



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**Tradição, religiosidade e pertencimento na performance musical da Folia
de Reis da Serra**

Rosenilha Fajardo Rocha

João Pessoa
2014



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

**Tradição, religiosidade e pertencimento na performance musical da
Folia de Reis da Serra**

Projeto de pesquisa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito parcial para a realização de dissertação do Mestrado em Música, área de etnomusicologia.

Rosenilha Fajardo Rocha

Orientador: Luis Ricardo Silva Queiroz

João Pessoa
2014



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

A Dissertação de Rosenilha Fajardo Rocha, intitulada “Tradição, religiosidade e pertencimento na performance musical da Folia de Reis da Serra”, foi aprovada pela Banca Examinadora.

Prof. Dr. Luiz Ricardo Silva Queiroz (UFPB) (Orientador)

Profa. Dra. Eurides Santos (UFPB)

Prof. Dr. Daniel Bitter (UFF)

João Pessoa, 10 de junho de 2014

*Dedico este trabalho a Yolanda Fajardo
Rocha, Richard das Neves Rocha, Oswaldo
Giovannini Júnior, Jasmine Fajardo Giovannini e
Lume Fajardo Giovannini*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos três grandes mestres que tive em minha pesquisa e que agora são flores no jardim de Deus e tocam na folia do céu. Seu Nacionil pelos seus ensinamentos repassados a mim com tanta atenção e generosidade. Helinho, por acolher minhas dúvidas e me apresentar o universo da folia, e Tuquinha, pela alegria com que me mostrou como é a vida de folião da Serra. Aos amigos Tão, Léa, Rildo, Leandro, Felipe, Wanor, Ana Maria, Vera, Paulinho André, Celeste, Carlinho, Lucas, Matheus, Cida, Lélío, Neila, Marisley, Olímpio, Alisson, Alípio, Flaviana, Joeny, Sávio, Dona Cecília, Cecília, Rosângela, Paulinho, Daiane, Josy, Leonardo, João Felipe, Alair, Cidinha, Diego, Dona Bibi, Edna, Jacira, Leula, Marquinho, Renato, Cacá, Carol, Totonho, João Felipe, Neuma, Nilo, Dona Sônia, Dênis, Solange, David, Sophia, Douglas, Damiana, Natália, Thiago, Edmeia, Adilson, Magno, Felipe, Seu Nicodemos e todos os demais foliões e integrantes da comunidade da Serra, meus sinceros agradecimentos pela atenção, carinho e contribuição decisiva para a construção deste trabalho.

Entre as instituições que me apoiaram, exercendo papel fundamental para viabilizar meus estudos, agradeço principalmente à Universidade Federal da Paraíba pela oportunidade de cursar o mestrado e aprimorar meus conhecimentos e a minha formação; a CAPES, que viabilizou uma bolsa de estudos durante todo o curso; ao Conservatório Estadual de Música Lia Salgado, onde dei os primeiros passos em minha formação musical e como professora de música.

Na descoberta e aprimoramento do campo da etnomusicologia, as experiências e aprendizagens com as professoras Alice Lumi, Eurides Santos e Rosângela Tugny, pesquisadoras comprometidas de forma ética com a formação e a pesquisa etnomusicológica, alicerçaram meus conhecimentos da área e foram fundamentais para meu desenvolvimento intelectual e humano. Os consistentes diálogos e discussões com o professor Luis Ricardo, orientador deste trabalho complementaram o corpo de conhecimentos fundamentais para a concretização desta pesquisa. Agradeço também a participação e apoio dos demais professores do PPGM da UFPB e de sua secretária Izilda. Na finalização deste trabalho agradeço o apoio de Cledinaldo realizando junto comigo o trabalho de digitalização das partituras musicais.

De forma muito especial homenageio e agradeço aos meus familiares, que sempre me apoiaram em todos os momentos de minha vida. Aos meus amados e saudosos pais, Richard e Yolanda, que mesmo não acompanhando essa etapa de minha vida, certamente guardam, protegem e iluminam meus passos, e aos meus queridos irmãos, Rosemberg e Richard, pelo amor, respeito e compreensão por minhas escolhas na vida. Aos meus amores incondicionais, companheiros de jornada, mestres dos ensinamentos do viver, Oswaldo, Jasmine e Lume, minha profunda gratidão por existirem em minha vida.

Finalmente, agradeço a Deus, fonte universal, pelo dom da vida, e aos Três Reis do Oriente, farol e guia dessa jornada.



“Viemos viajando do Oriente, em busca de um menino, de uma lenda,

Uma estrela veio a nossa frente, e como nós errantes:

Às vezes brilha,

Às vezes cala,

Às vezes sente...

(Carlos Rodrigues Brandão)

RESUMO

As Folias de Reis constituem uma das importantes manifestações culturais presentes no Brasil. Inserindo-se dentro do campo das manifestações culturais do catolicismo popular brasileiro, são caracterizadas pela junção de elementos religiosos, musicais, cênicos e plásticos. Dentre os estados brasileiros que possuem as Folias de Reis como expressão viva de sua cultura, destaca-se neste estudo uma realidade do estado de Minas Gerais. Este trabalho abordou de maneira específica a comunidade Serra dos Barbosa, localizada na zona rural de Leopoldina, que se insere na Zona da Mata Leste de Minas Gerais. Nesse universo, foi realizado um estudo etnomusicológico da manifestação da Folia de Reis da Serra, tendo como objetivo apresentar e analisar os elementos centrais que dão forma e sentido à performance musical desta folia, sendo esses elementos a tradição, a religiosidade e o pertencimento. Através deste estudo foi possível concluir que a performance da folia da Serra é caracterizada por aspectos religioso-musicais que se configuram pela junção da música a dimensões culturais mais amplas, incluindo-se as visões de mundo e o *ethos* das pessoas envolvidas, as perspectivas sociais e as relações estabelecidas entorno à manifestação. Abrange também as estruturas do rito, a tradição e religiosidade próprios da comunidade rural, o “fundamento” da folia e finalmente o pertencimento desta comunidade a essa manifestação sonoro-ritual. A música da folia nesse universo, incorpora aspectos associados às relações sociais estabelecidas entre os foliões e a assistência em seu processo de performance. A fé e a devoção aos Três Reis do Oriente explicitadas nos momentos musicais dentro do universo sagrado determinam especificidades na performance evidenciadas nos “trechos”, nas “toadas”, nos movimentos corporais, bem como na relação entre a performance e os objetos sagrados e consagrados que compõe o universo simbólico da Folia da Serra. Características próprias, associadas às concepções tradicionais de uma manifestação que preserva aspectos significativos de suas identidades originárias dão forma ao universo da Folia de Reis da Serra, contexto cultural onde a folia realiza, ritualiza e reatualiza a sua manifestação no presente. A tradição na qual a folia se insere, seu “fundamento”, a religiosidade vivenciada e o pertencimento das pessoas a essa manifestação, determinam as particularidades de sua performance musical e são primordiais para a existência da folia e para o modo com que essas pessoas pensam, sentem e vivem no mundo.

Palavras-chave: Etnomusicologia; cultura popular; Folias de Reis

ABSTRACT

The Folia de Reis is one of the important cultural manifestations present in Brazil. Inserting within the field of cultural manifestations of Brazilian popular Catholicism, are characterized by joining religious elements, musical, theatrical and plastics. Among the Brazilian states that have the Folia Kings as a living expression of their culture, stands out in this study a reality of the state of Minas Gerais. This work addressed in a specific way the Serra dos Barbosa community, located in the countryside of Leopoldina, which is included in the Forest Zone East of Minas Gerais. This region is an expressive representation of Folia Kings in the state. In this universe, there was a ethnomusicological study of the manifestation of the Folia de Reis da Serra, aiming to present and analyze the key factors which shape and give meaning to the musical performance of this revelry, and these elements tradition, religion and belonging. Through this study it was concluded that the performance of revelry da Serra is characterized by religious-musical aspects that are configured by the addition of music to wider cultural dimensions, including the worldviews and the ethos of the people involved, the social perspectives and the relations surrounding the demonstration. It also covers the rite structures, tradition and own religiosity of the rural community, the "foundation" of revelry and finally the membership of this community to this sound-ritual manifestation. The music of revelry in this universe, incorporates aspects of social relations established among the revelers and assistance in the process of performance. Faith and devotion to the Three Kings of the East explained in musical moments within the sacred universe determine the specific performance evidenced in "snippets" in the "tunes", body movements, and the relationship between performance and the sacred objects and consecrated that makes up the symbolic universe of Folia da Serra. Characteristics, associated with traditional conceptions of a demonstration that preserves significant aspects of their original identities shape the world of Folia de Reis da Serra, cultural context where the revelry performs, ritualized and renews its manifestation in the present. The tradition in which the revelry is inserted, the "foundation" of revelry, the lived religion and the people belonging to this event, determine the particularities of their musical performance and are essential for the existence of revelry and the way in which these people think, feel and live in the world.

Keywords: Ethnomusicology; popular culture; Folia de Reis

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Capítulo 1

Figura 1- Preparação do almoço da folia.....	34
Figura 2- Preparação dos uniformes da folia.....	35
Figura 3- Casa onde ficam guardados os objetos da folia.....	35

Capítulo 2

Figura 1- Mesa posta com pão, vinho e peixe.....	48
Figura 2- Mapa antigo da cidade de Leopoldina e distritos.....	49
Figura 3- Igreja da comunidade da Serra dos Barbosa.....	53
Figura 4- Foliões da Folia da Serra.....	55
Figura 5- Seu Nacionil, patriarca da folia	56
Figura 6- O folião Nilo.....	57
Figura 7- O folião Leonardo.....	58
Figura 8- Bandeira da Folia da Serra.....	59
Figura 9- Chegada da folia à Igreja.....	60
Figura 10- Ofertando uma fita.....	61
Figura 11- Ofertando uma fita.....	61
Figura 12- Ofertando uma fita.....	62
Figura 13- A Bandeira e suas fitas.....	62
Figura 14- Dona da casa segura a Bandeira.....	64

Capítulo 3

Figura 1- Transcrição do “trecho” O azul do grande espaço.....	66
Figura 2- Placa em frente a venda.....	68
Figura 3- Cruzeiro antigo.....	70
Figura 4- Cruzeiro atual.....	71
Figura 5- Folia na casa do folião Lélío.....	72
Figura 6- Posicionamento dos foliões no espaço.....	75
Figura 7- Chegada da folia de madrugada.....	80
Figura 8 - Folia canta na “chegada” da casa.....	81
Figura 9- Folia canta “dentro de casa”.....	81
Figura 10- Brincadeira do palhaço.....	81

Figura 11- Dona da casa trás a bandeira.....	82
Figura 12- Folia canta agradecendo o café e faz a “despedida”	82
Figura 13- Bandeireiro despede do dono da casa e se dirige à bandeira para novamente transportá-la.....	82
Figura 14- Transcrição da Toada do Seu Nicodemos.....	83
Figura 15- Transcrição do “trecho” Segurou nossa Bandeira.....	85
Figura 16- Presépio da Igreja da comunidade.....	86
Figura 17- Semelhança à Sagrada Família.....	87
Figura 18- Transcrição do “trecho” Deus vos salve esse presépio.....	88
Figura 19- Foliões cantam ajoelhados em adoração.....	89
Figura 20- Transcrição de “trecho” de Adoração.....	90
Figura 21- Chula do palhaço.....	92
Figura 22- Brincadeira do palhaço.....	92
Figura 23- Transcrição do Chula.....	93
Figura 24- Transcrição de “trecho” de agradecer o alimento.....	94
Figura 25- Folião tira oferta da Bandeira.....	96
Figura 26- Transcrição de “trecho” para agradecer a oferta.....	98
Figura 27- Despedida da bandeira na casa do folião Lélío.....	99
Figura 28- Transcrição de “trecho” de despedida.....	100
Figura 29- Folia almoçando.....	103
Figura 30- Cruzes debaixo da árvore.....	104
Figura 31- Cruzes com abrigo.....	104
Figura 32-Cruzes incrustadas na parede.....	105
Figura 33-Transcrição do “trecho” cantado nas Cruzes.....	106

Capítulo 4

Figura 1- Coroa de flores.....	109
Figura 2- Chapéus da folia.....	109
Figura 3- Instrumentos de corda.....	110
Figura 4- Dupla de cantadores.....	112
Figura 5- Instrumentos musicais da folia.....	113
Figura 6- Mestre fala no ouvido do outro folião qual verso cantar.....	115
Figura 7- Transcrição de “estribilho”	116
Figura 8- Transcrição do sinal para cantoria.....	116

Figura 9- A performance do sanfoneiro Wanor.....	117
Figura 10- Transcrição do Toque de Finalização- Sanfona.....	118
Figura 11- Dedeira.....	120
Figura 12- Bolsa de cordas.....	121
Figura 13-Bolsa de cordas.....	121
Figura 14- Violas e cavaquinho.....	122
Figura 15- Os violões da folia.....	123
Figura 16- Os cavaquinhos da folia.....	123
Figura 17- Transcrição de frase dos instrumentos de corda.....	124
Figura 18- O folião João Vítor. E o triângulo.....	125
Figura 19- O toque do pandeiro.....	126
Figura 20- O toque do pandeiro.....	126
Figura 21- Caixa e triângulo da folia.....	127
Figura 22- Bumbo da folia.....	128
Figura 23- Transcrição da rítmica dos instrumentos de couro.....	129
Figura 24- A folia e suas várias gerações.....	133
Figura 25- Transcrição das vozes em dueto.....	137

Capítulo 5

Figura 1- Folião beija a Bandeira.....	147
Figura 2- A folia canta cumprindo com sua obrigação diante da mesa.....	150
Figura 3- Síntese visual do <i>ethos</i> do grupo	151
Figura 4- Folião “comunga”.....	152
Figura 5- Transcrição da “toada” Rezinha.....	160
Figura 6- Transcrição da “toada” Repitada.....	161
Figura 7- Transcrição da “toada” Repitada.....	162

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
CAPÍTULO 1.....	23
A pesquisa em etnomusicologia e os estudos da folia de Reis: a construção de uma pesquisa etnográfica.....	23
Pertencimento, tradição e religiosidade: conceitos centrais na abordagem da performance musical da Folia da Serra.....	25
Pertencimento.....	26
Tradição.....	27
Religiosidade.....	27
A folia de reis na literatura: um estado da arte.....	28
A definição do fenômeno de estudo.....	32
O estudo etnográfico realizado junto a Folia de Reis da Serra.....	33
Dissecando a transcrição desta música.....	41
As gravações na performance ritual e na performance para gravação.....	42
CAPÍTULO 2.....	45
Folia de Reis da Serra: aspectos históricos e dimensões atuais	
 A folia de Reis no Brasil.....	45
Um breve recorte histórico.....	45

Minas Gerais: um contexto de Folia de Reis.....	48
O contexto cultural da região da Zona da Mata, do município de Leopoldina e da comunidade da Serra.....	49
História da comunidade na qual está inserida a Folia de Reis da Serra.....	51
História da Folia de Reis da Serra.....	54
O que é a Folia de Reis para alguns foliões.....	55
Sobre a circulação e representação da bandeira na história da Folia da Serra.....	58
As fitas.....	60
 Capítulo 3.....	 65
A música da folia de Reis da Serra: estrutura e características.....	65
A imersão no universo da Folia da Serra.....	68
Acompanhando a folia: a sucessão da performance dentro do ritual.....	78
Chegada.....	78
Dentro de casa	79
Fotos da sequência da performance da folia dentro do ritual.....	80
Promessa.....	82
Presépio.....	83
Adoração.....	86
Brincadeira do palhaço e o Chula.....	88
Café.....	91
Agradecer a oferta e Despedida da Bandeira.....	92
Nas casas de almoço canta o “trecho” da Mesa.....	98
Nas cruzes.....	100
Encontro de folias.....	103

Encerramento do “giro” da folia.....	103
Capítulo 4.....	104
Uma visão panorâmica da estrutura musical da Folia da Serra.....	104
Os instrumentos musicais.....	107
Acordeom: a sanfona da Folia da Serra.....	108
Os “instrumentos de corda” da Folia da Serra.....	114
Os “instrumentos de couro” da folia.....	118
Estrutura do texto: As letras: os “trechos de Reis”.....	122
Estrutura melódica: As melodias: as “toadas”	124
Estrutura harmônica.....	126
Estrutura corporal e vocal: Os corpos e as vozes	126
Os cantos: o “cantar Reis”.....	129
Refletindo sobre o “trecho de Reis” Lá pra banda do Oriente.....	130
Capítulo 5.....	135
Religiosidade, tradição e pertencimento na performance musical da Folia de Reis da Serra.....	135
Religiosidade.....	135
O fundamento.....	147
A tradição.....	148
Pertencimento	153
Conclusão.....	157
Referências.....	161

ANEXOS.....	167
Símbolos usados nas transcrições.....	168
Santa Ceia inicial.....	169
Santa Ceia Estribilho final.....	194
“Trechos”	200
Lista de áudios.....	206

INTRODUÇÃO

A Folia de Reis consiste em uma manifestação que compõe de forma significativa o mosaico da diversidade cultural brasileira. Sua presença ocorre em algumas regiões do Brasil e insere-se dentro do campo das manifestações culturais vinculadas ao catolicismo popular, configurando-se como um festejo religioso. Neste contexto de religiosidade, música, fé e tradição se misturam.

Minas Gerais é um dos estados onde as Folias de Reis ocorrem de modo considerável. Em meio às suas montanhas, nas cidades ou na zona rural, os foliões, a cada ano, numa representação da viagem dos Três Reis Magos, saem em jornada em busca do Menino Deus nascido, para o adorarem. Vão de casa em casa cantando e contando a história do nascimento de Jesus, ritualizando e reatualizando sua crença nos Três Reis do Oriente.

Esta dissertação mostra um panorama do universo musical tradicional de um grupo de Folia de Reis localizado em uma comunidade rural no interior da Zona da Mata Leste de Minas Gerais, a comunidade da Serra dos Barbosa, na cidade de Leopoldina. Trata-se da Folia da Serra¹, ou Folia dos Medeiros. Segundo a memória coletiva compartilhada, essa folia é a mais antiga da região, sendo fundada em 1816, com a vinda de Portugal de sua bandeira, uma caixa, um bumbo e um triângulo. A bandeira, ou pelo menos o “registro”² dos Três Reis e o triângulo são os mesmo que circulam no “giro” da folia até os dias atuais.

Essa folia, assim como os demais grupos de natureza festiva religiosa, tem a música como mediadora de seu ritual. Geralmente, a ocorrência das Folias de Reis se dá durante o período natalino e se estende até a celebração da epifania³. Na Folia da Serra, mais precisamente, seu “giro” inicia-se no dia 24 de dezembro, seguida de uma breve

¹ Tratarei como Folia ao ritual devocional e como folia ao grupo que participa do ritual, foliões e assistência.

² O “registro” segundo a linguagem nativa se refere à pintura com a imagem dos Três Reis do Oriente. Esse registro veio pintado na bandeira original da Folia da Serra trazida de Portugal.

³ Epifania é uma festa religiosa do catolicismo, comemorada dois domingos após o Natal. A epifania segundo os preceitos católicos significa uma manifestação divina. Ocorreu, por exemplo, quando Jesus foi apresentado ao mundo, com a visita dos Reis Magos do Oriente trazendo seus presentes. A epifania dos Três Reis Magos é celebrada dia 06 de janeiro.

pausa, sendo retomado no dia 31 de dezembro para se encerrar no dia 06 de janeiro, com a entrega da bandeira da folia.

A ocorrência do “giro” da folia, ou seja, o caminho percorrido pelos foliões é parcialmente limitado ao território próximo ao núcleo dinamizador da comunidade. Em

função de uma rede de parentesco, compadrio e amizade que envolve a vivência cotidiana do grupo, as casas visitadas pelos foliões não se afastam muito deste núcleo territorial, a não ser na casa de algum parente residente na periferia da cidade. Tais elementos são indicadores de que as categorias território e família, articuladas a uma noção de pertencimento são categorias culturais locais fundamentais para o entendimento dessa manifestação devocional e musical. Simbolicamente essas categorias estão expressas nos momentos rituais da peregrinação e na espacialidade das visitas. O cenário rural desse símbolo também remete à relação do grupo com a terra, com o trabalho agrícola, com o ciclo das estações e com a fertilidade. Somam-se a isso os “trechos de Reis” da “profecia” e os mitos em torno da história do menino Jesus, os quais se conectam com a vivência rural cotidiana das pessoas.

Considerando o universo da Folia de Reis e, de forma mais específica o contexto cultural da Folia da Serra, este trabalho tem como objetivo geral apresentar e analisar os elementos centrais que dão forma e sentido à performance musical da Folia de Reis da Serra. Nesse sentido, o trabalho reflete sobre a prática musical a partir da conjuntura dos aspectos sonoro-musicais e dos diversos elementos simbólicos e tradicionais que caracterizam essa manifestação cultural.

Para alcançar o objetivo geral que orienta este trabalho, foi realizada uma pesquisa com os seguintes objetivos específicos: compreender os aspectos históricos que marcaram a trajetória e consolidação da Folia de Reis da Serra como prática cultural e social; identificar como a performance musical inter-relaciona a música com outros aspectos culturais fundamentais para a concretização do ritual da folia, sendo alguns deles: música e religião; música e som; música e corpo e movimento; música e fala nativa; verificar quais os elementos estético-sonoros musicais (melodia, letra, ritmo, harmonia, instrumentos, canto, etc.) constituem a base da performance musical do grupo; compreender a partir da performance, de que forma são manifestados a construção de identidade, o pertencimento, a religiosidade, as relações familiares, entre outros aspectos vinculados à tradição da Folia de Reis da Serra.

No que se refere à abordagem metodológica, o presente trabalho, realizado no campo da etnomusicologia, mas com significativa influência dos estudos e abordagens metodológicas da antropologia cultural, tem a pesquisa etnográfica como principal veículo de acesso ao fazer musical e simbólico da Folia de Reis da Serra. A etnografia, enquanto método de pesquisa que privilegia a compreensão de um sistema cultural específico prevê a observação dos rituais assim como a vivência cotidiana do grupo em

sua realização mais concreta. Para se tornar de fato uma etnografia, tal observação deve vir acompanhada de reflexões interpretativas do fazer cultural. Nesta pesquisa em particular, reflexões interpretativas do fazer musical do grupo social estudado, em conexão com análises de manifestações culturais de outros contextos. Assim, a etnografia contribui para o princípio antropológico da compreensão da diversidade cultural humana e de forma específica no presente trabalho, da diversidade musical brasileira. A etnografia realizada contemplou nesse caso, os seguintes procedimentos: observação participante, registro visual e fonográfico, pesquisa histórica, documental, sonoro-documental, entrevistas, transcrição e análise (das entrevistas e musical).

A fim de apresentar as informações obtida ao longo da pesquisa de forma sintética, sistemática e contextualizada com o fenômeno estudado, estruturei esta dissertação em cinco capítulos. Cada parte aborda um elemento fundamental da pesquisa, com ênfase na performance da folia, constituindo ao todo uma análise abrangente dos elementos centrais que caracterizam o universo musical no que tange aos padrões estéticos e às dimensões simbólicas que constituem tal contexto.

No primeiro capítulo delinheio a construção da pesquisa etnográfica junto à Folia de Reis da Serra. Descrevo como se deu minha aproximação e trajetória de pesquisa nesse universo cultural, da passagem de uma pesquisa informal a uma pesquisa etnomusicológica. Cito as diretrizes epistemológicas nas áreas da etnomusicologia e antropologia que nortearam meus estudos e reflexões sobre o amplo universo da Folia de Reis e o contexto local da Folia da Serra. Destaco os conceitos centrais utilizados na abordagem da performance da folia, sendo eles: tradição, religiosidade e pertencimento.

Realizo neste capítulo um levantamento de alguns estudos concernentes ao tema das Falias de Reis sob a concepção de folcloristas e a abordagem de antropólogos e etnomusicólogos estabelecendo o estado da arte deste objeto de estudo. O intuito do levantamento foi de que através deste, conexões e diálogos com minha linha de pesquisa fossem estabelecidas.

Apresento o fenômeno pesquisado através de suas características sociais e culturais e das relações estabelecidas entre o grupo que garantem a sustentação da folia. Finalizo este capítulo descrevendo a abordagem metodológica utilizada no trabalho de campo e as decisões tomadas ao longo da pesquisa sob a inspiração de pesquisadores que adotam procedimentos éticos na relação pesquisador/ pesquisado.

No segundo capítulo, abordo aspectos históricos e dimensões atuais das Falias de Reis no Brasil. Traço um breve histórico das matrizes ibéricas das Falias de Reis e de

sua chegada ao Brasil-Colônia. Reflito sobre a passagem destes festejos incorporados inicialmente à Igreja Católica e posteriormente, expulsos dela, com seu estabelecimento a partir daí nas zonas rurais, e sua solidificação enquanto um ritual devocional do catolicismo popular.

Descrevo o possível caminho percorrido pelos festejos das folias desde a região de Trás-os Montes e Minho, em Portugal, até as zonas auríferas de Minas Gerais e seu entorno, com a vinda dos imigrantes portugueses para este estado brasileiro, resultando no florescimento das folias nestes locais. Estando aí situada a Zona da Mata Leste de Minas Gerais, Leopoldina e, por conseguinte, a comunidade da Serra dos Barbosa, onde se localiza a Folia da Serra.

Delineio parte do contexto cultural da região da Zona da Mata mineira, do município de Leopoldina e da comunidade da Serra. Numa aproximação com o discurso nativo, descrevo a história da comunidade na qual está inserida a folia, a história da Folia da Serra e o que significa a Folia de Reis para alguns foliões. Destaco neste capítulo a importância da bandeira na representação da história da Folia da Serra. Descrevo sobre a circulação desta bandeira sagrada e sobre os pedidos, doações e promessas feitas pelas pessoas. Reflito sobre o gesto das pessoas prenderem fitas à bandeira fazendo pedidos, promessas e doações, de acordo com a linguagem nativa, “ofertando a bandeira”. Gesto este que fortalece preceitos valorativos caros ao grupo como amizade, compadrio, família e fé nos Três Reis do Oriente.

No terceiro capítulo, parto efetivamente para a etnografia, compartilhando minhas reflexões a partir da imersão profunda realizada nos anos de 2013 e 2014 no universo da folia. Descrevo de forma detalhada como se dá a ocorrência do “giro” da folia e a sucessão da performance dentro do ritual, com ênfase na expressividade musical do grupo. Compreendendo performance enquanto um processo, lanço um olhar mais ampliado sobre essa musicalidade enquanto performance que expressa os valores familiares e comunitários do grupo que a realiza. Reflito sobre os conceitos de tradição, costume e tradição inventada como uma forma de compreensão do *modus vivendi* dessas pessoas, e, conseqüentemente, a maneira de expressarem musicalmente sua fé através da Folia de Reis.

No quarto capítulo, prossigo com a etnografia, mostrando uma visão panorâmica da estrutura musical da Folia da Serra. Descrevo os instrumentos da folia e suas funções na performance musical ao longo do ritual. Discorro sobre a estrutura do

texto nas letras dos cantos da folia, seus “trechos de Reis”, bem como sobre a estrutura melódica que acompanha esses cantos, as “toadas” da folia. Apresento a estrutura harmônica e rítmica da performance musical, assim como a estrutura corporal e vocal dos foliões. Reflito sobre os corpos dos foliões e suas vozes na performance musical. Sobre o gesto de cantar, chamado pelos foliões de “cantar Reis”. Finalizo o capítulo refletindo analiticamente sobre um “trecho de Reis” denominado “Lá pra banda do Oriente”. Esta análise é feita a partir da observação do processo da performance do grupo durante o momento ritual do Presépio ocorrido dentro da igreja da comunidade da Serra dos Barbosa e da escuta da gravação do áudio realizado no “giro” de 2007.

No quinto e último capítulo trago para a dissertação os três conceitos pelos quais se embasou minha compreensão da performance musical da folia. A partir do diálogo entre discurso nativo, fundamentação teórica e minhas reflexões após a imersão no contexto da folia, destaco que esses três elementos se fundem na performance, norteados todas as concepções, práticas e significados que permeiam esse contexto cultural. Evidencio neste capítulo que sobre esses três elementos se estruturam todo o simbolismo social e ritual da folia.

Assim, a dissertação trata da compreensão de uma manifestação devocional e musical, denominada Folia de Reis da Serra. O estudo da performance neste contexto cultural implicou em um estudo para além da performance musical do grupo, na relação social resultante desta performance, no significado desta relação para as pessoas, e nas regras e códigos de performance definidos pela comunidade para um contexto e ocasião específicos. Dessa forma, a compreensão desse fenômeno perpassa os aspectos sociais, musicais e religiosos, bem como as relações simbólicas estabelecidas entre as pessoas em torno da folia, representadas na performance pela fusão entre religiosidade, tradição e pertencimento.

Capítulo 1

A pesquisa em etnomusicologia e os estudos da folia de Reis: a construção de uma pesquisa etnográfica

Desde o ano de 2002 realizo uma pesquisa voltada às práticas musicais na Folia de Reis da Serra, cujo contexto musical é fundado na transmissão oral e não institucionalizada. Com o passar dos anos, o amadurecimento da pesquisa e meu ingresso no mestrado, tal empreendimento migrou de uma simples pesquisa informal para uma pesquisa científica cujo foco e sustentação passou a ser a etnomusicologia. As reflexões desta área de pesquisa são de fundamental importância na consideração da prática musical articulada ao *ethos*⁴ e visão de mundo de um grupo social, sendo ambos os conceitos inseparáveis e complementares. Em linhas gerais, a visão de mundo está ligada aos aspectos cognitivos, enquanto *ethos* se relaciona ao estilo de vida, aos aspectos estéticos, afetivos e emocionais.

Considerando que a etnomusicologia é uma área de estudos situada na interface entre a música e a antropologia, trago reflexões deste campo de conhecimento para meu trabalho etnomusicológico. Inspirei-me em perspectivas etnográficas da antropologia para iniciar as reflexões etnomusicológicas sobre as pessoas envolvidas na folia: Quem são? Como pensam? Com sentem? A partir dos ensinamentos de Geertz (1978) e Mauss (2003), prossegui com a pesquisa no intuito de formular uma interpretação da performance musical dos foliões como um dos símbolos significantes do contexto ritual da folia. Compreendendo símbolos significantes como um conjunto de símbolos articulados em um sistema, que tanto expressam o mundo das relações onde estão inseridos, como também são modelos para orientar esses sujeitos no seu caminhar por esse mundo social.

Assim, a pergunta “quem são”, equivale à indagação: como os membros das famílias que compõem a folia se organizam socialmente em torno da realização desta. Em outras palavras, como a folia, em sua realização enquanto um grupo musical

⁴ Para Bateson (1938) *ethos* e *eidos* são categorias diferentes. De acordo com o autor *eidos* é o conjunto de ideias e pressupostos que servem de referências comuns para um grupo cultural. Em contraposição, *ethos* relaciona-se aos aspectos emocionais e as funções afetivas de uma cultura. Assim, o *ethos* contempla a dimensão ontológica dos sentimentos e emoções, cabendo ao *eidos* abarcar o arcabouço cognitivo a ele referidos. Posteriormente, Geertz (1957) diferencia *ethos* de visão de mundo. Para esse autor, o *ethos* engloba indistintamente aspectos afetivos, morais e estéticos, ou seja, os “elementos valorativos”. A visão de mundo, em contraponto é relacionada aos aspectos cognitivos e sociais de um sistema cultural.

devocional, expressa as relações sociais mais fundamentais ao grupo, especialmente no tocante aos aspectos familiares. A investigação sobre “como pensam”, corresponde à pergunta: quais são os valores morais ou religiosos que estão sendo vivenciados e representados na performance da folia? Por sua vez, ao quesito “como sentem”, relacionado ao *ethos*, ao “tom emocional” cabe a pergunta: quais são as emoções desencadeadas pela música da folia, que provocam uma disposição emocional coletiva, garantindo dentre outros aspectos, a sustentação de valores como respeito pelos mais velhos, compadrio e amizade?

