

UMA INVESTIGAÇÃO ACERCA DA VIOLA CAIÇARA EM ITAPOÁ, Santa Catarina

AN INVESTIGATION OF THE VIOLA CAIÇARA
IN ITAPOÁ, Santa Catarina

José Augusto Pereira Navarro Lins¹

Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR
profissionalzenavarro@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9902-8067>

Frederico Gonçalves Pedrosa²

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
fredericopedrosa@ufmg.br
<https://orcid.org/0000-0002-0682-0734>

Submetido em 06/04/2024

Aprovado em 17/06/2024

Resumo

Este estudo etnomusicológico investiga a prática do Fandango Caiçara em Itapoá-SC, destacando a substituição da viola caiçara pelo violão na região. Metodologicamente a pesquisa envolveu análises musicais por meio de registros fonográficos e duas viagens a campo, revelando semelhanças nos rasqueados, tamanqueados, poesia e “repente” com outras localidades onde o Fandango Caiçara é praticado. Um aspecto relevante desta pesquisa é o levantamento de novas evidências para a afinação da viola em Pelas Três na tonalidade de lá maior. O estudo destaca a importância de incluir o litoral norte catarinense no território do Fandango Caiçara, reconhecido como Patrimônio Imaterial do Brasil. Além disso, aponta para demandas de pesquisa futura, como a afinação da viola na Folia do Divino Espírito Santo em Guaratuba/PR e a exploração da cultura caiçara em outros municípios da Baía da Babitonga, Santa Catarina.

Palavras-chave. Fandango Caiçara. Viola Brasileira. Viola Fandangueira. Itapoá. Santa Catarina.

Abstract

This ethnomusicological study investigates the practice of Fandango Caiçara in Itapoá, Santa Catarina, highlighting the substitution of the traditional ten-string brazilian guitar called “viola caiçara” with the regular guitar in the region. The research includes musical analyses based on phonographic records and two field trips, revealing similarities in strumming techniques, poetry, and improvisation with other areas where Fandango Caiçara is practiced. A pivotal aspect is the tuning of the guitar, challenging the previous proposal of the Rio Abaixo tuning in A Major; the findings suggest that the Pelas Três tuning may be more suitable in Itapoá. The study underscores the significance of incorporating the northern coast of Santa Catarina into the territory of Fandango Caiçara, officially recognized as Intangible Cultural Heritage of Brazil. Furthermore, it identifies avenues for future research, such as investigating the guitar tuning in the Folia do Divino Espírito Santo in Guaratuba, Paraná, and exploring Caiçara culture in other municipalities along the Baía da Babitonga, Santa Catarina.

Keywords. Fandango Caiçara. Ten-string brazilian guitar. Viola Fandangueira. Itapoá. Santa Catarina.

1 Formação Multidisciplinar: Médico Veterinário (PUC-PR) com Mestrado em Ciência Animal (PUC-PR), voltando meus estudos a análise de qualidade e qualidade ambiental. Musicoterapeuta com especialização em Música na Educação e mestrado em Educação Musical (UFPR - término em 2023). Experiência profissional: Educação; Educação Ambiental; Educação Musical; Música; Produção Musical; Atuação: Professor formador credenciado - Secretaria Municipal de Educação de Curitiba; Professor convidado - UNINTER; UNILA; UP.

2 Docente da Graduação em Música com Habilitação em Musicoterapia da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutor em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais (2023), Mestre em Musica pela Universidade Federal do Paraná (2018), Bacharel em Musicoterapia pela Faculdade de Artes do Paraná (2010) e especializando em Inteligência Computacional e Artificial pela Universidade Federal de Viçosa (2024). Atua em pesquisa nas áreas de musicoterapia, saúde mental, psicometria e cultura musical brasileira. Participa dos grupos de pesquisa Centro de Estudos em Musicoterapia (CEMT-CNPq) e Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia, (NEPIM-CNPq). Tem experiência clínica e de supervisão nas áreas de Saúde Mental, Dependência Química, Geriatria e Educação Especial. Atualmente é violeiro do grupo de samba chula do Herança Ancestral.

Introdução

O Fandango Caiçara é uma expressão musical, coreográfica e festiva, registrada pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (IPHAN), em novembro de 2012, como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. O dossiê do Fandango Caiçara (IPHAN, 2011), que fundamentou a classificação desta manifestação cultural como Patrimônio Imaterial Nacional, apresenta a população caiçara como fruto de intensa interação social entre a população autóctone e a europeia que chegava a esse território, com menor contribuição de afrodescendentes. O referido documento aponta que as complexas práticas culturais caiçaras são baseadas no cultivo da mandioca, na pesca, no extrativismo vegetal e na caça (Diegues, 2004).

Uma das práticas caiçaras mais marcantes é o Fandango Caiçara, elemento central e aglutinador presente nos bailes, nas casas, quintais e ensaios de grupos, conectando comunidades litorâneas de diferentes localidades do Sul e Sudeste do Brasil (IPHAN, 2011), em fazeres laborais e estéticos, que levaram a pesquisadora Patrícia Martins (2006) a classificá-lo como “divertimento trabalhado”. O fandango relaciona-se a processos de confecção artesanal de instrumentos musicais e, através destes ofícios, materializam-se saberes em forma de violas, rabecas, adufos e machetes. Compondo ainda o universo em que se expressa o fandango, temos um conjunto de coreografias desempenhadas por homens e mulheres, dentre os quais batidos, bailados e passadinhos (PEDROSA, 2017).

Historicamente, os principais momentos para a execução do fandango foram os “pagamentos” do dia de trabalho desenvolvidos pela comunidade em mutirão ou no período do “entrudo de carnaval” (IPHAN, 2011, p. 48). Atualmente os contextos de produção sonora mudaram e se relacionam com outros tantos agentes, ocupando palcos de cidades distantes, os mercados municipais das cidades e outras regiões do país (SILVEIRA, 2014)

A região estuarina Iguape-Cananéia-Paranaguá, isolada pela serra do mar, permite grande comunicação entre suas comunidades – principalmente pelo Canal do Varadouro. A família Pereira - que possui vasto número de músicos fandangueiros, por exemplo, se diz pertencente ao estado de São Paulo, porém a maior parte dos seus integrantes residem em cidades e povoados do estado do Paraná (MARCHI; SAENGER; CORRÊA, 2002).

A sobrevivência do fandango no litoral deu-se, também, pelo fato de que os grupos que foram deslocados dos centros urbanos mantiveram a força dessa expressão, que sobreviveu em meio a agricultores e pequenos produtores rurais (PEDROSA, 2017). Prática constante neste grupo social foi o “mutirão”, que se constituía em forma de trabalho coletivo entre pessoas da comunidade, que se uniam para a derrubada da mata, cuidados com o roçado, puxada de peixe ou varação de canoa (CORRÊA; GRAMANI, 2006). Depois de um dia de trabalho coletivo, um fandango, como forma de pagamento, era oferecido pelo dono da casa ou da terra que havia sido trabalhada àqueles que o haviam ajudado. Era neste espaço também que se faziam as transmissões dos saberes musicais caiçaras (BRITTO, 2003; CORRÊA; Gramani, 2006; GRAMANI, 2009; MARTINS, 2006).

