



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

**A performance musical na Folia de Reis de Montes Claros: um
estudo etnográfico do Terno João Trindade e do Terno os
Peixotinhos**

Geraldo de Alencar Durães Filho

João Pessoa
Outubro / 2010



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

**A performance musical na Folia de Reis de Montes Claros: um
estudo etnográfico do Terno João Trindade e do Terno os
Peixotinhos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB -
como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre
em Música, área de concentração em Etnomusicologia.

Geraldo de Alencar Durães Filho

Orientador: Prof. Dr. Luis Ricardo Queiroz

João Pessoa
Outubro / 2010

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

D947p Durães Filho, Geraldo de Alencar.

A performance musical na Folia de Reis de Montes
Claros: um estudo etnográfico do Terno João Trindade e
do Terno os Peixotinhos / Geraldo de Alencar Durães
Filho. - João Pessoa, 2010.

199 f. : il.

Orientação: Luis Ricardo Silva Queiroz.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Performance musical. 2. Terno de Folia de Reis. 3.
Giro. I. Queiroz, Luis Ricardo Silva. II. Título.

UFPB/BC



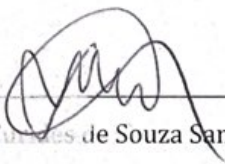
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Título da Dissertação: "A performance musical na Folia de Reis de Montes Claros: um estudo etnográfico do Terno João Trindade e do Terno os Peixotinhos"

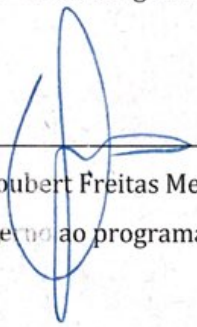
Mestrando: Geraldo de Alencar Durães Filho

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Dr. Luís Ricardo Silva Queiroz
Orientador/UFPB



Dr. Eurídes de Souza Santos
Membro Interno do Programa/UFPB



Dr. Jean Joubert Freitas Mendes
Membro Externo ao programa/UFRN

João Pessoa, 25 de Outubro de 2010

Dedico este trabalho a minha amada mãe e aos meus dois queridos sobrinhos (Guilherme e Juninho), in memoriam, que infelizmente partiram antes da conclusão deste trabalho

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho e do Curso de Mestrado de maneira geral implicou muita dedicação pessoal. Todavia, foi preciso também contar com o apoio de pessoas e instituições, sem as quais não seria possível concluir este processo. Dessa forma, agradeço a todos que, de forma direta ou indireta contribuíram para a conclusão deste trabalho.

De maneiras específica que enfatizar os meus agradecimentos:

- Aos meus familiares que sempre me amaram e me apoiaram;
- A minha esposa Irisnéia e minha filha Ísis pelo amor e apoio;
- Aos colegas do mestrado, (Marcos Neves, Fabinho, Mário André, Giann e Elder), que tanto contribuíram sendo companheiros e dividindo as angústias, dúvidas e discussões acerca dos conhecimentos musicais;
- Ao meu orientador que esteve sempre presente, acompanhando a pesquisa e analisando o trabalho, demonstrando sua responsabilidade diante do compromisso com o processo de orientação;
- Ao professores que ministraram aulas regulares durante o meu Curso no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB: Adriana Fernandes, Alice Lumi Satomi, Maurílio José A. Rafael, e Guiomar Ribas;
- A Izilda, secretária do PPGM, pela atenção e respeito.
- Aos membros da Banca Examinadora, Profa. Eurídes Santos (UFPB) e Prof. Jean Joubert Freitas Mendes (UFRN) pelas contribuições diversas durante a pré-defesa;
- A Universidade Federal da Paraíba pela acolhida e apoio durante ao Curso;
- A Universidade Estadual de Montes Claros pelo apoio e a liberação das aulas durante o período que tive que estar regularmente em João Pessoa;
- A todos os foliões de Montes Claros, em especial, aos mestres Pedrinho e Carlos Ney.

RESUMO

O terno Folia de Reis designa, no Brasil, uma diversidade de manifestações culturais que rememoram, a partir de suas performances, a história da visita dos Três Reis Magos ao Menino Jesus. Este trabalho apresenta resultados de uma pesquisa que contemplou uma realidade específica do Rito de Folia, qual seja, a cidade de Montes Claros, localizada no Norte de Minas Gerais. Neste contexto foi realizado um estudo etnográfico, a partir da seleção de dois Grupos: o Terno João Trindade e o Terno Os Peixotinhos. Considerando o universo pesquisado, este trabalho apresenta as principais características da performance musical desses Grupos, tendo como base os aspectos singulares de cada Terno, bem como dimensões mais amplas do contexto cultural em que estão inseridos. A pesquisa realizada teve como bases as definições epistemológicas da área de etnomusicologia, sobretudo no que se refere aos estudos de performance, e foi estruturada a partir dos seguintes instrumentos de coleta de dados: pesquisa bibliográfica; pesquisa documental; pesquisa fonográfica; observação participante, que abrangeu registros de áudio, vídeo e fotografias. A partir da pesquisa realizada e das reflexões e análises constituídas neste trabalho ficou evidente que a Folia de Reis está estruturada em torno de uma temática comum, mas que cada contexto cultural apresenta traços singulares na forma de estruturar, valorar e (re)significar sua performance. Nos grupos investigados ficou claro que a performance musical só pode ser entendida a partir da compreensão de uma teia de significados que abrange tanto os elementos sonoros quanto os demais aspectos sociais e simbólicos que caracterizam a manifestação. Nesse sentido, a constituição do repertório, a base instrumental, a estruturação das letras e os aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos se inter-relacionam às dimensões religiosas do festejo e a uma série de outros parâmetros culturais, dando vida, forma e sentido à prática musical realizada nesse contexto.

Palavras-chave: Performance Musical; Terno de Folia de Reis; Giro; Etnomusicologia

ABSTRACT

The term Folia de Reis designates, in Brazil, a variety of cultural events that rememorize, from their performances, the story of the magi visit to Christ Child. This work presents results of a research that contemplated a specific reality of Folia Rite: Montes Claros – city located in northern of Minas Gerais, State of Brazil. In this context, an ethnographic study was realized from the selection of two groups: the Terno João Trindade and the Terno Os Peixotinhos. Considering this Folia universe, this work presents the main musical performance features of these groups, based on the singular aspects of each one, as well as broader dimensions of the cultural context in which they are inserted. The research had as epistemological foundations the ethnomusicology area definitions, particularly in relation to performance studies; and it was build from the following data collection instruments: bibliographic research; documentary research; phonographic research; and participant observation – which covered records audio, video and photos. From analysis and reflections made in this work, it became clear that the “Folia de Reis” is structured around a common theme, but each cultural context presents singular traits in order to structure, valorize and (re)define its performance. With regards to groups investigated, it was clear that their musical performance can only be understood through knowledge on a web of meanings which embraces both the sound elements as other aspects that characterize socially and symbolically the manifestation. In this sense, the establishment of the repertory, the instrumental basis, the lyrics structure and the rhythmic, melodic and harmonic features are interrelated to the dimensions of religious celebrations and a range of other cultural parameters that give life, form and meaning to musical practice of the Folia.

Palavras-chave: Musical Performance; Term Folia de Reis; Giro; Ethnomusicology

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Capítulo I

FIGURA 1 – Edifício Reis Magos	31
--------------------------------------	----

Capítulo II

FIGURA 1 – Forte Dos Reis Magos (RN-Natal)	49
FIGURA 2 – Residência dos Magos Nova Almeida (ES)	49
FIGURA 3 – Montes Claros e sua localização em Minas Gerais	53
FIGURA 4 – Folia de São Sebastião	59
FIGURA 5 – Folia do Divino Espírito Santo	59
FIGURA 6 – Estrutura das vozes da folia de Montes Claros – exemplo do Terno Os Peixotinhos	62
FIGURA 7 – Mestre Pedrinho	64
FIGURA 8 – Terno de Folia João Trindade	65
FIGURA 9 – Carlos Ney	66
FIGURA 10 – Terno de Folia Os Peixotinhos	67
FIGURA 11 – Terno João Trindade 1	72
FIGURA 12 – Terno Os Peixotinhos 1	72
FIGURA 13 – Terno João Trindade 2	72
FIGURA 14 – Terno Os Peixotinhos 2	72
FIGURA 16 – Terno João Trindade 3	74
FIGURA 17 – Terno Os Peixotinhos 3	74
FIGURA 18 – Canto de chegada ou Canto de porta	75
FIGURA 19 – Esquema da Folia	76
FIGURA 20 – Saudação à lapinha	78
FIGURA 20 – Instrumentos do Terno sobre a cama do morador	80

Capítulo III

FIGURA 1 – Igreja de Santos Reis	87
FIGURA 2 – Gruta	87
FIGURA 3 – Missa dos foliões e Pastorinhas	87
FIGURA 4 – Devotos dura	87
FIGURA 5 – Barracas com comidas típicas	87
FIGURA 6 – Almoço dos foliões	87
FIGURA 7 – No interior da gruta e ao lado a foto do seu fundador	88
FIGURA 8 – Devotos saudando o Santos Reis	88
FIGURA 9 – Foliões saudando a Gruta	88
FIGURA 10 – Foliões esperando para cantar na gruta	88
FIGURA 11 – Terno Joaquim Pólo	88

FIGURA 12 – Terno Reis Em Marcha	88
FIGURA 13 – Folião afinando a rabeca	89
FIGURA 14 – Instrumentos da Folia	89
FIGURA 15 – Local onde acontece o encontro	93
FIGURA 16 – Performance dos Ternos	93
FIGURA 17 – Missa	93
FIGURA 18 – Leilão	93
FIGURA 19 – Almoço	93
FIGURA 20 – Guaianos	93
FIGURA 21 – Instrumentos dos Ternos nos momentos em que não estão se apresentando	94
FIGURA 23 – Terno Prudêncio	94
FIGURA 24 – Terno Tiãozinho da Serra	94
FIGURA 25 – Toalha	99
FIGURA 26 – Toalha 2	99
FIGURA 27 – Quadro do Terno João Trindade	100
FIGURA 28 – Quadro do Terno Os Peixotinhos	100
FIGURA 29 – Devoção dos foliões e devotos	100
FIGURA 30 – Presépio 1	102
FIGURA 31 – Presépio 2	102
FIGURA 32 – Presépio 3	102
FIGURA 33 – Presépio 4	102
FIGURA 34 – Fitas enfeitando a viola	103
FIGURA 35 – Passando sob a cerca	105
FIGURA 36 – Passando as toalhas	105
FIGURA 37 – Passando as toalhas	105
FIGURA 38 – Passando as toalhas	105

Capítulo IV

FIGURA 1 – Canto do Nascimento – Terno João Trindade	110
FIGURA 2 – Canto de Chegada – Terno João Trindade	111
FIGURA 3 – Canto de Saudação a lapinha – Terno Os Peixotinhos	111
FIGURA 4 – Foliões dançando Lundu	113
FIGURA 5 – Estrutura instrumental do Lundu – Terno João Trindade	113
FIGURA 6 – Esquema dança do Guaiano	115
FIGURA 7 – Guaiano	115
FIGURA 8 – Música Caipira (moda de viola) usada no Guaiano	116
FIGURA 9 – Palmas e Sapateado	117
FIGURA 10 – Música Caipira (pagode) usado no Guaiano	117
FIGURA 11 – Canto de Agradecimento – João Trindade	119
FIGURA 12 – Canto de Despedida – Os Peixotinhos	120
FIGURA 13 – Canto de Saudação a Igreja – João Trindade	120
FIGURA 14 – Instrumentos da Folia de Reis	122
FIGURA 15 – Rabecas do Terno dos Peixotinhos	122
FIGURA 16 – Rabecas do Terno de João Trindade	122
FIGURA 17 – Rabeca - Afinação da meia-guitarra	123

FIGURA 18 – Rabeca - Afinação cebolão	123
FIGURA 19 – Execução das rabecas - Terno dos Peixotinhos (música: Saudação à Lapinha) ..	123
FIGURA 20 – Execução das rabecas Terno de João Trindade (música: Canto de chegada)	124
FIGURA 21 – Execução de Rabeca no Terno João Trindade	124
FIGURA 22 – Execução de Rabeca no Terno dos Peixotinhos	124
FIGURA 23 – Viola modelo Queluz do Terno de João Trindade	125
FIGURA 24 – Viola artesanal modelo Queluz	125
FIGURA 25 – Afinação Cebolão em Ré Maior	126
FIGURA 26 – Afinação vencedor – viola	126
FIGURA 27 – Base da execução da viola – canto de chegada – Os Peixotinhos	126
FIGURA 28 – Base da execução da viola no Guaiano – Peixotinhos	127
FIGURA 29 – Base da execução da viola no Guaiano – João Trindade	127
FIGURA 30 – Violão do Terno João Trindade	128
FIGURA 31 – Violão do Terno Os Peixotinho	128
FIGURA 32 – Violão - saudação a lapinha – Os Peixotinhos	128
FIGURA 33 – Violão – Canto de chegada – João Trindade	128
FIGURA 34 – Baixaria do violão no Lundu	128
FIGURA 35 – Afinação em D	128
FIGURA 36 – Cavaquinho - Base do acompanhamento	129
FIGURA 37 – Cavaquinho	129
FIGURA 38 – Cavaquinho – Afinação cebolão	129
FIGURA 39 – Bandolim do Terno de João Trindade	130
FIGURA 40 – Bandolim - Afinação Paraguaçu	130
FIGURA 41 – Base da execução do Bandolim	130
FIGURA 42 – Caixas utilizadas pelos Grupos de Folia	131
FIGURA 43 – Estrutura rítmica da caixa no Canto de Chegada – João Trindade	131
FIGURA 44 – Estrutura rítmica da caixa no Lundu – João Trindade	131
FIGURA 45 – Estrutura rítmica da caixa - Saudação à Lapinha – Os Peixotinhos	132
FIGURA 46 – Pandeiros utilizados pelos Ternos pesquisados	132
FIGURA 47 – Execução do pandeiro no Terno João Trindade	132
FIGURA 48 – Execução do pandeiro no Terno Os Peixotinhos	132
FIGURA 49 – Pandeiro – canto de chegada - João Trindade	133
FIGURA 50 – Pandeiro - Lundu – João Trindade	133
FIGURA 51 – Pandeiro - Canto de saudação a lapinha – Os Peixotinhos	133
FIGURA 52 – Intervalos	134
FIGURA 53 – Frase – saudação a lapinha - Terno Os Peixotinhos	134
FIGURA 54 – Frase – canto de chegada - Terno João Trindade	134
FIGURA 55 – Harmonia - Canto de saudação – Os Peixotinhos	135

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO I	
A performance musical na etnomusicologia e a descoberta do universo da Folia de Reis de Montes Claros	19
O campo de estudos da etnomusicologia na atualidade	20
A performance musical na etnomusicologia	22
O mundo musical da Folia de Reis: descobrindo o campo da Pesquisa	26
Definições metodológicas do trabalho de campo	31
O universo da pesquisa	32
Instrumentos de coleta de dados	32
<i>Pesquisa Bibliográfica</i>	<i>32</i>
<i>Pesquisa Documental</i>	<i>33</i>
<i>Pesquisa fonográfica</i>	<i>33</i>
<i>Entrevistas semi-estruturadas</i>	<i>33</i>
<i>Observação Participante</i>	<i>34</i>
<i>Registros em Áudio</i>	<i>35</i>
<i>Registros em vídeo</i>	<i>36</i>
<i>Fotografias</i>	<i>36</i>
Instrumentos de organização e análise dos dados	37
<i>Constituição do referencial teórico</i>	<i>37</i>
<i>Seleção e transcrição das entrevistas</i>	<i>37</i>
<i>Análise dos depoimentos, considerando as bases do discurso e da fala em geral</i>	<i>38</i>
<i>Seleção e transcrição das músicas</i>	<i>38</i>

<i>Análise das estruturas musicais, dando ênfase à constituição do repertório, a composição instrumental, às melodias e harmonias, e estruturação das letras</i>	39
<i>Seleção das fotografias</i>	39
<i>Edição e seleção das filmagens</i>	39
<i>Categorização dos principais elementos, situações e processos que constituem a performance musical da Folia de Reis</i>	39

CAPÍTULO II

A folia de Reis: da pluralidade nacional ao contexto singular de Montes Claros	41
---	----

A Folia de Reis: definições e características	41
--	----

A Folia de Reis na literatura	44
--	----

Folia de Reis: uma Jornada histórica	46
---	----

A Folia de Reis no Brasil	49
--	----

Os grupos de Folia de Reis em Minas Gerais	51
---	----

Folia de Reis em Montes Claros	53
---	----

Aspectos históricos	54
----------------------------------	----

A Folia de Reis na realidade atual de Montes Claros	58
--	----

Os grupos estudados	63
----------------------------------	----

<i>O Terno de Folia João Trindade</i>	63
---	----

<i>O Terno de Folia Os Peixotinhos</i>	66
--	----

<i>Os dois Ternos pesquisados: similaridades e diferenças</i>	69
---	----

A configuração do rito e sua estrutura	70
<i>Os acertos</i>	<i>71</i>
<i>O giro</i>	<i>71</i>
<i>O Arremate</i>	<i>82</i>

CAPÍTULO III

O universo cultural e simbólico da Folia de Reis em Montes

Claros	83
---------------------	-----------

Os espaços e contextos de performance da Folia em Montes Claros	84
--	-----------

O ciclo das festas e visitas	84
---	-----------

A festa de Santos Reis	85
-------------------------------------	-----------

Os Encontros de Folia	89
------------------------------------	-----------

A religião no universo das folias	94
--	-----------

Os símbolos religiosos	98
-------------------------------------	-----------

<i>A Toalha</i>	<i>98</i>
-----------------------	-----------

<i>O Quadro</i>	<i>99</i>
-----------------------	-----------

<i>Presépio ou Lapinha</i>	<i>101</i>
----------------------------------	------------

<i>As Fitas</i>	<i>102</i>
-----------------------	------------

Crenças e história do universo simbólico da Folia	103
--	------------

CAPÍTULO IV

A música da Folia de Reis de Montes Claros	107
---	------------

A Folia de Reis e suas dimensões performáticas	107
---	------------

A estrutura da música da folia de Reis e suas inter-relações no contexto performático da manifestação	108
--	------------

Repertório	109
<i>Canto do nascimento e/ou canto da noite de natal</i>	<i>109</i>
<i>Canto de chegada</i>	<i>110</i>
<i>Canto de saudação à lapinha</i>	<i>111</i>
<i>Lundu</i>	<i>112</i>
<i>Guaiano</i>	<i>114</i>
<i>Canto de agradecimento</i>	<i>118</i>
<i>Canto de despedida</i>	<i>119</i>
<i>Canto de Saudação à Igreja</i>	<i>120</i>
 Os instrumentos	 121
Rabeca/Violino	122
Viola	124
Violão	127
Cavaquinho	129
Bandolim	129
Caixa de folia	131
Pandeiro	132
 Melodia	 133
 Harmonia	 134
 As letras	 135
 A estrutura e estética do canto	 137
 A inter-relação dos diversos elementos estruturais da música na caracterização da performance musical da Folia de Reis.....	 138
 CONCLUSÃO	 140
 REFERÊNCIAS	 143

APÊNDICE	149
ANEXO	198

INTRODUÇÃO

O contexto cultural brasileiro é constituído por uma diversidade de expressões musicais que, vinculados às diferentes realidades do país, apresentam características singulares que definem suas estruturas, valores, significados, usos e funções. Temos, portanto, no Brasil um complexo universo musical em que várias expressões ganham vida e forma, congregando em suas performances além de aspectos sonoros, dimensões mais amplas do contexto social que as caracterizam. Nesse sentido, as distintas manifestações musicais, definidas a partir dos diferentes grupos étnicos que constituíram o nosso contexto cultural, revelam que cada universo musical possui estratégias particulares para (re)elaborar e (re)agregar os diferentes parâmetros que compõem sua música.

Entre as várias manifestações da cultura popular brasileira, a Folia de Reis ocupa um lugar de destaque, tendo em vista a grande ocorrência dessa manifestação pelo território nacional. A Folia de Reis é um auto natalino que, geralmente, ocorre no período de 24 de dezembro a 06 de janeiro, podendo haver variações de acordo com a particularidade de algum grupo e/ou local específicos. É caracterizada por celebrações rituais da “religiosidade popular”, em que um grupo de cantadores e instrumentistas, os foliões, visitam determinadas casas, rememorando a peregrinação dos Reis Magos a Belém.

Dos muitos contextos em que a manifestação está presente no Brasil, o Estado de Minas Gerais destaca-se como um dos cenários em que a práticas de Folias de Reis tem grande difusão. No Estado existem registros de grupos de Folia por praticamente todo o seu território, o que demonstra a importância da manifestação no âmbito das diversas expressões da cultura popular que possui.

Contemplando especificamente uma realidade do Estado de Minas Gerais, este trabalho tem como foco as práticas da Folia de Reis consolidadas em Montes Claros, cidade localizada no Norte de Minas. A cidade possui grande diversidade de manifestações musicais de tradição oral, como em vários contextos do Brasil, que possuem características e funções diversas, proporcionando uma riqueza cultural destacada e divulgada por todo o Estado. Em Montes Claros, a Folia é uma importante expressão da cultura local, possuindo uma Associação dos Grupos de Folia de Reis, que conta atualmente com 30 grupos registrados¹. No entanto, em informações coletadas juntos a outros integrantes de grupos de Folia, e em

¹ Dados fornecidos pelo Sr. Norivaldo Veloso de Jesus (Nô Violeiro) – Presidente da Associação dos Grupos de Folia de Reis e Pastorinhas de Montes Claros (2009).

observações realizadas durante a época do festejo em Montes Claros, foi possível constatar, que existem mais de 50 grupos não registrados na Associação em atividade na cidade.

Dentro do vasto universo da Folia de Reis em Montes Claros, selecionei para a realização da pesquisa dois Grupos de grande projeção na cidade, que têm uma trajetória bastante consolidada no contexto da Folia. Assim, o trabalho aborda questões mais amplas da manifestação em Montes Claros, mas tem seu foco direcionado para a performance musical do Terno de João Trindade e do Terno os Peixotinhos.

Considerando esse universo, esta pesquisa se fundamentou na perspectiva etnomusicológica sobre performance. O trabalho investigativo foi realizado a partir dos seguintes instrumentos de coleta de dados: pesquisa bibliográfica, pesquisa documental, entrevistas semiestruturadas e observação participante, que implicou na realização de registros de áudio, vídeo e fotografias.

A partir do estudo realizado, este trabalho tem como objetivo apresentar os aspectos fundamentais que constituem a performance musical de Grupos de Folia de Reis de Montes Claros, enfatizando os aspectos socioculturais em geral que caracterizam a manifestação e as bases estruturais que definem a sua música.

A fim de apresentar e refletir acerca dos principais resultados da pesquisa, enfatizando os múltiplos aspectos que constituem o universo da performance musical da Folia de Reis na cidade de Montes Claros, o presente trabalho foi estruturado em quatro capítulos que visam, no todo, apresentar um panorama geral acerca da música da manifestação, considerando especificamente a performance dos dois grupos estudados. Essa sistematização proporcionou a discussão em separado de cada parte, sendo fundamental para a caracterização geral do trabalho, possibilitando, assim, chegar a conclusões significativas sobre o tema proposto.

O primeiro capítulo apresenta as bases conceituais e metodológicas relacionadas ao universo da pesquisa. Considerando o campo da etnomusicologia, são apresentadas as definições de performance que alicerçam o estudo, bem como as perspectivas relacionadas ao estudo desse fenômeno na atualidade. A partir das diretrizes relacionadas à abordagem da performance no campo etnomusicológico e suas implicações para o universo da pesquisa, são apresentadas as descrições e reflexões em torno dos procedimentos metodológicos utilizados para coleta, organização, análise e sistematização dos dados.

O segundo capítulo traz um panorama geral da Folia de Reis no Brasil e em Minas Gerais, que fornece uma contextualização histórica e conceitual para a definição do ritual no cenário contemporâneo de Montes Claros. Após uma perspectiva mais geral do fenômeno, é

apresentada e analisada, nesse capítulo, a estrutura atual que configura a prática da Folia no universo cultural de Montes Claros.

Aspectos do universo simbólico e cultural da Folia de Reis em Montes Claros são discutidos no terceiro capítulo. Essa parte do trabalho tem foco apresentar os aspectos centrais que constituem o universo religioso da manifestação, considerando a intrínseca relação entre música, fé e devoção, que definem as bases da performance musical nesse contexto. Assim, são apresentados e analisados, ao longo do texto, os símbolos que fazem parte do universo da folia e que, integrados aos diferentes elementos desse universo, dão forma, vida e sentido à prática musical dos Grupos.

O quarto e último capítulo tem como foco a análise dos principais elementos estruturais da música da Folia. Assim, nessa parte do trabalho, são analisados os aspectos intrínsecos que constituem o fenômeno sonoro da manifestação e sua integração ao universo mais abrangente da performance. São destacados, de acordo com a realidade dos Grupos estudados, aspectos gerais da estrutura musical da Folia, bem como singularidades que constituem o universo de cada Terno investigado.

A estruturação desses capítulos contempla, então, as características principais da performance musical do Terno de João Trindade e do Terno Os Peixotinhos. A partir do contexto mais abrangente que cerca esses grupos, foi possível também fazer inferência mais amplas acerca da performance da Folia de Reis em Montes Claros. Entendo então que, de acordo com as discussões apresentadas em cada uma das partes, foi possível aprofundar em especificidades significativas do mundo que abrange a música nesse complexo, rico e diversificado universo cultural que é a Folia de Reis em Montes Claros.

CAPÍTULO I

A performance musical na etnomusicologia e a descoberta do universo da Folia de Reis de Montes Claros

Os estudos da etnomusicologia nas suas diferentes ramificações vêm demonstrando a necessidade de pensar em trabalhos sistemáticos de compreensão da música. Trabalhos que tenham uma abordagem adequada ao seu foco de estudo, mas que sejam capazes de lidar, de forma ampla, com as perspectivas teóricas e investigativas abrangentes da área. Nesse sentido, é fundamental o constante diálogo com as bases epistêmicas e metodológicas já consolidadas tanto nos estudos etnomusicológicos quanto em outros campos do conhecimento afins a cada realidade de estudo.

Associada ao desenvolvimento geral das ciências que estudam os seres humanos e suas relações sociais, a etnomusicologia vem dando grande contribuição para o estudo da música, reconhecendo a abrangência da área e (re)configurando perspectivas para sua compreensão como fenômeno artístico e cultural. Dessa forma, a área tem permitido a compreensão e o diálogo com uma grande diversidade de culturas musicais e com características singulares de múltiplos contextos socioculturais. A efetiva e visível ampliação das pesquisas etnomusicológicas vem, cada vez mais, demonstrando o crescimento significativo da sua produção científica, tanto do ponto de vista quantitativo quanto qualitativo (QUEIROZ, 2006).

É notório que a etnomusicologia vem, desde a segunda metade do século XX, consolidando de forma crescente seu universo de estudo, constituindo como um campo interdisciplinar, mas autônomo, de conhecimento. Campo este que faz uso tanto da interdisciplinaridade, utilizando métodos e técnicas característicos das ciências humanas, quanto da disciplinaridade, estabelecendo estratégias próprias para lidar com as especificidades do estudo da música sob a ótica etnomusicológica.

A partir das perspectivas da área, apresento, neste capítulo, os conceitos centrais que nortearam o trabalho de pesquisa realizado junto a dois Ternos de Folia de Reis de Montes Claros, sobretudo no que se refere às definições e direcionamento para a compreensão da performance musical. Além disso, são destacadas as especificidades que marcaram a realização da pesquisa nesse contexto, a fim de elucidar as escolhas e definições que alicerçaram as diversas etapas do trabalho, desde a coleta de dados até a estruturação final da dissertação.

O campo de estudos da etnomusicologia na atualidade

No que tange especificamente ao seu universo da pesquisa, a etnomusicologia através do encontro da música com a antropologia tem se tornado ferramenta de destaque no auxílio da compreensão da música e seu universo de pesquisa. A música vem se tornando objeto de reflexão em diversas áreas do estudo, de acordo com Seeger (2008, p. 21) o “etnomusicólogo e o musicólogo não tem mais o monopólio sobre o objeto da nossa disciplina”. Atualmente diversos estudiosos estão escrevendo sobre a música, são eles: Musicólogos, antropólogos, sociólogos, historiadores, etc. Mas cada categoria mantém as suas particularidades para “empreender uma conversa diferente”. A pesquisa em música é bastante ampla, e é justamente por esse caráter multidisciplinar que é possível acreditar que a etnomusicologia proporciona uma perspectiva holística, subsidiada pela abordagem etnográfica, possibilitando entendimento e interpretação dos diversos parâmetros que se inter-relacionam na música como expressão artística e cultural.

Podemos dizer que na sua realidade atual a etnomusicologia tem um campo de estudo extremamente abrangente, diversificado e complexo. Como afirma Helen Myers (1991, p. 23), “o campo de investigação etnomusicológica é tão amplo e tão variado quanto as música do mundo”². É consensual entre os estudiosos da área, tendo como base as discussões de Nettl (2005, 1964, 1997), Merriam (1964), Blacking (1973), entre outros, que o campo de estudo da etnomusicologia que tem se especializado, de forma crescente, na compreensão holística da música num determinado contexto social. Assim, as abordagens etnomusicológicas têm sido realizadas com vistas a entender a expressão musical de forma ampla e multifacetada, considerando os diversos fatores culturais que a caracterizam. Para Puccy (2008³) “hoje fazemos perguntas que toda a humanidade já fez em algum momento: Quem cria a música? Para quem cria? Como se cria? Com que fim? Em que contexto essa música acontece? Que ponto de vista adotar?”.

Estudos da etnomusicologia têm revelado a complexidade dos procedimentos metodológicos com os quais os pesquisadores têm lidado nos seus trabalhos de campo, evidenciando que, dependendo da natureza do fenômeno musical estudado, o etnomusicólogo busca construir soluções aplicáveis aos conflitos que emergem do confronto entre os conhecimentos teóricos e práticos característicos da área. Essa realidade evidencia que, na pesquisa etnomusicológica, o pesquisador deve estar atento ao decidir sobre as questões que

² “The scope of ethnomusicological inquiry is as broad and varied as the world of music itself”.

³ Disponível em: <www.fluxosmusicais.com>.

nortearão as definições relevantes para a pesquisa, buscando as ferramentas necessárias para alcançar os objetivos propostos e definindo de forma conceitual, coerente e adequada as bases que darão suporte ao seu processo investigativo. Dessa forma, são pontos fundamentais nas definições metodológicas do trabalho: a escolha e definição de uma metodologia de pesquisa que conduza o pesquisador a uma investigação sistemática do universo estudado; coerência entre os objetivos do trabalho e o referencial teórico que norteará a investigação e a leitura dos dados; comprometimento e contextualização do estudo realizado com a realidade pesquisada, a fim de realizar uma leitura acurada e coerente do fenômeno musical em seu universo de produção, prática e (re)significação.

Partindo desse panorama da etnomusicologia na atualidade, meu objetivo, com a realização da pesquisa que dá suporte a este trabalho, foi ter uma visão abrangente da expressão musical da Folia de Reis. Para tal tarefa, parti da concepção de Seeger quando afirma que “a música é parte da construção e interpretação dos processos e relações sociais [...]” (SEEGER *apud* ARROYO, 1999, p. 111). No mesmo sentido, Merriam (1964) reflete que a música “[...] é o resultado de processos do comportamento humano que são modelados por valores, atitudes e convicções de pessoas que compreendem uma cultura particular”⁴ (MERRIAM, 1964, p. 6, tradução minha).

De maneira geral, a realização da pesquisa partiu do pressuposto que, além do contexto sonoro, a música é marcada por codificações sociais, econômicas, simbólicas, entre outras, em que podemos perceber que um determinado gênero musical é definido pela sua relação intensa com o seu contexto (FABBRI, 1981). Para Merriam (1964), a música desempenha um padrão funcional, já que em se tratando de uma música de tradição oral podemos ver com clareza que a sociedade atua ativamente nos processos de concepção dessa música, sejam como executantes ou participantes do evento musical em si. Desta forma, reafirmamos que é possível acreditar que a criação musical de um povo reflete as características de sua cultura e que em sua música “suas estruturas são reflexos dos padrões de relações humanas (BLACKING, 1995, p. 31, tradução minha)”⁵.

Serviram de base ainda para a definição do estudo no contexto da Folia de Reis, as considerações de Nicholas Cook, quando afirma que o universo musical é, em “essência, um repertório de significados provenientes da imaginação musical (COOK, 1990, p.4, tradução

⁴ “[...] is the result of human behavioral process that are shaped by the value, attitudes, and beliefs of the people who comprise a particular culture”.

⁵ “its structures are reflections of patterns of human relations [...]”.

minha)⁶”. O que reforça a nossa ideia de uma música repleta de significados culturais. Cook (1990) acredita ainda, que numa sociedade sua música reserva elementos estilísticos que compõem a base da criação musical dessa cultura. Desse modo, a produção musical dessa sociedade comportará em sua estrutura esses elementos idiossincráticos capazes de tornarem perceptível a música de uma determinada região.

Dentro do vasto universo que compõem o campo de abordagens da etnomusicologia na atualidade, me atenho especificamente, neste trabalho, às perspectivas da área para os estudos da performance musical, considerando as singularidades que configuram o estudo desse fenômeno no âmbito das pesquisa etnomusicológicas.

A performance musical na etnomusicologia

O conceito de performance que embasa as análises e discussões realizadas ao longo deste trabalho, e que norteou toda a concepção da pesquisa realizada no universo da Folia de Reis de Montes Claros, está centrado numa visão abrangente, que supera a concepção da música somente enquanto produto. Nesse sentido, entendemos performance musical com base nas definições de autores como Gerard Béhage (1984) e Thiago de Oliveira Pinto (2001), especificamente do campo da etnomusicologia, e de Vitor Turner (1982; 1988) e Schechner (2003) mais focados no âmbito da antropologia simbólica, mas que fornecem importantes definições para a performance como fenômeno social. Em linhas gerais, a abordagem de pesquisa realizada considerou a performance musical como “o estudo integrado do som e contexto” (BÉHAGE, 1984, p. 09).

O termo performance, usado num sentido amplo como perspectiva para os estudos culturais, designa uma prática cultural constituída por um conjunto de elementos (simbólicos e estruturais) que dão forma e sentido à sua existência (QUEIROZ, 2005). Esse olhar mais abrangente sobre a performance pode nos possibilitar uma melhor compreensão do fenômeno musical e suas relações com sua audiência, ocasião e lugares específicos. A performance também pode ser caracterizada pelas formas diferenciadas de expressão que servem a fins estabelecidos pelas pessoas que participam dela e pelo sistema cultural no qual ela está inserida. Dessa maneira, ela comunica significados distintos e incorpora características contextuais e, assim, uma adequação acontece aos moldes de convenções de sociedade e de cultura num âmbito mais amplo (TURNER, 1982; 1988)

⁶ “[...] in essence, a repertoire of means for imagining music.”

Segundo Oliveira Pinto (2001, p. 228), a performance musical pode ser entendida como um conjunto de manifestações e formas de expressão não se restringindo apenas a cerimônias, rituais, eventos musicais e teatrais, mas se estendendo por muitos domínios da vida. Ela é muito mais do que se ouve e do que se vê num espaço limitado. Ainda nessa direção o autor enfatiza que o pesquisador não pensa a música enquanto “produto”, mas “como ‘processo’ de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros”. Essa ênfase no processo pode ser traduzida na frase em que Jeff Tilton⁷ (1992), citado por Oliveira Pinto, que define a etnomusicologia: “como o estudo de pessoas fazendo música”⁸. Ao concluir suas perspectivas, Oliveira Pinto (2001) enfatiza que, em última instância, performance é um tipo de comportamento, uma maneira de viver experiências.

Numa perspectiva também ampla do conceito de performance, mas menos focados nos aspectos musicais, Vitor Turner (1982; 1988) fornece pistas importantes para refletir sobre a complexidade desse fenômeno na sociedade. Para o autor, a performance é a arte que é aberta, indeterminada. Performance é um paradigma do processo e, portanto, é, simultaneamente, étnica e intercultural, histórica e sem história, estética e de caráter ritual, sociológica e política. Na introdução do livro de Turner (1982), Mcnamara e Schechner apresentam um conceito abrangente de performance, que ilustra as perspectivas gerais em torno de suas definições. Nas palavras dos autores:

O que é Performance? Uma peça teatral? Dançarinos dançando? Um concerto musical? O que você vê na TV? Circo e carnaval? Uma entrevista coletiva de um presidente da república? [...] Performance não é mais um termo fácil de se definir: seu conceito e estrutura se expandiram por toda parte. Performance é étnica e intercultural, histórica e atemporal, estética e ritual, sociológica e política. Performance é um modo de comportamento, um tipo de abordagem à experiência humana; performance é o exercício lúdico, esporte, estética, entretenimento popular, teatro experimental e muito mais[...] (MCNAMARA; SCHECHNER, 1982, p. 4).

A visão dos autores retratam um aspecto importante, qual seja a amplitude do conceito de performance na atualidade, retratando uma diversidade de eventos sociais que,

⁷ TITON, Jeff Todd (Org.). *Worlds of music: an introduction to the music of the world's people*. New York: Shirmer, 1992.

⁸ “The study of people making music”

⁹ What is a performance? A Play? Dancers dancing? A concert? What you see on TV? Circus and Carnival? A press conference by whoever is President? [...] Performance is no longer easy to define or locate: the concept and structure has spread all over the place. Performance is ethnic and intercultural, historical and a historical, aesthetic and ritual, sociological and political. Performance is a mode of behavior, an approach to experience: it play, sport, aesthetics, popular entertainments, experimental theatre, and more.

mesmo tendo pontos em comuns, por vezes têm naturezas distintas. Tal diversidade e abrangência também são explicitadas pelas palavras de Schechner ao afirmar que:

Performances marcam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, e contam histórias. Performances - artísticas rituais ou cotidianas - são feitas de “comportamentos duplamente exercidos”, “comportamentos restaurados”, ações performadas que as pessoas treinam para fazer, que têm que praticar e ensaiar (SCHECHNER, 2002, p. 22).

Um ponto comum entre as várias visões dos autores que têm discutido a performance como fenômeno social está no fato de que, praticamente, todos eles demarcam a inserção da performance ao universo mais abrangente que a circunda. Com efeito, deixam claro que toda prática performática é permeada de valores e significados que a insere em representações simbólicas fundamentais da sociedade em que é consolidada. E assim é a performance musical, uma expressão sonora que só ganha forma e sentido se inserida e articulada a outros parâmetros da vida.

Segundo Queiroz (2005), a performance musical é um conjunto de acontecimentos que está presente na música e reúne características múltiplas da cultura, inserindo esse fenômeno em um contexto específico (temporal e espacial). Assim, a performance nos estudos etnomusicológicos trata de todos os comportamentos e atividades musicais, seus momentos e suas funções no âmbito de uma comunidade ou grupo social, adotando uma perspectiva de todo um processo de acontecimento cultural.

Discutindo especificamente a inserção e a natureza dos estudos de performance musical no âmbito da etnomusicologia, Béhague (1984, p. 4) aponta que, desde o começo da década de 1970, a conceituação de performance com um princípio organizacional e um processo ganharam perspectivas mais abrangentes. Para o autor, tal conceituação influenciou etnomusicólogos interessados na performance musical como um evento e um processo. Processo que reúne aspectos “musicais e extramusicais”, dando ao evento performático um sentido que transcende a atividade musical restrita às suas estruturas, materiais utilizados e momentos de acontecimentos. Nas palavras de Béhague:

O estudo da performance musical como um evento, como um processo e como o resultado ou produto das práticas de performance, deveria se concentrar no comportamento musical e extramusical dos participantes (executantes e ouvintes), na interação social resultante, no significado desta interação para os participantes, e nas regras ou códigos de performance

definidos pela comunidade para um contexto ou ocasião específicos¹⁰ (BÉHAGUE, 1984, p. 7).

Continuando suas análises, Béhague destaca ainda que a etnografia da performance musical deveria esclarecer as maneiras pelas quais os elementos não-musicais numa ocasião ou evento de performance influenciam o resultado musical de uma performance. “Práticas de performance resultam da relação do conteúdo e do contexto” (BEHAGUE, 1984, p. 7)¹¹.

A concepção e as definições de Béhague demonstram um amadurecimento da área em relação aos estudos de performance. Haja vista que os estudiosos da etnomusicologia passaram a considerar diversos outros parâmetros para o estudo musical, indo muito além do produto em si mesmo. Essa visão trouxe muitas contribuições, deixando evidente que o processo também é algo fundamental de ser considerado numa abordagem sobre performance musical. Todavia, o conceito de “extramusical” precisa ser superado, tendo em vista que, a partir da visão abrangente de música que temos utilizado na etnomusicologia contemporânea, não podemos aceitar que somente os aspectos sonoros são “musicais”, e que, portanto, todos os demais seriam “extramusicais”. Assim, propõe-se neste trabalho a substituição destes termos para elementos “sonoros” e “não sonoros”, entendo que tanto o som quanto os valores, significados, funções etc. definem o que chamamos de música.

