

Aprendizagem musical em culturas tradicionais: um relato etnográfico e suas implicações para a educação musical

Comunicação

GTE 01 – Abordagens etnográficas de modos de aprendizagem musical

Emiliano Heitor Pereira
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
emilianohpereira@hotmail.com

Rodrigo Luis de Queiroz Mendes
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
rodrigo.mendes@ufpr.br

Resumo: Esta comunicação estabelece um paralelo entre os relatos etnográficos de duas pesquisas de mestrado sobre práticas culturais caiçaras: uma em Guaratuba, com foco na *Folia do Divino*, e outra na Ilha dos Valadares (PR), com foco na *Luteria Caiçara*, realizadas entre 2023 e 2025. O estudo parte de observações etnográficas, iniciadas durante a Festa do Divino Espírito Santo (2024) na Ilha das Peças, analisando o encontro de bandeiras de diferentes regiões e os processos de ensino-aprendizagem em contextos rituais e cotidianos. A metodologia baseou-se na etnografia, com imersão em campo, entrevistas e análise audiovisual, seguindo autores como Laplantine (2004) e Guber (2012). Os resultados revelam que a transmissão do conhecimento musical na Folia do Divino ocorre predominantemente por oralidade, imitação e prática coletiva, sendo a família elemento central nesse processo. Já na luteria caiçara, observou-se um saber-fazer baseado em demonstrações práticas, correções orais e adaptações empíricas, como no uso de madeiras alternativas e incorporação de tecnologias. Ambos os contextos destacam a dinâmica entre tradição e inovação, além dos desafios para a salvaguarda dessas práticas, como a falta de políticas públicas. Conclui-se que esses modos de aprendizagem, são eficazes e carregam potencial decolonial, questionando modelos educacionais e reforçando a importância da salvaguarda dessas tradições como patrimônio cultural imaterial vivo.

Palavras-chave: Etnografia; Cultura Caiçara; Educação Musical; Luteria; Folia do Divino Espírito Santo.

Introdução

A presente comunicação traça um paralelo entre os relatos etnográficos resultantes da incursão a campo por evento de duas pesquisas de mestrado que perpassam o campo das

práticas culturais tradicionais caiçaras das comunidades de Guaratuba-PR¹, e da Ilha dos Valadares em Paranaguá-PR² - ambas cidades litorâneas paranaenses - desenvolvidas entre os anos de 2023 e 2025: *A Viola Caiçara na Folia do Divino de Guaratuba-PR: Usos e funções* (Pereira, 2025); e *Rabecaria Curitibana: Contextos, saberes, fazeres e complexidade*³ (Mendes, no prelo).

Partindo de diferentes contextos e objetivos, nos encontramos em trabalho de campo, por ocasião da Festa do Divino Espírito Santo, ocorrida em 2024 na Ilha das Peças, localizada na baía de Paranaguá-PR, onde pudemos empreender a observação etnográfica do encontro das bandeiras⁴ de Guaratuba-PR, Paranaguá-PR, Ubatuba-SP e Cananéia-SP, e também nos relatos que se seguem, em ocasiões distintas e dentro dos contextos que envolveram nossos objetos de pesquisa, e que sobretudo, desenvolveram-se a partir da compreensão e da apreensão das formas de ensino-aprendizagem, dos saberes e fazeres tradicionais, em contextos rituais, festas, espaços públicos e no cotidiano caiçara.

Para compreendermos melhor este contexto, é preciso estabelecer o conceito de culturas tradicionais. Para tal nos apoiamos na definição institucional do Ministério do Meio Ambiente de que

Povos e comunidades tradicionais são grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição (inciso I Art. 3º Decreto 6.040 / 2007).⁵

Esta definição institucional, encontra reflexo na abordagem da antropóloga Manoela Carneiro da Cunha, quando esta a define como “formas equitativas de organização social, presença de instituições com legitimidade para fazer cumprir suas leis, liderança local e, por

¹ Localizada junto à fronteira sul, divisa com o estado de Santa Catarina.

² Fundada em 1648, é a cidade mais antiga do Paraná e a principal do litoral paranaense, especialmente por sua importância histórica e econômica, já que abriga um dos principais portos de escoamento de produção do Brasil. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Paranagu%C3%A1>

³ Título provisório. Pesquisa não publicada. Mestrado em andamento.