Com a modificação do contexto vivenciado pelos caiçaras, de acordo com as leis referentes às Áreas de Preservação Ambiental (APA), estes não puderam mais realizar plantio de seu alimento, bem como foram privados de retirarem da mata a matéria prima para construção de seus instrumentos musicais: a caixeta (*Tabebuia cassinoides*). Dessa forma, muitos dos caiçaras que moravam em sítios se mudaram para centros urbanos como Guaraqueçaba e Paranaguá - cidades que abrigam grande quantidade de fandangueiros vindos de outras regiões (CORRÊA; GRAMANI, 2006; GRAMANI, 2009; Martins, 2006).

A noção de territorialidade que permeia a população caiçara é dinâmica e flexível, sendo construída ao longo de uma trajetória específica de ocupação histórico-social, não sendo, portanto, apreendida somente por delimitações administrativas (IPHAN, 2011). Como ilustração desta flexibilidade sobre o entendimento do espaço que é concebido o território caiçara, Daniella Gramani (2009), em sua dissertação, ressalta que a manifestação do fandango é encontrada no litoral sul de São Paulo (em Iguape e Cananéia) e norte do Paraná (Guaraqueçaba, Morretes e Paranaguá), tendo-se registros pretéritos, ainda, da prática na cidade de Antonina. Posteriormente, Pedrosa (2018, p. 28) aponta para a ampliação do território caiçara, acrescentando outras regiões litorâneas do estado de São Paulo - como Ilha Bela, Peruíbe e Ubatuba - bem como do litoral sul do estado do Rio de Janeiro - Paraty - e afirma que "os povos caiçaras têm alterado sua percepção sobre a dimensão do seu território e começam a incorporar sobre o nome de fandango manifestações que antes não eram consideradas (p.e. ciranda e xiba)".

Ainda que fosse expresso por Mestre Aorelio Borba (2017), que o território caiçara ocupasse de Paraty/RJ à Baía de Babitonga/SC, as únicas pesquisas que consideraram o território catarinense dentro do território caiçara foram as dissertações de Sonderegger (2018) e de Lins (2024). Sonderegger (2018, p. 40) afirma ser provável que o fandango "esteja presente em menor escala também em algumas outras localidades do litoral sul (sic), como São Gonçalo, no Rio de Janeiro; Guaratuba, no Paraná; Itapoá e Ilha do Morro do Amaral, na Baía da Babitonga, em Santa Catarina" (tradução nossa). Já Lins (2024, p.42), apresenta uma concepção de territorialidade dinâmica e flexível, considerando desde o município de Paraty, litoral sul do Rio de Janeiro, até a Baía da Babitonga, sobretudo Itapoá, litoral norte de Santa Catarina.

Importante salientar, no entanto, que foi apenas por meio da pesquisa do Maestro José Nilo Valle (2020), resultante no livro Fandango de Itapoá: Resgate Histórico, Cultural e Artístico, que conseguiu-se materializar, em uma publicação, os saberes já aludidos por Mestre Aorelio (2017).

Além da expansão da territorialidade, pesquisadores têm apontado mudanças no contexto do fandango, como na forma de compor os versos (GIORDANI, 2017); no aumento do andamento das canções; no reconhecimento de novos instrumentos que pertencem ao fandango; na forma de distribuição das gravações de músicas e vídeos (PEDROSA, 2018) e na digitalização das relações sociais entre os caiçaras (GIORDANI, 2019).

Em contraparte, Pedrosa (2016) levanta dados históricos sobre a manifestação do fandango em Morretes - com olhar voltado para a viola na afinação Pelas Três - e Cainã Alves (2021), em aprofundada pesquisa etnomusicológica, indica por quais caminhos o fandango deixou de existir na cidade de Antonina e como a cultura caiçara permanece viva nos modos de fazer música da cidade.

Cultura pode ser entendida como um sistema de formas significativas de ação social, “o meio pelo qual um povo define e produz a si mesmo enquanto entidade social em relação à sua situação histórica em transformação” (TURNER *apud* SAHLINS, 1997, p. 122). Levando em consideração o caráter transitório da cultura, assim como as atualizações supracitadas, o presente estudo tem como objetivo realizar uma pesquisa etnográfica acerca do Fandango Caiçara em Itapoá/SC com especial foco na viola caiçara². Para tanto realizamos: 1) levantamento bibliográfico sobre os saberes musicais do Fandango Caiçara; 2) apresentação do contexto do fandango em Itapoá/SC, a partir do registro da musicalidade e das sociabilidades que o envolvem; e 3) investigação acerca da viola fandanguera de Itapoá; e 4) discussão acerca dos achados.

2. METODOLOGIA

Para alcançar os objetivos supracitados este trabalho se apoiou na etnografia que possui como lógica um trabalho de campo, longo e intenso, seguido de construção do conhecimento, posterior ao campo, normalmente em forma de escrita descritiva e analítica (ROCKWELL, 1987). O trabalho etnográfico pode ser pautar em três fases, a saber: 1) a fase teórico-intelectual, primeira fase se encontra o momento de contato com a literatura; 2) o período prático, momento em que a concentração vai do universo da teoria para os problemas concretos do cotidiano em campo; e 3) a etapa pessoal ou existencial, fase em que se sintetiza a biografia com a teoria e a prática (BEZARRA, 2010). No entanto, o que se faz em campo, está relacionado ao objeto que se constrói; a interação que se busca com a realidade; e aos sujeitos com quem se interage – ou seja, a interação etnográfica no campo está, em certa medida, fora do controle do pesquisador (ROCKWELL, 1987). Contudo, existem técnicas metodológicas para lidar com este fato, como a observação participante.

Laborde (2015) indica que é característica das pesquisas etnográficas a tensão entre casos específicos e as generalizações, sendo o caso um “fundamento de uma construção teórica que se organiza em torno do princípio heurístico de ‘subida em generalidade’, abrindo assim o trabalho de comparação à surpresa e ao inédito” (*Ibidem*, p. 19). Dado que a literatura sobre o Fandango Caiçara (MARCHI, SAENGER, CORRÊA, 2002; MARTINS, 2006; IPHAN, 2011; SILVEIRA, 2014; MABARAK SONDEREGGER, 2018) bem como sobre as violas caiçaras (p.e. FERRERO, 2007; IPHAN, 2011; PEDROSA, 2016; 2017; 2018) já não é escassa pretendemos, ao final, discutir apontar características gerais dos fandangos.

² Neste trabalho os termos “viola caiçara” e “viola fandanguera” são utilizados como sinônimos que designam o mesmo grupo de instrumentos.

Desta forma, o trabalho que apresentamos agora se organiza em mais quatro sessões, nas quais pontuamos características musicais do Fandango Caiçara e da Folia do Divino Espírito Santo, principalmente relacionadas às violas; elencamos características musicais do fandango de Itapoá descritas na literatura e nos escassos registros fonográficos disponíveis; relatamos dados colhidos em campo através de observação participante com a comunidade caiçara da Figueira e do Pontal em Itapoá/SC; e, por fim, buscamos sintetizar as aproximações e tensões entre estes fazeres musicais que pertencem ao mesmo complexo cultural chamado Fandango Caiçara.

