forma ainda o é.

4.3 DA FUNÇÃO MUSICAL E 'PEDAGÓGICA' DO TIPLE E SUA RELAÇÃO COM O CONCEITO DE ZONA DE DESENVOLVIMENTO PROXIMAL

Tal como já foi visto, a partir de Vigotski (1998), Leontiev (1998), Rogoff (2005) e Góes (2001), a natureza da imitação na criança humana é totalmente diversa daquela surgida nos outros animais e é um dos principais aspectos que desde a infância insere os humanos no nível cultural que nos caracteriza. Por conta disso e de várias outras evidências, o desenvolvimento humano e os processos de ensino/aprendizagem nele contidos só poderiam ser compreendidos ao incluir em seu alcance conceitual aquelas capacidades que se apresentam no indivíduo durante suas interações sociais, a despeito de uma insistência das várias teorias

one another, to dissolve in the realization of our shared humanity, will the music finally play". John Miller Chernoff describes a particular, revelatory performance of his in which he comes to realize that what was at issue in a performance of Dagomba music was not "technical proficiency or emotional expressiveness", but certain fundamental ethical principles. Among these were patience and balance through dialogue as ways to overcome "overstatement and isolation".

sobre o desenvolvimento humano em abarcar somente as capacidades apresentadas no indivíduo de forma isolada.

A noção de zona de desenvolvimento proximal vem cooperar para essa compreensão mais abrangente e fiel à natureza específica do desenvolvimento humano, e no caso do presente trabalho, nas suas implicações nos processos de ensino/aprendizagens musicais. Rogoff (2005) retoma o conceito vigotskiano da seguinte maneira:

As interações na zona de desenvolvimento proximal permitem que as crianças participem de atividades que lhes seriam impossíveis de realizar sozinhas, utilizando instrumentos culturais que devem ser adaptados, eles próprios, à atividade específica em questão. (ROGOFF, 2005, p. 51).

Voltando-se para o presente objeto de estudo, a voz do Tiple seria um 'espaço' que convida a criança a participar da música da Folia do Divino. Setti já havia atentado para a importância da voz de Tiple para a cultura musical caiçara e ao fato de que "muitos jovens se iniciam nas cantorias fazendo o *tipe* quando meninos" (1985, p. 185).

Assim sendo, o presente trabalho interpreta que seria no material musical relacionado à voz do Tiple e em sua prática infantil que a criança compartilharia capacidades musicais ainda não acessíveis a ela de maneira autônoma. Participar como Tiple estaria atuando em seu desenvolvimento com uma dinâmica característica da zona de desenvolvimento proximal, a partir da possibilidade de, nessa voz, brincar e imitar com a colaboração de um adulto, participando e se apropriando da música da Folia do Divino.

Aqui é o momento de fazer parênteses e relatar um detalhe importante do percurso da presente pesquisa, que vai ao encontro das concepções dialógicas das metodologias escolhidas. A ideia de que o Tiple teria importância central no processo de ensino/aprendizagem musical da Folia do Divino, já se esboçava desde a revisão de literatura. Entretanto, foi por conta da própria experiência em campo, na qual houve contradições flagrantes, que se relacionou o Tiple especificamente com o conceito de zona de desenvolvimento proximal.

Em praticamente toda a experiência de campo, os foliões relatavam sobre o Tiple como sendo uma voz exclusivamente infantil. No entanto, até quase o término da pesquisa de campo, só tinha sido possível observar a participação de uma jovem

(não era uma criança, mas sim já adolescente) na visita à Associação Mandicuera⁹⁰, e de Gabriel⁹¹, nas situações do documentário de Marchi (2008) e de forma muito tímida naquela mesma visita à Mandicuera.⁹²

Em Guaratuba, a despeito do mesmo tipo de relato sobre a exclusividade infantil para cantar o Tiple, quem o cantou em 2010 foi o Eraldo⁹³ (ele cantou somente o Tiple, sem tocar nenhum outro instrumento), em 2011 foi o Abel⁹⁴ e na região de Cabaraquara, convidou-se o devoto Edivaldo⁹⁵. Ainda não tinha sido possível observar alguma criança acompanhando a função do Tiple.

Os relatos somados à revisão de literatura conduziam a uma conclusão imediata de que o papel do Tiple seria exclusivamente executado por crianças, o que acentuou a contradição entre o esperado e o observado em campo. A primeira possibilidade de interpretação levantada para essa contradição foi a de que alguma mudança estivesse ocorrendo nos costumes dessa tradição: o que antigamente era tido como exclusividade agora estaria sendo adaptado por algum motivo que a pesquisa deveria investigar.

Por outro lado surgia outro tipo de evidências que contradizia essa interpretação. Em Marchi (2002, p. 269) lê-se a história contada por um devoto sobre

⁹⁰ Relato 2 - Visita à associação Mandicuera, Valadares, Sábado, dia 22 de maio de 2010. Vide ANEXOS.

⁹¹ Criança Tiple de 12 anos de idade, sobrinho do Poro, que costuma acompanhar o grupo de foliões, bem como aparece com bastante frequência no documentário de Marchi (2008). Para mais informações, Cf. nota 11.

⁹² Houve posteriormente outra ocorrência de um Tiple criança na Folia de Guaratuba. Por conta de um desentendimento entre Abel Cordeiro (Tiple adulto que vinha participando da folia em todo o percurso de 2011) e o padre da Igreja Matriz de Guaratuba, Naico colocou um sobrinho de uns 12 anos para fazer a voz de Tiple. No entanto, isso ocorreu já ao final da pesquisa, no último dia da Festa do Divino em Guaratuba, na última cantoria dos foliões que consistiu numa grande Romaria com os fiéis e com os padres e demais párocos da Igreja Matriz. E assim sendo, fora o último trabalho de campo em período de Folia. Os detalhes foram registrados no Caderno de Campo, no Relato 12 – Guaratuba, Domingo, 17 de julho de 2011. Vide ANEXOS.

⁹³ Descrito a partir do piloto de experiência de campo, Relato 5 - Guaratuba, Domingo, 13 de junho de 2010 do Caderno de Campo. Vide ANEXOS.

⁹⁴ Seu nome completo é Abel Cordeiro e doravante será referido somente como Abel. Sua participação foi descrita no Relato 9 - Colônia Cambará, Sertão e Sertãozinho, sexta-feira, 20 de maio de 2011; e Relato 10 - Sertãozinho, Sábado, 21 de maio de 2011. Vide ANEXOS.

⁹⁵ Adulto, 53 anos, Edivaldo é um devoto que está começando a acompanhar os foliões na Romaria. Na ocasião descrita, depois de algumas casas fazendo o Tiple em companhia de Abel, tal como uma criança o faria, Naico promove uma reconfiguração entre os músicos, que passaram a ser: Abel (voz tenor e viola); Edivaldo (voz Tiple); Jorge Corocoxó (rabeça); e Elói da Silva (caixa). Com isso, seu Naico acompanhou a romaria sem executar a música, e possivelmente teve o propósito de testar as capacidades tanto de Abel como mestre quanto de Edivaldo como Tiple. Toda essa interação entre os foliões, e em relação ao Edivaldo enquanto aprendiz está registrada no Caderno de Campo, Relato 11 - Cabaraquara, sexta-feira, 3 de junho de 2011. Vide ANEXOS.

um menino que queria muito continuar a seguir a Folia por outras ilhas além daquela na qual vivia. Uma vez seu pai não autorizando, o menino foi para uma pedra de um rio, e lá ‘desencarnou’, faleceu dormindo, sem nenhum motivo natural. É uma história contada para demonstrar o poder do Divino Espírito Santo, mas ao mesmo tempo permitiu pensar que a função do Tiple não fosse exclusiva de crianças. Outrossim, na Folia de Valadares comentou-se que é comum, por exemplo, chegar a uma ilha e convidar alguma criança, que demonstre interesse, a acompanhar a Romaria durante o percorrido dessa ilha.⁹⁶ Isso esclareceu que a criança só acompanharia a Romaria na região de sua casa, nunca saindo para todo o itinerário. Ainda em Valadares, o próprio Jairo⁹⁷ (caixeiro) é quem canta a voz do Tiple, e eventualmente o Gabriel⁹⁸ acompanha, de uma forma parecendo despreocupada ou menos comprometida, por assim dizer, e muitas vezes sequer emitindo sons, mas de fato somente imitando a gestualidade toda. Tais dados ajudaram a pensar também que sem essa maleabilidade seria impossível a participação da criança na Folia, considerando que o itinerário total dos Foliões é inviável para uma criança.

Então, num segundo momento de reflexão, articulando-se com o conceito de zona de desenvolvimento proximal e com a experiência de campo, foi levantada a possibilidade de que o Tiple não é exclusivamente executado por crianças e tampouco essa observação significava alguma transformação nos costumes da Folia. O momento atual da experiência em campo inclusive demonstra que adultos são convidados a acompanhar o Tiple ao demonstrarem interesse⁹⁹. Talvez a insistência dos Mestres em referir-se ao Tiple como exclusividade de crianças seja a maneira caçara de compreender e expressar a importância da participação infantil para a continuidade dessa tradição musical.

Eis que a presente hipótese relaciona as condições sociais e musicais da voz do Tiple com a noção zona de desenvolvimento proximal permitindo compreender inclusive essas contradições. Por conta da complexidade do papel adulto do Tiple, não seria possível que essa atividade fosse exclusividade das crianças. A Folia do Divino, tal como vem sendo exposto, é uma manifestação

⁹⁶ Descrito com mais detalhes no Relato 2 - Visita à Associação Mandicuera, Valadares, Sábado, 22 de maio de 2010. Vide ANEXOS.

⁹⁷ Seu nome completo é Jairo Paulo de Souza. Doravante será referido somente como Jairo.

⁹⁸ Para Gabriel: Cf. nota 11; e mais detalhes de sua participação: Cf. nota 102.

⁹⁹ Descrito no Relato 9 - Colônia Cambará, Sertão e Sertãozinho, sexta-feira, 20 de maio de 2011; e Relato 10 - Sertãozinho, Sábado, 21 de maio de 2011. Vide ANEXOS.

musical que integra diversas outras práticas que por sua vez compõem o universo cultural caíçara, desempenhando funções não somente estético musicais, mas também sociais e simbólicas em diversos níveis¹⁰⁰. As exigências reais para se executar a Folia (dentre elas, as condições de formação devocional, simbólica e social dos foliões) são incompatíveis com as condições autônomas de uma criança. Assim sendo, só pode ser executada plenamente por indivíduos que já dominam um mínimo das complexas capacidades exigidas para tanto.

Por outro lado, “Vygotsky afirmou que as crianças aprendem a utilizar os instrumentos para pensar proporcionados pela cultura, por meio de suas interações com parceiros mais habilidosos na *zona de desenvolvimento proximal*.” (ROGOFF, 2005, p. 51). A partir disso, a noção de zona de desenvolvimento proximal pode ser usada para se pensar esse espaço lúdico do Tiple na medida em que é nele que estariam contidas as principais diferenças entre o nível de tarefas realizáveis com o auxílio do adulto (prevista na voz do Tiple) e aquelas realizáveis como atividade independente (VIGOTSKI, 1998, 112). Assim sendo, supôs-se que é nesse espaço lúdico onde estão se dando os principais passos do desenvolvimento musical para a execução da Folia do Divino, sem desconsiderar os outros ensino/aprendizagens relacionados ao mesmo espaço, e que estariam formando a criança caíçara rumo à vida adulta.

A condição de participação das crianças na voz do Tiple pode ser compreendida a partir do texto vigotskiano quando ele coloca que, com o auxílio da atividade coletiva guiada pelos adultos, e imitando essa atividade, a criança consegue fazer muito mais do que com a sua capacidade independente (1998, p. 112).

Tal como já foi explanado, os principais mecanismos atuantes na capacidade humana de estar à frente do nível de desenvolvimento real (ou seja, os mecanismos a partir do qual a criança conseguiria agir na zona de desenvolvimento proximal, superando suas habilidades autônomas) são: a imitação, a colaboração e as atividades lúdicas como o brincar e o jogo.¹⁰¹

¹⁰⁰ A análise semiótica desenvolvida no Capítulo 4.1 – Análise da Folia a partir da semiótica musical proposta por Nattiez, bem como todo o trabalho de campo, permitiram tais suposições.

¹⁰¹ Todas essas noções teóricas já foram exploradas no Capítulo 3.2.3.1 – O conceito de zona de desenvolvimento proximal em Vigotski e suas implicações.

Estes mecanismos podem ser observados na maneira como a criança participa da voz de Tiple.¹⁰² A criança ainda não tem as capacidades exigidas para ser Tiple, mas pode e é convidada e incentivada pelos adultos a imitá-lo¹⁰³, bem como é ajudada pelos adultos através da colaboração¹⁰⁴. Por outro lado, percebe-se que a criança se aproxima da música da folia de uma maneira lúdica e tampouco é desencorajada por conta disso.

Na experiência em campo, a situação de convite e incentivo mais clara partiu de Seu Tite (irmão de Jorge Corocoxó¹⁰⁵ e antigo rabequista e Mestre de Romaria, que já não participa por conta dos efeitos de um Acidente Vascular Cerebral. Mesmo não tocando com os Foliões, ele acompanhou todo o percurso da romaria na região de Sertãozinho (município de Matinhos) e chegou a convidar explicitamente um garoto que já estava seguindo a Romaria por algumas casas, em bicicleta, observando e demonstrando interesse sobre a Folia. Estávamos Seu Tite, o garoto sobre a bicicleta, e eu, do lado de fora da casa, ouvindo a cantoria através da janela. Seu Tite disse, num tom ao mesmo tempo encorajador e um tanto imperativo: ‘ô menino, por que cê num vai lá cantar o Tiple com eles?! Vai lá, vai!’. O garoto ficou

¹⁰² No que diz respeito à maneira lúdica de as crianças participarem do Tiple, isso pode ser percebido a partir do documentário de Marchi observando a participação de Gabriel (Tiple de 12 anos de idade, sobrinho do Poro) e também a partir da experiência de campo descrita no Relato 2 - Valadares, Sábado, 22 de maio de 2010, na qual a criança esteve presente, não participando diretamente do ‘fazer musical’ mas estando sempre por perto, brincando um pouco com a música, se afastando pra brincar com outros coleguinhas, ou seja, de maneira descompromissada. Outras crianças que ainda não chegaram a entrar e participar como Tiple, se aproximam de maneira descontraída da música, através de palmas, ou tentando esporadicamente imitar algo da música. Isso foi bastante observado em todo o trabalho de campo. Para Gabriel e Poro, Cf. nota 11. Para Relatos, vide ANEXOS.

¹⁰³ Segue um trecho ilustrativo sobre a participação das crianças na experiência em campo, transcrito no Relato 10 - Sertãozinho, Sábado, 21 de maio de 2011: “Sempre tem criança por perto. Se ela inventa de bater uma palma junto com o ritmo, o que eu observei pelo menos quatro vezes hoje de manhã, elas não são reprimidas por brincar com a Folia. As pessoas são muito mais censoras nas atitudes em relação às bandeiras. Nisso os adultos me pareceram muito mais rigorosos no controle com os menores: a maneira de segurar, como se comportar quando levando a bandeira. Quanto à música, me pareceu consideravelmente mais tranquilo, apesar de eu ainda não ter visto nenhuma criança cantando junto, o que não posso evitar que me desmotive um pouco na investigação.”. Vide ANEXOS.

¹⁰⁴ Várias outras passagens de outros textos do próprio Vigotski, além de outros autores (ROGOFF, 2005; GÓES 2001; LEONTIEV 1998a, 1998b) abordam essa diferença entre as habilidades autônomas da criança e aquelas habilidades alcançadas somente com a ajuda de sujeitos mais experientes. Essa questão foi apresentada e discutida no Capítulo 3.2.3.1 O conceito de zona de desenvolvimento proximal em Vigotski e suas implicações.

¹⁰⁵ Seu nome completo é Jorge Martinho da Silva, também conhecido como Jorge da Bandeira, ou Corocoxó. Doravante será nomeado por ‘Jorge’ e/ou ‘Corocoxó’ para a fluência do texto.

tímido, meio sorrindo, não chegou a cantar, mas continuou observando e acompanhando a romaria por toda a manhã.¹⁰⁶

A situação com Edivaldo, apesar de não se tratar de uma criança, pode servir para ilustrar as interações de ajuda e colaboração que promovem ensino/aprendizagens musicais na voz de Tiple.¹⁰⁷

Explorando a experiência infantil de acompanhar o Tiple, é possível retomar também as ideias de Leontiev sobre a atividade lúdica e seu papel no desenvolvimento. Tal como a criança que quer guiar o carro ou remar o barco, mas não pode ainda dominar as operações exigidas para tal (LEONTIEV, 1998a, p. 121), pode-se supor que a criança Tiple quer ela mesma fazer parte da Romaria, e o faz na condição de atividade lúdica a partir do convite dos adultos em acompanhá-los (sem perder de vista que mesmo assim há um nível de seriedade nesse convite: a função real da Romaria não se altera com a participação da criança).