⁴ O termo Bandeira é empregado pelas comunidades tradicionais para representar os grupos que fazem a romaria da Folia do Divino Espírito Santo, manifestação secular, mantida pelas mais variadas comunidades tradicionais brasileiras.

⁵ Definição extraída do site do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade, disponível em: <https://www.gov.br/icmbio/pt-br/assuntos/populacoes-tradicionais>.

fim, traços culturais que são seletivamente reafirmados e reelaborados”, Cunha (2017, p.115).

Estes conceitos nos colocam em contato indiretamente com as espacialidades, temporalidades e intencionalidades que constituem as comunidades com as quais trabalhamos: Caiçaras do litoral paranaense.

Lembremos que de acordo com Cascudo (2000) em seu “Dicionário do Folclore Brasileiro”, caiçara é “Cerca, tapume, curral de varas ou ramagens”. Trincheira, parapeito feito pelos indígenas”, Cascudo (*op. cit.*, p. 222). A palavra caiçara vem do tupi-guarani *caá-içara* e designava justamente o curral de estacas de gravetos que se usava para cercar e capturar os peixes, ou as estacas que circundavam as tabas ou aldeias (Alves, 2021).

A faixa litorânea, que estende-se do Rio de Janeiro até Santa Catarina, incluindo São Paulo e Paraná, são considerados territórios Caiçaras por serem habitados em partes por estas populações tradicionais que conectam-se com as definições apresentadas, em diálogo com suas autodeterminações, e extrapolando fronteiras físicas e políticas.

Ao falarmos do modo de vida do caiçara é inevitável que a música apareça em primeiro plano. Como muitos autores já abordaram, as práticas musicais fazem parte das tradições mais importantes desse povo. Esta pode ser considerada um dos fatores de maior coesão cultural deste grupo (Miguez, 2017). Em todo o território caiçara podemos encontrar semelhanças nas práticas e instrumentação musical, assim como repertórios característicos, e músicos dispostos a salvaguardar seus saberes e fazeres

O patrimônio cultural conservado por esse músico não se configura como relíquia, mas sim como componente de um todo cultural mais amplo, que é parte mesmo da sua vida. Assim, ainda que aparentemente escamoteadas, as horas ocupadas pela música são importantes para o caiçara. (Setti, 1985, p. 36).

Das palavras de Setti, advém também a necessidade de compreendermos a música tradicional como produto inerente do cotidiano, um complexo de relações e significações que constituem o ser, e o pertencer, tecendo uma relação dialógica permanente com as inovações, e em constante mutação

Deparamo-nos então com relevante característica da música tradicional: a sua prática vem, desde sempre sofrendo alterações e influências, em um

sistema dinâmico, não estático. É dentro desse sistema que se dá a continuidade da música tradicional. Diferente do patrimônio histórico material, a preservação das tradições musicais não implica, necessariamente, a restauração de uma suposta forma original, e manutenção de todas as suas características através de sua proteção de influências “*externas*”. Por se tratar de manifestação artística que ao longo do tempo é praticada por diversas pessoas, é inevitável que ganhe várias contribuições, tanto da criação e da competência de seus praticantes, como das novas condições que o meio acaba por colocar. (Marchi, 2002, p. 39–40).

É por bem também, ressaltarmos que esta construção epistemológica que envolve o saber-fazer e a transmissão destes conhecimentos é fruto direto da oralidade, que no fazer musical das comunidades tradicionais, em especial na caíçara, é imperativo e indispensável. É da alçada desta comunicação, valorizar e dar voz às práticas de aprendizagem que buscam uma alternativa pedagógica decolonial.

As incursões a campo aqui relatadas versarão sobre a experiência vivida no acompanhar da Folia do Divino Espírito Santo da região de Guaratuba-PR, e suas formas de ensino-aprendizagem, e o relato do aprendizado prático da luteria caíçara, no contexto de oficina de curta duração, em que um dos autores produziu com a orientação de Mestre Aorélio Domingues⁶, uma Rabeca⁷ caíçara de características “modernas”⁸.