3. CARACTERÍSTICAS MUSICAIS CAIÇARAS

Pesquisas realizadas até o ano de 1978, em sua maioria, se limitaram a mostrar quais instrumentos eram utilizados no Fandango Caiçara e a fazer breves descrições sobre as características morfológicas de alguns destes. Existem poucas transcrições de melodias das marcas, as quais se detém, sobretudo, na notação de suas letras – em detrimento de outros aspectos musicais (GRAMANI, 2009; PEDROSA, 2017).

Em oposição ao descrito está o material feito por Inami Custódio a partir de gravações realizadas em 1968 e transcritas em parceria com José Nilo Valle, Sérgio Deslandes e com Carlos Todeschini e Andréa Stockler Pinto (PINTO 1983; 1992; 2010). Nestes textos se veem transcrições em que são discriminadas: a) a melodia da primeira voz; b) Linha melódica da rabeça; c) rítmica da viola caiçara (apesar de não se descrever as mudanças características dos acordes); e d) rítmica do adufe. Em raras exceções são transcritos os acordes das violas, indicando apenas em qual tempo se toca acorde de tônica e quando é o acorde de dominante, assim como a rítmica dos tamancos.

Certamente um dos trabalhos pioneiros de análise musical das marcas de fandango é o de Zagonel, que analisou gravações recolhidas por Fernando Correa de Azevedo em 1948 e por Inami Pinto em 1968 e ressaltou algumas peculiaridades das melodias das marcas. Segundo a autora, a maioria das marcas de fandango é em modo maior, mas algumas apresentam alterações nos sétimos graus (Vilão de Lenço) ou nos quartos graus (Cana Verde e Andorinha). A autora ainda alerta para o fato de que em gravações e transcrições muitas vezes essas alterações foram “corrigidas” (ZAGONEL, 1980).

Os pesquisadores Zambonin (2006) e Martins (2006) falam em uníssono quando se referem às canções do fandango e afirmam que tanto as modas bailadas quanto a batidas (que possuem tamanqueados) não são apenas canções, mas estruturas musicais (rítmicas, melódicas e harmônicas) onde se encaixam versos nas métricas da melodia – tanto versos improvisados, quanto versos tradicionais do fandango.

Em relação às afinações da viola caiçara, a afinação *Intaivada* é comumente encontrada no litoral paranaense. No entanto, em Paranaguá a afinação mais usual, no período de

pesquisa da Maynard de Araújo (1958) era a Pelo Meio, fato observável no documentário Mané da Paz (JÚNIOR, 1979). Já a terceira afinação referida dentre as pesquisas sobre o Fandango Caiçara é chamada Pelas Três (PEDROSA, 2016).

Por meio de ampla revisão de literatura, das entrevistas realizadas em campo, bem como dos dados obtidos pela observação participante, Pedrosa (2017) argumentou que são várias as “formas de fazer” fandango. O senhor Anísio Pereira (2017), por exemplo, comenta que, ao se mudar de Guaraqueçaba para a Ilha dos Valadares, teve que adaptar a sua forma de executar os instrumentos, bem como de cantar, para o novo contexto.

Outra destas diferentes formas de fazer está na entrevista que Senhor Leonardo, de Morretes/PR concede para Adélia Lopes (1986), quando diz que Manequinho da Viola (reconhecido como melhor violeiro da Ilha dos Valadares, por Inami Custódio [SILVEIRA, 2014]) não conseguiria tocar com os senhores Januário e Rufino de França, irmãos e violeiros de Morretes/PR. Um segundo folgador morretense, de nome Isidoro, na mesma entrevista, informa que os violeiros de Morretes eram “repentistas” (sic) e, em suas performances, só repetiam o estribilho, os versos eram feitos na hora. O texto ainda reporta outras diferenças na forma de dançar e tamanquear entre parnanguaras e morretenses.

Curiosamente, aconteceu um encontro entre fandagueiros destas duas cidades o qual está materializado no DVD Festival De Música Cidade Canção (FEMUCIC, 2008), momento em que fandagueiros das duas referidas localidades se encontram: o violeiro Martinho dos Santos da cidade de Morretes e o rabequista Aorélio Domingues acompanhado de Eloir de Jesus, adufeiro conhecido como Poro, ambos da cidade de Paranaguá. É possível observar as claras dificuldades dos parnanguaras em regular a métrica das frases da rabeça e adufe com os pequenos interlúdios que Martinho dos Santos executava, bem como em prever a finalização das partes da música.

No material supracitado, além da música “Chamarrita”, que está no corpo do DVD, é possível localizar um arquivo extra, com outras duas faixas executadas pelos três fandagueiros, nominadas “Dondom” e “Bailadinho”. Nestas canções pode-se perceber que Martinho improvisa durante parte das músicas, alternando os improvisos com versos prontos.

Importante para os intentos desta pesquisa são as afinações conhecidas e apontadas na literatura das violas de fandango e as formas de tocar estes instrumentos. Na figura 1 notamos as três afinações da viola caiçara (PEDROSA, 2017), retomando que estas estão considerando o centro tonal de ré maior. É importante frisar que as afinações *Intavada* e Pelo Meio são encontradas, hoje, contendo a 5ª ordem dupla, apenas, no que pese ser possível encontrar esta afinação com algumas (ou todas) as ordens duplas. A afinação Pelas Três, por outro lado, é apresentada na literatura - e representada em imagens - contendo todas as ordens duplas e sendo a única que não tem a Turina.

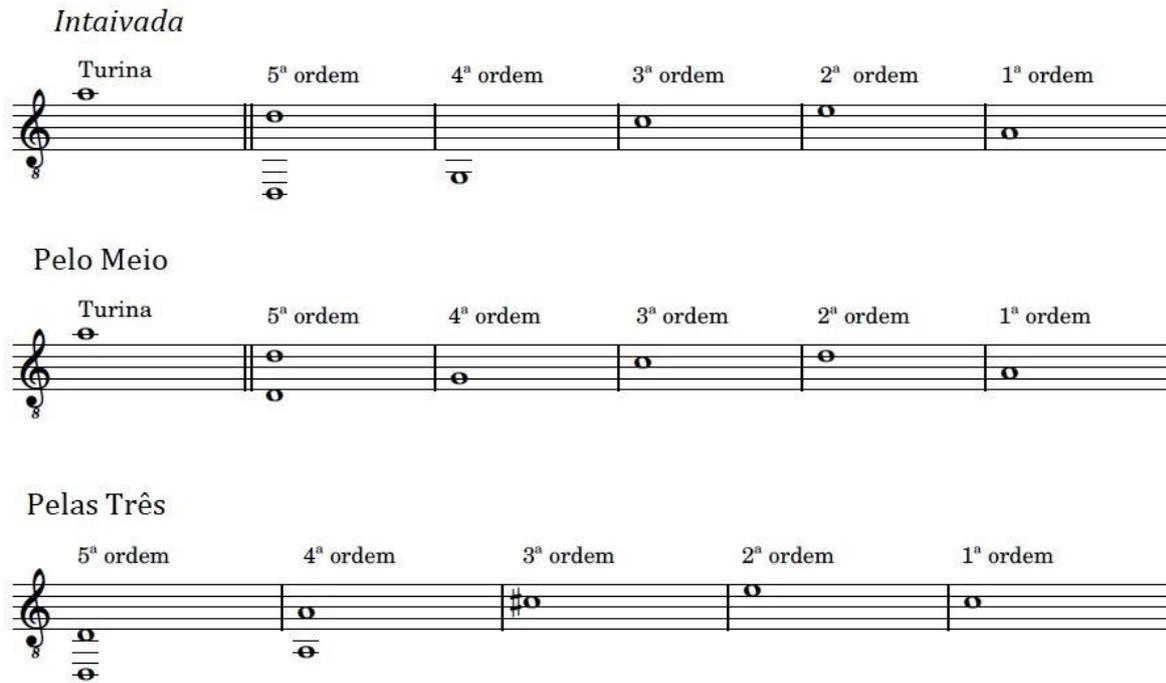


Figura 1: afinações das violas caçaras.