Enquanto prática adulta, o objetivo da Folia é visitar outras casas, percorrer o itinerário, compartilhar a fé, estabelecer contatos e trocas, etc. Portanto, é impossível para as condições dessa criança executar plenamente todas as

¹⁰⁶ Tal situação foi descrita com mais detalhes no Relato 10 - Sertãozinho, Sábado, 21 de maio de 2011. Segue um trecho ilustrativo do relato: "Sr. Tite, na experiência dele, mesmo tendo dificuldades para andar, acompanhou a romaria durante toda a manhã. Observei que ele estava o tempo todo de olho nas crianças. Numa dada situação, um menino de uns 12 anos se aproximou e acompanhou por umas duas ou três casas, e então seu Tite convidou-o abertamente! Eu fiquei muito feliz de ter visto, pois de certa forma era o que eu estava buscando e apostando que é o que acontece a partir daquilo que me relataram. O convite foi: porque você não vai cantar o Tiple, menino? Não quer ir lá cantar o Tiple? Seu Tito olhou pra mim e afirmou: 'ele está na época, na idade boa pra fazer o Tiple'. A criança não se empolgou em ir, mas acompanhou a romaria em todo o restante da manhã. Foi esse mesmo menino que eu observei em outras situações tentando acompanhar o toque da caixa com palmas, além de outras duas meninas." Vide ANEXOS.

¹⁰⁷ Essa situação foi vivenciada no caso de Edivaldo, e descrita no Relato 11 - Cabaraquara, sexta-feira, 3 de junho de 2011. Tratou-se de uma situação muito complexa de interação e ensino/aprendizagem mútuo entre os foliões e em relação ao aprendiz. Apesar de não envolver uma criança, considera-se o caráter de ajuda e colaboração para superar as dificuldades musicais. Um curto trecho do relato ilustra um pouco do ocorrido: "Chegando à casa desse homem (que depois descobri que se chamava Edivaldo), logo o convidaram a cantar o Tiple. Ele o fez com alguma dificuldade principalmente por que a viola e a rabeca não estava afinadas no mesmo tom! Corocoxó não havia afinado a viola depois de ter baixado o tom da rabeca pra ficar mais confortável para o Tiple. Apesar disso, fizeram questão de explicar para Edivaldo que ele deveria acompanhar a voz de Abel e se localizar também pela 3ª corda da rabeca. 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. Apesar da dificuldade, Edivaldo decide acompanhar a romaria cantando o Tiple, o que me deixou muito satisfeito enquanto pesquisador." Vide ANEXOS.

operações exigidas para a realização da Folia. Só é possível para ela participar de maneira lúdica, dado que, de acordo com Leontiev (1998a, p.122) isso muda o alvo da atividade, deixando-a livre dos aspectos obrigatórios, tornando então a Folia acessível à criança.

O Tiple enquanto espaço musical lúdico para a criança permite que “as operações exigidas podem [possam] ser substituídas por outras e as condições do objeto podem [possam] ser substituídas por outras condições do objeto, com preservação do próprio conteúdo da ação” (LEONTIEV, 1998a, p. 122, chaves nossas), possibilitando então que o domínio de uma área mais ampla da realidade esteja acessível a ela (*Idem*). A Folia, não deixando de exercer sua função com a participação do Tiple durante sua execução, proporciona à criança o acesso a uma área mais ampla da realidade, tanto no aspecto musical propriamente dito, na medida em que ela exercerá um domínio sobre materiais musicais diversos a partir da colaboração do Tiple adulto, quanto nos aspectos extramusicais.

Desde outro ponto de vista, na medida em que a criança passa a participar da voz de Tiple, dado que sua participação não descaracteriza a Folia, “o lugar que ela [a criança] objetivamente ocupa no sistema das relações humanas se altera” (LEONTIEV, 1998b, p. 59). Tal alteração é proporcionada justamente pelo caráter lúdico, e é possível imaginar que a série alterações no lugar ocupado dentro da Folia, inaugurada pelo Tiple, aponte para outras possibilidades futuras de participação: poderá ser folião engajado na devoção; poderá ser Mestre e nesse caso envolvendo diversas outras alterações durante o percurso; ou mesmo de maneira mais simples, poderá ser um morador que conhece a tradição e recebe a Romaria em sua casa. Considerem-se ainda todas as pequenas variações nos entrementes de cada uma dessas possibilidades.

O Tiple seria então para a criança, e para a tradição da Folia do Divino um espaço musical lúdico no qual a criança pode entrar e sair, participar da maneira que puder e por quanto tempo puder, sem precisar se comprometer com as tantas responsabilidades exigidas de um Folião, quanto mais de um Mestre. Assim, compartilha da solução que Leontiev encontra na atividade lúdica para a superação da discrepância entre a necessidade que a criança tem de agir e a impossibilidade de executar todas as operações exigidas para o desempenho pleno da ação desejada (1998a, p. 121).

Aprofundando-se nos aspectos estritamente musicais, é impossível para a criança executar autonomamente a Folia, que envolve o domínio da estrutura musical, o domínio técnico de um instrumento, a compreensão mínima da função de cada instrumento na música, a capacidade de participar de simultaneidades musicais de forma ativa, as capacidades rítmicas complexas tal como as exigidas nas passagens de agógica e no tipo de estrutura rítmica da caixa, dominar ainda a linguagem literária e musical da Folia para improvisar a letra, isso somente para citar alguns exemplos¹⁰⁸.

Eis que aí surge o espaço do Tiple no qual a criança: imita a linha melódica do adulto que a canta; imita a letra da melodia que o mestre acabou de improvisar; está em contato direto e acompanha o adulto na forma e estrutura temporal dessa música, sem as quais não seria possível se localizar na temporalidade musical; canta numa região aguda, a mais confortável para uma criança naquela divisão em três vozes; conseqüentemente está em contato com a polifonia e experimenta a prática de cantar uma melodia com alturas diferentes daquelas de seus companheiros musicais. Cabe ainda ressaltar que melodicamente o Tiple não oferece grandes variações para a criança, repetindo-se com letras diferentes (frisa-se: imediatamente antes improvisadas pelo Mestre) tanto na Chegada como no Agradecimento. E para completar ainda compartilha e participa de experiências simbólicas, devocionais e sociais.

O fato de a linha melódica do Tiple ser a mesma na música da Chegada e do Agradecimento permite inferir que as Despedidas, por serem diferentes e mais complexas, possam estar servindo como um 'segundo momento' na participação das crianças.

Sob outro ângulo, é possível analisar quais são as dificuldades musicais: o quê em conteúdo musical é aprendido pela criança enquanto 'brinca' com a voz do

¹⁰⁸ Barbosa (2006), ao tratar da Folia tal como esta se apresenta na cidade de Alcântara, no Maranhão, comenta sobre a função das bandeireiras: "ser bandeireira costuma ser uma etapa do aprendizado. Elas acompanham as caixeiras e andam aos pares. Aprendem a ouvir o canto, a colocar a voz no lugar que permite cantar afinado, a conhecer o ciclo rítmico e a cantar na hora certa, respeitando o solo da Caixeira e não cantando junto" (BARBOSA, 2006, p. 95). A partir disso, e considerando que a tradição musical da Folia em Alcântara se diferencia totalmente do restante do Brasil por ser exclusivamente executada por mulheres, é possível comparar ao observado no litoral paranaense e imaginar que as bandeireiras maranhenses consistiriam num resquício funcional e 'pedagógico' similar ao que o presente trabalho interpreta sobre a função do Tiple.

Tiple. A entrada do Tiple coincide com a entrada da polifonia, e isso se dá no que pode ser chamado de ápice da música, quando surgem os elementos mais marcantes de agógica e exatamente quando surge o fenômeno chamado na presente pesquisa de 'bemolização'¹⁰⁹, e que precisará ser plenamente executado. Já foi desenvolvida na análise semiótica que essa 'bemolização' possivelmente esteja entre os símbolos musicais pertinentes para a 'presentificação do Divino Espírito Santo', dada sua permanência histórica e geográfica. Curiosamente coincide com o momento exato em que a voz do Tiple começa sua participação efetiva na música. Os registros históricos encontrados atestam que esse dado musical vem sendo transmitido, ou seja, ensinado e aprendido, ao menos desde a década de 1930.

As funções musicais da voz do Tiple trariam então muitas características a favor das condições da criança. No entanto trata-se de um espaço de aprendizado mais que musical tal como a presente investigação vem apontando a partir do trabalho de campo e da análise semiótica¹¹⁰. O adulto Tiple desempenha sua função com o objetivo real da Romaria, que é levar o Divino às casas, é viver a devoção, estabelecer e fazer a manutenção de relações, percorrer grandes distâncias, passar um longo período longe de casa e exposto a condições imprevistas, intempéries, expor-se a relações sociais complexas (questão de divergências religiosas, por exemplo), dentre tantos outros. Nesse sentido o Tiple seria simultaneamente um espaço para o adulto realizar os objetivos reais inerentes à prática da Romaria do Divino, como também um espaço lúdico para a imitação, nos termos que vieram sendo explorados até aqui.

A experiência de campo da presente investigação, aliada às ferramentas conceituais da semiótica propostas por Nattiez (2004), fornecem indícios do nível de complexidade simbólica da prática musical abordada. Aqui pode ser interessante ressaltar o aspecto trazido por Rogoff (2005) sobre processos complexos de pensamento. A criança muito provavelmente compartilha da intensa vivência simbólica na qual consiste a Folia do Divino de maneira completamente diversa se comparada aos adultos. Seguindo Rogoff (2005, p. 51) a criança interage com esses

¹⁰⁹ Tal fenômeno foi abordado no Capítulo 4.1.2 'Bemolização' – as notas alteradas da transcrição de 1930 e a recorrência em Valadares e Guaratuba. Por sua vez, a agógica pode ser interpretada nesse caso como uma forma de enfatizar o ápice da música.

¹¹⁰ Cf. respectivo Capítulo.

‘instrumentos culturais’, transformando-os de acordo com seus próprios propósitos e apropriando-se deles no decorrer da vida e na medida em que participa dessa prática coletiva.

Tais complexas capacidades simbólicas aliadas às capacidades sociais envolvidas na Folia enquanto prática devocional e comunitária são aprendidas e desenvolvidas, o que quer dizer que não surgem inatas na condição infantil. É nesse sentido que a presente pesquisa considera que a música possa ter um papel central, possibilitando o desenvolvimento simultâneo de capacidades musicais e extramusicais, dado que é simultaneamente - intrincadas e amalgamadas - que tais capacidades surgem na realidade. As capacidades musicais parecem se mesclar diretamente com as capacidades simbólicas, devocionais e sociais, e seria o espaço do Tiple que proporcionaria algumas experiências infantis importantes para tais ensino/aprendizagens, configurando-se assim “como parte fundamental da vida social” (SEEGER, 1980, p. 104). Ainda é possível considerar que, dada tal análise da função do Tiple, “a música não se configura como relíquia, mas sim como componente de um todo cultural mais amplo, que é parte mesmo de sua vida. Assim, ainda que aparentemente escamoteadas, as horas ocupadas pela música são importantes para o caiçara” (SETTI, 1985, p. 36).

Assim sendo, a partir de Rogoff e da psicologia sócio histórica a observação e a participação em atividade comunitária são cruciais para todo e qualquer processo de ensino/aprendizagem (2005, p. 62). O conceito de zona de desenvolvimento proximal é um aparato teórico valioso para se compreender as minúcias da dinâmica da participação em atividades guiadas por sujeitos mais experientes, pautando-se na imitação, na colaboração, e na atividade lúdica. Por sua vez, Rice (2003) coloca a observação e a participação, bem como a autoinstrução, em um patamar de importância central para o ensino e a aprendizagem informal em música. Isso demonstra coerência importante entre as conclusões da etnomusicologia do ensino/aprendizagem e a abordagem da psicologia sócio histórica sobre o desenvolvimento humano. A zona de desenvolvimento proximal, o estatuto da imitação, da colaboração e da atividade lúdica para a psicologia sócio-histórica vem aprofundar a compreensão desse processo informal no caso específico da função ‘pedagógica’ do Tiple na Folia do Divino.

5 CONCLUSÕES

Com a consciência de saber tratar-se de conclusões momentâneas, pode-se estabelecer um quadro provisório sobre algumas características do processo de ensino/aprendizagem musical da Folia do Divino. Por outro lado, a partir dessas conclusões e das lacunas ainda existentes, é possível delinear horizontes de continuidade da investigação. No que diz respeito à situação atual da pesquisa, considerando todo o material investigado e toda a exposição apresentada no presente texto até agora, conclui-se que:

- a) Ao que tudo indicou, a voz de Tiple (na divisão em três vozes da condução melódica polifônica da música) é crucial na inclusão infantil ao costume e sua posterior retomada adulta no caso dos foliões, pois seria um espaço musical lúdico no qual a criança pode participar sem precisar se comprometer com as responsabilidades exigidas de um Folião adulto. Assim, compartilha da solução que Leontiev encontra na atividade lúdica para a superação da discrepância entre a necessidade que a criança tem de agir e a impossibilidade de executar as operações exigidas no desempenho da ação desejada (1998a, p. 121);
- b) Trata-se de uma tradição oral, inserida num contexto de repertórios musicais tradicionais, maior que somente o da Folia do Divino, e que tais repertórios constituem o universo musical da cultura caiçara;
- c) Por ocasião da Romaria, a prática musical é exclusivamente masculina.
- d) Os aprendizes observados na ocasião direta da Romaria em pleno itinerário eram crianças ou adultos (ausência de jovens);
- e) Tocar a caixa da Folia mostrou-se um momento de importância para o processo adulto da formação do folião;
- f) Quando houve aprendizes iniciantes adultos, sua relação com a Folia sempre remontou à infância e às relações familiares;
- g) A experiência de fé parece ter importantes implicações na formação musical do folião;

Tais aspectos levantados pela presente investigação indicam e provocam, por sua vez, uma série de outras indagações necessárias para uma suposta continuidade da pesquisa. Será apresentado na seqüência a articulação entre a situação atual da investigação e os horizontes de pesquisa que tais constatações indicam.

Já é possível constatar um amálgama entre processos ensino/aprendizagens musicais e extramusicais na tradição da Folia do Divino do Litoral Paranaense e parece que tal mescla é parte imprescindível da maneira caiçara de fazer a manutenção de sua própria herança cultural. A pesquisa até agora desenvolvida levanta aspectos ligados à infância na formação musical e no processo de ensino/aprendizagem da Folia do Divino abordando-os desde perspectivas teóricas conjugadas com o trabalho de campo. No entanto, foram vivenciadas em campo muito mais situações que dizem respeito à etapa já adulta da formação musical do folião. Disso resultariam basicamente duas vertentes de continuidade da investigação: uma se concentraria na infância, a outra na formação dos foliões já em fase adulta.

Por outro lado, a importante referência bibliográfica de Setti (1985) só foi abordada ao final do período da pesquisa, e por conta disso não foi possível aproveitar melhor a imensa interlocução que se vislumbrou ali, dado que a autora trata de muitos aspectos importantes para o ensino/aprendizagem e dá uma importância crucial à Folia do Divino na cultura caiçara. Capítulos intitulados pela autora, tais como: “Cultura caiçara? Os jovens e a tradição” (SETTI, 1985, p. 32); “Núcleos de produção musical” (*Ibidem*, p. 43); “O músico face aos diferentes níveis associativos: modos de avaliação entre os músicos” (*Ibidem*, p. 48); “Conservação e renovação do repertório tradicional: processos de composição” (*Ibidem*, p. 86); vistos a partir de todo o arcabouço teórico levantado até agora, apontam para elementos cruciais de todo o processo de mudança e manutenção da música de tradição oral. Vale lembrar que esses processos formaram o nível básico de questionamento que inaugura o problema central da presente investigação. Se a pergunta é: Como acontece o processo de ensino/aprendizagem numa música de tradição oral, no âmbito específico da Romaria da Bandeira do Divino Espírito Santo no Litoral

Paranaense?¹¹¹; o contexto maior de tal questão era: Que ‘instâncias’ estão regendo, interferindo e/ou transpassando as transformações e permanências ocorridas numa música de tradição oral?¹¹² Assim sendo, parece que a obra de Setti (1985), por tratar-se de um riquíssimo e vasto trabalho musicológico baseado em décadas de contato com a cultura caiçara, torna-se imprescindível para aprofundar a continuidade da pesquisa apresentada aqui. Mais ainda: aponta também para a investigação e levantamento bibliográfico direcionado não somente à Folia do Divino especificamente, mas aos trabalhos sobre cultura caiçara.

Ainda tratando do nível da pesquisa bibliográfica e aprofundamento teórico, a continuidade dos estudos em Rogoff (2005), trabalhando com seu subitem “Participação ou segregação das crianças em atividades adultas da comunidade” (p. 114-121); somado ao capítulo subsequente “Transições nos papéis dos indivíduos em suas comunidades ao longo do desenvolvimento” (p.129-162); e ainda ao capítulo “Aprendendo por meio de participação orientada em empreendimentos culturais” (p. 231-264) certamente trará contribuições importantes para a investigação dados os rumos que o processo de pesquisa tomou. Também é necessário considerar que resta muito a aprofundar no que tange às contribuições teóricas de Vigotski sobre o desenvolvimento humano e às de Leontiev com sua Teoria da Atividade. No caso desse último autor, aprofundar-se no aspecto imaginário da atividade lúdica para a criança faz-se necessário para enriquecer e tornar mais densa a fundamentação teórica da interpretação dada no presente trabalho sobre a função ‘pedagógica’ da voz de Tiple.

Voltando à proposta de duas vertentes possíveis de continuidade (infância e/ou vida adulta), no que diz respeito à infância, Merriam (1964) e Rice (2003) abordam outros exemplos de participação infantil em músicas tradicionais de caráter adulto e religioso em situações similares à da Folia. Isso permitiria um aprofundamento da questão, tal como é possível supor a partir do relato de Ketut Gede Asnawa (Bali) e Umm Kalthâm (Egito) ao contarem suas experiências infantis de como aprenderam e se inseriram em suas tradições musicais. (RICE, 2003, p. 77).

¹¹¹ Pergunta apresentada na introdução da presente dissertação.