O evento musical da Folia do Divino consiste num ritual de tradição cristã no qual um grupo de músicos tradicionais (foliões) sai em itinerário visitando casas de devotos ao Divino Espírito Santo. Nestas visitas, executam uma sequência de ações conduzidas pela música cantada em versos improvisados. Os versos, improvisados pelo Mestre, geralmente se dirigem diretamente à situação encontrada pelos foliões na casa a qual estão visitando, gerando contentamento aos anfitriões. Esse ritual representa para os devotos uma visita do

⁶ Nascido em 1977 na cidade de Paranaguá-PR, Aorélio Domingues é reconhecido oficialmente como Mestre da Cultura Popular, sendo um dos principais expoentes da cultura caíçara no Brasil. Multi-instrumentista, dançarino e artesão luthier, ele atua em diversas manifestações tradicionais: é mestre de fandangos caíçaras (dança e música típica do litoral sul-sudeste), da Folia do Divino Espírito Santo (romaria e festa religiosa), do Boi-de-Mamão (auto folclórico semelhante ao bumba-meu-boi) e do terço cantado (reza cantada comunitária). Fonte: mandicuera.org/mestre-aorelio-domingues

⁷ Cordofone de cordas friccionadas por arco, tradicionalmente empregado em manifestações populares, em todo território brasileiro, entre elas, festas, e celebrações da cultura Caíçara, e que vem recebendo especial atenção da academia, de músicos populares e eruditos, articulando dialogicamente espacialidades e intencionalidades, o rural e o urbano, a tradição e a inovação.

⁸ O apontamento qualitativo se faz necessário pelo resultado e pelos processos empregados na oficina de Mestre Aorélio, em contraste com o senso comum de uma “rusticidade” reconhecidamente depreciativa dos saberes e fazeres ligados à Rabeca.

próprio Espírito Santo, que abençoa o lar e permite pedidos e agradecimentos às graças recebidas. Essa ritualística ocorre durante o dia, geralmente por longos períodos.

Em Guaratuba a romaria do Espírito Santo inicia em 03 de maio (dia da Santa Cruz) e ocorre no período de Pentecostes, 50 dias após a Páscoa, finalizando no mês de julho com a grande Festa do Divino. O itinerário desta Folia acontece em âmbitos urbanos de Guaratuba-PR, Matinhos-PR e nas áreas rurais ao redor da baía de Guaratuba, as quais os nativos chamam de “sítios”. Os devotos conduzem pelo trajeto as bandeiras do Divino e da Trindade, acompanhando os foliões, que executam as músicas com a seguinte configuração: o Mestre faz a voz principal e toca a viola; o Contra toca o tambor e canta uma terça acima do Mestre; o Tiple⁹ canta a voz mais aguda, função que antigamente era executada por um menino; e o rabequista¹⁰ executa as melodias na Rabeca, totalizando quatro foliões.

Já a Oficina de Luteria Caiçara é prática permanente de salvaguarda da cultura caiçara, ministrada por Aorélio Domingues, atualmente sistematizada em variados módulos, sendo que em cada um, aprende-se o fabricar de um instrumento tradicional caiçara.

A oficina aqui relatada ocorreu no ano de 2024, na sede da Associação de Cultura Popular Mandicuera, na Ilha dos Valadares em Paranaguá-PR, entre os meses de Setembro e Novembro, contando com aproximadamente 10 participantes, entre inscritos, convidados, desistentes e concluintes.

Enquanto pesquisadores do campo da etnomusicologia, partimos da referência em comum em Blacking (1973) *How musical is Man?*¹¹ para refletir sobre o que é a musicalidade, por isso, quando tratamos de manifestações culturais de tradição oral, como a Folia do Divino, o Fandango e a Luteria Caiçara, entendemos ser necessário não fazer avaliações sobre ela unicamente nos padrões ocidentais de música, senão que devemos entendê-la de dentro para fora. Daí a importância também da Etnografia como método, e do aporte teórico

⁹ Ramos (2019) aponta a similaridade do termo “tiple”, nome dado à voz mais aguda da Folia com o “triplum” (Sadie, 2001 *apud* Ramos, 2019), que coincidentemente, nos motetos da Idade Média “designava a terceira sobreposição de vozes, e conseqüentemente a mais aguda, o que coincide com a definição caiçara” (ibidem, p. 20)” (Pereira, 2025). A função de “tiple” apresenta diferenças em sua nomenclatura, de acordo com a região. Em Paranaguá-PR usa-se “tipe”. Já em Guaratuba-PR, além de tiple, ouve-se também “tripe”, entre outras variações.

¹⁰ Rabequista é o termo mais empregado na cultura caiçara para o tocador de Rabeca. Diferentemente, em diversas outras regiões, como o Nordeste brasileiro, o termo empregado é *rabequeiro*.