Considerando esses aspectos o olhar lançado sobre o universo da folia foi embasado nas perspectivas de que a prática musical, pensada em uma dimensão ampla da cultura, se constitui como uma performance, imbuída de sentidos e significados contextualmente estabelecidos. Assim tomo como base, para pensar a música, a concepção de performance desenvolvida no campo da etnomusicologia em diálogo com abordagens de diferentes campos, entre eles o âmbito da antropologia simbólica e do teatro.

Behágue em seu livro *Performance practice : Ethnomusicological perspectives*(1984) delinea a seguinte perspectiva para o estudo da performance musical:

O estudo da performance musical como um evento, um processo e como o resultado ou produto das práticas de performance deveria se concentrar no comportamento musical e não-sonoro dos participantes(executantes e ouvintes),na interação social resultante, no significado desta interação para os participantes, e nas regras e códigos da performance definidas pela comunidade para uma ocasião ou contexto específico.(BEHÁGUE , 1984, p.7)

Schechner (2006) considera ser a noção de performance um modo de comportamento, a abordagem da experiência. Nas palavras do autor, “performances marcam identidades, remodelam e adornam o corpo, contam histórias” (SCHECHNER, 2006, p. 28). No decorrer do “giro” da folia, muitas foram as situações em que pude presenciar a performance do grupo em consonância com a proposta deste autor. Ao longo da dissertação descrevo detalhadamente algumas delas. Turner (1987) compreende ritual como “a performance de uma sequência complexa de atos simbólicos” mais do que um ato isolado (TURNER, 1987, p. 75). Assim, o autor

considera a dimensão reflexiva do ritual, no sentido de que este, ao se realizar performaticamente, coloca em foco a sociedade, com suas normas e valores.

Blacking (1973) sugere que a música não é uma linguagem que descreve a maneira como a sociedade deve ser, mas “uma expressão metafórica de sentimentos à maneira como a sociedade é” (BLACKING, 1973, p.104). Segundo Lucas (2002), a música “preenche e conduz os rituais como um dos códigos que traduzem simbolicamente aspectos de visão de mundo daqueles que a vivenciam, e como meio no qual significado são gerados e transformados” (LUCAS, 2002, p.145). Na folia, a música, com suas “toadas” e “trechos”, dimensiona seu ritual temporal e espacialmente, traduzindo simbolicamente traços da visão de mundo dos que a vivenciam, sua relação com a terra, o ciclo das chuvas, o “giro”, como são gerados e transformados ano a ano, reconfigurando seus ritos, em harmonia e respeito à natureza, a família e ao território. Essa forma de conceber a música está vinculada a ideia de Merriam (1964) e de diversos outros etnomusicólogos, de que a música deve ser compreendida como cultura.

Como noção de cultura, adotei neste estudo a interpretação de Geertz (1978), que a concebe como uma “prática social essencialmente semiótica... uma teia de significados constituídos nas interações sociais”. Portanto, toda a prática cotidiana é perpassada por uma rede de significados, ou seja, “não um complexo de comportamentos concretos, mas um conjunto de mecanismos de controle, planos, instruções, regras, receitas para governar o comportamento” (GEERTZ, 1978, p. 15). Estudar os tipos de performances seja estéticas, rituais ou musicais, implica considerar como as mesmas são construídas por seus atores sociais, nos diferentes contextos culturais e que efeitos tais experiências tendem a produzir nesses atores e audiência.

Assim, aproximo minhas reflexões etnomusicológicas da definição de Blacking(1973) de que a etnomusicologia trata do estudo do homem enquanto produtor de música.

Pertencimento, tradição e religiosidade: conceitos centrais na abordagem da performance musical da Folia da Serra

A performance musical da Folia de Reis da Serra, foco de abordagem deste trabalho, será analisada a partir de três conceitos centrais que transversalizam o universo cultural da folia. Pertencimento, tradição e religiosidade conduziram o olhar lançado

sobre a performance musical, servindo como lentes interpretativas para a compreensão simbólica das práticas musicais. Apesar de cada um desses conceitos serem suficientemente complexos, o que garantiria seu estudo individualizado, opto por discuti-los em conjunto, devido a grande relação existente entre eles dentro do contexto da Folia de Reis da Serra. Neste contexto cultural, tradição, religiosidade e pertencimento são “constructos sociais” (GERRTZ, 1978), sistemas de reprodução e de significação coletivamente construídos, partilhados e reproduzidos ao longo do tempo, o que justifica seu estudo em conjunto. No entanto, para uma melhor visualização do foco pretendido neste estudo, delinheio as diretrizes que alicerçam tais análises.

Pertencimento

O conceito de pertencimento, amplamente utilizado em estudos relacionados a grupos culturais, possui um sentido amplo e conotações distintas a partir da vertente teórica que delinea os estudos ligados a esse tema. Para embasar as discussões e análises que serão realizadas nos capítulos seguintes, optei em definir, de forma sintética, tal conceito, sem aprofundar na amplitude que permeia os estudos que lidam com a ideia de “pertencimento”. Trago para este trabalho a noção de pertencimento a partir da ótica de Koury (2001). Segundo este autor o sentimento de pertença, ou pertencimento é uma ideia de enraizamento, em que o indivíduo constrói e é construído, sentindo-se parte de um projeto que modifica e é por ele modificado.

Assim, considero que o sentido de pertencimento significa a necessidade humana de se sentir como pertencente a determinado local ou circunstância e ao mesmo tempo sentir que tal local ou circunstância o pertence. Um exemplo da manifestação do sentido de pertença é a ação das comunidades tradicionais as quais são detentoras de saberes transmitidos “auralmente” de geração a geração, como é o caso da comunidade onde se insere a Folia da Serra. Uma vez que seus saberes e modos de vida foram obtidos e desenvolvidos nesse lugar, estabelece-se pela transmissão aural, processos de manutenção desse *modus vivendi* cujas condições e peculiaridades aprenderam a respeitar. Assim, há o consenso de que, para ajudar na conservação da comunidade, precisam ser vistos como parte integrante do todo, como “pertencendo” a esse local e consequentemente às práticas sociais que ali se processam. Em contrapartida, na medida em que o indivíduo se sente ator da ação em curso, o que for construído de

forma participativa, desenvolverá uma corresponsabilidade, pertencendo os resultados a todos desse grupo, pois conterà um pouco de cada um. Em suma, o sentido do pertencimento parte da pessoa e/ou resulta de uma convivência e partilha de características, gostos, objetivos e crenças comuns.

O estudo do sentimento de pertencimento pressupõe, contudo, o estudo da identidade. Não sendo este o foco do trabalho atendo-me a considerar que o estudo da identidade implica na análise das representações da identidade, o estudo das modalidades de construção das imagens de referência, e a análise do conteúdo que confere sentido a essas imagens. O estudo do pertencimento, por sua vez, visa descobrir as expressões, as formas visíveis que estão na base da representação da identidade. O pertencimento percorre assim todo o processo identitário concedendo à representação da identidade um caráter dinâmico e adaptativo no decorrer do tempo.

Tradição

A perspectiva sobre a qual o conceito de tradição é discutido neste estudo advém, sobretudo das visões de Handler e Linnekin (1984), que consideram a tradição como fundamental num processo simbólico. Dessa forma, “tradicional” não é uma propriedade objetiva do fenômeno, mas um significado atribuído” (HANDLER; LINNEKIN, 1984, p. 286).

Ao longo do trabalho descrevo de forma minuciosa situações em que as continuidades e discontinuidades podem ser observadas. O estudo da tradição presente no contexto cultural da Folia da Serra implica na compreensão dos processos de continuidade e discontinuidade presentes na realização de suas práticas simbólicas. Abordo a noção de tradição não como uma entidade limitada, mas um processo de interpretação, uma atribuição de sentido no presente, embora com referência ao passado. Compreendo, pois, que tradição tanto pressupõe um simbolismo passado quanto o reinterpreta. Desta maneira, os processos de representações culturais referem-se ou dão conta de representações anteriores. A continuidade ao ser construída possui, no entanto elementos de discontinuidade.

Religiosidade

Bourdieu (1998) considera religião como um conjunto de práticas e representações investidas do sagrado que se manifestam por sistemas simbólicos de comunicação e pensamento, em um determinado grupo, entremeando a vida cotidiana e fundando uma tradição, determinando identidades sociais e marcando memórias coletivas para além dos templos e instituições eclesiais. Ferreti, refletindo sobre o universo mais específico da religiosidade popular, enfatiza que tal conceito implica não só a discussão da religião de forma ampla, mas está vinculado à compreensão de “[...] crenças e rituais de uma população e na relação dessa população com o sagrado” (FERRETI, 2006, p. 1).

Considerando as concepções dos dois autores, é necessário destacar que tanto religião quanto religiosidade no universo da cultura popular devem ser compreendidos como fatos presentes, revestidos de grande importância no cotidiano das pessoas e não como distantes e desligados do restante da experiência humana. Ao refletir sobre a religiosidade no universo da Folia da Serra pressuponho o tratamento da relação deste conceito aos anteriores, tradição e pertencimento. Definições recorrentes sobre o significado da folia são apontadas por grande parte das pessoas envolvidas neste festejo, quer seja folia como uma “devoção” e uma “tradição de lugar”. Sendo assim, a religiosidade, a tradição e o pertencimento apresentam-se como a urdidura onde a trama simbólica é tecida.

Esses três conceitos apresentados de forma sintética nesta parte da dissertação serão retomados e aprofundados na análise do contexto específico da Folia de Reis da Serra. Estão, porém inseridos neste capítulo com a finalidade de evidenciar os pilares teóricos que nortearam a investigação, bem como as discussões e análises realizadas ao longo da dissertação.

A folia de reis na literatura: um estado da arte

Em se tratando da literatura acerca das Folias de Reis no Brasil, muitos são as obras que tratam do tema, sendo várias as abordagens. Alguns autores se debruçaram no enfoque folclórico como: Araújo, como pioneiro na pesquisa sobre o tema das Folias de Reis, com a obra denominada *A Folia de Reis de Cunha-SP* (1949), Alvarenga (1950),

Almeida (1958), Carneiro (1974), Castro e Couto (1977), Porto (1982), Andrade (1982) e Cascudo (1988). Esses estudos iniciais realizaram uma abordagem mais descritiva do fenômeno, detalhando em minúcias o ciclo das Folias, a indumentária dos foliões, o instrumental utilizado e algumas poucas transcrições musicais.

Brandão (1981, 1985) e posteriormente Gomes e Pereira (1994) ao traçarem uma abordagem mais sociológica ampliam as discussões acerca da estrutura social, cultural e ritual das Folias de Reis, inspiraram estudos mais recentes em caráter antropológico como problematizados nos trabalhos de: Monte-Mor (1992), Chaves (2003), Bitter (2008) e Pereira (2009). Sob esse enfoque, Pereira compreende as folias como “manifestações culturais resignificadas e reatualizadas onde acabam por serem local de sociabilidades familiares, de vizinhança e de migrantes no interior das cidades” (PEREIRA, 2009, p. 17). Portanto, desde que o interesse pelas folias foi deslocado do universo dos folcloristas e passou a interessar também a um campo mais amplo de estudos, como dentre outros, a sociologia e a antropologia, a pesquisa referente às Folias de Reis ampliou seu leque de potencialidades investigativas, contribuindo para o enriquecimento da pesquisa nas áreas das ciências humanas e artes em geral. Tais perspectivas possibilitam à pesquisa musical, sobretudo à etnomusicológica, um olhar mais relativizado acerca do fenômeno.

Provido desse olhar relativizado, um desenvolvimento gradual e progressivo pode ser observado nos estudos ligados às Folias de Reis. O etnomusicólogo Ikeda (1994), em seu estudo *Folias de Reis, Samba do Povo; Ciclo de Reis em Goiânia: Tradição e Modernidade*, além de realizar registros documentais das folias em Goiânia, aborda a questão das convivências e contradições entre cultura popular e cultura moderna, observando a ocorrência de transformações entre relações e sujeitos sociais e a ocupação de novas posições e interesses. Questão esta concernente a historiadores, antropólogos e sociólogos. O autor transcreve os versos das folias e descreve sua sequência ritual. Traça sua estrutura funcional, e, com base na estrutura musical, apresenta três diferentes sistemas: sistema mineiro, sistema baiano e sistema misto. Descreve também o samba de roda e a chula, partes integrantes do ritual das folias goianas, bem como suas respectivas transcrições melódicas e rítmicas. O artigo, embora tenha se proposto a um não aprofundamento das abordagens interpretativas, avança sobre questões levantadas anteriormente por Brandão (1981). Tais como a oposição entre mundo rural e mundo urbano e a relevância da passagem desse modo de viver nas

comunidades rurais para o modo de viver nos grandes centros como formadora de novos sujeitos, novas relações sociais e novos interesses.

Buscando uma conexão entre esse artigo e os eixos centrais de minha pesquisa, noto que a Folia de Reis tratada enquanto expressão cultural apresentada por Ikeda revela certa proximidade ao meu trabalho no que tange a relação entre tradição e religiosidade. Concorro que o catolicismo popular é um elemento preponderante para a representação da tradição das folias de reis, mas argumento que somente ele não garante sua continuidade. Para sustentar essa afirmação, parto da hipótese que a tradição não seja algo estanque, mas que permite inovações, desde que tenham certa relação com algum fundamento da folia, daí sim, esta se renova e se perpetua. O conceito de pertencimento, que também pode ser relacionado ao sentido de identificação dos sujeitos sociais em relação à Folia de Reis, no entanto, merece um aprofundamento maior no tratamento da folia enquanto expressão musical e seus desdobramentos. Particularmente nesta dissertação, em sua performance musical. Através de um estudo minucioso dos gestos, das vozes, do cantar, do tocar, na movimentação corporal dos foliões e assistência no momento de sua ocorrência, verifiquei como esse sentimento é gerado e nutrido ao longo dos anos.

O estudo realizado por Reily (2002) das folias urbanas de São Bernardo do Campo, situado na interface entre antropologia e etnomusicologia, tem como questão central compreender como os participantes constroem e se inserem num espaço sagrado por meio do fazer musical, e as interações sociais e relações políticas envolvidas nessa produção musical. Por trabalhar na interface entre etnomusicologia e antropologia, Reily aprofunda sua investigação na Folia de Reis tanto como expressão cultural, quanto em sua música. Sendo seu foco principal a compreensão da performance musical como desencadeadora das articulações de sociabilidade tão marcadamente presentes nas Folias de Reis. Sociabilidade essa, representada na experiência da herança cultural compartilhada, que, em minha pesquisa é considerada como sentimento de pertencimento à tradição musical herdada dos antepassados.

No tocante à religiosidade dentro do contexto urbano pesquisado pela autora, as folias são citadas como um dos únicos espaços nos quais podem expressar os princípios morais de “solidariedade” e “obrigação mútua” definidores da base ética do catolicismo popular. Na pesquisa realizada por mim, num contexto rural vinculado ao catolicismo popular, pude também observar a relevância desses princípios entre os participantes da Folia da Serra. Tanto o princípio da “solidariedade” quanto o da

“obrigação mútua” além de representarem os preceitos éticos do catolicismo popular, também corroboram com as teorias investigativas de Brandão acerca da aproximação da teoria da dádiva com os preceitos fundantes das Folias de Reis, ou seja, a obrigatoriedade mútua entre foliões e assistência dos gestos de dar, receber e retribuir. Dessa forma, atualizam ritualmente as posturas tradicionais de trocas de dons e bênçãos. Ao longo da dissertação aponto de maneira mais aprofundada a triangulação existente entre a teoria da dádiva, a performance e os preceitos fundantes da Folia da Serra.

Tremura (2004), por sua vez, analisa a relação entre música e fé. Através do estudo e compreensão da música e letras das canções, incluindo instrumentos musicais e outros aspectos culturais das Folias de Reis de Olímpia, argumenta que sua tradição, fortalecida por todas suas características (música, texto, figurino, etc.) tem o poder de fortalecer a fé e forjar laços comunitários, tanto em seu contexto tradicional religioso quanto em seu novo contexto encenado do Festival Folclórico de Olímpia. Pretendo avançar um pouco mais na compreensão entre música e fé, fazendo um recorte mais pontual sobre as “toadas” e “trechos de Reis”, suas funções dentro do ritual e suas ocorrências durante a performance musical. No capítulo três, que trata especificamente do universo sonoro da Folia da Serra, analiso “trechos” e “toadas” característicos apresentados no processo performático.

Kimo, (2006) pela análise dos cantos e danças do Terno de Folia de Reis do mestre Joaquim Poló, de Montes Claros, procura compreender a elaboração de vínculos entre foliões com a população local e a perpetuação dos rituais de devoção aos santos católicos. A contribuição desse trabalho em relação aos anteriores foi a ênfase dada ao processo de ensino e aprendizagem como forma de auxílio à construção identitária dos integrantes, pois, segundo o autor, não basta ter habilidade em se tocar um instrumento para ser um membro do terno. É necessário também, um conhecimento dos princípios religiosos devocionais para sua inserção ao terno de Reis. Nesse quesito, permite uma reflexão sobre identidade e pertencimento como elementos construídos ao longo dos anos pelos foliões, tal qual observo na Folia da Serra. Outra contribuição da pesquisa de Kimo foi o registro e análise de gêneros musicais próprios daquele contexto cultural como o Lundu, o Guaiânio e o Guaiânio violado, ampliando o repertório imaterial de pesquisa musical brasileira.

Rosse (2013) em seu artigo *Você mandou eu cantar, na mente que eu não sabia: estruturação formal e camuflagem em um gênero musical camponês do médio Jequitinhonha*, debruça seus estudos sobre o gênero músico-coreográfico camponês

recorrente nessa região, o gênero paulista. Apresenta uma análise formal de alguns de seus parâmetros técnicos, buscando explorar mecanismos através dos quais uma forma musical e literária pode propor um enunciado coerente e ao mesmo tempo dificultar ou restringir sua apreensão. Esta codificação acontece dessa forma: processos de estruturação formal de um lado, aliados a uma particular economia de qualquer discurso analítico ou não musical sobre a prática musical, de outro. Sugere tal problema como um paradigma possivelmente pertinente a outros contextos camponeses no Brasil. A inserção desse artigo como referência bibliográfica se deu devido à minuciosa análise sobre a voz e o cantar, realizadas por Rosse. Conforme constatei em minha pesquisa etnográfica, voz e canto foram as categorias fundamentais que me conduziram à compreensão dos problemas propostos. “Cantar Reis” revelou-se, portanto, como o elo possível entre o discurso nativo-tanto a fala quanto a prática musical dos sujeitos- e a literatura utilizada como referência teórica, no que diz respeito aos conceitos de tradição, religiosidade e pertencimento presentes na performance musical da Folia da Serra. Estudar o fenômeno de forma ampla, conforme demonstrado, pareceu ser uma estratégia recorrente nestes trabalhos. A cada estudo realizado, um passo a mais foi dado na direção de uma compreensão mais englobante do universo das Folias de Reis. A partir das reflexões propostas por Brandão (1981,1985) da relação das folias com a teoria da dádiva⁵, no que dizem respeito à estrutura organizacional do fenômeno, muitas perspectivas investigativas foram sinalizadas e indicaram uma próspera vereda trilhada posteriormente por muitos pesquisadores. No rumo deste caminho inseri minhas investigações, em diálogo e contribuição com aqueles que abriram esta senda, com os que estão em seu percurso e quiçá, com aqueles que ainda virão a percorrê-la.

A definição do fenômeno de estudo

No presente trabalho, realizo uma análise da Folia de Reis da Serra a partir de sua música, como um código que traduz simbolicamente a visão do mundo e o *ethos* daqueles que a vivenciam. Minha investigação foi sobre as “toadas”, os “trechos de Reis”, como os foliões se posicionam no espaço, suas formas de cantar em duplas, e

⁵ Na obra *Ensaio sobre a Dádiva* (2008[1923-1924]), Marcel Mauss elabora a teoria da dádiva, sendo os traços gerais desta teoria: a tríplice obrigação do dar, receber e retribuir. A teoria da dádiva pode ser compreendida como um modelo interpretativo para se pensar os fundamentos da solidariedade e aliança. De acordo com esta teoria o valor das coisas não pode ser superior ao valor das relações, sendo o simbolismo fundamental para a vida social.

o “chula” do palhaço. Reflito sobre a maneira como essas pessoas renovam a paisagem sonora deste contexto cultural a cada ano através dos processos de transmissão, assimilação e reprodução de suas práticas musicais. Esses processos, ao longo da pesquisa, mostraram-se eficientes e reveladores da estrutura social e simbólica da folia. A dissertação é assim uma interpretação dos discursos sonoro-musicais e verbais, bem como dos significados que emergem desses, os quais dimensionam o ritual da folia temporal e espacialmente.

Esse trabalho considera, portanto, que a Folia de Reis da Serra é uma expressão sociocultural, constituída por uma ampla conjuntura de elementos estéticos e simbólicos vinculados à cultura de tal manifestação. Sabe-se que a folia, apesar de seu destaque na comunidade, não é o único momento simbólico vivenciado pelo grupo. Na comunidade ainda acontecem outras festas e atividades, tais como forró, festa junina, cavalgada, festa do padroeiro e futebol. Seus membros interagem com a sociedade de forma abrangente, não estando isolados em um universo fechado. Tal interação se consolida de muitas formas, seja através da televisão, de instituições de ensino, comércio e outras atividades econômicas. Sendo assim, qualquer interpretação simbólica desse grupo tem que partir da consideração de que seus fazeres, sejam sonoro-musicais, rituais ou simbólicos, não têm uma realidade estanque, mas porosa e dinâmica.

Nesse sentido, concordo com Travassos (2009) que a cultura deve ser compreendida como “totalidade”. Nela se insere o desenvolvimento da música em uma teia simbólica onde seus símbolos são gerados e transformados. Nessa perspectiva, a performance do grupo congrega um conjunto de experiências simbólicas significantes imbricadas. A música, acompanhando seus rituais religiosos e festivos, expressa simbolicamente aspectos da visão de mundo do *ethos* daqueles que a experienciam.

Pesquisar a música da Folia de Reis da Serra foi, portanto, uma proposta que se fundamentou inicialmente pelas características culturais do grupo, tais como: sua fundação em 1816; o fato de ser a folia mais antiga da região, sendo assim referência musical para as outras folias próximas a ela; o uso nos dias atuais do mesmo “registro” original vindo de Portugal; a relação parental entre praticamente todos os seus integrantes, dentre outros elementos relacionados à teia simbólica tecida por essas pessoas. Se a música é para a folia seu momento mais efervescente e profícuo na geração de disposições de sentimentos e valores, ficou evidente durante a pesquisa que seria preciso buscar a compreensão do quanto essa música é eficaz a ponto de se prolongar no tempo.

Assim, a pesquisa possibilitou compreender tanto potencialidades simbólicas da música em geral, quanto a vivência destas por um grupo popular específico que participa da história de uma região, configurando-se como revelador de um patrimônio cultural imaterial. Em linhas gerais, possibilitou a compreensão da ocorrência de uma musicalidade e religiosidade de origem ibérica e sua ressignificação no contexto específico de Minas Gerais.

O estudo etnográfico realizado junto a Folia de Reis da Serra

A comunidade da Serra dos Barbosa tem como momento crucial ao longo do seu calendário de festas e devoções a Folia de Reis. Quase todos os participantes da folia tem alguma relação parental à família Medeiros, com raríssimas exceções. A Folia da Serra não possui o que podemos chamar de “sede”. Sua bandeira, bem como instrumentos, coroas e uniformes ficam guardados em uma casa localizada no núcleo comunitário entre a igreja, a venda e o campo de futebol da comunidade. (FIG. 1)



FIGURA 1: Em primeiro plano, a casa onde ficam guardados os objetos da folia. À direita, a parede lateral da casa onde se inicia o “giro” da folia. Ao fundo, o campo de futebol da comunidade.

FONTE: Registro etnográfico em campo (2014)

Na Folia da Serra, as funções masculinas e femininas são bem definidas. Os homens, denominados foliões, desempenham em conjunto as funções que cabem a eles: afinar os instrumentos, tocar, cantar, acompanhar a folia. Observei que o número de foliões tem variado entre 30 a 40 integrantes, desde o tempo que acompanho a folia. Às mulheres, geralmente esposas, mães, tias, primas, entre outras relações parentais, cabem

às funções de zelar pelo entorno da folia: cuidar dos uniformes, das coroas, das fitas nos instrumentos, da manutenção da bandeira, dos almoços, das mesas. As fotos abaixo ilustram algumas funções femininas: (FIG.2) (FIG. 3)



FIGURA 2: Dona Bibi⁶, a dona da casa e Edna⁷ preparam o almoço da folia.

FONTE: Registro etnográfico em campo (2014)



FIGURA 3: Leula⁸ Bartoli Tambasco, cuida dos uniformes da folia.

FONTE: Registro etnográfico em campo (2014)

⁶ Alice Bartoli Neto, esposa de Seu Geraldo Ramos, chamada por todos de Tia Bibi, é uma das pessoas que recebem a folia em sua casa há mais tempo. Todos os anos em sua casa é oferecido um almoço à folia.

⁷ Edna Bartoli Ramos é filha de dona Chiquinha e de Seu Albertinho, folião falecido, da geração contemporânea a de Seu Nacionil.

⁸ Leula Bartoli é esposa do folião Marco Antônio Tambasco, o Marquinho.

Mesmo com suas funções distintas, foliões, familiares e assistência se envolvem em um momento especial onde a comunidade se reúne e se concentra, expressando aspectos fundamentais de suas relações sociais.

Sendo a mais antiga da região, esta folia compartilha com as demais, parte da linguagem musical e códigos típicos das folias. A Folia de Reis é assim fator de integração da comunidade e marca em seu ritual o território de referência para todos que participam dos festejos da folia. Segundo Blacking (1995), certas músicas exprimem uma real solidariedade de grupo, quando as pessoas se reúnem e produzem padrões sonoros que são índices de sua lealdade grupal. Partindo dessas considerações aponto que a performance musical da folia apresenta algumas características que lhe são próprias e específicas de seu universo cultural e simbólico. Ressalto que o fazer musical da folia é marcado pela organicidade e integração, fator que se agrega às categorias valorativas da comunidade como solidariedade e lealdade grupal.

Ao longo do trabalho esclareço como ritmo, melodia, harmonia, execução de instrumentos, movimentação corporal e canto expressam valores fundamentais para o grupo, sendo eles: a definição de um território sagrado; a fé nos Três Reis do Oriente; os laços de família, compadrio e amizade; os sentimentos e as emoções que se conectam a esses valores. Assim, aponto para a existência do sentimento de pertencimento, imbricado aos conceitos de tradição e religiosidade presentes nas práticas da Folia da Serra.

O principal procedimento investigativo aplicado na realização da pesquisa que alicerça este trabalho foi o da observação participante, ou seja, a inserção profunda na vivência cotidiana e ritual da comunidade da Folia de Reis da Serra. A princípio procurei acostumar-me com o que era estranho e por essa via pratiquei a dialética da alteridade. Segundo a perspectiva de Roberto da Matta (2000), familiarizei com o estranho e estranhei o familiar, impregnando-me da cultura do outro.

Emprego neste trabalho registros visual e fonográfico, transcrição musical e verificação de alguns parâmetros e momentos marcantes do ritual da folia, numa análise minuciosa do fazer musical em si mesmo. O registro fonográfico, a transcrição e análise apresentados no trabalho estão inseridos em um delineamento de pesquisa presencial e participante que permitiu um aprofundamento da interpretação, a

geração de parâmetros comparativos e a produção de um registro escrito de um fazer oral e fluido. Numa reflexão sobre a escolha de qual sistema gráfico seria mais adequado utilizar ao se transcrever o universo sonoro de culturas musicais orais, no prólogo da obra de Bastos, *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*, Seeger (2013) argumenta:

Embora outros sistemas para transcrever os sons musicais possibilitem aos analistas representar mais tipos de informação sônica que a notação em pentagrama padrão [...], a vantagem desta é que ela é pelo menos familiar para quem aprendeu um instrumento musical por “música”. O que ela perde em detalhe ganha em acessibilidade (SEEGER, in BASTOS, 2013, p.19).

Remeto esta consideração à Folia da Serra optando, pois, por utilizar a notação em pentagrama padrão nas transcrições que apresentarei nos capítulos posteriores. A escolha por esse tipo de transcrição não teve, no entanto, a intenção de simplificação e padronização do trabalho.

Ressalto, no entanto que a tradição musical da Folia da Serra inserida dentro do contexto das tradições culturais orais, não se encaixa completamente nos sistemas formais de organização quer seja de agrupamento instrumental, como por exemplo, o caso de uma orquestra, nem de uma sequência padronizada de forma musical, se o paradigma estabelecido for o padrão musical erudito. Assim, a utilização de somente este sistema não é suficiente para representar graficamente todo o fenômeno sonoro. Algumas especificidades devem ser grafadas de forma diferenciada. Para isso utilizo alguns símbolos como bula na leitura das transcrições musicais apresentadas. Juntamente às transcrições segue esta bula. Na certeza de que com estas transcrições apresento apenas uma pequena imagem da complexa e rica fraseologia musical dos foliões da Serra, espero contribuir para os estudos relativos à notação e registro das culturas tradicionais orais.

Sendo o “giro” da folia realizado de forma bastante extensa no decorrer de vários dias, selecionei para a elaboração da dissertação determinados momentos rituais para retratar o todo. Elaborada com o intuito de aproximar os estudos acadêmicos à perspectiva nativa sobre o tema do estudo, a pesquisa abrangeu alguns instrumentos de coleta de dados pertinentes à pesquisa.

A pesquisa bibliográfica, abarcando os estudos teóricos fundamentou juntamente com os dados empíricos as bases epistemológicas da pesquisa. Com o uso dessa ferramenta, obtive uma compreensão mais ampliada no que se refere as áreas da

etnomusicologia em conexão com a antropologia cultural. As obras pesquisadas foram divididas quatro pontos centrais, sendo eles: performance, religiosidade, tradição e pertencimento.

A pesquisa documental foi empregada como fonte de acessibilidade aos documentos pessoais da folia. Em uma de minhas visitas ao grupo pude ter acesso ao caderno dos “trechos de Reis” do folião Alair⁹. Conforme me explicou este folião, neste caderno se encontra a maioria dos versos que eles cantam ao longo do “giro”. Tal acesso permitiu uma inserção profunda no universo mítico desses “trechos”, corroborando para a elaboração das conclusões a que cheguei; A pesquisa sonoro-documental, na qual fiz um levantamento e coleta do material existente. Alguns foliões e familiares disponibilizaram vídeos e gravações antigas para a pesquisa. A partir desta interação com as pessoas e o material fornecido, teci uma análise comparativa do fenômeno sonoro ao longo dos anos.