¹¹² *Id.*

Outro ponto a ser mais bem investigado e que se relaciona mais diretamente à infância que à vida adulta são as relações familiares e sua função na formação musical. Todos os foliões relataram experiências infantis com a música da Romaria a partir de relações familiares principalmente paternas. Seguindo os seis modelos definidores de papéis sociais no ensino/aprendizagem, enumerados por Rice (2003, p. 68)¹¹³, foram registradas evidências de que, na Folia, também há que se considerar a hereditariedade, dada a recorrência no relato dos foliões de que seus pais também eram foliões. Rice descreve a hereditariedade como segundo modelo: “a hereditariedade pode atribuir status ao papel social do músico e restringir o acesso à aprendizagem da música.” (2003, p. 68, tradução nossa)¹¹⁴.

Obviamente não é possível concluir que isso seja uma condição limitadora do acesso às práticas musicais da Folia, apesar de os relatos confirmarem alguma importância da hereditariedade. O exemplo de Edson, filho de Seu Nagib, pode ser ilustrativo.¹¹⁵ Esse jovem é visto pelos foliões como um possível futuro folião, e seu pai não pareceu nunca ter participado musicalmente da Folia, apesar de ter relações estreitas com o costume, sempre os recebendo, e sempre os convidando para o pouso.

O caso de Edson (jovem interessado na tradição da folia, aprendiz da música da folia e bem visto pelos foliões como tal, com o qual se estabeleceu contato por conta de sua família ter relação estreita com os foliões, e sempre recebê-los para o Pouso na região de Sertãozinho, município de Matinhos)¹¹⁶ também instaura a questão da juventude em suas relações com a Romaria. Foi bastante recorrente até agora a observação da intensa participação de crianças e de adultos acima de 40 anos, além de idosos na Folia, e conseqüentemente a ausência dos jovens. Assim sendo, faz-se necessário investigar a juventude em relação à Romaria, e esse exemplo em específico pode ser interessante por demonstrar que essa ausência não necessariamente significa um total desligamento das relações com a tradição.

¹¹³ (RICE 2003, p. 68) Esses modelos serão mais bem expostos em citação direta logo a seguir.

¹¹⁴ “the social role of musician may be an ascribed status and access to music learning may be restricted by heredity.”

¹¹⁵ Situação descrita com detalhes no Caderno de Campo, Relato 9 - Colônia Cambará, Sertão e Sertãozinho, sexta-feira, 20 de maio de 2011. Vide ANEXOS.

¹¹⁶ *Id.*

Ao abordar o universo adulto do ensino/aprendizagem surgem primeiramente algumas questões no nível teórico da investigação. Se a psicologia sócio-histórica até agora abordada acaba por considerar o conceito de zona de desenvolvimento proximal principalmente em seu papel na infância, há que se investigar melhor como esse mesmo conceito pode ser entendido no contexto do ensino/aprendizagem entre adultos. Esse referido conceito se aplica em situações nas quais estão se dando passos decisivos no desenvolvimento tal como foi exposto no decorrer do trabalho. Apesar de se saber que a infância e a adolescência são cruciais para aprendizados decisivos do desenvolvimento, isso não significa que ao entrar na vida adulta o sujeito permaneça estancado em seu processo de desenvolvimento. Todo o material teórico abordado até agora se refere à infância, muito possivelmente por ser o período no qual esses saltos no desenvolvimento são mais visíveis, flagrantes e importantes. No entanto, não foi possível investigar na literatura como esse desenvolvimento continua em idade adulta.

Tratando-se do material já observado concernente ao processo adulto de ensino/aprendizagem, o campo até agora apontou para questões importantes que obviamente não tiram a importância da experiência infantil, sabendo-se que essa última é o fundamento do processo que será retomado na idade adulta. Para ajudar a situar essas questões que dariam continuidade à investigação, é pertinente uma passagem em que Rice enumera seis sistemas básicos usados nas sociedades para definir quem aprende e quem ensina música:

Sociedades têm inventado seis respostas básicas para a questão de quem aprende música. Primeira, ela pode estar aberta a, e em alguns casos, requerida por todos. Segunda, a hereditariedade pode atribuir status ao papel social do músico e restringir o acesso à aprendizagem da música. Terceira, música pode ser um status adquirido, mas a realização completa de tal status pode ser restringida por noções de talento. Quarta, enquanto em princípio a música estaria à disponibilidade de todos, pode-se deduzir que ela prospera com mais sucesso nas "famílias musicais". Quinta, música e canções podem ser aprendidas através do contato com espíritos sobrenaturais e, portanto, restritas àqueles que têm tal capacidade. Sexta, divisões sociais, como classe, gênero, idade, raça ou etnia, podem limitar o acesso a certos tipos de música. (RICE, 2003, p. 68, tradução nossa¹¹⁷).

¹¹⁷ Societies have contrived six basic answers to the question of who learns music. First, it may be open to, and in some instances required of, everyone. Second, the social role of musician may be an ascribed status and access to music learning may be restricted by heredity. Third, music may be an acquired status but the complete achievement of the status may be restricted by notions of talent. Fourth, while in principle available to all, it may be understood to flourish in "musical families." Fifth, music and songs may be learned through contact with supernatural spirits and thus

Considerando o relato de Naico sobre sua ‘incumbência divina’¹¹⁸, somado às relações observadas entre a infância e a Romaria, e ainda às queixas de Naico sobre as dificuldades de se ensinar essa música (somente quando questionado sobre isso)¹¹⁹ tem-se uma pista de que provavelmente os processos de ensino/aprendizagem se alinham com essa concepção de ‘contato com o sobrenatural’, obviamente não nos mesmos termos de uma iniciação ritual em seu caráter mais estrito ou convencionado. Mas, curiosamente parece haver recorrência nas relações entre a identidade dos foliões e uma específica experiência espiritual na qual eles se dão conta de que estão imbuídos dessa missão¹²⁰. No entanto, é plausível supor que antes de o indivíduo chegar a ter essa experiência ele já conviveu com essa música desde criança, e o espaço inaugural para isso parece ser tradicionalmente a voz do Tiple. Nesse sentido, a experiência espiritual de saber-se imbuído da missão de levar a romaria adiante se restringe àqueles que dominam certas habilidades, e já é possível dizer a partir da experiência em campo que tais habilidades não são somente musicais.

Supõe-se que esse momento de ‘incumbência divina’ se relaciona diretamente com todo o processo de ensino/aprendizagem musical, dado que antes desse evento, o músico já vinha praticando e participando ativamente da Romaria há algum tempo, tal como surgiu em todos os relatos dos foliões que comentaram tais aspectos. Assim, a ‘incumbência’ seria o momento em que o indivíduo se dá conta de que está pronto para exercer o papel, pronto no sentido musical, no sentido estritamente prático das capacidades exigidas para tanto, e no sentido espiritual de sua experiência de fé no Divino Espírito Santo. Mesmo sendo impossível desconsiderar esses outros aspectos, a pergunta que levaria a presente investigação adiante seria: quais as apropriações musicais feitas pelo sujeito folião o permitem aceitar-se e ser aceito como músico, também viabilizando a tal ‘incumbência’?

restricted to those who have such an ability. Sixth, social divisions, such as class, gender, age, race, or ethnicity, may limit access to certain types of music.

¹¹⁸ Cf. nota 87.

¹¹⁹ Descrito com detalhes no Relato 7 – Guaratuba, Sábado, 18 de dezembro de 2010. Vide ANEXOS.

¹²⁰ Situações semelhantes foram descritas pelos outros foliões, e estão transcritas no Relato 9 - Colônia Cambará, Sertão e Sertãozinho, sexta-feira, 20 de maio de 2011. Vide ANEXOS.

As relações de gênero também ocupam algum papel na Folia. Com a única exceção de uma moça que cantou o Tiple em Valadares, a Romaria só foi executada por homens em todo o trabalho de campo. Somado à revisão de literatura, é possível afirmar uma exclusividade dos homens na música da Folia, o que não significa que as mulheres não dominem o repertório musical¹²¹.

Por outro lado, parece ser importante considerar futuramente o aspecto itinerante da romaria e suas relações com a questão do gênero na divisão do trabalho e suas implicações nos processos de memória musical coletiva da Folia do Divino. Além de ter sido unânime nas observações, parece também ser mais indicado que os homens saiam para a romaria, dado que a mulher é responsável pelos serviços mantenedores da casa. A conciliação entre o ofício da Folia e o sustento financeiro da casa (papéis masculinos) é uma tarefa difícil durante os meses de Romaria. Isso é seriamente relatado pelos romeiros como uma dificuldade e um fardo. Queixam-se de que ninguém valoriza esse preço pago por eles para serem romeiros e responsabilizam os organizadores da Festa do Divino por tal desleixo, pois ao fim e ao cabo consideram que é a Romaria que sustenta o sucesso, inserção e difusão da Festa. Dito nas palavras dos foliões, se não fossem eles visitando casa por casa, o Divino já não teria tantos fiéis, a Festa já teria perdido forças e adeptos, e muito possivelmente não teria comemorado seus cem anos ininterruptos tal como ocorrera no ano de 2010 em Guaratuba. Por outro lado, a complexidade de tal questão reside no fato de que, apesar da ausência musical das mulheres por ocasião da Romaria, isso não significa necessariamente que elas não tenham nenhum papel na manutenção do repertório. Pode-se supor, por exemplo, que elas ao cuidarem das crianças ou ao trabalharem nos afazeres domésticos, cantarolem para as crianças o repertório. Seria ingênuo interpretar que esse repertório se sustente somente e exclusivamente por ocasião da Romaria. No entanto, com o atual levantamento feito pelo trabalho de campo, não se pode realizar análises sólidas em relação ao papel das mulheres.

Tal como foi visto no decorrer do trabalho, o parâmetro da previsibilidade também é usado como norteador do trabalho etnográfico. Nesse sentido, e

¹²¹ A única exceção nessa questão de gênero da Folia do Divino no Brasil são as caixeiras do município de Alcântara, no Maranhão. Lá as mulheres têm papel crucial na música da Folia. Para aprofundamento sobre a Folia do Divino em Alcântara, indica-se a obra de Barbosa (2006).

considerando a atual situação da presente investigação, até agora não foi possível definir as condições de previsibilidade em campo, o que serve de índice de que o trabalho etnográfico ainda não se aprofundou o suficiente. Há já um bom nível de previsibilidade no que diz respeito ao dado musical da Folia do Divino em Guaratuba, no entanto, em se tratando dos processos de ensino/aprendizagem musicais, que é o objeto de estudo propriamente dito, a vivência ainda é surpreendente. Por outro lado, isso não impede inferências e hipóteses que ajudarão a guiar as observações numa continuidade do trabalho etnográfico.

Uma vez exposto tais elementos, é possível reconhecer alguns dos aspectos da tipologia de Rice para os princípios que definem os papéis de ensinar e de aprender (2003, p. 68)¹²². Mas a música da Folia e seu sistema de ensino/aprendizagem não se encaixam bem em nenhuma das categorias expostas por ele, se consideradas de maneira exclusiva, apesar de curiosamente apresentar aspectos ligados a cada uma delas.

Uma recorrência considerável no relato dos foliões incide na função da caixa como iniciadora no processo 'adulto' da iniciação musical e espiritual na romaria. A caixa parece sempre estar presente nos primeiros momentos de participação efetiva do folião na Romaria e esse aspecto exige melhor investigação.

Ainda é possível atentar-se a pelo menos mais outros três aspectos.

O repertório musical e de folgedos musicais vai bastante além da Romaria do Divino, envolvendo no mínimo a Folia de Reis, o Terço cantado, e possivelmente o Boi-de-mamão.¹²³ Não se deve desconsiderar as relações entre esses repertórios no processo de ensino/aprendizagem dada, por exemplo, a constatação de que também há Tiple na folia de reis e o relato de que os mestres das gerações anteriores também dominavam tal repertório e folgedos. Há que considerar então o todo do universo musical da cultural caiçara (SETTI, 1985) e seu papel no desenvolvimento de seus músicos. Isso consistiu numa guinada na maneira de conceber a Folia do Divino e seu lugar na vida do caiçara, e surgiu muito recentemente na investigação. Só é possível no momento apontar que o extenso

¹²² Cf. citação direta na página 96.

¹²³ O contato com a diversidade do repertório musical guaratubano foi descrito no Relato 8 - Guaratuba, Domingo, 17 de abril de 2011. Mais detalhes: Cf. nota 45.

repertório musical precisa ser mais bem investigado supondo-se que há estreitas relações entre tais repertórios e o processo de formação musical dos foliões.

As relações entre os foliões adultos, em plena romaria indicam um processo contínuo de desenvolvimento, ensino/aprendizagem e aquisição de habilidades. As principais situações musicais observadas envolveram ações diretas e indiretas de Jorge (rabeça) sobre o Mestre Naico, de Naico sobre Abel (Tiple), e também de Abel e Jorge sobre o Edivaldo (Tiple eventual, em Cabaraquara).

A proximidade com Naico¹²⁴ forneceu chaves importantes para a compreensão da formação do Mestre, e curiosamente alguns pontos se repetiram em campo tal como em seu relato, na maneira como ele conduziu a situação com Abel, induzindo-o ao papel de Mestre da Folia por pelo menos a metade do percurso daquele dia.¹²⁵ Também foi curiosa a situação de ensino/aprendizagem da Mestria da Folia a partir das ações de Seu Tite, em Sertãozinho as quais indiretamente demonstravam que Mestre Naico não compartilha as habilidades de convidar e incitar as crianças para a participação na voz do Tiple¹²⁶.

Compreende-se que as perguntas e problemas de pesquisas iniciais do processo se modificaram ligeiramente por conta da experiência em campo, tal como foi descrito acima. O surgimento de elementos novos trazendo implicações no planejamento da investigação é uma consequência natural da pesquisa científica nas ciências humanas como um todo, e não seria diferente aqui, considerando a orientação etnográfica, antropológica e humana.

Ainda com muitas dúvidas, é possível supor que um caminho muito profícuo a ser tomado na continuidade da investigação seria aprofundar-se nas complexas relações de ensino/aprendizagem entre os foliões e conseqüentemente no processo de formação e exercício da “Mestria” na Folia do Divino. A partir disso, o foco das observações poderiam concentrar-se nas interações entre Mestre Naico e Jorge Corocoxó (rabeça), compreendendo as particularidades de cada um e como o ‘lugar’ do Mestre vem sendo construído, sem perder de vista o momento ‘político’ específico na qual a Festa do Divino está inserida hoje em dia no município de Guaratuba e suas conseqüências no costume da Romaria.

¹²⁴ Relato 7 - Visita ao mestre Naico, Guaratuba, Sábado, 18 dezembro de 2010. Vide ANEXOS.

¹²⁵ Situação descrita com detalhes no Relato 11 - Cabaraquara, sexta-feira, 3 de junho de 2011.

¹²⁶ Relato 9 – Colônia Cambará, Sertão e Sertãozinho, sexta-feira, 20 de maio de 2011.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de; **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1962.
- ARAÚJO, Alceu Maynard; Festas do Divino. In: ARAÚJO, A. M. **Folclore Nacional: festas, bailados, mitos e lendas**. 2ª edição, vol. 1, São Paulo: Melhoramentos, 1967. p. 31-96.
- AZEVEDO, Fernando Corrêa de. **Fandango do Paraná**. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- BARBOSA, Marise; **Um as mulheres que dão no couro**. São Paulo: Empório de Produções & Comunicação, 2006.
- BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J.; **Shadows in the Field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology**, New York: Oxford University, 2008.
- BRITO, Maria de Lourdes da Silva & RANDO, José Augusto Gemba (orgs.); **Fandango de mutirão**, Curitiba: Mileart, 2003.
- CAMPBELL, Patricia; En búsqueda de La cultura y El significado musical en La vida infantil. Trad. Yanna Hadatty Mora. **Cuadernos Interamericanos de Investigación em Educación Musical**. México, Vol. 1, n. 1, p. 69-78, 2001.
- _____; Ethnomusicology, education and world music pedagogy: across the pond. **Musiké II: Networks & Islands, World Music & Dance Education**, Haag, Netherlands, n. 3, p. 33-44, 2007a.
- _____; Musical Meaning in Children's Cultures. **International Handbook of Research in Arts Education**. Netherlands Springer, Vol. 16, p. 881-897, 2007b.
- CHEFERRINO, Fernanda; Festa de Divino do Maranhão no Rio. **Anais do II Encontro Nacional da ABET, Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos**. Salvador, p. 533-538, 2004.
- COOKE, Peter; **The Fiddle Tradition of the Shetland Isles**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986
- CROSS, Ian; Music, cognition, culture and evolution. **Annals of the New York Academy of Sciences**, Cambridge, Vol. 930, p. 28-42, 2001.
- CUESTA, Ismael Fernández de La; Música profana y paralitúrgica. **Historia de La música española, vol. 1: Desde los Orígenes hasta el 'ars nova'** [pp. 171-187], Madrid: Alianza Música, 2004.

FONTEERRADA, Marisa; **De Tramas e Fios: um Ensaio sobre Música e Educação**, São Paulo: UNESP, 2005.

FRADE, Cáscia; Festas do Divino no Brasil. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, Rio de Janeiro, vol.2. n. 2, p. 27-36, 2005.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos; CONTINS, Márcia; Entre o Divino e os homens: a arte nas festas do Divino Espírito Santo. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 67-94, jan./jun. 2008.

GÓES, Maria Cecília Rafael; A natureza social do desenvolvimento psicológico. **Cadernos Cedes**, ano XX, n. 24, pp. 21-29, julho/2000.