A partir das várias definições e perspectivas aqui apresentadas sintetizo o conceito que utilizei como base para este trabalho. Entendo a performance musical como um acontecimento que reúne, numa determinada prática e em seu processo de consolidação, vivência e significado, elementos simbólicos e estruturais que inter-relacionam o som a diversos outros aspectos da cultura, constituindo as bases fundamentais da música e sua inserção em um contexto específico.

Partindo desse conceito final, mas tendo como base as perspectivas diversas relacionadas ao universo da performance apresentadas anteriormente, defini o estudo no universo dos Grupos de Folia de Reis de Montes Claros, adentrando especificamente no mundo musical de dois Grupos: O Terno de João Trindade e o Terno Os Peixotinhos. A seguir passo a me ater especificamente à apresentação da pesquisa e dos aspectos fundamentais que nortearam o processo investigativo nesse contexto de performance.

¹⁰ “The study of music performance as an event and a process and of the resulting performance practices or products should concentrate on the actual musical and extra-musical behavior of participants (performers and audience), the consequent social interaction, the meaning of that interaction for the participants, and the rules or codes of performance defined by the community for a specific context or occasion.”

¹¹ “Practices of performance result from the relationship of content and context”.

O mundo musical da Folia de Reis: descobrindo o campo da pesquisa

A presença de distintos grupos culturais, cada qual com características musicais singulares, é um aspecto comum às diversas cidades brasileiras. Em Montes Claros não é diferente, haja vista que a cidade possui diversas formas de manifestações da cultura popular, muitas delas com significativa expressão no contexto social do município. Como residi na cidade ao longo de toda a minha vida, o universo sonoro da cultura popular no município acabou constituindo parte do meu mundo musical e, assim, cresci ouvindo sons ligados aos grupos de Congado, às fanfarras das escolas, bandas de música etc. Essas eram, no meu entorno, expressões mais evidentes, pois aconteciam durante o dia e em regiões de fácil acesso, como no centro da cidade.

No entanto, ocultada sob o silêncio da noite e nos bairros periféricos de Montes Claros, e cultuada geralmente por pessoas simples e de uma musicalidade singular, se encontrava uma representativa tradição cultural, que mesmo localizada e particularizada no universo da cidade, é conhecida e festejada em muitos locais do Brasil. Folia de Reis que, segundo Brandão (1985), talvez seja uma viagem ritual das mais difundidas no Brasil, rica de ritos e crenças.

Como morador de um dos bairros periféricos de Montes Claros, pude conviver com os sons da Folia desde cedo, pois, todo início do mês de janeiro, era acordado na madrugada por foliões que entoavam seus cantos na casa do vizinho. Ouvia em destaque principalmente a caixa, que sobressaía ao som dos outros instrumentos e do canto.

Outra vivência do universo sonoro da Folia se deu através do rádio. No período natalino, a única estação de rádio da cidade (isso na década de 1970), a “Radio Sociedade”, no seu programa diário “O sertão na Cidade¹²”, que ia ao ar no início da manhã, abria espaço para a apresentação ao vivo de alguns Ternos de Folias. Como era ouvinte da Rádio, geralmente ouvia a apresentação dos grupos, ainda sem muita noção do que se tratava.

Ficaram registrados na minha lembrança também os arremates¹³ que aconteciam todos os meses de janeiro na casa de folião (mestre Tião), próximo a onde eu morava. O Evento era uma grande festa e foi durante um desses arremates que, pela primeira vez, pude ver e ouvir de perto uma performance de um Terno de Folia. Na ocasião, lembro que um dos aspectos que mais me chamou a atenção foi a rabeca¹⁴ e seu timbre rouco. Naquele momento,

¹² Programa apresentado pelo radialista Zé Vicente, que ia ao ar de segunda a sexta as seis horas da manhã.

¹³ Festa de encerramento do giro da folia, acontecendo geralmente no dia seis de janeiro, dia de Santos Reis.

¹⁴ No Brasil, a rabeca é um instrumento de cordas friccionadas, de fabricação artesanal, semelhante ao violino e encontrada em numerosas manifestações da cultura popular. Disponível em: <www.cachuera.org.br>

era um instrumento completamente desconhecido para mim, já que não fazia parte do meu universo musical.

Com o passar dos anos, fui em busca de uma formação musical e iniciei minha inserção na música aprendendo violão com os amigos e, depois, estudando mais sistematicamente o instrumento no Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernandez. Com vistas a me profissionalizar na área, cursei a Licenciatura em Artes-Música na Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES) e passei a atuar como professor de música do Conservatório e em seguida também da Universidade.

De certa forma os sons da folia sempre estiveram presentes no meu cotidiano, quando decidi fazer uma pós-graduação, não tive dúvidas em escolher o tema da pesquisa e, assim, nasceu o estudo que resultou nesta dissertação. Minha irmã, sabendo do tema do meu trabalho, mostrou-me uma toalha de folião, guardada nos pertences da minha mãe. A Toalha pertencera ao meu tio Santo Cardoso de Sá, falecido na década de 1970, quando eu ainda era criança. Fiquei surpreso e feliz em saber que era de família de um folião.

Durante o percurso desta pesquisa tive alguns encontros ou reencontros e descobertas interessantes. Em 2008, já como aluno do mestrado em etnomusicologia da Universidade Federal da Paraíba, ainda não tinha a definição dos ternos que iria pesquisar. A intenção era selecionar dois grupos, considerando o destaque e o reconhecimento deles no contexto dos foliões de Montes Claros, mas aconteceu diferente. Próximo do meu retorno a João Pessoa, para o segundo semestre do mestrado, voltando da casa da minha mãe, deparei-me com um grupo de homens com instrumentos musicais e com fitas vermelhas em volta do pescoço. Era a Folia do Divino Espírito Santo a qual eu desconhecia; até então para mim só existia a Folia de Santos Reis. Conversei com um dos integrantes dessa folia, o mestre **Vivaldo**, que eu já conhecia, e falei sobre a intenção de pesquisar a Folia de Santos Reis. Foi então que ele falou sobre o Terno João Trindade, do qual também era integrante, e convidou-me a conhecê-los no final do ano. Assim, Vivaldo, que é mestre da Folia do Divino, foi meu primeiro informante, com grande importância na realização desta pesquisa.

No dia 12 de dezembro de 2008 tive meu primeiro encontro com o Terno João Trindade e seus foliões, era dia de acerto¹⁵. Vivaldo me apresentou aos integrantes do Terno que ainda não conhecia e aproveitei o momento para explicar a todos o motivo da minha presença e os objetivos do meu trabalho. Neste mesmo dia tive a primeira conversa com Pedrinho¹⁶, mestre do Terno. Ele contou-me sobre sua trajetória no Grupo e, a partir desta

¹⁵Um tipo de ensaio das Falias.

¹⁶ Pedro Fiúza da Silva nascido em 14 de novembro de 1928 e é folião desde 1959.

conversa, fiquei sabendo que aquele era o Terno que me acordava quando criança e sempre me acordou no mês de janeiro. Por uma feliz coincidência reencontrei um grupo que existia na minha memória apenas como referência sonora e que, a partir daquele dia, passava a ser o fenômeno de estudo da minha pesquisa. Após os primeiros contatos com os integrantes e de uma familiarização maior com o perfil e o papel de cada integrante, procurei chegar às pessoas que pudessem fornecer dados relevantes sobre o Terno. Entre os muitos que contribuíram com entrevistas e informações, foram fundamentais os depoimentos do Mestre Pedrinho, de Vivaldo, já citado, e de Zé Ico, outro informante que muito contribui para a realização da pesquisa.

O encontro com o segundo Terno se deu a partir de um convite de Vivaldo para ver uma Folia em sua casa. Chegando lá, Vivaldo me apresentou ao Mestre do Grupo, Carlos Ney, que me apresentou o restante do Grupo. Assim se deu o primeiro contato com o Terno Os Peixotinhos. Esse Grupo também é destaque no cenário da Folia de Montes Claros, pois é originário dos “Peixotos”, uma família de grande tradição da Folia de Reis que possui inclusive outro Terno, “Os Peixotos”, por isso a definição do nome Os Peixotinhos, para se diferenciar do outro Grupo.

Definidos os dois Ternos a serem pesquisados no trabalho de campo, dei início à pesquisa etnográfica. Ao entrar no campo, não tive muitas surpresas, pois, o universo da folia já era conhecido. Tinha contato e certa afinidade com alguns foliões, principalmente do Terno João Trindade, o que facilitou muito minha presença no Grupo.

No primeiro encontro que participei, acompanhando o Terno João Trindade, já me sentia à vontade e percebia que os foliões, também, não estranhavam a minha presença fotografando, filmando e gravando. Ao contrário, demonstraram certo entusiasmo com o trabalho que realizava, principalmente porque a maioria deles não tinha um registro sonoro, fotográfico ou em vídeo de sua prática. O gravador que eu usava, um *Zoom-H4* portátil, proporcionava, quase que de imediato, que os foliões ouvissem sua performance, deixando-os encantados com o resultado sonoro. Após ouvir a gravação de um dos cantos, um folião deu o seguinte depoimento: *poxa! Nunca tinha me ouvido cantar! E num é que tá bonito! [...]*.

À medida que o trabalho ia avançando fui percebendo que a minha inserção no campo era cada vez mais aceita. Tive uma comprovação bastante significativa desse fato num episódio inusitado que protagonizei. Durante o giro aconteceu um acidente comigo em uma das casas visitadas, como relato no meu diário de campo.

Madrugada do dia 25/12/2008, precisamente às 2:15 da manhã, na terceira casa que a folia visitava no primeiro dia do giro. A folia estava se

apresentado na casa de um dos integrantes do Terno, conhecido como “Totim”, violeiro e cantador como resposta. O ritual estava no momento dos brinquedos, estavam dançando os guaianos. Depois de gravar o ritual até aquele momento, deixei a sala onde acontecia o ritual e fui para a varanda da casa, tendo a mão o equipamento de gravação. A pequena varanda era bem elevada, com mais ou menos 1 metro de altura do chão e sem proteção. Logo abaixo estavam varias bicicleta dos foliões. Próximo tinha uma pequena escada que dava acesso ao quintal onde alguns foliões conversavam. Ao descer a escada para conversar com os foliões, devido a pouca iluminação, pisei num pedaço de madeira que estava colocado junto à escada, desequilibrei-me, caindo no meio das bicicletas, batendo em praticamente todas até parar perto do muro, fazendo um grande barulho, chamando a atenção de todos que foram ver o acontecido. Bem, a cena era um tanto quanto patética, lá estava eu caído em meio às bicicletas assustado e constrangido ao mesmo tempo. Apesar de ter caído de uma altura considerável, e em cima de varias bicicleta, não tive nenhum arranhão. Além disso, o gravador ficou intacto. Este episódio deixou os foliões atônitos, admirados por eu não ter machucado. Logo ouvi de alguns foliões: “[...] foi mesmo Santos Reis, cê não machucou nada! Você deve ter muita fé em Santos Reis” (DURÃES FILHO, 2008).

A partir desse momento, creio que minha aceitação no grupo transcendeu à participação de um pesquisador. Passei a ser chamado de companheiro e depois de folião, sendo convidado a participar do Grupo como tal.

O contato com o segundo Grupo também foi bastante tranquilo e até extrapolou os limites da pesquisa, mesmo não conhecendo previamente nenhum dos integrantes deste Terno. Como o mestre Carlos Ney (Peixotinhos), tem outras atividades musicais além da Folia, ele me convidava para ir a sua casa para filmá-lo, cantado com seu parceiro na dupla, Adrian¹⁷, fato que propiciou uma aproximação diferenciada com o Mestre.

Estabelecidos os primeiros contatos e feitas as primeiras descobertas mais significativas, foquei minha atenção, quando estava no campo, no giro¹⁸ com a folia, buscando estar atento a todos os detalhes e fazendo o trabalho da melhor forma possível. Fotografando filmando e gravando, bem como anotando “coisas” no meu diário de campo, visava captar os meandros e as sutilizações que davam vida e forma ao ritual.

Com o andamento do trabalho, de campo fui percebendo a flexibilidade necessária para a realização da performance da Folia. Mesmo dispondo de uma base fixa, os foliões precisam estar preparados para eventuais substituições, ausências e etc, já que o trabalho coletivo exige a participação de muitas pessoas. Assim, quando falta um companheiro, o Grupo precisa de alguém que esteja apto a substituir. E algumas vezes, durante a observação participante, tive que assumir este papel, como relato no diário de campo.

¹⁷ Ademir José.

¹⁸ O giro é a jornada onde a Folia percorre um território, visitando as casas dos devotos.

No dia 29 de dezembro 2009, uma terça feira, o Terno Os Peixotinhos fazia o giro na zona rural (Borá). Estava faltando o tocador de violão, por compromisso de trabalho ele não apareceu. Pelo mesmo motivo alguns foliões também não apareceram, deixando o grupo com poucas opções para uma eventual substituição. Os foliões presentes estavam ocupados em suas funções. Foi quando o mestre Carlos Ney chegou para mim e disse “hoje você não vai filmar, vai é tocar violão”. Eu prontamente aceitei. Carlos Ney passou duas vezes a parte do violão e rapidamente eu peguei, pois já tinha o som na cabeça, já que ouvira tantas vezes. Deram-me uma toalha que coloquei no pescoço. Peguei o violão e sai noite adentro tocando com a folia (DURÃES FILHO, 29/12/2009).

Outro momento semelhante aconteceu com o terno João Trindade;

Eram 23:00 do dia 05/01/2010 e a Folia estava se apresentando na casa de um devoto. Neste dia eu estava apenas com o caderninho de anotações, encostado na parede próximo do Terno, quando de repente, o folião que estava tocando o pandeiro, por algum motivo, teve que sair e simplesmente passou o pandeiro para mim, falando “toca ai, eu tenho que sair” e me entregou o pandeiro. Fiquei surpreso, pois não sei tocar pandeiro. O tocador de caixa Zé Roberto falou, preste atenção na caixa e faça parecido. Então, acabei tocando! (DURÃES FILHO, 05/01/2010).

Esses relatos descrevem situações que foram de grande importância no processo de descoberta do universo da Folia e de aproximação com os seus integrantes. A inserção nesse mundo simbólico me fez perceber que, para compreender a música naquele universo, seria necessário, de fato, ter como base os princípios e fundamentos dos estudos de performance já discutidos anteriormente. Ou seja, para compreender aquele universo musical, seria fundamental inter-relacionar os aspectos estruturais sonoros com toda a gama de significados e valores que permeiam os momentos de apresentação. Momentos esses em que a prática ritual se materializa e ganha forma, mas que são constituídos a partir de uma teia simbólica muito mais abrangente, permeada de processos e situações inusitadas e singulares que, se entendidas em profundidade, poderia fornecer bases importante para a compreensão daquele mundo musical que adentrara.

Vale destacar ainda que a minha aproximação com o universo da Folia de Reis se deu de forma ainda mais abrangente, pois participei não só dos giros dos Ternos selecionados para o estudo, mas de diversos outros grupos da cidade, a fim de ter uma visão mais ampla do contexto cultural que circunda o festejo. Essa aproximação também foi demasiadamente rica, pois permitiu o contato e o convívio com pessoas bastante distintas que configuram o mundo ritual da Folia de Reis em Montes Claros.

Fechando o ciclo das coincidências que marcaram todo esse período de inserção no universo musical da Folia, já na fase final, terminando de escrever a dissertação, recebendo as

últimas orientações, voltei para João Pessoa. Na cidade, estando hospedado no apartamento do meu orientador, fiquei surpreso ao constatar que o condomínio em que reside, chama-se Reis Magos, com três prédios, sendo que cada um com o nome de um dos Reis Magos - Baltazar, Melchior e Gaspar (FIG. 1). Certamente mais uma feliz e estimulante coincidência em torno desse mundo mágico que, durante a realização do trabalho de pesquisa, pude conviver e conhecer.

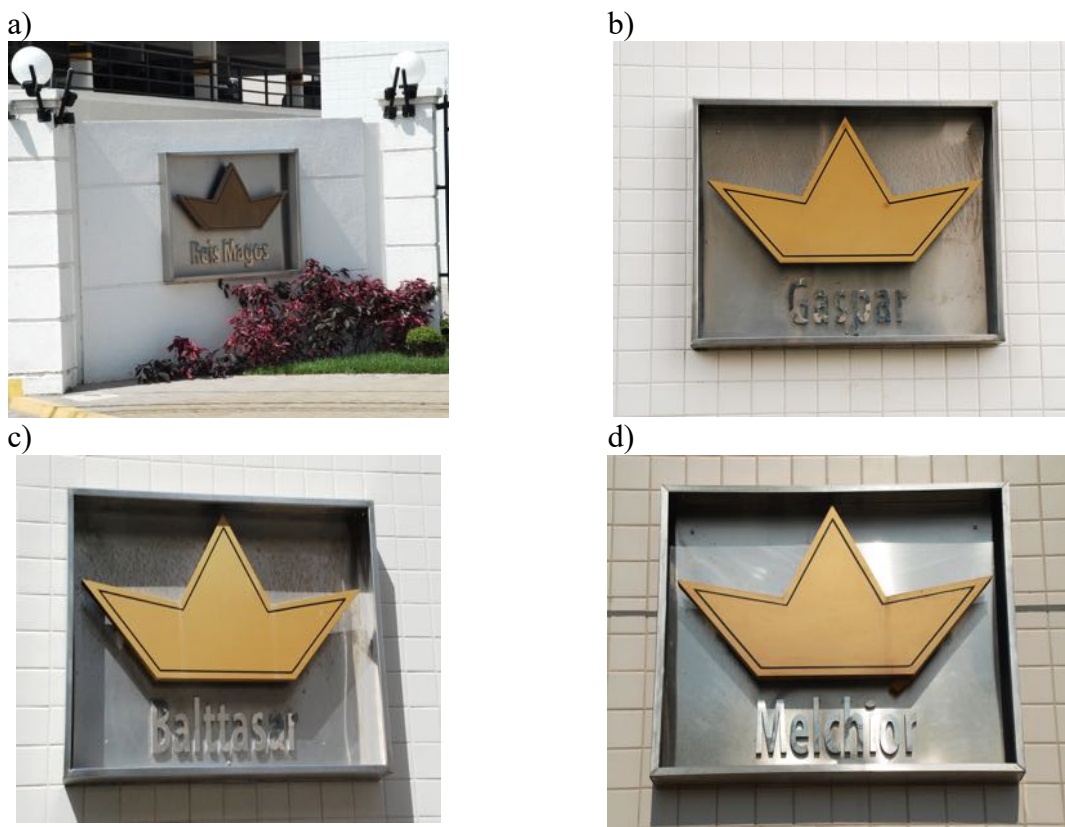


FIGURA 1 – Edifício Reis Magos

Definições metodológicas do trabalho de campo

A partir das perspectivas conceituais relacionados ao estudo da performance musical no âmbito da etnomusicologia, apresentadas neste capítulo, e da realidade empírica do fenômeno estudado, defini a metodologia da pesquisa realizada. Trabalhando com instrumentos já consagrados na pesquisa etnomusicológica, busquei aplicar aqueles que estavam diretamente conectados com os objetivos do trabalho, adequando-os às especificidades do contexto, à minha forma de conduzir o trabalho e aos momentos e situações específicos em que buscava determinada informação e registro. Considerando os meandros do trabalho realizado apresento, a seguir, as principais definições e ações que alicerçaram a condução da pesquisa.

O universo da pesquisa

A definição da Folia de Reis como universo de pesquisa delimitou um campo amplo e bastante diversificado de performances musicais. Nesse vasto contexto busquei inserir-me em diferentes situações e participar de atividades diversas dos muitos Grupos que compõem atualmente a prática da Folia de Reis em Montes Claros. Todavia, o trabalho qualitativo necessitava de um aprofundamento maior, o que somente foi possível a partir da seleção dos dois Grupos já citados. No âmbito das performances musicais dos dois Ternos, pude então realizar um trabalho etnográfico mais aprofundado, identificando e compreendendo aspectos intrínsecos das suas performance. Nessa realidade, então, foram selecionados instrumentos de coleta de dados que pudessem registrar da forma mais real possível os diferentes momentos, detalhes e práticas relacionados à performance musical com os seus diferentes contornos. A realização da pesquisa foi consolidada no período de um ano e meio, mais precisamente de novembro de 2008 a abril de 2010, contados do início do trabalho de campo até a realização da última entrevista utilizada nesta dissertação.

Instrumentos de coleta de dados

Os instrumentos de coleta de dados foram selecionados e aplicados de acordo com os diferentes momentos da pesquisa, tendo, cada um deles, uma função específica para compor os aspectos gerais relacionados aos objetivos do trabalho. De maneira geral todos os instrumentos aplicados tiveram grande relevância para o processo investigativo, todavia, contribuíram de forma diferenciada para a obtenção geral dos resultados da pesquisa. Foram utilizados fundamentalmente os seguintes instrumentos de coleta: pesquisa bibliográfica, pesquisa documental; pesquisa fonográfica; entrevistas semi-estruturadas; e observação participante, que envolveu o registro em áudio, vídeo e fotografia. A junção instrumentos destes forneceu o suporte devido para alcançar o objetivo da pesquisa. Comento a seguir a função e o foco de cada instrumento aplicado ao longo do processo investigativo.

Pesquisa Bibliográfica

A pesquisa bibliográfica foi realizada durante, praticamente, todo o período de realização da pesquisa, tendo como objetivo definir conceitos e perspectivas teóricas que alicerçavam o trabalho, bem como fornecer dados acerca dos aspectos históricos e estruturais que marcam a inserção da Folia no cenário da cultura popular brasileira. Ao longo do trabalho foram consultadas obras específicas da área de etnomusicologia, antropologia e afins,

principalmente as direcionadas aos estudos relacionados à performance e suas formas de abordagem. Além disso, no trabalho bibliográfico foi realizado um levantamento das publicações relacionadas à Folia de Reis, tanto no Brasil como em Minas Gerais, quanto no contexto mais específico da manifestação estudada. Essa etapa da pesquisa contemplou a produção científica relacionada ao campo de estudos, tendo como base livros e artigos publicados em periódicos, mas abrangendo também fontes diversas com informações relacionadas ao tema.

Pesquisa Documental

A pesquisa documental foi realizada especificamente no contexto da Folia de Reis de Montes Claros, tendo como objetivo remontar aspectos históricos e estruturais que marcam a inserção da folia na cidade. Este trabalho abrangeu a consulta de jornais e documentos não publicados que compõem o acervo de bibliotecas públicas da cidade, bem como fotos e outros documentos que fazem parte de acervos particulares dos foliões. Apesar da escassez de documentos armazenados sobre a manifestação, esta etapa do trabalho permitiu chegar a informações importantes sobre a prática da Folia em Montes Claros. Os dados e as informações obtidas nesta etapa da pesquisa estão apresentados e analisados no capítulo II desta dissertação.

Pesquisa fonográfica

Esta foi uma fase bastante exploratória da pesquisa, haja vista que forneceu bases importantes para o processo analítico musical, permitindo estabelecer co-relações entre a Folia de Montes Claros e a de outros contextos do Estado e País. Esta etapa do processo de investigação teve como objetivo coletar gravações de Grupos de Folia de outras localidades e permitiu uma ampla audiência da performance musical desenvolvida em realidades diversas da manifestação. A partir deste trabalho pude munir de conhecimentos acerca de estruturas musicais e características sonoras em geral do rito, o que possibilitou identificar similaridades e diferenças entre o universo musical da Folia de Montes Claros e da Folia de outras realidades culturais.

Entrevistas semi-estruturadas

As entrevistas constituíram uma rica e importante etapa da coleta de dados e foram realizadas, praticamente, ao longo de todo o período de trabalho de campo. O objetivo das

entrevistas foi a obtenção de depoimentos que pudessem fornecer informações contextuais de diferentes aspectos do universo da Folia, abrangendo desde características históricas do festejo em Montes Claros até as dimensões simbólicas e estruturais da performance musical. Este instrumento realizado, sobretudo, junto aos mestres e foliões dos dois Grupos investigados. Esse trabalho abrangeu também foliões pertencentes a outros grupos da cidade, bem como padres ligados ao universo do festejo e pessoas da sociedade que recebem grupos de Folia em suas casas. Tendo em vista que as entrevistas visavam o aprofundamento detalhado de aspectos específicos do contexto da Folia e que cada entrevistado poderia trazer novos direcionamentos para as questões investigadas, utilizei o formato da entrevista semi-estruturada. Conforme as diretrizes deste modelo foi utilizado um roteiro pré-estabelecido, com as questões centrais que deveriam nortear a entrevista. Todavia, ao longo do processo, de acordo com os rumos da conversa, o roteiro ia sendo adaptado à singularidade de cada depoimento e as demais características do entrevistado. Para facilitar a posterior transcrição e análise dos dados, todas as entrevistas foram registradas em áudio, utilizando, para tal fim, um gravador digital portátil *Zoom H4*. O uso deste equipamento possibilitou o registro das entrevistas com a qualidade necessárias para sua utilização posterior.

Observação Participante

A observação participante foi, sem dúvida, a mais densa e significativa etapa do processo de pesquisa. Instrumento consagrado no âmbito da pesquisas etnomusicológica, a observação participante permite ao pesquisador um contato direto com o as pessoas, os seus valores, suas crenças e características diversas que constituem o universo musical a ser pesquisado. Se na concepção de Helen Myers (1992, p. 21) é no trabalho de campo que descobrimos o lado humano da etnomusicologia, podemos dizer que é na observação participante que este lado humano mais se manifesta, pois é o momento que o etnomusicólogo fica face a face com as pessoas e a música que visa estudar.

Baseado na definição de autores da etnomusicologia e da antropologia, como Myers (1992) e Vagner Silva (1996), entendo a observação participante como um procedimento de pesquisa utilizado pelo etnomusicólogo para conhecer a comunidade que estuda e, conseqüentemente, compreender a sua música. Para Myers (1992) a observação participante é a principal estratégia de pesquisa utilizada no trabalho de campo em etnomusicologia. Esta foi a concepção que utilizei para realizar meu trabalho na Folia de Reis, sendo que, neste contexto, a observação participante fez parte de todo o período de trabalho de campo. Esta etapa da pesquisa teve como objetivos: propiciar uma vivência da música da Folia de Reis;

compreender significados e valores estabelecidos e construídos pelos foliões e participantes acerca de sua performance; experienciar situações específicas de performance, bem como os significados e as funções de cada uma delas; identificar características e detalhes da prática musical e suas inserções no ritual, entre outros aspectos.

Fazendo parte de todo o período de trabalho de campo, a observação participante foi realizada, sobretudo durante os acertos, giros e as demais situações da performance musical da Folia de Reis, tanto no período natalino quanto em outras épocas do ano. Portanto, foi durante essa etapa do trabalho que pude ter um contato direto com o universo da Folia de Reis, revelando aspectos singulares tanto da performance quanto do modo de vida dos foliões.

Registros em Áudio

Além das entrevistas foram registradas em áudio diversos momentos da performance como os acertos, os giros e outras situações em que aconteciam as práticas musicais. No caso dos registros de sons é necessária uma atenção especial, pois, nesta fase do trabalho questões de acústica, localização de microfones e foco do conteúdo musical a ser coletado precisam ser amplamente consideradas. Esses são detalhes que fazem a diferença entre o trabalho do etnomusicólogo e de pesquisadores de outras áreas. Pois, como aponta autores como Queiroz, (2005; 2006); Myers (1992); e Nettl (1964), “as definições para o trabalho de campo em etnomusicologia exige conhecimentos tanto musicais quanto científicos”. Conforme Nettl (1964, p. 64) “isso se deve ao fato de que o trabalho de campo em etnomusicologia, além de ser um tipo de atividade científica é também uma arte”.

Partindo dessa premissa e considerando, portanto, os detalhes que precisam ser captados para a percepção e análise do fenômeno sonoro da performance, as gravações tiveram objetivos diferenciados de acordo com a finalidade de cada registro. Assim, o processo de gravação sonora teve dois objetivos centrais:

- Gravações informativas: em que se buscava registrar detalhes do canto, dos instrumentos e da performance em geral, a fim de compreender detalhes da estrutura musical e de aprender determinada melodia, ritmo etc.
- Gravações ilustrativas: em que eram registrados momentos da performance com vistas a servir de base para as transcrições e para os exemplos de áudio que compõe o trabalho

A partir da realização das gravações com esses dois direcionamentos foi possível captar nuances fundamentais para a compreensão dos aspectos musicais, o que favoreceu a

realização das transcrições e das análises dos elementos intrínsecos da estruturação musical dos Grupos de Folia investigados.

Registros em vídeo

As filmagens realizadas durante a pesquisa partiram da perspectiva de que “o vídeo tem uma função óbvia de registro de dados sempre que algum conjunto de ações humanas é complexo e difícil de ser descrito compreensivamente por um único observador, enquanto ele se desenrola” (LOIZOS, 2000, p. 149). Os registros de vídeo foram realizados durante os diferentes momentos da performance e buscaram, de fato, captar detalhes que pudessem fornecer bases importantes para posterior análise. Assim, esta etapa do trabalho enfocou aspectos particulares da prática musical, bem como diversos outros elementos (plástico-visuais e coreográficos) da performance. Este instrumento foi de grande importância para o procedimento analítico, tendo em vista que possibilitou a observação da prática musical por uma perspectiva diferenciada, somando som e imagem em movimento. A partir da leitura dos aspectos registrados foi possível perceber nuances que nem sempre podem ser captadas pela percepção exclusivamente sonora.

Fotografias

As fotografias também foram uma importante fonte de registro de dados, haja vista que “[...] a imagem, com ou sem acompanhamento de som oferece um registro restrito mas poderoso das ações temporais e dos acontecimentos reais - concretos, materiais” (LOIZOS, 2000, p. 137). Realizadas simultaneamente às gravações de áudio e de vídeo, às fotografias visaram obter recortes imagéticos para as análises de objetos, situações e momentos específicos da performance. Além disso, este registro foi realizado com o intuito de obter ilustrações que pudessem ser utilizadas no trabalho para o enriquecimento das descrições e análises realizadas na dissertação. Assim, as fotografias documentaram visualmente personagens, instrumentos, símbolos religiosos, situações da performance, o público envolvido e outros elementos fundamentais para o contexto musical da Folia de Reis. Muitas das imagens obtidas a partir deste instrumento estão apresentadas e comentadas nos capítulos seguintes.

Instrumentos de organização e análise dos dados

Os dados coletados foram organizados e analisados de forma sistemática, a fim de estabelecer nexos interpretativos que permitissem uma leitura acurada da realidade estudada. Com esse objetivo utilizei para a pesquisa os seguintes instrumentos de coleta e organização dos dados: Constituição do referencial teórico; Seleção e transcrição das entrevistas; Análise dos depoimentos, considerando as bases do discurso e da fala em geral; Seleção e transcrição das músicas; Análise das estruturas musicais, dando ênfase à constituição do repertório, a composição instrumental, às melodias e harmonias, e estruturação das letras; Seleção das fotografias; Edição e seleção das filmagens; e, por fim, Categorização dos principais elementos, situações e processos que caracterizam a performance musical da Folia de Reis. Assim sendo, essa organização sistemática contribuiu imensamente para o processo de análise. A fim de evidenciar as escolhas e definições para cada etapa descrevo a seguir um detalhamento dos principais instrumentos de organização e análise utilizados.

Constituição do referencial teórico

Com base nas diversas publicações consultadas ao longo do trabalho, definir os autores e mais especificamente as obras que compuseram as definições teóricas do estudo. O referencial teórico constituído para esta dissertação tem, então, dois pilares centrais: o primeiro focado nas definições e perspectivas de estudo da performance musical e sua inserção no âmbito dos estudos etnomusicológicos, vertente que já foi apresentada neste capítulo; o segundo pilar teórico está direcionado para os conceitos, aspectos históricos e estruturais relacionados ao contexto da Folia de Reis, servindo de base para a co-relação de outros estudos já realizados sobre o festejo com o universo da manifestação em Montes Claros. Em linhas gerais esse referencial estabelecido está transversalmente apresentado ao longo dos quatro capítulos que compõem esta dissertação.

Seleção e transcrição das entrevistas

Ao longo de toda a pesquisa foram muitas as entrevistas realizadas, abordando temas distintos em relação os objetivos do trabalho. A primeira etapa importante então na segunda fase do trabalho foi selecionar, entre tudo que foi gravado, os depoimentos que deveriam ser transcritos, de forma que pudessem amparar as análises dos discursos dos foliões e, também, ilustrar o texto como citações.

Selecionados os trechos a serem transcritos, a etapa seguinte foi a de transformar esses depoimentos em registros escritos, lidando com todas as problemáticas e limitações desse processo. A transformação em texto de algo denso e cheio de nuances como a fala é sempre uma redução bruta de um fenômeno complexo a uma forma “simples” de apresentação textual. Com essa consciência busquei então apresentar os depoimentos dos foliões de forma simples, clara e coerente, a fim de que servissem de base para as análises que realizo.

Análise dos depoimentos, considerando as bases do discurso e da fala em geral

Queiroz (2005) destaca que os depoimentos orais, relatados durante as entrevistas, devem ser analisados segundo a perspectiva de que eles não são simplesmente modos de produção do discurso, mas sim, representações que refletem conceitos, comportamentos, processos, técnicas e formas diversificadas de cada contexto cultural e de cada pessoa.

Assim, busquei compreender o que era dito verbalmente a partir da conjuntura de uma série de outros parâmetros que, somados às palavras, dão o sentido conotativo real do que é dito. Nesse sentido, no mundo folião há expressões, termos e formas de conceber uma frase que, somente a partir de uma visão do que tais elementos representam no contexto ritual, poderão ser devidamente interpretados.

Seleção e transcrição das músicas

Da mesma forma que as entrevistas, as gravações e áudio geram horas de registros musicais e foi preciso, mais uma vez, selecionar os trechos e elementos musicais fundamentais para serem transcritos, a fim de que pudessem fornecer um extrato significativo do universo musical da Folia. O processo de transcrição buscou também utilizar categorias estruturais aplicadas no meio musical acadêmico, de forma que, através da análise da métrica rítmica e dos intervalos melódicos instituídos pela notação “ocidental”, fosse possível uma quantificação de elementos característicos das músicas dos Foliões, o que permitiu o entendimento e a tradução dos códigos distintos desse fenômeno musical para uma linguagem “padrão”.

Assim como as transcrições verbais, a transcrição musical apresenta uma série de limitações, porém não deixa de ser importante para o processo de análise e descrição no estudo etnomusicológico. Nesse processo, então visei destacar, sobretudo, os elementos da estrutura musical que constituem o universo sonoro da performance.

Análise das estruturas musicais, dando ênfase à constituição do repertório, a composição instrumental, às melodias e harmonias, e estruturação das letras.

O processo de transcrição já fornece importantes pistas para o processo de análise musical, considerando que dá ênfase aos elementos mais recorrentes, aos sistemas musicais predominantes etc. Assim, concluído o processo de transcrição, dei início á análise da música recorrendo a procedimentos padrões analíticos da música ocidental: centro tonal, motivos melódicos e rítmicos, harmonia, estrutura intervalar, ritmo etc. As análises realizadas estão apresentadas e discutidas no capítulo IV e permitem compreender a base sonora que constitui a performance da Folia.

Seleção das fotografias

A partir das informações diversas obtidas no campo, bem como e com base nos apontamentos dos demais instrumentos de análise, selecionei as fotografias que poderiam fortalecer o trabalho, tanto em termo de análise de alguma situação específica da performance, quanto em termos de ilustração para enriquecer as discussões realizadas. Assim, ao longo dos demais capítulos, as fotos apresentarão personagens do universo da Folia; destacaram especificidades de momentos singulares da performance; demonstraram características dos instrumentos musicais, entre outros aspectos, deixando as abordagens realizadas no texto mais ricas e contextualizadas com o universo visual do mundo da Folia.

Edição e seleção das filmagens

Muitas situações e momentos distintos do ritual foram registrados em vídeo, conforme já destacado anteriormente. Considerando esses registros, a partir das necessidades analíticas e da leitura dos dados foram sendo selecionadas cenas e detalhes da performance musical que pudessem esclarecer, ilustrar e/ou confirmar aspectos específicos, como o jeito de tocar um instrumento, a forma de “dançar” um dos brinquedos etc. Nesse sentido, os registros visuais tiveram uma função fundamentalmente analíticas, não sendo utilizados, ao longo do trabalho, como ilustrações.

Categorização dos principais elementos, situações e processos que constituem a performance musical da Folia de Reis

A partir da junção dos diferentes instrumentos de coleta e análise de dados utilizados emergiram, então, as principais categorias que constituem os elementos, situações e processos da performance musical na Folia de Reis. E com base nessas categorias é que estruturei este

trabalho visando, a partir da articulação das informações e dos critérios e organização e seleção de dados consolidados ao longo da pesquisa, apresentar os aspectos fundamentais dessa performance, refletindo sobre como cada parte contribui para a consolidação de um todo mais abrangente. Um todo permeado de aspectos míticos e mágicos, mas materializado na estrutura sonora que expressa os sentimentos, valores e significados dos indivíduos que compõem o mundo Folião.

Apresentadas as definições epistemológicas que nortearam a realização da pesquisa, e as bases metodológicas que possibilitaram investigar a questão central do trabalho, passo, a partir do próximo capítulo, a analisar os resultados do processo investigativo, me atendo especificamente ao contexto da performance musical da Folia de Reis, com base no universo dos dois Grupos estudados.

CAPÍTULO II

A Folia de Reis: da pluralidade nacional ao contexto singular de Montes Claros

A Folia de Reis é um ritual católico que comemora o nascimento de Cristo, remontando a história que marca a viagem dos Três Reis do Oriente a Belém para adorar o menino Jesus. É uma manifestação que trás a marca de um povo “simples”, habitantes das pequenas cidades do interior, dos sertões e periferias das grandes cidades. Com o nome de Folia, existe no Brasil uma grande diversidade de grupos devocionais dos santos católicos: São Sebastião, Santa Luzia, Nossa Senhora Aparecida, Bom Jesus, São José, Divino Espírito Santo e Santos Reis. Diante dessa diversidade cultural que traduz mundos diferenciados, onde cada grupo à sua maneira expressa seus valores e particularidades, apresento nesta parte do trabalho perspectivas acerca do rito da Folia, partindo de dimensões mais gerais da manifestação no Brasil até aspectos específicos de sua estruturação na cidade de Montes Claros.

A Folia de Reis: definições e características

Folia de Reis é um auto popular do ciclo natalino, que faz parte das muitas expressões culturais que caracterizam o “catolicismo popular” no território nacional. Seu ritual acontece, geralmente, no período de 24 de dezembro a 06 de janeiro, e conta com uma grande difusão de grupos, sobretudo nas regiões Sudeste e Centro-Oeste do Brasil. Esses grupos, que realizam seus festejos durante o período natalino, podendo haver variações de datas de acordo com o local e o tipo de festejo, dão vida, forma e sentido a diferentes expressões rituais através de músicas, danças e coreografias diversas que constituem a manifestação.

Em linhas gerais, o ritual da Folia tem sua performance musical estruturada em cantos de chegada e/ou saudação à lapinha; brincadeiras (lundu, guaiano)¹⁹; oferta de comida e bebida; e cantos de agradecimento e despedida. Essa seqüência tem no canto um momento particular, já que é por meio dele que o terno anuncia aos devotos a presença do santo em sua morada, reproduzindo de maneira simbólica a viagem dos Reis Magos a Belém para homenagear o recém nascido Menino Jesus (CHAVES, 2008).

¹⁹ Falaremos sobre estas danças no capítulo IV.

Mesmo com as muitas variáveis que particularizam a Folia de Reis em cada contexto de performance, há definições gerais que parecem estar na base do Ritual. Assim, com vistas a ter um panorama geral em torno da manifestação e também a partir de definições básicas para sua compreensão no universo estudado apresento. A seguir, perspectivas gerais de um reconhecido estudioso da manifestação e pontos de vistas mais empíricos de pessoas ligadas ao cenário da Folia de Montes Claros.

Entre as muitas definições existentes acerca da natureza do ritual folião, Carlos Rodrigues Brandão, autor que se dedicou amplamente ao estudo da Folia nos estados de Goiás e Minas Gerais, destaca que:

A Folia de Reis é um espaço camponês simbolicamente estabelecido durante um período de tempo igualmente ritualizado, para efeitos de circulação de dádivas – bens e serviços – entre um grupo precatório e moradores do território por onde ele circula (BRANDÃO, 1981 p. 36)

Sendo assim, o propósito de uma folia é realizar um giro, reproduzindo de maneira simbólica a viagem dos Reis Magos a Belém. De forma mais específica, esse giro se caracteriza pelo deslocamento de um grupo de cantadores e instrumentistas, chamados de foliões, seguidos de acompanhantes, por um território, que visitam casas de devotos, e levam bênçãos aos moradores em troca de ofertas para a realização da festa dedicada ao santo.