¹¹ O autor tornou-se referência no campo, após a publicação do seu trabalho com a etnia *Venda* - etnia localizada ao norte da África do Sul, próximo à fronteira com o Zimbábue - no qual desenvolveu a partir da Etnografia suas reflexões a respeito da música como sons humanamente organizados.

de Blacking (1973) para a compreensão da superficialidade de algumas análises musicais que não levam em conta o extramusical.

Distinções entre a complexidade superficial de diferentes estilos e técnicas musicais não nos dizem nada de útil sobre os propósitos expressivos e o poder da música, ou sobre a organização intelectual envolvida em sua criação. A música está profundamente preocupada com os sentimentos humanos e experiências na sociedade, e os seus padrões são muitas vezes gerados por explosões surpreendentes de cerebração inconsciente, para estar sujeita a regras arbitrárias, como as regras de jogos¹². (Blacking, 1973, p. x, tradução nossa)

Ao conduzirmos a presente comunicação, buscamos relatar a experiência etnográfica e suas descobertas, discutir possíveis contribuições para o processo de aprendizagem musical a partir das experiências dentro da cultura tradicional caiçara, e promover a reflexão sobre as contribuições desta para as epistemologias educacionais da música, por entender que este processo de coleta, análise e comunicação abre precedentes para a reflexão da comunidade acadêmica acerca da importância da salvaguarda das tradições culturais e da manutenção das estruturas educacionais.

Antes de passar aos relatos, julgamos importante frisar que a principal metodologia aqui empregada foi a Etnografia a partir das bases conceituais de autores como Laplantine (2004), Guber (2012) e Kozinets (2014). O processo de coleta de dados compreendeu o uso de ferramentas como gravações em áudio e vídeo, diário de campo, fotografias, entrevistas, relatos, todas focadas em aprofundar nosso entendimento e envolvimento com os agentes das culturas tradicionais e suas reflexividades.

O aprendizado na Folia do Divino de Guaratuba

A Folia do Divino Espírito Santo de Guaratuba-PR constitui uma rica manifestação cultural e religiosa, onde os processos de aprendizagem e transmissão de conhecimento se revelam intrinsecamente ligados à oralidade, à experiência comunitária e às dinâmicas sociais da cultura caiçara. Com base em relatos etnográficos resultantes das pesquisas de

¹² Texto original: Distinctions between the surface complexity of different musical styles and techniques do not tell us anything useful about the expressive purposes and power of music, or about the intellectual organization involved in its creation. Music is too deeply concerned with human feelings and experiences in society, and its patterns are too often generated by surprising outbursts of unconscious cerebration, for it to be subject to arbitrary rules, like the rules of games.

campo realizadas, entrevistas e análise de material audiovisual, levamos um olhar às complexidades desses processos, especialmente no que tange o aprendizado musical nesse contexto.

A etnografia, conceituada por Rosana Guber (2011), busca compreender os fenômenos sociais a partir da perspectiva dos próprios membros da cultura, entendidos como "atores" ou "agentes". No contexto da Folia do Divino, isso se manifesta na forma como os foliões descrevem seu aprendizado. Ao serem questionados, foliões como Joacir Tavares, o rabequista, afirma que se aprende "mexendo, sendo curioso, que aprende", enquanto Abel Cordeiro, atual mestre da Folia, relata ter aprendido "atenciando" (prestando atenção) aos foliões, toda vez que a bandeira visitava a sua casa. Essas expressões capturam a perspectiva do aprendizado por imitação, fora de um contexto institucionalizado.

Figura 1: Foliões de Guaratuba cantando em casa de devoto



Fonte: os autores, 2023.

Eloi Silva, tocador de tambor da Folia, relatou que sua entrada na Folia se deu num momento em que um novo grupo se formava, e não tinham tocadores suficientes, e então vieram lhe convidar. Como ele já tinha intimidade com a tradição, não demorou a aprender a música da Folia, sem que ninguém lhe ensinasse. Este depoimento de Eloi reforça duas

coisas: que o aprendizado na música da Folia não é sistematizado e não tem um método consciente entre seus agentes. Senão que o aprendiz absorve tudo apenas observando, ouvindo, seguindo o exemplo, geralmente de pais, tios ou algum conhecido, e quando tem alguma oportunidade, prática com os instrumentos. E o início como Folião se dá geralmente numa “precisão”, alguma situação onde há algum desfalque e os foliões que estão em atividade tratam de buscar alguém que já tenha o mínimo preparo para assumir algum papel na Folia, para suprir alguma lacuna, como foi o caso de Eloi.