Na figura 2 estão representados como se formam os acordes nestas afinações grafadas por Gramani (2009, p. 28).

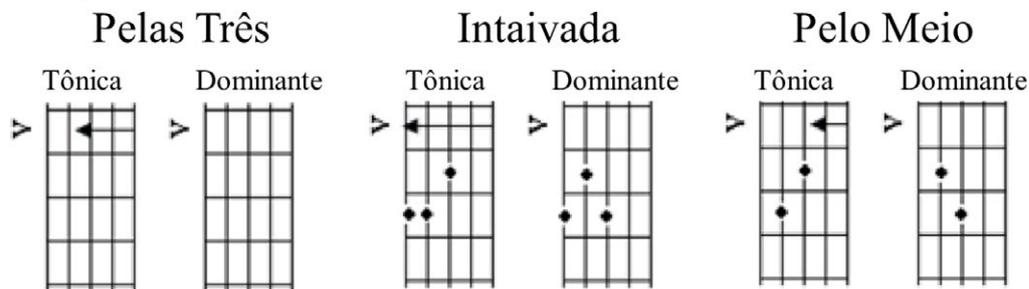


Figura 2: Posições de tônica e dominante nas afinações das violas caçaras.

Como as Folias do Divino Espírito Santo do litoral paranaense (em especial a folia de Guaratuba/PR) pertencem ao mesmo complexo cultural caiçara, constituem-se como uma manifestação musical bastante aproximada geograficamente de Itapoá/SC. Além disso, Valle (2020) pontua que houveram conexões entre as comunidades litorâneas caiçaras próximas a Itapoá, como a Ilha de Valadares, Antonina e Morretes e hipotetiza que não é “difícil imaginar que fandangueros daquelas regiões tivessem aportado nas terras do atual município, via Say Guaçu e baías de Guaratuba e Babitonga, trazendo em sua bagagem a arte de dançar o Fandango” (*Ibidem*, p. 52). Portanto faremos breves indicações sobre a musicalidade que o envolve, a seguir, buscando por pistas relevantes sobre o contexto de desenvolvimento cultural do fandango em Itapoá e, em específico, sobre a viola tocada nesta bandeira.

3.1. Folia do Divino

Segundo Carlos Ramos (2019), a Folia do Divino Espírito Santo é um evento musical com características rituais aproximadas à tradição cristã em que músicos tradicionais saem em romaria, visitando casas de devotos em que executam uma ordem específica de ações conduzidas pela música cantada em versos improvisados. Esta musicalidade é originária dos portugueses e, no contexto caiçara, pode também ser chamada de Romaria do Divino, Bandeira do Divino ou somente Divino (RAMOS, 2012; MIGUEZ, 2017).

Na figura 3 visualizamos as localidades alvo das descrições feitas até aqui. Além da formação geográfica e a disposição em baías, o mapa denota a maior proximidade entre a Bandeira de Guaratuba com Itapoá e, por isso, nos determos em descrições musicais referentes a ela.

Bandeiras Caiçaras do Paraná e Itapoá/SC

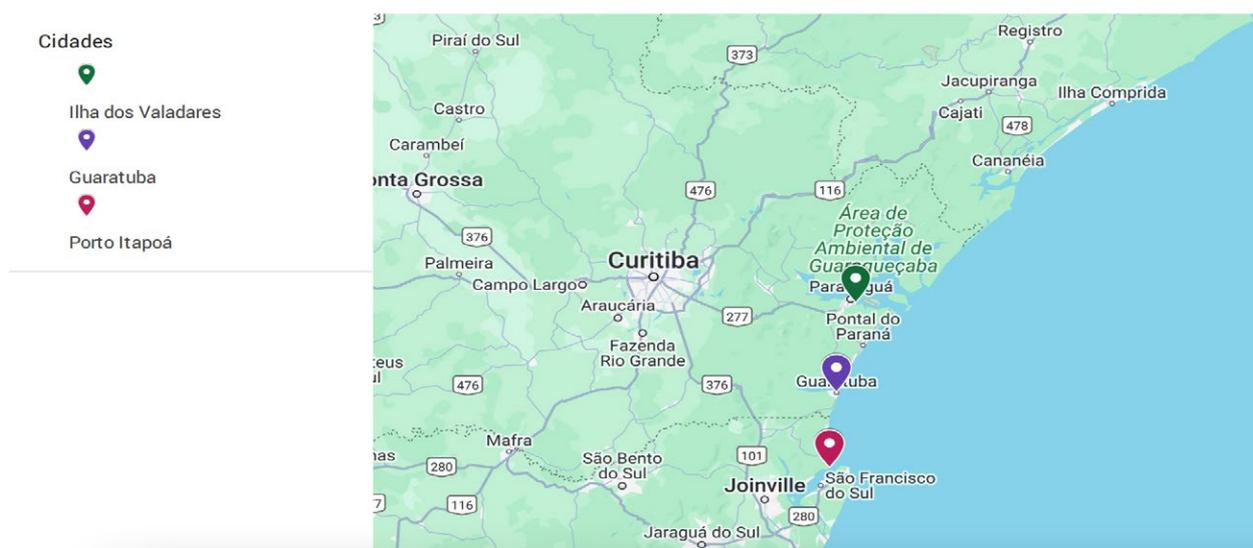


Figura 3: Bandeira de Paranaguá (Ilha dos Valadares), Bandeira de Guaratuba e localização de Itapoá.

A respeito da musicalidade da Folia do Divino em Guaratuba, Ramos (2019) comenta que, os protagonistas são o Mestre, que toca a viola caiçara e faz voz principal; a pessoa que executa a Caixa e também canta a voz 'Contrato'; o Rabequista; e a voz Tiple (muitas vezes chamada "tipe") aberta à participação de crianças.

Sobre a viola, Ramos (2012) afirma que Naico, falecido mestre da bandeira de Guaratuba, recorria ao rabequista Jorge Corocoxó para afinar sua viola. Miguez (2017, p. 89) comenta que a "afinação da Romaria" usada por Naico em Guaratuba não pôde ser completamente compreendida", mas indica

que a viola de Naico possui também cinco ordens e mais a turina. Ele não usa nenhuma corda dupla, embora sua viola tenha dez buracos para tarraxas. Naico me disse, na visita que fiz a ele, que preferiu dispensar as cordas duplas justamente pela dificuldade de mantê-las afinadas. E somente a quarta ordem desta viola é uma corda grossa, e a quinta é novamente uma corda fina. A diferença de calibre das cordas demonstra que o intervalo entre o bordão e as primas é também um intervalo composto.