Certamente, as definições dos autores que buscaram ao longo de tempo compreender as bases fundamentais que marcam a trajetória e a estruturação da Folia no contexto brasileiro são de fundamental valor para o estudo da manifestação. Todavia, é importante contrapor as perspectivas teóricas existentes com as definições contextuais dos próprios foliões e de pessoas relacionadas diretamente a esse universo de performance. Nesse sentido, apresento três relatos que evidenciam uma definição de Folia mais próxima a percepção dos foliões sobre suas performances. Para João Balaio²⁰, folião atuante e também admirador das folias de Montes Claros:

A folia é uma coisa mágica de Jesus e os foliões são homens de boa vontade que ficam de casa em casa contando a história que Jesus nasceu em Belém e nasceu numa manjedoura, que era pobre e estava sendo perseguido. A folia tem uma seqüência muito interessante de uma organização extremamente simbólica e importante. É importante demais para a cultura da gente [...] (JOÃO BALAIIO, 17/03/2009).²¹

²⁰ João Alves do Carmo nascido em 13/08/1948

²¹ Entrevista gravada com o Zoom -H4 no dia 17/03/2009

Para Zé Ico²², do Terno de Folia João trindade:

*[...] a folia existe desde quando Jesus nasceu. A folia é uma tradição e começou com pessoas que acharam bonito os magos visitarem Jesus e passou a imitar também [...] toda tradição que o povo gosta fica, com a folia não é diferente, fez a primeira, o povo gostou ai continuou e tá até hoje (ZÉ ICO, 2009).*²³

Outra perspectiva relevante sobre da Folia é dada pelo Padre Oswaldo Gonçalves Vieira. Para ele, a convivência com a folia desde pequeno foi fundamental e influenciou muito a sua fé. Seu depoimento é importante porque retrata a sua forma de ver a folia, e também demonstra a perspectiva da Igreja acerca do ritual. De acordo com as palavras do Padre:

*A folia canta um mistério muito profundo que diz respeito a todos nós, o mistério da encarnação do Cristo, a encarnação do verbo. O verbo se encarnou e habitou entre-nos, e eles daquela forma singela, poética através do canto, da música e da viola quer evidenciar esse mistério. Agente chama isso de devoção popular, religiosidade popular, eu diria que a igreja respeita a religiosidade do povo, mas eu diria que nem tudo que compõe a folia é abençoado, a igreja tenta purificar, tem seus deslizes, mas no bojo disso tudo é a exaltação do verbo e dos três Reis Magos que biblicamente representa as raças, mostrando assim que Jesus veio para todos e eles representam a humanidade e a cultura, isso no sentido bíblico personificado em cada um deles. A igreja vê com respeito e de certa forma ajuda na purificação de certos elementos que são mais mágicos (PADRE OSWALDO, 2010).*²⁴

A partir das quatro citações apresentadas, é possível destacar dimensões gerais que parecem fazer parte do universo da Folia em praticamente todos os contextos em que acontece. São elas: a vinculação do festejo à história da visita dos Reis Magos ao Menino Jesus; a conotação religiosa do festejo no âmbito da religião católica; a andança dos participantes pelas ruas acompanhados de devotos e admiradores; a presença da música como mediadora dos demais aspectos da performance; e a visita a casas de moradores das cidades e/ou localidades diversas. Assim, sem querer dar conta de uma definição única e absoluta para o Ritual da Folia de Reis, o que entendo é que os elementos destacados a partir das citações apresentadas tecem a teia fundamental que amarram as questões centrais relacionadas à sua performance.

²² José Ferreira de Oliveira nascido em 07/02/1944 folião desde os 12 anos e integrante do Terno João Trindade

²³ Entrevista gravada com Zoom-H4 no dia 04/01/2009

²⁴ Entrevista gravada com Zoom-H4 no dia 22/04/2010

A Folia de Reis na literatura

Muitas das fontes escritas e publicadas sobre a Folia de Reis se restringem a generalizações que pouco traduzem as particularidades da manifestação em seu diferentes universos de performance. Nesse sentido, pouca atenção é dada aos contextos de cada expressão cultural dessa natureza, carecendo, em boa parte da literatura, de descrições etnográficas mais cuidadosas. Na mesma direção, faltam também reflexões e discussões mais abrangentes que, com base em dados contextuais, proporcionariam um entendimento mais acurado das diferentes características da música desses grupos, seja nos seus aspectos estruturais e musicais, seja nos seus aspectos simbólicos.

De maneira geral, encontramos na literatura do folclore os primeiros referenciais sobre a folia de Reis no Brasil. Mario de Andrade (2002), Cascudo (2000) Maynard (2007) Carneiro (1974), Porto (1982) e Castro & Couto (1977) representam uma parcela dos estudiosos do folclore que buscaram compreender aspectos relacionados ao universo cultural da Folia. Nas obras desses autores, encontramos referenciais mais gerais que buscam elucidar aspectos históricos sobre a origem da manifestação, bem como características amplas que configuram as suas expressões culturais em diferentes contextos do país.

Comentaremos a seguir sobre trabalhos relacionados ao universo da Folia de Reis, não com o objetivo de apresentar uma análise exaustiva sobre essas obras, mas, sobretudo, a fim de apresentar as perspectivas centrais das publicações que servem como referenciais para o estudo aqui proposto.

Carlos Rodrigues Brandão tem sido um autor fundamental para os estudos que visam compreender a manifestação da Folia de Reis em suas múltiplas expressões. Brandão tem abordado essencialmente a performance ritual em sua função religiosa nesses grupos, contextualizando esses aspectos com características mais amplas dessa manifestação. Dentre os estudos de Brandão, que têm abordado a Folia de Reis, vale ressaltar as obras *Sacerdotes da Viola* (1981) e *Memória do Sagrado* (1985). Nesses trabalhos, o autor discute e analisa os elementos essenciais que constituem a performance ritual da Folia de Reis, discutindo as dimensões identitárias dos grupos de Folia e a perspectiva religiosa dessa manifestação. Nesses estudo, o autor analisa, ainda, a Folia como um amplo espaço de trocas de dons, bens e serviços e bênçãos entre o Terno e os moradores das casas que recebem a visita da folia.

Suzel Reily (2002), numa abordagem etnográfica, descreve e analisa os estilos musicais reconhecidos pelos “foliões” das Folias de Reis na região do ABC Paulista, onde fez

sua pesquisa de campo. A autora elabora um denso argumento sobre as possíveis origens históricas dos estilos “mineiro” e “paulista” de fazer Folia, sobre as razões de sua permanência e suas ressonâncias para os foliões que os praticam atualmente. A partir de um enfoque etnomusicológico, a autora nos mostra como o contexto do ritual centrado na *performance* musical, contribui decisivamente para que os participantes vivenciem momentaneamente o sagrado. Nesse sentido, a questão central de seu livro, *Voices of The Magi*, é entender como os participantes das jornadas das Folias de Reis, por meio do fazer musical, constroem e se inserem num espaço sacralizado.

Em *Tocadores* (2002), livro organizado por Lia Marchi, Juliana Saenger, Roberto Correia, os autores discutem as raízes culturais da música de tradição oral do Brasil, apresentando seus conhecedores e mantenedores. Refletem ainda sobre diferentes práticas musicais do Brasil, abordando seus aspectos ideológicos e simbólicos, a partir de suas inter-relações com antigas tradições de nosso país.

Téo Azevedo (2007), em seu livro *A Folia de Reis, no Norte de Minas e Vale do Jequitinhonha* apresenta uma espécie de manual sobre a Folia de Reis dessas regiões, baseado nos seus mais de trinta anos de experiência do autor como Folião. O livro, apesar de não ter suporte científico, foi escrito por alguém que vem vivenciando essa “tradição” ao longo de muitos anos. De tal forma, fornece informações sobre termos, formas de estruturação do rito, dentre outros aspectos que podem dar subsídios para a compreensão de elementos singulares desse universo de tradição oral.

Em *As Viagens dos Reis Magos*, Jadir Moraes de Pessoa e Madeleine Felix (2007), traçam um longo itinerário histórico que se moldou na cultura popular sobre a influência dos Magos do Oriente, uma história que parte de Belém (Oriente), passando pela Europa, até chegar a terras brasileiras pela bagagem dos colonizadores e jesuítas. O livro tem uma conotação histórica, apresentando aspectos importantes para a compreensão dos elementos estruturais que caracterizam a Folia de Reis como manifestação social, sobretudo, a partir da inter-relação do festejo ao universo cultural brasileiro.

Merece destaque o fato, que tem sido crescente o número de trabalhos que buscam uma compreensão etnográfica da Folia de Reis, sobretudo, em nível de pós-graduação. Todavia, de maneira geral, ainda são poucos os estudos relacionados ao vasto universo musical da manifestação, haja vista que grande parte das abordagens realizadas se dedica a dimensões gerais (históricas, religiosos e culturais), fazendo pouca ou nenhuma menção a aspectos intrínsecos do fenômeno musical.

Folia de Reis: uma Jornada histórica

Há uma significativa parte da literatura dedicada à Folia que busca estabelecer aspectos históricos do festejo, remontando a trajetória de manifestações com características similares que poderiam estar na base do que acabou se tornando o ritual da Folia de Reis na atualidade. De maneira geral, as abordagens que vão nessa direção podem encadear uma linearidade histórica acerca do festejo que não considero adequada para uma compreensão de suas múltiplas faces e interrelações contextuais. Todavia, considerar esses fatos históricos pode fornecer pistas sobre termos e relações sociais relacionadas a universos similares aos que hoje constituem as realidades da Folia de Reis no Brasil e, com esse objetivo, apresento as análises a seguir

Acerca do termo folia e sua inserção social, as concepções de Cox fornecem perspectivas históricas que ainda têm relação com o uso do termo em muitos contextos da sociedade contemporânea. Para o autor, durante a idade média, em algumas partes da Europa, floresceu um festival conhecido por Festa dos Loucos, também chamada **Festa dos Foliões**. Esse Evento acontecia geralmente no dia 1º de janeiro e dela tomavam parte, até mesmo, “padres piedosos e cidadãos ordeiros, sempre portando máscaras grotescas e cantando modinhas insinuantes” (COX, 1974 p. 11). Ainda segundo as palavras de Cox:

Componentes do baixo clero lambuzavam a cara, estadeavam por ai em trajes reservados a seus superiores e arremedavam os pomposos rituais da igreja e da corte. Às vezes escolhia-se um príncipe da bagunça, um rei-palhaço ou um bispo-garoto até parodiava a celebração duma missa. Durante a **Festa dos Foliões**, não havia costumes nem convenção social que não se expusesse ao ridículo, e até as personalidades mais credenciadas da região não conseguiam subtrair-se a sátira (1974 p. 11, Grifos meus).

Apesar da condenação constante pelo alto clero e pelas classes privilegiadas, os cultos com danças continuaram até a época da descoberta da América, tendo se enfraquecido, provavelmente, pelos efeitos da Reforma e Conta-Reforma. Apesar disso, “suas pálidas sombras se fazem ainda notar nas paródias e folias em vésperas de Todos os Santos [...] e de Ano Bom [...]” (COX, 1974, p. 11).

Essa vinculação de danças e festejos ligados ao universo da Igreja é também retratada na realidade brasileira, sendo geralmente associada ao termo Folia. De acordo com Carlos Rodrigues Brandão:

Houve um tempo em que por toda parte se dançava e cantava alegremente dentro dos templos, diante dos alteres cristãos. Houve um tempo em que

aqui no Brasil padres e freiras davam as mãos ao que ao tempo se nomeava como “o populacho” e todos cantavam e dançavam dentro da igreja. Em parte por isso, provavelmente ritos coletivos depois expulsos para as ruas e para roça são chamados “**Folia**” e os seus devotos, “**foliões**” (BRANDÃO, 1985 p. 138-139, grifos meus).

O emprego do termo Folia nas citações apresentadas anteriormente designa festas que, mesmo realizadas a partir de vínculos com a Igreja, têm um caráter mundano. Mesmo que o uso da expressão Folia retrate, no contexto das discussões dos autores mencionados, práticas mais abrangentes em torno de festas e comemorações populares, tais acepções têm certa relação com o que atualmente designamos como Folia de Reis. Já que essa manifestação se caracteriza justamente a partir da junção entre elementos e temáticas religiosas, e brincadeiras e festas realizadas no interior das casas e em outros espaços similares.

A discussão acerca da origem da Folia de Reis pode nos levar para diversas linhas de análises. Entretanto, a maioria dos autores pesquisados concorda que essa tradição teve suas bases (simbólicas e estruturais) definidas a partir de características dos países ibéricos, mais especificamente Portugal. Assim, mesmo entendendo que não necessariamente o ritual tem que ser considerado a partir de uma perspectiva difusionista, ou seja, que nasceu em algum lugar e migrou para outro, há certo consenso, e me acostarei nele, de que diversos elementos presentes no Rito da Folia são de origem européia, como retratam as análises realizadas a seguir.

Segundo Pessoa (2007), a Folia de Reis, quanto à sua origem, tem forte ligação com o teatro medieval, com a encenação de textos litúrgicos nas igrejas, principalmente a partir do século XI, já que, nessa época, eram comuns encenações com temas ligados à Páscoa e ao Natal. Ainda de acordo com o autor, o Ritual da Folia de Reis pode ter suas origens nas práticas das Reisadas²⁵ e Janeiras²⁶, manifestações ainda lembradas nas escolas de Portugal nos dias atuais.

Nessa mesma direção, o antropólogo Sebastião Rios comenta que:

Em Portugal, o termo folia já existia no século XVI - aparece, por exemplo, no Auto da Sibila Cassandra, de Gil Vicente e denominava uma dança viva ao som de pandeiro e canto, representando os próprios Reis que vão adorar o menino Jesus. Sua origem está no drama sacro encenado nas igrejas no Natal, durante a Idade Média. Com o tempo, esses dramas deixam de ser apresentados exclusivamente em latim e libertam-se da música litúrgica. Há também um deslocamento da ênfase do *Officium Pastorum* - o nascimento e

²⁵ Reisadas: Eventos com um perfil mais religioso e davam-se justamente no Dia dos Reis.

²⁶ Janeiras: Cantares mais profanos ou ligados à sociabilidade comunitária das aldeias (em Portugal, Vilarejos e cidades pequenas).

a chegada dos pastores à manjedoura - para o *Officium Stellae*, que compreende o anúncio aos Reis, a viagem seguindo a estrela, o encontro com Herodes, a adoração do menino, a entrega dos presentes, o sonho revelador e a volta por outro caminho, o que desencadeia a matança dos inocentes (RIOS, 2006 p. 67).

A partir da concepção de Rios, fica claro que o nascimento do menino Jesus, nos meandros do que designa como Folia, se consolidou como o centro dos festejos de cunho católico natalino. Contudo, no cenário dos festejos populares entraram em cena outros personagens, como os Reis Magos, bem como aspectos de sua trajetória, tendo em vista que assim, as dramatizações ganhavam mais recursos e diversidade cênica. Para Cassiano (1998), os dramas litúrgicos consolidados em festejos religiosos natalinos eram compostos de diálogos e cantos. Cantos que, mesmo tendo desaparecido dos autos eruditos do natal, continuaram no imaginário popular e provavelmente caracterizaram as bases das cantorias das Falias de Reis brasileiras paralelamente aos rituais religiosos que ocorriam nas festas das ruas.

Sem a pretensão de traçar um panorama geral de quando e como se originou a Folia de Reis, o que é importante a partir das considerações anteriores é que, desde a idade média existiam em Portugal, festejos católicos natalinos com temáticas relacionadas ao nascimento do menino Jesus e à trajetória dos Reis Magos para Belém, tendo a música e a dramatização como base principal de suas performances. Independente da discussão de que isso era ou não Folia e se tais festejos foram trazidos para o Brasil ou originados aqui, o que importa, de fato, é que muito desses elementos estão presentes nos rituais de Folia desde os primeiros registros que se tem dessa manifestação no Brasil, sendo encontrados ainda hoje nos festejos existentes, como nos da cidade de Montes Claros que serão analisados mais adiante.

Para além dos temas e personagens, a própria estrutura sonoro-musical da Folia na atualidade apresenta características bastante similares a padrões musicais da música ocidental, no que se refere à harmonia, melodia, ritmo, entre outros aspectos, conforme será analisado no capítulo IV desta dissertação. Esse padrão denota que as inter-relações históricas propostas pelos autores têm um embasamento empírico bastante significativo.

A Folia de Reis no Brasil

De onde terá vindo para as estradas dos muitos sertões do Brasil a Festa de Santos Reis? Como terá ela chegado a ser um acontecimento de “gente da roça” mesmo quando já migrada para as “pontas de rua” da cidade? (BRANDÃO, 1985).

Autores como Brandão (1985) e Pessoa (2007) concordam que a tradição da Folia de Reis ou a devoção aos três magos, teria chegado ao Brasil por intermédio da colonização portuguesa e na bagagem da catequese Jesuítica. Tal fato teria se dado ainda no período da colonização, uma vez que, manifestações culturais com doação e recebimento de presentes a partir da entoação de cantos e danças nas residências eram comuns por toda a Península Ibérica. Nesse sentido, Jadir de Moraes Pessoa afirma: “Enfim, nossa fonte é Portugal, mas um Portugal bastante expandido. Nossa fonte é, na verdade, toda Europa, com toda a fecundidade religiosa, literária, artística, enfim, cultural, nos períodos da Idade Media, do Renascimento e da Reforma Protestante” (PESSOA, 2007 p.140).

No período de colonização do Brasil, podemos encontrar várias referências de devoção aos Reis Magos, pilar fundamental da Folia de Reis. Para citar apenas dois exemplos é possível mencionar edificações como o forte dos Reis Magos na cidade de Natal-RN (FIG. 1) e a Igreja e Residência dos Magos no distrito de Nova Almeida-ES (FIG. 2), ambos construídos no início do Século XVI, período da colonização.



FIGURA 1 - Forte Dos Reis Magos (Natal-RN)



FIGURA 2 - Residência dos Magos Nova Almeida (ES)

Fonte: <http://iftoarqbrasil.blogspot.com/2009/12/fortaleza-dos-reis-magos.html>

Fonte: http://www.tirapeli.pro.br/producao/pos_doutorado.html

A presença dos Reis Magos na cultura brasileira também foi fortalecida pelo trabalho de catequese dos Jesuítas, que pregavam à devoção aos Reis Magos. Na catequização dos índios era comum encenação do nascimento do Menino Jesus, semelhante a do teatro medieval, ou seja, “repetiu se no Brasil o que havia acontecido na Antiguidade Cristã e na Idade Média” (CASSIANO, 1998, p. 48).

Para Rios (2006), a catequização dos índios pelos jesuítas alcançava melhores resultados quando estes utilizavam os recursos teatrais para explicar o nascimento do Menino Deus. Além disso, os símbolos imagéticos eram fundamentais, pois recursos como o presépio eram explorados didaticamente a fim de possibilitar aos índios uma compreensão das implicações em torno do nascimento do menino Jesus e da visita dos Reis Magos. Em relação a essas perspectivas Rios declara que:

A **folia**, como a música e o drama, foi usada pelos jesuítas para a catequese. Os padres Manuel da Nóbrega e José de Anchieta usavam as **folias** e outras danças nas procissões e nos autos, muitos escritos na língua geral. Com a consolidação da colonização, os rituais usados na catequese do índio disseminaram-se entre colonos portugueses, negros escravos e mestiços de toda sorte e foram incorporados às festas dos padroeiros (RIOS, 2006, p. 67, grifos meus).

Com o passar do tempo as festas populares foram se distanciando da Igreja Católica, pois o clero passou a interferir nos ritos. Segundo Cassiano (1998), a partir de 1700 as festas populares foram condenadas pelos Bispos. Com a ação repressiva, os ritos não foram abandonados, mas mudaram de lugar, sendo deslocados para as periferias pobres das cidades e para zona rural. Depois que se tornaram exclusivamente comunitários e populares, os rituais do ciclo do natal foram combinados com outros elementos e tomaram destinos diferentes nas diversas regiões do Brasil.

Proibidos nos templos, os rituais da religiosidade popular acabam estabelecendo-se nos locais menos sujeitos ao controle da Igreja: as periferias das cidades maiores, as pequenas cidades do interior, as corruptelas e as capelas erigidas e mantidas pelas comunidades rurais. Isto fez com que, no caso das Folias de Reis, muitas ficassem circunscritas ao ambiente do campo, levando vários estudiosos a considerá-las um ritual do catolicismo rural (RIOS, 2006, p. 68)

As Folias de Reis, assim como outros tantos cultos populares, organizaram-se quando encontraram possibilidade de produzir seus rituais longe dos olhos da igreja, principalmente na zona rural, onde se mantinham relativamente autônomos.

Até o final dos anos 1960, a Folia de Reis sobreviveu praticamente como uma manifestação cultural e religiosa da zona rural (MOREYRA²⁷ citado por PESSOA, 2007, p. 132). Esse foi também um período limite de um relativo isolamento vivido pelo campo. Sua ligação com o mundo exterior se dava predominantemente com os poucos aparelhos de rádio

²⁷ MOREYRA, Yara. De folia, de reis e de folias de reis. *Revista Goiana de Artes*, Goiânia, v. 4, n. 2, p. 135-172, 1983.

existentes. Nesse contexto, o principal “combustível” do aprendizado da folia era o encantamento que ela exercia sobre as crianças e adolescentes (PESSOA, 2002).

O intenso êxodo rural ocorrido nas décadas de 1960, 1970 e 1980 teve como consequência um deslocamento significativo da prática da Folia de Reis - que hoje, pode se dizer, é uma manifestação majoritariamente urbana.

As práticas e crenças populares elaboradas a partir das relações sociais desenvolvidas no campo com a exploração da natureza e nas relações entre os diferentes grupos vinculados a atividade rural sofreram alterações significativas na sua produção e circulação social. Atividades como a folia de reis ou a congada – manifestações da cultura popular - experimentaram transformações na sua prática em função da sua associação a comunidades rurais. A manutenção destas práticas em ambientes urbanos implica o estabelecimento de novos significados e ações em função do impacto da experiência urbana nas práticas culturais (SANTOS; CARNIELLO, 2009 p. 2).

Brandão (1981), considerando os fluxos migratórios, entende práticas como as da Folia de Reis como uma re-significação de um modo de vida essencialmente rural. Prevalece, em sua perspectiva, a idéia de que a folia reconstituída em ambiente urbano já não é a mesma, sendo ela um sinal da reminiscência de uma sociabilidade estreitamente ligada a formas de vida camponesas.

Essa pequena abordagem acerca da inserção da Folia de Reis no Brasil aponta características que marcaram a consolidação do ritual em diferentes contextos do país e que foram definidores de bases culturais importantes para a atual estrutura da manifestação. Merecem destaque os aspectos ligados à desvinculação do rito ao universo da Igreja, mantendo os seus aspectos religiosos, mas estabelecendo novas formas de ritualização, bem como sua relocação, que deixa o universo rural para se estabelecer como prática fundamentalmente cidadina.

Os grupos de Folia de Reis em Minas Gerais

Em Minas Gerais existem registros de grupos de Folia de Reis por praticamente todo o território do Estado, o que demonstra a importância e a difusão dessa manifestação nesse contexto. As diferentes regiões do Estado, que contam com grupos de Folia de Reis, desenvolveram formas singulares de estruturar suas músicas e os demais aspectos performáticos do festejo. Entretanto, também compartilham padrões, concepções e bases rituais que atribuem certa identidade comum a multiplicidade de grupos existentes.

Porto (1982) e Pessoa (2007) destacam o Sul de Minas Gerais e o Triângulo Mineiro como regiões do Estado em que Grupos de Folia têm grande ascensão. Nesses contextos, a prática da Folia tem uma forma estética bastante singular, principalmente na forma de cantar, que pela sua singularidade em relação a outras regiões acabou denominando o chamado “sistema mineiro” de cantar Folia. Dada a sua projeção no Estado, esse sistema se difundiu para outros lugares, influenciando a maneira de cantar de Folias de outras localidades. Segundo Reily (2002), hoje o “estilo mineiro” é a forma mais comum de canto que tem sido utilizada pelas Folias de Reis no Sudeste do país.

O que caracteriza o “sistema mineiro”, segundo as definições de Reily (2002), é o fato de que a estrutura vocal é baseada em cinco, seis e até setes vozes, diferente da estruturação a quatro vozes, comuns a outros contextos do país, inclusive no próprio estado de Minas Gerais. Outra característica do “sistema mineiro” de cantar Folia é o uso da requinta²⁸ nos cantos de função religiosa, sobretudo no final das estrofes. A cada estrofe cantada pelo solo, ela é repetida pelo coro (solo/coro). As vozes, no coro, entram e se ajustam no decorrer da cantoria, chegando ao final de cada estrofe com a sobreposição da totalidade das vozes. Normalmente, dobram-se em oitavas (falsete), as vozes mais graves (IKEDA, 1994).

Em relação à instrumentação, o estilo mineiro tem como base sanfona ou rabecas, violas, violões, cavaquinhos e instrumentos de percussão como: caixa, pandeiro e triângulo. Certamente essa composição instrumental pode variar de acordo com cada localidade e cada Grupo de Folia do Estado.

Apesar de difundido em quase todo o estado e muito citado na literatura, o estilo mineiro não é a realidade de todo o território de Minas. A Folia de Montes Claros, por exemplo, que será abordada mais adiante, tem o seu canto estruturado a quatro vozes, não se adequando às definições estéticas do conhecido “sistema mineiro”.

Analisando aspectos mais gerais em relação à performance da Folia de Reis em Minas, Porto (1982) descreve diferentes personagens que compõem o ritual da manifestação, sendo que cada um deles desempenha uma função específica. Entre os diversos personagens existentes na Folia mineira, os mais citados são: o alferes, que tem a função de carregar a bandeira²⁹ com a imagem dos Reis Magos; o embaixador, também conhecido como mestre ou chefe de guia, sendo o personagem mais importante da folia; os cantores e instrumentistas que podem, ao mesmo tempo, desempenhar as duas funções; e os palhaços, geralmente dois, que

²⁸ Grito ou canto em falsete quando dobra (oitava) umas das vozes do canto.

²⁹ A Folia de Reis de Montes Claros no lugar da bandeira utiliza o quadro.

teriam a função de acompanhar e vigiar a bandeira, fazendo, também, brincadeiras com o dono da casa.

Mais uma vez vale destacar que, apesar de mencionados na literatura e da comprovada existências desses personagens em muitos Grupos de Folia do Estado, eles não fazem parte do universo de muitas manifestações da Folia existentes em Minas. E, novamente, cito a realidade de Montes Claros como um contexto que apresenta características distintas das mencionadas anteriormente.

A partir dessa breve análise do contexto de Minas Gerais, o que se pôde evidenciar é que, diante da riqueza e da diversidade dos Grupos de Folia existentes nesse contexto, é impossível estabelecer aspectos gerais que definam a estrutura ritual e performática musical da manifestação. O que fica evidente é que há no estado diferentes mundos musicais da Folia de Reis e que, mesmo que alguns deles tenha ganhado maior reconhecimento e difusão pelo País, cada universo guarda aspectos fundamentais que definem, valoram e (re)significam a performance da Folia de Reis. Entre esses vários mundos está o da cidade de Montes Claros que, dada a sua amplitude, já representa um universo demasiadamente complexo de ser investigado e analisado. Com vistas a traçar um panorama geral das manifestações estudadas de forma mais detalhada ao longo da pesquisa, apresento, a seguir, uma análise acerca da Folia de Reis em Montes Claros para, a partir daí, delimitar as particularidades dos dois Grupos estudados.

Folia de Reis em Montes Claros

Montes Claros é uma cidade localizada no norte de Minas Gerais, possui uma rica e diversificada cultura popular com manifestações conhecidas e difundidas por todo o Estado. É o principal centro urbano do Norte de Minas, e por esse motivo apresenta características de uma capital regional, sendo considerada uma das mais importantes cidades mineiras. Com uma população de 363.227 habitantes³⁰, possui o segundo maior entroncamento rodoviário nacional, e destacando-se como pólo de desenvolvimento da região norte-mineira, que abrange quase dois milhões de habitantes (FIG. 2).

³⁰ Dados obtidos no sitio oficial do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2009).



FIGURA 3 - Montes Claros e sua localização em Minas Gerais

Fonte: <http://peregrinacultural.wordpress.com/2009/06/23/jose-verissimo-quatro-dias-em-minas-gerais-texto-integral-da-revista-kosmos-nov-1907/>

Montes Claros, pela sua projeção na região, agrega imigrantes de várias localidades do Estado, principalmente das cidades circunvizinhas. Além disso, é ponto de parada e passagem para muitos migrantes de cidades próximas, e cidades de outros estados do nordeste brasileiro. Por tal razão é um contexto de diálogos, trocas e negociações diversas em que universos culturais distintos se inter-relacionam periodicamente. Porém, mesmo diante da diversidade de sua gente e das inúmeras re-significações culturais geradas pelo mundo contemporâneo, a cidade mantém diversas práticas tradicionais que retratam aspectos idiossincráticos de sua cultura popular.

São inúmeras as expressões musicais existentes na cidade, valendo mencionar os Grupos de Congado, Pastorinhas, entre outras que utilizam a música como principal meio de difusão dos seus costumes e de suas performances. Fazendo parte desse universo, os Ternos de Folia festejam as suas tradições relacionando os aspectos sonoro-musicais com outras dimensões do contexto social. Durante determinada época do ano, esses grupos rememoram e recriam manifestações seculares que constitui na atualidade uma das fortes expressões da cultura montes-clarense.

Aspectos históricos

Dada as particularidades de registro e de transmissão de conhecimento vinculados ao universo das culturas de tradição oral, remontar suas trajetórias a partir de documentação e dados fatuais é sempre tarefa complexa e, por vezes impossível. Tal característica está relacionada à natureza desse universo, que não se utiliza das fontes escritas e de outros registros documentais mais “tradicionais” como meio de registro de suas práticas. Todavia, acervos populares e fotografias e cartas, bem como jornais antigos podem fornecer

importantes pistas de aspectos sociais que marcaram a trajetória da Folia de Reis em Montes Claros. Além disso, os depoimentos orais são fontes ricas e que, de forma mais contundente, podem elucidar fatos e personagens que definiram os rumos e a consolidação da Folia de Reis, fazendo da manifestação o que ela é e representa na atualidade.

Mesmo diante das dificuldades comuns que implicam a busca de remontar aspectos históricos de uma manifestação como a Folia de Reis, realizei uma abordagem da trajetória da manifestação em Montes Claros. Longe de ter a pretensão de dar conta da complexidade e da diversidade de questões que marcam a inserção e consolidação da Folia na cidade, tracei pontos importantes que podem elucidar aspectos fundamentais que estão na base da Folia de Reis na atualidade.

Elevada à categoria de cidade em 1857, Montes Claros ainda nessa época era apenas um entreposto, pois, como exemplifica Costa (1997), nesse período, as povoações existentes na região possuíam a função de núcleo comercial e centro religioso, algumas exercendo importante função política. Nesse contexto, Montes Claros, como cidade, era apenas um mero apêndice do rural, pois havia um predomínio da fazenda sobre a cidade, onde a maioria dos habitantes residia e, geralmente, só vinham até a cidade em período de festas religiosas, aos domingos e nas eleições.

Costa (1997) define a formação da cidade de Montes Claros como um caldeamento cultural sertanejo, sendo resultado de saberes e fazeres de etnias diferenciadas que se colocaram em contato no território norte-mineiro. Costa afirma, ainda, que além da labuta diária com o trato com gado e a terra, os moradores dessa região também vivenciavam momentos de festas, e nelas “celebravam-se a solidariedade, a união, a fartura de todos. Comer, dançar, amar, brigar, rezar, etc., eram comportamentos vivenciados nas festas e vividos com generosidade” (COSTA, 1997 p. 90). Entre as festas ocorridas nessa região de Minas, Costa cita: a Dança de São Gonçalo, as Folias de Reis, de São Sebastião e outros santos. Todas essas festas aconteciam em um contexto rural.

A Folia, por muito tempo, foi uma manifestação fundamentalmente rural, como é atestado por alguns autores. Essa característica ficou evidente na pesquisa realizada em jornais de Montes Claros e em outros documentos diversos que puderam fornecer informações específicas sobre a consolidação dessa prática na cidade.

Na pesquisa que realizei, os registros mais antigos encontrados sobre a Folia em jornais da cidade foram realizado como crônicas³¹ ou contos. As crônicas são usadas por muitos autores como interpretação histórica do cotidiano, como afirma Pesavento:

[...] registro do cotidiano e das sensibilidades, o que a tornaria, por assim dizer, uma fonte muito rica e especial para o historiador, sobretudo se este estiver interessado em acessar as formas pelas quais os homens, em um outro tempo, construam representações sobre si próprios e o mundo (PESAVENTO, 2004 p. 63).

A primeira crônica encontrada e que trás um relato sobre a Folia na região de Montes Claros, mostrando, inclusive, o aspecto rural da Folia, foi escrita pelo poeta montesclarenses Cândido Canela, publicada no jornal Gazeta do Norte no dia 1º de janeiro de 1949. No documento Cândido Canela relata uma passagem de ano na roça.

[...] Caiu à noite os convidados e os oferecidos sem ser queridos, começaram a chegar. O pátio da fazenda ficou cheio como uma lata de sardinha. Chegaram também os **foliões**, piedosos crentes dos nossos sertões, que tem a doce convicção de representara, na terra, os papeis de **Melchior, Gaspar e Baltazar**. Suas quadras expressivas e ternas, sob o gemido da **rabequinha rústica**, saudando lá fora, o Messias. Vinham com desejo louco de “morder” uma coxa de frango assado, que já se achava apertado na gordura [...] (JORNAL GAZETA DO NORTE, 1948, p. 3, grifos meus).

Em um conto intitulado “Noite de Reis”, publicado também no jornal Gazeta do Norte em 01 de janeiro de 1954, Manuel Ambrósio Júnior, assim como Cândido Canela, ambienta seu conto em um contexto também rural:

[...] dos arrabaldes e das choças perdidas no mato, desciam **grupos de “reizeiros” devotos ao Santo e fieis à tradição**, que emprestavam relevo singular e pitoresco da festa, com **pureza dos seus cantares agreste, acompanhados sempre das violinhas rústicas e tangentes** [...]. (JORNAL GAZETA DO NORTE, 1954, p. 2, grifos meus).

Ainda dando ênfase ao universo rural da manifestação, Nelson Washington Viana, em sua crônica “Folias”, publicada no Jornal Gazeta do Norte, em 25 de dezembro de 1955, relata um saudoso encontro com um Terno de Folia. Assim, conta o autor:

³¹ “Compilação de fatos históricos apresentados segundo a ordem de sucessão no tempo. Originalmente a crônica limitava-se a relatos verídicos e nobres; entretanto, grandes escritores a partir do sXIX passam a cultivá-la, refletindo, com argúcia e oportunismo, a vida social, a política, os costumes, o cotidiano etc. do seu tempo em livros, jornais e folhetins” (HOUAISS, 2001).

Lembro-me ainda (e com que saudade!) da noite em que ouvir uma **folia** pela primeira vez. **Foi na fazenda “Cabeceiras”** faz muitos anos [...] lá pela alta noite fui acordado por um **toque de caixa, seguido de viola e de pandeiro e um coro de vozes agradáveis que entoavam saudosa melodia: Porta aberta/ mesa franca/ Recebei com alegria/ oh, recebei com alegria/ que são chegada Três Reis/ filho da Virgem Maria!** (JORNAL GAZETA DO NORTE, 1955, p. 4, grifos meus)

Esse último depoimento mostra que na metade do século XX a folia ainda tinha forte ascensão rural na cidade, sendo as fazendas, sítios e os pequenos distritos próximos a Montes Claros os principais contexto de performance da manifestação. Esses depoimentos demonstram a vinculação da Folia a características sociais mais abrangentes da região, qual seja: a mudança de eixo da zona rural para o contexto urbano, a partir dos anos 1960, conforme destacado por Costa (1997). Nessa mudança do campo para cidade entre as muitas características culturais transpostas de um contexto para o outro, também foi a Folia de Reis. Certamente práticas de Folia já existiam na zona urbana de Montes Claros, mas é a partir do forte êxodo rural na região que ela se torna uma manifestação fortemente urbana, como é nos dias de hoje.

No que se refere aos aspectos musicais, mesmo que os depoimento não dêem ênfase tão direta a esses aspectos, fica muito claro que os instrumentos que compõem a folia atualmente já eram a base da performance musical da manifestação desde os anos de 1950. Assim, citam violas, rabeca, caixa, pandeiro e vozes como aspectos identitários da manifestação da Folia. Vale destacar que, como será analisado no capítulo IV, todos os instrumentos mencionados, além do canto, estão presentes na performance musical atual da Folia em Montes Claros, sendo a base de praticamente todos os Grupos que pude observar na cidade. Pelas ênfases dos relatos dos jornais a termos como “fiéis à tradição”, “faz muitos anos”, fica claro que nos anos de 1950 a Folia já era uma prática “tradicional” que, portanto, estava presente naquele universo havia algum tempo.

Se, então, as fontes escritas atestam que na metade do século XX Grupos de Folia de Reis já constituíam práticas “tradicional” da região, os depoimento orais deixam claro que essa manifestação é estabelecida nesse contexto pelo menos desde o século XIX, quando a região no entorno de Montes Claros de fato se constituiu urbanamente.

A entrevista realizada com pessoas diretamente relacionadas ao universo da manifestação mostra que alguns grupos de Folia ainda em atividade estão na cidade há mais de cem anos e que todos eles tiveram origem na zona rural. Outro ponto comum é que a origem de praticamente todos os foliões antigos é, de fato, a “roça”.

Sobre a Folia de Montes Claros, o folião Zé Hermínio³² comenta: *Eu não sei quando a folia chegou aqui, eu só sei que quando eu era pequeno já tinha folia! Eu via meu avô cantando, e ele cantou de tradição que foi do avô dele também [...] e lá se sabe quando é que chegou!* (ZÉ HERMÍNIO, 2009).

Mestre Beijo³³, nascido em 1920, e desde 1932, integrante da manifestação, foi o folião mais antigo que entrevistei. Ele é natural do povoado de Mocambo Novo, município de Bocaiúva³⁴. Em entrevista, ele relatou nomes de Ternos que considera os mais antigos e, possivelmente, os primeiros da cidade sendo eles: **João Trindade**, Ataíde de Moura, Joaquim **Peixoto** (que deu origem ao Terno os Peixotinhos) e Alfredo Sampaio. Desses ternos citados, dois ainda continuam em atividade, o Terno João Trindade e o terno Joaquim Peixoto. As informações obtidas a partir do depoimento do Mestre Beijo foram confirmadas por outros foliões entrevistados.

Mesmo dando conta de uma parcela muito limitada acerca da consolidação dos Grupos de Folia de Reis em Montes Claros, o trabalho realizado, no meu entendimento, é suficiente para o escopo desta dissertação, já que apresenta bases históricas que retratam aspectos singulares do contexto cultural de Montes Claros. Bases essas que evidenciam pelo menos três aspectos importantes para pensarmos a atual estrutura do ritual: 1) a origem rural da manifestação e sua posterior migração para a zona urbana, sendo que muitas das características rituais estão presentes ainda hoje no canto e na performance em geral; 2) a existência de grupos de Folia na cidade desde, aproximadamente, final do século XIX; 3) e a presença de instrumentos como base para o canto que até hoje estão na base da performance da Folia de Reis. Entendo que esses três fatores de suma importância para a análise do que é atualmente a performance musical da Folia de Reis em Montes Claros e determinam muitos aspectos que fazem parte do universo dos dois grupos estudados mais detalhadamente ao longo da pesquisa.

A Folia de Reis na realidade atual de Montes Claros

Atualmente, a Folia de Reis em Montes Claros encontra-se em pleno vigor, considerando o grande número de grupos existentes e também a popularidade e o respeito social que as suas performance possuem em diversos contextos da cidade. Todavia, a

³² José Hermínio Ferreira Pinto - nasceu em 04 de agosto de 1967 e é folião desde 1973, quando tinha apenas seis anos de idade.

³³ João Medeiros dos Santos

³⁴ Cidade do Norte de Minas

manifestação hoje dialoga com um novo cenário e precisa se atualizar e se redefinir periodicamente pela dinâmica da vida urbana.

Se no passado a Folia de Reis se concentrava, sobretudo, na zona rural, atualmente, em Montes Claros, os grupos se localizam demasiadamente na periferia da cidade. Os foliões em geral são pessoas que possuem um padrão econômico relativamente “simples”, atuando profissionalmente como autônomos e/ou assalariados. Entre os participantes dos Grupos que investiguei, por exemplo, existem pedreiro, ajudante de serviços gerais, vigia, marceneiros etc. sendo poucos os que possuem uma situação econômica favorável.