Outro exemplo notável de situação de aprendizagem observada foi a de Mikael, neto do folião Edival, que aprende a cantar o tiple (a voz mais aguda) por meio da imitação, sem a necessidade de instruções formais explícitas. A aceitação e o encorajamento de sua performance, mesmo com notas inicialmente "desajeitadas", demonstram um método de ensino não verbal e um ambiente de aprendizagem propício, reforçado pela segurança de estar sempre amparado pelo seu avô. Isso dialoga com a pesquisadora da cultura caiçara Kilza Setti (1985) que considerou “a família como unidade de preservação da música; como que um celeiro, onde a tradição musical vai sendo conservada por um processo de continuidade da prática musical” (p. 49). Visto que todos os foliões de Guaratuba trazem de família esta prática, sendo filhos ou sobrinhos de antigos foliões e absorvendo a cultura e a musicalidade desde cedo em um ambiente doméstico. Nesse aspecto podemos traçar um paralelo com o que também ocorre em outras comunidades caiçaras, como a família Domingues na Ilha dos Valadares.

A imersão em campo, seguindo preceitos de Malinowski (2002), buscou uma "estreita proximidade" com os foliões, levando o pesquisador a atuar muitas vezes como um auxiliar dos foliões no período da romaria de 2024, observando sua rotina, participando de inúmeras conversas informais e momentos de interação. Essa convivência permitiu captar detalhes que não seriam acessíveis por outros métodos, como ouvir com frequência as histórias orais dos foliões, que continuamente acessavam suas memórias sobre a Folia e seus aprendizados. E foi justamente por não ser um "nativo" caiçara, que essa vivência intensiva contribuiu para uma compreensão mais aprofundada desta cultura.

Seguindo as já citadas ideias etnomusicológicas de John Blacking, dentre elas, a de que a música está profundamente ligada a "sentimentos humanos e experiências na

sociedade", desafiando avaliações baseadas unicamente em padrões ocidentais, nos deparamos com esta que é uma perspectiva fundamental para entender a Folia do Divino. O que pode soar como "desafinação" ou "ruído" na rabeça e nas vozes, para ouvidos não familiarizados, é, para os foliões, uma parte integrante de seu sistema musical, que se repete conscientemente a cada verso, indicando um padrão estético próprio. O que ocorre na música destes foliões é o que Ramos (2012) chamou de "bemolização". Um acorde de 7ª bemol surge ao final dos versos da música da Chegada, o que pode causar um estranhamento ao ouvinte não familiarizado. Ao verificar em campo a repetição de tal intervalo e harmonia e, principalmente, ao ver Jardel, jovem rabequista filho do folião Joacir Tavares, fazendo uma breve participação na Folia, repetir exatamente tal intervalo, tivemos a certeza de que tal característica faz parte do sistema musical desta tradição e está inclusive sendo repassada e absorvida por jovens instrumentistas.

Atualmente a folia de Guaratuba encontra-se em situação frágil. Os foliões com idade avançada, mantêm a disciplina da romaria todos os anos, mas encontram muitas dificuldades em fazer o repasse dos conhecimentos, visto que jovens e crianças da comunidade, por variadas razões, não têm oportunidades de aprendizado. A rotina escolar é apontada pelos próprios foliões como um fator de impedimento da presença infanto juvenil na tradição da Folia, visto que antigamente "a escola liberava", segundo "seu" Abel, alguma criança que era autorizada pelos pais a acompanhar os foliões na romaria. Isto implica na necessidade de que o poder público e sociedade trabalhem em prol de soluções para que a manutenção destes conhecimentos ocorra e a tradição se mantenha em atividade.

A aprendizagem na Folia do Divino de Guaratuba é um fenômeno complexo e dinâmico, enraizado na oralidade, na prática coletiva e nas relações familiares, onde a musicalidade e os elementos extramusicais são indissociáveis. Essas perspectivas podem ser extremamente enriquecedoras se utilizadas também para o ensino da música em outros espaços e culturas. O estudo etnográfico e etnomusicológico revela não apenas a beleza da transmissão de saberes, mas também os desafios impostos pela modernidade e a urgência de um maior reconhecimento e apoio para a salvaguarda dessa valiosa tradição. Aquém da manutenção desta, é necessário que a sociedade olhe para os métodos de ensino e aprendizagem das culturas populares, pois a eficácia do aprendizado via imitação, oralidade

e prática dentro das comunidades tradicionais, já há muitos anos faz mais que mostrar imenso valor, especialmente através de seus exímios músicos populares, ela denota a viabilidade e a relevância das tradições populares como espaços de democratização e universalização do conhecimento musical, e a Folia do Divino Espírito Santo é um grande exemplo .