A realização de entrevistas formais com alguns foliões e pessoas da “assistência” as quais considero serem elementos-chave para uma maior compreensão das práticas musicais e sua relevância para a construção identitária do grupo. Num primeiro momento utilizei o recurso de entrevistas não estruturadas, através das quais me familiarizei e compreendi os termos nativos relacionados à música, à performance e ao universo simbólico da folia. Num segundo momento, mais inserida dentro desse universo, segui para as entrevistas semi-estruturadas e estruturadas, focando de maneira mais pontual às questões relativas ao problema da pesquisa. Os relatos sobre a folia, a partir da perspectiva dos atores sociais, mostraram-se reveladores desse universo simbólico.

A utilização de fotografias, com foco em elementos significantes do rito, serviu como facilitador do processo de análise ampliando a visibilidade do processo ritual em si. A seleção das fotografias seguiu dois critérios: primeiro quais eram esclarecedoras às questões levantadas na pesquisa e segundo, quais delas representavam de forma mais clara determinado assunto mencionado no texto. O recurso da fotografia foi programado inicialmente para ser feito durante o “giro” de 2013, quando tanto a folia quanto a “assistência” e comunidade estariam totalmente inseridos nos rituais da folia. No entanto, por problemas técnicos, todo o acervo coletado neste “giro” foi

⁹ Alair Valverde Madaleno, folião cantador de frente, irmão dos foliões Olímpio e Paulinho Madaleno, pai do folião Diego Ramos Madaleno, tio do folião Leonardo. Essa entrevista foi realizada em sua casa no dia 11/08/13, devido a um convite feito pelo folião para me explicar os “trechos” contidos em seu caderno.

perdido. Restou-me então um antigo acervo pessoal e algumas fotografias coletadas na comunidade. Num primeiro momento, esta perda desconstruiu toda a perspectiva planejada. Porém, posteriormente, possibilitou a troca mais intensa entre pesquisador/informante. Pude assim, relativizar a questão do empoderamento do pesquisador sobre o fenômeno pesquisado. No “giro” de 2014, realizei novamente esta etapa e novo material foi coletado.

A gravação em vídeo dos momentos rituais e do cotidiano das pessoas. Através do material obtido por meio dessas gravações em aprofundei sobre aspectos da folia que a olho nu passaram despercebidos durante a inserção no campo. Tais como: postura corporal em determinado momento da performance, a posição das mãos ao segurar determinado instrumento, como se relacionam com a bandeira durante a performance da folia, sendo folião ou “assistência”, a expressão dos rostos indicando emotividade, reflexão, dentre outros aspectos relevantes para o entendimento do fenômeno. Ressalto que este material coletado em 2013 também se perdeu e as reflexões feitas anteriormente, cabem também aqui.

As gravações em áudio, além de importante suporte para a realização das entrevistas, foi instrumento imprescindível para o registro da música da Folia da Serra. Juntamente com o vídeo serviu como facilitador para os processos de análise dos materiais sonoros e relatos orais.

Como forma de organizar e analisar os dados coletados durante a pesquisa sistematizei algumas estratégias de trabalho. A catalogação e categorização dos documentos foram organizadas por grupos: documentação histórica, documentação registrada em algum órgão público, documentação pessoal, e por categorias: das Folias de Reis, da Folia da Serra, da folia.

A organização e categorização dos documentos sonoros também foram estruturadas por grupos: depoimentos, entrevistas, materiais sonoros coletados dos foliões e “assistência”, e por categorias: história da Folia da Serra, passagens bíblicas e suas relações com o cotidiano, casos e mitos, histórias da família e comunidade, símbolos sagrados, os “trechos de Reis”, a música da folia, a performance do grupo, rituais.

Situações vivenciadas e “impressões” obtidas a partir da observação participante serviram como material de reflexão que me auxiliou na elaboração da dissertação. Tais reflexões levaram a realização das conexões necessárias entre o referencial teórico e o empírico.

Para os relatos e depoimentos orais transcritos ao longo da dissertação utilizei os termos nativos respeitando suas especificidades. Quando sua compreensão é vaga ou ininteligível, esses termos foram esclarecidos em notas de rodapé. Tais depoimentos são de suma importância à compreensão dos significados do fenômeno pesquisado, pois aproximando a perspectiva nativa aos referenciais teóricos, minha leitura do fenômeno tornou-se mais consistente e contextualizada. O nome do informante e a data do depoimento foram inseridos em notas de rodapé.

Emprego neste trabalho a História Oral como instrumento de pesquisa e fonte documental. A História Oral é definida por Freitas (2006) como “um método de pesquisa que utiliza a técnica da entrevista e outros procedimentos articulados entre si, no registro de narrativas da experiência humana” (FREITAS, 2006, p.5). Segundo a autora, a discussão sobre a História Oral “possibilita reflexões sobre o registro dos fatos na voz dos próprios protagonistas” (FREITAS, 2006, p.3) Tais considerações nortearam minha escolha por registrar o contexto cultural da folia na voz dos próprios atores sociais, através do método da História Oral.

Utilizei o procedimento de gravação em vídeo e áudio para o registro das entrevistas. Para Freitas (2006), ao se realizar a transcrição sob a perspectiva da História Oral deve-se procurar “manter o “falar” do imigrante, tal como ele chegou até nós, com seus “estrangeirismos”, seu “sotaque”, enfim, seu estilo” (FREITAS, 2006, p.76). Seguindo este método de pesquisa, incluí na transcrição tudo que estivesse no relato e não acrescentei nada que não estivesse contido nele. Assim, cuidei para não impor qualquer marca pessoal na transcrição, o que alteraria o idioleto¹⁰. Este se refere à forma de falar, ao modo particular com que cada falante usa a língua, segundo os seus hábitos discursivos, características sociais e variações geográficas.

A análise do discurso foi um dos meios utilizados para se analisar os depoimentos. Sob a ótica da análise do discurso, a linguagem é uma forma de ação no mundo e a ciência é o lugar de construção de olhares diversos sobre o real. Assim, a interpretação do fenômeno implicou na compreensão de um discurso que articula linguagem e sociedade, perpassadas pela dimensão ideológica.

Direcionei a gravação dos vídeos e áudios para determinados elementos significantes para a compreensão do fenômeno. Antes da edição dos mesmos fiz uso da ferramenta da autoscopia com determinadas pessoas a fim de que dessa forma, a pessoa

¹⁰ O idioleto se refere à forma de falar, ao modo particular com que cada falante usa a língua, segundo os seus hábitos discursivos, características sociais e variações geográficas.

pudesse se “ver” nestas gravações e fazer juntamente comigo uma análise mais reflexiva do que foi gravado, podendo então, se fosse o caso, complementar sua entrevista ou esclarecer pontos obscuros ao longo do ritual, bem como verificar quais informações deveriam ser inseridas na dissertação. Assim, adotei a postura ética de registrar e transcrever essa manifestação cultural de acordo com as categorias e estruturas linguísticas e musicais internas ao grupo sem imposições etnocêntricas de padrões ocidentais.

Partindo para uma visão mais abrangente, concordo com Blacking (1973), que as análises musicais -e acrescentando a essa consideração as análises da fala nativa- podem se configurar como “descrições de sequências de atos criativos de diversos tipos: explicando os eventos sociais, culturais, psicológicos e musicais, que na vida dos indivíduos e dos grupos, levam à produção do som organizado” (Blacking, 1973, p.99). Tendo este apontamento do autor como inspiração, ampliei o leque de possibilidades analíticas, indo além da análise formal dos sons e da linguagem em si. A análise da manifestação cultural teve como perspectiva a interação entre os efeitos do ambiente acústico-ritual, e as respostas físicas -a fala nativa- ou características comportamentais das pessoas que compartilham de tal ambiente.

Trilhei então o caminho de uma análise crítico-interpretativa dessa prática musical, nesse cenário específico, sendo os processos de troca de saberes e valores, bem como sua performance, reveladores da estrutura social, cultural e simbólica deste cenário. Os símbolos e significados partilhados publicamente neste cenário pelos sujeitos (membros do sistema cultural) são continuamente produzidos e revisados nos diálogos dos atores sociais, permitindo que a cultura seja continuamente, produzida e reproduzida.

Dissecando a transcrição desta música

Cada música cantada pela folia é bastante longa e apresenta mudanças sutis de um instrumento para outro do mesmo naipe. Decidi privilegiar os toques da viola e violão dos cantadores de frente, para que houvesse uma coerência na transcrição com o momento da performance na transcrição dos cantos junto ao instrumental. A opção por transcrever um “trecho” completo (o “trecho” Santa Ceia) e sua “toada” de um momento específico do ritual (“cantar na mesa”) permitiu uma visão mais plena da

estrutura musical presente no “cantar Reis”. Devido ao volume de páginas que acarretaria o registro desta transcrição na dissertação, fica registrado nos anexos desta o início e o fim deste momento da performance (SANTA CEIA/ SANTA CEIA – ESTRIBILHO FINAL) .

Reitero que todo o trabalho desde a investigação inicial na experiência vivida, passando pela escolha do repertório a ser analisado até a elaboração do material a ser produzido textualmente passou pelo crivo de emponderar a voz nativa e receber o que essa voz me retribui.

As gravações na performance ritual e na performance para gravação

Merece destaque as escolhas feitas para as gravações musicais. Inicialmente pensei em realizar as gravações da mesma forma como já havia fazendo nos anos anteriores ao da pesquisa de campo oficial. Usando o gravador Microtrack de forma discreta, interferindo o mínimo possível na performance da folia. Essa “técnica” consistia em empunhar o gravador ligado e ficar o mais próximo possível dos cantadores de frente para uma melhor captação de suas vozes. Porém no ano de 2013, para a pesquisa de campo oficial, adquirei um gravador Zoom H4M na expectativa de uma melhor qualidade sonora nas gravações. O procedimento de gravação, no entanto, a princípio seria o mesmo. No decorrer do campo, no entanto, experimentei deixar o gravador ligado em locais que considerei estratégicos, como alguma estante próxima à folia, uma janela, ou qualquer apoio que aproximasse ao máximo o gravador da folia. Porém, sentia necessidade de uma gravação individualizada dos “instrumentos de corda” para a realização da transcrição musical. Propus ao responsável pela folia, fazer uma gravação neste formato durante um dos intervalos do giro. Este aceitou prontamente a proposta e assim fizemos.

No dia 04/01/13, montei o equipamento de filmagem e gravação em um dos cômodos da “casa de almoço” daquele dia e iniciamos a gravação. Sugerí que tocassem um pequeno motivo musical que fosse constituído de introdução, canto, “estribilho” e finalização, numa simulação da sequência de como a música da folia é executada. Começamos pelo acordeom, seguido da viola, violão e cavaquinho. Um dado novo foi descortinado durante esta gravação. Alguns dos tocadores apresentaram certa insegurança ao tocarem sozinhos, dizendo que para a música ficar melhor era necessário

algum acompanhamento, principalmente do acordeom. Ao ouvir as gravações posteriormente, notei mudanças de andamento ao longo da performance de alguns tocadores e certa hesitação na execução de suas frases musicais. Tal experiência me levou a refletir sobre a consideração que Travassos (2007) faz sobre a colocação de Blacking de que tanto as exigências da atividade musical coletiva quanto os modos de participar individualmente dos conjuntos são fatores determinantes para o som gerado. Com o intuito de que a transcrição fosse próxima ao ocorrido durante o “giro” e sendo o foco da pesquisa a performance do grupo durante o ritual da folia, decidi continuar as gravações daquele ano apenas nos momentos da performance do grupo. Como contribuições desta investida, no entanto foi de que no dia seguinte, vários foliões me pediram para ver a gravação do dia anterior, o que foi um facilitador para o estabelecimento de relações mais próximas entre nós. Assim, os foliões puderam se aproximar da pesquisa de campo e eu tive a oportunidade de reforçar minha atenção aos fatores não musicais que também estão envolvidos no universo musical da pesquisa.

No giro de 2014, tanto eu quanto os foliões estávamos mais familiarizados com o processo das gravações em campo. Criou-se uma parceria entre nós, no sentido de que muitos me sugeriam o melhor local para colocar o gravador, outros se prontificavam para tirar fotos em locais estratégicos de “dentro” da folia. Esse acolhimento ao trabalho me motivou a mais uma vez tentar gravá-los fora do tempo/espço da folia. No mês de agosto fui visitar a comunidade com o intuito de realizar algumas entrevistas e gravações musicais. Esta visita e a finalidade desta foram anteriormente acordadas. Era véspera do dia dos pais e estava sendo um churrasco na casa de um dos foliões. Dispuseram-se a realizar a gravação Nilo (viola), Carlinho (violão), Paulinho (cavaquinho), Wanor (acordeom), Alair e Paulinho Madaleno (vozes). Fomos para a igreja da comunidade, onde se realiza a “entrega da bandeira” nos dias seis de janeiro. Desta vez, sugeri que a gravação fosse feita com todos tocando juntos, tal qual a performance ritual enquanto eu focalizaria com a filmadora um a um durante a execução. Nova questão foi colocada pelos foliões. Por não estarem as duas duplas de cantadores, não poderiam executar o canto da mesma forma que era executada durante o ritual, no sistema de pergunta e resposta entre as duplas.

Nesta gravação, diferentemente da realizada no ano anterior, os tocadores mostraram segurança e constância no andamento durante a performance. Os cantadores, por sua vez, mesmo não realizando o canto da forma convencional, apresentaram

afinação e equilíbrio entre as vozes. O cantador Paulinho¹¹ ao final da gravação comentou: “Pra nós que tá parado, até que não tá ruim, não”. Blacking (1973) aponta para a importância dos fatores não-sonoros que estão na raiz da produção dos sons musicais. Travassos (2007) esclarece que para o autor, os processos cognitivos e sociais constituem a estrutura profunda da música. Sugiro que fatores não sonoros como a execução dentro da igreja da comunidade e o fato de tocarem juntos contribuiu para uma performance considerada satisfatória por todos. Assim, faço um contraponto entre pesquisadores e o discurso nativo na construção da compreensão desta performance ritual na qual a música está inserida. Saliento que no processo da performance é revelada a importância da celebração dos valores coletivos tais como a solidariedade, a crença e a fé nos Três Reis. Valores e saberes, entre eles o musical, em trânsito cotidiano.

¹¹ Paulo Roberto Madaleno em comentário sobre a performance do grupo realizado ao término da gravação na igreja da Serra na véspera do dia dos pais de 2013.

CAPÍTULO 2

Folia de Reis da Serra: aspectos históricos e dimensões atuais

A folia de Reis no Brasil

O presente capítulo aborda aspectos históricos das Folias de Reis com o objetivo de estabelecer aportes elucidativos de como ocorriam manifestações semelhantes em épocas passadas, e o que se realiza na atualidade. Neste sentido, compreendo que os rituais se modificam e se adaptam às novas realidades da sociedade contemporânea, revelando a capacidade dinâmica de adaptação e recriação dos saberes populares. Embora reconheça a importância de pesquisas históricas e musicológicas voltadas à procedência de manifestações culturais tradicionais, dentre elas a Folia de Reis, o foco de interesse de meu trabalho, no entanto é sua configuração atual e os sentidos envolvidos em suas realizações articuladas à realidade sociocultural do presente. Relativizando este panorama histórico mais amplo, analiso a antiguidade da Folia da Serra em relação às outras folias da região, bem como a eficácia de sua música em se perpetuar no tempo, sendo a música da Folia da Serra considerada pelos foliões como a matriz musical para as folias do entorno.

Um breve recorte histórico

Pesquisas históricas apontam que na Europa Medieval, era comum sucederem-se festejos urbanos coletivos de alegres mascaradas¹², ocorrida por ocasião do Ano Novo, onde havia música e dança. Tais festejos eram denominados “Festa dos Loucos” e perduraram até depois da Reforma e Contra Reforma, em meados do século XVI, depois da descoberta da América. Durante os séculos XVI e XVII, em Portugal, a Folia foi uma dança popular e profana. Em sua obra *Memória do Sagrado: estudos de religião e ritual*, Brandão cita uma descrição do início do século XVII: “Folia é uma dança de homens ‘vestidos à portuguesa’ com guizos nos dedos, gaitas e pandeiros, girando e pulando à roda de um tambor” (BRANDÃO, 1985, p. 100). Sobre esse período histórico, cita ainda um texto espanhol de 1793: “Folia” é tanto uma dança profana de rapazes fantasiados, quanto qualquer dança que pareça “folia”, uma quase

¹² O termo “mascarada” refere-se a uma festa, dança ou outro encontro festivo de pessoas usando máscaras e outro disfarces, bem como fantasias elegantes, históricas ou fantásticas.

loucura” (op.cit, id.ibid). Após o século XVII, a dança da Folia é incorporada ao repertório das danças de salão, assim como as polcas e mazurcas. Não tenho informações de que essa dança denominada Folia tenha alguma relação com a tradição popular relativa aos Reis Magos, nem também é intento desse trabalho pesquisar essa possível conexão.

Segundo dados levantados na pesquisa, a tradição relacionada ao Reis Magos é oriunda da Alta Idade Média no continente Europeu, com os denominados “Autos Litúrgicos Medievais”. Chaves (2006), em suas publicações sobre tradições religioso-populares do ciclo natalino em Portugal esclarece que as danças e bailados estenderam-se às cerimônias religiosas. Em especial aos cortejos dos cultos cristãos, as procissões oficiais, ocorridas desde o século XIV, que continham uma parte religiosa e outra profana. Esta parte profana, não submetida à Igreja, era constituída por “impérios, pelas folias, etc”. (CHAVES, apud SILVA, 2006, p.3) ¹³ O autor também cita o que talvez fosse cantar Reis naquela época. Assim, de acordo com a literatura analisada, é evidenciado que essas tradições foram trazidas ao Brasil pelos colonizadores ibéricos. Estas tradições foram a partir daí utilizadas pelos jesuítas sob a forma de canto, dança e encenação, durante o processo de catequese dos nativos e dos reinóis, os colonos vindos de Portugal.

Um dos registros mais antigos de Folia de Reis do Brasil, encontrados a partir da pesquisa bibliográfica, é do padre Fernão Cardim em 1584: “têm eles uma confraria de Reis em nossa igreja, e por ser antes do natal quiseram dar visitas ao padre visitador de suas festas.” De acordo com Cascudo (1988, p. 167), “era no Portugal velho uma dança rápida, ao som do pandeiro ou adufe, acompanhada de cantos”. Cascudo aponta ainda que as folias, populares em Portugal no século XVI, foram citadas em Gil Vicente, na peça Triunfo do Inverno:

Em Portugal vi eu já
Em cada casa pandeiro,
E gaita em cada palheiro,
E de vinte anos a cá
Não há gaita nem gaiteiro
A cada porta um terreiro,
cada aldeia dez folias,
cada casa atabaqueiro,

¹³ SILVA, Affonso M. Furtado. Affonso M. Furtado da Silva é pesquisador das tradições dos Reisados, com enfoque na pesquisa histórica e da geografia humana e cultural.

e agora Jeremias
he nosso tamborileiro.

Gomes e Pereira (1995) sinalizam para a existência da Folia desde épocas muito antigas já presentes na literatura de Lope de Vega (1562-1635) e de Luis de Goígora y Argote (1561-1627). Esses mesmos autores ainda observam que no interfluxo cultural entre Portugal, Espanha e África, tais manifestações, desenvolveram-se já nessa época cercadas de ecletismo. Brandão (1985 p. 134) aponta a ocorrência de rituais cantados, dramatizados e dançados desde o Brasil-Colônia trazidos pelos colonizadores junto com cruzeiros e santos, servindo tanto para uso próprio, quanto para conversão de indígenas e africanos. Partes desses festejos ocorriam durante o ciclo natalino dentro dos templos agregando negros e brancos, leigos e padres. Estes festejos foram incorporados, pois às liturgias da Igreja Católica e posteriormente expulsos dela. A partir daí, os ritos prosseguem sendo realizados sem a presença das autoridades religiosas. Inserem-se então ao que pode ser denominado catolicismo popular. Brandão (1985, p. 131) classifica o catolicismo popular como forma de “cultos coletivos praticados pelas tradicionais comunidades camponesas. Formas próprias e seculares persistentes de vivência pessoal, familiar e comunitária de um catolicismo trazido com a Igreja Colonial e tornado, aos poucos popular”. Devido a essa trajetória histórica, provavelmente esses ritos coletivos expulsos para as ruas e, posteriormente para as roças podem ter se solidificado com a denominação de Folia e seus praticantes, foliões.

As folias de reis se destacam, pois como um destes rituais do catolicismo popular difundido e sedimentado no Brasil com ritos e crenças próprias que se realiza sem a necessidade de qualquer tipo de presença de sacerdotes da Igreja. Na Folia da Serra, o rito da comunhão¹⁴, que na Igreja Católica normalmente é conduzido pelo pároco, é representado na performance da folia sem a presença deste, no momento ritual que denominam na comunidade da Serra como “cantar na mesa”. Esta performance é realizada em todas as casas visitadas onde houver uma mesa posta com pães, peixes, uma vela acesa e um quadro com a imagem da Santa Ceia (FIG. 1). Estes ícones¹⁵ do cristianismo são resignificados no universo do catolicismo popular vivenciado pela

¹⁴ O rito da comunhão é realizado durante a celebração da missa católica e pode de forma resumida, ser assim descrito: Inicialmente, o celebrante comunga a hóstia que representa o corpo de Cristo. Depois comunga o vinho que representa o sangue de Cristo. Em seguida distribui aos fiéis a hóstia consagrada neste rito.

¹⁵ O termo ícone é aqui utilizado no sentido da semiótica Peirceana. Segundo esta teoria, trata-se o ícone de um signo visual que representa outro objeto por ser parecido a ele. Devido a esta semelhança, o ícone pode substituir o objeto que representa.

folia. Cantando os “trechos de Reis” consagram e comungam o pão e o vinho. O capítulo 3 descreve e analisa este momento da performance.



FIGURA 1 - Mesa posta na casa do folião Tuquinha com pão, peixe, vela, vinho e quadro da Santa Ceia.

FONTE: Foto de Flaviana Morais Pires (2013)
(Arquivo pessoal de Rosenilha Fajardo Rocha)

Minas Gerais: um contexto de Folia de Reis

O final do século XVII é marcado pelo início do Ciclo do Ouro em Minas Gerais. Com isso, a ocorrência de uma grande corrente imigratória de Portugal chega à região, bem como de outros centros da Colônia. Grande afluxo de pessoas se estabeleceram então na região onde se encontravam as jazidas, notadamente ao longo das bacias dos rios das Velhas e das Mortes, originando os primeiros povoados, que se transformaram em vilas e mais tarde em cidades, como as atuais Sabará, Ouro Preto, Mariana, Caetés, São José del Rei, hoje Tiradentes e São João del Rei. Vale ressaltar que a maioria dos portugueses que chegaram à região das Gerais era advinda das províncias tipicamente agrícolas do reino, região do Minho e Trás-os - Montes. Posteriormente, com o esgotamento do Ciclo do Ouro, a grande maioria dos moradores das Gerais, dentre eles os portugueses agricultores, deslocam-se em busca de novas terras férteis para o plantio de sua lavoura e a criação de seu gado. Assim, com o aquecimento do ambiente rural do entorno das cidades auríferas de Minas Gerais, sobretudo pela estabilização dos imigrantes provenientes da região norte de Portugal, especialmente de Trá-os-Montes, floresceram as Folias de Reis.

exploração do ouro no centro-oeste do Estado e o começo do plantio de café, o qual marcou a economia da região com grandes fazendas. Segundo Cantoni (2009), o início da ocupação da área por seus primeiros habitantes brancos, onde hoje se situa o município de Leopoldina, se deu a partir da descoberta do córrego nomeado de Feijão Cru por volta da terceira década do século XIX. Em 1829 um dos primeiros fazendeiros, Manuel Antônio de Almeida, chegou à região a fim de examinar a mata e ver se havia modo de se estabelecer. Chegou onde existia a velha fazenda do Feijão Cru e aí encontrou certo Felipe que lhe propôs a venda do lugar.

Tais dados confrontados com a memória oral dos foliões, cuja lembrança das origens da Folia da Serra remete a 1816, é suficiente para perceber o quanto esse grupo é antigo, relativamente à datação da ocupação da região por brancos, não índios. Outro dado relevante é que entre os membros da folia e da comunidade da Serra, se mostram relativamente fechados em sua rede de relações parentais, ocorrendo inclusive casamentos endogâmicos, primos e primas. Tais traços característicos do grupo familiar e comunitário são importantes para a visualização dos mesmos e servirão de base para interpretar a música da Folia da Serra dentro desse contexto social.

Num momento posterior, a mata foi derrubada e extensos cafezais transformaram a paisagem, a economia e a cultura locais, o que fez com que a Zona da Mata se desenvolvesse com rapidez. Com a riqueza do café a cidade pode importar manufaturas para a constituição de casas e cidades e com elas educação, arte e música. No ano de 1886, esteve em Leopoldina um jovem afinador de pianos vindo do Rio de Janeiro. Nessa vinda ele escreveu um livro¹⁶ de impressões, onde menciona ter afinado por volta de vinte e oito pianos na cidade, número expressivo para uma população tão pequena (na época aproximadamente três mil pessoas). Este autor cita haver na cidade o Teatro de Leopoldina e também a existência de uma “pequena orquestra”, na Fazenda Paraíso, nas proximidades da cidade, constituída somente por jovens negros.

Montes (2003) em seu livro *Leopoldina, sua gente, sua música*, descreve que nos anos 20 do século passado, foi fundada a Banda de Música Santa Cecília. No final da década de 30, foi formada a Leopoldina Orquestra, que veio a ser o mais conceituado conjunto musical de dança da Zona da Mata. Seu repertório se compunha de músicas de sucesso da época, das Big Bands americanas e das grandes orquestras do Rio de Janeiro e São Paulo.

¹⁶ WEHRS, 1980.

Na história cultural mais recente da cidade de Leopoldina, destaca-se a criação dos Conservatórios Estaduais de Música. Estes foram criados na década de 50 do século passado, em doze cidades mineiras, entre elas Leopoldina. Estas escolas de música tinham como objetivo a ampliação do ensino musical no Estado, principalmente na formação de professores para atuarem na rede de escolas regulares.

Nas décadas de 70,80e 90 do século XX, desenvolveram-se na cidade outras tendências musicais como o samba e a música sertaneja. Ocorreu também neste período a criação de inúmeras bandas de rock, bem como um *boom* de grupos de pagode, bandas de forró e música sertaneja. No final do século passado e início deste, nos grupos de música sertaneja e de forró, a presença maciça do teclado leva estes grupos musicais a abandonarem o uso da sanfona e das violas tradicionais.

Dessa forma podemos observar que a cidade foi formada e se desenvolveu através de uma ruptura com tudo o que seria autóctone em nome do civilizado. Até hoje vemos o quanto a ilusão do progresso e da vanguarda e a limitação da cultura de massa dão continuidade a essa desvalorização da cultura local.

História da comunidade na qual está inserida a Folia de Reis da Serra

A comunidade na qual está inserida geograficamente a Folia da Serra se chama Serra dos Barbosa¹⁷. Em levantamento feito na pesquisa de campo, pertencem a esta comunidade vinte e sete famílias. Vinte e duas são famílias residentes na comunidade e cinco são famílias que moram na cidade, mas todos os finais de semana vão para suas casas na roça. Dentre as vinte e sete famílias, vinte e uma recebem a visita da folia em sua casa.

A igreja local nomeada de Igreja de São Sebastião foi fundada no ano de 1925, a partir da doação do terreno feita por Antônio Luis Neto¹⁸, morador da comunidade e folião (FIG.3). Anteriormente a construção da igreja, havia no local um paiol onde eram realizados os festejos da folia. A estrutura deste paiol era de madeira retirada da mata que fica ao fundo do terreno e, posteriormente, o madeiramento foi usado na construção da igreja. Inicialmente esta igreja era uma construção simples, de pau a

¹⁷ Um território geográfico amplo localizado na “estrada velha” de Recreio-MG,(vide mapa anterior) compreende não só a comunidade da Serra dos Barbosa, mas também a comunidade das Palmeiras, do Arrasta Couro e a da Serra das Virgens. Situam-se bem próximas umas das outras e formam uma pequena rede comunitária, onde usos e costumes comuns transitam entre elas.

¹⁸ Antônio Luis Neto, folião, bisavô do folião Leonardo Madaleno Valverde.

pique com assoalho de tábuas e telhas. Vera,¹⁹ moradora da comunidade da Serra, ministra da eucaristia e esposa do folião Paulinho²⁰, conta parte de sua memória da comunidade e de sua vivência junto à igreja local:

[...] na época aqui se usava muito aquelas tochas, porque não tinha energia. Se fazia festa, fazia baile, fazia tolda de sapê pra poder fazer os movimentos. Assim que a história diz. De querosene. Aquelas tochas de querosene no bambu. Meu pai dizia que ainda fazia tipo uma estradinha dum lado e do outro pra poder clarear por que era tudo escuro. As barraquinhas não tinha, era só uma barraquinha pra vendê cachorro quente, era pão com salame, essas coisinha de antigamente que se fazia. Não tinha bebida, bebida alcoólica tinha. Se fazia licor, batidinha, vinho, mas cerveja, refrigerante não tinha. Só bebida quente da época. Forró era sanfona e surdo, pandeiro, não tinha instrumento elétrico. Nessa época o presidente aqui era o Trajano Tavares de Medeiros, na época do pai. A igreja hoje, nós temos essa capela, que já passou várias pessoas, trabalhando em função da comunidade, com vários padres que aqui passaram. Na época o padre que celebrava aqui era o padre Gino, ele vinha de burro, de jegue, de Recreio pra cá. Aí depois minha mãe disse que ele vinha de vespa²¹. Ele ainda usava aquelas batina grandona, enérgico pra caramba! Era nosso padre, era de Recreio, aí depois que nós passamos pra Diocese de Leopoldina. Eu vim pra cá com 8 anos de idade, eu trabalho na comunidade desde os meus 8 anos de idade, aqui e nas Palmeiras. A gente morava nas Palmeiras, mas frequentava aqui. Então o padre Antônio ainda fala comigo que [a presença dela ao longo desses anos] ajudô a levantá a comunidade. Ele celebrou com a gente um bom tempo aqui. A historinha desde meus 8 anos pra cá, 40 anos eu sei contá alguma coisa, o antes eu não sei. A comunidade Serra dos Barbosa que eu sei, por esse nome, desde que o Tio Nacionil era criança. Aqui na época que eu vim pra cá, a comunidade era um arraial.

No decorrer do tempo, a igreja passou por algumas reformas e ganhou o altar atual. Feito sob medida no distrito de Ribeiro Junqueira, próximo à comunidade, foi levado para lá em um carro de bois. Depois de mais algumas reformas, a igreja chega à arquitetura hoje existente, sendo a última ocorrida no primeiro semestre de 2013, quando se trocaram os pisos e os vidros. A pintura foi toda refeita, desde a da igreja como a do salão de leilão e dos muros e grades.

Dado interessante levantado por Vera, ministra da eucaristia, e propício a uma reflexão acerca de religiosidade e catolicismo popular em relação aos Três Reis, é que

¹⁹ Vera Maria Pires Tambasco, esposa do folião Paulinho e mãe do folião André, me concedeu essa entrevista em sua casa localizada ao lado da igreja de São Sebastião, na comunidade da Serra, no dia 11/08/13.