GRAMANI, Daniella da Cunha; **O aprendizado e a prática da rabeça no fandango caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri** Dissertação de Mestrado em Música, UFPR, Curitiba, 2009.

LEONTIEV, Alexis N.; Os princípios psicológicos da brincadeira pré-escolar. In: VIGOTSKII, Lev Semenovich; LURIA, Alexander Romanovich; LEONTIEV, Alex N.; **Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem**. São Paulo: Ícone USP, 1998a. p. 119-142.

LEONTIEV, Alexis N.; Uma contribuição à teoria do desenvolvimento da psique infantil. In: VIGOTSKII, Lev Semenovich; LURIA, Alexander Romanovich; LEONTIEV, Alex N.; **Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem**. São Paulo: Ícone USP, 1998b. p. 59-83.

LURIA, Alexander Romanovich; Vigotskii. In: VIGOTSKII, Lev Semenovich; LURIA, Alexander Romanovich; LEONTIEV, Alex N.; **Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem**. São Paulo: Ícone USP, 1998. p. 119-142.

MARCHI, Lia; **Tocadores – Portugal Brasil: sons em movimento**, Curitiba: Olaria, 2006.

_____; SAENGER, Juliana; CORRÊA, Roberto.; **Tocadores: homem, terra, música e cordas**, Curitiba: Olaria, 2002.

_____; OSAKI, Mauricio. **Divino: folia, festa, tradição e fé no litoral do Paraná**. Documentário DVD 28 min. Curitiba: Olaria, 2008.

MARTINS, Patrícia; **Um divertimento trabalhado: o fazer Fandango na Ilha de Valadares**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, UFPR, Curitiba, 2006.

MERRIAM, A. P.; **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University, 1964.

MORAES, Mello Filho; A Festa do Divino. **Festas e Tradições populares no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1979 p. 39-45.

NATTIEZ, Jean-Jacques; Etnomusicologia e significações musicais. **Per musi, Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, nº 10, p. 5-30, jul-dez 2004.

NETTL, Bruno; Foreword. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J.; **Shadows in the Field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology**, New York: Oxford University, 2008. p. v-x.

NÖTH, Winfried; **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.

NOVAK, Patrícia; DEA, Telma Suckow Leal; **Fandango paranaense da Ilha de Valadares: uma manifestação caiçara**; Curitiba: Imprensa oficial, 2005.

PAES, Silvia Regina; A herança indígena na cultura caiçara. **Cadernos de Pesquisa**, São Luís, v. 17, n. 3, p. 19-27, set/dez 2010.

PENTECOSTES. In: INSTITUTO ANTONIO HOUAISS; **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. [Rio de Janeiro] Objetiva: 2001. 1 CD-ROM

RANDO, José Augusto Gemba; Fandango: contextualização histórica; IN: BRITO, Maria de Lourdes da Silva & RANDO, José Augusto Gemba (orgs.); **Fandango de mutirão**, Curitiba: Mileart, 2003.

RATNER, Carl; **A Psicologia sócio-histórica de Vygotsky: aplicações contemporâneas**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

RICE, Timothy; The Ethnomusicology of Music Learning and Teaching. **College Music Symposium**, Missoula, Vol. 43, p. 65-85, 2003.

ROCKWELL, Elsie; **Reflexiones sobre el proceso etnografico (1982-85)**. Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politecnico Nacional, departamento de Investigaciones Educativas, Mexico: 1987. Em:
<<http://www.trelew.gov.ar/web/files/LEF/SEM09-Rockwell-ReflexionessobreProcesoEtnografico.pdf>> Acesso em 21/07/2010.

ROGOFF, Barbara; **A natureza cultural do desenvolvimento humano**. Porto Alegre: Artmed, 2005.

RUIZ, Irma; ?Por qué estudiar todas las músicas? Una visión integradora desde la etnomusicología para la superación de la segregación musical en el ámbito universitario. **Resonancias**, Santiago de Chile, n. 7, p. 96-104, 2000.

SEEGER, Anthony; Etnografia da música. **Cadernos de Campo**, São Paulo, nº 17, p. 238-259, 2008.

_____; **Os índios e nós: estudos sobre as sociedades tribais brasileiras**. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

SETTI, Kilza; O etnomusicólogo rebelde. **Revista da Escola de Música da UFBA**, Salvador, p. 83-90, agosto 1995.

_____; **Ubatuba nos cantos das praias: estudo caiçara paulista e de sua produção musical**, São Paulo: Ática, 1985.

SILVA, Adriana Oliveira; **A folia do Divino: experiência e devoção em São Luis do Paraitinga e Lagoinha**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, USP, São Paulo, 2009.

SILVA, Mônica Martins; **A Festa do Divino: Romanização, Patrimônio e Tradição em Pirenópolis (1890-1988)**. Dissertação de Mestrado em História, UFGO, Goiânia, 2000.

TIPLE. In: INSTITUTO ANTONIO HOUAISS; **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM

TRIPLUM, In: SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, New York: Oxford University, 2001.

TURINO, Thomas; Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 13-28, 1999.

VIGOTSKII, Lev Semenovich; Aprendizagem e desenvolvimento intelectual na idade escolar, In: VIGOTSKII, Lev Semenovich; LURIA, Alexander Romanovich; LEONTIEV, Alex N.; **Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem**. São Paulo: Ícone USP, 1998.

VIGOTSKI, Lev Semenovich; **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VIGOTSKI, Lev Semenovich; **A construção do pensamento e da linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ZILI, Luis Eulógio; Guaratuba de outrora, **Boletim da Comissão Paranaense de Folclore**, Curitiba, ano 2, nº 2, outubro 1976.

ANEXOS

Figura 1: recorte da transcrição de Zili (1976, p. 13).....	73
Figura 3: recorte da transcrição feita pela presente investigação, a partir das gravações feitas em Guaratuba em 13 de junho de 2010.....	74
Figura 2: partitura de Zili, transposta e ortograficamente adaptada para comparação.	74
Figura 4: Localização geográfica dos municípios abordados na presente investigação.	106
Figura 5: Mapa indicando localização da Ilha de Valadares em relação ao Município de Paranaguá.....	107
Figura 6: Foto aérea com indicação da Ilha de Valadares, à direita.....	108
Figura 7: Colônia Cambará, próximo ao município de Matinhos.....	109
Figura 8: Riacho em Colônia Cambará	109
Figura 9: Estrada principal da região de Sertão, município de Matinhos.	110
Figura 10: Região de Sertãozinho, município de Matinhos.	110
Figura 11: Mestre Naico (viola), Edivaldo (tiple), Eloi (caixa) e demais romeiros subindo o morro da região de Cabaraquara, município de Guaratuba.....	111
Figura 12: Eloi (caixa), Abel (tiple), Jorginho Corocoxó (rabeça) e romeiros, após a cantoria na casa da mãe de Edivaldo (tiple), no alto do morro em Cabaraquara, município de Guaratuba.	111
Figura 13: Eloi (caixa), Mestre Naico (viola), Abel (tiple), Corocoxó (rabeça), bandeiras e romeiros, descendo o morro em Cabaraquara, com vista para ilhas da baía de Guaratuba.	112
Figura 14: Romaria do Divino (foliões do Mestre Naico) em Cabaraquara, município de Guaratuba.	112
Figura 15: Romaria de fechamento da Festa do Divino, em 17 de julho de 2011, Guaratuba.	113
Figura 16: Corocoxó (rabeça), Mestre Naico (viola), sobrinho de Naico (tiple), Eloi (caixa) e casal festeiro segurando as Bandeiras. Após a Romaria, os foliões fazem a cantoria de fechamento da Festa do Divino, na Igreja Matriz de Guaratuba.....	113
Figura 17 - transcrição completa (ZILI, 1976, p. 13).....	114
Figura 18 - Esquema explicativo dos ciclos rituais da Folia do Divino	117

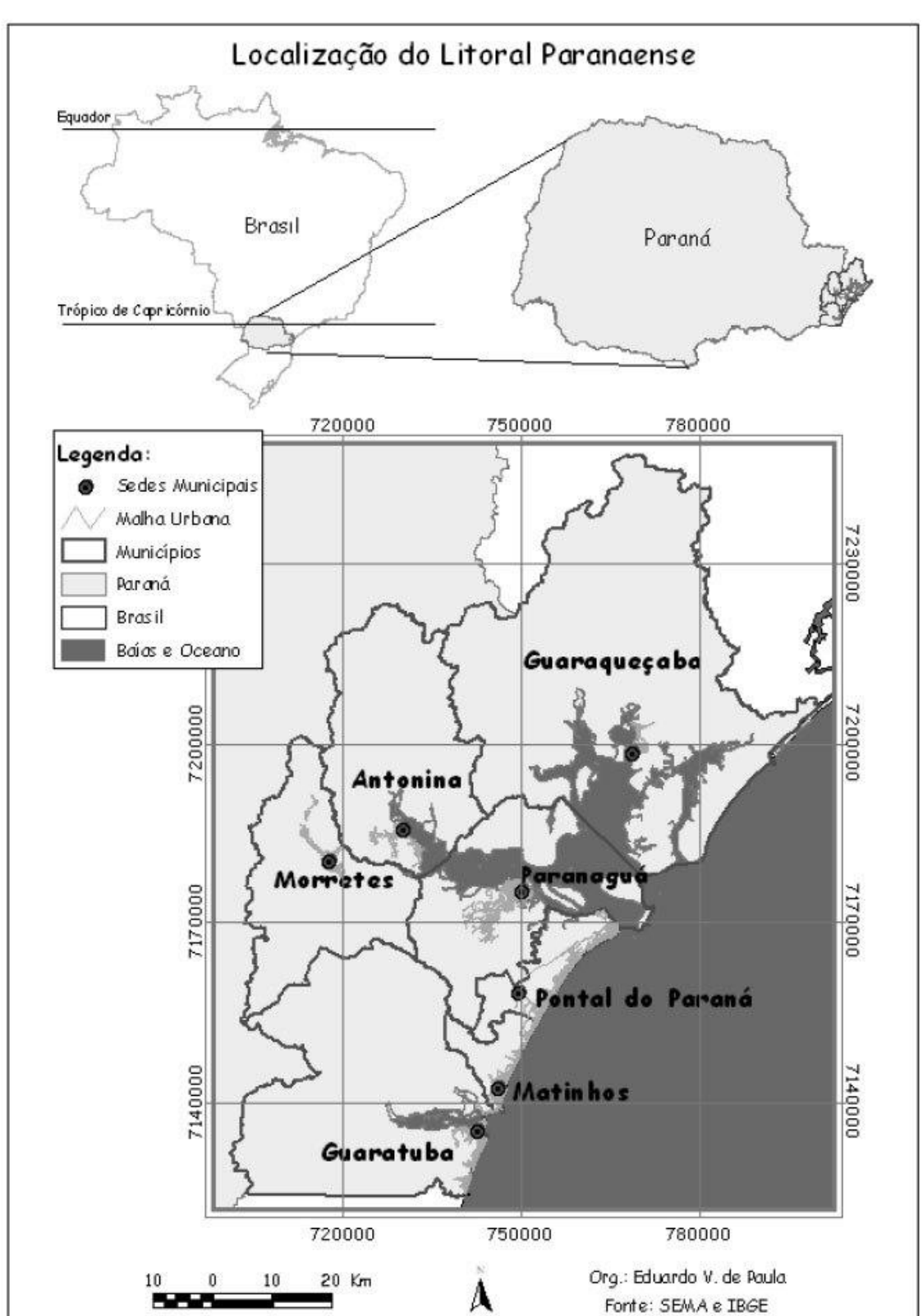


Figura 4: Localização geográfica dos municípios abordados na presente investigação.



Fonte: Gerhardt, T.E., 2000. Base Cartográfica – Prefeitura Municipal de Paranaguá, 1996.

* Setores administrativos, comerciais, públicos, atividades portuárias, áreas não ocupadas

Figura 5: Mapa indicando localização da Ilha de Valadares em relação ao Município de Paranaguá.



Figura 6: Foto aérea com indicação da Ilha de Valadares, à direita.



Figura 7: Colônia Cambará, próximo ao município de Matinhos.



Figura 8: Riacho em Colônia Cambará



Figura 9: Estrada principal da região de Sertão, município de Matinhos.



Figura 10: Região de Sertãozinho, município de Matinhos.



Figura 11: Mestre Naico (viola), Eivaldo (tiple), Eloi (caixa) e demais romeiros subindo o morro da região de Cabaraquara, município de Guaratuba.



Figura 12: Eloi (caixa), Abel (tiple), Jorginho Corocoxó (rabeca) e romeiros, após a cantoria na casa da mãe de Eivaldo (tiple), no alto do morro em Cabaraquara, município de Guaratuba.



Figura 13: Eloi (caixa), Mestre Naico (viola), Abel (tiple), Corocoxó (rabeca), bandeiras e romeiros, descendo o morro em Cabaraquara, com vista para ilhas da baía de Guaratuba.



Figura 14: Romaria do Divino (foliões do Mestre Naico) em Cabaraquara, município de Guaratuba.



Figura 15: Romaria de fechamento da Festa do Divino, em 17 de julho de 2011, Guaratuba.



Figura 16: Corocoxó (rabeca), Mestre Naico (viola), sobrinho de Naico (tiple), Eloi (caixa) e casal festeiro segurando as Bandeiras. Após a Romaria, os foliões fazem a cantoria de fechamento da Festa do Divino, na Igreja Matriz de Guaratuba.

FESTA DO DIVINO (em Guaratuba, ano de 1930)

RABEÇAS
♩ = 52

CANTO

BOMBO
ARA PELE ARA

CANTICO DOS FOLIOES

♩ = 52

Vi-e - mos a - com - panhan - do vi-e - mos - acompa -
nhando ara pele ara es - ta bandei - ra sa -
Gra - da Vi - e - mos a - compa - nhan - do vi - e - mos - a -
compa - nhan - do BOMBO ARA PELE ARA

COLHIDO E COMPILADO POR LUIZ ELGÍCIO ZILLI com a colaboração
dos antigos Foliões JOÃO AGOSTINHO (João Lídio da Costa) e
BENJAMIM BARBEIRO (Benjamim Amos da Silva) rabequista.

Figura 17 - transcrição completa (ZILLI, 1976, p. 13)

Folia do Divino - Guaratuba, 13 junho de 2010
transcrição do Agradecimento feito na 'casa da tv' (vide relato)

transcrição: Carlos Ramos

Folhões - Naico, Jorginho, Eloi, Eraldo

Tiple
 Mestre
 Contrato
 Rabeca
 caixa: aro
 pele médio
 pele forte

O Di - vi - no que'a-ben - ço - e O Di - vi -
A Trin - da - de lhe con - vi - da A Trin - da -

12

T.
M.
Cnt.
Rab.
Cx.

no que'a-ben - ço - e A'o-fer - ta des sa de-
de lhe con - vi - da E com e - la a por-cis-

23 *rall* *a tempo*

T.
M.
Cnt.
Rab.
Cx.

vo ta. Que o Di - vi - no a-ben - ço - e
são E a Trin - da - de lhe con - vi - da

34

T.

M.

Cnt.

Rab.

Cx.

O Di - vi - no que a - ben - ço - e
E'a Trin - da - de lhe con - vi - da

45

T.

M.

Cnt.

Rab.

Cx.

A'o-fer - ta des sa de - vo - ta
E com e - la por - cis - são e

1.

56

T.

M.

Cnt.

Rab.

Cx.

2.

rall.

Ciclo Anual	Páscoa	Intervalo de cinquenta dias. A cada ano, repete-se o Ciclo Anual da Folia do Divino, descrito abaixo					Pentecostes				
		Lançamento das Bandeiras Uma semana depois da Páscoa, durante a missa, cantam para tirar a bandeira da Igreja e levá-la à casa do "Casal Festeiro", de onde a Bandeira, no dia seguinte, iniciará seu itinerário anual.	Musicalmente, o Lançamento e a Entrega são iguais à Chegada , mudando-se as letras. A cada dia após o Lançamento , repete-se o Ciclo Diário abaixo				Entrega das Bandeiras Durante a semana da Festa do Divino de Guaratuba, os foliões fazem uma cantoria em toda última missa de cada dia.	Em Guaratuba é possível continuar a Romaria até no máximo o período da Festa do Divino.			
Ciclo Diário		Alvorada Antes do sol nascer, +- 6:00 da manhã	DECORRER DO DIA Obs.: os horários de seis da manhã e seis da tarde, que marcam o ciclo diário da Romaria, são chamadas de 'horas da Ave Maria' A cada casa, repete-se o Ritual abaixo				Pouso Ao pôr do sol, +- 18:00				
Ritual nas casas		Na casa do devoto, na qual se dormiu, após o café da manhã, canta-se o Agradecimento e a Despedida . Então saem pra rua...	Melodia = Chegada.	Toque da caixa (ainda na rua)	Repete na casa de outro devoto.	I d e m	I d e m	I d e m	I d e m	Melodia = Chegada.	
			Chegada Duração de alguns segundos. Introdução (rabeca). À caminho da porta da casa do devoto								Na casa do devoto que oferecerá teto para os foliões dormirem, comida para o jantar e o café da manhã do dia seguinte. Assim se reinicia o ciclo diário.
			Chegada (continuação) Duração +- 4'00". (todos os músicos). Já dentro da casa do devoto.								
			1ª oferta em dinheiro Dura somente o tempo da entrega do dinheiro ao Alferez.								
			Agradecimento Duração +- 4'00". Dentro da casa do devoto.								
			2ª oferta: em dinheiro, lanche servido ou <i>intiruma (café puro)</i> . A duração depende do tipo de oferta. Obs.: opcional; o devoto não tem obrigação de fazer a 2ª oferta.								
			Despedida Duração +- 5'00". Dentro da casa do devoto. Obs.: opcional; só ocorre se o devoto fizer a segunda oferta, que pode ser o almoço, por exemplo.								