O aprendizado da Luteria Caiçara na Ilha de Valadares

Entre setembro e novembro de 2024, a oportunidade de imersão etnográfica na oficina de construção de Rabecas ministrada pelo Mestre Aorélio Domingues, na Associação de Cultura Popular Mandicuera, na Ilha dos Valadares em Paranaguá (PR), abriu caminhos para a compreensão dos processos de ensino do saber fazer caiçara. Inserida no contexto da já citada pesquisa sobre a *Rabecaria Curitibana: Contextos, saberes, fazeres e complexidade*, esta etapa teve como objetivo documentar os processos de aprendizagem na luteria caiçara, analisando como os saberes tradicionais são transmitidos e ressignificados.

Esta experiência nos revelou que a construção do instrumento é, antes de tudo, um ato de salvaguarda cultural, onde gestos, oralidade e memória coletiva se entrelaçam. A pertinência para o recorte espacial da pesquisa principal, Curitiba e região, fez-se a partir da relevância da atuação do próprio Mestre Aorélio, e da Associação Mandicuera, que há mais de 20 anos, estabelecem trânsito frequente de conhecimentos e práticas entre o litoral paranaense e a capital, dialogando diretamente com a compreensão que fazemos do campo da Etnomusicologia, e as nuances que esta descreve na metodologia empregada, a Etnografia.

A sede da Associação de Cultura Popular Mandicuera, é um casarão de madeira, de dois andares, que comporta um salão amplo com palco, fogão a lenha e uma cozinha aberta, com um grande balcão em “L” também de madeira, que acomoda diversos itens com significados variados e pertinentes ao contexto familiar e caiçara. Há também um piano próximo da entrada principal, ao lado do tablado-palco, uma mesa principal e duas outras secundárias com várias cadeiras de tamanhos e formatos diferentes à meia distância entre o balcão, o palco, o piano e as janelas e uma das saídas secundárias. Há luzes cênicas no teto, instrumentos caiçaras sempre estão dispostos pelas mesas, um grande aquário marinho, e

uma terceira saída para os fundos. Haveria talvez a necessidade de um descritivo apenas sobre a sede, dado a dimensão de seus signos e símbolos, mobiliários e espaços. Mas ressalto aqui apenas mais alguns espaços que me parecem pertinentes mencionar: Há um estúdio de áudio equipado e acusticamente tratado, logo atrás da biblioteca que por sua vez, fica atrás do palco; há também um andar superior, onde está a residência da família Domingues, a qual não tive a oportunidade de conhecer e que é acessada por uma escadaria externa ao espaço da associação; e há a oficina denominada Ateliê Rodrigo Domingues, que apesar de ser um espaço isolado do restante, está anexo ao casarão, ficando do lado esquerdo para um observador externo de frente para a fachada principal, sendo este ateliê o espaço onde ocorreu a oficina de luteria caiçara.

Na oficina, a aprendizagem seguiu um ritmo distinto de ensino. Mestre Aorélio não utiliza manuais ou esquemas predeterminados¹³, seu método baseia-se na demonstração prática e na correção oral, por exemplo, ao ensinar o curvamento das lâminas de madeira com ferro quente, ele repetia movimentos enquanto narrava histórias e causos variados, ligados às festas, à comunidade, à cultura caiçara, e também à suas vivências pessoais como músico, folião, artesão, etc, criando um contexto simbólico para cada técnica. Os erros eram corrigidos no coletivo — como quando o grupo percebeu que as lâminas de marupá¹⁴ quebravam com facilidade e, após discussões, optamos pelo cedro, numa decisão que mesclou conhecimento empírico e adaptação.