²⁰ Paulo César Tambasco, folião, irmão dos foliões José Carlos Tambasco e Marco Antônio Tambasco. Pai do folião André Luiz Pires Tambasco, tio do folião Lucas Madaleno Tambasco.

²¹ Vespa é uma motocicleta da categoria scooter, ou seja, que permite a posição de pilotagem sentada e com os pés apoiados no piso.

“são chamados na comunidade por Os Três Reis do Oriente, não de santos”. Aprofundo a reflexão sobre esta fala de Vera no capítulo 4. No referido capítulo será abordado questões sobre catolicismo popular e religiosidade vivenciados na comunidade da Serra.



FIGURA 3: Igreja da comunidade da Serra.

FONTE: Registro etnográfico em campo (2013)

Conhecida como Folia da Serra, ou Folia dos Medeiros, tem larga fama na região por ser considerada pelos foliões em geral como a “folia mãe”, ou seja, a Folia de Reis mais antiga, da qual muitas outras folias se originaram (FIG.4). Segundo depoimentos de vários participantes da folia, seu início data de aproximadamente 1816, tendo como marco de sua gênese a chegada, sob encomenda, às mãos de Seu Francisco Luiz Medeiros²² da bandeira de Reis, vinda de Portugal, acompanhada de um triângulo, uma caixa, um bumbo e duas violas. Ainda segundo estes depoimentos, a bandeira, ou pelo menos o “registro”²³ com a imagem dos três Reis Magos, e o triângulo ainda são os mesmos, objetificando, assim, a referência à antiguidade de sua origem. Com profunda e extensa eficácia simbólica, a bandeira da Folia da Serra, reúne devotos e admiradores

²² Francisco Luis de Medeiros, provável fundador da Folia da Serra, tio avô do folião Nacionil de Medeiros Pires

²³ O “registro”, segundo a linguagem nativa, refere-se à pintura dos Três Reis que é costurada ao tecido da bandeira.

em vasta área da Zona da Mata, embora a ocorrência de seu “giro”, seja limitada ao território próximo ao núcleo populacional da comunidade. Tal delimitação ocorre em função de uma rede de parentesco, compadrio e amizade que envolve a vivência cotidiana do grupo.

O folião Leonardo²⁴, ao se referir à ligação entre a Folia da Serra e as demais folias da comunidade diz assim: “são todas filhas da nossa”. O folião, neste depoimento, descreve a Folia da Serra como a mãe das demais. Essa forma de tratar a Folia da Serra é muito usual entre os foliões. A fala de Leonardo de forma implícita remete a um preceito caro aos participantes da folia: a família e sua importância. Preceito este ligado ao “fundamento” da folia. Assunto a ser detalhado posteriormente no capítulo 4 da dissertação.

Seu Nacionil²⁵, patriarca desta atual geração da folia, numa gravação em vídeo realizada em 2005 em frente a sua venda, localizada ao lado da igreja da comunidade, detalha a trajetória histórica da Folia da Serra construída por ele em sua memória:

[...] a bandeira, os Três Reis e o triângulo... ela foi fundada em 1816. Quem mandou ela vir, trouxe de Portugal, ela é originada de Portugal. Ele divia tá com uns 15 anos, eu num era nascido, minha mãe era pequenininha, então é o que eles contavam. Eu faço um cálculo que ele divia tá pelo menos com uns quinze anos, de quinze a vinte. Aí ele tocou ela. Deve ter tocado uns sessenta anos, Francisco Luis de Medeiros. Ele morreu, deixou cinco filho. Esse homem é irmão do meu avô, a mulher dele é irmã da minha vó. Ele é meu tio avô. Eu num vi filho nenhum dele tocar a folia. Pegar por conta deles, fazê o que nós tamo fazendo. Aí, deve ter passado pro Tio Medeiros²⁶, que é irmão da minha mãe, sobrinho dele, sobrinho da mulher dele e filho de criação. O Tio Medeiros, Sebastião Francisco de Medeiros deve ter tocado uns sessenta ano, mais ou menos. Agora depois passou pra mão do Sebastião Medeiros²⁷, sobrinho dele. Veio pro Pedro Medeiros²⁸, era os dois, e Idelfonso Medeiros²⁹, era irmão dele, três. Esses deve ter tocado uns cinquenta ano, vamo botá cinquenta ano,

²⁴ Leonardo Madaleno Valverde Neto, folião cantador de frente, bisneto do folião Antônio Luis Neto, doador do terreno da igreja. Sobrinho dos foliões Paulinho, Olímpio e Alair. em entrevista realizada no dia 11/08/13 em sua casa.

²⁵ Nacionil de Medeiros Pires, folião patriarca da geração atual da Folia da Serra. Filho de José Augusto Pires. Foi criado por seu tio avô, Chico Luis, como era conhecido Francisco Luis de Medeiros, fundador da folia. Seu Nacionil é pai dos foliões Nilo Tavares Pires, Sebastião Tavares Pires, Lélcio Tavares Pires, Wanor Tavares Pires, Élio Tavares Pires e Mauro Luis Tavares Pires. Avô dos foliões Denis Ramos Pires, Nilo Sérgio Ramos Pires, Fransérgio Ramos Pires e Douglas Ramos Pires. Bisavô do folião David Pires.

²⁶ Sebastião Francisco de Medeiros é conhecido na comunidade como Tio Medeiros. Pai do folião Trajino Tavares de Medeiros, avô dos foliões Sebastião Valério Lacerda de Medeiros e de José Antônio Tavares de Medeiros. Bisavô dos foliões Leandro Cândido de Medeiros, Rildo Cândido de Medeiros, Felipe Cândido de Medeiros e João Vítor Brito de Medeiros.

²⁷ Sebastião Medeiros “tocou” a folia no lugar dos filhos de Tio Medeiros

²⁸ Pedro Medeiros, irmão dos foliões Sebastião Medeiros e Idelfonso Medeiros

²⁹ Idelfonso Medeiros, juntamente com os irmãos “tocou” a folia por volta de cinquenta anos.

com sessenta cento e dez. Agora, falecido Trajino³⁰, falecido Let³¹ e falecido Valdete³², deve ter tocado uns quarenta. Cento e cinquenta. Os outros quarenta, o Trajino tocou sozinho, depois ele faleceu, pegou eu mais o Tão³³, vinte ano. Dá cento e noventa. Trajino tem dezoito ano de falecido. Ele morreu entregou pra mim e pro Tão. Essa Bandeira tem cento e noventa e um anos, ela tá na mão do visneto de quem fundou ela. A história é essa.



FIGURA 4 - Foliões da Serra em visita na casa de Tuquinha.

FONTE: Foto de Flaviana Moraes Pires (2013) (Arquivo pessoal de Rosenilha Fajardo Rocha)

O que é a Folia de Reis para alguns foliões

Para alcançar uma aproximação com universo simbólico e musical partilhado pelos atores sociais, é de extrema importância compreender o significado da Folia de Reis para estas pessoas. Desta forma, transcrevo alguns depoimentos. Início com o depoimento de Seu Nacionil³⁴ (FIG.5):

³⁰ Targino Tavares de Medeiros, o Trajino, assim chamado pelos foliões, foi até o ano de 1928, o folião que “tocava” a folia, segundo depoimento de Seu Nacionil.

³¹ Segundo memória dos foliões, o falecido Let escreveu muitos “trechos de Reis”.

³² Valdete Valverde, antepassado do folião Leonardo Madaleno Neto.

³³ Sebastião Valério Lacerda de Medeiros, filho do folião Trajino Tavares de Medeiros, neto do folião Sebastião Francisco de Medeiros, o tio Medeiros. Pai dos foliões Leandro Cândido de Medeiros, Rildo Cândido de Medeiros e Felipe Cândido de Medeiros. Tão é quem atualmente “toca” a folia.

³⁴ Gravação em vídeo realizada em 2005.

[...] a pessoa pra acredita o que que é uma folia de Reis, e dá valor, ele tem que estudá a Bíblia Sagrada ao menos cinco ano. Ela é tirada toda dali. Esses “verso” que cê ouviu cantá e coisa e tal é tudo tirado dali. Então aí faz o “trecho”, a “proficia de Reis”, chama “Proficia”. Saber cumé que ele nasceu, onde ele nasceu, quem descobriu ele nascendo, quem bafejo ele pra aquecê ele, tudo isso tem. Tem “adoração”, que é os Três Reis, eles não conhecia nenhum o outro. Morava um num estado, outro noutro e outro noutro, Eles saíram todos três com uma intenção só pra ir adorá o menino Deus.



FIGURA 5: Seu Nacionil no dia da Entrega da Bandeira, 06 de janeiro.

FONTE: Foto de Flaviana Moraes Pires (2010) (Arquivo pessoal de Rosenilha Fajardo Rocha)

Nilo³⁵ dá sua opinião sobre o que é a folia para ele (FIG. 6):

[...]na verdade, eu acho que é uma homenagem ao nascimento do menino, que todo ano todo mundo festeja. A morte não festeja, mas o nascimento festeja. Então faz aquela imitação, os Três Reis procurando ele. Igual dia 06 faz o Presépio, aí é o símbolo que os Três Reis achô o menino. Aqueles “versos” que a gente canta alí é contando a viagem dos Três Reis, desde quando ele partiu.

³⁵ Nilo Tavares Pires, filho mais velho de Seo Nacionil, pai de Denis, Fransérgio e Douglas, avô de David, todos foliões. Nilo é cantador de frente e responsável pela afinação dos instrumentos da folia. Este depoimento foi gravado em vídeo na entrevista feita junto com seu pai, Seu Nacionil, em 2005



FIGURA 6: Em primeiro plano, Nilo toca viola de joelhos na “adoração” ao presépio dentro da igreja da comunidade.

FONTE: foto de Oswaldo Giovannini Júnior (2002)
(Arquivo pessoal de Rosenilha Fajardo Rocha)

Contando um pouco da sua trajetória musical na Folia da Serra, Leonardo³⁶ diz que “anda dentro da fulia” desde pequeno (FIG. 7). Por volta de nove, dez anos, sua mãe o levava para ver.

[...] Entrava no meio, o pessoal afinando, eu metia a mão nas cordas... eu era assim. Pegava o pandeiro, ficava batendo aquilo[...]Quando eu comecei a andar assim, mais, eu já devia ter meus doze anos, eu comecei a já saí mesmo com ela! Era só bulacheiro, como o pessoal

³⁶ Leonardo Madaleno Neto, folião cantador de frente, bisneto do folião Antônio Luis Neto, doador do terreno da igreja. Sobrinho dos foliões Paulinho, Olímpio e Alair. Em entrevista a 11/08/13.

fala... só pegando bulacha. Não fazia nada não, só andava atrás e comendo... não sabia fazê nada também.



FIGURA 7: à esquerda, Leonardo cantando na dupla de frente, junto com seu tio, o companheiro folião, Olímpio.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014)

Sobre a circulação e representação da bandeira na história da Folia da Serra

A bandeira, como símbolo mais representativo da crença nos Três Reis é guardada ao longo do ano junto com os pertences da folia (FIG. 8/ 9). Somente quando vai se aproximando a época do ciclo natalino que a pessoa responsável por ela, a retira de lá para lavá-la se for necessário, ou limpá-la e ornamentá-la. Esta obrigação ficou por muitos anos a cargo de dona Chiquinha³⁷ dona da casa onde fica guardado o conjunto de objetos da folia. Com seu adoecimento e falecimento, a responsabilidade passou para outras mãos femininas. A bandeira então, depois de limpa e decorada circula com a folia

³⁷ Francisca Pires Bartoli, mãe do bandeireiro Herly Bartoli e esposa do folião Alberto Bartoli.

durante todo o “giro”. Herly³⁸, filho de dona Chiquinha³⁹, enquanto vivo tinha como função na folia ser bandeireiro. O único instrumento que tocava era o triângulo, mas somente na brincadeira do palhaço. Tocar este instrumento neste momento da performance da folia também era uma função só dele. Segundo Leonardo,

[...]ele era daquela pessoa que se entregava de corpo e alma para a folia. Era do dia 31 de Dezembro, dez horas começava o movimento, até o dia 06 de janeiro, nove, dez, onze horas da noite, enquanto não terminava o movimento, ele não largava a função dele. E ele dormia na casa que a folia estava, ele não dormia em outra casa. Dormia lá, diz ele que pra tomar conta. Seu pai voltava pra casa para dormir e ele não.

Assim sendo, pode ser observado não só a importância da bandeira como parte integrante do ritual como um todo, mas também as funções desempenhadas por foliões e assistência de zelar por ela. O sentido de pertencimento é, pois, construído cotidianamente, sendo manifestado nas funções que cada um exerce junto à folia.



FIGURA 8: Bandeira da Folia da Serra. Em primeiro plano a imagem dos Três Reis do Oriente. Ao fundo, as fitas, as flores e o véu.

FONTE: foto de Oswaldo Giovannini Júnior (2002) (Arquivo pessoal de Rosenilha Fajardo Rocha)

³⁸ Herly Bartoli, filho do folião Alberto Bartoli, cunhado dos foliões Paulo Roberto Madaleno e Lélío.

³⁹ Francisca Pires Bartoli, esposa do folião Alberto Bartoli, conhecido na folia como Seu Albertinho e mãe do bandeireiro Herly.



FIGURA 9: a folia chegando à igreja da comunidade da Serra em sua formação tradicional. A Bandeira sendo levada por Herly.

FONTE: foto de Oswaldo Giovannini Júnior (2002)
(Arquivo pessoal de Rosenilha Fajardo Rocha)

As fitas

A bandeira da Folia da Serra é sustentada por uma haste de madeira. Nesta haste o tecido da bandeira é fixado e nele é costurada a imagem dos Três Reis originária de Portugal. Em seguida, são presas as fitas, as flores e cobrindo tudo vem fixado um véu de filó branco. As fitas têm, pois duas funções: ser o enfeite da bandeira e também o objeto pelo qual as pessoas se conectam ao sagrado, fazendo seus pedidos ou agradecendo as graças alcançadas aos Três Reis. Podem pregar na bandeira somente as fitas, sem nenhum detalhe, quanto fitas escritas com o nome das pessoas ou com

inscrições diversas, como de saudação aos Três Reis, bênçãos às famílias e aos foliões, de agradecimento aos Três Reis pela graça alcançada. (FIG. 10/11/12/13)

“Alguém que consegue uma graça, aí escreve ali: agradecemos aos Três Reis a graça alcançada” (Nilo, 2005).



FIGURA 10



FIGURA 11



FIGURA 12

FIGURA 10/11/12: Jacira oferta uma fita à bandeira no dia da visita da folia à sua casa. Em destaque na imagem central seus dizeres: “Lembrança dos Trêz Reis Jacira Bartoli Ramos e família”.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014)



FIGURA 13: Destaque para a inscrição na fita: “Que os Trêz Reis do Oriente abençoe este lar e toda a família neste 2013 e todos os foliões com a suas família Ass. Sebastiana e família.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014)

As figuras 10, 11 e 12 ilustram a maneira com que Jacira⁴⁰ ofertou uma fita à bandeira quando da visita da folia em sua casa, no giro de 2014. A figura 13 destaca uma inscrição feita na fita com pedido de bênçãos aos Três Reis para o ano vindouro. Essas bênçãos foram pedidas para a casa e a família visitada, bem como para os foliões e suas famílias. Esta inscrição revela a importância que a assistência demonstra para com a família, a casa visitada e aos foliões. Com o gesto desta oferta à bandeira, os preceitos valorativos caros à comunidade, família, compadrio, amizade e fé aos Três Reis são reforçados.

A fita também serve para a “assistência” amarrar notas de dinheiro como oferta à bandeira (FIG. 14). Este processo ritual das fitas na bandeira é acompanhado pela performance da folia. A medida que cada pessoa vai amarrando dinheiro nas fitas, a folia canta um “verso” de agradecimento a esta pessoa. Neste momento da performance musical, geralmente os “versos” são improvisados, de acordo com a pessoa que fez a doação. O folião Nilo⁴¹ explica como é na prática este momento: “[...] a maioria daquelas fitas é o povo que põe. Não é a gente que põe não”. E complementa explicando como nesse ínterim se processa a performance musical da folia: “[...] a fulia tá cantando, a pessoa vem e prega uma fita, aí “cê” é obrigado a cantá um “verso” pra aquela pessoa que pregou aquela fita” (Nilo, 2005). O folião Nilo conta também sobre os imprevistos que podem ocorrer com os enfeites da folia:

[...] e a fita caindo, por exemplo, [...] caiu uma fita, também não pode pegá não, deixa pra lá. Enfeite que caí, num pode pegá, perdê do instrumento, do chapéu... É superstição, se pegá eu acho que não acontece nada, mas é o ritual antigo, então a gente segue do mesmo jeito, dos antigo, mas acho é mais superstição besta, assim, sei lá, eu acredito também nisso, então a gente segue do jeito do ritmo antigo que vem.

Observo, de acordo com este relato que a relação com as fitas não se restringe apenas à crença nos Três Reis, mas também se funde aos mitos partilhados pela comunidade segundo a tradição local.

⁴⁰ Jacira Bartoli Ramos é filha de Dona Bibi e de Seu Geraldo Ramos.

⁴¹ Nilo, em entrevista realizada em 2005

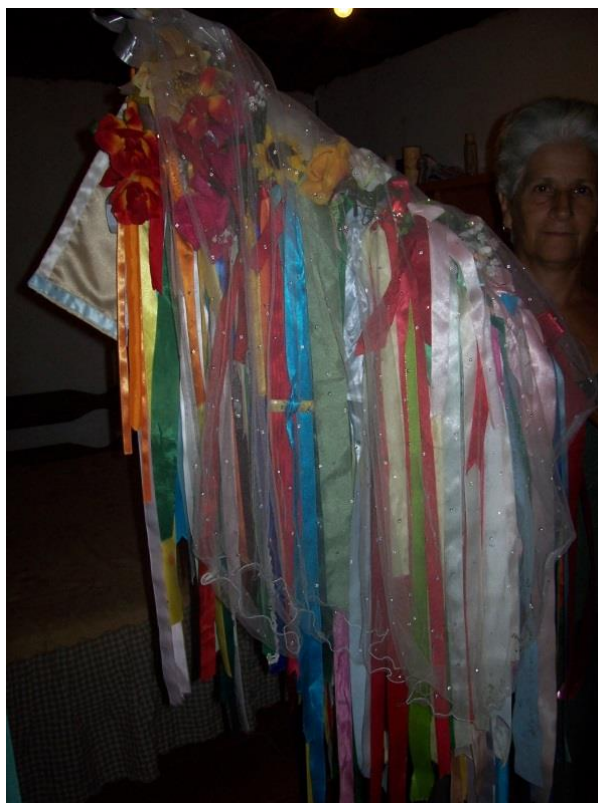


FIGURA 14: Dona Cecília⁴² segura a bandeira da Folia da Serra. As fitas presas a ela representam os pedidos ou graças alcançadas. As fitas são enfeites da Bandeira.

FONTE: foto de Flaviana Pires (2010) (Arquivo pessoal de Rosenilha Fajardo Rocha)

⁴² Dona Cecília Pires é esposa do folião Tuquinha, sogra do folião Olímpio e avó dos foliões Joeny, Alisson e Alípio.

Capítulo 3

A música da folia de Reis da Serra: estrutura e características

No azul do grande espaço
Um raio de luz se viu
Uma iluminosa estrela
No firmamento surgiu⁴³ (FIG.1)

Considerando a antiguidade da Folia da Serra e a permanência da realização de seu ritual, delinheiro neste capítulo um recorte da musicalidade dos festejos das Falias de Reis já integrada às manifestações culturais brasileiras e resignificada no contexto comunitário da Serra. Assim, lanço um olhar mais ampliado sobre essa musicalidade enquanto performance que expressa os valores familiares e comunitários do grupo que a realiza. A performance compreendida enquanto processo se configura como o ponto de partida para a análise das interações culturais compartilhadas pelos envolvidos com a Folia da Serra, foliões, assistência e comunidade local. Segundo Brandão (1981) a dádiva seria um conceito aplicável à estrutura organizacional da folia. Busco na performance da folia, conjugada aos depoimentos colhidos na etnografia, a ocorrência de indícios da dádiva em sua estrutura musical e performática. A partir dessa reflexão busco compreender os sentimentos de pertencimento, religiosidade e tradição presentes de forma intensa no cotidiano destas pessoas.

⁴³ Este “verso” foi escolhido para citação inicial, pois, no trabalho de campo, foi eleito pelo folião Nilo como um dos que ele mais gostava. Os demais foliões por conta disto, sempre cantam este “trecho” ao chegar a sua casa. Assim, numa semelhança ao gesto dos foliões, faço minha “chegada” neste capítulo com este verso. O texto completo deste “trecho de Reis” se encontra no anexo.(TRECHO1)

O azul do grande espaço...

Igreja São Sebastião
Comunidade Serra dos Barbosa

Chegada
10/08/13

1ª parte



2ª parte

"estribilho"



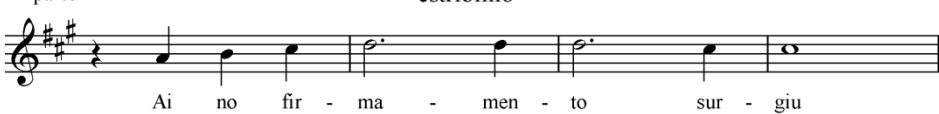
Resposta

"estribilho"



3ª parte

"estribilho"



Resposta

"estribilho"



4ª parte

"estribilho"



Resposta

"estribilho"



5ª parte

"estribilho"



FIGURA 1

Este “trecho” foi transcrito de acordo com a gravação feita na Igreja da comunidade numa performance realizada para esse fim, portanto fora do momento ritual. Esta gravação foi realizada com uma viola, um violão, um cavaquinho, o acordeon e duas vozes somente. Este “trecho” foi escolhido pelos foliões para ser gravado pois é um “trecho” de chegada e um dos preferidos do folião Nilo. As partes 1, 2, 3, 4, e 5 corresponde na performance ritual ao canto da primeira dupla. A resposta corresponde ao canto da segunda dupla.

A imersão no universo da Folia da Serra

De forma extraordinária do que era uma prática comum a mim desde 2002, participando como audiência do dia da “entrega da bandeira”, durante o período do “giro” da Folia da Serra de 2013, fiz uma imersão profunda na comunidade da Serra dos Barbosa que permitiu uma troca intersubjetiva entre pesquisador e pesquisados. Nesta imersão pude acompanhar todo o “giro” da folia e me aproximar tanto das atividades rituais quanto das cotidianas que circundam o “giro”. Coloquei-me a disposição para ajudar no que fosse preciso para a realização destas atividades sendo minha presença solicitada para ajudar nas compras dos alimentos para o almoço do dia 06 de janeiro. Pude também desempenhar tarefas junto às mulheres como picar legumes e lavar as louças em algumas casas de almoço. Esta aproximação com o universo cotidiano da folia possibilitou a ocorrência das trocas intersubjetivas. Pela primeira vez, tive a oportunidade de participar desde o início do “giro”, desta vez, oficialmente como pesquisadora. Munida de equipamento audiovisual e caderno de campo, parti para a pesquisa etnográfica, ficando hospedada no Arrasta Couro na casa da sogra do Tão, responsável pela Folia da Serra. Como citado, o Arrasta Couro, se localiza muito próximo a Serra e a escolha por ficar nessa casa foi pelo acolhimento que toda a família do Tão teve a mim e a pesquisa, como também pelo laço de amizade construído ao longo do tempo e a localização próxima à comunidade da Serra. Cheguei a campo no dia 31 de dezembro e retornei dia 06 de janeiro, após o encerramento do ciclo da folia. Dessa forma, pude vivenciar junto aos sujeitos como todo o processo da performance e do ritual é construído ao longo dos dias do festejo. Para se chegar à comunidade da Serra, saindo de Leopoldina, é necessário trafegar por uma parte da BR 116, a Rio-Bahia, e poucos quilômetros depois entrar por uma estradinha de chão que leva à pequena cidade de Recreio.

Mais ou menos na metade do caminho se encontra a venda de Olímpio⁴⁴, folião, irmão de folião, genro de folião e pai de foliões, todos da Folia da Serra. Essa venda é ponto de convergência das comunidades próximas. Despertou minha atenção uma placa colocada na lateral da venda pelos seus dizeres. (FIG. 2) A valorização da família e da amizade são assim explicitados nesta inscrição. Esta venda, pertencendo a uma família de foliões, reportou-me às reflexões que me movem à atual pesquisa, questões de identidade, pertencimento e até mesmo, tradição. Como a estrela guia que para os Reis Magos às vezes brilhava, às vezes sumia para mais tarde reaparecer, a partir deste primeiro sinal me mantive atenta tanto aos clarões, quanto aos lampejos que se apresentavam para esclarecer às questões pertinentes à pesquisa.



FIGURA 2: Placa localizada na lateral da venda da família dos foliões Olímpio, Alisson e Alípio.

FONTE: registro etnográfico em campo (2012)

Chegando a Serra, fomos para a venda de Seu Nacionil, local de encontro das pessoas da comunidade. Daí partimos para o quintal da casa ao lado, do folião Carlinho⁴⁵, onde estavam alguns foliões e suas esposas. A conversa girou então em torno da Folia da Serra. O bandeireiro atual, Magno⁴⁶, pergunta a Seu Nicodemos⁴⁷, um

⁴⁴ Olímpio Pires Madaleno, folião cantador de frente, irmão dos foliões Alair e Paulinho. Genro do folião Tuquinha, pai dos foliões Alisson e Alípio.

⁴⁵ José Carlos Tambasco, folião tocador de violão, irmão dos foliões Marquinho e Paulinho. Pai do folião Lucas

⁴⁶ Magno Teixeira Bartoli, atual bandeireiro da folia.

⁴⁷ Nicodemos Medeiros, em depoimento disse que antes de participar da Folia da Serra, era dono de outra folia. Por questões pessoais, migrou para a Folia da Serra. É folião cantador de frente e autor de uma das

dos foliões mais antigos atualmente, quantos anos ele tem de folia e se ele cantou com Trajino Tavares de Medeiros. Segundo a lembrança da maior parte dos foliões, Trajino foi um dos membros mais antigos da folia e, de acordo com a memória coletiva, tinha uma voz bem bonita. Seu Nicodemos disse ter sessenta anos de folia e afirmou ter cantado com Trajino. Elogiaram então a voz de Trajino. Desde esta conversa, bem como no decorrer de todo o “giro”, noto que as falas relacionadas a questões musicais são vinculadas à voz e ao cantar. Em análise posterior, detalho as formas de cantar específicas deste grupo, e a importância do “cantar Reis” para um entendimento do problema levantado neste trabalho. Nesta tarde do dia 31 de dezembro, todos se mostraram muito alegres e dispostos. Em visitas anteriores, no dia 06 de janeiro, observava que a maior parte deles se encontrava com o semblante cansado e mais calado. Considero que os corpos vão se moldando a aura de sacrifício⁴⁸ e penitência ao longo do “giro”, para no final, demonstrarem corporalmente o alívio do dever cumprido.

Em seguida, me levaram para ver o novo cruzeiro que tinha sido erguido em frente à igreja, pois o antigo tinha sido arrancado por uma ventania. (FIG.3) Tuquinha⁴⁹ foi quem o construiu com a ajuda de alguns homens da comunidade. Disse terem pegado um tronco de braúna no alto da serra que circunda a comunidade para fazer o cruzeiro de novo. Refizeram também os martírios, que são peças colocadas ao longo do cruzeiro que representam a via crucis da Paixão de Cristo. Tuquinha me explicou o significado de cada peça me mostrando onde se localizavam no cruzeiro. Sendo alguns deles: a lança, na qual feriram Jesus; o dado, que os soldados jogaram para sortear quem ficaria com as suas roupas de; os pregos, pelos quais foi pregado na cruz e o manto, simbolizando o pano em que cobriram as suas partes íntimas. (FIG.4). Toda esta explicação feita pelo folião foi fundamentada em passagens bíblicas. Grande parte dos foliões que conversei possuem um domínio e uma afinidade muito grande com a Bíblia, mesmo os que não dominam a leitura, nem a escrita, discorrem fluentemente sobre ela. Vez por outra fazem alguma citação dela relacionando com suas vidas cotidianas ou com a folia. Este traço característico aparece também nas “profecias” cantadas pela folia. Passagens bíblicas é o tema central destas “profecias”.

“toadas” tocadas na Folia da Serra, a qual é conhecida como “Toada do Seo Nicodemos”. Posteriormente, transcrevo esta “toada”.

⁴⁸ Segundo Mauss e Hubert(1981), sacrifício e consagração são noções que se confundem. O sacrifício retira o ser ou objeto do domínio comum e o insere num domínio religioso. Assim, o sacrifício implica constantemente numa consagração.

⁴⁹ Sebastião Tavares Pires, folião cantador de frente, filho de Seo Nacionil, irmão dos foliões, Nilo, Lélío, Wanor, Élio e Mauro Luis. Sogro do folião Olímpio e avô dos foliões Alípio, Alisson e Joeny.



FIGURA 3-Antigo cruzeiro, sendo sua construção realizada em 1963.

FONTE: foto de Oswaldo Giovannini Júnior(2002) arquivo de Rosenilha Fajardo Rocha



FIGURA 4- Atual cruzeiro construído em 2012. Em destaque os martírios e as luzes presos ao cruzeiro.

FONTE: foto de Flaviana Morais Pires (2012)- arquivo de Rosenilha Fajardo Rocha)

Nestas fotos pode-se observar a grande semelhança entre os dois cruzeiros, o que pode ser remetido às reflexões de Hobsbawn (1984) sobre costume e tradição. É a primeira vez que um cruzeiro é refeito nesta geração de foliões. O primeiro, construído em 1963 e o segundo, em 2012. Embora outra base de madeira tenha sido feita para o novo cruzeiro, alguns martírios foram restaurados, outros, porém, foram confeccionados novamente. A iluminação foi totalmente trocada. Assim, o conceito de tradição converge para o fato da previsão à invariabilidade na reconstrução do cruzeiro, mesmo que ocorrido somente uma vez. Sendo este, o cruzeiro da Igreja da comunidade, local de parada da folia antes de entrarem na igreja para fazerem a “adoração” ao presépio no dia da “entrega da bandeira”, 06 de janeiro. No entanto, também pode se relativizar a adequação de se encaixar na categoria costume, pelo fato da ocorrência de inovações e mudanças, (troca da iluminação, restauração e confecção de martírios) desde que compatíveis ao precedente. Neste trabalho lançarei mão dos conceitos de tradição,

tradição inventada e costume sob a perspectiva de Hobsbawn(1984) a fim de compreender o *modus vivendi* destas pessoas e consequentemente, a forma de expressarem musicalmente sua fé através da Folia de Reis.

Escureceu e fomos para dentro da casa de Lélío⁵⁰ observar como ocorria a afinação dos instrumentos de corda. Posteriormente discorrerei mais detalhadamente sobre como ocorre a afinação. A casa do folião Lélío é tradicionalmente de onde sai a bandeira da Folia da Serra no dia 31 para seguir seu “giro” iniciado dia 24 de dezembro (FIG.5). Sua casa é também ponto de encontro da comunidade, pois anexada a ela se encontra a venda de Seu Nacionil. Quando vivo, este folião morava ali, na casa de seu filho Lélío. O local onde ficam guardados a bandeira, os instrumentos e uniformes da folia se situa no quintal da casa de Lélío, na casa de sua sogra , Dona Chiquinha⁵¹. Há um trânsito dos foliões antes do início do giro entre uma casa e outra trazendo os instrumentos para serem afinados e checando seus uniformes e chapéus.