Figura 18 - Esquema explicativo dos ciclos rituais da Folia do Divino

EXCERTOS CADERNO DE CAMPO

1. Desencontros: vivência piloto não lograda.

Primeira semana de maio de 2010,

[...]

Exatamente duas semanas depois do email que me dizia sobre a romaria na Ilha de São Miguel, Aorélio me envia novo email dizendo que estavam planejando a próxima 'saída' da romaria, para eu me programar em acompanhá-los, pois seria a última do ano. Tal informação me assustou um pouco, mas ainda não sabia em que datas seriam. Me dizia também que tão logo soubesse das datas ele as me passaria. Alguns dias depois ele me informa por email com clareza que sairiam na quarta feira dia 12 de maio e ficariam em Romaria até segunda feira dia 17 de maio, estando primeiramente em Barra do Ararapira, passando depois por Vila Fátima, por ocasião da festa da padroeira da vila, e na segunda começariam a viagem de volta.

Conquanto, comecei a tentar me programar para encontrá-los durante a semana, pois já sabia que no sábado haveria meu concerto às 20:00 e não poderia correr o risco de não chegar a tempo.

Eis quando as coisas se complicam. Dado que a primeira vila que visitariam era Barra do Ararapira, comecei a investigar como era possível chegar a tal região. E me deparei com as dificuldades de acesso de tais localidades. Fiz diversas ligações telefônicas para o próprio Aorélio e para os contatos que encontrei pela internet em cidades à volta da região. Simplesmente, desde Paranaguá eram nada mais nada menos que 9 horas de viagem em barco, isso se eu desse muita sorte de encontrar algum barco indo pra lá, pois não é muito comum viagens para aquela região. O próprio Aorélio me aconselhou que o ideal seria pegar um barco em Paranaguá que seguisse até Guaraqueçaba para só então buscar algum barco para Ararapira, dado que saídas direto de Paranaguá são muito pouco freqüentes. Percebendo as complicações, investiguei caminhos alternativos para se chegar até lá, inclusive conversando com o prof. Dr. Guilherme Romanelli, orientador de minha pesquisa. Eis que há uma estrada de chão até Guaraqueçaba, que num primeiro momento supus que pudesse me fazer ganhar tempo, dado que poderia ir com meu veículo particular. Mas a estrada é de pouco rendimento: 78 km que não são completados em menos de 2 horas e meia, mesmo com os melhores veículos.

Considerando que Barra do Ararapira está na divisa com o estado de São Paulo, tivemos meu orientador e eu a idéia de tentar ir pela BR 116 até a região do município de Registro, para então adentrar em direção ao litoral até o município de Cananéia, de onde saem barcos para Ararapira. De posse dessas informações comecei a buscar mais detalhes. Não conseguiria chegar a Cananéia com menos de 2 horas e meia de viagem, e depois ainda precisaria de mais ou menos 4 horas até Ararapira. Comparando com a viagem desde Paranaguá, economizaria mais ou menos 2 horas de viagem, o que não me pareceu mal, apesar de nada ideal dado as minhas condições logísticas e o bendito concerto marcado no sábado. Maior susto e frustração me tomaram quando, ao telefonar avidamente para vários contatos em Cananéia, descobro que tal viagem para Ararapira não é assim tão comum e muito menos ordinária, ou seja, não existem barcos saindo regularmente para tal região. Busquei

então telefones dos barqueiros mais conhecidos da região, os quais me revelaram um cenário nada motivador. Os barcos só saíam com ao menos 20 tripulantes e não custariam menos de 200 reais para ir passar o dia e voltar ao final do mesmo. É preciso dizer que simplesmente é inconcebível viajar de noite com essas embarcações, ou seja, completamente inviável planejar que viajaria numa noite e estaria no início da manhã onde quer que eu precisasse em qualquer lugar dessa região do litoral.

Considerarei com muitas ressalvas a possibilidade de investir tal valor para conseguir estar durante um dia acompanhando a Romaria. Mas também fiquei imaginando que, para a população local, um estranho sozinho fretar um barco desses somente para acompanhar por um dia a romaria num pequeno vilarejo de pescadores, isso poderia provocar muita novidade e estranheza para a população local, assim interferindo demasiado na manifestação espontânea do cortejo, o que não faz parte de meus interesses enquanto pesquisador.

Assim sendo, no que diz respeito à Barra do Ararapira, não conseguiria estar lá sem precisar despender no mínimo três dias para tanto, considerando um dia para chegar, outro dia para acompanhar a romaria e outro dia para voltar, sempre tendo em vista que esses barcos podem simplesmente não estar disponíveis de um dia para o outro. Ou seja, mesmo eu cancelando meus compromissos desde 5ª feira de tarde (o que me era a única possibilidade viável, e não antes, dados os meus outros compromissos semanais) seria praticamente impossível garantir que estivesse em Curitiba no sábado com tempo suficiente para estar tocando em meu concerto às 20h00min.

No que diz respeito à Vila Fátima, considere no mínimo 4 horas de barco desde Paranaguá, e umas 9 horas de barco desde Cananéia. Somado a isso o fato de que só estariam em Vila Fátima após o almoço de sábado. Assim sendo, precisaria enfrentar uma hora e meia de viagem até Paranaguá, mais quatro horas até Vila Fátima, correndo-se o risco de simplesmente não haver barco no dia para chegar até lá.

Dito isso, resta a possibilidade de sair de Curitiba rumo a Paranaguá ainda no sábado pela noite ou madrugada, para nas primeiras horas da manhã de domingo estar pronto para tomar um barco até Guaraqueçaba e então outro para Vila Fátima, ou com muita sorte conseguir um direto para lá. Ainda assim, considerar que acompanharei então somente o período da tarde da romaria, e então despender toda a segunda feira para voltar pra Curitiba, precisando assim desmarcar todos os meus compromissos de tal dia.

Ainda é preciso considerar que não haja barcos trabalhando no domingo à caminho de Vila Fátima, dado que é um vilarejo pequeno e muito afastado. Nesse caso perco a possibilidade de fazer a vivência piloto para conhecer melhor e ter alguma experiência e registro da romaria do Divino.

Esses fatos me fazem pensar sobre as diferenças entre os caiçaras e os moradores da capital na forma de se relacionar com o tempo e com a realidade. Eu, como representante de uma forma urbana de organizar o tempo, necessito de muita antecedência e precisão para programar meus compromissos, dado a rapidez dos acontecimentos e necessidade em agilizar ao máximo os imprevistos, bem como os deslocamentos e problemas de logística.

Por outro lado, considerando as dificuldades de acesso na geografia da realidade caiçara, não há como se programar com tanta precisão, apesar de haver sim alguma antecedência. Aliado a isso há a premente dificuldade em se

manter a tradição da Romaria, o que pode ser uma explicação possível para o fato de tão cedo eles terem de fazer o último ciclo da Romaria, dado que antes planejaram seguir em romaria até meados de setembro. Seria muita ingenuidade pensar que foi simplesmente um engano ou algo do gênero. Por outro lado, ele tenta me avisar com umas duas semanas de antecedência, mas isso não é suficiente para compensar o fato da inacessibilidade dos vilarejos, aliados ao golpe de azar no qual eu marcara um concerto no mesmo final de semana que fora o último na programação desse grupo de romeiros...

Disso tudo se pode retirar o aprendizado de que ao nos depararmos com o diferente, com cotidianos diferentes, e com formas diferentes de se organizar esse cotidiano, há que se estar preparado para tais imprevistos. Contando com isso, será necessário um planejamento pessoal mais aprimorado de minha parte para que no início do ano de 2011 eu esteja de prontidão para poder acompanhá-los por um período de tempo considerável. [...] Apesar disso, a proximidade geográfica e possibilidades de acesso, por mais que problemáticas, ainda são ótimas pensando-se na viabilidade da pesquisa, dado que não são necessárias grandes viagens ou mesmo se desvincular do cotidiano urbano por um intervalo muito longo de tempo... É preciso considerar a proximidade e acessibilidade reais de meu campo de estudo.

5. Acompanhando a romaria.

Domingo 13 de junho de 2010,

[...]

Naico achou que eu iria almoçar com a Rose. Falou que ela faria almoço pra mim, no entanto eu já havia almoçado e assim disse-o a ele, e também que tampouco havia necessidade. Como ela de fato precisaria voltar pra casa, então dei carona pra ela, mas voltei para a casa do Ayrton.

Os foliões ficaram esperando praticamente uma hora pra que almoçassem, pois a família de Ayrton estava preparando uma tainha à moda guaratubana. Passamos essa uma hora conversando.

Assim pude conhecer um pouco melhor os outros foliões. O Jorginho corocoxó é de Matinhos, e lá é conhecido como 'Jorginho da bandeira', por conta de todos saberem que ele faz a folia do Divino. O Eraldo (Tiple) era um homem muito quieto, muito na dele: o pessoal começou a tomar cerveja e ele ficou sentado longe, lá na esquinam, 'na dele'. Disse que não ia tomar por que não estava bem da garganta e isso atrapalharia ele a cantar.

Nessa primeira conversa, Naico já me falou algumas coisas em relação à música, obviamente sob minhas especulações, e não prontamente. Eu perguntei como é que são os cantos, quantos, como é que se organizava. Ele me explicou que são basicamente três cantos de entrada (que depois eu fui perceber que não são exatamente três melodias, mas sim seqüência de letras diferentes).

Falou também que nessas três diferentes eles improvisam um pouco, então de uma casa pra outra eles cantam diferente para que uma casa não reconheça exatamente a mesma cantoria que foi cantada na casa anterior. Entre uma casa e outra eles vão pensando pra decidir qual eles vão cantar e o que eles vão improvisar. Diz que isso exige muita concentração pois senão se esquece de uma ou outra coisa e algo não dá certo.

Tem então a chegada, que são esses três tipos de versos, o agradecimento, que tem se eu não me engano, só um tipo mesmo, e a despedida, que são dois diferentes. Essas sim são melodias e letras diferentes. Estou dizendo a partir de o que eu ouvi, pois ele me diz que são diferentes tal como eram diferentes as três entradas. Diga-se de passagem, eles denominam essas despedidas de nova e velha. Numa dada ocasião perguntei se era nova por que alguém tinha composto em alguma outra situação, e o Jorginho me respondeu que não, que é uma questão de tradição, existe uma nova e uma velha ou antiga. A antiga eles dizem que é mais emotiva, geralmente o pessoal se emociona mais, chora, os mais antigos, e mais velhos, e a nova é mais bonita, não sei exatamente a que tipo de emoções essa beleza os remete. Falam que é mais bonita, no entanto a outra pega forte: 'o pessoal chora!'.

[...]

Finalmente o almoço fica pronto. Eu como contei acima já tinha almoçado, mas resolvi aceitar por considerar que seria uma oportunidade simbólica importante. Eles me convidaram dizendo que era a comida realmente do povo guaratubano, e que eu não encontraria em restaurantes. Havia no ar algo como: "já que você, Carlos, é um cara da cidade, distante de nós, não vai querer comer essa comida de gente simples". Assim sendo, interpretei que se eu não experimentasse, manteria uma distância deles que não seria boa para manter um contato mais aberto.

Trata-se de um prato típico guaratubano que não está nos restaurantes, como de fato eles disseram. Cozinha-se a tainha com a banana, em caldo bem ralo. Então come-se separado a tainha cozida (e havia outra que foi servida assada). Você amassa as bananas com o caldo, então o mesmo fica mais grosso, e colocando a farinha de mandioca, faz-se um pirão. Uma comida pesada, cheia de sabor. Sei do valor do aspecto da alimentação e de se compartilhar as comidas. Então por mais que eu já tivesse almoçado eu experimentei o almoço deles.

De fato, principalmente com Naico e com o dono da casa (Ayrton) percebi imediatamente uma diferença de tratamento ao aceitar sentar-me à mesa com eles e compartilhar da mesma comida, um outro nível de comunicação principalmente entre eu e Ayrton.

[...]

Depois do almoço cantaram o agradecimento e a despedida para o Ayrton e então reiniciou-se o ciclo, partindo para a próxima casa. Tudo isso foi gravado em áudio.

É interessante dizer que geralmente eles escolhem esses pontos: o pouso e o almoço. Talvez o lanche da tarde também, o café da tarde. São famílias já conhecidas há muito tempo, muito devotas e que tem alguma relação mais estreita com os foliões. Soube que a família do Ayrton é muito próxima da família de Seu Naico. De acordo com os 'causos' que eles me contaram, somente em regiões mais distantes é que acabam tendo de dormir na casa que estiver na vez, não há muito como escolher, pois em geral não conhecem tão bem as famílias.

[...]

Na primeira casa após o almoço aconteceu mais ou menos como se segue. Era uma casa próxima à casa anterior. Ele deu um toque do tambor. Só depois eu fui entender: na primeira vez que eu ouvi achei que ele simplesmente estivesse testando a caixa, e de fato ele aproveitou para afinar a corda que

está na pele de baixo do 'tambor'. No entanto, esse toque tem uma função de chamar os moradores, avisando-os que a romaria está passando, pronta para visitar a casa de quem quiser.

Tudo acontece muito rápido. Pra alguém como eu que ainda não entendia a seqüência do rito, fiquei meio perdido. Quem está na casa ouve o toque, sai para a frente da casa e os romeiros já entregam a bandeira. Nem se cumprimentam nada, mas ao mesmo tempo há uma seqüência de pequenos gestos (beijar a pomba no mastro da bandeira, pegar a bandeira de uma forma específica, etc...). Nessa primeira casa só estava a mulher, então ela pegou, beijou a pomba e já entraram com a bandeira na casa e já começaram a tocar.

Chegamos à segunda casa: pareceu-me uma família jovem. Uma moça e um rapaz mais jovem receberam. A mulher estava nitidamente emocionada. Havia crianças, duas pequenas e uma de colo, que ouviram atentamente. No entanto, eles receberam, cantaram só o agradecimento, não pediram a despedida. E então eles acompanharam a romaria até a próxima casa, tal como eu já tinha lido nas descrições da literatura. A mulher levou a bandeira até a outra casa, de uma senhora mais velha que estava esperando ansiosamente. Depois fui entender que as vizinhas eram mãe e filha.

Nessa terceira casa, a mulher mais de idade estava nitidamente com alguma dor na perna, se movimentando com dificuldade, mas foi até a rua, pegou a bandeira, e fez tudo como previsto. Estava muito feliz por estar recebendo o divino e fizeram questão de dizê-lo. Fez-se a cantoria. Ela perguntou algumas coisas, comentou que tinha cantado alguma coisa na igreja quando era jovem, perguntou sobre os instrumentos. Curiosamente cumprimentou os foliões dizendo: 'há quanto tempo a gente não se vê!!'. Elas pediram a despedida. Essa filha dela (pois depois conheci uma outra) acompanhou a folia até praticamente o pouso, no final da tarde, passando por praticamente todas as casas durante a tarde, carregando a bandeira e ajudando os foliões.

Seguimos então para a casa da outra filha. Então Naico comentou que essa irmã da mulher que estava acompanhando (dona da próxima casa) é casada com o irmão do Ayrton, aquele que fez o almoço. Enfim, isso tudo para demonstrar que existe também uma relação de parentesco que ajuda eles a mapearem quais casas sempre aceitam o divino.

Chegamos, fizeram a cantoria. A família ofereceu um café mais substancioso. Não só o café preto, mas também umas bolachinhas, pão de mel, que estava de fato saboroso. Houve então uma pausa grande, pois ela precisaram de tempo pra preparar o café.

[...]

6. Levando o CD.

Guaratuba, domingo dia 25 de julho de 2010,

Na semana passada seria a abertura da festa do divino. Naico tinha me dito que haveriam algumas cantorias feitas por eles como encerramento do ciclo, pra devolver as bandeiras pra igreja, onde ficam até a saída da romaria no ano que vem. Então eu fiquei de ir, no final de semana anterior a esse, tanto pra levar uma cópia do CD que eu tinha prometido pra eles e também pra ouvir essa finalização. Por outro lado, pelo pouco que eu conversei, musicalmente não seria muito diferente, apesar de todo o contexto sim.

O fato é que no final de semana passado o tempo ficou muito ruim e chuvoso, de tal forma que eu não tive coragem de pegar estrada, por isso vim somente agora, no último dia da Festa do Divino.

Cheguei a Guaratuba no meio da tarde, + - 15 hrs. A festa estava acontecendo na praça central (imensa, muito maior que nas outras vezes em que pude vir, atente-se que se trata da comemoração de 100 anos ininterruptos de romaria e festa). Tive alguma dificuldade pra encontrar Seu Naico. Havia dois bingos acontecendo, um externo com muita gente participando, e um dentro da paróquia, me parecia para gente mais próxima do cotidiano da igreja.

Logo que eu entrei na Paróquia, praticamente Seu Naico é q me encontrou. A primeira reação já me surpreendeu, pois ele me abraçou muito contente. Parecia assim, emocionado por termos nos encontrado. Penso que manter esse contato está sendo muito interessante e legal, mantendo laços de camaradagem, diria assim.

Rapidamente entramos no assunto das gravações do cd, e entreguei as cópias para ele.

Eu não tinha noção da importância que o simples fato de eu ter gravado esse cd teria pra eles. Fiquei muito impressionado com isso. Naico estava emocionado por eu ter trazido o cd. Contava pra todos que passavam por ele: “olha, esse é o Carlos que passou um dia gravando a Romaria”.