Um problema comum nos dois Ternos pesquisados, mas que se estende a diversos outros grupos de Folia na cidade é a incompatibilidade de tempo entre a jornada de trabalho e as práticas da Folia. Vale salientar que como o giro na Folia de Santos Reis acontece no período noturno, com o término próximo do amanhecer, os foliões que trabalham pela manhã acabam tendo problemas para participar de toda a performance do Grupo. Entretanto, mesmo diante das dificuldades impostas pelo mundo urbano contemporâneo, a vinculação dos participantes ao universo simbólico da Folia acaba possibilitando que encontrem estratégias para lidar com estes problemas.

Alguns foliões conseguem soluções como: dispensa ou pedido prévio de férias na época das jornadas; negociação com os clientes, por parte dos autônomos, para que só trabalhem no período vespertino; entre outros. Há também aqueles que são liberados do trabalho no período do Giro e os que preferem faltar ao trabalho a deixar de participar da Folia. Assim, não são medidos esforços para “cumprir a devoção”.

Enquanto alguns grupos conseguem a participação permanente de todos os seus membros, outros recorrem à substituição de alguns integrantes, como já mencionado anteriormente, sendo uma prática bastante comum chamar foliões de outros ternos para completar os Grupos no decorrer das jornadas. Essa flexibilidade não é aplicada da mesma forma em relação aos líderes, que dificilmente são substituídos. No entanto, diante de alguma eventualidade, os membros mais experientes também podem substituí-los.

Diante das inúmeras transformações impostas pelo tempo, essa manifestação chega aos dias atuais com entusiasmo e resistência, elementos refletidos pela sua música, que atravessa gerações modificando-se, incorporando novos elementos e valores, mas mantendo sua base e concepção identitária. A folia apesar de sua função religiosa, tem a música como principal meio de expressão, sendo o elemento que dá forma e sentido ao ritual, proporcionado aos foliões o contato direto com o Divino, a Sagrada família e os Reis Magos.

Em relação à estrutura do ritual, os Grupos específicos de Folia de Santos Reis mantêm-se, de certa forma, fieis a aspectos tradicionais do festejo, como o período de realização do giro, por exemplo, que se mantém no período natalino, sendo realizado, fundamentalmente, durante a noite.

Contudo, ritos de Folia dedicados a outros santos podem acontecer em períodos diversos, como é o caso da Folia de São Sebastião (FIG. 4), que ocorre no dia 20 de janeiro e a Folia do Divino Espírito Santo (FIG 5) que acontece no mês de agosto. Em comparação com a Folia de Santos Reis, essas outras Folias apresentam estruturas semelhantes em relação às visitas às casas, aos tipos de canto e às danças (lundu e guaianos). Porém, obviamente, o santo cultuado é distinto, o que muda consideravelmente as letras das músicas, e o giro é realizado no período diurno, sendo esta também uma diferença bastante significativa em relação à Folia de Reis.



FIGURA 4 – Folia de São Sebastião



FIGURA 5 - Folia do Divino Espírito Santo

A Folia de Reis de Montes Claros, em linha gerais, possui também características intrínsecas que a diferencia das folias de outras regiões mineiras, conforme já mencionado anteriormente. No que refere aos personagens, por exemplo, há diferenças significativas entre a realidade de Montes Claros e de outros contextos de Minas Gerais, considerando as descrições e análise de autores como Reily (2002) Porto, (1982) e Pessoa (2007).

Em Montes Claros o personagem de maior destaque, de acordo com os depoimentos dos foliões e minhas observações, é o mestre, sendo que, um determinado Grupo, a seu critério, pode até ter mais de um mestre. Outro personagem importante nesse contexto é o imperador, que pode ser o próprio mestre ou o dono da reza, ou seja, a pessoa que vai fazer o terço e o arremate em sua casa. Vale destacar que algumas folias não têm um imperador fixo, e a cada ano alguém é escolhido, a maioria se candidata para o pagamento de promessa. Figuras como o alferes, o palhaço, o capitão e o embaixador, personagens presentes em outros

contextos de Folia de Reis em Minas Gerais, na cidade de Montes Claros não são sequer conhecidos pela grande maioria dos foliões³⁵.

Apesar dos Foliões, de maneira geral, fazerem referências mais específicas ao mestre e ao imperador, durante a pesquisa e a vivência no campo ouvi menções a outros personagens que apresento abaixo, evidenciando a função e importância atribuída a cada um deles:

Mestre: um dos personagens centrais da folia tem um papel fundamental para que o grupo possa sair em sua jornada, honrando assim o seu compromisso como devoto fiel dos Santos Reis. É responsável pela disciplina, organização e manutenção do grupo, além pela guarda e cuidado dos instrumentos musicais. O mestre precisa ser conhecedor dos fundamentos e das regras do ritual, para que possa comandar o Grupo durante a performance.

- **Imperador:** Devoto que tem a responsabilidade de organizar o arremate. Pode ser um membro da Folia, ou qualquer outro devoto que se disponha a realizar as atividades necessárias para que o arremate aconteça devidamente no dia 06 de janeiro em sua casa. Em alguns o mestre também assume a função de imperador.
- **Decurião:** personagem pouco mencionado atualmente no contexto da Folia de Montes Claros, o decurião é um Folião que precisa saber todas as letras. Em alguns casos essa função também é assumida pelo mestre.
- **Guia:** folião que canta na primeira voz, conhecido também como chefe de guia, ou aquele que canta a frente. Função também geralmente assumida pelo mestre.
- **Ajudante de guia:** folião que canta na segunda voz, chamado por alguns de contramestre.
- **Resposta:** folião que canta na primeira voz e que responde o guia.
- **Ajudante de resposta:** folião que faz a segunda voz da resposta.

De maneira geral, esses foram os personagens identificados ao longo da pesquisa. Entretanto, o nome de cada personagem e a sua função no ritual são flexíveis, podendo haver mudanças de acordo com a necessidade e o momento da performance. Entre os membros da Folia há certo consenso de que o folião na sua vivência se prepara para praticamente todas as funções do ritual. Ele pode ser capaz de tocar todos ou a maioria dos instrumentos e de cantar todos os cantos do ritual. Isso é uma espécie de auto-suficiência da folia, pois durante o giro podem acontecer diversas situações inusitadas, com as quais os foliões têm que saber lidar. Os grupos, em sua maioria são formados por foliões experientes, acima dos quarenta anos de

³⁵ Nas entrevistas, quando perguntava aos foliões sobre esses personagens, eles declaravam desconhecer completamente, citando somente o imperador e o mestre como figuras conhecidas do mundo da Folia.

idade, conhecedores do ritual da folia, aptos, portanto, a assumir as várias funções no Terno, como relata o folião Zé Ico:

A gente tem que gostar e vai querendo apreender o quanto possível. Na folia tem muito isso da necessidade, um folião morre ou fica doente a gente tem que fica no lugar, essa responsabilidade é dada na hora pelo mestre que pede e a gente tem que cantar ou tocar. A gente tem que estar preparado [...] na folia há sempre essa necessidade de todos canta e tocar, pois sempre tá faltando alguém por algum motivo (ZÉ ICO, 2009).

Outra característica marcante da Folia de Montes Claros é a estruturação do sistema de quatro vozes, em que uma dupla canta os dois versos iniciais de uma quadra e outra responde cantando os versos restantes (FIG 6). Esse sistema se diferencia do conhecido “sistema mineiro” já comentado anteriormente, que constitui a base do canto de muitas manifestações da Folia em Minas Gerais. Em Montes Claros, durante a pesquisa de campo, encontrei um único grupo que utiliza o “sistema mineiro”, o terno Estrela da Guia do Mestre Tiãozinho, grupo originário da cidade de Três Marias³⁶. Análise mais detalhada da estrutura musical dos Grupos estudados na pesquisa será apresentada no capítulo IV.

³⁶ Cidade mineira, onde o “sistema mineiro” é muito comum.

Guia e Ajudante

Resposta e Ajudante

5

10

15

20

oi na che ga da da la pi nha

e va mos da a sau da ção e va mos

da a sau da ção e nos sau da moa

vir gem ma ria e como me ni no deus na

mão e como me ni no Deus na mão

Letra da quadra:

E na chegada da lapinha
E vamos da à saudação
E nós saudamos a Virgem Maria
E com menino Deus na mão

FIGURA 6 – Estrutura das vozes da folia de Montes Claros – exemplo do Terno Os Peixotinhos

Merece menção ainda o fato de que, na Folia de Montes Claros, os grupos são constituídos fundamentalmente por homens. A participação das mulheres, geralmente, se restringe a ajudar durante a reza do terço, preparar a comida e carregar o quadro de Santos Reis. É comum também encontrar mulheres acompanhando a Folia durante o giro, sendo raro encontrar uma mulher participando efetivamente da performance em um Grupo de Folia. A partir desse panorama mais geral da Folia de Reis em Montes Claros, apresento, a seguir, os grupos selecionados que constituíram o universo mais específico da pesquisa

Os grupos estudados

De modo geral, os Grupos de Folias de Reis são constituídos em média por 15 a 20 integrantes, com muitas variações, muito embora se afirme que 12 seria o número correto de participantes, por remeter, simbolicamente, aos apóstolos de Jesus. Tendo em vista o grande número de grupos de Folia existentes em Montes Claros, e as singularidades que constituem cada um deles, selecionei, para a realização da pesquisa, dois Ternos que estão em plena atividade, e que estão entre os mais antigos e representativos da cidade, segundo definições dos próprios foliões

O Terno de Folia João Trindade

Segundo o Mestre Pedrinho, o Terno de folia João trindade tem mais de 100 anos. O Grupo foi criado na zona rural de Montes Claros por seu primeiro mestre, Zé Ventena, possivelmente no final do século XIX. Após a morte do primeiro Mestre o Grupo, passou a ser comandado pelo seu filho, Patrocínio, que já morava em Montes Claros. A partir daí o Grupo praticamente deixou de fazer o giro na *roça*, se deslocando para a zona urbana da cidade. Foi então que na década de 1930, mais precisamente em 1936, que João Trindade, segundo o depoimento de sua filha Olinda³⁷, entrou para o Grupo, após chegar de São Paulo. Já neste período assumiu o Terno junto com o Mestre Patrocínio. Nessa época o Terno tinha o nome de seu fundador, sendo denominado de Terno Zé Ventena. Depois do falecimento de Patrocínio, em 1967, o Terno foi definitivamente assumido por João trindade e desde então passou a ser conhecido pelo nome atual: Terno João Trindade. O Mestre faleceu em 1972, a partir daí o Grupo passou a ser comandado por Pedrinho, genro de João Trindade.

O atual Mestre do Terno, Pedrinho (FIG. 7), começou a fazer parte da folia em 1958, quando tinha 30 anos de idade. Sua história é um pouco diferente da história da maioria dos

³⁷ Esposa do atual mestre, Pedrinho.

foliões que, geralmente, iniciam na Folia bem mais novos. No entanto, a razão que levou Pedrinho a ingressar na folia é similar à de boa parte dos foliões, qual seja: o pagamento de uma promessa, conforme retrata as próprias palavras do Mestre:

Gostava de Folia, mas achava que não tinha dom! [...] Eu era casado com a filha do finado João Trindade, que era Mestre dessa folia [...] morava de aluguel e tinha poucos recursos e dificuldades, pois ganhava pouco e tinha os meninos: três filhos e minha esposa estava grávida do quarto filho. Então, o meu sogro levou a Folia lá em casa, isso em janeiro de 57. Depois do canto de agradecimento ele chegou até a mim e falou, olha Pedro, leva o quadro até o seu quarto e pede a Santos Reis uma casa. Isso em janeiro e em julho eu já estava na minha casa e rezando o terço de S. Pedro. Não foi assim tão fácil, mas naquele tempo os amigos ajudavam, agente fazia um mutirão, tinha folião que era pedreiro ou carpinteiro e ajudava com um dia de serviço, isso nos finais de semana. Meu sogro fez o pedido junto com a gente para que recebêssemos a bênção dos Reis, que o Divino Santos Reis intercedessem por nós, para conseguirmos nossa casa e eu iria participar da folia três noites, enquanto eu vivesse. E meu sogro falou: “agora você tem que cumprir!”, Ai comecei a acompanhar a folia e meu sogro passou os cantos pra mim. Até hoje eu lembro a primeira casa que eu cantei, e foi uma graça, nunca tinha cantado, de repente eu cantei, cantei como resposta, ai três anos antes dele morrer ele me entregou a Folia. Antes da folia não tocava e nem cantava, mas aprendi a cantar, aprendi a foliar!” (PEDRINHO, 2009)³⁸.



FIGURA 7 - Mestre Pedrinho

O Terno conta atualmente com aproximadamente 21 foliões, valendo destacar que esse número é bastante variável. A maioria dos integrantes tem idade superior a 40 anos, mas

³⁸ Entrevista gravada com Zoom-H4 no dia 17/02/2009

o Grupo também conta com alguns foliões mais novos, com idade que varia entre 8 e 25 anos, mostrando que, aos poucos, o Terno vai se renovando (FIG. 8).

Pedrinho além de mestre também é o imperador do Grupo. O giro inicia e termina em sua casa. O terno conta com dois coordenadores, Vivaldo e Zé Ico, que ajudam na organização do Grupo e na marcação do giro. Os instrumentos do Terno ficam guardados na casa do Mestre: três viola, um bandolim, uma caixa e dois pandeiros. Mas o Grupo também utiliza outros instrumentos, como violão, violino e violas, que pertencem aos foliões integrantes do Grupo. Além dos instrumentos, também ficam guardados na casa do mestre as *toalhas* e o *quadro*, símbolos sagrados da folia que serão apresentados e analisados no próximo capítulo.



FIGURA 8 - Terno de Folia João Trindade

O Terno de Folia Os Peixotinhos

O Terno de folia hoje denominado Os Peixotinhos foi formado na fazenda São João, zona rural de Montes Claros, por Jacinto Catirá, em função de uma promessa. Jacinto foi, então, o primeiro Mestre do Grupo, atuando nesta função até o ano de 1917³⁹, quando faleceu. A partir dessa época, o Grupo passou a ser comandado então pelo folião Manoel Soares Peixoto (Neco Peixoto), Avô de Carlos Ney, o atual mestre do Grupo. Nessa época, o Grupo ficou conhecido como Terno de Folia de Neco Peixoto. O Mestre Neco comandou o Grupo até 1967, ano do seu falecimento, quando o Terno foi assumido pelo seu filho, Darci Soares Peixoto. O Mestre Darcy, ficou á frente do Grupo até o ano de 1987, quando, por problemas de saúde, passou o comando para seu sobrinho Carlos Ney (FIG. 9), que até hoje exerce a função de Mestre.

³⁹ Dados informados pelo mestre Carlos Ney.



FIGURA 9 - Carlos Ney

O Mestre Carlos Ney⁴⁰ nasceu em 02 de março de 1959 e começou na Folia bem cedo, em 1968, aos nove anos de idade. O primeiro Grupo que participou foi o Terno de Seu Eurico, na comunidade de Lagoinha, também zona rural de Montes Claros. Comentando acerca de seu início da Folia, Carlos Ney declara: “*apesar de ser de uma família de foliões foi o mestre de outra folia, o finado Eurico, que me ensinou os primeiros passos e os primeiros acorde da folia*”. Ainda de acordo com as palavras do Mestre:

Quando pequeno ficava encantado com o tempo de Folia, aquilo era minha paixão, eles iam lá pra casa e minha mãe fazia um presépio. [...] naquele tempo tinha aquelas flores que ela colocava e o presépio era de papel de saco de cimento, tingido de carvão, depois jogava umas pedrinhas brilhantes, tinha um lírio que jogava... um jasmim, e ficava um cheiro mais bonito, mais gostoso! Ai eu fui entusiasmando com a Folia, ficava ansioso quando a folia chegava, naquela noite lá em casa eu não dormia (CARLOS NEY, 2009).⁴¹

O Terno de Folia Os Peixotinhos é composto, em média, por 16 integrantes, com faixa etária que varia de 14 a 60 anos de idade (FIG. 10). Além de Carlos Ney, que é responsável pelas principais atribuições do Grupo, dois outros membros são denominados de mestres: Compadre Louro e Tiquinho, ambos da família Peixoto, sendo netos dos fundadores do Grupo.

⁴⁰ João Carlos Nunes Peixoto

⁴¹ Entrevista gravada com Zoom-H4 no dia 26/02/2009

De acordo com Carlos Ney, “*Os Peixotos é uma família grande de forte tradição na folia*”. Apesar da existência dos três mestres, geralmente, quem cuida da organização e marcação do giro é o Carlos Ney. O giro desse Terno inicia na casa do Mestre Louro, na zona rural, região de Borá, mesma localidade onde o Grupo surgiu. Assim, no dia 24, acontece o terço e a visita a alguns sítios e casas de devotos na região. A realização do giro desse Terno é dividida entre a zona rural e urbana. No final do giro o quadro do Santo (elementos simbólico que será analisado no capítulo seguinte) é trazido novamente para casa do Compadre Louro. Diferente de outras Folias, o Terno Os Peixotinhos tem um automóvel, uma Kombi, que leva o Grupo às casas visitadas. A necessidade do automóvel, segundo Carlos Ney, se dá pelo fato dos longos trajetos que o Grupo percorre para realizar seu giro, alternando entre a cidade e a zona rural. No Terno Os Peixotinhos, o Imperador é escolhido a cada ano, podendo ser um dos foliões ou um devoto, desde que assuma a responsabilidade de organizar o arremate.

O instrumental do Terno é composto por: quatro violas, uma caixa, um cavaquinho, um pandeiro, um violão e duas rabecas. Todos os instrumentos ficam guardados na residência do mestre Carlos Ney, sendo que nesse Grupo não são utilizados instrumentos que não sejam do Grupo. As toalhas e o quadro do Terno ficam na casa do outro Mestre, compadre Louro.

Carlos Ney além de ser mestre dos O Peixotinhos, criou também um terno mirim, pois segundo ele: *a folia é uma devoção, um folclore que veio dos antigos e não pode acabar, vem do começo do mundo e vem de geração em geração e não pode acabar, por isso eu ensino as crianças, pra não acabar* (2009).



FIGURA 10. Terno de Folia Os Peixotinhos

Os dois Ternos pesquisados: similaridades e diferenças

A participação etnográfica no universo musical e cultural em geral da Folia de Reis em Montes Claros e a vivência, de forma mais específica, da performance musical dos dois Ternos estudados, permitiram estabelecer relações tanto entre a prática singular de cada Grupo quanto em relação a inserção dessas práticas no universo mais geral que constitui a Folia de Reis em Montes Claros atualmente.

Em linhas gerais, a Folia de Reis em Montes Claros possui diversos pontos comuns: como o canto a quatro vozes; o período de realização do festejo; a prática do giro noturno; a estruturação geral dos cantos durante a performance; e o uso de instrumentos como viola, caixa, rabeca e pandeiro, como base para o instrumental; entre outros aspectos. Segundo Reily (2004), as práticas performáticas empregadas no ritual apresentam paralelos, por se tratarem de formas musicais marcadas por características participativas. Em tradições como a Folia de Reis, a performance musical é contínua no decorrer da dramatização, organizando o roteiro ritual. Os estilos utilizados são guiados por uma orientação participativa, para que todos os devotos se mantenham constantemente engajados no decorrer da performance, o que determina certos traços compartilhados coletivamente.

Entretanto, há sim singularidades que estão no âmago da performance de cada Grupo. Entre os dois grupos estudados ficou evidente, por exemplo, que a maneira pela qual cada mestre conduz o seu terno é muito diferente. Uma diferença importante também está relacionada à idade dos mestres e, conseqüentemente, a valores relacionados a tradição, ressignificação, etc.

O mestre Pedrinho tem 82 anos de idade, 51 de folia. Segundo seu próprio relato, ao assumir o Terno ele procurou manter as mesmas características definidas pelo seu sogro, quando estava no comando. Assim, Pedrinho buscou manter o repertório, sem alterar as melodias e as letras. Da mesma forma, zela para a manutenção de foliões tradicionais do Grupo e, assim, uma boa parte dos integrantes atuais do Terno é contemporânea do Mestre Pedrinho, portanto ainda da época em que o mestre João Trindade era vivo. Outra característica marcante desses Grupos é o jeito de cantar “arrastado” em andamento bastante lento, o que dificulta, em parte, o entendimento das letras por parte dos ouvintes. Essa é uma forma de cantar muito comum em Montes Claros, nos grupos liderados por mestre mais velhos.

Já Carlos Ney, com apenas 51 anos de idade e 23 anos como mestre, tem a mudança como algo aceitável e, em alguns casos, até desejável. Ele conta que, quando o seu tio lhe

passou o comando do Terno, a primeira providencia que tomou foi mudar a maneira de cantar. Além disso, compôs novas letras e buscou imprimir um andamento mais rápido, substituindo, segundo ele: esta maneira *“de cantar, arrastado, que era o jeito de cantar do meu avô, e do meu pai. Eu mudei por um estilo mais moderno, mais rápido que é o que faço agora, porque da maneira deles o canto demorava muito* (CARLOS NEY, 2009).

Assim, tradição e inovação estão na base dos dois Grupos, mas enquanto o Terno de João Trindade visa preservar a base da tradição a partir da repetição e da manutenção de padrões, o Grupo Os Peixotinhos entende que a tradição para se manter viva precisa ser renovada, redefinida e alterada constantemente. Todavia, se encontram formas diferentes para valorar e manter aspectos relacionados a performance musical da tradição, mantém as bases fundamentais do que faz a Folia ser o que é: um grupos de devotos que se utiliza de cantos e danças para fins religiosos, demonstrando sua devoção ao Menino Jesus e ao Reis Magos. Além disso, compartilham um ciclo de amizade, de companheirismos, em que a concorrência não tem espaço. Segundo as próprias palavras dos foliões, a *“Folia é uma irmandade, todos são amigos não existe rivalidade”* (ZE ICO, 2009). É um *“sistema democrático, sistema solidário, [...] eu nunca vi alguém na folia chegar e falar: agora é eu que vou cantar, lá é tudo combinado!”* (JOÃO BALAIÓ, 2009).

Entre os Grupos há certo compartilhamento de foliões. Assim, é prática comum de muitas folias “pegar emprestado” foliões de outros Ternos para preencher alguma voz ou instrumento que falta. Uma expressão muito comum entre os foliões, quando vão tocar em outra folia, é a afirmação *“vou ajudar os companheiros”*, o que demonstra um compartilhamento de valores comuns em que a ajuda ao outro é fundamental para que todos cumpram a sua “obrigação” a sua devoção.

A configuração do rito e sua estrutura

A estrutura do ritual da Folia atualmente em Montes Claros segue um padrão básico que se divide em três pilares centrais: os acertos, o giro e o arremate. Cada um desses pilares tem uma função que ocupa lugares, hierárquica e simbolicamente, diferenciados dentro da estrutura geral da Folia. A performance geral da Folia se dá, fundamentalmente, a partir da conjunção das práticas musicais realizadas em cada um desses momentos, associadas, ainda, aos demais Eventos que marcam o mundo cultural da manifestação.

Os acertos

Antes da realização do giro, propriamente dito, o Terno de Folia se encontra algumas vezes para definir questões importantes do ritual. Nesses encontros, o Grupo reúne novamente os integrantes que, durante boa parte do ano, ficam dispensados de suas obrigações como foliões. Assim, cada Terno pode combinar, entre outros, aspectos importantes para a performance, a delimitação do trajeto a ser percorrido pela Folia, estabelecendo o roteiro das casas a serem visitadas. Geralmente, os dois Grupos pesquisados cantam em cerca de cinco ou seis casas por noite. Em cada casa, a performance dura em torno de uma hora.

Esses encontros antes da jornada são conhecidos como acertos. Em linhas gerais, são ensaios em que a Folia passa os cantos e as danças, como também o itinerário do giro, recomendações sobre o comportamento dos foliões durante o rito, entre outros aspectos. O depoimento do folião Bento⁴² ilustra as funções dos acertos. Segundo ele: *“outra função dos acertos, além de passar a música, é também pra ensinar as pessoas que não sabe e passar as recomendações sobre o comportamento dos foliões no giro* (BENTO, 2009).⁴³

Como nos acertos, os foliões amigos têm a oportunidade de se reencontrarem depois de quase um ano da última jornada. Esses momentos acabam se tornando, também, um importante espaço de sociabilidade para os participantes da manifestação. Com os acertos, os Ternos então acertam detalhes para que a performance musical possa acontecer da melhor forma possível durante o período de realização do ritual.

O giro

Os dois Ternos de Folia pesquisados iniciam os preparativos para giro na noite do dia 24 de dezembro, véspera de Natal, geralmente a partir das 20 horas, horário em que os integrantes dos Ternos começam a chegar à casa do Mestre, onde tradicionalmente inicia e termina o giro. Estando todos os foliões no local, acontece uma pequena confraternização para o Grupo. É um momento em que podem se cumprimentar, conversar e brincar de forma descontraída, enquanto são servidas comidas e bebidas. Nesse momento, de acordo com as palavras do Mestre Pedrinho, os foliões *“colocam a prosa em dia”*. Depois do lanche, os foliões *“brincam”*⁴⁴ alguns guaianos, um aquecimento para a *“dura”* jornada que está prestes a começar.

⁴² Bento Paulino de Souza nascido em 27/03/1926, integrante do terno João Trindade

⁴³ Entrevista gravada com Zoom-H4 no dia 28-03-2009

⁴⁴ Expressão que os foliões usam, quando vão dançar o lundu e o guaiano.

Próximo à meia noite, o Terno de Folia reúne-se na sala, onde afinam os instrumentos. Os foliões não usam o termo afinar, ou afinação, para se referir a esse processo. Eles chamam de acertar! Como enfatizam em suas falas: “*vamos acertar os instrumentos*”. Nesse processo, busca-se a altura ideal para os instrumentos. Para eles, o acerto tem que ser feito de forma que afinação não fique nem baixa e nem alta demais, criando, assim, um padrão favorável para a execução dos cantos. Durante a afinação, os foliões ficam bastante concentrados, o que demonstra que esse é um processo importante para a performance. O ato de “*acertar*” os instrumentos é um princípio fundamental para que o canto, momento de grande destaque na estrutura ritual, possa acontecer da melhor forma possível.

O processo de afinar exige do tocador uma acurada percepção auditiva. Apesar de a maioria dos foliões ter a capacidade de afinar seu instrumento, é confiado a um folião a responsabilidade da verificação de todos os instrumentos. Durante o trabalho de campo, pude identificar os foliões que desempenhavam essa função. Um que se destacou pela sua acuidade auditiva foi Jaime⁴⁵, um folião tímido, mas muito admirado por seus companheiros. As palavras do próprio Jaime retratam a sua função e importância no processo de afinação: “*eu sou afinador de instrumento na folia. Se eu não tiver, eles pode até conseguir afinar, mas eles têm aquela confiança em mim! Logo, quando eu chego, eles me chama e vai logo me passando uma rabequinha, uma viola* (JAIME, 2009).⁴⁶

Aproximando-se da meia noite, o mestre pede que todos se agrupem na sala e começa a distribuir as toalhas (FIG 11, 12). Após colocarem a toalha em volta do pescoço, beijam o quadro que está ao lado do presépio e começam a rezar o terço (FIG 13, 14). O terço⁴⁷, assim como outras práticas comunitárias, contribui para a construção do contexto simbólico católico-popular no qual a Folia de Reis está inserida. Práticas como a de rezar o terço podem assumir diferentes significados, que são estabelecidos pelo jogo de trocas entre os devotos e os santos. O terço acontece diante da lapinha com as imagens dos santos de devoção do dono da casa e/ou com a figura do Menino Deus. O terço é concluído à meia noite e com uma atitude solene, concentração e seriedade o terno inicia o primeiro canto. Uma análise mais detalhada dos elementos simbólicos que compõem o mundo religioso da Folia será realizada no capítulo seguinte.

⁴⁵ Jaime Fróes Prates nascido em 17/08/1956, violonista e integrante do Terno João Trindade

⁴⁶ Entrevista gravada com Zoom-H4 no dia 16-02-2009

⁴⁷ O Terço é um conjunto de Ave-Maria e Pai Nossos, são 50 (cinquenta) Ave- Maria rezada em grupos de 10 (dez) que se chamam mistérios: Mistérios gozosos: anunciação do anjo, visita de Maria a Isabel, nascimento de Jesus, apresentação de Jesus no templo e encontro de Jesus entre os doutores;



FIGURA 11 – Terno João Trindade



FIGURA 12 - Terno Os Peixotinhos



FIGURA 13 - Terno João Trindade



FIGURA 14 - Terno Os Peixotinhos

Ainda na casa do Mestre, o primeiro canto da noite é aquele que narra a história do nascimento do Menino Jesus: Canto da Noite de Natal ou Canto do Nascimento. Essa música também louva à Virgem Maria, pelo seu filho nascido. É a noite de natal, noite abençoada em que nasceu o Menino Deus, a letra enfatiza:

*O que noite tão bonita
Do natal do salvador
Que desceu lá dos céus a terra
Jesus cristo redentor*

Terminado o canto o mestre saúda a todos, gritando em um tom moderado: “viva a Santos Reis, viva aos foliões, viva a todos que estão presentes e viva ao nosso senhor Jesus Cristo”. Após a fala do Mestre, todos respondem: “viva!”. Em seguida acontecem pequenos

discursos, o Mestre geralmente agradece a participação de todos os foliões e fala sobre o giro fazendo algumas recomendações sobre os procedimentos esperados durante as jornadas. Faz ainda alguns avisos gerais, deixando todos cientes do itinerário do giro e das demais questões que permeiam a performance. É comum, após a retirada do quadro, que fica próximo à lapinha⁴⁸, os foliões fazerem reverência e beijar esse objeto sagrado. Essa noite pode ser vista como o início do ciclo ritual da Folia. Ciclo que será fechado no dia 06 de janeiro, com o retorno da Folia à casa do Mestre. Concluídos essa fase inicial o Grupo inicia a primeira noite de jornada.

O mestre Carlos Ney, do Terno Os Peixotinhos, relata como é o ritual da sua folia na noite de natal:

Começa na casa do outro Mestre, o compadre Louro. Faltando 30 minutos pra meia noite a gente afina os instrumentos e faltando 10 minutos pra meia noite a gente entra pra sala onde ta a lapinha.. Em silencio ajoelha e todos reza também em silencio até a meia noite... depois faz o canto de saída que é o canto de nascimento de Jesus e depois do canto é rezado o terço. Logo após o terço é servido o jantar e algumas bebidas e inicia as brincadeiras com lundus e Guaianos, mas não faz mais nenhuma toada. Depois é a saída para o giro. Por estar tarde da noite só canta em duas ou três casas (CARLOS NEY, 2009).

A Folia de Reis não sai pelas ruas em desfile aberto (FIG. 15, 16). Ela anda em silêncio pelos caminhos escuros da zona rural ou pelas ruas pouco iluminadas das periferias das cidades, sendo pouco vista pelo povo. Isso se deve ao seu caráter noturno, sendo sua realização direcionada a um público que tem proximidade com o ritual, principalmente os devotos de Santos Reis. Tendo em vista que é uma prática restrita a uma pequena parcela de participantes, constituída pelos membros dos Grupos e a comunidade que os recebem, o número de adeptos é demasiadamente pequeno. O culto tende a ser reservado, pois é visto apenas pela família do dono da casa e alguns poucos convidados fazem parte da audiência do ritual.

⁴⁸ Presépio.



FIGURA 16 - Terno João Trindade



FIGURA - 17 Terno Os Peixotinhos

Os Ternos andam em silêncio pelas ruas, não se organizando em fileiras, apenas tendo como obrigação estar com o quadro dos Santos Reis sempre à frente. A marcha da Folia pelas ruas, como já citado antes, é, como o canto, um momento de introspecção, pois o Terno se concentra para chegar à próxima casa e, mais uma vez, rememorar a visita do Reis Magos a Belém.

Chegando à primeira casa do giro, o Terno pára nas proximidades para acertar os instrumentos, necessidade constante durante a performance, haja vista que os instrumentos no decorrer da noite, quando em contato com o sereno e o frio, desafinam constantemente. Depois de todos os instrumentos acertados, a Folia vai até a casa. Tradicionalmente a Folia canta na porta (FIG 18) das casas visitadas. Este costume de cantar na porta é oriundo ainda dos contextos rurais da Folia. Porém, atualmente, essa prática tem mudado consideravelmente, por algumas características citadinas: o grande número de vizinhos, sendo necessário certo cuidado para não incomodar, e os altos muros das casas atualmente. Portanto, o canto de chegada, nos dias de hoje, com raras exceções, é feito dentro da casa. Vale destacar que, principalmente no Terno João Trindade, mesmo o Grupo entoando o primeiro canto já dentro da casa, o dono da residência e os seus familiares só devem aparecer na sala depois da realização do canto de chegada.



FIGURA 18 - Canto de chegada ou Canto de porta.

Geralmente, quando a Folia chega às casas, já encontra a porta entreaberta, tendo em vista que a visita é combinada previamente com o dono da casa. No caso do canto acontecer fora da casa, a porta só deve ser aberta no final da música. O primeiro a entrar na casa visitada é o folião que carrega o quadro. Ele deve se posicionar em um canto da sala, ao lado da lapinha. Logo em seguida, entram os demais foliões, um a um. Devagar e em silêncio se acomodam no meio da sala e se posicionam (FIG 19), virados para o quadro e a lapinha. De maneira geral, as vozes ficam à frente, mais próximas ao presépio e os instrumentos de percussão no fundo, mas o posicionamento depende do tamanho da sala e do espaço disponível para a performance. Assim, o Grupo está pronto para dar início à apresentação musical, sendo que é no interior da casa que, fundamentalmente, acontece a performance. O canto de chegada é o primeiro a ser entoado, saudando Jesus nascido, a sagrada família, e o dono da casa com toda sua família, conforme destaca a letra da música:

*Meu senhor dono da casa
Recebei com alegria
Recebei a Santos Reis
Com sua nobre Folia*



FIGURA 19 – Esquema da Folia

Durante cerca de vinte minutos, foliões e devotos permaneceram envoltos numa esfera de sacralidade em que a música desempenha função central. O tempo de duração de cada canto tem pequenas variações entre os dois Grupos pesquisados. Variações essas que estão relacionadas com uma característica já apresentada anteriormente, qual seja: o Terno João Trindade tem um andamento mais “arrastado”, o que faz, conseqüentemente, que as músicas tenham uma duração maior. Esse é um diferencial entre os dois Ternos que, conforme destacado, tem relação direta com a idéia de “tradicional” utilizada pelos os dois Grupos. Para o Terno João Trindade, o tradicional implica em manter as músicas como eram realizadas no passado, com mesmo andamento, letra etc. Para os Peixotinhos, a tradição implica mudança, mantendo suas bases fundamentais, mas incorporando novos elementos como: aumentar o andamento para que as músicas não fiquem muito “arrastadas” e “demoradas”, inserir novas letras e até novas músicas etc.

Chegando ao final da primeira música, dá-se início ao Canto de Saudação à Lapinha. Esse último retrata a saudação ao menino Jesus e à Virgem Maria no momento de chegada à lapinha, conforme ilustra a quadra a seguir:

*Na chegada da lapinha
vamos dar a saudação
nos saudamos a Virgem Maria
Com o menino Deus na mão*

Vale salientar que o canto de saudação à lapinha só é entoado se na casa houver o presépio. Apesar de o ritual dos dois Ternos serem semelhantes em muitos aspectos, há uma diferença em relação à apresentação dos cantos iniciais. No Terno João Trindade o canto de chegada é “*emendado*” com canto de saudação à lapinha. Já nos Peixotinhos, as duas músicas são apresentadas separadamente, podendo, inclusive, o canto de chegada ser omitido. Assim, algumas vezes, o Grupo quando entra na casa dá início diretamente ao canto de saudação à lapinha

Nos dois cantos⁴⁹ iniciais da performance da folia, não existem movimentos coreográficos. No entanto, vale destacar que, no Canto de Saudação à Lapinha, é comum os integrantes dos Ternos se ajoelharem⁵⁰ (FIG. 20) em devoção, uma espécie de reverência à lapinha e aos Três Reis. Esse momento é retratado nas duas quadras que transcrevo a seguir:

*Ajoelhai meus companheiro
os Três Reis ajoelhou
no altar da Virgem Maria
de joelhos se prostrou.*

*Levantai meus companheiros
vamos receber as bênçãos
no altar da Virgem Maria
acendeu três velas bentas.*

⁴⁹ Sempre que os cantos são finalizados a uma série de vivas acontecem (viva o nosso senhor bom Jesus, viva os três Reis Santos, viva o dono da casa, viva a nossa folia e a todos que estão presentes).

⁵⁰ Esse momento não acontece no terno João Trindade.



FIGURA 20 – Saudação à lapinha

A introspecção, formalidade e solenidade dos dois primeiros cantos, na fase seguinte da performance, cedem lugar à descontração e informalidade do lundu e dos guaianos. Assim, com o toque da caixa e da viola inicia outro momento importante da performance, o momento de “*brincar*” e divertir o dono da casa. Tem início, então, a execução do lundu, dança de caráter instrumental e sapateados e o guaiano dança composta pelo canto palmas e sapateado. Comentando aspectos da performance da Folia na região do ABC Paulista, que se assemelham ao contexto de apresentação do lundu e do guaiano em Montes Claros, Suzel Reily afirma que:

[Tais práticas se] expressam abertamente através de linguagem corporal: os participantes se voltam uns para os outros para indicar sua identificação com seu pares; e eles se olham e sorriem, confirmando a presença e contribuição dos outros. Dada sua ênfase sobre a sociabilidade da performance musical e da dança, os devotos acentuam os processos de interação social no qual se engajam durante a performance, expressando abertamente o seu prazer na atividade grupal (REILY, 2004, p. 146).

Com a inserção desse momento da performance, o corpo assume outra postura e as faces sérias e concentradas durante os cantos solenes se tornam mais relaxadas e descontraídas. A postura mais introspectiva é substituída por uma maior movimentação dos corpos e, dessa forma, os foliões dançam, circulam e tangem mais forte seus instrumentos. A interação muda de tonalidade. Nesse sentido, embora a relação continue sendo de troca e reciprocidade, os santos não tem um posição de tanto destaque nesse momento, e a interação entre os humanos, foliões, moradores e ouvintes se dá de forma mais intensa.

No momento seguinte às danças, o dono da casa procura retribuir a visita da Folia, beijando o quadro de Santos Reis, levando-o a todos os cômodos da casa para que seu lar seja

abençoado, dando sua oferta⁵¹, e oferecendo comida e bebida, como forma de homenagem, respeito e agradecimento aos foliões e aos Reis Magos. Os foliões retribuem com suas performances musicais. Nessa direção, enquanto a família oferece comida e bebida, os foliões oferecem seus serviços como hábeis tocadores, dançadores e cantadores. Essa relação de troca é destacada por Brandão, refletindo sobre o contexto geral da Folia de Reis, quando descreve que:

Esta é a estrutura da Folia. Em nome de pedir e de receber bens materiais – para si próprios durante a jornada (comida e hospedagem), e para os outros, depois dela (dinheiro e bens) – os foliões são obrigados a retribuir por meio de dádivas sociais (a proclamação do valor moral do gesto do doador) e espirituais (bênçãos e pedidos de proteção divina). Promesseiros e devotos, contra-atores da Folia, “dão” porque estão incorporados ao ritual, e “dar” é um dos seus momentos. Mas eles “dão”, também, porque a crença simbólica, que garante com palavras a legitimidades de trocas, proclama a reciprocidade desejada: o doador será abençoado nesta vida e/ou na outra; os seus bens serão proporcionalmente aumentados; os seus familiares e os seus animais serão protegidos. Todos acreditam que o ato de dar “obriga” Deus a retribuir, em nome dos Três Reis (mediadores sobrenaturais) e através do trabalho religioso dos foliões (mediadores humanos). O dom, a coisa dada, dirige o contradom, a coisa retribuída, pelo seu poder: o dinheiro atrairá mais dinheiro; o frango, o porco e o gado atrairão proteção necessária sobre os seus iguais, restados na casa de quem os deu (BRANDÃO, 1981 p. 45).