Sobre os acordes, Miguez (2017) informa que Mestre Naico utilizava apenas dois, as cordas soltas - que soava como um acorde dominante -, e uma meia pestana na qual o dedo indicador da mão esquerda do violeiro pressionava as três primeiras cordas na quinta casa. Esses acordes podem ser visualizados no vídeo presente no sítio <https://youtu.be/WcjKOia44Gk?si=1bNw5U8NrXTTZnhB>.

Como podemos verificar estas descrições se assemelham em muito à afinação Pelas Três (figura 1) e a descrição da movimentação dos acordes se assemelha, sobremaneira, ao demonstrado na figura 2. Neste encaixo faremos, a seguir, uma síntese das características do Fandango de Itapoá descritas por Nilo Valle (2020) e, em seguida, apresentaremos notas de campo da imersão do primeiro autor no lócus desta pesquisa.

4. RELATOS NA LITERATURA SOBRE O FANDANGO CAIÇARA EM ITAPOÁ

Alguns municípios catarinenses como Itapoá, São Francisco do Sul e Joinville são banhados pelas águas da baía da Babitonga e possuem registros e relatos da prática do Fandango Caiçara, bem como outras manifestações culturais caiçaras (VALLE, 2020, p. 99). Assim como descrito na literatura (BRITO, 2003; PIMENTEL; CORRÊA; GRAMANI, 2006) sobre as populações caiçaras de outras regiões, em Itapoá, os relatos da prática do fandango remontam às atividades do roçado, da colheita e do processamento artesanal de alimentos. Francisco Peres do Rosário, vulgo Seu Chico (mestre dançador e tamanqueiro) relata que o plantio de mandioca e arroz bem como a pesca de várias espécies de peixe e camarão, tanto no mar aberto como na baía, eram a principal atividade da região. Ele comenta que “após bater o arroz, o chão da casa era limpo e aí se dançava o Fandango e a Chimarrita” e que o fandango era dançado durante os quatro dias do intrudo (*sic*) (Carnaval) e nas festas de igreja e de São João (VALLE, 2022, p. 105).

A prática do fandango de mutirão aconteciam quando

[...] as famílias se reuniam para fazer as roçadas ou colheitas, para bater o arroz, para cevar a mandioca, para construir uma benfeitoria ou puxar uma rede de pesca. Depois, tinha sempre um Fandango Chamarrita pra comemorar. O entretenimento era como se fosse uma paga pelo trabalho grupal realizado. Havia muita comida, bebida e dança, o “**bailinho**”, como chamavam, oferecido pelo organizador do mutirão, dono da propriedade e da festa” (VALLE, 2020, p.34).

A seguir verificaremos o que podemos apreender das viagens a campo em que o primeiro autor travou contato direto com a população fandangueira de Itapoá.

5.1 Primeira viagem de campo

Partindo de São Francisco do Sul/SC (SFS), chegamos à comunidade de Vila da Glória (SFS) onde reside o Sr. Clarel, mestre de Boi de Mamão que realizou os registros fonográficos supracitados. Em Itapoá/SC, nos encontramos pessoalmente com Neusa Lopes que me apresenta Janayna Gomes Silvino, moradora caiçara da comunidade do Pontal e fandangueira e dançarina do grupo Chimarrita de Itapoá.

Janayna comenta já ter tentado executar o fandango usando um violão, pandeiro e tambor, mas que não havia gostado do resultado sonoro obtido. Revelou-se então uma demanda, da própria população, relacionada ao fandango de Itapoá, ou seja, um estudo da prática musical do Fandango Caiçara, sobretudo a afinação da viola e as técnicas de rasqueado.

Nos encontramos com o Seu Chico, com quem tivemos conversas a respeito das danças e dos instrumentos musicais caiçaras. Alguns aspectos sobressaltam-se nesta conversa, entre ele o sotaque da fala caiçara, semelhante ao que se encontra em regiões - certas acentuações silábicas em palavras como dança, fandango, traziam uma sonoridade orofaríngea em sílabas compostas com "an e am": *dança, fandango, rama, etc.* Ao ver o Machete Caiçara e pegá-lo na mão, Seu Chico identifica semelhança com a coloração clara da madeira (caixeta) e pelos detalhes da marchetaria. Chico comenta de outras danças: bailados, balanço, chamarrita de oito, dança de São Gonçalo, mutirões, padroeiros, entre outros.

Após a primeira viagem, em posse do livro de Valle (2020) como referencial bibliográfico e os registros fonográficos, os estudos musicais se desenvolveram em dois aspectos: escuta e prática musicais (toque da viola e canto) e estudos comparativos (prática pessoal em diálogos com os registros de João Nilo Valle). Levantamos informações e hipóteses relevantes relacionadas à viola fandangueira de Itapoá em termos de afinação, técnicas de rasqueados e melodias.

A sonoridade da viola de Bertoldinho assemelha-se a violas com afinações abertas. Algo que foi percebido também por Mestre Aorelio Domingues, quando ouviu os áudios enviados por Neusa Lopes, identificando proximidades sonoras da forma de Bertoldinho tocar com a afinação Pelas Três, dizendo: *"Isso parece com a viola do Martinho!"*.

Analisando essas informações considerou-se que Bertoldinho usava um violão substituindo a viola fandangueira, com uma afinação aberta em concordância com Valle (2020), havendo um indicativo de que a afinação poderia ser a Pelas Três com uma modificação de tonalidade - em discordância com Valle (2020). Com esta hipótese, o autor viaja até Itapoá pela segunda vez, desta vez acompanhado de Mestre Aorelio Domingues.

5.2 Segunda Viagem de Campo

Na segunda viagem de campo, o primeiro autor e Mestre Aorelio Domingues encontraram com os integrantes da Romaria do Divino Espírito Santo em Guaratuba/PR, por indicação de Aorelio, já que também se tinha a hipótese de que a viola executada nesta romaria era afinada em Pelas Três - como referimos no tópico 3.1.

Esta procura teve início devido aos indícios encontrados por Neusa Lopes (*apud* Valle, 2020) a respeito da família Peres da Silva, sua possível origem paranaense e relação com o município de Guaratuba. Valle (2020) menciona a figura de Joaquim Peres da Silva, "patriarca de uma família de fandangueiros que marcou presença no território itapoense no início do povoamento" (*Ibid.*, p. 51). O autor considera alguns relatos feitos pelo neto de Joaquim, o senhor Manoel Peres da Silva, que indica como origem do seu avô a comunidade do Say Guaçu, localizada no extremo norte de Itapoá, divisa com Guaratuba. Todos os filhos de Joaquim se envolveram com o Fandango, destacando-se Ermínio Peres da Silva que era rabequista, Luiz e Pedro Peres da Silva, ambos violeiros.

Chegaram em Itapoá no dia da Festa da Tainha, uma festa tradicional de comunidades pesqueiras em quase todo o litoral brasileiro, sobretudo em regiões estuarinas como a Baía da Babitonga. Nesse contexto conheceram a ACOPOF (Associação Comunitária do Pontal do Norte e Figueira do Pontal) onde puderam tocar fandango com membros da comunidade, em especial com Seu Chico, que demonstrou-se feliz ao bater o tamanco com a música tocada ao vivo.