O espaço do ateliê era um laboratório de sentidos: o cheiro da madeira serrada, o som das ferramentas e até os intervalos para café - momentos em que Aorélio contava causos e discutia políticas públicas - compunham uma rica pedagogia viva. Aprender a construir uma Rabeca implicou, assim, absorver um repertório sensorial — como aproximar o tampo de uma espessura ideal, pelo som que emitia ao ser percutido ou escolher a

¹³ O que não significa, necessariamente, que nunca os tenha consultado, ao contrário, em oportunidade de entrevista com Carla Zago - violinista e arranjadora da Orquestra Rabecônica do Brasil - e seu marido, Rodrigo Melo - Músico e Luthier que ajudou Aorélio no processo de fabricação dos primeiros instrumentos da Orquestra - sobre a própria criação da Orquestra Rabecônica, foi relatado, que este processo passou por estudos e aprofundamentos em técnicas de luteria, a partir da fusão entre o conhecimento sistematizado Europeu (manuais de Luteria) e as práticas tradicionais locais, por ocasião da necessidade da sistematização do processo de fabricação e da adoção de um padrão estético sonoro, para a Orquestra.

¹⁴ Madeira com características semelhantes à tradicional Caxeta.

curvatura "orgânica" das laterais, guiado pelo tato e pela noção de "beleza funcional" do mestre.

Figura 2: Mestre Aorélio Domingues preparando o fundo de uma Rabeca para ser cavada.



Fonte: Os autores (2024).

O dialogismo entre tradição e inovação articulava-se de modo natural. Aorélio criava moldes de PVC para padronizar medidas e melhor direcionar o resultado estético sonoro, mas ressaltava que "cada Rabeca tem uma voz própria", um princípio que estabelece ponte com teoria da complexidade, por ter no princípio da incerteza¹⁵, parte inerente do trabalho artesanal. Morin et al. (2007).

Outro caráter interessante dos processos de assimilação de inovações, foi a introdução de captadores de som — testados em uma caixa de som improvisada. Estes não são vistos como ruptura, mas como extensão da tradição, configuram-se flexibilidade a ecoar as reflexividades tradicionais e dos vários pesquisadores que já passaram pela

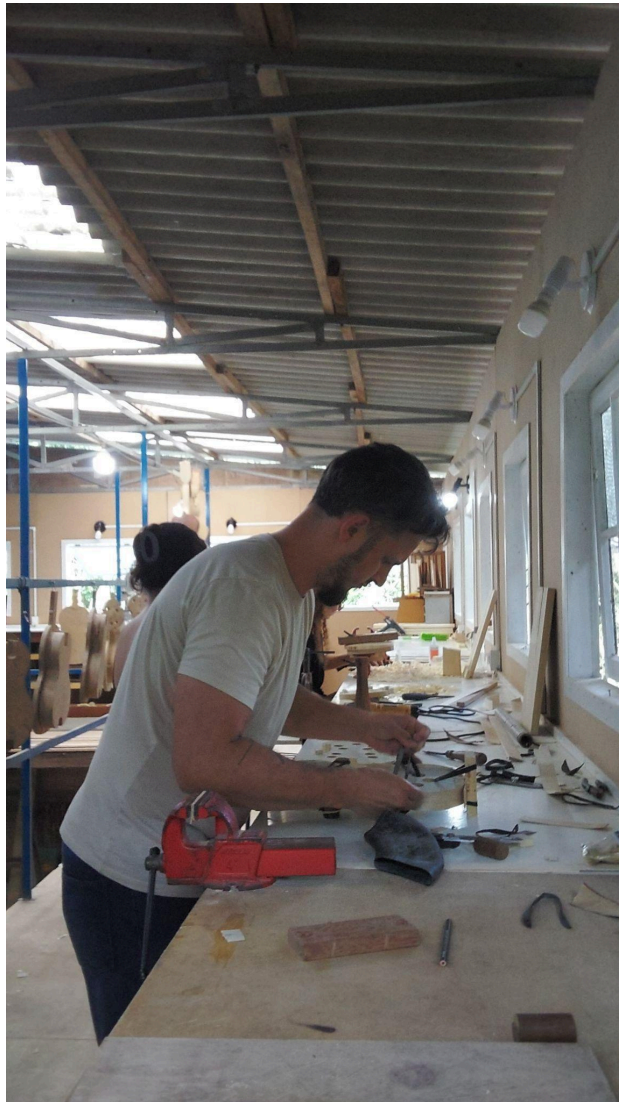
¹⁵ O princípio da incerteza, para o pensamento complexo, abrange justamente a indeterminação do conhecimento, como componente de sua complexidade e elemento a ser relevado em sua análise.

Associação, conceito que estabelece relação com Guber (2012). A cultura tradicional é um processo dinâmico, onde o "novo" se legitima em diálogo com o passado.