No mundo da Folia, todos os envolvidos no ritual têm obrigações e compromissos e devem cumpri-los da melhor forma possível. O dono da casa tem obrigações por receber a folia, que em nome de Santos Reis veio lhe abençoar; os Foliões precisam cumprir sua jornada sagrada, não podendo negligenciar o compromisso com os Santos. João Balaio, devoto, que sempre recebe Ternos de Folia em sua casa, retrata que para receber bem um Terno de Folia é preciso, *“além da devoção, [oferecer] a comida básica do folião. [Que é] farofa de carne, biscoito de goma e café. O melhor jeito de receber uma Folia é oferecer essas coisas (JOÃO BALAIIO, 2009).* Para os foliões, a boa alimentação é fundamental para que possam continuar sua jornada noturna, conforme enfatiza Zé Ico: *“o folião tem que comer muito, pois a jornada é longa. A gente come e bebe, mas como a gente sapateia e anda muito parece que a barriga esvazia rápido” (ZÉ ICO, 2009).*

Esses momentos da performance são espaço de sociabilidade, de brincadeiras entre as pessoas (foliões, dono da casa e sua família, e ouvintes em geral). São momentos de grande interação, pois “todos podem brincar com todos” (CHAVES. 2009). Durante as brincadeiras também ocorre a execução de músicas que não pertencem ao repertório tradicional da

⁵¹Doação feita pelo dono da casa ao terno de folia.

performance musical da Folia, principalmente quando a visita é na casa de um dos foliões, onde se sentem ainda mais à vontade. Os foliões tocam e cantam, então, músicas conhecidas socialmente. No Terno de João Trindade denominam esse repertório de “*moda sentada*”⁵².

Após a refeição, o Terno volta a “*riscar*”, termo que se refere ao ato de começar o toque ou a dança, num animado e ligeiro guaiano. Terminado os brinquedos, como a jornada ainda é longa, os foliões se reorganizam na sala. Voltando ao posicionamento, dão início então ao tom solene novamente e iniciam o canto de agradecimento. Nessa música, agradecem as ofertas (a comida, a bebida e/ou algum dinheiro recebido) e pedem licença para a retirada rumo a uma nova visita noturna. Assim o rito se encerra na residência.

*Da licença meu companheiro
Para nos arretirar
Que a noite é muito pequena
Temos muito que andar*

Em linhas gerais, a seqüência descrita acima se repete em todas as casas, com pequenas variações. A exceção fica por conta da casa do pouso, ou seja, a última residência a ser visitada, onde a folia encerra as atividades da noite. O pouso está associado às paradas dos Reis, em seu caminho a Belém. Na casa onde acontece o pouso a Folia entoa somente o canto de chegada, anunciando a presença do Santo, ficando para a noite seguinte a continuidade do ritual. Assim, a casa do pouso é a primeira a ser visitada no dia seguinte. É nessa residência que os foliões guardam os seus instrumentos, toalhas e o quadro, geralmente no quarto do dono da casa, sobre a sua cama (FIG. 21). O Terno, então, retorna a essa residência no início da próxima noite para continuar o ritual, como relata Zé Ico: “*quando chega ao pouso a gente canta somente o canto de chegada. Outros cantos e as brincadeira acontece na outra noite, quando a folia retorna ao pouso* (ZÉ ICO, 2009).

⁵²Cantar “*moda sentada*” é o ato de entoar canções que não pertence ao repertório tradicional da folia (característica do terno João Trindade).



FIGURA 20 – Instrumentos do Terno sobre a cama do morador

É na visita às casas que acontecem a distribuição de bênçãos, refeição, ofertas, agradecimentos e despedida. Embora muitos aspectos do ritual se repitam, na prática nunca são exatamente iguais. Numerosos fatores influem para que cada visita se configure como um evento particular. Todavia, a base do ritual é mantida e há um conjunto de elementos que criam os alicerces e os pilares sobre os quais se configuram a performance musical. Nesse sentido, concordo com Suzel Reily de que:

A performance musical é continua no decorrer da dramatização, organizando o roteiro ritual. Os estilos utilizados são guiados por uma orientação participativa, para que todos os devotos se mantenham constantemente engajados no decorrer da performance. Assim como uma infinidade de outras tradições participativas, os estilos são altamente repetitivos e aderem a uma rígida estrutura formal, elementos estes que permitem que os participantes aprendam suas partes com relativa facilidade e possam entrar na esfera performática sem a necessidade de extenso treinamento prévio (REILY, 2004, p. 144)

A partir das discussões apresentadas fica evidente o papel central que o giro desempenha no processo ritual da Folia. Ao longo dos 12 dias em que acontece, o giro engendra significados e eficácia ao ritual, caracterizando experiências diferenciadas de acordo com a casa visita e estabelecendo relações de devoção, dedicação e divertimento entre os foliões. A jornada de realização do Giro é concluída com o arremate que fecha o ciclo ritual.

O Arremate

O arremate acontece, portanto, no dia 06 de janeiro, dia de Santos Reis. O evento pode acontecer na casa do Mestre, na casa de outro folião ou, ainda, na casa de algum devoto que se ofereça para organizar o arremate. A performance durante o arremate segue a seguinte estrutura: primeiramente, é entoado o Canto de Saudação à Lapinha; em seguida reza-se o

terço do rosário oferecido ao menino Jesus e aos três Reis Magos; depois é servido um jantar aos foliões e aos demais presentes; após o jantar, os foliões realizam os lundus e guaianos; por fim, encerrando o arremate, é realizado o canto de despedida. No Terno Os Peixotinhos, o arremate é realizado na madrugada do dia 06 de janeiro. Nesse dia, o Grupo realiza o giro normalmente e, quando chega à última casa, faz o arremate. Já no Terno João trindade o giro se encerra na madrugada do dia 06, e o arremate acontece no início da noite do mesmo dia.

O arremate na Folia de Montes Claros, especificamente no universo dos Grupos pesquisados, se assemelha às definições apresentadas por Bitter em relação a um contexto de Folia de Reis do Rio de Janeiro. Pelas palavras do autor:

Trata-se efetivamente de uma ostentosa cerimônia marcada por ações religiosas, estímulos sensoriais de todo tipo, com fartura de comida e bebida. Dimensões morais, religiosas, espirituais, mundanas, se entrelaçam para configurar a festa como um “fato social total” [...]. A festa, bem como o circuito de visitas, instaura um tempo especial, o tempo dos Reis Magos, em contraposição ao tempo cotidiano. Trata-se de um tempo reversível, recuperável e, de certo modo, deslocado da vida diária, impondo-se de forma estrutural, produzindo efeitos sobre a organização social. É um tempo em que os homens se sentem mais próximos de suas divindades e mais distantes das vicissitudes mundanas. Nele mergulhados, *foliões* e *devotos* possivelmente sentem-se mais protegidos das incertezas, tensões sociais e carências da vida diária (BITTER, 2008, P.71)

O arremate marca, portanto, o momento de despedida da Folia, sendo que eventualmente os Grupos podem até se reunir em outros momentos, como nos encontros de Grupos de Folia. Mas, por mais significativo que sejam para a manifestação, os outros eventos têm características diferenciadas do compromisso e da forte jornada que marca a realização do giro ao longo do período natalino. Portanto, fechar essa etapa representa concluir adequadamente a obrigação, que, por mais um ano, levou aos Santos Reis a devoção, o respeito e a fé engendrada na performance musical.

Apresentados traços marcantes da Folia de Reis em Montes Claros, com ênfase a aspectos específicos dos dois ternos estudados, no capítulo seguinte, apresento, então, as bases do universo simbólico que constitui a Folia e que, portanto, definem elementos fundamentais que estão presentes nas suas estruturas sonoras e nas dimensões culturais mais abrangentes que caracterizam as suas performances musicais.

CAPÍTULO III

O universo cultural e simbólico da Folia de Reis em Montes Claros

*Ô meu nobre morador
Boa nova eu vim lhe dar
Já chegou meu Santos Reis
Que veio lhe visitar*

O universo cultural da Folia de Reis em Montes Claros é marcado por uma série de representações simbólicas que fazem de imagens, ações e outros atributos da performance veículos de comunicação com o mundo sagrado. Nesse cenário, os espaços de performance, bem como todos os elementos sacralizados que os compõem para dar forma ao rito da Folia, constituem o contexto cultural da manifestação. Contexto esse que faz com que as músicas, os giros, os arremates, as imagens, as coreografias e todos os demais aspectos que caracterizam a performance musical ganhem sentido e significado próprios, configurando um mundo mágico e repleto de eficácia e significância.

A cultura se constitui de signos e símbolos; ela é convencional, arbitrária e estruturada. Ela é constitutiva da ação social sendo, portanto indissociável dela. O significado é resultante da articulação, em contextos específicos e na ação social de conjuntos, símbolos e signos que integram sistemas. Em consequência disso, os eventos culturais devem ser pensados como totalidades, cujos limites são definidos a partir de critérios internos às situações observados. Embora os símbolos culturais tenham existência coletiva, eles são passíveis de manipulação. Articulam-se no interior de uma mesma cultura, concepções e interesses diferentes ou mesmo conflitantes (ARANTES, 1998, p. 50-51).

Partindo dessa perspectiva, descrevo e analiso, nesta parte do trabalho, os espaços e eventos que constituem o universo da Folia de Reis em Montes Claros. Apresento também um panorama geral do universo religioso da manifestação, destacando os principais elementos simbólicos que constituem a prática ritual da Folia. Por fim, destaco os elementos centrais que caracterizam a estrutural ritual da Folia de Reis em Montes Claros na atualidade, refletindo sobre suas características e implicações para definição da performance musical da manifestação.

Os espaços e contextos de performance da Folia em Montes Claros

Para a performance da Folia de Reis ser realizada basta que haja um espaço disponível e a intenção de alguém ou alguma instituição de receber um Grupo de Folia. Assim, a prática da manifestação pode acontecer numa sala, numa igreja, num palco de um evento qualquer, etc. Os Grupos, geralmente, não costumam fazer exigências quanto ao tamanho do espaço e/ou qualquer outro aspecto estrutural, estando bastante disponíveis para atender aos convites de visita em diversos contextos. Esse fato faz com que, inclusive fora do período de realização do festejo em Montes Claros, os Grupos se disponham a realizar apresentações, participando de alguma atividade e/ou evento específico, quando convidados.

Todavia, mesmo havendo certa flexibilidade para a realização das práticas culturais, há, na Folia em Montes Claros, ciclos de festas e eventos definidos e consolidados que constituem os contextos de performance da Folia de Reis na atualidade. Trata-se de contextos tradicionalmente estabelecidos que, durante o ciclo natalino, compõem os principais locais e situações em que acontecem as performances musicais dos Grupos. Apresento, a seguir, os principais ventos e espaços que marcam o circuito cultural da Folia de Montes Claros.

O ciclo das festas e visitas

As atividades da Folia, realizadas ao longo do ano, incluem acertos, giros (também chamados de jornadas) no período natalino, realização da festa de arremate e os encontros de folias. Entre as diversas atividades, o giro, realizado entre 25 de dezembro e 06 de janeiro, ocupa lugar central na rede de trocas entre foliões e devotos, consistindo também em uma fase preparatória para a realização da festa de arremate. Detalhes mais específicos sobre a estruturação do Giro serão apresentado mais adiante neste capítulo.

Os acertos consistem na preparação dos Ternos para o período de visitas às casas, como se fosse um ensaio. Iniciam-se a partir do mês de novembro, sem uma data fixa, ficando a cargo do mestre essa definição. Geralmente, os acertos acontecem aos sábados à noite, excetuando o caso de algum convite especial de um devoto que queira pagar promessa e/ou receber o Terno em sua casa por qualquer outra razão. Assim, os acertos podem também ter uma função de visita. Em geral, os Ternos de Folia não necessitam de muitos encontros para os acertos, como é o caso dos dois Grupos que pesquisei. Ao longo do trabalho de campo, cada Grupo pesquisado realizou apenas três acertos. Segundo enfatiza o folião Zé Ico, como *“a Folia está sempre pronta para uma eventual necessidade”* (ZÉ ICO, 2009), não é preciso muitos acertos para que o Grupo esteja preparado para a performance.

Uma atividade importante exercida pela Folia antes do ciclo natalino é o dia de Santa Luzia, comemorado no dia 13 de dezembro. Nessa comemoração, os Grupos visitam a casa de um devoto da santa. Os Grupos de Folia de Santos Reis participam dessa devoção à Santa Luzia, cantando os mesmos cantos que utilizam durante o Festejo de Santos Reis, incluindo cantos de chegada, lundus, guaianos e canto de despedida.

Assim, o período de festas e visitas da Folia pode ser estendido, incluindo datas que antecedem e sucedem o ciclo natalino. Todavia, essas são datas vinculadas à devoção de outros santos e/ou algum evento extraordinário que pode ser incorporado às atividades do Grupo. Um exemplo dessa natureza são os encontros de Folia, apresentados mais adiante neste capítulo que acontecem geralmente fora do período natalino. Entretanto, em linhas gerais, na cidade de Montes Claros, e mais especificamente no que diz respeito aos Grupos estudados, o período que congrega, de fato, as atividades relacionadas à **Folia de Santos Reis** ocorre efetivamente no ciclo natalino, de 25 de dezembro a 06 de janeiro.

A Festa de Santos Reis de Montes Claros

Um importante cenário referencial para a Folia de Reis em Montes Claros é a Festa de Santos Reis que se tornou um evento tradicional no calendário festivo-religioso da cidade. A festa acontece efetivamente no período de 24 de dezembro a 06 de janeiro, no bairro Santos Reis, sendo dedicada aos três Reis Santos. O Evento é Coordenado pela Igreja Católica e pelo Conselho Comunitário da Paróquia de Santos Reis, contando ainda com o apoio do SESC⁵³ e algumas empresas privadas.

Na atualidade, a Festa de Santos Reis se tornou um evento regional que conta com grande estrutura, atraindo participantes de todos os locais da cidade e também de municípios circunvizinhos. Essa tradição festiva acontece desde 1932 e, portanto, há 78 anos une pessoas em devoção aos seus santos católicos, santos que são respeitados, admirados e cultuados através do ritual da Folia. No entanto, dada a projeção que ganhou na atualidade, não só os devotos participam, mas pessoas da comunidade em geral que vão em busca do entretenimento propiciado pela Festa.

Esse forte Evento em torno da Folia montesclarensense e do Norte de Minas em geral, também está vinculado com a origem rural da manifestação, conforme discutido no capítulo anterior. Na década de 1930, quando o bairro de Santos Reis ainda era uma fazenda, funcionava como um ponto de pouso, para descanso de tropeiros e boiadeiros dos vilarejos e

⁵³ Serviço Social do Comércio.

fazendas mais distantes. Segundo Aquino (2007), no livro intitulado *Comunidade Santos Reis uma história...*, que retrata aspectos históricos do Bairro, o então proprietário da fazenda que deu origem à Comunidade de Santos Reis, Pedro Xavier de Mendonça, sonhou com três aves brancas pousando em seu quintal, onde era o ponto de descanso dos tropeiros. Ele, que estava muito doente, interpretou o sonho como se fosse a visita dos Três Reis Magos. Como devoto e Folião, fez o que é comum aos seguidores desses santos, tratou rapidamente de fazer uma promessa: “se fosse curado construiria uma capela e uma gruta em sua fazenda em homenagem aos Santos Reis” (AQUINO, 2007). Ficando curado, o senhor Pedro Mendonça tratou de cumprir a promessa, construindo a gruta e a capela que passou logo a receber peregrinações de foliões e devotos durante todo o período em que se comemora a Festa de Santos Reis, fenômeno que vem acontecendo, então, desde 1932. Nas palavras de Aquino:

A peregrinação do povo aumentava cada vez mais naquela capela, o padre da época, autorizou o funcionamento da capela e de vez em quando era celebrado missa, o Sr. Pedro e seus amigos foliões, juntamente com outros moradores, resolveram no final de cada ano, promover os festejos de Santos Reis. Fundou-se o primeiro terno de pastorinhas que assim como os foliões nesta época de festas natalinas saíam de casa em casa animando as noites. O encerramento era feito na casa de seu Pedro que durante dias ia de casa em casa pedir doações (AQUINO, 2007, p. 20).

A pequena fazenda do Senhor Pedro Mendonça transformou-se no bairro Santos Reis e a pequena capela hoje é uma grande igreja (FIG. 1) dedicada aos três Reis Santos. A gruta ainda continua ao lado da igreja, como foi construída em 1932 (FIG 2). A Festa ganhou outras proporções, tornando um Evento conhecido em todo o Estado, recebendo nos 12 dias de Festa, aproximadamente, 40 mil visitantes (JORNAL O NORTE, 2009, p. 6.).

A festa tem uma extensa programação religiosa que inclui procissões e missas todos os dias, novenas, exposição de presépios, levantamento de mastro em homenagem aos três Reis Magos, apresentação de Ternos de Folia e pastorinhas, shows com corais e artistas da região, além de barracas com bebidas e comidas típicas (FIG. 3, 4, 5, 6, 7 e 8) .

Na pequena gruta, que na verdade é uma lapinha, tendo no seu interior a cena do nascimento de Jesus e a foto do seu fundador, a peregrinação dos Ternos de Folia continua a acontecer seguindo um ritual similar ao estabelecido há muito tempo atrás. Assim, foliões de todos os cantos da região (FIG. 9, 10, 11, 12, 13 e 14), seja da zona urbana ou rural, iniciam na madrugada do dia 06 de janeiro a cantoria na gruta, louvando os Reis Magos. Momento privilegiado para ver a diversidade e a dimensão da manifestação da Folia na região.



FIGURA 1- Igreja de Santos Reis



FIGURA 2 - Gruta



FIGURA 3 - Missa dos foliões e Pastorinhas



FIGURA 4 – Devotos durante a festa



FIGURA 5 - Barracas com comidas típicas



FIGURA 6 – Almoço dos foliões



FIGURA 7 - No interior da gruta e ao lado a foto do seu fundador



FIGURA 8 - Devotos saudando os Santos



FIGURA 9 – Folihões saudando a Gruta



FIGURA 10 - folihões esperando para cantar na gruta



FIGURA 11- Terno Joaquim Pólo



FIGURA 12 – Terno Reis Em Marcha



FIGURA 13 - Folião afinando a rabeca

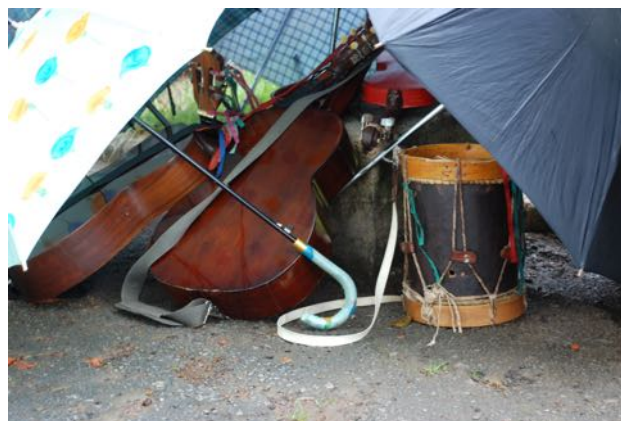


FIGURA 14 – Instrumentos da Folia

Os Encontros de Folia

A Folia de Santos Reis difere de outras manifestações da cultura popular por possuir um caráter essencialmente noturno. Geralmente, fazem parte do universo da manifestação as pessoas que recebem os Grupos em casas, como os seus convidados, e alguns devotos que acompanham o rito anualmente, sendo, então, uma manifestação pouco vista diretamente pela maioria da população, à exceção de eventos como a referida Festa de Santos Reis.

Outro evento relacionado ao universo da Folia que conta com grande participação da população e tem grande visibilidade social são os encontros de Folia. Esses eventos geralmente acontecem durante o dia e, por essa razão, oferecem a uma parcela maior da população a oportunidade de participar mais efetivamente do universo da manifestação. Os encontros permitem ainda à Folia de Reis e aos seus praticantes a oportunidade de uma audiência mais ampla, sendo, também, uma forma de obterem maior reconhecimento social.

Os encontros se caracterizam pela reunião de vários Ternos de Folia em um local público, sendo geralmente promovidos pelas comunidades rurais no entorno da cidade de Montes Claros. Especificamente no contexto urbano do município, teve início, no ano de 2008, o Encontro de Folias de Montes Claros, promovido pela prefeitura da cidade. Se comparado com outros eventos, ainda é incipiente, tendo pouca participação dos grupos locais, que dão preferência aos encontros nas comunidades rurais.

O foco do Evento é, de fato, um “encontro” e, portanto, em nenhum momento, há estímulo à competição entre os ternos. Pessoa (2007), analisando a caracterização de encontros de grupos de Folia, mais especificamente no Estado de Goiás, descreve que o encontro se configura como uma grande celebração, na qual os foliões de cada terno têm a oportunidade de conhecer como se constituem outros grupos, podendo perceber que eles renovam enormemente seus sentimentos de pertença à devoção. Nesse sentido, vendo os

outros se apresentando e sendo vistos por uma enorme audiência, saem fortalecidos, com a convicção de que o que fazem têm sentido e valor, inclusive socialmente. De maneira geral, então, os encontros de ternos de Folia acabam servindo para que pessoas que não puderam acompanhar a Folia de Reis durante os festejos natalinos possam, num só dia, assistir a performances de vários grupos num mesmo evento.

Os encontros de Folia que acontecem no Norte de Minas, em sua maioria, ocorrem fora do ciclo natalino, sempre após o arremate das Folias. Esses encontros normalmente são realizados em localidades pequenas, próximas a Montes Claros. Geralmente os eventos são realizados em pequena capela, escola, salão ou outro local em que a comunidade possa se reunir (FIG, 15).

Entre os vários encontros de Folias que acontecem anualmente na região, Podem ser citados os de “Varginha da Onça”, “Lagoa do Boi”, “Riacho do Fogo” e “Me Livre”. A fim de exemplificar a natureza desses eventos descrevo, a seguir, características do encontro da comunidade de “Me Livre”, por ser um dos mais antigos e tradicionais do Norte de Minas. “Me Livre” ou “Pau Gonçalo⁵⁴” é uma comunidade pertencente ao município de Montes Claros. O encontro de Ternos de Folia realizado anualmente na comunidade já se tornou uma tradição consolidada pelo tempo. É sabido que o Evento possui uma longa história, porém, nem mesmo os foliões de idade mais avançada sabem precisar a data ou mesmo o ano que iniciou a festa religiosa. O que se sabe é que a Festa tem a Folia de Reis como pilar de sustentação e a cada ano se torna mais conhecida, arrebatando, assim, novos admiradores e solidificando ainda mais a cumplicidade dos seus seguidores, o que vem demonstrar, de forma categórica, que a Folia de Reis em Montes Claros e no Norte de Minas é uma manifestação que vai além das festas natalinas.

Em geral, o encontro de Ternos de Folia de “Me Livre” recebe um número bastante representativo de visitantes, entre vendedores ambulantes, devotos e curiosos que ali comparecem por motivos religiosos como devoção e promessas, ou “simplesmente” pela simpatia com o Evento e/ou a vontade assistir a performance de muitos Ternos de Folia. Esse encontro, sem dúvida, demonstra a força da Folia de Reis como manifestação cultural e provavelmente lhe assegura a sobrevivência no meio rural e urbano da região.

⁵⁴ Não obtive informações sobre a razão do nome “Me Livre”. O outro nome “Pau Gonçalo”, é devido a uma árvore que há muito tempo cresceu no centro do cemitério da comunidade e se destaca em meio às sepulturas. Árvore conhecida por Gonçalo-Alves, de médio porte, sendo muito comum no serrado.

O Evento é organizado pela Associação dos Moradores da comunidade, com o apoio da Secretaria de Cultura de Montes Claros⁵⁵, tendo início a partir das oito horas. No ano de 2009, o evento aconteceu no dia 08 de fevereiro, num domingo. As pessoas saem de várias localidades, alguns a pé, outros a cavalo, mas a grande maioria de ônibus e automóveis particulares. Um aglomerado de pessoas se junta no entorno da igreja e, assim que os primeiros Ternos de Folia chegam, ressoam também os acordes das violas, violões harmonizando-se com a melodia das rabecas, acompanhadas pelas batidas ritmadas de pandeiros e caixas, formando a paisagem sonora da Folia.

As apresentações dos Ternos começam por volta das dez horas (FIG, 16) e devido ao grande número de grupos⁵⁶ é determinado o tempo de quinze minutos de apresentação para cada um. O canto entoado por quase todos os ternos, principalmente por estarem num lugar sagrado, é o Canto de Saudação à Igreja, cuja letra apresento abaixo. Alguns ternos entoam ainda o Canto de Saudação à Lapinha, já que próximo ao altar é colocada uma lapinha. Todos os ternos cantam virados para o altar e na presença de muitos devotos, que se amontoam no recinto minúsculo da igreja.

Canto de Saudação à Igreja

Terno João Trindade

*Deus te salve casa santa
Onde Deus fez a morada
Onde mora o cálice bento
E a hóstia consagrada*

*Deus te salve casa santa
Que encontramos aqui agora
Deus te salve menino Jesus
São José e Nossa Senhora*

*De Jesse nasceu à vara
Da vara nasceu a flor
E da flor nasceu Maria
E de Maria o Salvador*

*Deus te salve virgem santa
Mãe de Deus e mãe dos homens
Abençoaí a nos todos
Na entrada do novo ano*

*Deus te salve casa santa
Com todo seu ornamento
Deus te salve Jesus menino
No sagrado nascimento*

*Deus te salve virgem santa
Esposa de São José
Deus te salve filho da virgem
Bom Jesus de Nazaré*

*Ora viva dizemos que viva
Viva os três Reis do Oriente
Viva o filho da Virgem Maria
E Jesus Cristo onipotente.*

⁵⁵ Este apoio é bem recente.

⁵⁶ No encontro de 2009 participaram 29 Ternos de Folia.

Ao meio dia, acontece uma pequena interrupção nas apresentações dos Ternos e dá-se início a uma santa missa (FIG, 17). Durante a celebração tradicional, o padre fala da importância daquele encontro e faz referência ao caráter religioso-cultural e simbólico do festejo. Após a missa, acontece um leilão (FIG, 18), sendo toda a arrecadação destinada a cobrir as despesas da própria Festa. Por volta das treze horas e trinta minutos, é oferecido um almoço (FIG, 19), com uma tradicional farofa de carne, macarronada e outros tipos de comida típicas da região. Assim que termina o almoço, os Ternos de Folia retornam com suas toadas.

Vale ressaltar, ainda, que o encontro tem espaços diferentes para o ritual da Folia. Enquanto alguns ternos se apresentam dentro da igreja, entoando seus cantos e saudando o lugar sagrado, em outro espaço os foliões *brincam* apresentando lundus e guaianos (FIG 20). Nesse clima festivo e descontraído, as pessoas vibram e se confraternizam até o final do encontro, ao anoitecer. A realização anual do encontro de Folia de “Me Livre” é prova que graças à força e fé do homem simples, possuidor de uma musicalidade que lhe é peculiar, a Folia de Reis do Norte de Minas está viva, forte e estabelecendo dinâmicas singulares que lhe permite continuar a sua caminhada rumo aos novos tempos.

Esses encontros, além de mexerem com as emoções das pessoas e dos foliões, acenam para a dimensão coletiva e religiosa da manifestação. Assim, a Folia engendra um momento privilegiado para reencontrar pessoas, amigos, compadres etc. e festejar, juntos, a devoção ao sagrado, sem abrir mão de coisas “boas” da vida mundana. Essa realidade pode ser lida segundo a concepção de Durkheim (2003) quando afirma que as festas religiosas refazem e fortificam os espíritos fatigados da vida cotidiana dos indivíduos. De maneira geral, esses momentos, como os encontros de Folia, são importantes fontes de energia, produzindo nos indivíduos um estado de efervescência coletiva e gerando relações extra cotidianas que exaltam e excitam seus participantes. Nas palavras do Durkheim:

Vimos com efeito, que, se a vida coletiva, quando atinge um certo grau de intensidade, desperta o pensamento religioso, é porque ela determina um estado de efervescência que muda as condições da atividade psíquica. As energias vitais estão superexcitadas, as paixões mais intensas, as sensações mais fortes (p. 466). [...] Uma vez que reunidos os indivíduos, sua aproximação libera uma espécie de eletricidade que os transporta rapidamente a um grau extraordinário de exaltação (2003, p. 221).

Essas cerimônias seriam uma mediação capaz de estabelecer o contato temporário entre o sagrado e a coletividade. Em outras palavras, essas festas religiosas e os rituais, como o das Folias de Reis, têm a função de promover a sociabilidade e manter regulares os sentimentos de pertencimento e identidade de um grupo social, fazendo com que seus

indivíduos dependam de uma ordem moral superior, e criando elementos para que a sociedade se revitalize e possa, assim, superar a rotina.



FIGURA 15 - Local onde acontece o encontro



FIGURA 16 - Performance dos ternos



FIGURA 17 - Missa



FIGURA 18 - Leilão



FIGURA 19 - Almoço



FIGURA 20 - Guaianos

a)



b)



FIGURA 21 - Instrumentos dos Ternos nos momentos em que não estão se apresentando



FIGURA 23 - Terno Prudêncio



FIGURA 24 - Terno Tiãozinho da Serra

Considerando o universo místico que engendra a performance musical da Folia de Reis, conforme já mencionado ao longo do trabalho, me atendo, a seguir, a analisar características que alicerçam o mundo simbólico e religioso da manifestação. Entendo que esse é um elemento fundamental da performance da Folia que tece um teia importante para a configuração da música que constitui o universo da manifestação.

A religião no universo das Falias

Na Folia de Reis, o imaginário simbólico, que estabelece a inter-relação entre as práticas musicais e culturais diversas da manifestação e o mundo sagrado, se materializa a partir de uma forma singular do rito. Forma essa que, estabelecida fora dos sistemas religiosos institucionais, mostra a face da religiosidade popular e os seus meandros nos universos de performance da Folia.

Montes (1998) ressalta que a religiosidade popular é fruto de uma vinculação entre o catolicismo oficial e as vivências culturais e religiosas de certos povos em face dos contatos

europeus durante seu processo catequizador. Refletindo nessa mesma direção, a etnomusicóloga Suzel Reily afirma:

Durante boa parte do período colonial, coube predominantemente a leigos organizarem a vida religiosa dos devotos, estruturando-a a partir de matizes portugueses de devoção popular. O legado destas práticas devocionais continua bastante visível no país. No sudeste brasileiro, uma grande variedades de tradições se desenvolveu, e muitas delas ainda servem de foco para as atividades coletivas de muitas comunidades, principalmente nas classes subalternas (REILY, 2004, p. 139)

Nesse sentido, o catolicismo oficial estreitou laços íntimos com os colonizados, convenientemente tolerando as suas manifestações culturais e religiosas, em vista da consolidação do seu projeto catequético. Porém, as práticas religiosas e culturais no Brasil fizeram contrapontos diversos com os diferentes universos culturais do país e, assim, foram sendo redimensionadas a partir de trocas interculturais que fizeram surgir o que podemos denominar de “hibridismo religioso brasileiro”.

Essa conotação diversificada e singular do catolicismo no Brasil se materializou principalmente em festas devocionais como as dos Grupos de Congado e das Folias de Reis. Analisando essa realidade, Brandão (1980) afirma que a religiosidade popular não se caracterizou a partir de um aglomerado pitoresco de crendices e práticas mágico-religiosas, mas se estabeleceu como efeito de um sistema religioso erudito, doutrinário e sacramental que se transformou em outro. Assim, deu-se origem a um sistema comunitário e devocional que se popularizou significativamente em muitos contextos culturais do País.

Nesse sentido, as festas religiosas comunitárias, consideradas posteriormente como profanas pela Igreja Católica, nas quais o sagrado era vivenciado em espaços profanos, assim como a linguagem simbólica que fluía daquelas experiências, surgiram a partir de práticas de gente “simples”. Gente que deu origem a uma religiosidade peculiar, a religiosidade popular denominada também por alguns estudiosos de catolicismo popular e religião popular.

Por religião popular entendemos aqui a totalidade de convicções e práticas religiosas, formadas por grupos étnicos e sociais na confrontação das suas culturas típicas com o cristianismo, como cultura dos povos dominantes. É uma tentativa de conservarem a sua identidade e existência como povo, que sabe que na religião, na sua fé e nas suas celebrações rituais, pode afirmar a sua modalidade de ser homem e cristão (GÜNTER, 1979 p.14).

Segundo Silva (2006), as práticas religiosas populares eram vistas pela igreja católica como magia, crendice e até mesmo como atos imorais. Por isso, foram combatidas com

veemência pela instituição eclesiástica, o que as levou a sobreviver na marginalidade. Sobre as características do universo religioso no âmbito do catolicismo popular Pereira afirma:

No catolicismo oficial, percebemos uma ênfase nos sacramentos e no evangelho. O crente está subordinado a Igreja e o sacerdote é o ministro dos sacramentos e, socialmente, reconhecido como detentor do capital religioso. Ao sacerdote é dado o poder da mediação entre os homens e o sagrado. Já no catolicismo popular, percebemos que os aspectos da devoção e da proteção, buscados nos santos, primam sobre os aspectos sacramentais e evangélicos e as pessoas podem ter uma relação direta com o sagrado sem a necessidade de mediação sacerdotal (PEREIRA, 2005, p. 28).

De acordo com as definições dos autores, o que se percebe é que o catolicismo popular nasceu da necessidade mais fecunda de estar com o outro e partilhar o sagrado e não como resultado de irreverência e revolta com o poder instituído.

Acerca das características do Rito no catolicismo popular, Oliveira (1997) destaca-o como uma religião de grande quantidade de reza, com pouca missa; e, ainda, muito santo, pequena presença de padre e da Igreja. Na mesma direção, Brandão (1985) afirma que essa é a forma de religião que abarca as benzedadeiras, os beatos, os ermitãos, pregadores ambulantes, santos conselheiros, capelães e mestre de grupos rituais. Essas pessoas dispensam a presença dos sacerdotes oficiais, distribuem entre si as obrigações em relação ao culto, aprendem e ensinam mutuamente nutrindo, assim, a vida, a fé e os sonhos.

Nas suas conclusões sobre esse universo religioso Suzel Reily enfatiza que:

O espaço ritual do catolicismo popular é, portanto, um espaço de mediação entre o humano e o divino. Ele não é nem totalmente humano nem totalmente divino, mas um espaço para a expressão da humanidade dos santos e da divindade da humanidade. Neste espaço, os seres humanos e os santos se encontram e participam de trocas recíprocas de mensagens e dádivas (REILY. 2004 p. 150).

Essas definições e caracterizações se adéquam bem ao universo religioso que marcam o mundo performático musical da Folia de Reis de Montes Claros. Nesse cenário, os santos são foco do rito e da devoção, os foliões, que fazem parte da manifestação, são os mediadores do contato entre o universo mundano e o sagrado; e as expectativas, necessidades e buscas dos devotos se tornam a razão de celebração e forma da performance musical e religiosa.

Dos santos cultuados por festejos de Folia em todo o Brasil, os Santos Reis são os únicos não reconhecidos oficialmente pela Igreja Católica. Na verdade, foram proclamados santos e reis pela fé do povo. Povo que acredita em seus poderes e os consideram santos poderosos, fazedores de milagres e benevolências. Para Pessoa (2007), os Santos Reis são

considerados de fato como “santos”. E a eles fiéis têm dedicado seus pedidos, devoções e preces.

Cultuando os três santos, a Folia de Reis, com inspiração nas sagradas escrituras, tem como base o evangelho de Mateus, capítulo 2, 1-12, o único evangelista que faz referência aos Reis Magos e sua peregrinação. No Trecho bíblico, os Reis são mencionados da seguinte forma:

Tendo nascido Jesus na cidade de Belém, na Judéia, no tempo do rei Herodes, vieram uns **magos do Oriente** a Jerusalém, e perguntavam: onde está aquele que é nascido rei dos judeus? **Vimos a sua estrela no Oriente, viemos adorá-lo.** Quando o rei Herodes ouviu isto, alarmou-se e com ele toda Jerusalém. E, convocando todos os principais sacerdotes, e os escribas do povo, perguntou-lhes onde havia de nascer o Cristo. Eles responderam: em Belém da Judéia, pois foi isto que o profeta escreveu: E tu, Belém, terra de Judá, de modo nenhum és o menor entre os governantes de Judá; pois de ti sairá um guia que apascentarão meu povo, Israel. Então, Herodes chamou em secreto **os magos**, inquireu deles exatamente acerca do tempo em que a estrela apareceria. E **enviando os a Belém**, disse-lhes: Ide e perguntai diligentemente pelo menino. Quando achardes, avisai-me, para que eu também vá e o adore. **Tendo eles ouvido o rei, partiram. E a estrela, que tinham visto no Oriente, ia adiante deles até que, chegando-se deteve sobre o lugar onde estava o menino. Vendo eles a estrela alegraram-se imensamente. Entrando na casa, viram o menino com Maria, sua mãe e, prostrando se, o adoraram. Então, abrindo os seus tesouros, lhe apresentaram suas dádivas: ouro, incenso e mirra. E, tendo sido por divina revelação avisados em sonhos para que não voltassem a Herodes, regressaram por outro caminho à sua terra** (MATHEUS 2, 1-12, Grifos meus).

Essa narrativa apresentada na Bíblia Sagrada percorreu os séculos no imaginário popular artístico, tendo se tornado o eixo da Folia de Reis e regendo a vida do ritual e dos foliões. A partir das especificações desse trecho nasceu toda a simbologia que perpassa o ritual e seu funcionamento. A passagem do evangelho citada não conta detalhes sobre os Reis Magos, menciona apenas que vieram do Oriente para visitar Jesus nascido, guiados por uma estrela. Todavia, ficou marcada como uma importante referência para a construção musical e performática em geral que constitui o mundo da Folia. (Re)montando, (re)vivendo, (re)atualizando e(re) significando essa história cada ano, a Folia de Reis (re)surge nova na vida de cada folião. Os Reis Magos são festejados e cultuados e a viagem que fizeram a Belém é rememorada, pelo giro da Folia, em solo brasileiro, que traz em sua música a mirra, o incenso e o ouro que, guiados pela Estrela-Guia, são levados ao Menino Jesus.

Para rememorar e (re)montar esse mundo mágico religioso, a Folia criou um mundo simbólico próprio em que imagens e objetos ganham conotações sagradas, tendo importantes

papéis e significados no ritual. A seguir, apresento, então, os símbolos religiosos que compõem o universo de performance musical da Folia de Reis em Montes Claros.

Os símbolos religiosos

São muitos os elementos simbólicos que constituem o universo da Folia, sendo a música, inclusive, um deles. Nesse universo, cada símbolo desempenha um papel importante e o rito agrega, a cada um deles, valor e significados específicos. Dessa forma, adereços e elementos visuais ganham outros sentidos quando contextualizados com a dinâmica e ritualização da Folia.

O símbolo é alguma coisa cujo significado é atribuído pelas pessoas que o usam, e este pode assumir qualquer forma física. O significado dos símbolos é derivado e determinado pelos organismos que os usam, sentidos são atribuídos pelos seres humanos a formas físicas e então se tornam símbolos, e que é através desta forma é que podem penetrar em nossa experiência (WHITE, 1973, p. 182),

Entre os muitos elementos que fazem parte do mundo místico da Folia, destacarei, a seguir, aqueles considerados fundamentais pelos participantes do festejo, ocupando lugar de destaque na configuração da performance musical da manifestação. É possível afirmar que os símbolos apresentados e analisados mais a diante são peças fundamentais da Folia, sem as quais o rito e todas as práticas relacionadas a ele não teriam a mesma estrutura e significado.

A Toalha

Os foliões utilizam uma toalha de cor branca com bordados⁵⁷, envolta ao pescoço, que têm grande significado para a manifestação (FIG. 24 e 25). Entre os seus diversos significados, é símbolo da pureza do Menino Jesus, da pureza de Maria e da pureza dos foliões. Serve como uma forma de identidade do folião, já que cada um pode tecer sua identidade de forma personalizada. É também interpretada por alguns, como sendo partes do tecido que Nossa Senhora usou para enrolar e aquecer o Menino Jesus na manjedoura na gruta de Belém. De acordo com as palavras de Carlos Ney:

Quando os três Reis chegaram pra visitar Jesus, Nossa Senhora rasgou alguns panos que tinha embrulhado o menino Jesus e colocou no pescoço dos Reis, assim conta a história da humanidade. A toalha é muito sagrada! Nem quando tem que fazer uma necessidade, como ir ao banheiro, pode usar! Tem que passar para o companheiro. A toalha é como a estola do

⁵⁷ Para embelezar a toalha, alguns foliões bordam orações, imagens de santos, flores, entre outros.

padre. É um respeito. É uma identidade do folião. Não pode namorar ou beber, e ela sempre é de cor branca (CARLOS NEY, 2009).

Como a Folia em Montes Claros não utiliza nenhum tipo de farda, a toalha passou a ser o traço distintivo da composição visual dos foliões. Um dos significados da toalha para eles é identificá-los enquanto foliões, diferenciando-os das demais pessoas. É um sinal de distinção, e de pertencimento a um Grupo de Folia. Signo visível de identidade individual e, também de coletividade dos foliões.



FIGURA 25 - Toalha



FIGURA 26 – Toalha 2

Assim, o Folião, ao colocar a toalha envolta ao pescoço, está utilizando um objeto sagrado que exige uma postura diferenciada. A partir desse momento, o folião deixa de ser apenas um homem numa festa. Passa a ser um homem que representa algo sagrado, que assumiu um compromisso que lhe exige postura, cuidado e atenção especial, como bem ilustra o depoimento de Carlos Ney. Assim, a toalha distingue o Folião das demais pessoas e o identifica como alguém diferente que, composto daquele adereço e de todos os demais significados e sentimentos de ser Folião, está apto a mediar o contato com os Reis através de sua música, dança e demais formas de comunicação simbólica.