Neste momento ainda não se tinham tantos indícios quanto à afinação Pelas Três da viola caiçara de Itapoá, sendo assim executaram as marcas utilizando a afinação da viola usada por Mestre Aorelio Domingues (*Intaivada* em Mi), executando os acordes do Divino Espírito Santo, soando Lá maior e Mi maior.

Seguiram até a casa de Dona Janete Nunes de Jesus, moradora da comunidade do Pontal do Norte, dançarina que remonta ao tempo em que o Fandango estava intimamente ligado às danças de São Gonçalo. Por acaso, encontraram-se, na casa dela, com o Sr. Aroldo e Sr Amazor da Silveira, filhos de Bertoldinho não encontrados na primeira viagem.

Nesta ocasião, sentaram próximo a mesa de dominó e logo começaram a tocar músicas do Fandango Caiçara de Itapoá, de Paranaguá e do Divino Espírito Santo. D. Janete trouxe uma imagem de São Gonçalo e Amazor começou a tocar caixa. Nesta ocasião os filhos de Bertoldinho afirmam que seu pai fazia repente, ou seja, improvisava os versos.

Tendo em vista que possuíam a referida hipótese sobre a afinação Pelas Três, registrada principalmente em Morretes, e o fato de que nesse localidade se fazia Fandango em forma de repente, o primeiro autor pegou a viola caiçara e perguntou como era que o pai deles tocava a viola. Apesar de ambos os irmãos afirmarem não saberem tocar

fandango e não terem revelado muitos detalhes a respeito de como se toca o fandango, quando o primeiro autor fez as posições dos acordes executados na afinação Pelas Três - "as cordas soltas, e uma meia pestana que faz nas primeiras três primas na quinta casa" (MIGUEZ, 2017, p. 93) - imediatamente os dois reconheceram a execução como semelhante a de seu pai.

Tais indícios sugerem que a afinação usada por Bertoldinho era a afinação Pelas Três e, apesar de contrariar a afirmação feita por Valle (2020) de que a afinação realizada por Bertoldinho era a Rio Abaixo em Lá Maior. Somadas às afirmações de Seu Chico e Amazor de que Bertoldinho afinava o violão como uma viola (VALLE, 2020), tem-se que a afinação Pelas Três com as cordas alteradas, se assemelha ao sistema musical da população caiçara discutidas nos tópicos 3 e 4 deste texto. Dito isto e considerando que o Fandango Caiçara é um sistema musical (MARTINS, 2006; PEDROSA, 2017), é mais plausível que a alteração tenha sido feita para uma afinação que já existe no contexto (ainda que em outro tom) do que para uma afinação exógena.

5.3 Impactos da pesquisa para o campo

O estudo da afinação da viola caiçara de Itapoá produziu importantes resultados para a comunidade local, evidenciados por diversas iniciativas e eventos. Durante a Festa Nacional do Fandango Caiçara de Paranaguá em 2022, o grupo Chimarrita de Itapoá se apresentou junto ao grupo Mandicuera. Essa apresentação, disponibilizada no perfil da festa no Facebook³, destacou a execução da viola caiçara com afinação Pelas Três em Lá Maior, tocada pelo primeiro autor deste artigo. Em 2023, na tradicional Festa da Tainha de Itapoá, o grupo Chimarrita do Pontal e da Figueira exibiu suas danças ao som de música ao vivo, executada por participantes de uma oficina de fandango caiçara oferecida à comunidade, novamente com a colaboração do grupo Mandicuera de Paranaguá. A viola caiçara, mais uma vez afinada Pelas Três em Lá Maior, foi tocada pelo primeiro autor, demonstrando a relevância prática do estudo aqui descrito⁴.

Além das apresentações, foram realizadas duas oficinas de fandango caiçara na sede da ACOPOF em Itapoá. Nessas oficinas, foram apresentados aspectos históricos e musicais do fandango caiçara, incluindo aulas de viola caiçara e outros instrumentos do fandango, bem como ensaios abertos com o grupo de dança. A participação ativa do primeiro autor na comunidade local se refletiu na sua integração ao grupo musical do fandango Chimarrita do Pontal e Figueira, além de sua participação em grupos de discussão e debates sobre o fandango em âmbito nacional e regional, fortalecendo a rede de comunicação dentro da própria comunidade fandanguieira de Itapoá.

3 <https://www.facebook.com/FandangoParanagua/videos/646750553251909>.

4 <https://www.facebook.com/share/p/XNDgFtxoHAa9Ja6N>

A pesquisa também ressoou no estudo e elaboração de moldes para a reconstrução da viola caiçara de Itapoá. Identificando a afinação Pelas Três como a mais contextualizada, foram buscadas referências de violas caiçaras construídas para essa afinação. Atualmente, o estudo envolve a criação de moldes para a construção de violas caiçaras, buscando aproximações com a viola construída por Martinho Santos de Morretes/PR, que mantinha a afinação Pelas Três no fandango. Esse esforço visa revitalizar e preservar as tradições musicais locais.

6. DISCUSSÃO

Por meio das supracitadas análises musicais, pesquisas de campo e referencial teórico é possível elencar semelhanças e diferenças entre o Fandango Caiçara já registrado em demais localidades do território bem como da execução da viola caiçara com o executado em Itapoá. As considerações apresentadas a seguir serão organizadas em tópicos de acordo com os aspectos relevantes que se despontaram durante esta pesquisa.

a) Substituição da viola caiçara pelo violão em Itapoá: o instrumento utilizado na gravação de Bertoldinho que sobreviveu e que anima as apresentações do grupo, foi um violão com afinação alterada. Como sugerido por Valle (2020), é possível que o uso do violão neste contexto tenha decorrido do isolamento de Itapoá em relação às outras cidades bem como da ausência de construtores de viola na região. Apesar de ter sido executado por um instrumento exógeno ao conjunto instrumental tradicional do Fandango e outras expressividades tradicionais caiçaras (IPHAN, 2012; VALLE, 2020; LINS, 2024) as técnicas e rítmicas do rasqueado identificadas a partir do estudo dos registros revelam muitas semelhanças com as demais regiões do território caiçara onde se praticam estas expressividades, como será discutido a seguir.

b) Semelhanças do rasqueado em Itapoá e demais localidades: nas técnicas de rasqueado utilizadas por Bertoldinho identificam-se algumas semelhanças com os rasqueados de Paranaguá, Guaraqueçaba, Cananéia e Iguape. Alguns movimentos da mão direita, tangendo as cordas para cima, para baixo e para cima, são executados como na execução grafada por Pedrosa (2017). Os contratempos do primeiro e terceiro pulso de cada compasso são marcados com semicolcheias e a primeira colcheia dos tempos 2 e 4 (figura 5).

The image displays two systems of musical notation. The first system is for the Viola Caiçara, featuring a TAB notation with fret numbers (5, 6, 7, 0) and a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The second system is for the Viola, also with TAB notation and a treble clef staff in the same key signature and time signature. Red boxes highlight specific rhythmic patterns in both systems, which correspond to the 'grifos nossos' mentioned in the caption.

Figura 5: Transcrição da levada da chamarrita na afinação Intaivada (Pedrosa, 2017), grifos nossos.