A conclusão da Rabeca, no 17º encontro, simbolizou mais que um produto final: foi a cristalização de um saber compartilhado, e em especial um resgate do conhecimento cinestésico do Artífice.

Ao afinar o instrumento pela primeira vez, rodeado por outros alunos da oficina e pelo Mestre Aorélio, ficou claro que a luteria caiçara não se reduz a técnicas, é um ato de resistência e coletividade. Cada Rabeca carrega histórias de um povo que, como a madeira curvada pelo calor, adapta-se sem perder sua essência.

Figura 3: Trabalho em bancada, na oficina da Associação Mandicuera



Fonte: os autores, 2024.

Conclusões Transitórias

Relatos do processo de aprendizagem dentro das tradições caiçaras, do ponto de vista de espacialidades distintas, apontam para as contradições inerentes às realidades em que elas se inserem. De um lado temos o empreendimento de uma estrutura Associativa, com clara intencionalidade de salvaguarda, por meio de aporte de políticas públicas, e fomento cultural e físico e de outro lado, a ausência de políticas públicas é um dos fatores de agravamento das dificuldades para a salvaguarda e transmissão dos saberes e fazeres tradicionais, chegando-se ao ponto do desaparecimento de tocadores e construtores caiçaras.

As práticas musicais tradicionais democratizam o acesso ao fazer musical. Um bom exemplo são justamente os músicos que nasceram, cresceram e desenvolveram suas práticas dentro destas comunidades, sem a necessidade de uma educação musical aos moldes conservatoriais europeus, uma perspectiva que denota traços inerentemente decoloniais. Tanto os jovens da Associação Mandicuera, quanto os Foliões de Guaratuba, possuem o domínio sobre os saberes e fazeres das tradições musicais nas quais se inserem.

Nossa inserção nestas redes complexas de prática, oralidade e aprendizagem produziram sob a ótica conceitual de Guber (2012), uma mudança paradigmática em nossas reflexividades enquanto pesquisadores, músicos e professores. A concepção de um aprendizado que se constrói pela interação físico-sonora, oral e observacional, opera a abertura para um ensino mais interativo, despertando o interesse daquele que se propõe a aprender.

Referências

ALVES, Cainã. *Do Tamanco ao Tambor: As ressignificações da prática do Fandango em Antonina/Paraná no século XX*, 2021. Tese de Doutorado em Música, Curitiba, PR: Universidade Federal do Paraná – UFPR.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle, WA: University of Washington Press, 1973.
CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10. ed. Ed. São Paulo: Ediouro, 2000.

CUNHA, Manuela Carneiro Da. *Cultura com aspas*. São Paulo - SP: Ubu Editora, 2017.

GUBER, Rosana. *La etnografía: método, campo y reflexividad*. 1a ed ed. Buenos Aires: Siglo

Veintiuno Editores, 2012.

KOZINETTS, Robert V. *Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online*. Porto Alegre - RS: Penso, 2014.

LAPLANTINE, François. *Descrição Etnográfica*. São Paulo, SP: Terceira Margem, 2004.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. Hoboken: Taylor and Francis, 2002.

MARCHI, Lia. (ORG.). *Tocadores - Homem, Terra De Arte E Educação*. Olaria Projetos de Arte e Educação, 2002.

MIGUEZ, Ronaldo Tinoco. *A Música da Folia do Divino no Litoral Paranaense: Estudo dos elementos musicais e extramusicais característicos*, 2017. Dissertação de Mestrado, Curitiba, PR: Universidade Federal do Paraná.

MORIN, Edgar.; CIURANA, Emílio Roger; MOTTA, Raúl Domingo. *Educar na era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem pelo erro e incerteza humana*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

PEREIRA, Emiliano Heitor. *A Viola Caiçara na Folia do Divino de Guaratuba-PR: Usos e Funções*, 2025. Dissertação de Mestrado, Curitiba-PR. Universidade Federal do Paraná.

RAMOS, Carlos Eduardo de Andrade e Silva. *A Música da Folia do Divino e a Festa do Divino em Guaratuba, Estado do Paraná: Um Estudo de Caso Sob a Perspectiva da Teoria das Representações Sociais*, 334 f. Tese (Doutorado em Música) - Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Paraná. Curitiba-PR, 2019.

SETTI, Kilza. *Ubatuba nos Cantos das Praias*. Ensaios 113. São Paulo. Editora Ática. 1985.