O Quadro

O quadro é um objeto sempre muito ornamentado (FIG 27, 28). É constituído por cenas e/ou representações pictóricas fixadas em uma moldura. As imagens ilustram a visita do Reis Magos ao Menino Jesus, sendo o objeto sagrado que representa um Grupo de Folia e sua devoção. Assim, cada Terno tem o seu quadro que fica sempre na frente do Grupo durante a performance, seja no corte seja dentro da casa enquanto o Grupo se apresenta.

O tamanho e forma do quadro variam de acordo com cada Terno. Em sua base inferior, o objeto apresenta uma cavidade em forma de um pequeno cofre, que serve para guardar as contribuições em dinheiro, que geralmente são oferecidas pelos donos das casas.

Essas contribuições representam a entrega de um voto em nome de Santos Reis. Tudo que é arrecadado é utilizado, posteriormente, para a realização da festa do arremate.



FIGURA 27 - Quadro do terno João Trindade



FIGURA 28 - Quadro do terno Os Peixotinhos

O quadro é um objeto de grande valor simbólico para foliões e devotos. Eles têm com esse objeto sagrado uma relação de profundo respeito. É comum que se ajoelhem diante dele para agradecer bênçãos, fazer promessas etc. (FIG. 29)



FIGURA 29 - Devoção dos foliões e devotos.

Conforme mencionado anteriormente, o quadro é posicionado sempre à frente do Terno e durante momentos da performance, como as andanças durante o giro, nenhum folião pode ultrapassá-lo. Quando a Folia chega a uma casa que será visitada, o quadro é entregue aos cuidados do dono da residência, do promesseiro, ou de algum espectador que deseje ser seu guardião durante a estadia do Terno. Ele é respeitado como símbolo representativo da presença dos Reis Santos. Nessa perspectiva, alguns participantes do culto prestam sua

devoção levando-o a todos os cômodos da casa, já que ele é abençoado pelos santos e pode oferecer proteção e bênção para os moradores. Os demais ouvintes e participantes da visita podem também solicitar proteção e benção dos Santos Reis através do contato com o quadro. Fazem, então, seu pedido e o responsável pelo quadro permite que o objeto seja tocado, beijado e adorado de diferentes formas para que o espectador seja abençoado.

Enquanto a toalha serve para definir a identidade de um folião e estabelecer uma relação direta com ele, o quadro serve a fins mais coletivos. Assim, simboliza o Grupo, mas representa muito mais que isso, sendo o objeto que materializa a presença sagrada dos Reis Magos no contexto da performance. Nesse sentido, tanto os foliões quanto os moradores estabelecem uma relação direta com esse objeto sagrado, utilizando como meio para a realização de pedidos, agradecimentos e, sobretudo, contato com os Santos Reis.

Presépio ou Lapinha

O presépio e/ou lapinha também é um elemento de grande importância no mundo simbólico da Folia de Reis. É um elemento tradicional para os devotos, representado, a partir de esculturas e pequenos adereços, o nascimento do Menino Jesus. Muito moradores de Montes Claros, independente de receber ou não um Grupo de Folia, fazem presépios em sua casa, como uma forma de devoção e homenagem. Na montagem do presépio, podem ser utilizados diversos materiais, entre eles papéis grossos⁵⁸ pintados com carvão imitando pedras, onde se coloca estatuetas pequenas que fazem referência ao momento do nascimento de Jesus Cristo. Com o menino Jesus na manjedoura ao centro, o presépio apresenta o local e os personagens bíblicos que estavam presentes neste importante momento cristão.

O culto à lapinha é um momento muito especial no ritual da Folia, tanto para os foliões como para o dono da casa, sendo que esse último tem grande satisfação de ver seu presépio saudado por um Terno de Folia. Ao adentrar a casa, os foliões devem ajoelhar saudando a lapinha. A saudação também é realizada através do canto, onde o terno recria a semelhança da adoração que os Reis fizeram diante e para Jesus. Durante esse canto, os devotos têm a alegria de reviver o momento de nascimento do Menino Jesus. Abaixo estão alguns tipos de lapinhas e/ou presépios encontrados nas casas dos devotos durante o giro da Folia (FIG. 30, 31, 32, 33).

⁵⁸ Usa-se muito o papel que embala o cimento.



FIGURA 30 – Presépio 1



FIGURA 31 – Presépio 2



FIGURA 32 – Presépio 3



FIGURA 33 – Presépio 4

O presépio também tem uma dimensão mais coletiva no ritual e, ao contrário do quadro e da toalha que estão mais vinculados ao Grupo de Folia, esse objeto sagrado está diretamente associado à casa e aos moradores que recebem a Folia. Com efeito, ele dá identidade ao ambiente em que o rito é realizado e cria o espaço devido para que todos os outros símbolos se inter-relacionem, constituindo o conjunto de elementos que, na sua totalidade, formam o mundo imagético e simbólico da Folia de Reis.

As Fitas

As fitas coloridas na Folia têm tanto um valor estético-visual quanto um valor simbólico. Elas estão presentes, principalmente, nos instrumentos. Segundo Azevedo (2007), idealmente os instrumentos deveriam ser enfeitados com seis cores diferentes de fitas. Cada cor representa um personagem do nascimento de Jesus: a fita branca representa paz, pureza e o Menino Jesus; a azul, Nossa Senhora; a amarela, o ouro que o rei Belchior presenteou o Menino Jesus; a vermelha, o incenso que o rei Baltazar deu ao Menino Jesus; a verde, a mirra, essência perfumada, dada a Jesus pelo rei Gaspar; a rosa representa São José, pai de Jesus e o perfume e a beleza das rosas. Essa concepção é compartilhada pelos foliões de Montes Claros,

principalmente no âmbito dos dois Ternos pesquisados. Todavia, apesar da inserção das seis cores em praticamente todos os instrumentos, ao longo do festejo, é comum as fitas serem perdidas e, portanto, encontrarmos instrumentos com um número menor de cores.



FIGURA 34 – Fitas enfeitando a viola

Apesar de ser um aspecto importante na configuração visual e também simbólica do Grupo de Folia, as fitas não têm a mesma dimensão e força religiosa de símbolos como a toalha, o quadro e o presépio. Nesse sentido, é possível, por exemplo, que uma viola sem as fitas seja utilizada, sem questionamentos e rupturas em relação à estrutura ritual estabelecida. Mas é impossível que uma performance da Folia seja realizada sem os outros elementos mencionados acima.

Crenças e história do universo simbólico da Folia

A Folia tem em sua trajetória traz uma série de condutas que faz parte do mundo místico da manifestação. Assim, há, no universo da performance da Folia, uma infinidade de crenças e mitos que alimentam o imaginário dos foliões. A partir da vivência nesse universo, pude conhecer muitas das histórias e das crenças que permeiam essa prática cultural e, portanto, exponho as mais recorrentes e que chamaram a minha atenção nesse contexto.

O consensual entre os foliões é que o encontro de duas Folias durante o giro não pode acontecer. Segundo Azevedo (2007), deverá haver, caso um fato dessa natureza ocorra, um desafio de versos sobre as escrituras. O Terno que perder, ou desistir do desafio, terá que entregar os instrumentos, a toalha e o quadro ao outro Grupo.

Outra crença compartilhada é que a Folia, em sua jornada, não pode voltar pelo mesmo caminho que seguiu até um determinado local de performance. Essa é uma crença que tem

conexão direta com o mito de Herodes, que pediu ao Reis Magos que quando retornassem da visita a Belém mostrassem o caminho até Jesus. Mas os três Reis foram avisados, por um anjo, que tomassem outro caminho, para que Herodes não seguisse a trilha até o menino Deus (KIMO, 2006).

Acredita-se também, nesse universo, que quem participar da Folia, pelo menos uma vez, terá a obrigação de, durante sete anos, sair pelo menos três noites durante o giro. Caso isso não ocorra, o indivíduo que quebrou o rito terá sete anos de azar.

Importante crença também é o fato de que, depois que o quadro, juntamente com o terno, parte para o giro, para as visitar as casas dos devotos, o objeto sagrado só poderá retornar à casa do imperador no final do giro. Zé Expedito⁵⁹, mestre e imperador do Terno Reis em Marcha, nos conta que no início, quando começou na Folia como imperador, retornava sempre com o quadro para sua casa, no final da noite, até que foi avisado que não poderia ser assim. Segundo seu depoimento:

Eu tive uma surpresa: um dia, logo que comecei com o terno de Folia, eu já sabia umas coisas, mas outras eu tava pro fora e eu tava voltando o quadro pra trás. No dia que o quadro sai daqui de casa, só pode voltar no dia seis de janeiro e eu tava levando o quadro e trazendo aqui pra casa. Isso não pode. Marquei uma casa lá no Vera Cruz⁶⁰, parei na casa do Zé Erminio, pra sair com a Folia, mas eles esmoreceram e os instrumentos começaram a trapaia, aí eu falei: tá danado! Eu já marquei com o moço lá pra nos ir, mas vocês estão esmorecidos, mas nós vão deixar pra lá. Aí eu voltei pra casa sozinho. Quando eu chego aqui na encruzilhada perto de casa e era já de madrugada, aí travessou uma pessoa de branco na minha frente, travessou com uma toalha no pescoço, eu fiquei olhando assim, aí parei também, aí ele foi e disse uma coisa: eu quero fala com cê! cê tá fazendo coisa errada na Folia. Cê tá voltando com o quadro pra trás, tem lugar que você leva o quadro com pouco cê volta e não pode. Mas não tem problema não, da agora em diante você presta atenção e não faz isso mais não. Mas cê pode continuar que não vai ter nada não”. Aí a pessoa sumiu e eu cabeí de chegar em casa, contei pros meninos e desse dia em diante não voltei mais com o quadro pra trás (ZÉ EXPEDITO, 2009).⁶¹

Outra crença bastante comentada, que durante a pesquisa de campo tive o privilégio de presenciar, é a de não poder passar com os instrumentos por baixo de cercas de arame. Isso porque os instrumentos ficariam desafinados e dificilmente entrariam numa afinação ideal novamente. Destaco a seguir uma citação do meu diário de campo que retrata um acontecimento dessa natureza, ilustrado nas Figuras 35, 36, 37 e 38:

⁵⁹ José Expedito Cardoso do Nascimento, nascido em 27/01/1943

⁶⁰ Bairro de Montes Claros.

⁶¹ Entrevista gravada com Zoom-H4 no dia 22/03/2009

[...] Era cerca de três e quarenta da madrugada, do dia 28 de dezembro de 2009. Estávamos a caminho para visitar mais uma casa de um devoto – na verdade era um sítio na região de Borá, zona rural de Montes Claros. Deparamos com a porteira trancada. Segundo os integrantes do Terno, o motivo da porteira trancada era por causa de alguns assaltos acontecidos na região. Portanto, para adentrar ao sítio, tínhamos que passar por debaixo do arame. Passar por debaixo da cerca de arame farpado. Mas os instrumentos, a toalha e o quadro tiveram que passar por cima da cerca, como determina a crença [...] (DURÃES FILHO, 2009).



FIGURA 35 – Passando sob a cerca



FIGURA 36 – Passando as toalhas



FIGURA 37 – Passando os instrumentos



FIGURA 38 - Passando o violão

Enfim, a conjuntura de símbolos sagrados, crenças e devoção compõem parte significativa do universo místico da Folia. Esses elementos, agregados a estrutura ritual e musical, estão na base do conjunto amplo de aspectos que podemos apontar como caracterizadores da performance musical. Performance que, conforme enfatizado no primeiro capítulo desta dissertação, se estabelece a partir da junção dos elementos sonoros aos diversos outros fatores que integram o universo cultural de uma determinada manifestação. No caso da Folia de Reis, esse universo é permeado de simbolismos que fazem dos aspectos religiosos elementos fundamentais para a definição, estruturação e significação do fenômeno musical. No capítulo seguinte realizo uma análise específica da estrutura musical da Folia de Reis, evidenciando como os demais elementos enfatizados até aqui no trabalho se inter-relacionam aos aspectos sonoros configurando as características fundamentais da performance musical na manifestação.

CAPÍTULO IV

A música da Folia de Reis de Montes Claros

É possível afirmar que a música da Folia de Reis Montes Claros é definida em função de toda uma trajetória histórica, simbólica e estrutural, conforme enfatizando nos capítulos anteriores. Nesse sentido, a manifestação mantém elementos do rito da Folia de Reis encontrados em outras realidades do Estado de Minas Gerais, e do País de maneira geral, mas apresentando singularidades que são definidas pelo contexto local e pelos aspectos performáticos que constituem a trajetória de cada Grupo. Tomando como base os dois Ternos de Folia estudados apresento, neste capítulo, os elementos fundamentais que constituem a música desses Grupos, dando ênfase aos aspectos estruturais que caracterizam o fenômeno musical da manifestação. Assim, serão apresentados e analisados aspectos abrangentes da estrutura musical dos dois Grupos, agrupando em linhas gerais o que eles têm de comum e enfatizando as particularidades que compõe a música de cada Terno.

A Folia de Reis e suas dimensões performáticas

Nos ternos de folias, como em grande parte das manifestações da cultura popular, a performance é (re)definida a partir de processos de elaborações, (re)criação de estratégias de conhecimentos e uma variedade de transmissão de saberes que, de uma maneira ou de outra, perpetuam ou mantêm as características fundamentais de suas práticas. Inserido etnograficamente, observei a base dos processos performáticos que se delineiam durante o ritual. E é no cerne desse ritual que se mesclam saberes e fazeres constituindo uma prática cultural viva que necessita da memória de seus participantes para a sua manutenção e transição para as novas gerações, bem como adaptação e significância para o mundo atual. Em concordância com a concepção de Glaura Lucas acerca do Congado, o que se percebe no universo da folia é que “a cada ano, o antigo ressurgue novo, transcriado em outro tempo, e o novo se faz antigo, (re)criado a partir da referência ancestral” (LUCAS, 2002, p.75).

Toda a gama de aspectos que foram apresentadas ao longo deste trabalho demonstram que, no contexto da Folia de Reis de Montes Claros, a crença religiosa, com os seus signos e símbolos, representam aspectos fundamentais para a definição e significação da performance na Folia de Reis e, portanto, têm papel preponderante na estruturação, inclusive, dos elementos sonoro-musicais. As letras, a forma de cantar e principalmente, a motivação para a prática performática encontram no mundo religioso sua razão de existir, sendo

inseridas culturalmente e definidas esteticamente a partir das concepções gerais relacionadas ao mundo religioso nesse universo.

Entende-se, que a compreensão de cada elemento da música nesse contexto precisa considerar os aspectos religiosos e simbólicos em geral que caracterizam a manifestação como um todo, haja vista que as múltiplas dimensões desse fenômeno cultural, sejam elas, plásticas, cênicas, musicais, entre outras, são concebidas e valoradas fundamentalmente a partir do universo social mais amplo que a circunda.

A música, importante meio de expressão e de comunicação humana, destaca-se como fator determinante para a constituição de idiossincrasias que dão forma e sentido a identidades culturais dos mais variados contextos da nossa sociedade. Contexto em que as performances musicais, em suas múltiplas expressões, representam fenômenos significativos nas configurações culturais de distintos grupos e/ou contextos étnicos, estando presentes em manifestações diversas do ser humano em sua vida social.

É com base nessa concepção, que considera os elementos estruturais da música aspectos fundamentais, mas não exclusivos, da performance musical, que realizo uma análise da música da Folia de Reis, considerando suas estruturas estéticas a partir das inter-relações mais amplas que estabelecem com o contexto sociocultural da manifestação.

A estrutura da música da Folia de Reis e suas inter-relações no contexto performático da manifestação

Na performance musical da Folia se interagem habilidades práticas para tocar e cantar, e conhecimentos, crenças e significados da estrutura ritual. A música nessa manifestação é construída e praticada a partir de valores que estabelecem os seus usos, as suas funções e os seus contextos e situações de desenvolvimento. Esse universo musical se apresenta dinâmico, com graus diferenciados de flexibilidades.

As estruturações musicais são concebidas através das formas de utilização dos instrumentos, dos padrões e variações dos ritmos, da organização do repertório, das características das letras, do canto e das melodias, entre todos os demais atributos que constituem o universo performático. Essas construções musicais se configuram de acordo com uma dinâmica particular do universo das tradições orais, sendo constantemente (re)definidas, e ganhando novos elementos e novas concepções em sua prática, pois a música na folia:

[..] é um lugar onde se evidenciam habilidades e inventividades. É possível perceber que a estrutura musical composta pelas melodias das *toadas* e suas correspondentes progressões harmônicas permite algumas variações criadas

individualmente. O espaço para a liberdade, contudo, é reduzido. A obediência à estrutura formal é mais valorizada do que a improvisação, a inovação. A entonação é critério de extrema importância na construção dessa ambiência musical. A ressonância entre as partes dada pelo sincronismo e pela afinação dos instrumentos e dos cantos contribui para o seu efeito sensível. (BITTER, 2008 p. 53).

Central em todos os momentos do giro, a música estrutura a base do ritual no contexto performático da Folia. Através do som, da devoção e dos conhecimentos do rito os foliões estão aptos a estabelecer o contato com o mundo sagrado, utilizando a performance musical como principal veículo de comunicação com os Santos Reis, o Menino Jesus e a Virgem Maria, personagens centrais do ritual.

Para uma compreensão mais acurada da música da Folia de Reis no contexto da cidade de Montes Claros, é essencial o entendimento do significado e da importância que a música tem para os foliões, assim como o fazer musical. Fez-se necessário, analisar separadamente cada um dos elementos que constituem o fenômeno musical, o que possibilitou melhor apresentação e discussão da estruturação musical dos dois Ternos, destacando os aspectos gerais da estrutura musical e as singularidades que constituem o universo de cada Grupo.

Repertório

No repertório da folia, cada canto tem uma função tradicionalmente definida e, portanto, cada um tem o seu lugar na estruturação do repertório. De maneira geral na performance da folia o repertório agrega: cantos de chegada, agradecimento, saudação à lapinha, canto para lugares sagrados (saudação da igreja) cantos e danças para entretenimento (Lundus e guaianos). De maneira geral, os dois Grupos estudados apresentam pequenas variações nas letras e no andamento dos cantos. Entretanto, a temática, a base geral da estrutura musical é a função dos cantos são as mesmas nos dois Ternos. A seguir apresento aspectos singulares dos diferentes tipos de canto que compõem o repertório.

Canto do nascimento e/ou canto da noite de natal

Canto executado a meia noite na casa do imperador, logo após término do terço. Como exemplificado na FIG.1, o canto retrata, com versos inspirados em fatos bíblicos, o nascimento de Jesus em Belém. Faz, ainda, referência à Sagrada Família, exaltando a noite do

natal e a visita dos Três Reis Magos. Este canto é entoado na casa do Mestre antes de iniciar o giro, como uma preparação para o Grupo realizar sua jornada do dia.



FIGURA 1 – Canto do Nascimento – Terno João Trindade (CD2-Faixa 1)

*O que noite tão bonita
Do natal do salvador
Que desceu lá dos céus a terra
Jesus cristo redentor*

*Bendito louvado seja
Que Maria deu a luz
Foi por obra do espírito santo
Que nasceu o menino Jesus*

Canto de chegada

O canto de chegada também conhecido como canto de porta. É a primeira música que o Terno entoa quando chega à porta da casa, podendo também ser cantado dentro da residência, conforme destacado no capítulo II deste trabalho. Ele tem a função de anunciar, aos moradores, a chegada do Grupo. Trata-se de uma canção onde o Terno saúda o morador e sua família, cantando versos alusivos ao nascimento do Menino Jesus e a visita dos Reis Magos a Belém (FIG. 2). É costume que o morador apareça para também saudar a folia ao final do canto. Apesar da letra não ser improvisada, suas quadras de versos não são fixas, fornecendo aos intérpretes liberdade para alterar a ordem dos versos ou omiti-los, para controlar a duração do ritual a cada performance. Tal variação na ordem dos versos também acontece nos outros cantos, mas são mais recorrentes no canto de chegada e no canto de agradecimento.



⁶² Partituras completas no apêndice.

FIGURA 2 – Canto de Chegada – Terno João Trindade (CD2 – Faixa 2)

*Alegremente cheguemos
Alegremente contente
Viemos dar o manifesto
Do sagrado nascimento*

*Meu senhor dono da casa
Recebei com alegria
Recebei a Santos Reis
Com sua nobre Folia*

Canto de saudação à lapinha

O Canto de Saudação à Lapinha é entoado logo após o canto de chegada. A saudação da lapinha é um rito importante no giro anual da folia. Para os foliões a saudação é realizada à semelhança da adoração que os Reis fizeram diante e para Jesus. Assim, as lapinhas são montadas nas casas à semelhança da gruta de Belém e, durante este canto, os devotos têm a alegria de reviver o momento de nascimento do Menino Jesus. Durante a performance deste canto o terno faz reverência ao santo é a sagrada família e, para compor a expressão musical, os foliões se ajoelham⁶³ em frente à lapinha. A FIG.3 ilustra um canto dessa natureza.



FIGURA 3 – Canto de Saudação a lapinha – Terno Os Peixotinhos (CD 1 – Faixa 1)

*E na chegada da lapinha
E vamos dar a saudação
E nos saudamos a virgem Maria
E com o menino deus na mão*

*E o primeiro foi bexô
Ofereceu seu ouro fino
E o selvino foi adorado incençado
Foi esse nosso deus menino*

⁶³ Esse detalhe do ritual acontece apenas com o terno dos Peixotinhos.

Em relação à estruturação desse canto, Vivaldo revela que, muitas vezes é preciso fazer adaptações nos versos, pois é possível que, na lapinha da casa visitada, tenha imagens de outros santos, além de Santos Reis. Portanto, é de “bom grado” que os foliões façam menção a santos evocados pelos donos da casa na configuração da lapinha. Conforme enfatiza Vivaldo:

A gente vai cantar pra Santos Reis, numa casa que é o ritual certo nosso. Mas chega lá, na lapinha, tem uma imagem do Bom Jesus ou então de São Sebastião ou então de outra santa qualquer! A gente tem que colocar um verso p/ louvar aquela imagem! Então sempre agente tem que estar preparado pra isso e é o que a gente faz quando tem uma coisa diferente [...] (VIVALDO, 2009).⁶⁴

Lundu

O Lundu e o Guaiano são músicas que apresentam características distintas das demais que compõem o repertório da Folia. Elas servem de base para os momentos mais “descontraídos” da performance, em que a brincadeira se tornam o cerne do ritual. Nas suas performances há forte apelo corporal dos foliões, e também de alguns convidados⁶⁵, que dançam coreografias adaptadas à sua estrutura rítmica. A performance do Lundu é iniciada imediatamente após o término do canto de saudação à lapinha.

Os lundus nos Grupos de Folia de Montes Claros são fundamentalmente instrumentais. A dança é realizada com o batido dos pés (*sapateado*) no ritmo do toque da caixa, do ponteadado e rasgueado da viola, e da baixaria do violão⁶⁶, tendo um andamento rápido, o que favorece os movimentos corporais que a caracterizam.

Na dança do lundu o brincante (folião e convidado) entra no meio da roda, e exhibe suas habilidades no sapateado (FIG. 4). O dançador, após executar o seu sapateado, deixa a roda, se dirigindo a outra pessoa com um sinal feito com as mãos ou com seu instrumento. Esse gesto é uma chamada para que a outra pessoa entre na roda e continue a performance dançada. Tendo em vista seu caráter instrumental, durante a performance do lundu os tocadores têm maior liberdade para mostrarem as suas habilidades instrumentais. Para finalizar a performance do lundu um dos dançadores bate palmas duas vezes.

⁶⁴ Entrevista gravada com Zoom – H4 em 09/03/2009

⁶⁵ No Lundu, além dos foliões, pessoas presentes na casa também são convidadas a dançar, participando ativamente da performance.

⁶⁶ Não é muito comum o uso do violão nos lundu.



FIGURA 4 – Foliões dançando Lundu

A transcrição apresentada na FIG. 5 retrata a estrutura básica instrumental que constitui o Lundu

Lundu

Terno João Trindade

♩ = 105

Violão

Violão

Sapateado

Pandeiro

Caixa

FIGURA 5 – Estrutura instrumental do Lundu – Terno João Trindade (CD 1 – Faixa 4)

Guaiano

Dança bastante difundida no Norte de Minas Gerais, o Guaiano é parte importante do ritual das Folias de Montes Claros e da região em geral. No livro *Tocadores, homem, terra, música e cordas*, Corrêa (2002), ao descrever aspectos relacionados à catira, também uma dança bastante difundida em Minas Gerais, faz menções a uma série de características similares às do Guaiano. O autor destaca, ainda, que o Guaino seria um dos nomes da catira. Conforme ilustra suas palavras:

Conhecido também por “guaiana”, “guaiano” ou “cateretê”, o catira tem, em sua estrutura, duas partes distintas. É executado por dois cantadores, acompanhando-se de uma ou duas violas, e número par de “palmeiros”, em geral superior a seis, que se dispõem em duas filas, uma de frente a outra, de forma que cada componente fica de frente a um outro, seu par. A música é cantada em dueto, e algumas catiras acompanham-se com pandeiros. (CORREIA, 2002 p. 107, 108)

Além dessa relação com a Catira, é possível encontrar similaridades entre o Guaiano e outras danças da região. Um exemplo disso são as referências de Chaves (2008) a duas danças praticadas nos municípios de São Francisco e Januária⁶⁷: o “*quatro*” e o “*trocado*”. Ambas as danças são executadas por quatro pessoas, sendo o *quatro* (ou *paulista*) de andamento mais rápido, exigindo maior destreza e habilidade por parte dos dançadores. O repertório utilizado para essa dança, segundo o autor, é composto por músicas de tradição oral, aprendidas com mais velhos. Já o *trocado* tem um andamento um pouco mais lento, sendo acompanhado por músicas de duplas sertanejas. Segundo Chaves, essa dança também é conhecida por *guaiana*. Nas palavras do autor:

Os *trocados* certamente são os que mais variam, os mais sujeitos às inovações e incorporações de novidades. Não é à toa, portanto, que quem mais os toque durante o *giro* são os foliões mais novos, de cinquenta anos para baixo. Dificilmente vemos um velho passando um *trocado* (CHAVES, 2008 p. 187)

Mesmo que o *quatro* e *trocado* apresentem, segundo as definições de Chaves, aspectos que se assemelham ao Guaiano, nenhum desses nomes é utilizado no contexto de Montes Claros. O termo *catira* por vezes é mencionado como sinônimo de Guaiano, mas, de fato, Guaiano é a definição mais utilizada.

Para os foliões da cidade o Guaiano sempre esteve presente na Folia, conforme ilustra o depoimento de Zeico:

⁶⁷ Cidades pertencentes à região do Norte de Minas.

Eu aprendi dançar Guaiano ainda novo, tinha facilidade pra decorar as letras e canta as musicas ouvindo os outros foliões e nos discos das duplas caipiras [...] é uma dança muito antiga, meu pai já dançava e eu acho que o nome Guaiano é porque ela veio de Goiás, alguns chamam ela de catira também.

No contexto da Folia de Montes Claros, o Guaiano é cantado e, portanto, diferentemente do lundu, possui letra. É caracterizado pela junção do canto, sapateado e palmas, sendo, em grande parte das vezes, acompanhados por uma viola. A dança é executada por quatro foliões, que também são os tocadores e cantadores. Divididos em duplas, uma de frente para a outra, se movimentam trocando de posições no ritmo da música. Assim, os participantes mudam de posição, com movimentos entrelaçados em forma de “S” (FIG. 6).

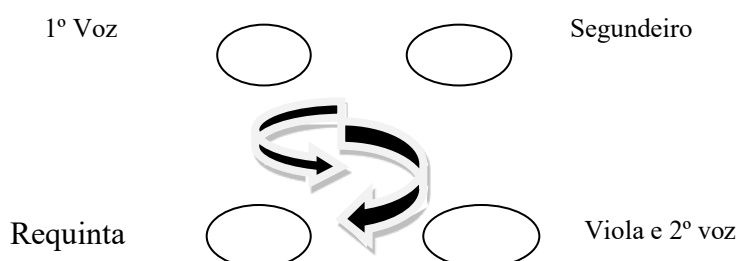


FIGURA 6 – Esquema dança do Guaiano

Tendo em vista que a performance do Guaiano exige habilidades específicas e, portanto, certa experiência e vivência significativa do universo da Folia, sua prática geralmente é realizada por integrantes mais experientes (FIG. 7).



FIGURA 7 - Foliões dançando o Guaiano

O Guaiano tem dois momentos: na primeira parte, de andamento lento, é cantada uma moda de viola (uma longa narrativa em versos) geralmente de autoria de duplas caipiras famosas (FIG. 8). Cantada em dueto, sendo que no final de cada estrofe, entram mais duas vozes que os foliões denominam de baixô ou segunda⁶⁸ (5º nota do acorde) e a requinta (que é a nota da tônica dobrada uma oitava acima, cantada em falsete ou gritada), formando um acorde perfeito maior (CD 1 – Faixa 3). A entrada da segunda e da requinta no Guaiano acontece nos momento da cadência suspensiva (dominante) e na cadência conclusiva (tônica) (CD 1 – Faixa 3). No início e intervalos dos versos acontecem sapateados e palmas, junto com os rasqueados⁶⁹ da viola (FIG. 9)

No segundo momento do Guaiano entra o pagode⁷⁰ ou recortado⁷¹, com temas e versos irônicos e jocosos, composto de músicas de duplas caipiras (FIG. 10). Quanto ao andamento, é mais acelerado, exigindo maior destreza e agilidade por parte dos *dançadores*. A coreografia é a mesma da primeira parte, porém mais rápida. Também cantado em dueto com as mesmas características da primeira parte, apresentada acima (FIG. 7). Sapateados e palmas só acontecem no final.

Flor do Ipê

Andre, Andrade e Djalma

Lento ♩ = 74

Eu nas ci no mês de, a gos to o mês da flor do i pê é

Lento ♩ = 74

FIGURA 8 – Música Caipira (moda de viola) usada no Guaiano (CD 1 – Faixa 3)

⁶⁸ É muito comum no momento da performance, os foliões utilizarem os termos, segundar e requintar.

⁶⁹ O rasqueado ou rasgado, execução que utiliza a caída e a subida da mão direita ferindo todas as cordas do instrumento, para produzir acordes arpejados (harmonia) de maneira ritmada, por isso mesmo mais voltada para o acompanhamento.

⁷⁰ Segundo a Enciclopédia da Música Brasileira (1998), Pagode: a partir da década de 70, passou a indicar, na música sertaneja, um ritmo vivo, semelhante ao antes chamado de recortado.

⁷¹ Recortado: Dança popular em vários estados do Brasil, de andamento vivo, apresenta coreografia variada, onde os figurantes trocam de lugares dando volteios dos pares entre si mesmos (MG) acontecendo palmas e sapateados (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998). Por esta definição fica evidente a semelhança desse tipo de dança com o Guaiano que é praticado na folia de Montes Claros.

Flor do Ipê

André / Andrade e Djalma

*Eu nasci no mês de agosto
No mês da flor do ipê
Os campos ficam floridos
Que da gosto a gente ver
Mas para mim é tristeza
Não posso me compreender
Que eu nasci no mês de agosto
Mas foi só para sofrer, ai, ai, ai*

Logo veio a mocidade
Pequenos dias risonhos
Passou na velocidade
De um terminadinho sonho
Transformando o meu sorriso
Num triste e amargo pranto
Que chora ao ver no presente
Esses meus cabelos brancos, ai, ai, ai

*Da minha infância querida
Eu não consigo esquecer
Na porta da minha escola
Um lindo pé de ipê
Na hora do meu recreio
Ali eu me descansava
Parece que a flor dizia
Que a minha infância terminava, ai, ai*

Agora velho e cansado
Me resta pouca lembrança
Olho pro campo da vida
Pequenas rosas balançam
No mês de agosto eu vejo
Os lindos pés de ipês
As flores nascem de novo
Só eu não volto a nascer, ai, ai, ai

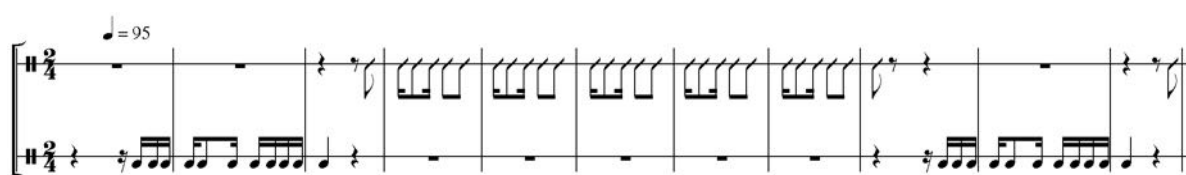


FIGURA 9 – Palmas e Sapateado (CD 1 – Faixa 3)

Rapaz Solteiro

José Lau/E. Carvalho

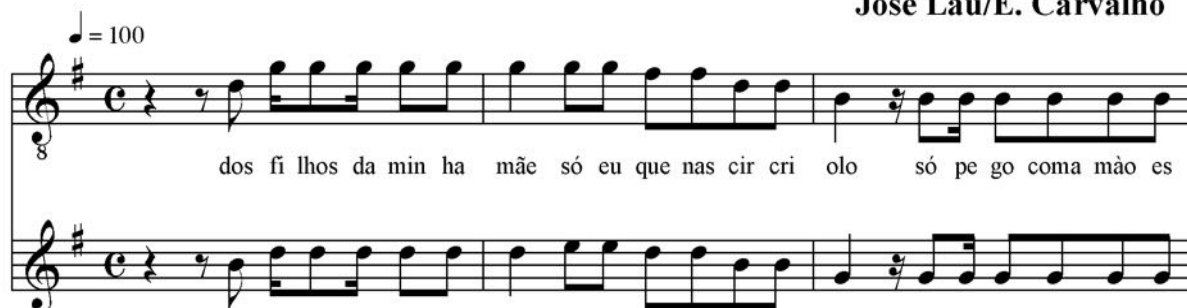


FIGURA 10 – Música Caipira (pagode) usada no Guaiano (CD 1 – Faixa 3)

Rapaz Solteiro

José Lau/E. Carvalho

Dos filhos da minha mãe só
eu que nasci crioulo
Só pego cá mão esquerda,
pois me chamam de canhoto
Com o zoio desse jeito
aprendi fica maroto
Perto da minha minina,
namora minina di outro

*Eu vi o padre fala
que muié feia não tem pecado
Não precisa confessar,
com a feiúra ta perdoado
Mais se ela for bonita,
ela confessa todo dia e
tem pecado a reveria*

*Quem casa com muié feia,
coitado não vive bem
Passa a semana em casa
e não aparece ninguém
Mais se ela for bonita,
ô di casa e ô di fora
e tem visita toda hora*

*Namorar muié casada
é namoro proibido
Precisa tomar cuidado
com 38 do marido
Se agente morrer sorteiro,
diz que vira lobisomen
Muié casada pra mim é homem*

*Vamos dar mais uma volta
Mandado pela viola
Pra quem mora perto é cedo
Pra quem mora longe é longe.*

Canto de agradecimento

O canto de agradecimento (FIG. 11) marca o final da apresentação da folia numa casa. Findando suas obrigações, o Terno se prepara para partir para outra casa, onde repetirá basicamente todo o ritual. A letra agradece respeitosamente ao santo e ao morador pela dádiva das bênçãos e pela acolhida em sua casa. Com o término deste canto, os foliões se despedem dos moradores, agradecendo com palavras o que já foi enfatizando no canto. Esse também é o momento em que os moradores prestam as últimas homenagens ao santo, ajoelhando e beijando o quadro de Santos Reis e agradecendo a visita dos foliões.

Geralmente nos cantos da folia se utiliza de uma única melodia com letras diferente, ou seja, a melodia que é usada no canto de chegada é a mesma do canto de saudação a lapinha e dos outros cantos de função religiosa. No Terno João Trindade como nos outros Ternos não é diferente, porem foi notado no canto de agradecimento deste terno uma melodia diferente da

que se utilizada na performance deste grupo. A razão segundo o mestre Pedrinho; *em alguns momentos nos cantamos no “tom antigo”* (PEDRINHO, 2009) O “tom antigo” no qual se refere o mestre Pedrinho, é cantar a maneira do primeiro mestre deste grupo, Mestre Zé Ventena.



FIGURA 11 – Canto de Agradecimento – João Trindade (CD 2 – Faixa 6)

*Da licença meu companheiro
Para nos arretirar
Que a noite é muito pequena
Temos muito que andar*

*A oferta é caridade
Caridade é virtude
Deus lhe pague a vossa oferta
Deus lhe de vida e saúde*

Canto de despedida

Este canto é realizado no final do arremate da folia na casa do imperador. No Terno de João Trindade este canto também é chamado de canto de despedida da missão. Sua função é despedir do Santos, imperador e dos companheiros (FIG. 12). A performance desse canto retrata o momento em que a festa se aproxima do final e, geralmente, durante sua execução são reforçados os laços de união e solidariedade do grupo, quando todos se comprometem a estar ali reunidos novamente, para o ano, “se Deus quiser e os Três Santos abençoar⁷²”, como relata o folião Messias⁷³:

No arremate eu me sinto alegre, mas um pouco triste, porque a gente vai se distanciar dos companheiros. A gente sente saudades dos companheiros, porque também na próxima jornada a gente não sabe se encontra, só Jesus Cristo que sabe. E como no canto que fala, que nós somos mortais, a gente pede pra o santo, e torce pra se encontrar de novo para o ano (MESSIAS, 2009)⁷⁴.

⁷² Gritos dos foliões ao final do canto.

⁷³ Manoel Messias Soares, nascido em 09/10/1954, rabequeiro e integrante do terno João Trindade

⁷⁴ Entrevista gravada em Zoom – H4 no dia 15/03/2009



FIGURA 12 – Canto de Despedida – Os Peixotinhos

*E vamos dar a despedida
E como deu o rei primeiro
E ele foi se despedindo
Até o outro janeiro*

*Vamos dar a despedida
De todos os nossos irmãos
Para o ano voltaremos
Para cumprir a devoção*

Canto de Saudação à Igreja

Canto entoado no momento que a folia canta em uma igreja (FIG 15). Assim, evidencia a saudação a um local sagrado, saúda a morada de Maria, José e Jesus, bem como reverencia tudo de sagrado presente naquele local. Diferente do que acontece na casa não há uma participação direta entre a performance da folia e o público presente. Assim, os cantos diante do sagrado se destinam ao santo e não aos moradores, como na maioria das situações durante um giro.



FIGURA 13 – Canto de Saudação a Igreja – João Trindade (CD 2 – Faixa 7)

*Deus te salve casa santa
Onde Deus fez a morada
Onde mora o cálice bento
E a hóstia consagrada*

*Deus te salve casa santa
Que encontramos aqui agora
Deus te salve menino Jesus
São José e Nossa Senhora*

Os instrumentos

Fundamentais na estrutura ritual e compondo a sonoridade dos Ternos de Folia, os instrumentos, através dos seus variados timbres, são elementos importantes para a caracterização identitária musical da manifestação. Na ótica de muitos foliões foi Nossa Senhora quem deu os instrumentos aos Três Reis e lhes mandou voltar para o Oriente cantando de casa em casa para anunciar o nascimento de Jesus. De tal forma que, desde o nascimento do rito, os instrumentos ocupam lugar de grande valor para a prática musical e sua inserção no universo religioso da manifestação. A citação de Suzel Reily corrobora com essa perspectiva:

Os reis chegaram a Belém com os seus presentes e **receberam uma viola, um pandeiro e uma caixa. Com estes instrumentos faz-se música, e através da música constrói-se contextos de harmonia social.** Ao participar desta troca, os Magos foram santificados, tornando-se mediadores entre os seres humanos e o Deus todo-poderoso (REILY, 2004 p. 150, grifos meus)

Nos Ternos de Folia da cidade de Montes Claros a formação instrumental tem características semelhantes entre os diversos grupos da cidade. Os instrumentos utilizados, em sua grande maioria, são cordofones: violas, violões, cavaquinhos, bandolins e rabecas/violinos). Nos grupos da cidade, encontram-se apenas dois membranofones: caixa e pandeiro. Essa composição instrumental é muito comum nas Folias da zona urbana de Montes Claros e também na zona rural. Em todos os grupos observados opta-se pelo uso do cavaquinho ou do bandolim, não sendo encontrados os dois instrumentos juntos num mesmo Terno.

Quanto à utilização desses instrumentos no ritual, existem formas diferentes no modo de executá-los e, dependendo do momento do ritual, nem todos são utilizados. Nos cantos religiosos, há participação de todo o terno com todos os instrumentos. Já nas danças, há predominância da viola e dos instrumentos de percussão: caixa e o pandeiro.