FIGURA 5: Casa do folião Lélío, onde se inicia o “giro” da Folia da Serra. De costas, Cida⁵², esposa deste folião, segura a bandeira. A seu lado, o folião Tão, responsável pela folia, observa a performance musical do grupo.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014)

O ritual da Folia da Serra, como observado em campo, inicia aos poucos, de forma bem tranquila, num tempo bem próprio das comunidades rurais e vai se

⁵⁰ Lélío Tavares Pires, folião cantador de frente, filho de Seo Nacionil, irmão dos foliões Nilo, Tuquinha, Wanor, Élio e Mauro Luis.

⁵¹ Francisca Pires Bartoli, sogra dos foliões Lélío e Paulinho Madaleno.

⁵² Maria Aparecida Bartoli Pires é filha de Dona Chiquinha, esposa do folião Lélío, irmã de Rosângela Grimalda Bartoli Madaleno que é esposa do folião Paulo Roberto Madaleno. Filhas de folião e casadas com foliões.

encorpendo à medida que os dias do “giro” vão passando. Em conversa informal no dia 31 de dezembro, Alair⁵³ disse que a partir do terceiro dia que é começa a melhorar. Falou que “quando começa a ficar bom, tá na hora de parar”. Segundo ele, com o decorrer dos dias, ele começa a lembrar dos “versos⁵⁴” e como não tem ensaio, vai lembrando a medida que vai fazendo. Ou seja, é durante o processo da performance musical que os elementos textuais da folia vão sendo relembrados e reproduzidos.

Béhague (1984) classifica o estudo da música como performance da seguinte forma: “o estudo da performance musical como um evento e um processo”(BÉHAGUE, 1984, p.7). De acordo com o autor, este estudo deve contemplar dentre outros, tanto o comportamento musical quanto o não sonoro dos participantes. Na fala de Alair, constato que na interação entre o comportamento não sonoro, (a memória do folião) e o sonoro (a execução da música), a prática da performance vai sendo construída pelos atores sociais. Tanto a execução da música quanto a memória tem importância na construção desta performance. A memória, sendo o que se percebe no tempo presente, e não o que aconteceu no passado é ativada no período da folia e fora dele, liga o tempo real ao tempo vivido. Neste sentido, a música compreendida como um meio de ressonância incorpora processos temporais e se estende na temporalidade. Alair me disse que quando eram jovens, praticavam cantar em duplas em ocasiões fora do período da folia, quando se encontravam na venda da comunidade e até quando estavam na lida do cultivo de arroz. Uma prática comum para se acessar a memória musical na Folia da Serra é alguns foliões terem um caderno onde anotam, de tempos em tempos, os “trechos de Reis” que recordam. Alair conta que às vezes olha no caderno para lembrar-se de algum “trecho”, porém também esclarece que “tem coisa que é inventada na hora”. Adiante descreverei quando, como e porque ocorrem esses momentos de improvisação na performance.

Com o cair da noite, a movimentação em torno dos preparativos da folia começa a ficar mais intensa. Pondero que o início do processo da performance musical e do ritual da Folia da Serra começa desta primeira movimentação, quando o ato de trocar as cordas e a afinação dos instrumentos são realizados. Esta é uma prática exercida a cada início de cantoria, ou sempre que os foliões acharem que seja necessário. Nilo, sentado num banquinho no quintal da casa de Lélío, afina um a um os

⁵³ Alair Valverde Madaleno, folião cantador de frente, irmão do folião Olímpio, pai do folião Diego Ramos Madaleno, tio do folião Leonardo. É casado com Maria Aparecida Ramos Madaleno.

⁵⁴ Na linguagem nativa, os “versos” correspondem à estrofe.

instrumentos de corda, auxiliado por Paulinho que vai tocando as notas correspondentes no acordeom. A afinação é feita com bastante empenho pelos dois “companheiros”⁵⁵, sendo este um processo lento, acompanhado por alguns foliões que ali se encontram. Primeiro afinou-se as violas, depois os cavaquinhos e por último, os violões. Todos que estão próximos mantêm silêncio, ou falam bem baixo durante a afinação. Estes instrumentos são afinados em Lá maior. Esta afinação é usada atualmente por algumas folias da região, sendo estas folias localizadas próximas à comunidade da Serra.

No “giro” do ano de 2013, Flaviana⁵⁶, filha de Tuquinha pregou duas fitinhas pretas no bolso de cada folião em homenagem à Seu Nacionil, falecido em 2012. Os foliões vão entrando na casa de Dona Chiquinha, onde ficam guardados os pertences da folia. Saem desta casa já prontos com o uniforme e chapéu. Pegam seus instrumentos e se preparam para o início do “giro” de 2013. Posicionam-se em quatro filas paralelas variando seu tamanho, conforme a tradição local (FIG.6). Hobsbawm (1984) compreende como tradição inventada “um conjunto de práticas, reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas, de natureza ritual ou simbólica, [que] visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica [...] uma continuidade em relação ao passado. Refletindo sobre tal colocação, observo que a maioria das vezes pelas quais presenciei a performance da Folia da Serra, os foliões estão posicionados desta forma, ou o mais próximo possível desta, de acordo com o espaço. Num local amplo ficam nesta formação, num local pequeno, os foliões se posicionam tentando manter uma semelhança com o posicionamento original. A variação do posicionamento dos foliões pode ocorrer também devido a variação número de foliões em determinado momento da performance, o que altera relativamente a ocupação da folia no espaço. Às vezes também se varia a disposição dos instrumentos de corda. No entanto, a posição da bandeira à frente e do acordeom ao centro e do triângulo, logo atrás deste é fixa. De acordo com o sanfoneiro Wanor⁵⁷, o posicionamento é muito importante, pois segundo ele, o som fica mais “agrupado”. Segundo o folião, “[...] a gente aprendeu assim, desde pequeno, com o Bida⁵⁸, sanfoneiro de oito baixo, então essa questão de posicionamento eu aprendi com ele e eu acho importantíssimo”! Percebe-se, de acordo com seu relato, que a justificativa desta

⁵⁵ Os foliões da Serra chamam uns aos outros de companheiros.

⁵⁶ Flaviana Moraes Pires é filha do folião Tuquinha, neta do Seu Nacionil, cunhada do folião Olímpio, tia dos foliões Alissom e Alípio e mãe do folião Joeny.

⁵⁷ Conversa gravada em um intervalo durante o “giro” da folia no dia 02/01/14.

⁵⁸ Seu Bida tocava uma sanfona de oito baixos na Folia da Serra, anteriormente a troca pela sanfona atual tocada por Wanor.

importância se dá não só pelo fator sonoro, mas também pela tradição repassada pelos foliões mais velhos aos mais novos.

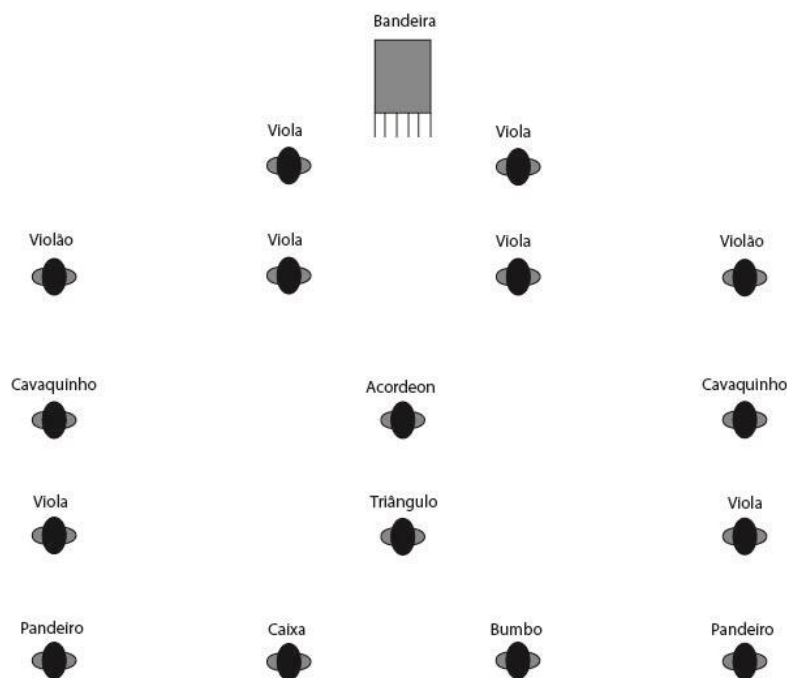


FIGURA 6: Posicionamento dos foliões no espaço.

Vale ressaltar que o espaço ocupado logo em frente à bandeira, representado pelas violas (FIG.6) é ocupado pelas duas duplas de cantadores. Nesta disposição espacial tradicional cantam então “versos” de chegada à cozinha da casa de Lélío. O palhaço Águia Branca⁵⁹ declama então os primeiros “versos” do “giro” deste ano falando sobre Seu Nacionil. Pede então um minuto de silêncio. Depois deste momento, a “assistência”⁶⁰ “oferta a bandeira”, ou seja, fazem doações em dinheiro que amarram nas fitas da bandeira. A folia canta então “versos” de agradecimento às doações. Em seguida, cantam a despedida. Já nesta primeira performance, os princípios da teoria da dádiva são apresentados. Em sua obra *Ensaio sobre a Dádiva*, Mauss (2003) elabora os traços gerais desta teoria: a tríplice obrigação do dar, receber e retribuir. A teoria da dádiva pode ser compreendida como um modelo interpretativo para se pensar os fundamentos da solidariedade e aliança. De acordo com esta teoria o valor das coisas não pode ser superior ao valor das relações, sendo o simbolismo fundamental para a vida social. Na folia, esta teoria pode ser concebida da seguinte maneira: a “assistência”

⁵⁹ Felipe Oliveira Medeiros é o palhaço Águia Branca. Acompanha a Folia da Serra a alguns anos. Sobrinho de Seu Nicodemos. Membro de uma família de palhaços de folia, assim como seu pai e seu irmão.

⁶⁰ É chamado de assistência o grupo de pessoas que acompanham a folia durante o giro.

doa suas ofertas, a folia as recebe e retribui cantando “versos” de agradecimento. Posteriormente, aprofundarei sobre questões relacionadas à dádiva e a performance da folia.

Conforme acontece todos os anos, ao final desta primeira performance, Tão, responsável pela folia, dirige algumas palavras aos foliões sobre quais casas serão visitadas pela folia e sobre a importância de se manter a união e a solidariedade do grupo nos dias do “giro”. Seu discurso no ano de 2013 foi feito de forma emocionada. Falou sobre a perda das “peças” grandes, em referência à morte de Seu Nacionil, das dificuldades, e da superação pelas “pecinhas” que estão chegando, os foliões jovens que vão entrando na folia. Depois dele, algumas pessoas também falaram, dentre elas o folião Tuquinha e a ministra Vera. A tônica foi sobre a superação, a importância da união da folia e aspiração de que tivessem uma boa jornada em 2013. Os foliões, então, um a um, retiram seu chapéu, se ajoelham diante da bandeira e fazem seus pedidos. Saem depois disso em direção à casa vizinha, do folião Carlinho. A descrição etnográfica acima foi feita com o objetivo de descrever a sequência ritual da Folia da Serra que corresponde aos momentos processuais da performance. Estabelecida aqui em linhas gerais: chegada, dentro de casa, brincadeira do palhaço e despedida. Esta estrutura pode vir permeada por algumas variações de acordo com o planejado pelo dono da casa, quer seja a presença de um presépio, o cumprimento de alguma promessa, a oferta de almoço, dentre outros.

Esta etnografia inicial demonstra também alguns papéis e funções desempenhadas pelo grupo. Na folia, para a efetivação dos princípios da dádiva, é necessária a presença do dono da casa para desempenhar a função de realizar a doação da oferta. Nesta noite relatada na etnografia, o folião Lélío desempenhou este papel. Ainda de acordo com os princípios da dádiva, a folia recebe e retribui a oferta cantando “versos” de agradecimento. Os foliões que iniciam este gesto de agradecimento são os dois cantadores de frente que sinalizam para os demais qual “trecho” será cantado para agradecer a doação. Nesta dupla de frente, pelo menos um deles deve ser um folião “mestre”. Assim é chamado pelo grupo o folião mais experiente e que tem conhecimento das “profecias”, passagens bíblicas pelas quais os “trechos” foram inspirados. Este folião tem a função de escolher o “trecho” apropriado e passar oralmente para seu companheiro de dupla qual será este “trecho”. Nesta noite, o “mestre” foi o folião Paulinho Madaleno, que se encontra posicionado logo após a bandeira, na esquerda da foto (FIG.5). Ressalto que ao longo do “giro” os “mestres”

revezam entre si seu posicionamento entre estarem na dupla da frente ou na dupla da “resposta”.

Analisando a foto acima, (FIG.5) podemos ver a bandeira sendo segurada pela dona da casa. Esta é uma função a ser cumprida pelas mulheres nas casas visitadas pela folia. Cabe a dona da casa receber a bandeira das mãos do bandeireiro⁶¹ (aquele que segura e transporta a bandeira ao longo do giro), percorrer com ela (a bandeira) todos os cômodos de sua casa e ao final, segurá-la para que os foliões cantem o “trecho” de despedida da sua casa. Quem desempenhou este papel na performance da etnografia descrita foi Cida⁶², esposa de Lélío.

Ao lado de Cida (FIG.5), está posicionado o folião Tão. A localização espacial deste folião é sempre próxima à folia. Tão às vezes se posiciona ao lado da bandeira, às vezes ao lado das duplas de cantadores e às vezes perto dos tocadores. Sempre, porém dentro da espacialidade ocupada pela folia. Tão desempenha a função de responsável social e financeiro da folia. É ele quem agenda as visitas da folia e quem recebe e guarda as doações feitas à bandeira, bem como determina que destino seja dado a estas doações. De acordo com as normas internas da folia, todas as ações a serem executadas em relação à folia devem ser consultadas a ele. Cabe a este folião analisar e aprovar ou não a efetivação destas ações. Tão executa este papel por ser filho do folião Trajino⁶³, que desempenhava o mesmo papel de responsável pela folia, até sua morte há aproximadamente dezoito anos atrás. De acordo com o relato transcrito na página 54 do capítulo 2 desta dissertação, Seu Nacionil tinha uma forma peculiar para nomear a função de responsável pela folia. Esta função seria chamada por ele de “tocar a folia”. Teria esta forma de falar alguma relação com o fato da folia estar inserida no universo da música? Devido a seu falecimento, esta pergunta fica sem resposta, deixando esta questão em aberto às minhas especulações de pesquisador.

Partindo para as funções dos foliões junto à performance da folia, ocorrem as funções individuais e coletivas. Dentre as funções individuais, cito a da afinação dos instrumentos de corda, desempenhada por Nilo, com o auxílio do sanfoneiro Paulinho. Este vai tocando as notas na sanfona para Nilo chegar à afinação ideal. Atualmente, Leonardo também exerce a função de afinar os instrumentos de corda. Mais adiante,

⁶¹ Magno Medeiros é responsável pela função de segurar e transportar a bandeira da Folia da Serra. Magno se tornou o bandeireiro oficial da folia através do convite feito pelo folião Alair devido ao falecimento do bandeireiro Herly e pelo fato dele ser um membro da família Medeiros.

⁶² Maria Aparecida Bartoli Pires, é esposa do folião Lélío, cunhada do folião Paulinho Madaleno, filha de Seu Toinzinho, folião falecido e de dona Chiquinha.

⁶³ Trajino Tavares de Medeiros, folião da mesma geração de foliões que Seu Nacionil.

descrevo de que maneira Leonardo realiza a afinação das violas. Transcrevo abaixo o relato de Wanor⁶⁴ para uma compreensão das funções coletivas dos foliões na performance musical :

[...] Se você tem uma tarefa, igual a gente tem na fulia, todos nós temos. É do batedor do triângulo, ao bandeireiro. Todos tem a sua função e são respeitado naquilo que faz. E o equilíbrio tá aí, o equilíbrio tá em mim que toca, no que bate o bumbo, no que canta, no que toca violão, no que bate triângulo.

E, imitando o toque do triângulo, realça a importância da coesão no toque dos instrumentos: [...] “aquele sinim, dim, dim, se batê errado, Nossa Senhora!” Conforme os relatos acima, pode ser percebido que agregado à função individual que cada folião exerce, há também a função coletiva da realização de uma performance musical satisfatória que garanta o equilíbrio sonoro e social da folia. Para se atingir esta performance satisfatória, inclui-se a afinação precisa dos instrumentos e a fluência sonora dos tocadores e cantadores.

Béhague (1984) indica que o estudo da performance deve se concentrar também “ 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 específicos”(BÉHAGUE, 1984, p.7). Um diálogo entre Béhague(1984) e Teles (2006) ⁶⁵ permite a reflexão de que a performance da folia seja determinada não só pela macro-estrutura fixa do ritual, mas também pela micro-estrutura dinâmica da relação entre os atores sociais e o processo da performance.

A macro-estrutura na performance da folia, seria representada pelo tempo ritual (o período de ocorrência do “giro”), e o tema da folia, (a representação da viagem dos Três Reis), preceitos fixos e imutáveis. Já a micro-estrutura, se caracterizaria pela dinâmica da relação entre as pessoas envolvidas nos festejos da folia e as mobilidades possíveis ao longo do “giro”. Dentre elas destaco a possibilidade de mudança da visita de uma casa para outra no decorrer do “giro” e a escolha de se tocar determinada

⁶⁴ Esta conversa foi gravada no dia 02/04/14, durante um intervalo no “giro” da folia. Wanor me explica sobre o “trecho” e a “toada” executados naquela casa. Ao longo da conversa dá sua impressão sobre a importância individual dos tocadores em relação ao bom desempenho da folia como um todo.

⁶⁵ As expressões macro-estrutura e micro-estrutura são empregadas aqui conforme os estudos destas duas estruturas das imagens literárias, proposto por Teles(2006). De acordo com o autor, a macro-estrutura do texto se refere no plano da expressão, ao tempo e ao espaço, e, no plano do conteúdo, ao tema e à lógica das ações. A micro-estrutura por sua vez, aplica-se ao fonema, a sílaba e a palavra, tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo do texto.

“toada”. Escolha esta feita pela dupla de frente de acordo com a preferência do dono da casa que recebe a folia.

Neste sentido, cada casa visitada aponta um direcionamento para o processo da performance. O folião Alair⁶⁶ esclarece que a “surpresa vem dos dono da casa”. Assim, a performance não se apresenta totalmente previsível, sendo reconfigurada na interação social entre foliões e assistência. Seguindo a proposta de Béhaghe(1984), elaboro neste trabalho o estudo da performance da Folia da Serra em um sentido totalizante.

3.1 Acompanhando a folia: a sucessão da performance dentro do ritual

Chegada

Deus vois salve estrela Dalva
Clariou rompeu do dia
Os treis Reis do oriente
Que vieram em romaria⁶⁷

A “chegada” compreende o início da visitação da folia em determinada casa. Os foliões se posicionam na formação tradicional⁶⁸ do lado de fora da casa e iniciam o canto, com “versos” de chegada (FIG.7). Esses “versos” são variados, de acordo com o contexto a ser cantado, podendo ser improvisados. Segundo Alair⁶⁹, “[...] faz a “chegada”, pede os dono da casa pra abrir a porta e já vai pra dentro da casa”. O “trecho” a ser cantado na porta da casa é previamente escolhido de acordo com a predileção do dono da casa.

Sonoramente este momento da performance se diferencia dos demais. Durante toda a introdução do “trecho” que será cantado, o palhaço realiza vocalmente algumas onomatopeias, imitando gargalhadas e pequenas frases pedindo licença ao “patrão”⁷⁰ para chegar na casa. Assim, sua performance intercala com a performance do grupo, o

⁶⁶ Entrevista registrada na casa do folião Alair no dia 11/08/13. Nesta conversa ele me esclareceu sobre a sequência da performance da folia, as regras a serem cumpridas no decorrer do “giro” e a flexibilidade dos foliões ante os imprevistos que ocorrem no “giro”.

⁶⁷ O “verso” foi escolhido para iniciar esta sessão da dissertação, pois faz parte de um “trecho” de “chegada” na casa de madrugada. É oportuno, pois a descrição da “chegada” na casa, é o início de minhas considerações acerca da sequência da performance da folia durante o “giro”. Para ilustrar como ocorre a “chegada” da folia em uma casa de madrugada, sugiro que a leitura deste “verso” seja seguida da visualização da Figura 7 apresentada ao final da sessão. Em anexo, transcrevo todo o “trecho” no qual está inserido este “verso”.(TRECHO 2)

⁶⁸ Formação em filas paralelas como esclarecido anteriormente e ilustrada na Figura 5.

⁶⁹ Depoimento colhido em 11/08/13 na casa do folião Alair. Neste dia, o folião me explicou dentre outras coisas, os “trechos” a serem cantados em cada momento da performance da folia.

⁷⁰ “Patrão” é o temo nativo no qual o palhaço e alguns foliões se referem ao dono da casa visitada.

que não ocorre em outros momentos. Neste momento, ele é o centro da performance e a folia é o periférico. Ela está aí a serviço do palhaço. Mais adiante, descrevo o momento específico do ritual destinado ao palhaço realizar sua performance. Discorrerei também sobre sua função na performance da folia .

No momento da “chegada”, há também especificidades sonoras em relação ao tempo real em que ela ocorre. Se for de noite, há um “trecho” específico e uma sequência ritual a ser seguida. Primeiro escolhem qual “toada” e qual “trecho” será cantado. A partir daí, seguem cantando a sequência de dar boa noite ao dono da casa, pedir a ele para acender a luz, agradecer a luz acesa, pedir para abrir a porta. Finalizam cantando que a bandeira já entrou e pedem o consentimento para também entrar na casa. Se a “chegada” for de madrugada, outro “trecho” é escolhido em relação temporal a este período. Já se a “chegada” for de dia, os “trechos” escolhidos tem outro caráter. Os “versos” de pedido para acender a luz não se encontram nos “trechos” para a madrugada nem para a manhã, pois não se faz necessário este ato.



FIGURA 7: folia cantando na “chegada” da casa de Dona Bibi, de madrugada.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014)

Dentro de casa

Em continuidade ao momento de “chegada”, inicia-se a performance para se cantar dentro de casa. Algumas etapas são cumpridas para se entrar na casa. Primeiro

canta-se pedindo para abrir a porta. Depois canta para pedir para a Bandeira entrar. A Bandeira estando dentro da casa, canta-se pedindo para que também os foliões entrem. A seguir pedem licença ao dono da casa e entram. Daí cumprimentam os donos da casa e cantam um “trecho de Reis”. Terminado este canto, o palhaço brinca se for do gosto do dono da casa. Nilo⁷¹ explica detalhadamente toda a performance:

“[...]numa casa normal que não tem almoço, a gente chega, canta ali fora... uns fulião canta um “trecho de Reis”, uns “versim de Reis” aí pede pra abri a porta, que é o normal. Já outros começa a cantá “carretilha”. Tem fulia aqui na nossa região mesmo, que a hora que o cara abre a porta ela entra cantando sem pará. Não é o caso da nossa. A nossa pára, mesmo o cara abrindo a porta, pára, depois começa outra vez. Pára, entra pra dentro, cumprimenta, canta um “trechinho de Reis” alí dentro, na sala alí, aí depois o palhaço brinca, aí depois vem o café, aí depois do café tem a despedida. A gente forma outra vez, começa a cantá... canta uns “versim de Reis” também antes, aí pede a bandeira, aí a dona da casa traz a bandeira. A gente vê se tem espórtula⁷² na bandeira, a gente agradece aquela espórtula, pede a licença pra tirá, tira, agradece o café e despede a bandeira. Tem o verso próprio pra despedí a bandeira. É isso, o ritual é esse.”

Fotos da sequência da performance da folia dentro do ritual:

FIG.8: folia canta na “chegada” da casa.

FIG.9: folia canta “dentro de casa”.

FIG.10: brincadeira do palhaço.

FIG.11: dona da casa trás a bandeira.

FIG.12: folia canta agradecendo o café e faz a “despedida”.

FIG.13: bandeireiro despede do dono da casa e se dirige à bandeira para novamente transportá-la.



FIGURA 8



FIGURA 9



FIGURA 10

⁷¹ Esta entrevista está contida em uma gravação em vídeo realizada no ano de 2005 com os foliões Nilo e Seu Nacionil.

⁷² Espórtula de acordo com a linguagem católica significa a quantia de dinheiro oferecida para manter as necessidades do culto.

Na linguagem nativa, o significado do termo se aproxima a terminologia católica, pois se trata de um dinheiro que é doado à bandeira para ajudar no custeio das despesas da folia, tais como a compra de encordoamento e pele para os instrumentos.



FIGURA 11



FIGURA 12



FIGURA 13

Em todos os momentos do “giro” os foliões estão atentos ao que acontece ao redor da folia. Em algumas casas as pessoas fazem promessa ou montam presépio. Assim as escolhas da performance são feitas de acordo com estes códigos estabelecidos entre foliões e assistência. Alair⁷³ esclarece: “ali pode ter uma promessa, pode ter um presépio, e pode ser normal....do jeito que vem acontecendo, cê vê o que tá acontecendo ali, cê já sabe o que vai fazê”. Se a folia visitar uma casa em que nada disso estiver acontecendo, a performance fica mais curta, sendo realizada a sequência menor. Segundo a linguagem nativa a sequência menor da performance é descrita da seguinte maneira: “chegada”, “dentro de casa”, “brincadeira do palhaço” e “despedida”. Alair explica como é a performance “dentro de casa” se não tiver nem presépio, nem promessa: [...] “num tem nada com promessa, num tem presépio, é o normal que a gente faz, canta uns cinco “versos de Reis” e pára aí pro paiaço brincá, aí depois despédi a bandeira”.

Transcrevo abaixo a “toada” do Seu Nicodemos (FIG.14). Esta “toada” foi trazida para a folia da Serra por este folião. Segundo ele, por este fato a “toada” recebeu este nome entre os foliões da Serra. Seu Nicodemos exerce a função de “mestre” cantador de frente na folia. Antes de participar da Folia da Serra, este folião teve sua própria folia, porém por questões particulares, “fechou” sua folia e passou a ser folião da Folia da Serra. A “toada” do Seu Nicodemos é segundo este folião uma “toada” muito cantada pela folia no momento da performance “dentro de casa”.

⁷³ Entrevista realizada no dia 11/08/13 na casa do folião Alair.

Toada do Seo Nicodemos

A vinda do Espírito Santo

Comunidade do Arrasta Couro

Dentro de casa
Seo Nicodemos
05/01/14

1ª parte



"estribilho"

2ª parte



FIGURA 14

Escrevi, na transcrição, a primeira e a segunda linha do “verso”. Como o “verso” completo é formado por quatro linhas, transcrevi meio “verso”. Registrei apenas uma linha melódica da dupla da frente. Fiz esta opção por ter sido dessa forma que Seu Nicodemos cantou para mim este “verso”. Estávamos num intervalo da folia e conversávamos sobre as “toadas” presentes no universo musical da Folia da Serra. Assim, demonstro nesta partitura, o que seria o mais próximo do canto desta voz. A primeira parte corresponde ao canto inicial da dupla de frente, seguida do “estribilho” do acordeom. A segunda parte corresponde à cantoria da dupla da frente logo após o “estribilho” do acordeom.

Promessa

Maravilha Estupema⁷⁴
Que o céu nos prometeu
Era uma virgem segunta⁷⁵
Que um filho mundo deu

Segundo Alair⁷⁶, este “trecho” é próprio para se cantar onde ocorre uma “promessa”. Quando alguém quer cumprir uma “promessa”, este é o “trecho de Reis” mais usado na folia. De acordo com o folião, este “trecho de Reis” serve também para ser cantado numa casa bem humilde, sendo estas os locais onde a folia é recebida com

⁷⁴ A palavra Estupema equivale à palavra Estupenda.

⁷⁵ A palavra segunta equivale à palavra fecunda.

⁷⁶ Entrevista realizada no dia 11/08/13 na casa do folião Alair.

mais carinho. O folião diz que o segundo “verso” deste “trecho” fala sobre a visita a casas humildes e da forma carinhosa com que a folia é recebida:

O⁷⁷ lapa abençoada
 É da ingrata Belém
 Era uma pobre morada
 Que omera⁷⁸ todos bem

Transcrevo abaixo a “toada” conhecida como “toada do Manezim do Adalho”, executada durante uma “promessa” na casa do folião Carlinho e de sua esposa Celeste. Esta promessa foi feita em pedido de graças ao seu filho, o folião Lucas Madaleno Tambasco (FIG.15). A dona da casa, seu esposo e o filho se mantiveram de joelhos durante todo o tempo que a folia cantava o “trecho Fuga para o Egito”. A mãe do lado esquerdo segurando a Bandeira da folia, ao centro, o filho, segurando uma vela e do lado direito o pai.

⁷⁷ O “trecho” completo está transcrito no anexo(TRECHO3).

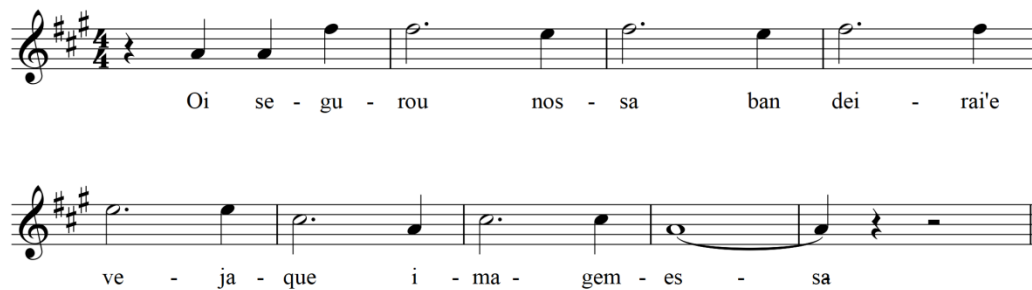
⁷⁸ A palavra omera remete ao sentido de recebe.

Segurou nossa Bandeira...