Esta célula aparece nas três marcas de Itapoá, no Recortado e no Passeado acontece nas mesmas pulsações (figura 6).

PASSEADO

(Dança do Fandango de Itapoá)

Música: Anônimo
 Texto: Bertoldo da Silveira

The image shows a musical score for 'PASSEADO'. The top system is for the Cantoria, with a treble clef staff in 2/4 time. The bottom system is for the Viola Caiçara (or Violão, tuned like a Viola), also with a treble clef staff in 2/4 time. Red boxes highlight specific rhythmic patterns in the Viola Caiçara staff, which correspond to the 'grifos nossos' mentioned in the caption.

Figura 6: Transcrição de Passeado, registrado por Valle (2020, p. 143), grifos nossos.

c) Semelhanças da poesia e no "repente": na poesia e nas letras das músicas, é possível perceber semelhanças entre o Fandango de Itapoá e o Fandango de Paranaguá. Ao exemplo da Tonta, marca batida presentes nos dois municípios, a estrutura poética apresentada no registro de Itapoá e no registro de Mestre Aorelio e Grupo Mandicuera. Também o repente é característica do Fandango de outras localidades, tal como ocorreu em Morretes, onde Sr. Martinho fabricava e tocava instrumentos caiçaras, sendo a viola afinada em Pelas Três.

d) A afinação da viola fandangueira de Itapoá/SC: no que pese Valle (2020) ter proposto que a adaptação das cordas do violão de Bertoldinho tenha sido a Rio Abaixo em tonalidade de Lá Maior (figura 7) ao realizar as alterações sugeridas e executar-se as marcas de fandango, o resultado sonoro apresenta certas diferenças acústicas.

AFINAÇÃO RIO ABAIXO VIOLÃO EM LA MAIOR

Cordas soltas

Tablatura

Figura 7: Afinação do violão em Rio Abaixo. Fonte: Valle (2022, p. 131)

O Fandango Caiçara é um sistema cultural e que, desta forma, várias práticas acontecem em correlação com diferentes localidades como a musicalidade presente em Guaratuba que se comunica com a lógica Pelas Três ou o fandango tocado por Martinho dos Santos em Morretes (de versos improvisados e com afinação Pelas Três). Conhecendo indícios históricos da relação entre os municípios de Guaratuba/PR e Itapoá/SC, além da proximidade geográfica destas regiões, propõe-se a utilização da afinação Pelas Três⁵ em Itapoá, adaptando a afinação do violão, instrumento utilizado por Sr. Bertoldinho (figura 8). Desta maneira, a fôrma dos acordes⁶ em Pelas Três é a mesma identificada por membros da família da comunidade durante as pesquisas de campo.

Pelas três de Itapoá

1a CORDA 2a CORDA 3a CORDA 4a CORDA 5a CORDA 6a CORDA

Figura 8: Afinação do violão usado no fandango de Itapoá (feito pelos autores).

⁵ É preciso observar que a 6ª corda do violão pode ser retirada, tornando assim um instrumento de cinco ordens de cordas ou substituída por uma corda sol do encordoamento de violão, sendo afinada um tom acima, em lá. Nesse caso, tomamos a 5ª e a 6ª corda como uma corda de ordem dupla, mantendo o instrumento com cinco ordens de cordas.

⁶ Posição dos dedos nas casas da viola.

e) Ressonâncias do estudo e utilização da viola caiçara em Itapoá: por meio de estudos de registros fonográficos foi possível aproximar-se das técnicas de rasqueado e rítmica executadas por Bertoldinho durante a sua última apresentação na Festilha (festa tradicional do município de São Francisco do Sul/SC). Dado o aprendizado do primeiro autor em relação ao fandango de Itapoá foi possível retomar as danças batidas do Grupo Chimarrita do Pontal e da Figueira junto com a música sendo executada “ao vivo”. O trabalho desdobrou-se em oficinas de ensino de instrumentos musicais do fandango caiçara, prezando pelas técnicas e afinações identificadas através deste estudo. Outro desdobramento é o estudo de lutheria realizado pelo autor em parceria com Mestre Aorelio para reconstruir a viola caiçara de Itapoá a partir da aproximação com violas de afinação Pelas Três outras comunidades como a de Morretes/PR. Desta forma, pode-se dizer que a pesquisa não apenas documentou práticas culturais, mas também contribuiu diretamente para a revitalização e promoção do fandango caiçara em Itapoá e no contexto caiçara. Além disso, a pesquisa garantiu um retorno tangível para os mestres envolvidos, como o apoio na reconstrução da viola caiçara e na divulgação das práticas culturais, assegurando um impacto positivo e duradouro na vida das pessoas da comunidade.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo sobre o Fandango Caiçara em Itapoá proporcionou uma análise aprofundada das práticas culturais locais, estabelecendo conexões significativas com outras comunidades caiçaras. No contexto histórico e cultural de Itapoá, o Fandango revelou-se intrinsecamente associado às atividades tradicionais, como roçado, colheita e processamento artesanal de alimentos. Essa ligação direta com as práticas cotidianas evidencia a interconexão profunda entre a cultura local e as atividades laborais, delineando uma expressão da identidade caiçara.

Historicamente, o Fandango em Itapoá não foi apenas uma manifestação artística, mas desempenhou um papel social vital. As danças eram realizadas em diversas ocasiões, desde mutirões agrícolas até festas religiosas, emergindo como uma forma de celebração coletiva e fortalecimento dos laços comunitários. A análise dos relatos de campo revelou a importância do Fandango como uma prática que ia além do entretenimento, tornando-se um elemento integrante da vida comunitária. Estes fatos se comunicam intrinsecamente com os relatos de outras localidades do território do Fandango Caiçara.

Uma observação crucial no estudo foi a substituição da viola caiçara pelo violão em Itapoá. Esse fenômeno aponta para adaptações locais e possíveis influências do isolamento geográfico da região. A dinâmica de transformações nas práticas musicais, adaptando-se às condições e recursos disponíveis, demonstra a fluidez e resiliência das expressões culturais ao longo do tempo.

As semelhanças nas técnicas de rasqueado e na estrutura poética com outras localidades caiçaras destacam a preservação de elementos culturais compartilhados. No entanto, as divergências, especialmente na afinação da viola/violão, ressaltam a singularidade e a diversidade das práticas musicais dentro do universo do Fandango Caiçara.

Interessante ressaltar que esta pesquisa teve especial enfoque na viola caiçara em Itapoá no que pese sua ausência nos últimos anos nos fandangos desta localidade, sendo substituída, anteriormente, por um violão. No entanto, é possível apontar uma “sobrevivência” da viola caiçara por meio das técnicas de rasqueado e, sobretudo, na afinação identificada como Pelas Três. Esta é outra característica importante e que se identifica com o fandango de outras regiões, no caso a viola construída e tocada por Martinho dos Santos, de Morretes/PR.

A partir dos dados apresentados foi possível afirmar que a prática cultural realizada pela comunidade da Figueira e Pontal de Itapoá é o Fandango Caiçara, inventariado e documentado pelo Dossiê do Fandango Caiçara (IPHAN, 2011) e registrado como Patrimônio Imaterial do Brasil pelo IPHAN em 2012. Assim, apontamos para a premência de se incluir o litoral norte catarinense, sobretudo a Baía da Babitonga e o município de Itapoá, dentro do território do Fandango Caiçara e das políticas de salvaguarda do Patrimônio Imaterial Brasileiro.