FIGURA 14 – Instrumentos da Folia de Reis

Rabeca/Violino

A utilização da rabeca, no seu formato tradicional, não é muito comum nos Ternos de Folia de Montes Claros, existindo uma nítida preferência pelo violino. Os dois Grupos pesquisados, por exemplo, utilizam violino e não rabeca (FIG. 15 e 16) Tal fato se dá por varias razões, mas as principais são: a dificuldade de encontrar luthier que construa a rabeca; e a concepção de muitos foliões de que o violino, construído industrialmente, sustenta melhor a afinação e produzem um som mais “apurado”. Todavia, mesmo utilizando o violino, os foliões ao se referirem ao instrumento, geralmente, o chamam pelo nome Rabeca e o executante de rabequeiro. Na mesma direção, a forma de tocar o instrumento, principalmente, no que concerne à postura de execução, é próxima a utilizada na rabeca. O violino utilizado geralmente passa por algumas adaptações, como, por exemplo, a troca das cravelhas por tarraxas de cavaquinho.



FIGURA 15 – Rabecas do Terno dos Peixotinhos



FIGURA 16 – Rabecas do Terno de João Trindade

A função do instrumento na performance é, basicamente, fazer a introdução da música e acompanhar o canto durante a execução em geral. Assim, fazendo “*duas voltas*”⁷⁵, a rabeca apresenta um tema que serve de apoio melódico para a construção de toda a canção, executando a mesma melodia do canto. Depois de apresentar o tema inicial, o instrumento continua repetindo a linha melódica da música junto com o canto. A Rabeca/violino costuma realizar solos paralelos às vozes, assim como as introduções, os interlúdios e as finalizações.

Os dois ternos de folia pesquisados utilizam de afinações distintas nas rabecas. O Terno de João Trindade usa a afinação denominada de *meia guitarra* (FIG. 17), enquanto que o terno dos Peixotinhos utiliza afinação *cebolão* (FIG. 18). Os dois grupos utilizam duas rabecas. As melodias realizadas pelo instrumento, conforme especificado anteriormente tem uma rabeca na voz principal e a outra fazendo uma segunda voz, geralmente, em terças paralelas (FIG. 19). As rabecas do terno de João Trindade, além da execução em terça, utilizam, também, intervalos de IV e V e VIII, além de fazerem forte recorrência ao uso de notas de passagem, de bordaduras de ornamentações em geral (FIG. 20).



FIGURA 17 – Rabeca - Afinação da meia-guitarra

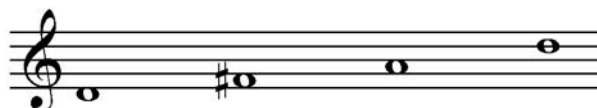


FIGURA 18 – Rabeca - Afinação cebolão

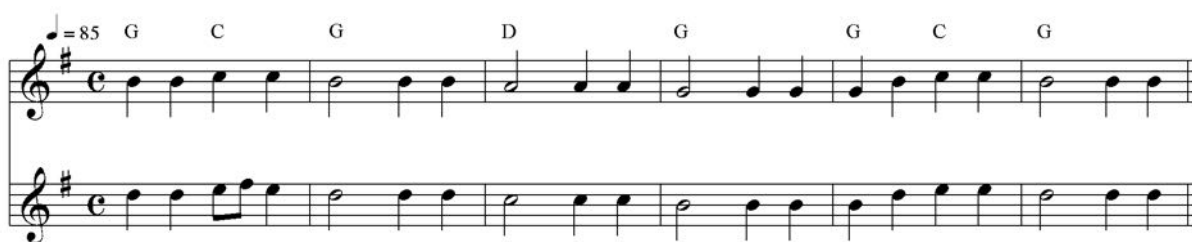


FIGURA 19 – Execução das rabecas Terno dos Peixotinhos (música: Saudação à Lapinha) (CD 1 – Faixa 1)

⁷⁵ *Duas voltas* se refere à repetição da melodia por duas vezes, durante a introdução.



FIGURA 20 – Execução das rabecas Terno de João Trindade (música: Canto de chegada) (CD 2 – Faixa 2)



FIGURA 21 - Execução de Rabeca no Terno João Trindade



FIGURA 22 - Execução de Rabeca no Terno dos Peixotinhos

Viola

A viola, também conhecida como viola caipira, configura-se como um instrumento de cinco ordens de cordas, geralmente cinco pares, totalizando dez cordas, sendo que os dois pares inferiores (os mais agudos) são afinados em uníssono e os outros três são oitavados. A viola aparece como instrumento presente em varias atividades e práticas lúdico-religiosas como a Folia do Divino, a Folia dos Santos Reis, a Marujada, entre outras. O instrumento tem, geralmente, uma importante função musical nos gêneros e ritmos que acompanham tais manifestações. É um elemento importante da definição da identidade musical de diversas expressões da cultura popular brasileira. Conforme atesta Pinto:

É seguro afirmar que a viola tornou-se o instrumento símbolo da música caipira praticada pelas populações rurais que habitaram durante muito tempo a região centro-sul do Brasil (São Paulo, sul de Minas Gerais, sul de Goiás e sudeste do Mato Grosso do Sul). Por volta do século XVII, após o declínio do bandeirantismo, esse povoamento caipira começou a se formar na medida em que trabalhadores livres, em geral herdeiros da miscigenação entre o colono português e o índio, fixaram-se progressivamente nessas terras, na condição de pequenos sitiantes, parceiros e agregados (PINTO, 2008 p. 15).

Também considerada o principal instrumento da Folia, a viola está presente em todas as músicas do ritual, sendo o instrumento preferido dos foliões. Os instrumentos utilizados pelos grupos pesquisados em sua maioria são industrializados, sendo que o terno de folia os Peixotinhos utilizam uma viola artesanal. Os dois ternos utilizam um modelo de viola muito comum na região do Norte de Minas, o modelo Queluz⁷⁶ (FIG. 23 e 24).



FIGURA 23 – Viola artesanal modelo Queluz



FIGURA 24 – Viola modelo Queluz do terno de João Trindade

Praticamente todos os Ternos de Folia da região utilizam o instrumento, geralmente com no mínimo três instrumentos. Na Folia a viola é utilizada com varias afinações como vencedor, oitava, meia guitarra, rio abaixo e cebolão, todavia, nas folias pesquisadas, as utilizadas são: a afinação cebolão e afinação vencedor⁷⁷, sendo que Os Peixotinhos utilizam a afinação cebolão (FIG. 25), em que as cordas soltas do instrumento formam um acorde maior; e o Terno João Trindade, utiliza afinação vencedor (FIG. 26). Quanto às afinações da viola utilizadas pelos Peixotinhos o Mestre Carlos Ney enfatiza:

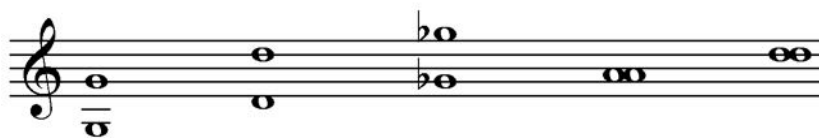
Na minha folia eu utilizo a afinação cebolão! É mais fácil de tocar, é mais fácil pra os foliões novos aprender. Ela já dá uma nota (acorde) quando toca as cordas soltas, é umas das mais usadas, e dá pra afinar em vários tons. Agora, eu também sei tocar em outras, como a vencedor, mas ela só serve pra tocar música de Folia (CARLOS NEY, 2009).

⁷⁶O modelo das antigas violas de Queluz, hoje Conselheiro Lafaiete, MG, com sua arte marchetada ainda é encontrado no norte de Minas [...]. As violas de Queluz, até início do século XX gozaram de grande popularidade até as primeiras décadas do século XX. Foi notável o número de fabricantes que havia na cidade por esta época (VILELA, 2009 p. 05)

⁷⁷Também chamado pelos foliões de avançador.



FIGURA 25 – Afinação Cebolão em Ré Maior

FIGURA 26 – Afinação vencedor⁷⁸ - viola

Estas afinações podem sofrer algumas variações na altura devido aspectos como: o cansaço vocal dos foliões, que fazem como que eles afinam um pouco mais baixo; a limitação de altura na afinação da rabecas; e, também, pelo fato de não utilizarem uma referencia básica, como um diapasão, por exemplo, para a definição de altura em que serão afinadas as violas.

Fundamentalmente, as violas têm a função de acompanhar os cantos. Todavia, no seu acompanhamento destaca também a notas da melodia, exercendo, então, ao mesmo tempo, uma função harmônica e melódica.

Os dois exemplos apresentados a seguir retratam a base da execução da viola em toda a performance musical da folia. Assim, nos cantos sagrados, a execução é realizada conforme as especificações da (FIG. 27), dando a base harmônica para o canto e destacando, também, a linha melódica, conforme enfatizado anteriormente. Já nas danças (lundu e Guaiano) a viola utiliza um rasgueado mais acentuado e uma espécie de pontead⁷⁹. Especificamente no Guaiano, como é uma junção de dois gêneros musicais (moda de viola e pagode), a viola apresenta variações rítmicas conforme ilustra as FIG. 28 e 29.



FIGURA 27 – Base da execução da viola – canto saudação à lapinha – Os Peixotinhos (CD 1 – Faixa 1)

⁷⁸ No trabalho de campo ficou evidente que esta afinação é, geralmente, utilizada por foliões mais velhos. Segundo eles, essa seria a afinação própria para folia.

⁷⁹ Rasqueado ou rasgado, execução que utiliza a caída e a subida da mão direita ferindo todas as cordas do instrumento, para produzir acordes arpejados (harmonia) de maneira ritmada, por isso mesmo mais voltada para o acompanhamento. O pontei^o ou pontead^o, execução da melodia nota-a-nota, ferindo-se uma corda de cada vez, voltada para a apresentação de temas melódicos (ou duas cordas simultaneamente, produzindo melodias em terças paralelas) – (IKEDA; DIAS; CARVALHO, 2010)

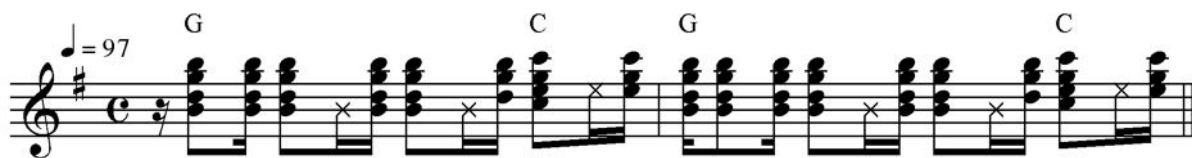



FIGURA 28 - Base da execução da viola no Guaiano – Peixotinhos (CD 1 – Faixa 3)



FIGURA 29 - Base da execução da viola no Guaiano – João Trindade (CD 2 – Faixa 5)

Legenda:  = Ghost note

Violão

O violão realiza, fundamentalmente, o acompanhamento das músicas, fortalecendo a base harmônica, já realizada pelas violas. Além disso, dá maior ênfase ao registro grave, sendo comum realizar uma linha de baixo, que na maior parte do tempo, é a mesma melodia do canto. Os grupos investigados contam com apenas um instrumento, cada um, na sua performance, o que faz com que sua sonoridade tenha menos destaque em relação às violas. Os instrumentos utilizados nos dois grupos são violões fabricados industrialmente (FIG. 30 e 31). Durante a execução, é comum que o violão, no final das frases do canto, realize um pequeno elemento melódico de ligação, entre uma frase e outra (FIG. 32 e 33). Nas folias observadas, o violão geralmente não participa de todo o repertório: o instrumento está sempre presente nos cantos de função religiosa, eventualmente é utilizado nos lundu (FIG. 34).



FIGURA 30: Violão do Terno João Trindade



FIGURA 31: Violão do Terno Os Peixotinhos



FIGURA 32 – Violão - saudação a lapinha – Os Peixotinhos (CD 1 – Faixa 1)



FIGURA 33 – Violão – Canto de chegada – João Trindade (CD 2 – Faixa 2)



FIGURA 34 – Baixaria do violão no Lundu (CD 2 – Faixa 4)



FIGURA 35 – Afinação em D

Cavaquinho

Instrumento de quarto cordas, com larga presença em todo o território brasileiro e utilizado em varias manifestações da cultura popular, principalmente na execução de sambas e chorinhos. Na Folia não é considerado tão importante quando os demais, tanto que nem todos os Grupos o utilizam. Entre os dois Grupos pesquisados, somente o Terno Os Peixotinhos utiliza um cavaquinho (FIG. 36). A função do instrumento no Grupo é reforçar a linha melódica do canto, fazendo duas vozes em terças paralelas (FIG. 37). A afinação utilizada é igual a dos outros instrumentos que compõe o terno: cebolão (FIG. 38).



FIGURA 36 – Cavaquinho

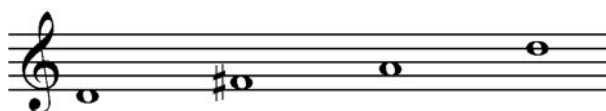


FIGURA 37 – Cavaquinho – Afinção cebolão



FIGURA 38 – Cavaquinho - Base do acompanhamento (CD 1 – Faixa 1)

Bandolim

O bandolim possui cordoamento duplo, são quatro pares de cordas, afinadas na mesma altura e com afinação igual à o violino: Sol, Ré, Lá, Mi. O bandolim geralmente tem a forma de pêra, igual ao utilizado na Folia João Trindade. Nos grupos de Folia tem função similar á já descrita para o caquinho. Em Montes Claros não encontrei nenhum registro de

grupos que utilizassem os dois instrumentos, sendo que a maioria utiliza o cavaquinho. Entre os grupos pesquisados somente o Terno de João Trindade utiliza o bandolim (FIG. 39), haja vista que, conforme mencionado anteriormente Os Peixotinhos fazem uso do cavaquinho em sua composição instrumental. No terno que o utiliza, o bandolim tem função de acompanhamento, reforçando junto com os outros instrumentos o volume sonoro instrumental, dando destaque à harmonia e a linha melódica do canto (FIG 40). A afinação utilizada é chamada paraguaçu, tendo a estrutura transcrita na FIG 41.

O bandolim usado neste Terno João Trindade é um modelo Gianini⁸⁰, antigo, de dimensões pequenas com o fundo abaulado. Segundo o Mestre Pedrinho, esse bandolim esta há muito tempo com o Grupo, desde quando ele entrou no final da década de cinquenta.



FIGURA 39 – Bandolim do Terno de João Trindade

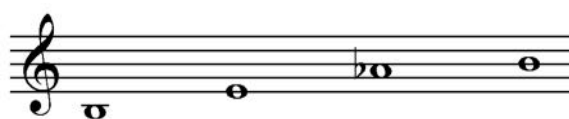


FIGURA 40 – Bandolim - Afinação Paraguaçu



FIGURA 41 – Base da execução do Bandolim (CD 2 – Faixa 2)

⁸⁰ Fabrica de instrumentos musicais.

Caixa de Folia

A principal função da caixa na Folia é a marcação rítmica mantendo um padrão constante, apoiando a harmonia e a melodia dos cantos. Os instrumentos usados são, geralmente, confeccionados manualmente. Para sua construção utiliza-se preferencialmente um tronco de madeira ocada. Em suas extremidades são utilizadas membranas (peles) preferencialmente de coroa de veado, pois, segundo os foliões, esse tipo de couro é mais resistente, fino e sonoro. As caixas têm arcos de madeiras em suas extremidades que servem para prender o couro e, conseqüentemente, afinar o instrumento. São presas por cordas que, sendo mais ou menos pressionadas por um prendedor, feito de couro, propicia a afinação necessária. Sua execução é feita com duas baquetas de madeira. A FIG. 42 ilustra o tipo de caixa utilizada pelos grupos.

a)



b)



FIGURA 42 - Caixas utilizadas pelos Grupos de Folia

As caixas são consideradas por muito foliões, junto com a rabeca e a viola, um instrumento fundamental da folia, como atesta o depoimento de Zé Roberto (2009) tocador de caixa do terno João Trindade, “*folia sem a caixa, não é folia*”.

As estruturas rítmicas utilizadas pela caixa na Folia estão apresentadas nas transcrições a seguir: FIG. 43, 44 e 45

Lento ♩ = 62



FIGURA 43 – Estrutura rítmica da caixa no Canto de Chegada – João Trindade (CD 2 – Faixa 2)

♩ = 105

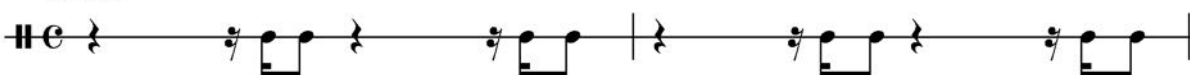


FIGURA 44 – Estrutura rítmica da caixa no Lundu – João Trindade (CD 2 – Faixa 4)



FIGURA 45 – Estrutura rítmica da caixa - Saudação à Lapinha – Os Peixotinhos (CD 1 – Faixa 1)

Pandeiro

Assim como a caixa, o pandeiro é responsável pelo apoio rítmico na música, dando um “brilho” a mais à percussão. Tal fato se dá, sobretudo, porque o instrumento possui um timbre mais agudo do que a caixa, caracterizado pela sonoridade da junção entre o som doacrílico e o som da platinela (FIG. 46). Apesar da similaridade com o ritmo da caixa, o pandeiro apresenta pequenas variações, muitas vezes tocando em momentos em que a caixa está em pausa. Na performance o pandeiro fica posicionado atrás do terno próximo a caixa. A técnica utilizada para a execução do pandeiro nos dois Ternos é bastante semelhante. O instrumento é segurado verticalmente, na altura do peito do tocador (FIG 47 e 48). O toque é feito próximo à borda do pandeiro, o que tende a dar destaque ao som das platinelas.

a)



b)



FIGURA 46 – Pandeiros utilizados pelos Ternos pesquisados



FIGURA 47 – Execução do pandeiro no Terno João Trindade



FIGURA 48 – Execução do pandeiro no Terno Os Peixotinhos

As FIG. 49, 50 e 51, ilustram a base rítmica do instrumento na performance da folia.

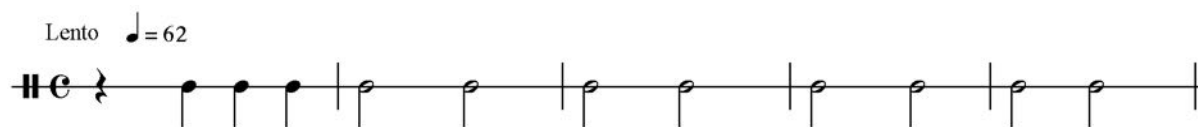


FIGURA 49 - Pandeiro – canto de chegada - João Trindade (CD 2 – Faixa 2)



FIGURA 50 – Pandeiro - Lundu – João Trindade (CD 2 – Faixa 4)



FIGURA 51 - Pandeiro - Canto de saudação a lapinha – Os Peixotinhos (CD 1 – Faixa 1)

Melodia

As melodias são estruturadas, fundamentalmente, em escalas diatônicas maiores. Todas as músicas encontradas ao longo da pesquisa possuem essa base, não tendo sido encontrada em nenhum canto em tonalidades menores, ou em outros sistemas musicais. Assim, é bastante característico que as linhas melódicas utilizem notas do acorde e, em alguns casos, como no Terno de João Trindade, são utilizadas notas melódicas (passagem, bordadura etc.) no processo de construção melódica, todavia, sem descaracterizar a base tonal. Tais características se inter-relacionam à análise de Gerard Kubik⁸¹, citado por Lucas (2002), quando afirma que certos traços musicais angolanos e portugueses, como o sistema de tons, e o canto em várias partes, sobretudo em terças, ganharam força em muitas manifestações musicais do Brasil.

Ainda em relação às melodias é bastante evidente sua estruturação por saltos intervalares “pequenos”, geralmente por grau conjunto ou utilizando intervalos de terças e quartas. Eventualmente intervalos de quinta e sexta (FIG 52) também aparecem nas melodias, mas não com a mesma regularidade que os demais.

⁸¹ KUBIK, Gerhard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil: A Study of African Extensions Overseas*. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural/Estudos de Antropologia Cultural, n. 10, 1979.

A estruturação melódica dos dois ternos apresenta diferenças quanto ao tamanho da frase. Nos Peixotinhos, as frases melódicas são sempre estruturadas em quatro compassos. Já no terno João Trindade, as frases variam entre cinco, seis e oito compassos (FIG. 53 e 54).



FIGURA 52 – Intervalos (CD 1 – Faixa 1)



FIGURA 53 – Frase – saudação a lapinha - Terno Os Peixotinhos (CD 1 – Faixa 1)



FIGURA 54 – Frase – canto de chegada - Terno João Trindade (CD 2 – Faixa 2)

Harmonia

Conforme já enfatizado em relação à melodia, o sistema tonal é predominante na definição harmônica da Folia. Em todos os cantos o padrão “tônica - subdominante - dominante - tônica é recorrente. Somente no Lundu a subdominante não é utilizada. Dentro dessa estruturação, os acordes de I, IV e V graus são a base de toda a estruturação harmônica dos Grupos (FIG. 55). Tendo em vista que os cantos são estruturados dentro de notas dos acordes, é comum que a base harmônica possibilite que os instrumentos façam, junto da harmonia, movimentos melódicos similares aos do canto (FIG. 55).

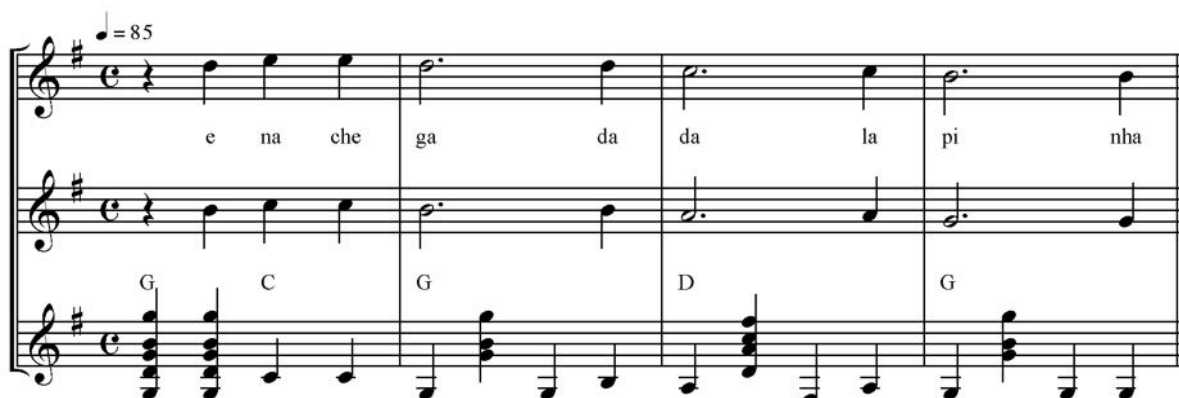


FIGURA 55 – Harmonia - Canto de saudação – Os Peixotinhos (CD 1 – Faixa 1)

As letras

Porto (1982) afirma que as letras da Folia são conhecimentos ou noções que os praticantes do rito têm em relação aos fatos bíblicos. Portanto, se constituem da união entre o “tradicional” e o “novo”, tendo a presença da escritura bíblica como base, mas sendo recriados pelo imaginário popular no mundo atual.

Tendo sua estruturação definida em passagens bíblicas, ligadas ao Novo Testamento, sobretudo no que se refere ao nascimento de Cristo e a viagem dos Magos do Oriente para adorar o Menino Jesus na lapinha, as letras têm forte inter-relação com os evangelhos de Mateus e Lucas, os únicos na Bíblia que tratam do nascimento e infância de Jesus (Mt 2, 1-12), e Lucas (Lc 2, 1-14). A título de ilustração, apresento a seguir uma passagem do canto da noite de natal do Terno de João Trindade, em que a letra retrata a influência descrita anteriormente:

*Bendito louvado seja⁸²
O filho da virgem Maria
O menino Jesus nascido
Que a escritura prometia*

Segundo Rios (2006) as letras da folia são muitas vezes preservadas e transmitidas pelos foliões para pessoas próximas, ou seja, aos seus parentes, companheiros do grupo, em uma tradição oral. Cantos, herdados e aprendidos, apresentam um traço cultural coletivo advindo da perda da referência de seus criadores com o passar do tempo. Mesmo quando a autoria é perfeitamente identificável, prevalece à conexão estreita do talento individual e da criatividade do artista com saberes, fazeres e valores do povo.

⁸² Canto da noite de natal do terno João Trindade.

Em relação à métrica, todo o canto de Folia geralmente é estruturado em versos ou linhas de sete sílabas, reunidos em quadras, onde apresenta uma dinâmica de pergunta e resposta. Assim, em uma quadra, os dois primeiros versos apresentam o que os foliões chamam *pergunta* (A), e os dois versos seguintes *respondem* ou resolvem (B). Do ponto de vista vocal, o canto é executado a quatro vozes, dividido em duas duplas. Cada dupla canta, em dueto, o mesmo texto. O guia e seu ajudante cantam uma *pergunta* e, a outra dupla, então, dá a *resposta*, como ilustrado a seguir:

(A) *Alegremente cheguemos*⁸³
Alegremente contente
 (B) *Vimos dar o manifesto*
Do sagrado nascimento

Nos dois ternos pesquisados, considerando que abordam as temáticas enfatizadas anteriormente, há grande semelhança entre as letras das músicas, principalmente no que concerne à maneira como fazem as saudações e os agradecimentos: aos Santos, a Sagrada Família e aos moradores das casas visitadas e suas famílias.

Em muitas músicas é comum encontrar versos bastante parecidos na definição das letras dos dois Grupos. Por exemplo, o Canto de chegada terno João Trindade enfatiza:

Meu senhor dono da casa
Recebei com alegria
Recebei a Santos Reis
Com sua nobre Folia

De forma bastante similar a letra do Canto no terno dos Peixotinhos tem o seguinte verso:

O meu senhor dono da casa
Sai a fora do salão
Recebei os três reis santos
Com seus nobres foliões

Entre as muitas funções das letras, ela também desempenha o papel de orientar os foliões para momentos específicos da performance. Por exemplo, a utilização de versos conclusivos, como os transcritos a seguir, evidencia para todos que a música deverá ser finalizada. No Canto de despedida Terno João Trindade, é enfatizado:

Ora viva dizemos que viva
Viva a nossa missão
Viva o Divino Santos Reis
Viva a todos os foliões.

⁸³ Canto de chegada do terno João Trindade.

O mesmo aspecto é encontrado no Canto de despedida Terno dos Peixotinhos, em que a letra destaca:

*Ora viva e reviva
Viva o nosso mandamento
Viva o pai e viva o filho
E o santíssimo Sacramento*

Outra característica encontrada nas letras é o uso de palavras que, apesar de presentes no repertório dos foliões há muito tempo, não têm um significado claro para eles. Abaixo dois exemplos com esta característica.

No Canto de saudação a lapinha, do terno dos Peixotinhos, o verso diz:

*E o primeiro foi bexô
Ofereceu seu ouro fino
E o **selvino**⁸⁴ foi adorado
Foi esse nosso deus menino*

No canto de chegada do mesmo Terno, uma característica similar é apresentada na letra do verso ao enfatizar:

*E São José e nossa senhora
E quando foram pra Belém
E eles foram cantando reis
E para século **seclorea**⁸⁵ amém*

De maneira geral os aspectos destacados anteriormente constituem as características fundamentais das letras na performance da folia. Vale ressaltar que, conforme dito anteriormente, a letra de uma música é um elemento fundamental para a definição da função e do lugar que essa ocupa no ritual, sendo, inclusive, determinante para a contextualização religiosa da manifestação.

A estrutura e estética do canto

Em sua estrutura, o canto é realizado por duas duplas, como enfatizando anteriormente, que cantam em terças paralelas. A primeira dupla, denominada guia e ajudante de guia canta a primeira parte da quadra, denominada pelos foliões de meio verso. A segunda dupla, conhecida como resposta e ajudante de resposta, “arremata” o restante da quadra.

⁸⁴ A expressão existe, mas não se enquadra no sentido do canto.

⁸⁵ Et in secula seculorum amem - pelos séculos dos séculos amém

Nos Ternos de Folia, mesmo não existindo um padrão estético-vocal previamente definido para o canto, há um aspecto peculiar compartilhado pelos foliões no jeito de “impostar” a voz, qual seja, o uso de um timbre mais anasalado, com a voz bastante “aberta” (CD – Faixa 02). Todavia, como é característico nas expressões da cultura popular, essa é uma tendência cultural mais incorporada pela vivência dos foliões no contexto da manifestação, do que definida por uma concepção “teórica” pré-estabelecida. Ou seja, cada integrante pode utilizar a sua voz de forma particular, todavia, todos tendem a seguir o mesmo padrão, como descrito acima.

Quanto à extensão vocal, há tendência de se cantar em uma tessitura confortável, próximas da região média da voz masculina. Isso é notado nos cantos de função religiosa, enquanto que nos *brinquedos*, como os Guaianos, percebe uma voz mais aguda. Durante a performance percebe-se um certo desenvolvimento característico da mobilidade das culturas orais. Dessa forma, concordando com as perspectivas de Glaura Lucas na análise da música do Congado mineiro, percebe-se na folia o uso constante de recursos como portamentos, melismas, e outras possibilidades performáticas do canto, que tornam o fenômeno musical por vezes enriquecido, transformado e transgredido, a partir do grau de flexibilidade a que os contornos melódicos estão sujeitos (LUCAS, 2002, p. 85).

A inter-relação dos diversos elementos estruturais da música na caracterização da performance musical da Folia de Reis

Apesar de, para fins analíticos, ter apresentado os elementos que compõem a estrutura musical separadamente, é importante enfatizar que, na performance da Folia, eles estão intrinsecamente relacionados. Nesse sentido, a definição do repertório, inserindo cada música no seu espaço e momento devido; as nuances timbrísticas e as funções de cada instrumento; a estruturação melódica e harmônica das músicas; as mensagens e a sintaxe das letras; e o jeito de cantar; são elementos que não podem ser pensados isoladamente na caracterização musical da Folia. De maneira geral, a música nesse contexto, é um todo que é muito mais do que a soma das partes, tendo em vista que, a partir da junção de cada uma desses elementos, ganha forma um fenômeno muito maior, a música da folia. Fenômeno em que os sons e suas formas estruturais têm sentido mais abrangente evocado dimensões do sagrado e representando um elo entre os homens e as divindades, entre o ser humano e o Menino Jesus, com toda a gama de significados em torno de sua existência. Nesse sentido, todos os elementos da música veneram, retratam e descrevem a trajetória de personagens

como os Reis Magos e a Sagrada Família. As letras narram histórias e enfatizam os valores, a devoção, o respeito, entre outros atributos, mas os demais elementos musicais criam o clima e atribuem códigos de comunicação que dão ao fenômeno musical um certo “misticismo”, transcendendo a simples conotação de algo falado e/ou escrito. Pode-se dizer que este é o mundo “místico” musical da Folia de Reis. Mundo que foi apresentado e analisado neste trabalho a partir das especificidades do Terno João Trindade e do Terno os Peixotinhos. A performance musical desses Ternos retratam singularidades de suas performance, mas, a partir de sua contextualização com o mundo da Folia da cidade, fornece importantes perspectivas acerca do universo mais amplo que compreende a manifestação em Montes Claros.

CONCLUSÃO

A compreensão dos aspectos fundamentais que definem a performance musical dos Grupos de Folia de Reis de Montes Claros, mais precisamente do Terno João Trindade e do Terno Os Peixotinhos, exigiu uma incursão pelos diferentes aspectos que constituem a música nesse contexto. Assim, o trabalho de pesquisa realizado nesse contexto possibilitou identificar e analisar os elementos sonoros e culturais em geral que constituem as bases da performance musical nesse contexto, refletindo acerca das diferentes dimensões que caracterizam esse fenômeno.

Os estudos de performance no campo da etnomusicologia e as perspectivas da área em relação a abordagem desse universo da música forneceram as bases conceituais e metodológicas da pesquisa. O entendimento da performance musical como evento e processo que congrega aspectos sonoros musicais e elementos mais amplos do contexto cultural investigado, estabeleceu os parâmetros para a abordagem etnográfica realizada no mundo musical da Folia de Reis de Montes Claros.

A diversidade de Grupos de Folia existentes no Brasil demonstra a forte ascensão do festejo no país, que, de acordo com dados da literatura investigada, está presente na realidade brasileira de desde o período colonialista. Apesar de impossibilidade de estabelecer uma data que marque a origem do fenômeno no território nacional, há diversos depoimentos e registros que denotam a idéia de que, desde os primeiros momentos do Brasil colônia, práticas culturais com temáticas e performance similares as da Folia já faziam parte do cenário cultural que se delineou no país.

Sendo um dos estados brasileiros com maior incidência de Grupos de Folia de Reis, Minas Gerais tem uma variedade de expressões que, de acordo com a região do Estado em que acontece, têm bases estruturais e culturais bastante específicas. Tal fato faz com que, não necessariamente, os Grupos de Minas compartilhem em sua totalidade de padrões e definições conceituais consolidados na literatura como características do Estado, sobretudo, pelo forte grau de ocorrência que têm em Grupos da região do Sul do Estado e do Triângulo Mineiro.

Montes Claros possui então diversas particularidades em relação ao festejo da Folia. De maneira geral a história e a trajetória dos grupos no município demonstram três características fundamentais: a mudança da zona rural para a urbana; a existência de grupos desde, aproximadamente, final do século XIX; e a presença de instrumentos tradicionais da folia, ainda presentes atualmente, desde as bases iniciais do ritual na cidade. Na atualidade, mesmo que os Grupos de Folia tenham migrado para a cidade, ainda possuem fortes

características rurais, negociando com a dinâmica e as transformações do mundo urbano contemporâneo. Nesse universo, as práticas de folia mantêm-se vivas (re)inseridas e (re)significadas no novo tempo em que vivem.

Os grupos investigados, dois dos mais antigos e representativos Ternos de Folia de Montes Claros, demonstram que tradição e inovação estão na base do Ritual da Folia e, ora mais centrados na presença ora mais centrado na mudança cada Terno encontra seu caminho e a sua forma de manter o Grupo em pleno vigor para o cumprimento dos ideais performáticos, centrados na religião, na fé e na devoção.

O estudo do universo simbólico da manifestação demonstrou que a crença religiosa, com os seus signos e símbolos, representam aspectos fundamentais para a definição e significação da performance. Os objetos sagrados tornam-se representações do mundo invisível cultuado e devotado pela Folia. Mundo este composto pela música, e todos os demais elementos simbólicos presentes no rito, o universo mítico e fascinante da Folia de Reis.

A base estrutural da música é definida nos meandros de cada elemento que a compõe e que, juntos, caracterizam um todo que é muito mais do que a soma das partes. Assim, a organização do repertório; a composição instrumental, como seus timbres e demais características sonoras; a estruturação melódica e harmônica; a configuração das letras e a estética que define o jeito de cantar do folião; são atributos que estabelecem a base sonora da folia. A caracterização desses elementos sonoros e suas inter-relações com o mundo simbólico e cultural mais abrangente do festejo constituem, então, o que podemos chamar de performance musical da Folia de Reis de Montes Claros. Mais especificamente, podemos dizer que essa é a base da Performance Musical da Folia de Reis dos Ternos João Trindade e Peixotinhos de Montes Claros.

Nesse universo, as letras, as formas de cantar e principalmente a motivação para a prática performática encontram no mundo religioso sua razão de existir, sendo inseridas culturalmente e definidas esteticamente a partir das concepções gerais relacionadas ao mundo religioso nesse universo. Entendemos, assim, que um estudo de performance nesse contexto não pode ser realizado de forma desvinculada dos aspectos religiosos que o caracteriza, haja vista que as múltiplas dimensões, plásticas, cênicas, musicais, entre outras, desse fenômeno são concebidas e valoradas fundamentalmente a partir das suas dimensões religiosas.

A música da Folia de Reis caracterizada pela confluência dos elementos sonoros da música com valores e significados sociais e religiosos que, refletidos nas letras e na performance dos foliões, dão a esse fenômeno musical características identitárias próprias.

Assim, o cantar, rezar e festejar são expressados através da prática musical, que traduz em sua estruturação os aspectos estéticos e os valores simbólicos que dão vida e forma à música dos foliões.

A partir da realização deste trabalho emergiram diversas questões que, certamente, podem servir de base para outros estudos no universo da Folia de Reis de Montes Claros. Universo esse que se constitui a partir de uma diversidade de Grupos e de valores simbólicos, que fazem dessa realidade, ao mesmo tempo, plural e singular. Como um dos primeiro estudo sistemático sobre a música da Folia de Reis em Montes Claros, entendo que este trabalho, contemplando a realidade do Terno João Trindade e do Terno Os Peixotinhos, longe de ter dado conta da complexidade desse rico e diversificado contexto de performance musical, pôde apresentar um panorama representativo dos múltiplos aspectos que caracterizam a música como fenômeno cultural nos Grupos de Folia. Novas incursões etnomusicológicas nesse contexto de pesquisa poderá permitir, cada vez mais, um aprofundamento interpretativo desse mundo mágico, místico, religioso, divertido e humano que é representado na performance musical da Folia.

REFERÊNCIAS

AQUINO, José Osmando Mendes de. *Comunidade de Santos Reis: uma história*. Montes Claros: Editora Unimontes, 2007.

ANDRADE, Mario de. *Danças dramáticas do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Itatiaia, 2002.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cultura popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARANTES, Antônio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1998. (Coleção Primeiros Passos).

ARROYO, Margarete. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*. 1999. 360 f. Tese (Doutorado em Música)—Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

AZEVEDO, Téo. *Folia de Alto Belo no Norte de Minas e Vale do Jequitinhonha*. 2. ed. Montes Claros: Millenium, 2007.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 5. Ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

BÉHAGUE, Gerard. *Performance practice: ethnomusicological perspectives*. Westport: Greenwood Press, 1984.

BENTO. Montes Claros, 28 mar. 2009. Gravação em Memória SD (38min.). Entrevista concedida a Geraldo de Alencar Durães Filho, 2009.

BITTER, Daniel. *A bandeira e a máscara: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas folias de reis*. 2008. 203f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas – Antropologia Cultural)—Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

BLACKING, John. *How musical is man?* London: University of Washington Press, 1973.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A Folia de Reis de Mossâmedes*. Rio de Janeiro: Arte-FUNARTE, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977. (Cadernos de Folclore, 20).

_____. *A cultura da rua*. 2. ed. Campinas: Papirus, 2001.

_____. *Memória do sagrado: estudos de religião e ritual*. São Paulo: Paulinas, 1985.

_____. *Os deuses do povo: um estudo sobre a religião popular*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *O Divino, o santo e a senhora*. Rio de Janeiro: Funarte, 1975.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Coleção Primeiros Passos).

_____. *Sacerdotes de viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes, 1981.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10. ed. São Paulo: Editora Global, 2002.

CASTRO, Zaíde Maciel de; COUTO, Aracy do Prado. *Folias de Reis*. Rio de Janeiro: FUNARTE. 1977. (Cadernos de Folclore).

CHAVES, Wagner Neves Diniz. *Na jornada de Santos Reis: uma etnografia da Folia de Reis do Mestre Tachico*. 2003. 170 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas – Antropologia Cultural)–Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

_____. *A bandeira é o santo e o santo não é a bandeira: práticas de presentificação do santo nas Reis e de São José*. 2009. 259 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas – Antropologia Cultural)–Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

COOK, Nicholas. *Music, imagination e culture*. New York: Oxford University Press, 1990.

COX, Harvey. *A festa dos foliões*. Petrópolis: Vozes, 1974.

COSTA, João Batista. Cultura Sertaneja: a conjunção de lógicas diferenciadas. In: SANTOS, Gilmar Ribeiro dos (Org.). *Trabalhos, cultura e sociedade no Norte/Nordeste de Minas: considerações a partir das ciências sociais*. Montes Claros: Best Comunicação e Marketing, 1997. p. 77-95.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DURÃES FILHO, Geraldo de Alencar. *Diário de campo*. Montes Claros, 25 dez. 2008.

_____. *Diário de campo*. Montes Claros, 28 dez. 2009.

_____. *Diário de campo*. Montes Claros, 29 dez. 2009.

_____. *Diário de campo*. Montes Claros, 05 jan. 2010.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 2. Ed. São Paulo, Art Editora: Publifolha, 1998.

FABBRI, Franco. *A theory of musical genres: two applications*. 1981. Disponível em: <<http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>>. Acesso em: 10 out. 2010.

GÜNTER, Paulo Süess. *Catolicismo popular no brasil: tipologia e estratégia de uma religiosidade vivida*. Tradução de Antonio Steffen. São Paulo: Edições Loyola, 1979.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello (Ed.). Emação. In: *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. (1 CD Rom).

HOOD, Mantle. *The ethnomusicologist*. Nova York: McGraw-Hill, 1971.

IKEDA, Alberto T. *Folias de Reis, Samba do Povo; Ciclo de Reis em Goiânia: tradição e modernidade*. Senri Ethnological Reports 1, 1994.