Casa de José Carlos Tambasco
Celeste Madaleno Tambasco

Promessa
04/01/14

1ª parte

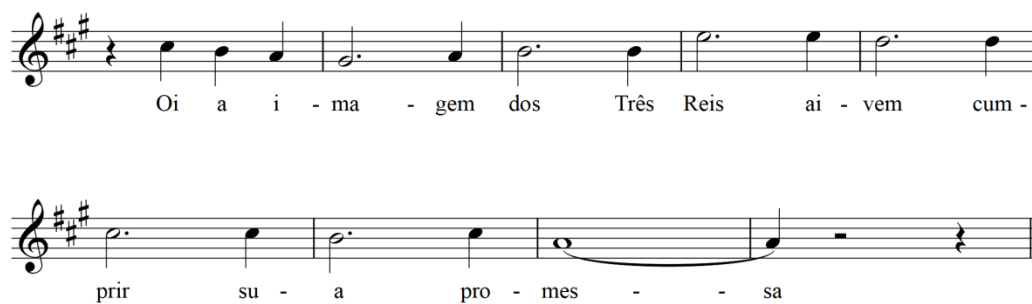


Oi se - gu - rou nos - sa ban dei - raí'e

ve - ja - que i - ma - gem - es - sa

"estribilho"

2ª parte

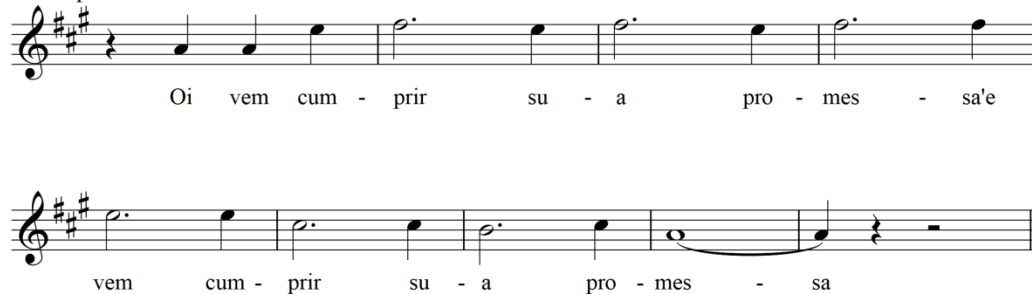


Oi a i - ma - gem dos Três Reis ai - vem cum -

prir su - a pro - mes - sa

"estribilho"

Resposta



Oi vem cum - prir su - a pro - mes - sa'e

vem cum - prir su - a pro - mes - sa

FIGURA 15

Presépio

Por cima de uma cabana
Estrela desceu o brilho
Onde foram encontrar
José, Maria e seu filho⁷⁹

No momento ritual do “presépio” os foliões cantam a vida de nossa Senhora e a viagem dos Três Reis. Ajoelhados, cantando os “versos” de “presépio”, vão contando estas histórias. Descrevendo sobre o que os Três Reis passaram durante sua viagem, cantam até atingir o “verso” em que eles chegam ao “presépio”. Daí para frente passa-se para o momento da adoração cantando os “versos” específicos. O “trecho de Reis” descrito acima é próprio para ser usado no momento do “presépio”, mas também pode ser usado em outros momentos, como a “chegada”, caso este uso satisfaça aos donos da casa visitada. Segundo Alair, Trajino fez esse “trecho de Reis” pequeno, de apenas oito versos para cantar o “presépio” de forma mais rápida. Como estava ficando idoso, já não aguentava mais ficar muito tempo ajoelhado diante do presépio. Informa que é um “trecho” simples, pequeno, mas fala de todas as passagens necessárias a um “trecho” de “presépio”.



FIGURA 16: Presépio da igreja da comunidade da Serra.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014)

Tradicionalmente, neste momento do ritual, os foliões se ajoelham diante do presépio. (FIG.16) Representam aí a chegada dos Três Reis ao encontro de José, Maria

⁷⁹ Último “trecho de Reis” escrito por Trajino antes de seu falecimento. A escolha por citar este “trecho” se deu devido a este fato histórico na folia. Assim como pelo fato de remeter ao encontro dos Três Reis com a Sagrada família. Faço uma conexão visual entre o “verso” e a figura 17. Nela, como dito anteriormente estaria representado a maior expressão do presépio para os foliões. Em anexo transcrevo este “trecho” completo (TRECHO 4).

e o menino Jesus. Como citado anteriormente, a performance é constantemente reconfigurada ao longo do “giro”. Em uma casa de visita, o presépio não está representado apenas nos objetos simbólicos da sagrada família. Segundo esclareceu Alair, o presépio maior que pode ser encontrado numa casa é quando eles são recebidos por um pai, uma mãe com uma vela na mão e nos braços uma criancinha de colo. Para ele esta é a representação máxima do presépio. Se isto ocorre, como um dos preceitos da Folia da Serra, é imprescindível que se cante “trechos” de Presépio. No “giro” de 2014 pude presenciar essa representação viva do presépio na casa de Nilo, onde seu filho, o folião Douglas⁸⁰, recebe a folia com sua esposa Damiana Pires França e seu filho Thauan Pires França. (FIG.17)

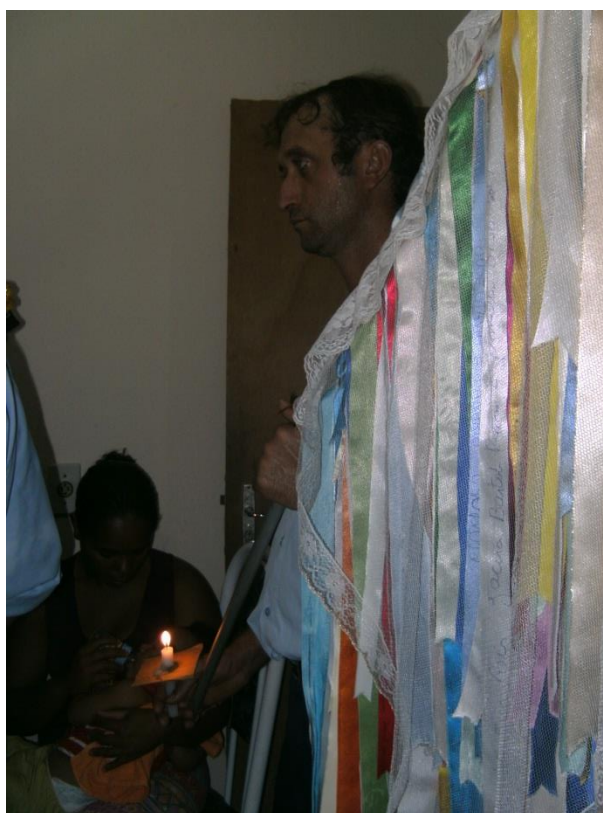


FIGURA 17: Semelhança à Sagrada família, representada pelo pai, o folião Douglas, e a mãe, Damiana, com uma vela nas mãos, com seu filho, Thauan no colo.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014)

⁸⁰ Douglas Ramos Pires é o folião que tem a função de tocar o bumbo da folia. É filho do folião Nilo, irmão dos foliões Denis e Fransergio. Tio do folião David. Neto do folião Nacionil. Aprendeu com seu avô o ofício de leiloeiro nas festas da igreja da comunidade da Serra. Após o falecimento de Seu Nacionil, é Douglas que desempenha este papel.

A transcrição da “toada” executada no último dia do “giro” de 2014 segue abaixo. Esta “toada” refere-se a performance musical do grupo no momento do “presépio” dentro da igreja. (FIG.18)

Deus vos salve este presépio...

Igreja de São Sebastião
Comunidade Serra dos Barbosa

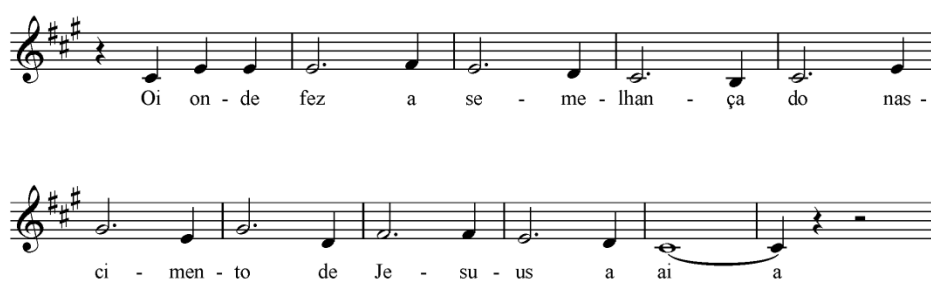
Presépio
06/01/14

1ª parte



"estribilho"

2ª parte



"estribilho"

Resposta

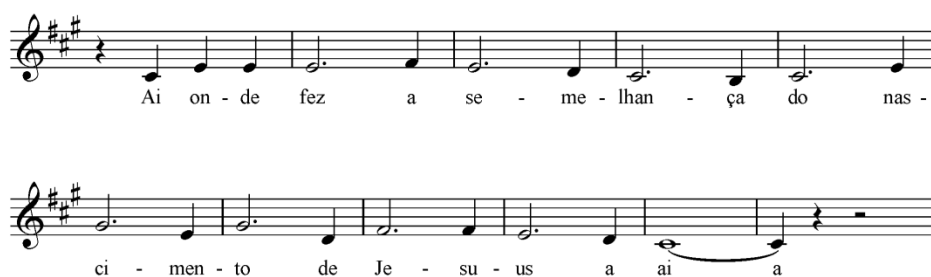


FIGURA 18

Adoração

Já que haja adoração
Vamos todos adorar
Em nome do Pai Eterno
Vamos todos ajueilhar

Em seguida ao momento do “presépio”, cantam a “adoração” que, segundo a mitologia foliã, representa a “adoração” que os Três Reis prestaram ao menino Jesus nascido (FIG.19). Enquanto performance, cantam de joelhos até o final deste momento, ou , se em algum “verso” for dada a indicação de se levantarem. Musicalmente a “toada” usada no “presépio” pode continuar sendo usada na “adoração” (FIG.20). Em relação aos “trechos”, não é necessário que se encerre o “trecho” de “presépio” para se iniciar o “trecho” de “adoração”. Um pode se ligar ao outro, sem interrupção.



FIGURA 19: Foliões cantam ajoelhados diante do presépio em “adoração” ao Menino Deus nascido.

FONTE: foto de Marisley Aparecida Moraes Pires (2013) (arquivo pessoal de Rosenilha Fajardo Rocha)

Adoração...

Igreja de São Sebastião
Comunidade Serra dos Barbosa

Adoração
06/01/14

1ª Parte



"estribilho"

2ª Parte



"estribilho"

Resposta



FIGURA 20

Brincadeira do palhaço e o Chula

A figura do palhaço de folia povoa o imaginário das pessoas que vivenciam os ciclos das Folias de Reis. Lendas, mitos e histórias recorrentemente são recordados ao se tratar desta figura. Sem me adentrar nestas questões, trago para este estudo o recorte desta figura enquanto parte integrante da Folia da Serra e sua forma de se expressar

corporal e vocalmente no “giro” da folia. Para isso, situo aqui um dos momentos em que esta figura se faz presente no ritual.

Trata-se do momento da “brincadeira do paião”, como é chamado pelos foliões o momento da performance do palhaço em que ele dança, pula, brinca com a “assistência”, divertindo a todos (FIG.21). Assim, aponto que a função do palhaço Águia Branca na Folia da Serra seja a de alegrar os donos da casa, a “assistência” e os foliões. Como o foco do trabalho não é direcionado a discussão das categorias sagrado/ profano, o que trago para reflexão nesta dissertação é o caráter ambíguo que o palhaço ocupa dentro do festejo. De acordo com Bitter (2008) “a brincadeira do palhaço é, de certa forma, o lugar potencial da subversão, da desordem (ou de outra ordem), da criatividade, em contraste com a formalidade e a solenidade do canto, da música, das palavras e dos gestos dos foliões” (BITTER, 2008, p.175). Seguindo esta premissa, considero que o palhaço na folia é aquele que provoca medo nas crianças, ao mesmo tempo em que as atrai com suas fanfarronices. É também aquele que tanto faz “versos” zombeteiros para os foliões, quanto “versos” que fazem reverência à folia e a “mestres” falecidos. Ao longo do “giro” da folia, é em sua performance que a música modifica-se completamente. Se na performance dos foliões as “toadas” apresentam um caráter expressivo solene e introspectivo, na performance do palhaço, o caráter expressivo da música executada torna-se despojado e extrovertido. O volume e a densidade da massa sonora das “toadas”, executadas por todo o instrumental da folia, é diminuído, ganhando contornos mais alegres e festivos nos toques ritmados do “chula”⁸¹, executado pelos foliões com os “instrumentos de couro” e acordeom.

Geralmente o palhaço Águia Branca brinca dentro de casa, ou nas casas de almoço, depois de todos almoçarem. No entanto, só há brincadeira do palhaço se os donos da casa gostarem e permitirem. (FIG.22)

⁸¹ Denomina-se “chula” ao acompanhamento instrumental à “brincadeira do paião”.



FIGURA 21-Chula do palhaço. Momento da performance em que ele brinca, cria versos e pede esportulas que são dadas pela assistência. No acompanhamento instrumental do “chula” a percussão se destaca. O detalhe desta foto está no segundo homem à direita, que segura uma nota para doar ao palhaço.

FONTE: foto de Oswaldo Giovannini Júnior (2002) (arquivo pessoal de Rosenilha Fajardo Rocha)



FIGURA 22: “Brincadeira do palhaço” Águia Branca dentro da casa do folião Tuquinha, este em primeiro plano. Em destaque, o sorriso estampado no rosto do folião “dono da casa”.

FONTE: foto de Flaviana Moraes Pires (2013) (Arquivo pessoal de Rosenilha Fajardo Rocha)

Transcrevo o “Chula” tocado para o palhaço brincar (FIG.23). Os instrumentos de couro e o acordeom são os responsáveis pelo acompanhamento instrumental deste momento da performance. O sanfoneiro que desempenha a função de tocar o “Chula” é

o folião Paulinho. Suas duas funções principais na folia seria então, auxiliar na afinação dos instrumentos e tocar a sanfona no “Chula”. Este folião, além da sanfona, toca também cavaquinho. Em anexo transcrevo parte dos versos recitados pelo palhaço Águia Branca. (TRANSCRIÇÃO 5)

Chula

Salão da Igreja de São Sebastião
Comunidade Serra dos Barbosa

Brincadeira do Palhaço
Palhaço Águia Branca
06/01/14

The musical score for 'Chula' is written for five instruments: Acordeon, Triângulo, Pandeiro, Caixa, and Bumbo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains the first three measures of the piece. The Acordeon part is in the treble clef, while the other instruments are in the bass clef. The Triângulo, Pandeiro, and Caixa parts use rhythmic notation with 'x' marks for specific beats. The Bumbo part uses vertical lines with 'x' marks. The second system contains the next three measures, with the Acordeon part continuing in the treble clef and the other instruments continuing in the bass clef. The Caixa part includes the letters 'D' and 'E' under the notes to indicate specific rhythms.

FIGURA 23

Café

Nas casas em que não é oferecido o almoço, a folia é recebida com lanches variados. É muito comum os donos da casa servirem café, água, refrigerante, pão, bolo

e biscoitos aos foliões. Nessas casas, toda a performance é realizado da mesma forma como nas casas de almoço, sendo a diferença que nas primeiras as visitas são mais rápidas, possibilitando mais de uma visita numa mesma noite. Já na casa de almoço, a folia realiza uma performance mais demorada sendo esta a última visita da noite . Transcrição musical do momento em que a folia agradece o alimento (FIG.24)

Agradeço o alimento...

Casa de Dona Maria de Lurdes Bartole Neto

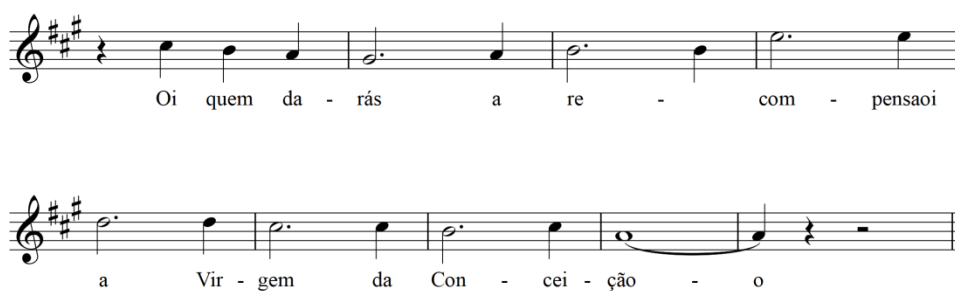
Casa de almoço
03/01/14

1ª parte



2ª parte

"estribilho"



"estribilho"

Resposta



FIGURA 24

Agradecer a oferta e Despedida da Bandeira

Como finalização da visita da folia a uma casa, após terem se alimentado do lanche oferecido pela dona da casa, os foliões novamente se posicionam para cantar em agradecimento ao alimento oferecido. Gesto este que remete aos princípios da dádiva: dar, receber e retribuir. No caso da folia, os donos da casa doam alimentos, a folia os recebe, agradece e retribui com o cantar. Neste gesto comunitário um sistema de reciprocidade de caráter interpessoal se estabelece. Esse sistema conhecido como dom ou dádiva, se expande ou se retrai a partir da tríplice obrigação da doação, do recebimento e da retribuição de bens materiais e simbólicos (MAUSS, 2003). Nilo⁸² descreve como ocorre o sistema de reciprocidade no contexto cultural da folia:

[...] a fulia forma outra vez, e começa a cantar. Canta uns “versim” de Reis antes, aí pede a bandeira. A dona da casa trás a bandeira. Aí se vê se tem espórtula na bandeira, agradece a doação, pede a licença pra tirar, tira, agradece o café e despede a bandeira. Tem um “verso” próprio pra despedir a bandeira”.

De acordo com o folião, se a “assistência” coloca a espórtula na bandeira, “aumenta uns dois ou três “versos”. Algumas pessoas dão a espórtula nas mãos do dono da folia. Quando este gesto é realizado, a folia agradece então de maneira mais breve. Como supracitado, toda a doação feita, seja ofertada na bandeira, feita diretamente nas mãos de um folião ou do “dono” da folia, será guardada por este para ser revestida em melhorias para a folia. Inclui-se entre outros a compra de encordoamento, de peles para os instrumentos, de tecido para a bandeira e a confecção de novas flores para as “coroas” dos chapéus. Estas doações diferem das obrigações financeiras (dízimo, espórtulas) vigentes na Igreja católica. Na folia, as doações são feitas de forma espontânea e de acordo com as posses dos doadores. Considero ser mais uma ação simbólica que material. Segundo Nilo⁸³, as pessoas põe espórtula na bandeira, para que a folia toque mais, em suas palavras, “é pra prendê mais a fulia, pra ouví cantá” . E prossegue com seu relato:

[...] muita gente não põe a espórtula na bandeira, dá na mão do dono da fulia, já outra pessoas põem na bandeira, acha bunito, os “verso” que canta, uns “verso” bunito, então põe ali é pra prender mais a fulia.

⁸² Nilo, em entrevista concedida em 2005 através de uma gravação em vídeo na venda de Seu Nacionil.

⁸³ Idem à anterior.

Se botá uma espórtula na bandeira, aumenta uns dois ou três “verso” a mais. E se não pôr, não vai cantá. Então é uns “verso” bunito, as pessoa gosta de ouví, então é aonde põe. Mas não é obrigação pôr não. Muita gente dá na mão do fulião. Aí vai agradecer de outro jeito. Aí já é mais fácil, é um “versim” só. Agora, botou na bandeira, tem que cantá quem botou... a bandeira foi ofertada, pelo companheiro, pela pessoas, aí depois tem que cantá pra tirá, tem que pedir licença pra tirá, tem que agradecê, aí aumenta uns três “verso”. (FIG.25).



FIGURA 25- O folião Felipe Cândido Medeiros retira a oferta colocada na bandeira.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014)

O folião Alair⁸⁴ esclarece que a performance da folia para agradecer a doação a princípio segue um padrão fixo, o de cantar o “trecho de reis”. Porém esta imobilidade é passível de alguma flexibilidade. No decurso da performance, imprevisibilidades podem ocorrer, como um grande número de ofertas à bandeira. Assim, a duração da performance, neste caso, depende da inter-relação entre foliões e assistência. Nas palavras do folião:

[...]as vez numa casa que tem uma oferta a gente faz ela rapidinho, alguém pensa...naquela casa eles ficaram duas ou três hora, e aqui eles ficaram uma só, não é nada disso. O que a gente faz com o “trecho de Reis” lá, a gente faz na casa de todos, o “trecho de Reis”. Agora, as vez chega numa casa que dá almoço, aí vem uma, vem duas, vem três, vem quatro, vem cinco oferta, vem uma fita... Ali junta o povo, pra ir no almoço, pra participá com a Folia, e ali eles proveita, qué dá oferta, não só o pessoal da casa, alguém que teja interessado, sempre

⁸⁴ Alair, depoimento colhido em 11 de agosto de 2013.

acontece isso. Aí é onde que a Folia sempre demora mais na casa do almoço.

A cada oferta, a cada fita, um verso de agradecimento diferente é cantado. Dessa forma, a performance pode ser realizada de forma longa ou curta de acordo com a interferência da audiência. Sendo assim, é a audiência que determina a relação temporal da folia naquele momento do ritual, o da despedida da bandeira. Sonoramente, canta-se de dois a três “versos” de qualquer “trecho de Reis” e prossegue cantando versos criados para aquela ocasião. É neste momento que também podem ocorrer as improvisações de “versos”. Quando são “versos” de agradecimentos, muitas vezes são criados na hora, de acordo com as pessoas que fizeram a oferta, e também se a oferta for uma fita ou dinheiro. (FIG.26) Algumas vezes, uma mesma pessoa oferta uma fita, depois o dinheiro, separadamente, para que os foliões cantem mais versos. Segundo o folião Alair⁸⁵:

eles tem o direito de fazer isso, qué vê a gente cantá, gosta né! É uma coisa que satisfaz eles, e a gente tamem fica satifeito! A gente brinca que tá atrasando, que é o compromisso da gente, muita casa, tem que atendê a todo mundo, não é só atendê um, a gente brinca assim com eles.

⁸⁵ Idem à anterior.

Agradeço a bela oferta...

Casa de Almoço

1ª Parte

Oi a - gra - de - çoa be - lao - fe - er - tai

que nos des - te na Ban - dei - ei - rai

A gra - de - çoa be - lao - fer - er - tai

Que nos des - te na Ban - dei - ra

"estribilho"

2ª Parte

Oi pra ti - rar pe - ço li - cen - en çoi nes - ta ho - ra ver - da - dei -

eira oi pra ti - rar pe - ço li - cen - en çoi

nes - ta ho - ra ver - da - dei - ra

"estribilho"

Resposta

Oi pra ti - rar pe - ço li - cen - en çoi nes - ta ho - ra ver - da - dei -

eira oi pra ti - rar pe - ço li - cen - en çoi

nes - ta ho - ra ver - da - dei - ra

FIGURA 26

Logo após a “despedida” da bandeira, seguem para a visita na próxima casa, retomando ao “giro” programado antecipadamente (FIG.27).



FIGURA 27-“Despedida” da bandeira na casa do folião Lélío e sua esposa, Cida. A dona da casa é quem segura a bandeira durante a “despedida” e a entrega ao bandeireiro ao final da “despedida”, segundo a tradição local.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014)

A transcrição musical abaixo demonstra uma “toada” realizada na “despedida” da folia. (FIG.28)

Oi a Bandeira se despede...

Casa de Dona Maria de Lurdes Bartole Neto

Despedida
03/01/14

1ª parte

Oi a Ban - dei - ra se des - pe - e d'oi

e - la vai le - var sau - da - a - d'oi

a Ban - dei - ra se des - pe - e - d'oi

e - la vai le - var sau - da - de

"estribilho"

2ª parte

Oi vai dei - xar em su - a ca - a - soi

vo - tos de fe - li - ci - da - a - d'oi

vai dei - xar em su - a ca - a - soi

vo - tos de fe - li - ci - da - de

"estribilho"

Resposta

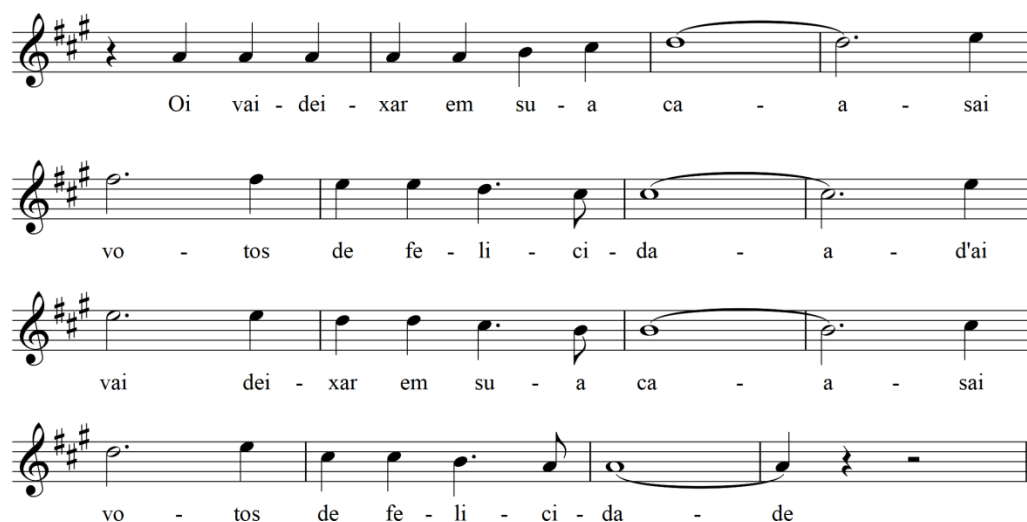


FIGURA 28

Nas casas de almoço canta o “trecho” da Mesa

Seguem os foliões com a mesma sequência ritual do “giro”, porém nas casas de almoço, a folia chega sempre amanhecendo o dia. É nesta casa que a bandeira ficou guardada desde a visita da folia na noite anterior, até o dia seguinte quando os foliões voltam para então partilhar do almoço e seguir para aproxima visita (FIG.28). Faz a Chegada, o palhaço não brinca. A folia então adentra a casa e canta quatro ou cinco “versos”. A folia então cessa a cantoria e vai descansar. Então, neste tempo intermediário, as pessoas da casa vão então neste tempo intermediário cuidar dos preparativos do almoço. Alair⁸⁶ no relato abaixo, fala sobre obrigações da folia perante a “assistência”. Cita que em “casas de almoço”, as pessoas esperam ouvir “trechos” relativos à Santa Ceia, daí a obrigação dos foliões em retribuírem o gesto de receberem o alimento com o canto dos “trechos” esperados. Transcrevo seu depoimento:

[...]todo mundo que dá almoço, qué vê a “repartição” do pão de Jesus Cristo que é feito. Aí que entra a Mesa. Eles arruma, a gente vai ,canta na mesa pra depois todo mundo almoçá, ou jantá. Pra nós é almoço, que a gente não almoçô cedo, é uma vez só, é o almoço. Isso aí é só nas casa de almoço. Tamem tem lugar que as pessoas faz aquele banquete pra gente lá, na mesa, aí exige, fala assim: queria que ocêis cantasse pelo menos uns versim da Mesa. Mas aí é pedido, não é obrigatório que a gente fazê aquilo. Eu acho que lugar que a gente almoça, que eles dão almoço, já é mais obrigatório a cantar o “trecho

⁸⁶ Idem à anterior.

da Mesa”. A Mesa é por causa da partilha do pão que fala né. Pessoa deu o almoço, tá repartilhando o pão com o irmão, como se diz, né.

Geralmente é a mulher da casa que prepara a mesa onde é colocado o vinho, o pão picado em um prato e em outro um peixe. Os mais utilizados são o pão francês e a sardinha. É comum ter também na mesa uma vela acesa, uma imagem da Santa Ceia. Resumindo, então a sequência ritual: Chegada, Dentro da casa, onde canta uns quatro ou cinco versos. Se for casa de almoço, canta na Mesa, se não for este o caso, se tiver promessa ou presépio, canta “versos” de Promessa ou Presépio. O Palhaço brinca e depois vem a Despedida. Alair⁸⁷ explica: “[...] e sempre a sequência é a mesma. Se tem almoço, ou se não tem, a sequência nossa é essa daí”.

De acordo com esta fala mais um princípio da Folia da Serra se estabelece. Esta sequência é cumprida exatamente desta maneira, o que garante a reprodução da tradição. Juntamente à tradição, incluem-se também costumes arraigados na comunidade, como no caso de promessas específicas, que vão se amalgamando à tradição estabelecida. Nilo⁸⁸ relata:

[...]quando é uma casa de almoço é mais demorado um pouquim, a Chegada é a mesma coisa. Tem casa que até nem o palhaço brinca na Chegada, ele deixa pra brinca de tarde, de noite. E de noite aumenta um pouquim, que sempre a gente canta mais um pouquim, porque é casa de almoço, então o pessoal gosta de vê, tem mais visita na casa, então a gente sempre canta mais um pouquim”.

⁸⁷ Idem à anterior.

⁸⁸ Gravação em vídeo realizada no ano de 2005, na venda de seu pai, Seu Nacionil.



FIGURA 29- folia em fila, servindo o almoço oferecido pela dona da casa.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014)

A transcrição integral do início e do fim deste momento ritual se encontra nos anexos da dissertação. (Santa Ceia/ Santa Ceia – Estribilho final)

O “trecho” conhecido como “Santa Ceia”, cantado na mesa da casa que oferece almoço à folia é considerado pelo folião Wanor⁸⁹ como um “trecho” “completo”. Segundo suas palavras: [...] “eles cantam a multiplicação dos cinco pães e dois peixe, eles falam na traição, eles avisam do padecimento de Jesus, que ia ser julgado, que ia ser morto, que ia ser traído... então, é um “trecho” completo”.

Nas cruzes

Deus vos salve cruz bendita
Que está no campo sereno
Nela foi crucificado
Jesus Cristo nazareno

Cantar nas cruzes faz parte da tradição da Folia da Serra. Estas cruzes estão localizadas dentro do raio de abrangência territorial da comunidade da Serra e passou desde que acompanho folia, por algumas modificações. Inicialmente, as três cruzes

⁸⁹ Wanor Tavares Pires, em depoimento gravado no dia 02/01/14, num intervalo durante o “giro” da folia.

ficavam fincadas no chão abaixo de um grande pé de copaíba (FIG. 30). Com o apodrecimento desta árvore e o risco eminente desta cair sobre uma casa próxima, cortaram esta árvore e construíram uma pequena edificação. (FIG.31).



FIGURA 30- folia canta em frente às Três Cruzes no dia 06 de janeiro pela manhã, conforme a tradição foliã.
FONTE: Foto de Oswaldo Giovannini Júnior(2002) (Arquivo pessoal de Rosenilha Fajardo Rocha)



FIGURA 31- Construção feita no local das cruzes.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014)

Ressalto que mantiveram as cruzes no mesmo lugar, incrustando-as à parede de tijolos que foi construída. A tradição de se cantar nas cruzes veio de uma promessa feita a foliões falecidos de que em todos os anos, no dia 06 de janeiro, a folia tocaria pela manhã aos pés destas cruzes. Assim, mesmo com as mudanças ocorridas no espaço físico, o espaço e tempo ritual são mantidos pela folia. (FIG.32)



FIGURA 32- Em primeiro plano as cruzes incrustadas na parede.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014)

Cruzes

Três Cruzes na Comunidade
da Serra dos Barbosa

Cantar nas Cruzes
1ª dupla

1ª parte



2ª parte

"estribilho"



"estribilho"

Resposta



FIGURA 33

Acima, a transcrição do “trecho” conhecido como “Salvamento do Cruzeiro” cantado nas Cruzes (FIG 33). No dia 06/01/14, a “toada” executada neste momento ritual foi a “Toada do Bernardo”.

Encontro de folias

Nas Folias de Reis antigas, e inclusive na Folia da Serra, uma prática usual era a ocorrência de encontros de folias. Segundo relatos dos foliões, quando as folias se encontravam na estrada, uma desafiava a outra através dos “trechos”. A folia que cantasse mais “versos” e tivesse mais respostas para os “versos” cantados pela outra folia era considerada vitoriosa e “fechava” a outra folia. Assim, pegava a bandeira da folia perdedora que ficava sem sair a partir daí. Contudo, nenhuma das pessoas com quem conversei já participou de algum encontro de folias, sendo esta prática apenas presente nas histórias rememoradas. Seu Nacionil⁹⁰ conta por que aconteciam os encontros de folia, segundo o que escutou dos antigos:

⁹⁰ Entrevista realizada através de gravação de vídeo em 2005, em frente a sua venda.