Devo comentar alguns pontos que pra mim são essenciais para eu entender algumas coisas. Primeiro ele comentou: “agora não está misturado com o pessoal de Valadares, agora esse cd é só nosso, só da folia de Guaratuba!”

Isso confirma um pouco pra mim toda a questão da identidade, e a importância de se pensar essa identidade em nível musical, e o quê pra eles diferencia as músicas de Valadares e de Guaratuba.

Outro ponto dentro desse contexto. Naico me dizia: “dá pra deixar a cópia com quem quiser aprender, e então já vai ouvindo”.

[...]

Naico me perguntou a que horas eu tinha saído de Curitiba, e eu pensando que essa pergunta não tinha muita importância. Quando respondi, ele disse: “então você deve estar com fome! venha aqui na cozinha q tem comida!”. Aceitei o convite e experimentei as comidas que estavam disponíveis para o pessoal que estava trabalhando na festa. Era a cozinha da igreja, e nesse sentido, tive algum tipo de exclusividade, por não ser algo disponível para o público.

Depois dessa comilança ele me levou pra tomar um café num bar de um conhecido... Enfim, uma relação de troca estabelecida. Ele parecia estar fazendo de tudo pra me agradar. E eu também sendo o mais cordial possível na relação com ele...

No caminho falava pra todos os conhecidos que cruzavam na rua: “olha só, ele aqui que gravou o cd pra gente, e tal, tal!”. Muitas pessoas elogiaram, muitos disseram: “o que você está fazendo já devia ter sido feito há muito tempo. Parabéns pelo teu trabalho!”. As pessoas pareciam não entender direito meus vínculos institucionais, o que é muito natural se considerarmos que são pessoas muito simples, distantes dessa realidade acadêmica.

Fomos lá tomar o café no bar do conhecido, e ele logo contou a coisa toda pra dona do bar que é parente de uma família que organizou a festa em alguns anos consecutivos atrás.

Durante o café, comentou que fariam um fechamento da festa às 9 da noite, e que o plano até era tocar a folia, mas o grupo decidiu que não tocaria, não entendi muito bem por quê. E também contou que nesse horário eles publicariam o nome da família que tinha sido eleita para organizar a festa de 2011.

[...]

Chegamos à um bar perto da casa dele. Só isso já foi um acontecimento à parte. Naico já pediu para o dono do bar colocar o cd pra tocar. Rapidamente me esclareceu que o dono do bar é o pai do Ayrton, que foi a casa na qual almoçamos no dia q acompanhei a Romaria no bairro Carvoeiro!

As pessoas que iam chegando ao bar reconheciam muito rapidamente a música, e faziam comentários, estavam muito impressionados por ser uma gravação deles mesmos, dali de Guaratuba. Alguns até mesmo duvidavam por um instante: “uai, mas essa é a voz do Naico! é ele aí cantando? essa é a Rabeca do Jorginho!! é ele q tá tocando??”

Seu Naico, o dono do bar e eu começamos a conversar com mais afinco. Descobri nessa conversa que o dono do bar também é rabequista, conversei sobre quem faz as rabecas, quem sabe tocar, etc. E ouvindo o cd, conversando, tomando uma cervejinha. Lá pelas tantas Naico saiu meio às pressas, me disse que ia comprar uma tainha pra levar pra casa. Só depois é que eu fui entender que Naico tinha visto o dono da peixaria vizinha do bar acabando de chegar do mar. Então aproveitara para comprar e para preparar depois em sua casa.

O dono do bar é rabequista e só tem o polegar da mão esquerda (não sei como perdeu os outros dedos). Naico fez questão de dizer que mesmo assim ele toca bem a rabeca... O bom rabequista quase sem dedos começou a contar que algumas vezes saiu com a Romaria, mas foram poucas vezes, que ainda sabia tocar, etc...

Ainda no bar eles me explicaram com muito cuidado como funciona a corda da caixa do Divino: “essa é a resposta da caixa, e nela tem uma pena!” então eu comigo mesmo entendi que aquilo que eu tinha visto parecido a um pedaço de canudo era um pedaço de pena de galinha. Eles passam a corda por dentro desse canudo de pena de galinha e isso produz o ‘bzzz’ característico. Eles mesmos dizem que isso é muito característico. O dono do bar chegou a dizer: “se não tiver esse som não é a caixa do Divino”. Assim penso que esse timbre é muito importante simbolicamente para a folia de Guaratuba. Resta saber se isso também é verificado na folia de Valadares.

Naquele jeito do Naico, de fazer alguns sinais em algo como uma conversa mais fechada, ele me fez um sinal indicando que a esposa do dono do bar tinha saído do balcão para dentro da casa: “tá emocionada com a música” me explicou um pouco depois. Eu não entendi bem o que estava acontecendo. A conversa com o dono do bar seguiu contando quem foi mestre em tal e tal época, fulano também toca, tem um piá que toca, etc... Ou seja, isso é muito mais forte do que eu imaginava naquela região. Isso se completa com as impressões a partir do modo como as pessoas entravam no bar, reconheciam a música e isso virou assunto generalizado, na sinuca e nas mesas. Vivenciei algo que me dá alguma medida de como isso faz parte do universo caiçara, indubitavelmente.

Mas, voltando um pouco nesse detalhe da esposa do dono do bar. O fato é que o filho deles, que faleceu muito jovem, era muito devoto e saía com

a romaria do divino todo ano. Assim sendo, a romaria tinha uma representação a mais para essa família, para o pai de uma forma que o permitia lembrar e estar ali conversando com a gente, mas para a esposa, num nível emotivo que não a permitiu ficar ali.

[...]

Aqui tem um ponto interessante. Nesse papo, o mestre comparou a tripulação do barco com os foliões: “eu preciso da tripulação completa, inclusive estou procurando agora uma tripulação pra voltar a sair comigo pro mar, e agora preciso retomar as atividades”. Depois de três meses se dedicando à romaria, ele agora não tem tripulação. Por outro lado, também precisará articular uma outra 'tripulação': a da romaria. Ele dizia: “é igualzinho a tripulação de um barco, não tem como fazer uma pescaria sozinho, na viagem que a romaria faz eu tenho que achar quem vai tocar rabeça, quem vai tocar isso, quem vai tocar aquilo, é assim; e estou justo fazendo isso agora, procurando a tripulação para o ano que vem”. Comenta que o Jorginho (corocoxó), rabequista de matinhos, é conhecido dele desde a infância, mas que saiu com ele há pouco tempo, por conta das necessidades. Quem saía com ele eram outras duas pessoas, das quais uma está preso e o outro faleceu.

[...]

Retrocedendo um pouco na narração, enquanto a tainha estava assando [já na casa de Seu Naico], o cd tocava no aparelho de som. Outras curiosidades surgiram desse simples fato. Começou a vir gente da rua para a frente da casa, por que ouviram de longe a música e não entendiam o q estava acontecendo! Foi algo assim, eventual, chegou uma, depois de um tempo outra, ia embora, e vinha outra... Aconteceu umas 4 vezes, sempre com a mesma explicação: “eu ouvi a folia e vim ver o que tava acontecendo”. Esse estranhamento é por que já não era época de romaria. Teve um que chegou e ao final era antigo conhecido de Naico, e não se viam há muito tempo!

Muito significativo como o fato de a pessoa passar na frente da casa e ouvir da rua resultava em um estranhamento. Como essa música realmente tem uma força muito grande pras pessoas daquela região, daquela comunidade. Não somente era reconhecida como resultava num estranhamento por se compreender muito bem o contexto. Há que considerar que é um bairro muito simples, de certa forma com cotidiano muito diferente do centro e de regiões consideradas 'nobres' da cidade. Digo isso pois duvido seriamente de que o mesmo acontecesse no centro da cidade.

Até mesmo uma das filhas do Naico ouviu a música de longe, ao passar pela rua lateral a caminho de casa, e foi até o pai para ver o que estava acontecendo. Essa filha deve ter uma formação um pouco melhor, e se propôs a fazer mais cópias do cd pra eles, sob pedido do Naico.

[...]

Me apresentando sua casa, Naico me mostrou com muito orgulho um documento feito à mão em papel pergaminho, emitido pelo município, declarando que “Jorge Tavares de Freitas” (Naico) é cidadão benemérito (não me lembro exatamente qual era o título) pelos serviços prestados ao município. Me mostrou com muito orgulho. Realmente o documento tem uma arte bonita, e ele guarda com muito cuidado.

Nesse recorrido pela casa, me mostrou a velha viola, bem como a caixa da folia, ambos pertencidos ao pai dele, e guardados com orgulho. Havia também a imagem de São Gonçalo no quarto, a qual comentei que conhecia a

devoção. Esse último se articula com a cultura da viola caipira, e que eu não imaginava que estaria presente em Guaratuba, por ter alguma notícia somente a partir de culturas muito vinculadas à terra e à pecuária, nunca tendo visto essa presença em regiões litorâneas.

[...]

7. Visita ao mestre Naico.

Guaratuba, sábado 18 dezembro de 2010,

Pude passar um final de semana em Guaratuba, com o intuito de fazer uma visita ao Mestre Naico. Às três da tarde cheguei à casa de Naico e permaneci por ao menos 2 horas conversando, na varanda de sua casa, bebericando uma cerveja e beliscando paratis fritos, pescados por ele na noite anterior. A visita tinha alguns objetivos:

- Entregar-lhe uma cópia do registro do CD na biblioteca da UFPR (com as gravações das músicas feitas ao acompanhá-los na romaria, uma forma alternativa e mais imediata que eu e o orientador encontramos de garantir a propriedade intelectual);
- Manter o contato mais estreito, apesar de não estar em época de romaria;
- Começar a planejar minha ida a campo na romaria do ano que vem, tentando me articular com o calendário e o itinerário deles.
- Continuar conversando com ele sobre como ele aprendeu e como ensina a música da folia;

Considerando que esse último é o ponto mais importante do relato, alguns aspectos novos e muito esclarecedores surgiram no diálogo com o mestre.

Nas outras vezes em que cheguei a conseguir puxar o assunto de como Naico aprendeu a música da folia, as respostas não foram tão claras como dessa vez. É importante colocar que toda a conversa dessa visita foi feita na companhia de Rose (esposa) e essa presença foi muito importante por representar uma interlocução, que reforçava alguns aspectos, acrescentava algumas informações, fazia observações, etc. Isso me ajudou a perceber que aspectos eram importantes não somente para Naico, mas também para uma segunda opinião dentro do mesmo ambiente cultural.

Quando perguntei se alguém o ensinou, a resposta foi clara e enfática partindo dos dois: “ninguém ensinou”. E esse ponto foi reforçado pela esposa, com um tom de orgulho ou algo do gênero. E então começou a me descrever que quando criança acompanhava às vezes o grupo que passava por sua região. No entanto, seguia a romaria somente, como criança curiosa, não participava da música. Num dado momento, passou a tocar caixa e cantar o ‘contra’ (que é a voz grave). São dados novos, que me fazem pensar na influência que eu tive do texto de Rice, para só agora perceber isso com mais clareza, como também imaginar que muito provavelmente fazer essa pergunta pra Naico pode ser um contra senso, algo que não faça muito sentido, o que já é influência em mim dos textos de Turino. Por isso as respostas confusas das outras vezes em que perguntei se ele estava ensinando a música a alguém. Coisas a serem desenvolvidas na fundamentação teórica. Coisas que só penso agora no momento de escrever o relato, que não pensei enquanto estava conversando com ele.

A seqüência lógica dessa história pessoal de como Naico ‘aprendeu’ a tocar a folia nos traz outro dado que me parece muito pertinente. Num dado dia Naico teve o que ele chamou de ‘branco’ (aqui a Rose interveio bastante, e Naico tanto reforçava o que ela dizia como completava com alguns detalhes). Esse ‘branco’ foi um momento em que de alguma forma ele percebeu que tinha que tocar a folia. Ele e a esposa relatam e interpretam esse episódio como uma intervenção divina, uma atribuição divina de uma capacidade, um dom cedido a Naico naquele exato momento. Não me lembro exatamente em que termos eles mesmos disseram, mas ficou claro que se tratava de um evento de contato mais direto com a ‘providencia divina’.

Então, após o ‘branco’, Naico, que não passava de um jovem, pediu para tocar viola e cantar: ‘me deixaeu cantar aquela casa?’. O mestre daquela ocasião permitiu, uma casa, depois outra e outra, até chegarem ao pouso. Naico não relatou como foi a continuidade da romaria nesse ano do ‘dom’, mas podemos supor que deva ter ‘cantado mais algumas casas’. Então ele conta que no outro ano, já o chamaram para fazer a voz principal na romaria. Enfim, temos aqui uma marca clara de que seu papel na romaria mudou em termos de hierarquia. A partir daí, Naico me relatou que aos poucos foi percebendo que ele é que estava encarregado do papel de mestre. O antigo mestre aos poucos foi se afastando da prática, até por que já estava bastante idoso, e por outro lado o próprio Naico foi se dando conta de que sem a sua iniciativa e articulação, a romaria não aconteceria. E logo traz para o presente, dizendo que: “e então é assim, se eu não vou atrás a romaria não sai, fica tudo parado, ficam todos esperando que eu vá chamar e fazer tudo”. Completa dizendo então que precisa “levar essa cruz”, e logo tenta eliminar a possível interpretação de que isso seja um fardo, dizendo que só tem a agradecer por essa capacidade e essa ‘missão’ que Deus lhe deu, e do quanto ele é devoto do Divino Espírito Santo, etc... Completando os outros relatos, é evidente a importância que a romaria tem na vida de Naico. Como enfeites de paredes na sua casa tem alguns cartazes, fotos, recortes de jornal, etc., todos relacionados à romaria.

Pergunto a Naico se ele está ensinando alguém a tocar a romaria, e então entramos em outro rumo da conversa. Ele responde em um tom de certo desânimo, relatando as dificuldades para ensinar. Fala do desinteresse dos jovens pela romaria, comenta que precisaria de um espaço apropriado para isso (ele fala de um galpão fechado talvez), e justifica dizendo que quando tentou ensinar em sua casa houve muita intromissão dos vizinhos, dos transeuntes e dos ‘bêbados’ (pois na frente da casa de Naico há um boteco). Por conta dessas intromissões os jovens acabam se intimidando, ficam envergonhados, e desistem de aprender.

[...]

9. Acompanhando a folia - Maio de 2011

Colônia Cambará, Sertão e Sertãozinho, sexta feira, 20 de maio de 2011,

Tal como combinado, me encontrei com os foliões já em plena romaria, não sem alguma dificuldade, por volta das 8:00 da manhã, na Colônia Cambará, chegando pela estrada da Alexandra, rumo a Matinhos. Eles estavam cantando a Despedida da casa onde fizeram o pouso, e a partir daí

fizeram mais umas três casas em sentido contrário ao da Folia, por conta de não terem conseguido completar antes do pouso de ontem. Em uma das casas havia uma mulher que passava por uma superação de um câncer, situação já conhecida pelos foliões. Para mim, que não a conhecia, não havia nada de anormal, mas os foliões diziam que ela estava ao menos duas vezes mais magra que no ano passado, e que estava claramente abatida. Ela se emocionou muito, e agradeceu prontamente a graça recebida de estar superando o câncer.

Desde a casa na qual fizeram o pouso, o filho do dono da casa, chamado Luciano, acompanhou-nos o tempo todo, sempre muito atento, perguntando coisas, levando a bandeira, participando do cortejo. Era nitidamente portador de alguma deficiência intelectual. Comentaram que quando ele era criança tinha medo da romaria, mas que depois de um tempo pegou uma intensa paixão pela coisa. No dia anterior, diziam que ele estava torcendo para que chovesse, pois assim eles não poderiam sair da casa dele, e lá ficariam cantando o resto do dia. Sempre que lhe convinha, pedia para cantarem mais uma vez, o que na maioria das vezes não podia ser atendido, pois era preciso respeitar o ritual de cada casa. Se o morador não pedia a Despedida ou fazia alguma outra oferenda, os foliões não poderiam cantar uma vez mais. Esse moço ficou muito curioso com o aparelho de mão com o qual gravei algumas das músicas tocadas. Cheguei a prometer levar um CD com as músicas da folia da próxima vez que descesse ao litoral, primeiro para que ele se acalmasse um pouco, pois estava positivamente ansioso, e isso atrapalhava um pouco as gravações pois ele queria conversar no ínterim, e por outro lado, para mim não haveria problema algum, pois passar por ali tampouco me desviaria muito do caminho corriqueiro de idas a campo.

[...]

Logo na primeira casa [região de Sertão] havia duas meninas crianças, por volta de seus oito anos de idade. Estavam atentas à cantoria, mas com a impaciência natural das crianças, começaram a perguntar coisas para quem estava segurando as bandeiras, e só foram censuradas quando mexeram em algo nas bandeiras, ou falaram alto a ponto de sobressair à cantoria. Essas crianças seguiram a romaria somente pelas três casas que estavam dentro do mesmo terreno, que até onde eu pude entender, pertenciam à mesma família, distribuindo-se em casais e núcleos diferentes. Fora as pessoas com mais idade e as crianças, a pessoa mais nova que participou da folia foi uma moça com seus 20 anos, que segurou a bandeira, conversou bastante com os foliões após a cantoria, etc.

Em uma das casas dessa região, a mulher se queixou que as crianças não estavam em casa, dado que ela queria muito a presença dos filhos durante a execução musical da folia. Aproveitei então para perguntar se era a primeira vez que aquelas outras crianças estavam assistindo. Era uma tia das crianças anteriormente citadas. Ela me disse que uma delas já conhecia desde muito pequena, e a outra era a primeira vez que estava vendo. Essa era exatamente a criança que mais especulou e perguntou e falou alto na ocasião que descrevi acima.