Por fim, identificamos demandas por pesquisas que abordem a afinação da viola na Folia do Divino Espírito Santo de Guaratuba/PR bem como o Fandango e a cultura caiçara em outros municípios da Baía da Babitonga (SC). Além disso, vislumbramos como importante as propostas de adaptação da afinação Pelas Três no violão (Itapoá) para a viola caiçara, buscando moldes da viola do Sr Martinho para aproximar as características musicais do fandango de Itapoá com outras do sistema cultural Fandango Caiçara.

Outros temas que são apontados por essa pesquisa, e que podem ser futuramente investigados, são a preservação e promoção do Fandango Caiçara em Itapoá; a substituição de instrumentos tradicionais e as mudanças nas práticas culturais apresentam desafios; o ressurgimento de grupos locais e o renovado interesse na pesquisa e educação cultural oferecem oportunidades para a revitalização dessas tradições.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, C. *Do tamanco ao tambor: as ressignificações da prática do fandango em Antonina/Paraná no século XX*. Tese (Doutorado em Música). UFPR, Curitiba: 2021.

ARAÚJO, A. M. História da Viola cabocla. In: *Revista Sertaneja*, 1958. Disponível em: <http://www.ntelecom.com.br/users/pcastro4/viola.htm>. Acesso em 18/07/2017.

BEZERRA, A. K. G. A pesquisa etnográfica e as especificidades da observação participante. *Revista Eletrônica Vinheta*, v. 1, p. 01-18, 2010.

BORBA, Aorelio D. *Entrevista concedida a Frederico Gonçalves Pedrosa*. Paranaguá, 02/08/2017.

BRITO, Maria de Lourdes da Silva (org). *Fandango de Mutirão*. Curitiba: Meleart, 2003.

CORRÊA, J.; GRAMANI, D. Naquele tempo, no tempo de hoje: um panorama do fandango no litoral norte do Paraná e sul de São Paulo. In: CORRÊA, J; GRAMANI, D; PIMENTEL, A. (Org.). *Museu Vivo do Fandango*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

DIEGUES, A. C.(Org.). *Enciclopédia Caiçara: O Olhar do Pesquisador*. São Paulo: Editora HUCITEC, 2004.

FESTIVAL DE MÚSICA CIDADE CANÇÃO (FEMUCIC). *FEMUCIC 30 anos*. Maringá, PR: SESC Paraná, 2008. 1 DVD, digital.

GIORDANI, Ary. Forma, estilo, gênero e engajamento no fandango caiçara: das poéticas às alteridades. In: *Revista Moringa - Artes do Espetáculo*, v. 8 n. 1, p.129-144. João Pessoa, UFPB: 2017. DOI: <http://doi.org/10.22478/ufpb.2177-8841.2017v8n1.34916>

GRAMANI, D.C. *O Aprendizado e a prática da rabeca no fandango caiçara: estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música. UFPR: 2009.

JÚNIOR. C. *Mané da Paz*. Documentário. Curitiba: 1979.

LINS, J. A. P. N. *Machete Caiçara – Práticas, Organologia e Ensino*. Dissertação (Mestrado em Música). UFPR: Curitiba, 2023.

LOPES, A.M. Batendo o fandango com os folgadeiros de Morretes. In: *O Estado do Paraná*, Caderno Almanaque, Curitiba, 1986.

MARCHI, L.; SAENGER, J.; CORRÊA, R. (Orgs.). *Tocadores: homem, terra música e cordas*. Curitiba: Olaria, 2002.

MARTINS, P. *Um Divertimento Trabalhado: Prestígios e Rivalidades no Fazer Fandango da ilha dos Valadares*. Dissertação. UFPR, Curitiba: 2006.

MABARAK SONDEREGGER, Melba Alí Velázquez. *Dos proyectos de salvaguarda de fandangos: el Movimiento Jaranero (México) y el Museu Vivo do Fandango (Brasil)*. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Estudos Latino-Americano). UNILA, Foz do Iguaçu: 2018.

MIGUEZ, Ronaldo Tinoco. *A música da folia do divino no litoral paranaense : estudo dos elementos musicais e extramusicais característicos*. Dissertação (Mestrado em Música). UFPR: Curitiba, 2017).

PEDROSA, F.G. A afinação "pelas três" da viola fandanguera da cidade de Morretes/PR. In: *Revista da Tulha*, v.2, n.2, USP, jul-dez. 2016. Doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-7117.rt.2016.120527>.

PEDROSA, Frederico Gonçalves. *O processo de ensino/aprendizagem da viola caiçara na Ilha de Valadares: possibilidades e limites de sua didatização*. Dissertação (Mestrado em Música). UFPR: Curitiba, 2017.

PEDROSA, Frederico Gonçalves. Passado e presente nos modos de fazer Fandango Caiçara Em Paranaguá/PR. *Revista InCantare*, v. 9 n. 1, 2018. Doi: <https://doi.org/10.33871/2317417X.2018.9.1.2393>.

PEREIRA, Anísio. *Entrevista concedida a Frederico Gonçalves Pedrosa*. Paranaguá, 12/05/2017.

PINTO, Inami Custódio. *Curso de Introdução aos Estudos de Folclore*. Curitiba: Museu Paranaense/Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte, 1983.

PINTO, Inami Custódio. *Fandango do Paraná*. Curitiba: Ed. UFPR, 1992.

PINTO, Inami Custódio. *Folclore no Paraná*. 2. ed. rev. ampl. Curitiba, PR: Secretaria de Estado da Cultura, 2010.

RAMOS, Carlos Eduardo de Andrade Silva e. *Ensino/aprendizagem da música da Folia do Divino Espírito Santo no Litoral Paranaense*. Dissertação (Mestrado em Música). UFPR: Curitiba, 2012.

RAMOS, Carlos Eduardo de Andrade Silva e. *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*. Tese (Doutorado em Música). UFPR: Curitiba, 2019.

ROCKWELL, Elsie. *Reflexiones sobre el proceso etnografico (1982-85)*. Mexico: Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politecnico Nacional, Departamento de Investigaciones Educativas, 1987.

SAHLINS, Marshall. Pessimismo sentimental e a experiência etnográfica, parte II. *Revista Mana*, n. 3, v.2, 1997, p. 103-150. In: <https://doi.org/10.1590/S0104-93131997000200004>.

SILVEIRA, C.E. *Folclore, cultura e patrimônio: da produção social do(s) fandango(s)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). UFPR, Curitiba: 2014.

VALLE, José. Nilo. *Fandango de Itapoá: Resgate Histórico, Cultural e Artístico*. Prefeitura Municipal de Itapoá. Florianópolis. 2020.

ZAGONEL, Bernadete. Constâncias melódicas do fandango paranaense. In: *Boletim da Comissão Paranaense de Folclore*, v. 4, n. 4, p. 16-20, Curitiba, 1980.

ZAMBONIN, Graciliano. *Breve análise dos elementos: música, dança e história do fandango paranaense*. Trabalho de graduação apresentado à matéria de projeto de pesquisa do 3º ano de Bacharelado em Música Popular da Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba, 2006.