[...] pra ver a “proficia”, ver qual é que cantava mais que o outro, quem sabia mais. Aí acabava em briga, pra ver qual é o folião que sabia mais. Antigamente, alguns foliões tentavam até comprar os “versos” da Folia da Serra. Maravilha Estupema, é um desses “trecho” que foi oferecido a Trajino dois conto de réis para ser vendido. Ele não vendeu. Ninguém sabia não, ninguém dava não.

Diante da descrição apresentada verifico que as folias de reis são festejos religiosos do catolicismo popular tendo como um de seus preceitos a representação da viagem dos Três Reis Magos, seguindo a estrela guia à procura do Menino Deus nascido, para o adorarem. Como toda manifestação tradicional, a folia de reis também possui linguagem e códigos próprios para designar determinadas ocorrências em seu ritual, sendo aqueles compartilhados pelo grupo de foliões e pela comunidade na qual esse grupo está inserido. Especifico a partir deste ponto do trabalho os códigos que remetem ao universo musical e suas formas de fazer e compreender música. Alguns dos termos nativos usados recorrentemente e amplamente inseridos no trabalho são: “cantar Reis”, “trechos de Reis”, “toadas”, “estribilho”, “repicados” e “dedilhados”. Integro estes termos à análise crítico interpretativa do fenômeno por suas relações à performance do grupo. Em anexo, está transcrito um “trecho” para o caso de ocorrer um encontro entre folias (TRECHO 6).

Encerramento do “giro” da folia

O dia 06 de janeiro é o ponto de culminância da folia. É o dia em que se canta nas Cruzes, bem como no Cruzeiro em frente à igreja da comunidade, além de cantarem para o Presépio, localizado dentro dessa igreja e em uma alusão a Viagem dos Três Reis, é o momento que eles encontram o Menino Jesus. Após esse momento ritual, cantam na mesa, num galpão ao lado da igreja, numa representação da Santa Ceia, onde comem o peixe, o pão e bebem o vinho, seguida da oferta à bandeira, onde toda a comunidade pode participar fazendo suas doações e segurando a bandeira, ao mesmo tempo em que os foliões cantam versos de agradecimento a essas doações. É também o momento em que a pessoa que fez a promessa aos Três Reis no ano anterior segura a bandeira por um longo tempo, numa grande emotividade para todos. Como encerramento, o folião mais velho, Seu Nacionil fazia um discurso acerca da importância da folia, seus preceitos, sua antiguidade e necessidade de continuação pelos mais novos. No giro de 2013, no entanto, com o falecimento deste folião, o discurso foi

feito pelo folião Alair. Esse momento foi inédito e se mostrou revelador de estruturas simbólicas sociais bastante profundas.

Capítulo 4

Uma visão panorâmica da estrutura musical da Folia da Serra

As Folias de Reis da região da zona da mata mineira esmeram por sua forma de vestir, cada qual com seu estilo e singularidade. O “uniforme”⁹¹ dos foliões da Serra é constituído por calça comprida azul marinho e camisa de manga comprida azul clara. Na cabeça usam chapéus de palha enfeitados por uma “coroa”⁹² de flores feitas de material sintético (FIG.1). Cada folião possui o seu chapéu, sendo que em alguns é inscrito o nome do folião correspondente (FIG.2). As flores enfeitam também os “instrumentos de corda” e a ponta da haste que sustenta a bandeira (FIG.3). De tempos em tempos, a cor do uniforme é alterada, bem como as flores são substituídas.



FIGURA 1- Coroa de flores de metalon dourado.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014)



⁹¹ A roupa padronizada que os foliões vestem durante o “giro” é chamada de uniforme.

⁹² A coroa, que é fixada nos chapéus dos foliões é feita de um círculo de ferro coberto por flores de material sintético.

FIGURA 2- Chapéus de palha enfeitados com as “coroas” de flores.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014)



FIGURA 3- Instrumentos de corda da folia enfeitados com flores e fitas.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014)

Vale lembrar que o esmero, para a Folia da Serra passa também pelo cuidado em afinar os instrumentos a cada vez que serão tocados, sempre pelos mesmos foliões responsáveis pela tarefa. A organização espacial da folia durante a performance ocorre da seguinte forma: O grupo se posiciona em quatro filas paralelas cuja disposição dos cantadores e tocadores é rigorosa e significativa do ponto de vista hierárquico. Uma dupla de cantadores tocadores de viola posiciona-se a frente dos demais, logo atrás da bandeira sagrada, maior ícone de seu universo simbólico. Um cantador emite a “voz cheia”⁹³, como eles dizem, e o outro, a “voz fina”⁹⁴, numa relação intervalar de 3ª maior acima em relação à primeira em dueto. A segunda dupla se posiciona logo atrás respondendo à primeira, nessa mesma relação intervalar e também de forma duetada. Essa forma de cantar muito se assemelha ao cantar das duplas caipiras, em terças duetadas. Alvarenga observa que,

musicalmente, as toadas apresentam características muito variadas; as toadas do Centro e Sul se irmanam pela melódica simples, quase sempre em movimento conjunto, por um ar muito igual de melancolia dolente, que corre por todas elas e pelo processo comum da entonação

⁹³ Voz mais grave

⁹⁴ Voz mais aguda

a duas vozes em terças (ALVARENGA apud CASCUDO, 1988, p. 685).

Na Folia da Serra, atualmente varia entre oito e dez o número de cantadores. A escolha das duplas é feita pelo coordenador da folia, Tão, responsável por sua organização geral. De acordo com ele, a escolha se dá primeiro de acordo com a combinação de uma “voz cheia” com uma “voz fina” e também de forma a fazer um revezamento entre todos os cantadores, para que todos possam ter oportunidade de cantar, e não haja sobrecarga nas vozes. Fato recorrente durante o “giro” é a repetição de certas duplas, que, de acordo com os foliões, são de vozes que combinam entre si. A identificação entre eles com determinado companheiro que, ao cantar junto é descrito como algo benéfico e prazeroso, revelando a relevância do entrosamento das vozes. A música, ou, mais precisamente, o cantar manifesta-se como identificador das duplas. Exaltam essa cumplicidade citando exemplos de duplas que cantam bem juntos. Conforme esclareceram, uma voz apoiando a outra. Tuquinha⁹⁵, folião cantador, dimensiona como é cantar com seu irmão Nilo:

isso dá uma diferença que cê não imagina [...], ele sabe cantá. A gente vai cantando, cê sente a voz dele escorando a gente, ele realça a voz dele só a hora que precisa [...], num sei o que que tem [...], é uma maravilha!

Essa identidade sonora se apresenta não só para as próprias duplas, como também parece subentendida por todo grupo, algo que está na mente, mas que não se expressa. É comum o olhar dos foliões estar atento aos cantadores, de forma admirada, principalmente daqueles foliões que não estão tocando naquele momento (FIG.4). A identificação com determinado cantador durante a performance possivelmente nutre entre os mais novos a motivação de prosseguirem com a tradição musical familiar. Pela pesquisa realizada com o grupo desde 2002, pude observar meninos que iniciaram no triângulo, como a maioria na folia, hoje são violeiros e cantadores de frente, assumindo para si a responsabilidade da manutenção da Folia da Serra, com compromisso, respeito aos mais velhos e devoção aos Três Reis.

⁹⁵ Tuquinha, depoimento colhido em 01/01/13.



FIGURA 4- Duplas de cantadores. Na frente, Alair e Olímpio. Na “resposta”, Paulinho e Lélío que observa a dupla da frente sobre qual “verso” está sendo cantado.

FONTE: Foto de Oswaldo Giovannini Júnior (2002) (arquivo pessoal de Rosenilha Fajardo Rocha)

Os instrumentos musicais

Os instrumentos musicais utilizados na Folia da Serra são⁹⁶: acordeom (aerofone), viola, violão e cavaquinho (cordofones compostos), triângulo (idiofone percutido), pandeiro, caixa e bumbo (membranofones) (FIG.5).

⁹⁶ De acordo com o sistema de classificação dos instrumentos musicais de Erich von Hornbostel e Curt Sachs(1914) . Utilizado até a atualidade.

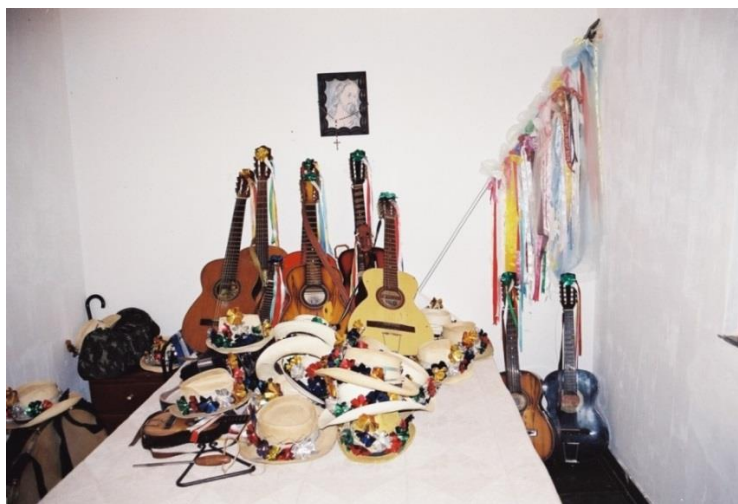


FIGURA 5- Instrumentos musicais da Folia da Serra: violas, violões, cavaquinhos, triângulo e bumbo. Não constam na foto o acordeom, a caixa e o pandeiro. Nesta foto está registrada uma tradição da folia, a de guardar a Bandeira junto dos instrumentos nas casas de visita.

FONTE: (Foto de Oswaldo Giovannini Júnior (2002) (arquivo pessoal de Rosenilha Fajardo Rocha)

No “giro” de 2013, estes instrumentos se apresentam na configuração: 1 acordeom, 6 violas, 2 violões, 2 cavaquinhos, 1 triângulo, 2 pandeiros, 1 caixa e 1 bumbo. Estes instrumentos são revezados entre os tocadores durante o “giro”. Segundo Alair⁹⁷, como a família é muito grande, é possível fazer o revezamento. Considera isto uma vantagem que ocorre na Folia da Serra, pois assim “a fulia tá sempre boa, cê num vê um fulião rouco, porque aquele começou a ficá rouco , ele sai, tem outro lá pra entrá no lugar dele, pra não deixá ficá aquela coisa ruim na fulia”. Em muitas folias próximas, não é possível o revezamento pelo pequeno número de integrantes. A afinação da Folia da Serra como supracitado, é em Lá M. Tal afinação se estabeleceu depois da mudança da utilização da sanfona de oito baixos para o acordeom. A sanfona de oito baixos que era usada antigamente na folia era afinada em SíbM sendo executada por outro sanfoneiro, o Seu Bida. Com a mudança do sanfoneiro e da sanfona de oito baixos para o acordeom, a afinação foi abaixada para LáM, ficando mais confortável para os cantadores.

⁹⁷ Alair, depoimento colhido em 11/08/13.

Acordeom: a sanfona da Folia da Serra

Acordeom ou sanfona são as duas formas chamadas pelas pessoas da Serra para o instrumento de palheta livre, botões, e fole. A sanfona, como instrumento solista na Folia da Serra, intercala seu solo entre os versos realizando o denominado “estribilho”⁹⁸, um interlúdio executado entre um verso e outro. “Entre um verso e outro, o sanfoneiro conduz melodicamente um trecho instrumental chamado “estribilho”, durante o qual o mestre medita sobre o que deverá cantar [...] no próximo verso” (GOLTARA, 2009: p. 6). Na folia, ocorre durante esse interlúdio o cochicho no ouvido entre um folião e outro a fim de determinar qual verso será cantado a seguir. Essa comunicação é realizada entre os cantadores, que são os que escolhem qual “toada” deverá ser tocada e qual “trecho” será cantado na performance de cada momento ritual. Essa troca de saberes sempre é feita do mestre, o folião mais experiente, para o folião menos experiente (FIG.6). Às vezes, o sanfoneiro também escolhe a “toada” a ser tocada pela folia.

⁹⁸ Apesar de estribilho ser um termo recorrente à linguagem musical erudita, opto por manter o padrão usado no trabalho de que os termos nativos usados estarão entre aspas. Assim, todas as vezes que constar essa palavra, ela estará entre aspas.



FIGURA 6- Seu Nicodemos fala no ouvido de Felipe qual “verso” será cantado.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014)

Contudo, observei que tal escolha, assim como a comunicação entre cantadores, sanfoneiro e folião responsável pelo grupo é feita por discretos gestos durante a performance, numa comunicação que, no contexto, promove sintonia entre os integrantes e garante uma performance coesa. Neste sentido, o sanfoneiro, de acordo com sua forma de tocar, exerce a função de contribuir para o caráter expressivo de cada momento da performance. Wanor⁹⁹ declara:

[...]existe assim uma unificação, na hora de tocar todo mundo procura destacar uma firmeza. Porque não adianta nada sobressaí a sanfona ou sobressaí o violão ou o cavaquinho. Porque é um grupo que todo mundo tem que ter a sua participação pra dar equilíbrio. É uma sintonia muito grande.

O sanfoneiro Wanor¹⁰⁰, em outro depoimento, esclarece a função e importância do acordeom na estrutura musical da folia:

⁹⁹ Wanor, em depoimento no dia 04/01/13.

¹⁰⁰ Wanor, depoimento recolhido em 06/01/12.

[...] então na folia, o acordeom puxou o sinal do mestre lá na frente que vai cantá, ele vem pro sanfoneiro. Cê que puxou, cê que inicia, cê que dá o sinal de verso pro cara entrá cantando, depois ele termina de cantá. É tudo num tempo muito certo, né! Se ocê perdê aquele tempo ali também de entrá [...]então vai tê dificuldade de tocar os estribilho diversificado que eu toco em função da toada.

Transcrevo um “estribilho” executado pelo sanfoneiro durante uma performance de “cantar na mesa”.(FIG. 7)

Estribilho



FIGURA 7

Transcrevo o sinal para cantoria que é executado pelo sanfoneiro. Ao tocar esta frase musical, todos os foliões já se preparam para o início do canto (FIG.8).

Sinal para cantoria

Casa: José Carlos Tambasco
Celeste Madaleno Tambasco

Cantar na Mesa
04/01/13



FIGURA 8

Constatei pela etnografia e de acordo com este depoimento que o acordeom e o sanfoneiro são o eixos centrais da performance musical. O responsável pela folia dá um discreto sinal para o sanfoneiro iniciar a “toada”. A partir daí o diálogo gestual e musical se dá entre o sanfoneiro e os cantadores, sendo a “toada” definida no momento da performance. Alguns cantadores preferem cantar com determinada “toada”, o que é acatado pelo sanfoneiro. No entanto, determinado momento ritual específico, “pede” uma “toada” específica. Nas palavras de Goltara, “uma toada é uma produção sempre inacabada e sua composição depende do arranjo simbólico de cada situação” (GOLTARA, 2009, p.6). No “estribilho”, observei certa flexibilidade e curtos improvisos do sanfoneiro, onde ele expressa musical e corporalmente sua emoção ao executar as “toadas”. Às vezes, fecha os olhos, abre o fole um pouco mais, prolongando o som, transparecendo sua emoção naquele momento. A relação do corpo no espaço durante a performance apresenta-se pois, distinta do cotidiano.(FIG. 9)



FIGURA 9- O sanfoneiro Wanor, expressa sua total imersão no ritual em seu gesto de fechar os olhos enquanto abre o fole da sanfona em toda sua extensão.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014)

Durante a performance, é o sanfoneiro que determina o andamento, sendo que nos finais, ele altera um pouco o andamento inicial, tornando-o levemente mais lento, conforme relatado por Wanor. Ele então toca um mesmo motivo duas vezes chamando atenção sonoramente que está prestes a finalizar o “estribilho”. A seguir finaliza com uma frase curta, que é a frase padrão para se encerrar um ciclo do ritual (FIG 10).

Toque de finalização - Sanfona

The musical score is for a piece titled "Toque de finalização - Sanfona". It is written for a band of eight instruments: Acordeon, Viola, Violão, Cavaquinho, Triângulo, Pandeiro, Caixa, and Bumbo. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is organized into four measures. The Acordeon part begins with a half note chord, followed by a quarter note chord, and ends with a half note chord. The Viola, Violão, and Cavaquinho parts play a continuous eighth-note melody. The Triângulo part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Pandeiro part plays a continuous eighth-note pattern. The Caixa part plays a rhythmic pattern of eighth notes, with the notes D, D, E, D, E, D, E, D, D, E, D, D, E, D, D, E. The Bumbo part plays a rhythmic pattern of eighth notes, with the notes D, D, E, D, E, D, E, D, D, E, D, D, E, D, D, E.

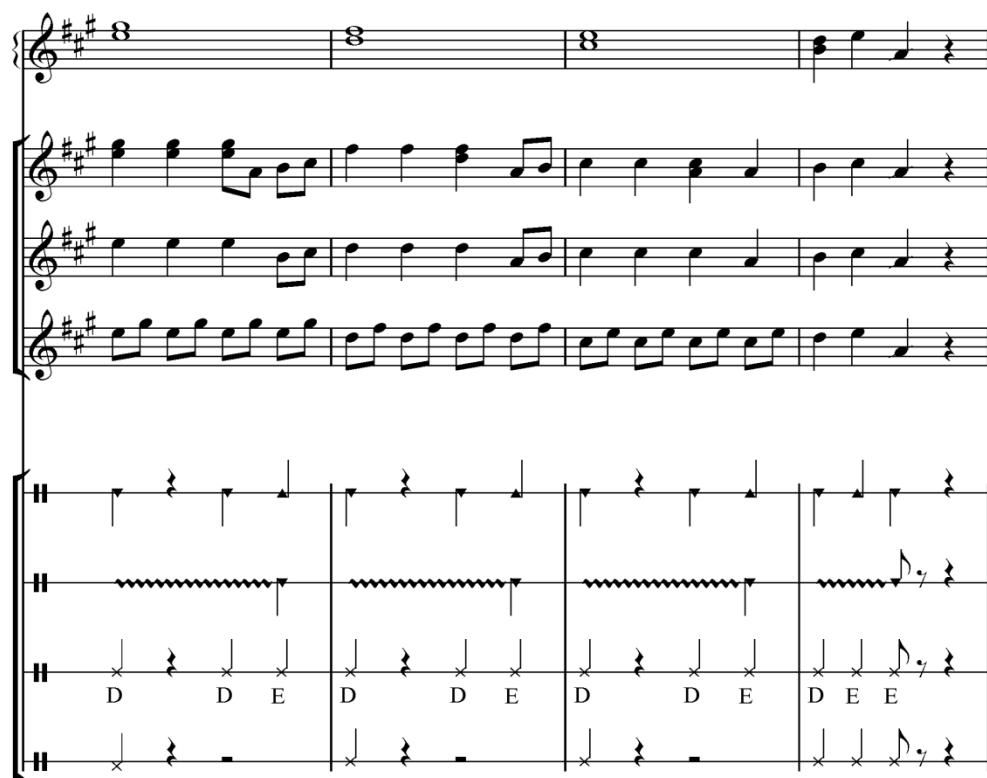


FIGURA 10

Todos então estão concentrados ao toque da sanfona para encerrarem juntos, podendo ser notada também neste momento da performance, a identidade visual e sonora presente no grupo. Essa condução da sanfona mostra-se muito eficaz, pois como constatado no trabalho de campo, sempre terminam juntos, numa mesma batida, não havendo falhas na finalização. Segundo Bitter,

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 (BITTER, 2008, p.53).

A performance, contudo, é exclusiva a cada ocorrência, não sendo reproduzida de forma idêntica nem longo dos anos, nem ao longo do “giro”. Mesmo que a sequência ritual seja a mesma, e algumas “toadas” se repitam, numa afirmação de sua tradição genuína, a cada visita a performance é recriada, por suas especificidades temporais. É o que Nettl conceitua como “energia musical”, o combustível, uma constante dentro da qual mudanças e continuidades de aspectos sonoros e componentes sociais da música

são articulados por uma determinada sociedade, acomodando tanto as necessidades de mudança quanto as de continuidade.

Os “instrumentos de corda” da Folia da Serra

Seguindo a indicação da linguagem nativa, a família dos “instrumentos de corda” da folia compreende os instrumentos que emitem som a partir de fricção, dedilhado ou ponteio de cordas, sendo eles a viola, o violão e o cavaquinho. Na Folia da Serra, a maioria dos foliões toca estes instrumentos com dedeira, um pequeno anel de plástico encaixado na ponta do dedo polegar do tocador. (FIG 11)



FIGURA 11- Destaque para a dedeira (anel amarelo de plástico) com que alguns foliões tocam os instrumentos de corda.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014).

A “bolsa de cordas”¹⁰¹ também é um objeto que faz parte do conjunto das cordas. É levada durante o “giro” da folia para dar suporte aos foliões. Atualmente, várias pessoas podem carregá-la. Na época do folião Herly, ninguém podia mexer nesta bolsa, nem carregá-la, esta função era exclusiva dele. Somente sob sua autorização os foliões poderiam mexer na bolsa para pegar cordas. (Figuras 12/13)

¹⁰¹ Na maneira dos foliões falarem, corresponde a sacola de couro onde é guardado e transportado o encordoamento extra durante o “giro”, assim como pequenas ferramentas para o conserto de algum instrumento que seja danificado durante o “giro”.



FIGURAS 12/13: Bolsa de corda em dois momentos: Na primeira foto, na cama. Na segunda foto durante o “giro”, em cima da mureta, junto aos foliões que trocam as cordas de um violão.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014).

O instrumento utilizado em maior número na folia é a viola. Na Serra tem a característica de ser um instrumento de cinco pares de cordas duplas de aço, com caixa harmônica de madeira e dez cravelhas. Na viola cada par de cordas é chamado de ordem. Cada ordem é afinada no intervalo de oitava ou em uníssono. Pesquisadores (IKEDA; DIAS; CARVALHO) afirmam que a viola foi trazida para o Brasil com os colonizadores e jesuítas. Junto às violas veio também seu sistema de escalas, baseado em sete notas, modos diatônicos, maior e menor, advindos do canto gregoriano medieval. No Brasil, as afinações receberam então nomes como Cebolão, de cantoria, rio abaixo, dentre outros. Os toques típicos são dois: o rasqueado, onde se tocam todas as cordas na subida e descida da mão direita, mais usada para acompanhamento devido à possibilidade de produção de acordes ritmadamente. E o ponteado, tocado nota a nota, uma corda de cada vez nas melodias simples, ou duas cordas simultâneas, nas melodias em terças. O ponteado é também usado nas introduções, nos interlúdios e nas finalizações de cantorias, o rasqueado é mais usado no acompanhamento desta.

As violas na região da Zona da Mata mineira são conhecidas de acordo com sua especificidade como viola de dez cordas, viola caipira, viola sertaneja, ou simplesmente viola, sendo que suas afinações variam geralmente entre alguns dos padrões supracitados. Tradicionalmente, as violas são executadas aos pares na Folia da Serra possuindo uma afinação própria daquele contexto cultural. Posteriormente cito como é realizada essa afinação.

Nilo¹⁰², explicando como eram as violas antigas da folia e como era a maneira pela qual os foliões afinavam estes instrumentos, disse que “[...] antigamente, os instrumentos de corda não tinham tarraxa igual hoje, era tudo naqueles pausim. Aquilo na hora que o sol esquentava, aquele pausim secava, voltava, não parava afinado. Na hora que chovia, inchava demais aquele buraquim, num conseguia torcê pra chegá no lugar”.

Além de confirmar a fragilidade dos materiais, o folião aponta que a afinação é de extrema importância para os foliões. Se a folia estiver desafinada, segundo Leonardo, “cê não consegue fazê nada, tem que pará, afiná”.

Na Folia da Serra, conforme me explicou o folião Leonardo, a viola possui uma forma própria de disposição do encordoamento e uma afinação específica. As cordas, em pares devem estar “igualadas”, ou seja, ter a mesma altura sonora. As cordas de cada par são afinadas uma a uma. A sequência da afinação é feita da seguinte forma: começa pelos pares de baixo na quinta casa, vai para o segundo par, na terceira casa, depois para terceiro par, na segunda casa, e assim sucessivamente, até todo o instrumento ser afinado.

De acordo com Leonardo, “[...] quanto mais violas tiver naquele padrãozinho dela ali, é melhor, porque a viola, ela enche musicalmente a fulia[...].Este folião fala também da importância daqueles que solam: [...] então tem aquelas pessoas que toca assim mais “pontilhado”, que não dá aquele solo e tem aquelas que solam”. (FIG. 14)



FIGURA14- Algumas das violas da folia e um cavaquinho empunhados por Tuquinha e seus netos Alipio, Alisson e Joeny.

¹⁰² Entrevista realizada junto com Seu Nacionil, 2005.

FONTE: Foto de Flaviana Moraes Pires (2013) (arquivo pessoal de Rosenilha Fajardo Rocha)

Quanto aos violões, na folia existem apenas dois violões. Mas, mesmo em número reduzido, possui uma função muito importante na performance musical. Desempenha o papel de baixo, e é tocado de forma dedilhada. (FIG.15)



FIGURA 15- os dois violões da folia.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014)

O cavaquinho por sua vez, acompanha harmonicamente os demais instrumentos de corda e também realiza alguns contracantos (FIG.16).



FIGURA16- os cavaquinhos da folia.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014)

Transcrevo abaixo uma frase musical executada pelos instrumentos de corda da folia. (FIG.17)

Instrumentos de Corda

Viola

Violão

Cavaquinho

FIGURA 17

Os “instrumentos de couro” da folia

Os “instrumentos de couro” usados na folia correspondem aos instrumentos de percussão: triângulo, pandeiro, bumbo e caixa. O triângulo é tocado por uma baqueta de ferro, que eles chamam de “pauzinho do triângulo”. Em Portugal, os triângulos das folias são denominados de “ferrinhos”, conforme me esclareceu o pesquisador Affonso numa conversa informal, enfatizando os “rr” típicos do sotaque português.

Num relato gravado no “giro” de 2014, Wanor fala sobre a importância do triângulo na folia: “[...] o som do triângulo, ele é divino, mas ele é uma coisa, uma loucura! Uma folia sem triângulo, cê tá doido, é um arroz sem sal”. [...] É importantíssimo! Aquele sinim, dim, dim, se batê errado, nossa senhora! E ele fica atrás do sanfoneiro. E o triângulo, toda criança que começa na folia, começa por ele.” (FIG.18)



FIGURA 18- o folião João Vitor¹⁰³ é na atual geração da folia, o folião mais novo, sendo sua função ser tocador de triângulo.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014).

Sobre o pandeiro Leonardo explica que “o pessoal tá acostumado a tocar assim, “risca”, dá uma batidinha e “risca” de novo”. Desta forma explica no linguajar local como é a manulação do pandeiro (FIG.19/20). Na pesquisa de campo, observei que o pandeiro é segurado verticalmente por uma das mãos do tocador. Com a outra mão, o tocador, ora risca a pele do pandeiro com o polegar, ora bate com a ponta dos dedos ou com a parte inferior da mão na pele do instrumento.

¹⁰³ João Vitor Brito de Medeiros é filho do folião José Antônio Lacerda de Medeiros (Totonho), sobrinho folião Tão, primo dos foliões Rildo, Felipe, Cássio e Tiago. Neto do folião Trajino e bisneto do folião Sebastião Francisco de Medeiros.



FIGURA 19- Destaque para o toque de “riscar” o pandeiro por Matteus Madaleno Tambasco.

FONTE: Oswaldo Giovannini Júnior (2002) (arquivo pessoal de Rosenilha Fajardo Rocha)



FIGURA 20- O folião Adilson é um dos responsáveis pelo toque do pandeiro, sobretudo no “chula”. Neste momento ritual, o toque do pandeiro é executado apenas com a palma da mão e não mais riscado, como ilustra a foto acima.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014)

A caixa é tocada por duas baquetas, que são conhecidas por “cambito”. A baqueta com que se toca o bumbo é chamada por eles de “maçaneta”. (Figura 21/22)



FIGURA 21- Caixa e triângulo da folia. Em destaque os “cambitos”, baquetas com as quais se tocam a caixa e o “pauzinho” do triângulo, tocado pelo folião Rildo.

FONTE: Oswaldo Giovannini Júnior (2002)
(arquivo pessoal de Rosenilha Fajardo Rocha)



FIGURA 22- Bumbo da folia tocado pelo folião Douglas. Em destaque a “maçaneta” com a qual é tocado este instrumento.

FONTE: Flaviana Morais Pires (2013) (arquivo pessoal de Rosenilha Fajardo Rocha)

Transcrevo abaixo, a célula rítmica tocada pelos instrumentos de couro
(FIG.23):

Instrumentos de Couro

The figure displays three systems of musical notation for four percussion instruments: Triângulo, Pandeiro, Caixa, and Bumbo. Each system represents a 4-measure rhythmic pattern in 4/4 time. The notation uses stems with flags for eighth notes, beams for sixteenth notes, and 'x' marks for specific drum sounds. The Caixa part includes labels 'D' and 'E' for different drum sounds.

System 1:

- Triângulo:** Measures 1-4: (rest), (rest), eighth note up, eighth note down; eighth note up, eighth note down, eighth note up, eighth note down; eighth note up, eighth note down, eighth note up, eighth note down; eighth note up, eighth note down, eighth note up, eighth note down.
- Pandeiro:** Measures 1-4: (rest), eighth note up, eighth note down, eighth note up; continuous sixteenth-note tremolo; continuous sixteenth-note tremolo; continuous sixteenth-note tremolo.
- Caixa:** Measures 1-4: (rest), eighth note down, eighth note up, eighth note down; eighth note down, eighth note up, eighth note down, eighth note up; eighth note down, eighth note up, eighth note down, eighth note up; eighth note down, eighth note up, eighth note down, eighth note up.
- Bumbo:** Measures 1-4: (rest), eighth note up, eighth note down, eighth note up; eighth note up, eighth note down, eighth note up, eighth note down; eighth note up, eighth note down, eighth note up, eighth note down; eighth note up, eighth note down, eighth note up, eighth note down.

System 2:

- Triângulo:** Measures 1-4: eighth note up, eighth note down, eighth note up, eighth note down; eighth note up, eighth note down, eighth note up, eighth note down; eighth note up, eighth note down, eighth note up, eighth note down; eighth note up, eighth note down, eighth note up, eighth note down.
- Pandeiro:** Measures 1-4: eighth note up, eighth note down, eighth note up, eighth note down; continuous sixteenth-note tremolo; continuous sixteenth-note tremolo; continuous sixteenth-note tremolo.
- Caixa:** Measures 1-4: eighth note down, eighth note up, eighth note down, eighth note up; eighth note down, eighth note up, eighth note down, eighth note up; eighth note down, eighth note up, eighth note down, eighth note up; eighth note down, eighth note up, eighth note down, eighth note up.
- Bumbo:** Measures 1-4: (rest), eighth note up, eighth note down, eighth note up; eighth note up, eighth note down, eighth note up, eighth note down; eighth note up, eighth note down, eighth note up, eighth note down; eighth note up, eighth note down, eighth note up, eighth note down.