JAIME. Montes Claros, 16 fev. 2009. Gravação em Memória SD (29min.). Entrevista concedida a Geraldo de Alencar Durães Filho, 2009.

JOÃO BALAIÓ. Montes Claros, 17 mar. 2009. Gravação em Memória SD (53min.). Entrevista concedida a Geraldo de Alencar Durães Filho, 2009.

JORNAL GAZETA DO NORTE. Montes Claros, p. 8, 1 jan. 1948.

_____. Montes Claros, p. 10, 1 jan. 1954.

_____. Montes Claros, p. 5, 25 dez. 1955.

JORNAL O NORTE DE MINAS. Montes Claros, p. 11, 2 jan. 2009.

KIMO, Igor Jorge. *Música, ritual e devoção no Terno de Folia de Reis do Mestre Joaquim Poló*. 2006. Dissertação. 216 f. Dissertação (Mestrado em Música)—Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

LOIZOS, Peter. Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In: Bauer, Martin W.; GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 137-155.

LUCAS, Glaucia. *Os sons do Rosário: o Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MATEUS. In: Bíblia Sagrada. São Paulo: Paulus, 1995.

MCNAMARA; SCHECHNER. General introduction to the performance studies series. In: TURNER, Victor. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982. p. 4.

MAPA DE MINAS GERAIS. Disponível em:

< <http://peregrinacultural.wordpress.com/2009/06/23/jose-verissimo-quatro-dias-em-minas-gerais-texto-integral-da-revista-kosmos-nov-1907/>>. Acesso em: 06 ago. 2010.

MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana; CORRÊIA, Roberto. *Tocadores: homem, terra, música e cordas*. Curitiba: Editora Fundação Curitiba. 2002.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MESTRE CARLOS NEY. Montes Claros, 26 fev. 2009. Gravação em Memória SD (74min.). Entrevista concedida a Geraldo de Alencar Durães Filho, 2009.

MESTRE PEDRINHO. Montes Claros, 17 fev. 2009. Gravação em Memória SD (46min.). Entrevista concedida a Geraldo de Alencar Durães Filho, 2009

MESTRE ZÉ EXPEDITO. Montes Claros, 22 mar. 2009. Gravação em Memória SD (29min.). Entrevista concedida a Geraldo de Alencar Durães Filho, 2009.

MESSIAS. Montes Claros, 15 mar. 2009. Gravação em Memória SD (34min.). Entrevista concedida a Geraldo de Alencar Durães Filho, 2009.

MONTES, Maria Lucia. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In. *História da vida privada no Brasil*. v. 4. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

MYERS, Helen. Fieldwork. In: MYERS, Helen (Edit.). *Ethnomusicology: an introduction*. London: The Macmillan Press, p. 21-49, 1992.

NETTL, Bruno. *Theory and method in ethnomusicology*. New York: The Free Press, 1964.

NETTL, Bruno et al. *Excursion in world music*. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. 2. ed. Chicago: University of Illinois Press, 2005.

OLIVEIRA, Pedro A. Ribeiro de. O catolicismo popular: tradicional, privado e da libertação. In: *CEB's; Vida e esperança nas massas*. São Paulo: Editora Salesiana Dom Bosco, 1997.

PADRE OSWALDO. Montes Claros, 11 mar. 2010. Gravação em Memória SD (30min.). Entrevista concedida a Geraldo de Alencar Durães Filho, 2010

PAULA, Hermes de. *Montes Claros, sua história, sua gente, seus costumes*. 2. ed. Montes Claros: [s.n.], 1979. v. 2.

PEREIRA, Ivone Aparecida. *Em nome dos Santos reis: uma historia de protagonismo e mediações em Santo Antônio de Goiás*. Goiana 2005. 170 f. Dissertação (Ciência da religião)—Programa de Pós Graduação da Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2005.

PESSOA, Jadir de Moraes. *As viagens dos Reis Magos*. 1. ed. Goiânia-GO: Editora da UCG, 2007. v. 1. 252 p.

_____. Mestres de caixa e viola. Cadernos do CEDES (UNICAMP), v. 27, p. 63-83, 2002

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo: USP, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.

PINTO, João Paulo do Amaral. *Viola caipira de Tião Carreiro*. 173 f. Dissertação (Mestrado em Música)– Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

PORTO, Guilherme. *As folias de Reis no Sul de Minas*. Rio de Janeiro, FUNARTE; INF, 1982.

PUCCI, Magda. *Sobre a Etnomusicologia: um breve histórico*, 2008. Disponível em: <<http://www.fluxosmusicais.com/debate/sobre-a-etnomusicologia-um-breve-historico/>>. Acesso em: 20 maio 2008.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. *Performance musical nos ternos de Catopês de Montes Claros*. 2005. 236 f. Tese (Doutorado em Música na área de concentração em Etnomusicologia)–Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

QUEIROZ, Luis Ricardo S. Pesquisa quantitativa e pesquisa qualitativa: Perspectivas para o campo da etnomusicologia. *Revista Claves*, João Pessoa, n. 2, p.87-98, 2006.

REILY, Suzel Ana. *Voices of the magi: enchanted journeys in southeast Brasil*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

_____. Encantamento: perspectivas para o estudo da performance. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 10., 2004, São Luis. *Anais...* São Luis: Comissão Nacional de Folclore, 2004. p. 138-151.

RIOS, Sebastião. Os cantos da festa do Reinado de Nossa Senhora do Rosário e da Folia de Reis. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 9, p. 65-76, 2006.

SANTOS, M. J. ; CARNIELLO, M. F. A urbanização e a construção do rural no cinema de Mazzaropi. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, v. 1, 2010. p. 1-13.

SEEGER, Anthony. Etnomusicologia/antropologia da música – disciplinas distintas? In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (Org.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Manuad X, 2008. p. 19-24.

SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. New York: Routledge, 1988

_____. O que é Performance? *O Percevejo*: revista de Teatro Crítica e Estética. Estudos da Performance, Rio de Janeiro, ano 11, n.12, 2003.

SILVA, Maria Luiza dos Santos. *A Folia de Reis da Família Corrêa de Goianira: uma manifestação da religiosidade popular*. 2006. 100 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Gestão do Patrimônio Cultural)–Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2006.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Observação participante e escrita etnográfica. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 287-306.

TURNER, Victor. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

VILELA, Ivan. A viola. 2008. In: *Músicos do Brasil: uma enciclopédia instrumental*.

Disponível em:

<<http://www.musicosdobrasil.com.br/ensaio.jsf?jsessionid=BD61526A027305454EA058056B8B01E>>. Acesso em: 10 out 2010.

VIVALDO. Montes Claros, 09 mar. 2009. Gravação em Memória SD (41min.). Entrevista concedida a Geraldo de Alencar Durães Filho, 2009

ZÉ HERMÍNIO. Montes Claros, 21 mar. 2009. Gravação em Memória SD (66min.). Entrevista concedida a Geraldo de Alencar Durães Filho, 2009

ZÉ ROBERTO. Montes Claros, 14 mar. 2009. Gravação em Memória SD (44min.). Entrevista concedida a Geraldo de Alencar Durães Filho, 2009

ZEICO. Montes Claros, 01 abr. 2009. Gravação em Memória SD (84min.). Entrevista concedida a Geraldo de Alencar Durães Filho, 2009

WHITE, Leslie. *Os símbolos e o comportamento humano*. In: CARDOSO, F. H.; IANNI, Octávio (Org.). *Homem e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: 1973, p. 180-192.

Apêndice

**Transcrições completas de Músicas da Folia de Reis de Montes
Claros: Terno João Trindade e Terno os Peixotinhos**

Canto de Chegada

lento ♩ = 62

Terno João Trindade

Voz 1
 Voz 2
 Rabeca 1
 Rabeca 2
 Bandolim
 Viola
 Violão
 Pandeiro
 Caixa

E A B A B A E
 E A B A B A E

2

Canto de Llegada

7

7

7

B E B B B A E B E

B E B A E B E

7

7

The musical score is written for a system of six staves. The first two staves are vocal parts, both in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The third and fourth staves are instrumental parts, also in treble clef with the same key signature. The fifth and sixth staves are a basso continuo line, written in a single-line format with a C-clef on the first line. The score consists of six measures. The first two measures have whole rests for the vocal parts. The third measure begins the vocal melody. The lyrics 'B E B B B A E B E' are placed below the vocal staves, aligned with the notes. Chord markings 'B E B A E B E' are placed below the instrumental staves. The instrumental parts feature complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and some measures contain dense clusters of notes. The basso continuo line provides a steady accompaniment with a mix of quarter and eighth notes.

Canto de Llegada

3

13

The musical score is written for a vocal ensemble and instruments. It consists of four systems of staves. The first system has two staves with lyrics: 'a le gre men te che gue e mos a le gre men'. The second system has two staves with lyrics: 'E E A B A B A E'. The third system has three staves with lyrics: 'E A B A B A E'. The fourth system has two staves with no lyrics. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, trills, and chords.

a le gre men te che gue e mos a le gre men

E E A B A B A E

E A B A B A E

4

Canto de Llegada

19

te con ten te a le gre e men e te con tente vi e

19

B E B A E B E B E

19

19

19

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Canto de Llegada'. It consists of five systems of staves. The first system has two staves with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lyrics 'te con ten te a le gre e men e te con tente vi e' are written below the first staff. The second system also has two staves with the same clef and key signature, and includes trill markings ('tr') on the first staff. The third system has three staves: the top staff has a treble clef and the same key signature, with lyrics 'B E B A E B E B E' above it; the middle staff has a treble clef and the same key signature, with lyrics 'B E B A E B E B E' below it; the bottom staff has a treble clef and the same key signature. The fourth system has two staves with a treble clef and the same key signature. The fifth system has two staves with a treble clef and the same key signature. The score is written for a vocal part and an instrumental part, likely for a guitar or similar stringed instrument.

Canto de Llegada

5

26

mos da o ma ni fes to do sa gra do nas ci

26

E E A B A B A E B E

26

A B A B A E B E

26

26

6

Canto de Chegada

men to do sa gra a do o nas ci mento

B A E B E B E

B A E B E B E

Canto de chegada - Letra

Terno João Trindade

Alegremente chegemos
 Alegremente contente
 Viemos dar o manifesto
 Do sagrado nascimento

A 25 de dezembro
 o mundo enfloreceu
 Bateu asa e cantou o galo
 Nosso salvador nasceu

Os pastores do deserto
 Correram todos foram ver
 A pobreza da manjedoura
 Onde Cristo foi nascer

Os três reis foram avisados
 Pela estrela da guia
 Avisando aos três Reis Magos
 Que era nascido o Messias

Os três reis visitou Jesus
 Que nasceu em seu tesouro
 Os presentes que os reis levaram
 Foi incenso, mirra e ouro

O primeiro rei levou ouro
 Para o seu trono ornar
 O segundo rei levou incenso
 Para o senhor incensar

O terceiro rei levou a mirrar
 Por saber que era mortal
 Como estar na santa escritura
 Que morrer é natural

E foi ouro, incenso e mirra
 Que levaram de oferta
 Recompensa que receberam
 A porta do céu aberta

Os três Reis quando suberam
Sentiram grande alegria
A montaram em seus camelos
Viajaram em breve dia

Os três reis La do oriente
Belchior, Gaspar e Baltazar.
Aguiaados pela estrela
A Jesus foi visitar

Meu senhor dono da casa
Recebei com alegria
Recebei a Santos Reis
Com sua nobre Folia

Ora viva dizemos que viva,
Viva os Três Reis primeiro.
Viva o filho da Virgem
Maria Jesus Cristo verdadeiro

Saudação à Lapinha

lento ♩ = 85 Terno Os Peixotinhos

The musical score is for a piece titled "Saudação à Lapinha" by Terno Os Peixotinhos. It is in 4/4 time, key of D major (indicated by two sharps), and tempo "lento" (85 bpm). The score includes parts for two vocalists (Voz 1 and Voz 2), two Rabecas (Rabeca 1 and Rabeca 2), Cavaquinho, Viola, Violão, Pandeiro, and Caixa. The vocal parts are mostly rests, suggesting the lyrics are to be sung over the instrumental. The Rabecas play a melody, with the second Rabeca providing a harmonic accompaniment. The Cavaquinho, Viola, and Violão provide a rhythmic and harmonic foundation, with the Viola and Violão featuring chordal accompaniment. The Pandeiro and Caixa provide a steady rhythmic accompaniment.

Chord symbols for the Rabeca 2 part are: G, C, G, D, G, G, C, G.

Chord symbols for the Viola and Violão parts are: G, C, G, D, G, C, G.

2

Saudação à Lapinha

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a system of five staves. The first two staves are for vocal parts, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is for a piano accompaniment, also in treble clef with a key signature of one sharp. The fourth and fifth staves are for a guitar accompaniment, both in treble clef with a key signature of one sharp. The score is divided into six measures. The first measure is a whole rest for all parts. The second measure features a vocal melody starting on G4, moving to A4, B4, and then a half note G4. The piano accompaniment provides a harmonic support with chords D, G, G, C, G, C, G. The guitar accompaniment plays a rhythmic pattern of eighth notes. The third measure continues the vocal melody with a half note G4, followed by a half note F#4, and then a half note E4. The piano accompaniment continues with chords D, G, C, G, C, G. The guitar accompaniment continues with eighth notes. The fourth measure features a vocal melody starting on D4, moving to C4, B3, and then a half note A3. The piano accompaniment provides a harmonic support with chords D, G, C, G, C, G. The guitar accompaniment continues with eighth notes. The fifth measure continues the vocal melody with a half note G3, followed by a half note F#3, and then a half note E3. The piano accompaniment continues with chords D, G, C, G, C, G. The guitar accompaniment continues with eighth notes. The sixth measure features a vocal melody starting on D4, moving to C4, B3, and then a half note A3. The piano accompaniment provides a harmonic support with chords D, G, C, G, C, G. The guitar accompaniment continues with eighth notes.

Saudação à Lapinha

3

13

The musical score is written for a guitar and includes a vocal line. It is in the key of G major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains the vocal melody and the first two staves of the guitar accompaniment. The second system contains the remaining three staves of the guitar accompaniment. The vocal line begins with a rest for 8 measures, followed by the lyrics 'E na che ga da'. The guitar accompaniment features a mix of single notes, chords, and arpeggiated patterns. Chords are labeled with letters G, C, D, and G. The score includes repeat signs and first endings marked with '13'.

8

E na che ga da

13

G C G D G G C G

13

C G D G G C G

13

13

4

Saudação à Lapinha

19

da la pinha e na che ga da da la pi nha

19

D G G C G D G

19

D G C G D G

19

19

19

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Saudação à Lapinha'. It consists of five systems of staves. The first system has a vocal melody (treble clef) and a guitar accompaniment (treble clef). The second system has a guitar accompaniment (treble clef) and a piano accompaniment (treble clef). The third system has a piano accompaniment (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The fourth system has a piano accompaniment (bass clef) and a piano accompaniment (bass clef). The fifth system has a piano accompaniment (bass clef) and a piano accompaniment (bass clef). The score includes lyrics and chord names (D, G, C) written below the staves.

Saudação à Lapinha

5

25

The musical score is written for three parts: voice, guitar, and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The score is divided into three systems, each starting with a measure number '25'.

System 1 (Measures 25-32): The vocal line (treble clef) has lyrics: "e va mos dar a sau da ção e nos sau dar a". The guitar line (treble clef) provides a harmonic accompaniment. The piano line (treble clef) features a steady eighth-note bass line.

System 2 (Measures 33-40): The vocal line continues with the same melody. The guitar line includes chord labels: G, C, G, C, G, G, C, G. The piano line continues with the eighth-note bass line.

System 3 (Measures 41-48): The vocal line continues. The guitar line includes chord labels: C, G, C, G, C, G. The piano line continues with the eighth-note bass line.

System 4 (Measures 49-56): This system contains two staves of piano accompaniment, both in bass clef. The first staff has a steady eighth-note bass line. The second staff has a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

6

Saudação à Lapinha

31

8 sau da ção E nós sau da mo,a vir gem Ma ri a

31

D G G C G D G

31

D G C G D G

31

31

31

The musical score is for a piece titled "Saudação à Lapinha". It is written for a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are in Portuguese. The score is divided into systems, with measures 31-36 shown. The piano part includes chords and a bass line. The vocal parts have lyrics written below them. The score is marked with "31" at the beginning of each system, indicating the measure number.

Saudação à Lapinha

7

37

The musical score is written for three parts: voice, guitar, and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The score is divided into three systems, each starting with a measure number 37. The first system contains the vocal melody with the lyrics "E nós sau da mo,a vir gem Ma ri a e com,o me ni no". The second system shows the guitar accompaniment with chords G, C, G, D, G, G, C, G. The third system shows the piano accompaniment with chords C, G, D, G, C, G. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

E nós sau da mo,a vir gem Ma ri a e com,o me ni no

G C G D G G C G

C G D G C G

The musical score is for the hymn 'Saudação à Lapinha'. It is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The score consists of five systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system shows the piano accompaniment with chord labels C, G, D, C, G, D, G. The third system continues the piano accompaniment with chord labels C, G, C, G, D, G. The fourth and fifth systems show the vocal line and piano accompaniment for the final measures of the piece.

Deus nas mãos e com o me ni no Deus na mão

C G D C G D G

C G C G D G

Saudação a Lapinha: Letra

Terno Os Peixotinhos

E na chegada da lapinha
E vamos dar a saudação
E nos saudamos a virgem Maria
E com o menino deus na mão

E o primeiro foi bexô
Ofereceu seu ouro fino
E o selvino foi adorado incençado
Foi esse nosso deus menino

O segundo foi Gaspar
Ofereceu o seu incenso
E o selvino foi adorar incensado
E o altar do nascimento

E Baltazar foi o terceiro
Levou mirrar por ser mortal
E Como esta na escritura

E levantai meus companheiros
E Vamos receber as bênçãos
E no altar da virgem Maria
E acendeu três velas bentas

O meu senhor dono da casa
E sai afora do salão
Vem receber os três reis santos
E com seus nobre foliões

E também sua senhora
Vem receber com alegria
Vem recebeis os três reis santos
E com sua santa folia

E também os seus filhinhos
Eu to cantando em seu louvor
Vem receber uma lembrança

E que morrer é natural

Ajoelhai meus companheiro

E os Três reis ajoelhou

E no altar da virgem Maria

E de joelhos se prostou

E uma estrela apareceu

E na lapinha de Belém

Aluminaram o Deus menino

E que nasceu pra o nosso bem

E que os anjos do céu mandou

E São Jose, nossa senhora

E quando foram pra Belém

E eles foram cantando reis

E para século seclorea amém

Lundu

Terno João Trindade

♩ = 105

Violão

Violão

Sapateado

Pandeiro

Caixa

3

3

3

3

Lundu

The first system of the musical score for 'Lundu' consists of five staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/5 time signature. It features a complex, dense texture of chords and arpeggios. The second staff is a single treble clef staff with a simpler melody. The third, fourth, and fifth staves are percussion staves, each marked with a double bar line and a '5' at the beginning, indicating a 5/8 time signature. They contain rhythmic patterns using eighth and sixteenth notes, with some notes marked with accents (>).

The second system of the musical score for 'Lundu' continues the five-staff structure. The top staff (grand staff) continues the complex chordal texture. The second staff (single treble clef) continues the melody. The third, fourth, and fifth staves (percussion) continue the rhythmic patterns, with the fourth staff showing more complex syncopation and the fifth staff showing a pattern of eighth and sixteenth notes with accents.

Lundu

10

3

10

10

10

12

12

12

12

Lundu

4

14

14

14

14

14

16

16

16

16

16

Lundu

18 5

18

18

18

18

20

20

20

20

20

Lundu

Terno Os Peixotinhos

♩ = 100

Pandeiro

caixa

Viola 1

Viola 2

Sapatcado

3

3

3

3

Guaiano
 A princesa - Tonico/Pedro Capeche
 O preto e o branco - Jacó e Jacozinho

Rápido ♩ = 95

Terno João Trindade

Voz 1
 Voz 2
 Baixô
 Requinta
 Viola
 Palmas
 Sapateado

The musical score is written for a group of instruments and voices. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Rápido' with a quarter note equal to 95 beats per minute. The score is divided into two systems, each containing eight measures. The first system includes staves for Voz 1, Voz 2, Baixô, Requinta, Viola, Palmas, and Sapateado. The second system includes staves for Voz 1, Voz 2, Baixô, Requinta, Viola, Palmas, and Sapateado. The Viola part includes chords B7 and E. The Palmas and Sapateado parts include a sequence of eighth notes.

A PRINCESA E O PRETO E BRANCO

lento $\text{♩} = 72$

2

16

quem ve a que la ve lhi nha

16

B7 E B7 E E

24

meu ran cho da so li dão

nin guém diz que e la foi

24

B7 E B7 E B7

A PRINCESA E O PRETO E BRANCO

3

32

— a prin ce — sa do ser tão — en — jci — ta va ca — sa men — to — ma chu — ca

32

32

E F#

32

40

va o co — ra cão — co — moor — gu lho — da be le —

40

B

40

The musical score is written for a piano and voice. It consists of two systems of staves. The first system (measures 32-39) features a vocal melody in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The lyrics are: '— a prin ce — sa do ser tão — en — jci — ta va ca — sa men — to — ma chu — ca'. The second system (measures 40-47) continues the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are: 'va o co — ra cão — co — moor — gu lho — da be le —'. The piano accompaniment includes chords labeled 'E' and 'F#' in the first system, and 'B' in the second system. The score is marked with measure numbers 32, 40, and 40 at the beginning of their respective systems.

A PRINCESA E O PRETO E BRANCO

4

47

— za — Ah — só —

54

— fa zi ain — gra ti dão — ô —

E

A PRINCESA E O PRETO E BRANCO

5

62 1. Rápido

62 1.

62 1.

62 1.

62 B7 E B7 E B

62 1.

70

70

70

70

70 E B7 E B7 E B7 E B7

70

70

The image shows a musical score for a piece titled "A PRINCESA E O PRETO E BRANCO". The score is written for a piano and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The score is divided into two systems, each starting at measure 62 and 70 respectively. The first system (measures 62-69) includes a tempo marking "1. Rápido" and a first ending bracket. The piano part features a complex, fast-moving melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The second system (measures 70-77) continues the piano part with similar fast-moving figures. Chord symbols (B7, E, B) are placed above the piano part in the first system, and (E, B7, E, B7, E, B7, E, B7) are placed above the piano part in the second system. The score is written for a piano and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The score is divided into two systems, each starting at measure 62 and 70 respectively. The first system (measures 62-69) includes a tempo marking "1. Rápido" and a first ending bracket. The piano part features a complex, fast-moving melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The second system (measures 70-77) continues the piano part with similar fast-moving figures. Chord symbols (B7, E, B) are placed above the piano part in the first system, and (E, B7, E, B7, E, B7, E, B7) are placed above the piano part in the second system.

A PRINCESA E O PRETO E BRANCO

6

78

Rápido $\text{♩} = 95$

pre to be be por que gos ta bran

78

E B7 E A

78

78

85

co por que a pre cia mas tem o pre to e tem bran co que não tem es sa ma nia pre

85

B E B E

85

85

A PRINCESA E O PRETO E BRANCO

7

91

toc bran coem nos sa ter ra_ tem a mes ma re ga lia o sol nas ceu pa ra to dos to

91

A B E B7

dos tem a luz do dia é no pre to e no bran co que nos so Bra zil con ti a ____ ó ____

E B7 E

A PRINCESA E O PRETO E BRANCO

8

This musical score is for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is written for piano and voice. The score is in the key of D major (indicated by two sharps) and 4/4 time. The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal part is written on a single staff with a treble clef. The score includes a piano introduction (measures 1-10) and a vocal entry (measure 11). The piano part features a complex, arpeggiated figure in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The vocal part enters with the lyrics "Hello, hello, good-bye" in measure 11. The score includes a bridge (measures 11-14) and a final chorus (measures 15-18). The piano part includes a variety of chords, including triads, dyads, and complex arpeggiated figures. The vocal part includes a variety of notes, including half notes, quarter notes, and eighth notes. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. The score is divided into measures by vertical bar lines. The piano part is written on a grand staff, and the vocal part is written on a single staff. The score includes a piano introduction, a vocal entry, a bridge, and a final chorus. The piano part features a complex, arpeggiated figure in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The vocal part enters with the lyrics "Hello, hello, good-bye" in measure 11. The score includes a bridge (measures 11-14) and a final chorus (measures 15-18). The piano part includes a variety of chords, including triads, dyads, and complex arpeggiated figures. The vocal part includes a variety of notes, including half notes, quarter notes, and eighth notes. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. The score is divided into measures by vertical bar lines. The piano part is written on a grand staff, and the vocal part is written on a single staff. The score includes a piano introduction, a vocal entry, a bridge, and a final chorus. The piano part features a complex, arpeggiated figure in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The vocal part enters with the lyrics "Hello, hello, good-bye" in measure 11. The score includes a bridge (measures 11-14) and a final chorus (measures 15-18). The piano part includes a variety of chords, including triads, dyads, and complex arpeggiated figures. The vocal part includes a variety of notes, including half notes, quarter notes, and eighth notes.

A PRINCESA E O PRETO E BRANCO

This musical score is for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is written for piano and guitar. The key signature is D major (two sharps: F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each starting at measure 120.

System 1 (Measures 120-127):

- Measures 120-121:** All staves are empty, indicating rests.
- Measure 122:** The piano part (bottom staff) plays a series of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. The guitar part (top staff) plays a series of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5.
- Measures 123-124:** The piano part plays a series of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. The guitar part plays a series of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5.
- Measures 125-126:** The piano part plays a series of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. The guitar part plays a series of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5.
- Measure 127:** The piano part plays a series of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. The guitar part plays a series of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5.

System 2 (Measures 128-131):

- Measures 128-129:** All staves are empty, indicating rests.
- Measure 130:** The piano part (bottom staff) plays a series of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. The guitar part (top staff) plays a series of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5.
- Measure 131:** The piano part plays a series of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. The guitar part plays a series of eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5.

Chord Markings:

- B7:** B dominant seventh chord (B, D, F#, A).
- E:** E major chord (E, G#, B).
- A:** A major chord (A, C#, E).
- B:** B major chord (B, D#, F#).

Guaiano

Flor do Ipê - Andre/andrade e Djalma

Rapaz Solteiro - José Lau/E. Carvalho

Os Peixotinhos

Rápido ♩ = 97

Requinta

Baixô

Voz 2

Voz 1

Viola

Palmas

Sapateado

The musical score is arranged for a Brazilian ensemble. It includes staves for Requinta, Baixô, Voz 2, Voz 1, Viola, Palmas, and Sapateado. The tempo is marked 'Rápido' with a quarter note equal to 97 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The Viola part features a complex rhythmic pattern with chords G and C. The Sapateado part includes a series of eighth and sixteenth notes.

Guaiano Lento ♩ = 75

2

Lento ♩ = 75

Lento ♩ = 75

Lento ♩ = 75

Eu nas ci no mês de, a gos to—

Lento ♩ = 75

Lento ♩ = 75

Lento ♩ = 75

13

o mês da flor do i pé é— os cam pos fi cam flo ri dos— que dá gos to, a a gen te ver

C

13

13

13

19

8

mas pa ra mim é tris te za,o o o o o não pos so me com preen de er eu nas ci no mês de,a

G D

19

19

26

Rápido ♩ = 100

Rápido

Rápido

Rápido

Rápido

gos to mas foi só pa a ra so frer ai ai oi

Rápido

G Rápido G D G D

26

26

Rápido

26

4
34

dos fi lhos da min ha mãe só eu que nas cir cri olo só pe go coma mão es quer da pois me cha mam de ca

G

34

34

34

38

nhoto com os zois des te jei to a pren dir fi car ma ro to per to da mi nha mi

D C D G

38

38

38

The image displays a musical score for the 'Ave Maria' by Franz Schubert, arranged for voice and piano. The score is written in G major (one sharp) and 3/8 time. It consists of two systems of staves.

System 1 (Measures 42-46):

- Vocal Parts (Soprano and Alto):** Both parts begin with a rest in measure 42. In measure 43, they enter with a long, sustained note (half note) on the syllable 'ah'. This note continues through measures 44, 45, and 46.
- Piano Accompaniment:**
 - Right Hand:** Features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting in measure 42 and continuing through measure 46. The melody includes the lyrics 'ni na na mo rar me ni na di ou tro'.
 - Left Hand:** Provides harmonic support with chords, marked with 'D' and 'G' in measures 42 and 43 respectively.

System 2 (Measures 47-50):

- Vocal Parts:** Both parts have rests in measures 47, 48, 49, and 50.
- Piano Accompaniment:**
 - Right Hand:** Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with 'G', 'D', 'G', 'C', 'G', 'C', 'G', and 'C' in measures 47 through 50.
 - Left Hand:** Provides harmonic support with chords, marked with 'G' and 'C' in measures 47 and 48 respectively.

6

51

The musical score consists of six staves. The first four staves are vocal parts in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Each staff begins with a measure rest and a '51' marking. The fifth staff is a guitar accompaniment in treble clef with a key signature of one sharp. It features a sequence of chords: G, C, G, C, G, with 'x' marks indicating fingerings. The sixth staff is a bass line in bass clef, also with a key signature of one sharp, starting with a measure rest and a '51' marking.

Canto de agradecimento

João Trindade

lento ♩ = 62

Voz 1

Voz 2

Rabeca 1

Rabeca 2

Bandolim

Viola

Violão

Pandeiro

Caixa

D D D D D D A A A

D D D D D D A A A

2

Canto de agradecimento

da li cen ça meu com pa nhei

A G D D A D D D D

A G D D A D D D D

12 8 12 12 12 12

The musical score is written for a choir and piano. It consists of six systems. The first system has two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics 'da li cen ça meu com pa nhei' are written below the first staff. The second system also has two staves. The third system has two staves with the lyrics 'A G D D A D D D D' written above the first staff. The fourth system has two staves with the lyrics 'A G D D A D D D D' written above the first staff. The fifth system has two staves. The sixth system has two staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Canto de agradecimento

3

24

8 ro pa ra nos a rre____ ti ra pa ra nos a rre____ ti ra

24

24 D D D A A A A G D D A D

24 D D D A A A A G D D A D

24

24

Canto de agradecimento

5

The musical score is for a song in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of 10 staves. The first two staves are empty. The third and fourth staves contain a melody with notes G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The fifth and sixth staves contain a bass line with notes G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The seventh and eighth staves are empty. The ninth and tenth staves are empty. The score is marked with a '49' at the beginning of the third, fifth, and seventh staves.

Canto de Agradecimento: Letra

Terno João Trindade

Da licença meu companheiro
 Para nos arretirar
 Que a noite é muito pequena
 Temos muito que andar

A oferta é caridade
 Caridade é virtude
 Deus lhe pague a vossa oferta
 Deus lhe de vida e saúde

Deus lhe pague a vossa oferta
 Do senhor e da senhora
 Há de ser recompensado
 Lá no tribunal da gloria

Deus lhe pague a vossa oferta
 Dada de boa vontade
 Deus lhe de vida e saúde

Deus lhe pague os alimentos
 Que vos deu pros foliões
 Deus lhe de vida e saúde
 E abençoe vossas mãos

Deus lhe pague a vossa oferta
 Que vos deu pra Santos Reis
 Santos Reis é quem lhe ajude
 Pro outro ano voltar outra vez

Santos Reis já vai se embora
 A estrela é nossa guia
 São Jose e Nossa Senhora
 Fica em vossa companhia

Ora viva diremos que viva
 Viva os três reis primeiro
 Viva o filho da virgem Maria

E muita felicidade

Jesus Cristo verdadeiro

Deus lhe pague a vossa oferta
Dada com grande alegria
Santos Reis lhe de vida
E saúde pro senhor e a família

Canto do Nascimento; Letra

Ternos Os Peixotinhos

Bendito louvado seja!
E o santíssimo sacramento
E de deus vou retratar
E como foi seu nascimento

A 25 de dezembro
Saíram a visitar
O menino deus nascido
Que os Três Reis foram adorar

Entre noite de natal
Não se deita em colchão
Que nasceu o Jesus Menino
Entre as palhinhas no chão

O primeiro trouxe ouro
Para seu trono honrar
O segundo trouxe incenso
Para seu trono incensar

Bem podia ter nascido
Em cama de ouro fino
Para dar exemplo ao mundo
Já nasceu Jesus menino

Ora viva e reviva
Viva a gruta de Belém
Viva o pai e viva o filho
Que nossa senhora tem.

Ataçai o vosso fogo
Acendei os candeeiros
Que nasceu o menino Jesus

Canto da noite de Natal: Letra

Terno João Trindade

Bendito louvado seja
Grande noite de natal
Que desceu lá dos céus
A terra nosso pai celestial

Bendito louvado seja
O filho do pai eterno
Que desceu dos céus a terra
Pra nos livrar do inferno

O que noite tão bonita
Do natal do salvador
Que desceu lá dos céus a terra
Jesus cristo redentor

Nesta noite de natal
Não se deita em colchão
O menino Jesus nasceu
Entre palha sobre o chão

Bendito louvado seja
Que Maria deu a luz
Foi por obra do espírito santo
Que nasceu o menino Jesus

Pai eterno soberano
Lá do santo paraíso
O nascimento de Jesus cristo
Ate o dia do juízo

Bendito louvado seja
O filho da virgem Maria
O menino Jesus nascido

Ora viva dizemos que viva
O menino Jesus nascido
O filho da virgem Maria

Que a escritura prometia

O messias prometido

Bendito louvado seja
O filho do pai amado
Que desceu dos céus a terra
Pra remir nossos pecados

Canto de chegada: Letra

Terno Os Peixotinhos

E boa noite meu senhor
E boa noite eu vou lhe dar
Aqui vêm os três reis santos
Ele veio lhe visitar

O meu senhor dono da casa
Sai a fora do salão
Recebei os três reis santos
Com seu nobre foliões

Porta aberta seja franca
E recebeis com alegria
E Recebeis os três reis Santos
E o filho da virgem Maria

E também sua senhora
Vem receber com alegria
Recebeis os três reis santos
Com sua nobre folia

E Meu divino os três reis santos
E é um santo virtuoso
E Ele é o nosso pai
O Santo Reis tão poderoso

E também os seus filhinhos
Eu to cantando em seu louvor
Vem receber uma lembrança
Que os anjos do céu mandou

E o nosso canto é louvação
Com o brilho da santa luz
E louvamos dono da casa
E todos os filhos de Jesus

Ora viva e reviva
Viva os três reis primeiro
São Jose e Nossa senhora
E Jesus cristo verdadeiro

Saudação à lapinha: Letra

Terno João Trindade

Deus te salve lapinha santa
Que encontramos aqui agora
Deus te salve menino Jesus
São José e nossa senhora

Deus te salve lapinha santa
São Jose e santa Maria
Deus te salve filho de deus
Que a escritura prometia

Deus te salve virgem santa
Esposa de São Jose
Deus te salve filho da virgem
E bom Jesus de Nazaré

Pai e filho espírito santo
Nas horas de deus amem
Os três reis saudou Jesus
Na lapinha de Belém

Deus te salve lapinha santa
Com todo seu ornamento
Deus te salve Jesus menino
No sagrado nascimento

Ora viva dizemos que viva
Viva os três Reis primeiro
Viva o filho da virgem Maria
E Jesus cristo verdadeiro

Deus te salve casa cheia
De muita paz e alegria

Deus te salve o dono da casa
Com toda sua família

Canto de agradecimento: Letra

Terno Os Peixotinhos

E da licença dono da casa	E deus lhe pague a santa esmola
E nos já vamos arretirar	E de seus filhos geralmente
E que a noite é tão pequena	E santo Reis que lhe ajude
Nos temo muito que andar	E alumina suas mente
 E deus lhe pague a santa esmola	 E os três reis é vai
E deste belíssimo senhor	Embora com amor e alegria
E no reino do céu se ver	E eles ta lhe convidando
E cercado de arresplendor	É para rezar no seu dia
 E deus lhe pague a santa esmola	 E ora viva e reviva
E desta belíssima senhora	E a lapinha de Belém
E santos reis que lhe ajude	E viva o pai e viva o filho
E que lhe da o reino da gloria	Para século seclorea amém

Canto de despedida da missão: Letra

Terno João Trindade

Vamos meus companheiros	Despedimos uns dos outros
Vamos dar a despedida	Com sentimento e pesar
E já rezamos o nosso terço	A jornada terminou
A missão esta comprida	Temos que nos separar
 O meu divino santos reis	 Imperador e imperadora
Nos já vamos despedir	E todos os filhos seus
Prometemos para o outro ano	Já estamos despedindo
Nossa missão prosseguir	Ate pro ano o nosso adeus
 O meu divino Santos reis	 Ora viva dizemos que viva
Nos já vamos encerrar	Viva a nossa missão
Prometemos pro outro ano	Viva o Divino Santos Reis
Novamente aqui estar	Viva a todos os foliões.
 O meu divino santos Reis	
Pedimos que nos ajude	
Para o outro ano esta aqui	
Todos com vida e saúde	

Canto de despedida: Letra

Terno Os Peixotinhos

E vamos dar a despedida	Vamos dar a despedida
E como deu o rei primeiro	De todos os nossos irmãos
E ele foi se despedindo	Para o ano voltaremos

Ate o outro janeiro

E vamos dar a despedida
Como deu o rei segundo
Ele foi se despedindo
Das quatro partes do mundo

E vamos dar a despedida
Como deu o rei terceiro
Ele foi se despedindo
E de todos os seu companheiro

E vamos dar a despedida
E como deu nossa senhora
E ela foi se despedindo
Jesus cristo é o rei da gloria

Vamos dar a despedida
Deste nobre imperador
Ele foi se despedindo
Ate pra o ano se deus quiser

Vamos dar a despedida
Deste nobre imperador
Os três reis que lhe proteja
E seja seu protetor

Para cumprir a devoção

Vamos dar a despedida
E de todos que estão presentes
Que Jesus cristo abençoe
O nosso deus onipotente

Vamos, vamos companheiro
Descansar em nossos cantos
Fazendo o sinal da cruz
Pai e filho espírito santo

Ora viva e reviva
Viva a nossa folia
São Jose e nossa senhora
E também o rei messias

Ora viva e reviva
Viva o nosso mandamento
Viva o pai e viva o filho
E o santíssimo sacramento

Canto de saudação à Igreja: Letra

Terno João Trindade

Deus te salve casa santa
Onde Deus fez a morada
Onde mora o cálice bento
E a hóstia consagrada

Deus te salve casa santa
Que encontramos aqui agora
Deus te salve menino Jesus
São José e Nossa Senhora

De Jesse nasceu à vara
Da vara nasceu a flor
E da flor nasceu Maria
E de Maria o Salvador

Deus te salve virgem santa
Mãe de Deus e mãe dos homens
Abençoei a nos todos
Na entrada do novo ano

Deus te salve casa santa
Com todo seu ornamento
Deus te salve Jesus menino
No sagrado nascimento

Deus te salve virgem santa
Esposa de são Jose
Deus te salve filho da virgem
Bom Jesus de Nazaré

Ora viva dizemos que viva
Viva os três Reis do Oriente
Viva o filho da Virgem Maria
E Jesus cristo onipotente.

Canto de saudação à Igreja

Terno Os Peixotinhos

E na chegada da lapinha
E vamos dar a saudação
E nos saudamos a virgem Maria
E com o menino deus na mão

E uma estrela apareceu
E na lapinha de Belém
Aluminaram o Deus menino
E que nasceu pra o nosso bem

E o primeiro foi bexô
Ofereceu seu ouro fino
E o selvino foi adorado incençado
Foi esse nosso deus menino

E levantai meus companheiros
E Vamos receber as bênçãos
E no altar da virgem Maria
E acendeu três velas bentas

O segundo foi Gaspar
Ofereceu o seu incenso
E o selvino foi adorar incensado
E o altar do nascimento

E ora viva e reviva
E um só deus onipotente
E viva o pai e viva o filho
E esta igreja ta contente

E Baltazar foi o terceiro
Levou mirrar por ser mortal
E Como esta na escritura
E que morrer é natural

E viva o pai e viva o filho
E a todos que estão presentes
E nos louvando esta igreja
E uma estrela do oriente

Ajoelhai meus companheiro
E os Três reis ajoelhou
E no altar da virgem Maria
E de joelhos se prostou

Anexos

LISTA DE ÁUDIOS

CD 1 – Terno de Folia Os Peixotinhos

Áudio 1 – Saudação à lapinha

Áudio 2 – Lundu

Áudio 3 – Guaiano

Áudio 4 – Canto de agradecimento

Áudio 5 – Saudação à igreja

CD 2 – Terno de Folia João Trindade

Áudio 1 – Canto da noite de natal

Áudio 2 – Canto de chegada

Áudio 3 – Saudação à lapinha

Áudio 4 – Lundu

Áudio 5 – Guaiano

Áudio 6 – Canto de agradecimento

Áudio 7 – Saudação a igreja

CD 1 – Terno de Folia Os Peixotinhos

CD 2 – Terno de Folia João Trindade