Aqui é importante relatar a questão das idades das pessoas, das casas, das chácaras, e da vivência do tempo em relação à prática da Romaria. Foi muito impressionante se deparar com a conversa entre os moradores e os foliões, que nessa região do Sertão Grande várias vezes comentaram sobre a

memória das visitas da folia de anos anteriores. Eloi comentou em uma das casas que ele se lembrava de ter visitado aquela mesma casa quando era criança, e a avó então replicava dizendo que nessa mesma casa, quando criança, havia presenciado a visita do pai do Eloi, enquanto folião. Então a conversa enveredava para a memória sobre os cômodos da casa. Lembravam que onde hoje tomávamos o café, antes era o engenho de farinha, e que haviam cantado onde hoje está uma varanda, assim por diante. A mulher mais velha só não reconhecia o Abel (que estava cantando o Tiple). De resto, conhecia todos os outros foliões (Jorginho, Eloi e Naico)

As crianças e mulheres das primeiras casas acompanharam a folia por toda a região até chegarmos à casa onde os foliões já sabiam que almoçariam.

[...]

Resolvo então puxar o assunto da formação como folião e músico da romaria com o caixeiro, senhor Eloi (que afinal, estava completando 42 anos de folia do Divino). curiosamente ele me contou a história de ter sido viúvo duas vezes na vida, de ter vários filhos, e comentou pouco sobre a folia. No entanto, ficou claro que ele não conhecia a mãe, e que o pai era folião. Tinha saído algumas vezes enquanto era criança, mas de fato começou a levar a sério a coisa de ser folião depois que já estava na fase adulta. Contou que já havia cantado todas as vozes, mas que não sabe tocar rabeça nem viola, e sim somente a caixa, e se orgulha em dizer que quase nunca errou o toque da caixa. Aqui devo comentar que de fato a linha da caixa não se resume a um ciclo curto que se repete, ou a um *timeline* facilmente inteligível. Há de fato uma linha a ser tocada, momentos no qual o tempo forte é respondido com duas batidas, outros somente com uma, e em outros passa-se o ciclo omitindo a batida de tempo forte. Isso pode ser visto na transcrição feita para a presente pesquisa.

[...]

Mais algumas casas e entramos na região do Sertãozinho.

[...]

Uma vez de volta à casa de Tite [onde fizemos o Pouso], iniciaram uma conversa imperdível aos meus interesses, pois era conversa de músicos. Descobri então que Tite já havia sido folião, já tocou rabeça e viola, e por muito tempo tinha sido mestre da folia. No ano passado sofrera um derrame cerebral que comprometera todos os movimentos do lado esquerdo do corpo, e via-se nitidamente a dificuldade que ele tinha para hoje poder executar certas atividades. Mesmo no rosto se via que o lado esquerdo estava comprometido. No entanto era visível o imenso poder de superação desse homem, e o senso de humor, sempre com algum causo, tirando sarro de sua 'deficiência'. Contou que já não podia segurar nem bananas nem pães com a mão esquerda, pois não conseguia controlar a força dos movimentos, e demonstrando para nós, disse que em alguns segundos de desatenção já tinha partido a banana ou o pão em dois pedaços. De fato ficava claro que a resposta aos comandos para o braço direito eram sempre lentos e exagerados na força. Assim sendo, ele mostrava: olha só, agora vou 'mandar' fechar a mão; e via-se a mão fechando vagarosamente, mas com todos os músculos praticamente em força máxima. E ele explicava que uma vez a mão fechada era difícil abrir: os músculos demoravam a relaxar. E então comentou-se que ele já não podia tocar a rabeça, nem tampouco participar da folia por conta dessas dificuldades.

Mas, houve a conversa de músicos mesmo, lembrando situações curiosas ocorridas em outros anos de folia. Eu fiquei muito preocupado, pois por conta do cansaço do dia, somado ao álcool de uns goles de vermute e de cerveja (não houve exagero, mas foi suficiente pra me deixar tonto) tinha plena consciência de que não estava absorvendo tudo o que eles estavam dizendo, e que aquela era uma conversa muito importante para o meu trabalho! O que pude lembrar claramente foi o caso do dia em que o Jorginho confundiu os toques da despedida com o toque da folia de Reis, e foi uma confusão! Naico contava que precisou improvisar mesmo sobre o toque do reisado, mas com texto da folia do Divino, e depois que o Jorginho se deu conta do erro, foi outro parto para conseguirem terminar voltando para o toque da folia. Todos estavam se divertindo com a conversa.

Outro grande tema, do qual eu deveria estar mais atento do que pude, foi quando entraram na questão dos mestres das gerações anteriores. A conversa tomou um tom nostálgico lembrando-se de músicos de outrora, das capacidades de cada um, músicos que eles conheceram diretamente, outros que só ouviram falar, etc. Depois começaram a comentar sobre os novos, os jovens que despontavam, e aí o tom mudou para preocupação, pois diziam que os jovens não se interessam, e que havia vários casos de pessoas que demonstravam muito domínio dos instrumentos e/ou das vozes, mas que por um motivo ou outro se afastaram da folia: um tinha sido preso, outro virou 'crente' (como já citamos, as igrejas neo pentecostais são contra a folia por considerarem uma prática de adoração de falsos ídolos, dado os cuidados dedicados às bandeiras), outro não tem mais interesse, e assim por diante. Nesse contexto, comentaram de um ou outro que ainda viviam na região e que talvez eu visse no dia seguinte, e dentre eles citaram o filho do Seu Nagib, que ao final do sábado pude conhecer.

No geral, fica nítido a partir dessa conversa e a partir da vivência como um todo que a Folia é algo de gente mais velha. Por outro lado, a conversa trouxe à tona várias relações familiares na formação dos foliões. Todos eles de alguma maneira conviveram com a música dentro de casa, pois tinham pais ou parentes muito próximos que eram foliões. Naico tem dois irmãos e os dois são músicos. Um constrói gaitas em Curitiba, e o outro é violeiro, também sabendo executar plenamente a folia.

[...]

Esse momento de adentrar a noite de sono mostrou-se muito divertida, pois de certa maneira me fez lembrar períodos da infância e adolescência quando se juntava amigos para dormir juntos, e as conversas mais gratuitas seguiam até que o sono invadisse a todos. Abel ainda ficou conversando com Tite e Maria antes de ir para o colchão, mas ao todo foi exatamente assim, cada um contando um caso mais absurdo, tirando sarro e fazendo piadas do outro folião, até que um dormia e começava a roncar, e então vinha outra leva de piadas sobre o ronco dele. Lá pelas tantas um começava a falar coisas sem sentido, sozinho, e abria-se mais uma seqüência de piadas sobre seu Naico, que fala mais que o "homem da cobra" quando está dormindo. Assim percebi e fiquei mesmo emocionado com o nível de irmandade que se estabelece entre os músicos foliões. Eu provavelmente fui o último a cair no sono.

10. Acompanhando a folia (continuação) - Maio de 2011

Sertãozinho, sábado 21 de maio de 2011,

Apesar da noite um tanto agitada e de sono leve, com cantar de galos, coisa que já não ouvia há muito tempo, às seis horas da manhã estavam todos de pé para que se cantasse a alvorada! O toque é igual ao da chegada, mas a letra realmente tem considerações poéticas muito particulares. Está gravado e enfim, é possível consultar os registros em áudio. O fato é que a letra canta o nascer do sol e ao final pede ao Divino que dê somente o mais importante aos foliões, ou seja, a força para continuarem caminhando. Realmente emocionante considerando a consciência da alvorada, o estado mental de sono, o inusitado em se saber que a vizinhança provavelmente estava despertando com a música, e enfim, o feito de se despertar antes de o sol nascer pelo simples motivo de se cantar esse acontecimento. É impossível para mim não recordar e remeter-me aos ofícios divinos, a vida monástica e a importância da música para organizar o tempo cristão na Idade Média. Foi muito surreal e belo!

Escrever esses relatos sempre provoca a sensação de que tem muita coisa pra ser dita, que não cabe no papel, que não cabe numa narrativa.

[...]

É impressionante ver que se visitam pessoas com extremas dificuldades, problemas de saúde muito sérios, pesados e comuns. Cada casa tem uma situação gravíssima de saúde. Por outro lado, quando se entra na lógica da fé e se é tomado por ela, surgem relatos muito fortes. Houve o caso da criança que teve câncer sanguíneo e precisou de transplante de medula. Enfim, a criança nos acompanhava enquanto a mãe conversava comigo que a cura tinha sido uma graça pedida ao Divino, e que agora a filha estava ali, alegre e disposta, acompanhando a romaria. A própria figura de Seu Tite, é um emblema de superação, não só física, mas espiritual, dada a vitalidade e bom humor desse homem diante de suas deficiências.

Situações opostas também ocorreram, tal como numa das visitas de ontem, o caixeiro Eloi comentando: “meu deus, no ano passado visitamos esse senhor e ele estava ativo e bem, e agora na cadeira de rodas, com uma perna amputada por conta da diabetes”.

Voltando à questão da participação das crianças. Elas não são exatamente convidadas, não parecem exatamente encorajadas ou motivadas a entrarem e participarem da romaria, mas tampouco são desmotivadas na espontaneidade delas. Sempre tem criança por perto. Se ela inventa de bater uma palma junto com o ritmo, o que eu observei pelo menos quatro vezes hoje de manhã, elas não são reprimidas por brincar com a Folia. As pessoas são muito mais censoras nas atitudes em relação à bandeira. Nisso os adultos me pareceram muito mais rigorosos no controle com os menores, a maneira de segurar, como se comportar quando levando a bandeira.

[...]

O pouso foi feito na casa de Seu Tito, ou Tite (falam as duas formas), que é irmão do Jorginho da Rabeca. Esse senhor teve um derrame e não tem mais controle fino de nenhum músculo do lado esquerdo. Ele é rabequista, violeiro, e já foi mestre da romaria por muito tempo, tendo saído com a romaria diversas vezes na vida. Conversando melhor com ele eu descobri que é irmão temporão do Jorginho e praticamente criou os irmãos mais novos. Foi uma conversa a sós, que se deu durante uma visita a uma casa no alto de um

pequeno morro, e quando me dei conta de que Tite havia ficado lá embaixo descansando, aproveitei pra lhe fazer companhia e puxar esse assunto.

Sr. Tite, na experiência dele, mesmo tendo dificuldades para andar, acompanhou a romaria durante toda a manhã. Observei que ele estava o tempo todo de olho nas crianças. Numa dada situação, um menino de uns 12 anos se aproximou e acompanhou por umas duas ou três casas, e então seu Tite convidou-o abertamente! Eu fiquei muito feliz de ter visto, pois de certa forma era o que eu estava buscando e apostando que é o que acontece a partir daquilo que me relataram. O convite foi: porque você não vai cantar o Tiple, menino? Não quer ir lá cantar o Tiple? Seu Tito olhou pra mim afirmando: ele está na época, na idade boa pra fazer o Tiple. A criança não se empolgou em ir, mas acompanhou a romaria em todo o restante da manhã. Foi esse mesmo menino que eu observei em outras situações tentando acompanhar o toque da caixa com palmas, além de outras duas meninas.

[...]

Outra coisa, sobre a ausência dos jovens. Hoje à tarde, preciso concentrar meu relato nesse período, pois foi o momento no qual isso se deu com mais força e clareza. Hoje à tarde, eu senti o peso de se levar a romaria. Foi uma experiência bastante *sui generis*. Num dado momento eu perguntei, pela manhã, se por um acaso eles não estavam tocando a Despedida Nova, pois percebi que não vinham tocando, e queria saber por que. Também somasse o fato de que eu ainda não tinha ouvido essa Despedida, nem tampouco gravado. Por outro lado também estava preocupado por ter observado no dia anterior que aquela relação entre a segunda oferenda e a Despedida, que eu supunha ser mais direta e óbvia, não era simples assim. Perguntei então ainda pela manhã, diretamente: Seu Naico, vocês só estão tocando uma Despedida, né? Só a Velha, certo? Ele me respondeu que estavam tocando várias Despedidas, e não somente uma, o que entendi que quisesse dizer que as letras da Despedida Velha não eram todas as mesmas, mas o toque sim era o mesmo, e enfim, de fato não haviam tocado nenhuma Despedida Nova.

Já pela tarde, depois do almoço, eu dei uma cochilada, e isso cooperou para deixar a situação um pouco mais surreal, pra amplificar as sensações. Eles me acordaram do cochilo pra tocar a Despedida ainda na casa de Tite, onde almoçamos além de posar. Nessa situação finalmente cantaram a Despedida Nova. Eu senti que tinha a ver com o meu 'pedido' pela manhã. Saquei que eles tocaram por que eu havia comentado. Durante todo o restante da tarde, todas as vezes que se pediu a Despedida, foi tocada a Nova. É bem bonita, e não sei se foi por conta da zonzeira de sono, mas pra mim foi impressionante ouvir claramente por que é a Despedida Nova e não a Velha. Não sei se é porque eu já estou mais inserido nessas significações, mas quando eles tocaram foi algo de uma epifania pra mim. Fiquei muito surpreso e feliz com a força estilística que a música da romaria tem, pois percebo que o conjunto do repertório tem um eixo estilístico (que não vale a pena descrever agora com clareza e detalhes musicais, mas que me parece muito claro). Quando me deparei com a Despedida Nova, me emocionei mesmo. Ficou nítido que a música é mais 'branca', mais leve, mais iluminada, singela, talvez até mesmo mais ingênua, mas nem por isso menos bela.

Mas enfim, voltando à questão do peso. Recebi hoje pela tarde dois convites pra tocar a viola na folia! Fiquei um pouco surpreendido. Antes disso eu já vinha pensando nessa questão do peso, pois ser folião é uma

responsabilidade muito grande. Por eu ter acompanhado a romaria por regiões consideravelmente mais distantes, observei e fiquei muito impressionado com a organização geográfica dos foliões. Eles tem um mapa na cabeça, um mapa impressionante, pois conhecem muita gente, sabem o nome de cada um, sabem o que está acontecendo na casa de cada um, sabem quem já faleceu, quem está pra falecer e por que, quem está bem de saúde, quem se recuperou do que, quem teve problemas com um filho, quem teve o filho preso, quem está com o filho na faculdade, desempregado, e assim por diante, com as particularidades de cada história. É incabível pra minha memória! Eu não consigo entender como eles guardam tanta informação.

O primeiro convite surgiu da seguinte maneira. Depois de uma dada casa, não havia quem levasse a bandeira até o próximo lar. Conquanto, me ofereci para levar a viola de Naico, para que ele pudesse carregar a bandeira, dado que não estou tão inteirado do como, nem tampouco me sinto autorizado a levá-la. No caminho comecei a tocar a viola, verificando as cravelhas, me permitindo alguns ajustes para compreender a afinação e o funcionamento do instrumento, sempre tentando devolver tudo no lugar. Assim, acabei tocando alguma 'levada', usando minha experiência com a viola caipira de cinco ordens, identificando alguns acordes, ponteando um pouco. Entrementes, percebi um momento de silêncio entre os foliões, e saquei que eles estavam me observando, me ouvindo. Depois de alguma conversa, o Abel se aproxima de mim e com um sorriso no rosto solta: não quer tocar na próxima casa? Fiquei meio lisonjeado, e respondi negativamente, dizendo que eles já o faziam tão bem que eu não queria estragar.

O segundo convite foi numa situação parecida. Mais uma vez eu carregava e brincava com a viola para que Naico levasse a bandeira. Chegamos a casa, a mulher pegou a bandeira de Naico, então começou o toque da rabeça e da caixa, com o qual, ofereci a viola em devolução a Naico. Ele olhou pra mim, com alguma marotisse, e, negando a viola, disse: vai lá! Toca lá! Eu, surpreendido com a urgência da situação, só pude dizer: não não, seu Naico, não dou conta não, é melhor você tocar mesmo!

Neguei os dois convites, primeiro por saber que não compartilho a devoção de todos ali envolvidos e concluir que tocar nessa condição seria um desrespeito íntimo com a folia. Por outro lado, por que senti o peso desse convite. Em algum nível, até mesmo pela maneira como venho interpretando tudo o que observo, senti o convite como início de um caminho, de uma demanda à qual não poderia corresponder, e é aí que tive o *insight* que tento relatar sobre o peso que a folia tem para os jovens. Ouço com recorrência vindo dos foliões a queixa de que nenhum jovem se interessa nem tampouco tem devoção ao divino para poder levar a folia adiante quando eles não mais estiverem vivos. Imagino que muito possivelmente eles interpretem meu interesse pela folia a partir de sua fé, e assim sendo podem vislumbrar em mim um devoto, e com bom potencial por perceberem minhas facilidades musicais.

Também fiquei impressionado com a temporalidade própria da romaria. Me deparei com as seguintes situações que descreverei em forma de falas: “aaahh, desde pequenininha minha família recebe a romaria aqui em casa”; “eu me lembro quando o pai do Naico cantava o tenor”; e a avó retruca “e eu me lembro de quando o avô do Naico vinha na folia, e cantava aqui, nessa sala”; “há muitos anos que a gente sempre recebe vocês”. Essas falas foram

realmente muito recorrentes, com os detalhes e idiossincrasias de cada história de vida, da história de cada família, mas sempre no mesmo sentido.

A experiência de um tempo estendido na romaria é algo muito forte, impressionante. Não é fácil de descrever, mas é a sensação de um tempo esparsos: passado, futuro e presente não tem separação, pois todos, todas as gerações compartilham da mesma experiência. Essa é a sensação, é a mesma experiência que o tataravô passou, muitas vezes na mesma casa, e que mesmo o tataraneto, que ainda sequer nasceu, já se sabe que ele verá algum tataraneto do folião cantando a romaria ali novamente. Eu ouvi o Eloi dizendo que cantou em tal casa quando era criança, e por outro lado, o velhinho da família dizendo que recebeu o pai dele quando era criança! O engenho de farinha na casa onde almoçamos no primeiro dia, era de um conhecido do avô do Naico.

Aí eu imagino, o que é para um jovem encarar uma missão dessas! Vi hoje situações tais como a seguinte: “aahh, a *Dona Fulana* pediu pra folia ir à casa dela! Puutz, mas é lá no alto do morro e não restou nenhuma outra casa de devoto na região! É, mas a gente tem que ir, não tem como fugir, é a missão da romaria, visitar todos os devotos que nos chamam, a gente não tem o direito de não atender ao pedido”. “Aahh, mas já visitamos todos aqui em baixo, não tem como seguir e fingir que não soubemos do aviso? Não, não dá, pois temos devoção e não se pode fugir desse compromisso. Se a devota pediu nós temos que ir até lá”. Ao chegar ao alto do morro, testemunhar a precariedade de vida de uma mãe solteira com oito filhos lindos, dois deles bebês ainda! Em um rancho de madeira com dois cômodos, sem eletricidade, nem água encanada, com um fogão a gás muito velho, do lado de fora da casa, adaptado com tijolos para ser usado à lenha. Testemunhar a felicidade e emoção desta família ao receber a romaria, e a catarse de choro da mãe durante a cantoria. Depois, a filharada toda e a mulher acompanharem os foliões por um bom trecho, felizes da vida, rindo à toa. Essas mesmas crianças participando ativamente, pedindo e sendo atendidas em seus pedidos, para levar as bandeiras, investigando as fitas com os pedidos de devotos anteriores, palmeando o ritmo da caixa...

[...]

Então, chegamos à casa do pouso, lar de Seu Nagib, esposa, avó Paulina e filhos. Tal como os foliões já haviam dito a mim, o filho de seu Nagib (o qual não me lembro agora do nome) é um entusiasta da folia, e sabe tocar um pouco de cada instrumento, bem como cantar as vozes da folia. Havia uma situação particular, pois eu tinha deixado o carro na casa de Seu Tite, para evitar aquele mal estar do automóvel na romaria, mas também para poder depois trazer as mochilas dos foliões e com isso redimi-los de ter de carregá-las durante todo o trajeto da tarde. Assim sendo, voltei até a casa de Tite para pegar o carro. Mas, eis que era aniversário de Eloi, o caixeiro, e Seu Tite tinha feito uma surpresa pra ele, e planejado comermos um bolo e tomarmos algumas cervejas quando voltássemos para pegar o carro. Uma vez acontecido isso, o que atrasou um pouco a volta dos foliões para o pouso na casa de Seu Nagib, o filho dele me chamou para conversar, e especulou bastante sobre minha pesquisa, e se colocou muito interessado nas coisas da folia. Com isso, acabei perguntando se o interesse dele era em ser folião, em tocar na romaria. Ele me respondeu que não, mas que sim estava muito preocupado, pois sabia que ‘isso vai se perder’, e o dizia com algum pesar. Anotou meu endereço de

email, convidei-o a vir na ocasião da defesa da dissertação do mestrado, ficamos de manter contato.

Juntando o que os foliões já haviam me contado sobre a família de Seu Nagib, com a conversa que tive com o filho, tem-se que há anos essa casa recebe os foliões para o pouso em Sertãozinho. Essa preocupação não surge em vão para esse jovem. Ele vive a fé e devoção de seus pais e avôs, ele me mostrou a casa onde viviam até o ano anterior, e a casa nova atual, de alvenaria, muito bem construída e com acabamento muito caprichado em relação ao rancho simples ao fundo. Foi nesse rancho que até o ano passado haviam recebido os foliões. Esse era um ano especial, quando uma imensa graça tinha sido concedida pelo divino: eles estavam agora podendo receber os foliões numa casa com muito mais conforto, e ofereciam isso com uma fartura e alegria patentes. Isso me faz pensar que esse jovem seja um folião em potencial, num futuro.

Por uma coincidência curiosa, descubro minutos depois da conversa que fui professor da filha mais nova de seu Nagib, quando trabalhei coordenando o projeto “Coral das Conchas”. Devido à pressa que tinha em pegar estrada para não adentrar demais na noite em meu caminho de volta à Curitiba, não pude permanecer por muito mais tempo, o que não diminui a importância dessa última casa em minha experiência de campo.

Retomando a questão da juventude no processo da formação musical da folia do Divino. O que estou pensando é que essa formação humana *caçara* que eu vinha supondo na folia, que é musical, mas que também é moral, ética, religiosa, espiritual; é muito pesada, muito profunda para os jovens encararem. Então, a criança tem a oportunidade de compartilhar esse universo simbólico com leveza, pois ela não compartilha o compromisso. Tanto é que na maioria dos relatos, tanto dos ouvintes quanto dos foliões, a infância sempre tem um lugar primordial na memória deles em relação à romaria. Todos que ouviam e se emocionavam diziam: “eu me lembro de quando era criança, quando a folia posou na minha casa”. Isso me fez pensar muito em como há uma ‘sedimentação simbólica’ a partir da experiência infantil de se acompanhar a romaria, e penso que essa sedimentação só pode ser retomada depois de um longo tempo. Parece-me impossível de ser retomada na juventude. Só depois de levar certas porradas da vida, é que se tem condições para retomar e entender o simbolismo disso tudo, a importância das relações de camaradagem que estão em torno da prática da folia, os símbolos de fé e superação, a relação de reverência com o destino e com a imprevisibilidade da vida. Isso é um tanto contraditório, pois também existe a malandragem dos foliões, a qual é preciso relatar com calma. Mas o fato é que dá a impressão de que a juventude não dá conta de tudo o que está envolvido na Romaria do Divino.

11. Desafinações – junho 2011.

Cabaraquara, sexta feira, 3 de junho de 2011,

[...]

Cabaraquara é o nome do monte mais alto à volta da baía de Guaratuba, e dá nome a esse pequeno povoado bastante isolado geograficamente. A região é rodeada de morros, celulares só funcionam em lugares muito específicos, só há uma estrada estreita de acesso, e são ao

menos trinta minutos de caminhada para se conseguir chegar. Como eu estava com o carro, chegamos rapidamente até a casa onde estavam as bandeiras, na qual cantaram o Agradecimento e a Despedida, sem não antes bebericar um café e comer algumas bolachas.

Antes de começarem a tocar, observo o Jorge Corocoxó (rabeça) afinando os instrumentos. A relação para afinar a rabeça é intervalar, e ele afina com as cordas soltas, ouvindo os intervalos atentamente sem nenhum outro tipo de referencia, tal como executar o mesmo intervalo a ser alcançado a partir da corda de referencia. Começou pela corda mais grave. Uma vez afinada a rabeça, afina a viola a partir da rabeça, colocando os dois instrumentos lado a lado de pé no sofá da casa e consultando as cordas da rabeça. 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'.

Essa primeira cantoria do dia ao final não saiu bem, de acordo com a avaliação dos foliões, principalmente de Abel, que pareceu se esforçar muito para conseguir cantar o Tiple. Então Corocoxó baixou a afinação da rabeça para ficar mais confortável para Abel.

Enquanto tomávamos o café antes ainda da cantoria, comentaram comigo que na próxima casa vivia um homem que cantava o Tiple, e que teria saído com eles por toda a região no ano passado. Chegaram a me mostrar quem era pela janela da cozinha.

Chegando à casa desse homem (que depois descobri que se chamava Edivaldo), logo o convidaram a cantar o Tiple. Ele o fez com alguma dificuldade principalmente por que a viola e a rabeça não estava afinadas no mesmo tom! Corocoxó não havia afinado a viola depois de ter baixado o tom da rabeça. 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. Me chama a atenção por conta da considerável complexidade do ciclo do toque da caixa, e que o mestre precisa executar enquanto canta e improvisa a letra. Apesar da dificuldade, Edivaldo decide acompanhar a romaria cantando o Tiple, o que me deixou muito satisfeito enquanto pesquisador.

Saindo da casa de Edivaldo, a principal questão que se coloca aos foliões é qual a ordem das casas que serão visitadas, pois nisso está implicado qual o caminho mais curto a seguir. Não se pode perder tempo com 'vai e vem', pois eles queriam cumprir a região de Cabaraquara ainda hoje, para amanhã de manhã seguirem para Caieiras. Cada um deu suas sugestões, mas a palavra final foi de Naico, que respondeu inclusive com certa ironia e obviedade, demonstrando que as outras possibilidades comentadas seriam inviáveis, e que a que ele propunha era a mais obvia. Houve algum desacordo até que Naico explicou que eles estavam se esquecendo da casa de 'tal' devoto, e que por conta dessa casa, o melhor caminho a fazer era 'tal', senão teriam de caminhar tudo de volta em algum momento. Sob esse argumento, não houve mais discussão. Enfim, Naico desempenhou seu papel de mestre no

nível que não se relaciona diretamente com a emissão do som, mas que é imprescindível para a Romaria. Demonstrou aquela capacidade de memória e de organização geográfica as quais já vinha comentando e que vem me parecendo um aprendizado imprescindível para o mestre da Folia.

Depois de algumas casas sendo cantadas ainda com a desafinação entre a viola e a rabeça, na saída de uma delas Corocoxó se aproxima de mim e me diz: ‘nem adianta gravar essas cantorias, não está bom’. O fato é que o rabequista estava preocupado por ver que eu estava exatamente gravando as ‘piores’ execuções deles, o que para mim era muito importante e interessante considerando o motivo de minhas investigações. Corocoxó chegou até mim evitando dar muitas explicações de por que não queria que eu gravasse, mas eu não pude deixar de especular, com o qual ele primeiro deu qualquer desculpa, depois disse que era por que o Tiple era inexperiente e por isso não estava tão bom, até eu mesmo dizer: ‘a viola está desafinada, né?’. Com isso ele me responde: ‘você percebeu? Pois é, a viola está desafinada, mas o Naico disse que ‘deixa assim, não tem problema’. Depois de um pouquinho mais de conversa ele esclarece que Naico na verdade não sabe ou evita afinar a viola, é inseguro com isso, e que exatamente por isso tinha deixado a viola desafinada, para que Naico praticasse a afinação. Preciso dizer que estive acompanhando os foliões, e se essa conversa entre Naico e Corocoxó aconteceu, o que eu não pude presenciar, deve ter sido com pouquíssimas palavras, assim como ele disse: “Naico, não vai afinar a viola?” Ahh, não, deixa assim, não tem problema”. E assim ficou.

Um pouco antes dos foliões cantarem num Armazém houve uma caminhada um pouco mais longa, na qual fiquei conversando com uma moradora que estava carregando a bandeira. Corocoxó chegou pra mim dizendo que tinha afinado a viola e que a partir de agora daria pra gravar tranquilo.

Não posso deixar de pensar que essa foi a maneira de Corocoxó ‘ensinar’ Naico a afinar a viola. Na primeira casa, a afinação foi feita com muito cuidado e de maneira muito explícita por assim dizer, e Naico foi quem mais acompanhou e observou o processo. Logo depois, Corocoxó deixa essa responsabilidade para o Naico, que por algum motivo se nega a fazê-lo até que o próprio rabequista prefere ajustar para não continuar tocando desafinado durante todo o trajeto. Dentre os possíveis motivos de Naico, para mim é difícil pensar em algo que não passe em algum nível por uma ‘insegurança’, um não querer demonstrar que ele não sabia fazê-lo. Ou, na pior das hipóteses, há alguma tensão mais séria entre Naico e Corocoxó, e isso fez parte em algum nível de uma ‘disputa’ entre eles. No entanto, tudo é especulação nesse caso.

[...]

Nessa caminhada aproveitei para assuntar com seu Edivaldo, que então me contou vários detalhes interessantes de seu percurso musical.

Edivaldo disse que cantou pela primeira vez de Tiple, acompanhando o reisado, aos 11 anos de idade! Conhecía a folia do Divino, que desde sua infância passa pela região, mas cantava mesmo o reisado. Eu tampouco sabia que a folia de Reis também tinha voz de Tiple, e isso me leva a acreditar que esse costume em particular seja uma característica de nossa região, simplesmente por eu não ter visto nenhuma outra referencia ao Tiple em outros costumes brasileiros. Resta fazer uma busca mais cuidadosa para verificar isso. Entretanto, isso pode estar indicando que a figura do Tiple é importante

não somente para a música da Folia do Divino, mas sim para todo o universo musical caiçara. Edivaldo me conta também, de maneira bastante espontânea, que só pôde retomar as cantorias há pouco tempo, e que só agora, com seus 53 anos de idade é que consegue compreender a importância da tradição, de se acompanhar e participar da romaria. Fez questão de afirmar que a folia não é compreendida pelos jovens, e inclusive citou o fato de estar aposentado como parte desse processo, pois agora poderia acompanhar a folia. Desde o ano passado que ele acompanha a folia na região de Cabaraquara. Cito e friso a espontaneidade do relato dele, pois essa questão da retomada adulta de uma experiência infantil fazia já parte de minhas hipóteses sobre o processo de formação musical caiçara. E de certa maneira a fala de Edivaldo surge como confirmação daquilo que eu vinha supondo a partir de minhas observações.

[...]

Após a descida do morro, depois de já haver cantado nas casas daí, Naico passou a viola para que Abel tocasse e cantasse a voz do mestre na próxima casa. Foi um tanto no susto, no momento em que a romaria já estava entrando na casa, com o qual Abel depois reclamou um pouco, meio na brincadeira, dizendo que Naico tinha ‘empurrado’ a viola pra ele. Daí até o final da tarde, Abel passou a fazer o papel musical de mestre. Assim sendo, a configuração do grupo passou a ser: Abel (viola e mestre); Eloi (caixa e contrato); Edivaldo (Tiple) e Corocoxó (rabeca). Isso sutilmente aumentou aquela ‘tensão’ que percebi na situação lá do boteco. Mas devo dizer que muito disso que estou chamando de ‘tensão’ e que curiosamente pode ser articulada muito bem com a desafinação das primeiras casas do dia de romaria, só pude pensar com um pouco mais de clareza depois que saí do campo. Essa ‘desafinação’ musical e pessoal entre os foliões caracterizou o campo nesse dia de observações.

Antes desse episódio, é preciso dizer que Abel e Edivaldo cantaram juntos o Tiple em todas as casas, sempre lado a lado. Isso reforça o papel ‘pedagógico’ do Tiple. Em nenhum momento o ‘novo’ Tiple ficou desamparado cantando sozinho ao menos enquanto havia outro Tiple. Obviamente que depois, com Abel na viola e na voz do Mestre, Edivaldo passou a ter de cantar sozinho.

Com isso, consigo conversar com um pouco mais de calma com seu Naico. Em uma das casas, não entrei com os foliões e ficamos conversando lá fora. Eu estava com um ouvido na conversa e outro na música, pois de pronto me chamou a atenção algumas diferenças no estilo musical de Abel que logo comentarei.

Naico conta que nas próximas semanas cantarão numa região chamada de Piçarras na qual o seu sobrinho de 16 anos canta Tiple pela região. Fiquei muito interessado em acompanhá-los nessa região por conta disso.

[...]

Em uma das casas houve um episódio muito claro de ensino musical. Enquanto Abel estava acompanhando Edivaldo no Tiple, as Despedidas foram todas executadas sem maiores problemas. No entanto, agora que Abel estava cantando outra voz, Edivaldo teve de cantar sozinho, e num dado momento percebi que ele adiantou uma das alturas da melodia, ou seja, cantou uma nota aguda um tempo (ou sílaba) antes do que deveria. Isso me chamou a atenção imediatamente, e já fiquei à espreita, atento a qualquer observação dos outros

foliões. Não demorou nada após a saída da casa e tanto Corocoxó quanto Eloi chegaram de maneira muito tranqüila e amigável para Edivaldo, perguntando se ele tinha percebido que tinha 'ido muito alto' num momento da música. O Tiple demonstrou atenção, mas acho mesmo que talvez não tenha conseguido localizar muito bem o erro, pela expressão que fazia. Corocoxó explicou que o Tiple deveria ficar atento às três cordas da rabeca, e que cada uma é uma das vozes, ou seja, a corda mais aguda é o Tiple, a mediana é o contrato, e a mais grave, o mestre. Não pude observar até que ponto realmente isso coincide de maneira completa, mas creio que seja somente uma referencia a mais, e não a transposição exata da melodia de cada um para cada corda, o que, se assim o fosse, eu acredito que já teria me chamado a atenção antes. De qualquer maneira só houve mais uma Despedida no dia, e o ouvi executando ainda o mesmo 'erro'.

[...]

Uma outra conversa entre os foliões que foi muito importante para minha investigação se deu entre Abel e Edivaldo. Peguei a conversa um tanto no meio, depois de Corocoxó ter me contado um pouco de sua infância. Abel parecia tentar motivar Edivaldo em sua empreitada no Tiple, e para tanto, explicava para ele sobre sua trajetória pessoal na folia. Saíra dois anos tocando caixa enquanto ainda era adolescente, depois passou mais tantos anos no Tiple, depois na viola, e por último a rabeca, que em geral todos consideram o instrumento mais difícil. Como disse, peguei a conversa no meio, e isso fez com que eu perdesse a exatidão dos dados. No entanto, me chama a atenção o lugar dado à rabeca e o fato de ele ter iniciado seu trajeto ainda na juventude.

[...]