System 3:

- Triângulo:** Measures 1-4: eighth note up, eighth note down, eighth note up, eighth note down; eighth note up, eighth note down, eighth note up, eighth note down; eighth note up, eighth note down, eighth note up, eighth note down; eighth note up, eighth note down, eighth note up, eighth note down.
- Pandeiro:** Measures 1-4: eighth note up, eighth note down, eighth note up, eighth note down; continuous sixteenth-note tremolo; continuous sixteenth-note tremolo; continuous sixteenth-note tremolo.
- Caixa:** Measures 1-4: eighth note down, eighth note up, eighth note down, eighth note up; eighth note down, eighth note up, eighth note down, eighth note up; eighth note down, eighth note up, eighth note down, eighth note up; eighth note down, eighth note up, eighth note down, eighth note up.
- Bumbo:** Measures 1-4: (rest), eighth note up, eighth note down, eighth note up; eighth note up, eighth note down, eighth note up, eighth note down; eighth note up, eighth note down, eighth note up, eighth note down; eighth note up, eighth note down, eighth note up, eighth note down.

FIGURA 23

O sanfoneiro Wanor, prossequindo com suas considerações a respeito das funções e importância de cada folião para o bom desempenho da folia, afirma:

[...] Se você tem um tarefa, igual a gente tem na fulia, todos nós temos. É do batedor do triângulo, ao bandeireiro. Todos tem a sua função e são respeitado naquilo que faz. E o equilíbrio taí, o equilíbrio tá em mim que tóca, no que bate o bumbo, no que canta, no que toca violão, no que bate triângulo.

Estrutura do texto:

As letras: os “trechos de Reis”

Os “trechos de Reis”, termo amplamente utilizado pelos foliões da Serra refere-se à estrutura semântica¹⁰⁴ do que é cantado por eles. Alguns “trechos” podem ser baseados em passagens bíblicas, sendo então chamados de “profecia”. Outros não têm esta referência e narram o cotidiano, a vida de Maria, a viagem dos Três Reis, dentre outros, sendo chamados simplesmente de “trechos”. É o esqueleto da narrativa a ser representada pelos foliões na performance. Podem também ser improvisados ou não, dependendo do contexto ritual e da assistência. Se improvisados, são chamados de “carretilha” ou “cana verde”. Tem pessoas que preferem ouvir estes, outros já preferem ouvir “Reis”.

Os “trechos de Reis” da Folia da Serra são compostos por um número variado de “versos”. Na norma culta, o verso corresponde a cada linha do poema, e estrofe ao conjunto de vários versos. Conforme esclarecido pelos foliões, o “verso” na folia compreende a estrutura de quatro linhas do “trecho de Reis”, sendo que a segunda linha rima com a quarta linha. Comparativamente, o “verso” corresponderia à estrofe. Esta, na norma culta, sendo classificada como quadra, composta por quatro versos. Quanto à combinação das rimas, talvez se encaixe na categoria alternada, onde as rimas ocorrem de forma mista (ABCB). Como exemplo, transcrevo um verso:

Depois de 40 dias (A)

Tinham que se apresentar (B)

Na lei de Sesário¹⁰⁵ Augusto (C)

¹⁰⁴ Em linguística, a semântica estuda o significado e a interpretação do significado de uma palavra, de um signo, de uma frase ou de uma expressão em um determinado contexto. Nesse campo de estudo se analisa, também, as mudanças de sentido que ocorrem nas formas linguísticas devido a alguns fatores, tais como tempo e espaço geográfico.

¹⁰⁵ Sesário Augusto corresponde à César Augusto, o imperador Romano da época do nascimento de Jesus.

Para seu filho alistar¹⁰⁶ (B)

Os “trechos de Reis” têm funções específicas dentro do ritual. Durante a performance, cada “trecho” é executado de acordo com o momento específico pelo qual está sendo executada a performance. Se estiver no momento ritual da “chegada”, será cantado um “trecho” de “chegada”, se é o momento “dentro de casa”, é executado um “trecho” para esse momento específico, e assim sucessivamente, até o momento ritual final da “despedida”, não havendo a substituição de um “trecho” por outro. Há, porém no repertório da Folia da Serra um grande número de “trechos de Reis” para cada momento do ritual. Com isso, sua performance tem muitas opções de variações. Wanor¹⁰⁷ distingue o que na Folia da Serra caracteriza as “toadas” e qual a função dos “trechos”:

[...]tem muitas “toadas”, igual também tem muitos “trecho”. Tem “trecho de Reis” que canta na “chegada” é um, que canta “dentro de casa”, hora que abre a porta e recebe é outro, que canta no “presépio”, que canta na “despedida”. As “toada” encaixa em qualquer trecho. A “toada” é uma questã de preferência. Agora já o “trecho” não, o “trecho” certo no momento certo. “presépio” canta a Anunciação dos Três Reis.[...] A “toada” é uma opção de quem tá cantando. Cria muita “toada”, o “trecho” não, o “trecho” ele tem um sentido. Ocê não tem como fazê uma “chegada” cantando um “trecho” que é de “adoração”.

Constato que as “toadas” são flexíveis, podendo ser escolhidas e mudadas de acordo com o cantador. Os “trechos”, no entanto, têm funções rígidas dentro do processo ritual, não podendo haver troca de um “trecho” por outro ao longo deste. Numa reflexão sobre a influência da Folia da Serra sobre as outras folias da região, registro uma prática exercida por alguns foliões da Serra. A de emprestar alguns “trechos de Reis” para folias mais próximas. Ao repassar seus “trechos”, firma-se como referência para as outras folias.

¹⁰⁶ Este “trecho” não tem um momento específico para ser cantado. É executado quando algum dono da casa pede, ou mesmo algum folião. Segundo Alair, este “trecho de Reis” denominado A fuga para o Egito era o preferido de Seo Nacionil. Contou que este sempre perguntava se ele iria cantar este “trecho”. Ficava então, ao lado do cantador para ouvi-lo cantar. Quando ele mudava de “trecho” ele saía de perto. Contou também que Seu Nacionil pediu a ele para falar este “trecho” em palavras quando ele falecesse. Alair prometeu que faria isto. No dia do seu velório, Alair falou estes “versos”, cumprindo a promessa feita.

¹⁰⁷ Wanor, em depoimento a 06/01/12.

O folião Leonardo¹⁰⁸ falando sobre a diferença entre a Folia da Serra e as folias de Teresópolis comenta que “a distância não é longa, e é coisa completamente diferente”! Jozy, sua esposa diz: “o jeito de cantar, o jeito de tocar, é tudo muito diferente! É muito bonito, mas é diferente!” Leonardo então prossegue falando sobre as folias da região da zona da mata mineira: “hoje em dia as folias que cantam o Reis mesmo, da Bíblia, os trecho tirado da Bíblia, são três: que é a nossa, que é a mais antiga, que é a do pessoal do Nenem¹⁰⁹ [...], e a do Rasta Couro.” Aponto sobre a fala recorrente sobre os termos “o tronco” e “os galhos”. Ele responde: “a nossa é o tronco e os galhos são essas do Maninho, a do Rasta Couro” Joze complementa: “Porque na verdade, todo mundo saiu da Folia da Serra, dos antigos”.

Estrutura melódica

As melodias: as “toadas”

A “toada”, de acordo com Cascudo (1988) corresponderia à “cantiga, canção, solfa, a melodia nos versos para cantar. É sempre ligada à forma musical e não à disposição poética” (CASCUDO, 1988, p.685). As “toadas” da Folia da Serra são compostas por introdução (instrumental), desenvolvimento (vocal e instrumental) e conclusão (instrumental). O final acontece em uníssono, todos marcando juntos, sendo o toque diferenciado da sanfona o indicador da finalização. As “toadas” da Folia da Serra e o arranjo dos instrumentos nos remetem à organicidade, onde nenhum instrumento se destaca além dos outros a não ser para cumprir uma função a favor do coletivo. Na folia, todos que ali estão presentes estão conscientes e concentrados em um propósito, desempenhar seu papel junto com o outro, coletivamente. Blacking (1973, p.107) descreve algo semelhante ocorrido com os povos Venda:

quando compartilham da experiência dum regente invisível, em seus toques de tambor e flauta e suas cantorias, tornam-se mais atentos ao sistema de forças ativas da sociedade, e sua própria consciência aumenta.

Este dado remete a relação entre música e evocação de valores coletivos presentes na folia. Assim, é simbolicamente representativo das relações sociais locais marcadas pela ênfase na família e na valorização da coletividade. De acordo com Blacking (1973, p.107) os povos Venda insistem que “o homem é homem graças a suas

¹⁰⁸ Entrevista realizada em 11 de agosto de 2013, na casa da Jozy e Leonardo.

¹⁰⁹ Atualmente conhecida como Folia do Maninho.

associações com outros homens”, reforçando esta crença através da música. Segundo Elizabeth Travassos (2009):

No catolicismo popular, no Brasil contemporâneo, é fecundo o estabelecimento de nexos entre ideias, valores, *ethos*, relações sociais e modos particulares de conceber e prática da música, sem comprometer-se na idealização da cultura folk como unidades isoladas, íntegras e autônomas (TRAVASSOS, 2009, p.12).

Os foliões deste cenário são homens, rapazes e meninos de uma mesma linhagem familiar católica, sendo ligados a atividades agrárias, como plantio de arroz ou atualmente desempenhando funções variadas na roça e também na cidade, serralheiros, motorista, balconista. Alguns residem na Serra dos Barbosa, outros na cidade, e com sítios na roça, porém sua vida familiar e social, gira em torno da Serra e suas particularidades, o futebol, as festas juninas, os forrós, os aniversários, as missas, o “giro” da folia. No entanto, a folia como um todo é formada não só pelos homens que participam do “giro” tocando e cantando, mas também da assistência, composta por homens, mulheres e crianças que desempenham as demais funções necessárias para que o “giro” transcorra. (FIG.24)



FIGURA 24-A folia e suas várias gerações de foliões. Seu Nacionil, de chapéu sem “coroa” é bisavô de Alisson, logo atrás dele, e de Joeny, que segura a bandeira. Alisson é filho de Olímpio, que aparece na foto com uma toalha verde no ombro. Ambos são netos de Tuquinha que está no fundo da foto com o pé apoiado na mureta. Sua esposa, Cecília, sogra de Olímpio e avó de Alisson e Joeny, mantém uma vela acesa em suas mãos, cumprindo parte da tradição de se acender uma vela no cruzeiro da igreja da comunidade.

FONTE: Flaviana Morais Pires (2013) (arquivo pessoal de Rosenilha Fajardo Rocha)

Em minha viagem a campo em agosto de 2013, dados importantes sobre as “toadas” da folia me foram informados. Segundo Leonardo, existem cinco “toadas” que são mais executadas atualmente, a curtinha, a dobrada, a rezinha, a do Seu Nicodemos e a do Reis. Cada qual usada de acordo com o momento ritual específico ou preferência do cantador de frente. Esta informação descortinou uma nova perspectiva para o trabalho. Agora, novos dados foram acrescentados para a compreensão deste fazer musical tão imbricado de símbolos e significados.

Estrutura harmônica

As Folias de Reis da Zona da Mata mineira leste adotam em sua maioria a afinação Sol M. A Folia da Serra, no entanto define atualmente o Lá M como seu padrão de afinação. A partir dele, a harmonia é desenvolvida em torno do I, IV e V graus, ou seja, lá, ré e mi. De acordo com o folião Leonardo: “o solar acompanhando só as notas padrões que é lá, mi e ré, isso tem uma importância danada, que é isso que enche [...] dá aquele fundo musical.”

Estrutura corporal e vocal

Os corpos e as vozes

Refletindo sobre o ritual, como um dos códigos de tradução simbólica do *ehtos* e visão de mundo dos foliões, nota-se um comportamento recorrente no dia 06 de janeiro, dia de entrega da bandeira. Ao cantar na capela em adoração ao presépio, a maioria dos foliões cochila enquanto estão tocando, nesse momento de forma mais arrastada e “pesada”, manifestando física e sonoramente todo o cansaço da jornada. Observei na pesquisa de campo que somente nesse momento isso ocorre e não mais ao

longo do dia e em nenhuma outra ocasião. Seria a performance musical desse momento do ritual que conduz a tal disposição comportamental, ou tal disposição comportamental conduziria tal performance musical? Talvez seja uma situação de retroalimentação, na qual o comportamento dos foliões devolve a fonte de estímulo (a repetição de um comportamento aprendido) parte do resultado desse estímulo, mantendo assim o sistema em funcionamento, ou seja, neste momento do ritual é a ocasião de se tocar mais arrastado e de cochilar dentro da igreja.

Travassos (2007, p.195), afirma que para Blacking, as exigências da performance musical coletiva e os modos da participação individual são fatores que determinam o som gerado e também sugere que as condições de produção ou inibição da aptidão musical são sociais. Há nesse sentido, certa similaridade com a Folia da Serra, pelo menos em um caso que acompanhei durante os anos de pesquisa. Felipe Medeiros, filho do dono da folia, alguns anos atrás começou como todos os outros, inicialmente pela percussão, atualmente assume o papel de cantador de frente em substituição a algum folião mais velho, quando necessário, por cantar “igual” a um folião já falecido, no caso, seu avô Trajino. Assim, mais uma vez, pode ser notado que a performance musical da folia é simbolicamente representativa das relações sociais locais marcadas pela ênfase na família e na valorização da coletividade.

Por outro lado faz-se necessário uma reflexão sobre performance e troca de saberes, entre eles do conhecimento do universo musical da folia. Na Folia da Serra, assim como a música não se distingue do rito, a performance musical não se distingue da assimilação musical, isso pelas suas próprias características de rito onde jovens, crianças ou adultos tanto aprendem música quanto regras de conduta, tanto revelam o todo musical quanto desvelam as dinâmicas sociais.

O momento da performance, marcado pela oralidade e pela memória, é fluido, processual e dinâmico, assim como é englobante e nele se concentram a vivência musical, o tom emocional e a assimilação musical. Nas crianças e jovens desse contexto cultural a assimilação normalmente se dá pela vivência ritualizada dessa música. Segundo depoimento de Tão, “parece que de tanto ouvir, a música entra dentro da gente, e quando o a gente pega no instrumento, a gente já sabe”. Talvez essa vivência represente um jogo eficaz na assimilação da linguagem musical, pois propõe para o aprendiz um desafio: deverá executar o modelo ouvido, reproduzir o que foi visto. Ele terá que dar conta daquela complexidade musical se deseja participar da folia, ao mesmo tempo em que aguça nele a atenção para a visão, a audição e o tato, ou seja,

deixa seu corpo todo em alerta. A vivência musical é integrada (palavras, canto, movimento, instrumento) e efetiva. A música instrumental não está dissociada da vocal e nem da linguagem corporal, são integradas. Toca-se e canta-se o que foi vivido, ouvido e memorizado. Empregando uma expressão de Glaucia Lucas (2002), no corpo é onde reside a memória. Segundo Martins (2000), a performance “indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significativo e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade” (MARTINS, 2000, p.84).

Para Paul Zumthor (2007) a voz constitui em toda cultura um fenômeno central, aquilo que a anima, ocupando um ponto privilegiado. O autor reflete sobre o fenômeno da voz e sua poética própria, fisiologicamente entendida como realizadora da linguagem e como fato psicofísico próprio, ultrapassando a função linguística. Na obra *Performance, recepção, leitura*, não limitou-se apenas às “formas não estritamente informativas da palavra e da ação vocal”, mas também ampliou seu questionamento sobre a palavra e a voz poética: “sobre seus usos possuindo uma finalidade interna e uma formalização adequada a essa finalidade” (ZUMTHOR, 2007, p. 11).

Assim, em diálogo com Zumthor e Martins, demonstro como eles cantam e porque se valem de tal ou qual entonação, timbre, respiração ou ritmo (FIG.25). Desta forma, compreender o que essa performance vocal sinaliza a respeito desses foliões em sua existência social mais concreta. Partilho com Zumthor que a performance é o principal elemento constitutivo da voz enquanto recurso expressivo, pois é a “instância de realização plena”. O momento da execução de um canto é único e não reiterável. Acontece dentro de uma profusão de elementos, como diz o autor, em um “aqui e agora”. Compreendo que pensar no “cantar Reis” e nas “toadas” como performances é buscar as interações sociais e corporais ocorridas no “aqui e agora” de sua execução, possibilitando uma reflexão sobre os fatores sociais, culturais e estéticos em jogo.

Para Ruth Finnegan (2008) é preciso pensar “para além da performance”. Não é somente no momento fugidio da performance que essa palavra, essa voz se realiza, pois se ali todos os seus elementos são realizados de forma integrada, em um momento fluido, ela não surgiu do nada e nem se esgota nesse presente temporal passageiro:

A performance não é apenas um evento isolado, uma explosão pontual de som e movimento, vivendo apenas no presente [...] está também enraizada em, ou reverbera, algo mais abstrato, separável do fluxo, imbuído de memórias e conotações para seus participantes que vão além do movimento imediato. (FINNEGAN, 2008, p. 36)

Elizabeth Travassos interpreta as vozes de cantadores relacionando-as com os tipos sociais que elas mesmas, seus timbres, ritmos, respirações, indicam. Segundo suas palavras, “en el ámbito de la etnomusicología [...] varios autores están desarrollando instrumentos para analizar las propiedades de la voz cantada que indican gêneros, grupos de gusto, etnicidad, clases sociales” (TRAVASSOS, 2009). É necessário, pois, imprimir descrições de estilos vocais que indicam os acontecimentos sociais dos quais eles provém. Do que esse estilo de voz está falando, a que grupo pertence, a que gênero de manifestação está ligado, a quais grupos está historicamente construídos. A autora atenta-se em integrar à análise da voz os estilos vocais próprios de cada cantar, de estabelecer vínculos entre qualidades vocais e grupos sociais. Assim, o “cantar Reis” pode ser entendido como uma existência, um modo de estar no mundo, um dizer que implica um ato de entrelaçamento entre folião e assistência e afirma uma coletividade, uma identificação, uma sociabilidade. Segundo Zumthor,

A voz é uma forma arquetipal, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo. A voz poética nos declara isto de maneira explícita, nos diz que aconteça o que acontecer, não estamos sozinhos (ZUMTHOR, 2007, p. 86).

Santa Ceia

Vozes dueto

*1ª Dupla: Olímpio Valverde Madaleno (Voz fina)
Nilo Tavares Pires (Voz cheia)*

The musical score is written for two voices, Voz fina and Voz cheia, in a 4/4 time signature with a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are: "Ai Je - sus entre os seus a pósto oi na mais sa - gra - dau - ni ão". The Voz fina part is written on a single staff, and the Voz cheia part is written on a single staff. The lyrics are written below the notes.

FIGURA 25

Os cantos: o “cantar Reis”

A performance da Folia da Serra compreende em seu processo a execução de instrumentos musicais e o canto, o que na linguagem nativa é denominado “tocar” e “cantar Reis”. Sendo que este último é a forma mais corrente ao que denominam a performance musical como um todo. Reportando à pesquisa realizada em Portugal por Vasconcellos na obra *Etnografia Portuguesa*, vol IX, que cita notas relatadas por volta de 1880 nas províncias do Norte de Portugal, reconheço similaridades entre o “cantar Reis” dos grupos da época e o da Folia da Serra, tais como citado :

Correm os lugares e as portas. Chegando, [...] começam dois ou três a cantar, num baixo profundo, umas cantigas que seguem num estilo antiqüíssimo, desusado, e ininteligíveis ao cantar. Acabados os primeiros quatros compassos, cai-lhe o resto da rapaziada, uns de baixo, outros de falsete, que fazem uma inferneria¹¹⁰, além das carantonhas¹¹¹ visagens e trejeitos, abrindo muito a boca, arregalando os olhos e deixando, no fim de cada cantiga, um rabo muito comprido. Trazem sempre a bandeira do Santo para quem pedem. (VASCONCELLOS, 1985, p.75, apud SILVA, 2006, p.4).

Na Serra, os “trechos de Reis” são cantados por dois foliões durante a performance do grupo, podendo ser percebidos como canções ininteligíveis a uma escuta mais superficial, tanto em sua estrutura semântica, quanto musical. Mesmo aguçando minha escuta como pesquisadora, algumas vezes preciso utilizar o recurso de me atentar à “leitura labial” para uma melhor compreensão do “trecho”. O sistema de pergunta e resposta citado acima também é utilizado, porém com uma variação: os foliões cantam apenas em duplas, nunca o grupo todo. Uma dupla pergunta e outra dupla responde. Similaridade também é apresentada ao que se refere às finalizações, ambos de forma prolongada. E, por fim, os foliões da Serra também sempre trazem a Bandeira dos Três Reis para a qual pedem, doam e agradecem. No livro, lançado em 2002¹¹² é descrito que cantar os Reis, esperar os Reis, correr os Reis ou tirar os Reis são denominações ainda utilizadas em Portugal. Na Serra, a pequena alteração de “cantar os Reis”, para “cantar Reis” como é o uso dos foliões, pode se enquadrar no que Hosbawm (1997) classifica como costume. Algo mutável, que permite inovações, mas que permanece compatível ao precedente. Assim, reflito que parte da performance encontrada na Folia de Serra, no caso, a denominação “cantar Reis” para expressar a

¹¹⁰ Inferneria remete à gritaria.

¹¹¹ Carantonha significa cara feia, careta.

¹¹² “Festas e Tradições Portuguesas”, publicado pelo Círculo dos Leitores.

ação performática em si, é vinculada à matriz performática das folias portuguesas, mesmo que o costume tenha alterado parcialmente essa denominação, mas dela não se desvinculando.

O “cantar Reis” enquanto ação performática está diretamente ligada à afinação característica de cada folia. Na Serra, a afinação de Lá M, segundo alguns foliões exige muito da voz. Nos primeiros dias, começam cantando bem, mas à medida que os dias do “giro” vão passando, há um maior esforço vocal. Alguns até acham que seria importante cair um pouco a afinação. Justificam que os foliões mais velhos já não vão aguentando cantar mais. Os mais novos, por sua vez, ainda não tem uma afinação muito apurada para cantar neste tom. No entanto, a maioria dos foliões é irredutível em se manter a tonalidade de Lá M devido ao costume local arraigado.

Refletindo sobre o “trecho de Reis” Lá pra banda do Oriente

O “trecho” de Reis a ser analisado é denominado “La pra banda do Oriente”, gravado em 06/01/07, dia de encerramento do “giro” da Folia da Serra, dentro da igreja da comunidade, com a duração de 40:54. Trata-se de um “trecho” de Presépio, que canta a Anunciação dos Três Reis ao nascimento do Menino Deus. Conjugado a esse “trecho”, analiso a “toada” que o acompanha. Reily, em seu estudo sobre as folias de reis, observa que “os cantos são [...] em “toadas” polifônicas (estruturas melódicas) para versos de quatro linhas, e a maioria das “toadas” pode ser notada em compassos 2/4 ou 4/4(REILY, 2002, p.33)”. O “trecho” analisado, conforme a estrutura semântica própria da Folia de Reis é composto por versos de quatro linhas, rimando a segunda linha com a quarta. A “toada” apresenta um caráter polifônico em compasso quaternário, sendo que o sanfoneiro intercala os cantos com solos fixos àquela toada ou com possíveis improvisos.

Alair esclarece sobre esse “trecho”:

“ é um “trecho” muito importante, uns dos primeiros “trecho” da Folia de Reis, esse “trecho” de Reis aí. Eu canto mais ele é dia 06. Eu gosto de cantá ele dia 06. Eu canto nas casa tamem, alguém que pede. Mas ele é um “trecho” muito completo. Num fica inventando muita coisa, mais fala a coisa completa. Então é um “trecho” que eu uso mais pra mim cantá em Presépio. Mas cê num precisa de usá ele só em Presépio. Cê pode pará ele antes de chegá em Presépio.”(Alair, em depoimento colhido em 11 de agosto de 2013)

Na representação da viagem dos Três Reis, nesse momento da performance, os foliões encontram o menino Deus nascido, representado pelo presépio montado dentro da igreja e para o qual vão se dirigir, cantar e adorar. Na ocasião dessa gravação, a dupla de cantadores de frente foi composta por Alair (“voz cheia”) e Olímpio (“voz fina”) e a dupla de trás, na “resposta”, por Lélío (“voz cheia”) e Paulinho (“voz fina”). Os prolongamentos do canto ocorrem entre o tempo (1) de um ciclo quaternário e o tempo (3) do próximo ciclo de quatro tempos, que é onde se inicia o canto. Quanto à prosódia, ocorre a interrupção das palavras nesses mesmos momentos, independente se inteligível ou não. Os foliões ao cantar e tocar esse “trecho” realizam uma sequência de movimentação corporal.

Ao soar as primeiras notas da “toada”, tiram os chapéus, num gesto de saudação e respeito. Cantam de pé, até o momento da adoração. Iniciam abençoando a casa santa, e daí começam a cantar à viagem dos Três Reis a procura do menino, desde o aparecimento da estrela guia, até a jornada, do Oriente à gruta de Belém. Quando é cantado “vamos todos ajoelhar”, todos se ajoelham, e nessa posição continuam tocando e cantando, representando a adoração dos Três Reis ao menino, dando seus presentes e adorando-o. Ao cantarem, “vamos todos alevantar”, levantam-se e seguem cantando e tocando.

Agora o canto é de conselho: “volte por outros caminhos, pra ir pro seus estados, pra desviar do Eroides, como foram avisados”. Quando cantam o verso “despeço da casa santa” dão um passo atrás, sem dar as costas para o presépio, cantando: “damos glória a Jesus, vamos beijar o presépio, fazendo o sinal da cruz”. Ao término, tiram novamente os chapéus em sinal de respeito, e, seguindo a fila em que se encontram, um a um beijam e reverenciam o presépio, fazendo o sinal da cruz. Alguns deles agradecendo, outros fazendo pedidos àquele símbolo sagrado.

Relacionando a etnografia, o depoimento dos foliões e a análise de Falbo (2010), reflito sobre o conceito de “grão da voz”, onde a “presença da voz” (FALBO, 2010:220) significa a presença de um indivíduo que faz uso de sua voz falando ou cantando, nela estando inscrito o corpo de quem a emite. A ela também está ligada o aspecto material, concreto, corporal da identidade individual, explicitando traços pessoais e culturais desta identidade. A voz de Alair, cantador de frente, num cantar vigoroso, notado no esforço evidenciado pelas veias estufadas do pescoço e em seu rosto vermelho, demonstra físico e vocalmente a energia da voz de frente da folia,

aquela voz que “escora¹¹³” as demais. A voz inconfundível de Lélío, cantador da dupla de trás, reconhecível por qualquer folião da Serra, representa o timbre típico do cantador caipira. No depoimento seguro e autêntico de Wanor, sanfoneiro folião, identifica-se o profundo conhecedor e propagador dos preceitos e tradições familiares dos rituais da Folia da Serra.

Assim, indícios de significados e impactos que a música provoca nos sujeitos podem ser reconhecidos. A observação da movimentação corporal e expressão vocal dos foliões ao longo do ritual, o reconhecimento da música como condutor dessa movimentação e expressão, e a consideração do cantar e o tocar como os eixos de sustentação da música, demonstram, nesse contexto, a ocorrência de uma unidade corporal/vocal. Presumo ser essa unidade um dos disparadores da geração e manutenção do sentimento de pertencimento e da identificação ao ritual como um todo. Unidade representada através de códigos simbólicos apreendidos e reproduzidos coletivamente, podendo conceder um sentimento de pertencimento e identidade aos membros da folia, e desses aos Três Reis e ao contexto ritual e funcional da folia, no tempo e espaço ao longo dos anos.

¹¹³ “Escora”, usado no sentido de apóia.

LA PRA BANDA DO ORIENTE

I

"Deus os salve a casa santa
Aonde Deus fez a morada
Aonde mora o cálice bento
E a hóstia consagrada

II

Lá pra banda do Oriente
Uma estrela apareceu
Os pastor anunciavam
Que o rei do mundo nasceu

III

Os Três Reis então saíram
Daquela ingrata cidade
De novo a estrela apareceu
Com fulgor e claridade

IV

Percorreram a cidade
Aonde era o destino
Pra ver se encontrava
Aonde estava o menino

V

Lá na gruta de Belém
A estrela deu seu brilho
Aonde foram encontrar
José e Maria e seu filho.

VI

Ali chegaram os Três Reis
Vieram do Oriente
Pra fazer adoração
E ofertar seus presentes

VII

Já que haja adoração
Vamos todos adorar
Em nome do pai eterno
Vamos todos ajoelhar

VIII

Aprostadados como estamos
Ali abre o seu tesouro
O donativo que oferece
É mirra, incenso e ouro

IX

Brechô foi o primeiro
Que no tesouro chegou
Ouro ele ofereceu
Ao amado Redentor

X

O Gaspar foi o segundo
Aos pés de Cristo ajoelhar
Incenso ele oferece
Para o seu trono incensar

XI

Baltazar foi o terceiro
Por ser o último dos Três
Mirra ele oferece
Ao Menino Rei dos reis

XII

Acabada a adoração
Que fizemos ao Senhor
Vamos todos levantar
Damos louvor ao Criador

XIII

Volte por outros caminhos
Pra ir pro seus Estados
Pra desviar do Eroides
Como foram avisados

XIV

Despeço da casa santa
Damos glória a Jesus
Vamos beijar o presépio
Fazendo o sinal da cruz"

A análise criteriosa da música da Folia da Serra apresenta, pois, um universo sonoro fértil para discussões profundas, revelador de múltiplas possibilidades investigativas, onde a música pode ser compreendida não somente como o mote do ritual da folia, mas, principalmente como o arcabouço simbólico da comunidade da Serra. “Quer enfatizemos no som humanamente organizado, numa experiência tonal relativa a pessoas, ou na humanidade sonora e saudavelmente organizada, numa experiência comum relativa a sons” (Blacking, 1973), a dedicação agora deve ser a de não mais separar o evento sonoro, simbólico, semântico e estrutural, da sociedade. Concordo, então, que um dos grandes avanços da etnomusicologia na atualidade seja propor uma abordagem em que não haja diferença entre som, cantos e instrumentação, gestos e sentimentos dentro da nossa sociedade e sim, como a música e sentimentos se inter-relacionam dentro da sociedade. “A função da música na sociedade é a de promover uma humanidade sonoramente organizada através do incremento da consciência humana” (Blacking, 1973). Essa forma de pensamento em muito se aproxima à forma com que a comunidade da Serra lida com a música da folia, resignificando seus preceitos, ritos e mitos através dela.

Em conformidade com os estudos realizados por Tugny (2011) com os povos Tikmu’um, para eles, estão “o som a serviço do sentido, a música a serviço do texto, a metáfora a serviço de uma imaginação indígena” (TUGNY, 2011, p.4). Na Folia da Serra, parece o som, os padrões sonoros produzidos estarem a serviço do sentido, o que se deseja representar a cada momento ritual. A música, a “toada”, a serviço do texto cantado complementando-o. E, a metáfora, a serviço de uma imaginação foliã, a representação da viagem dos Três Reis.

Capítulo 5

Religiosidade, tradição e pertencimento na performance musical da Folia de Reis da Serra

No contexto da folia da Serra os conceitos de religiosidade, tradição e pertencimento são pilares para a sustentação dos valores compartilhados pelo grupo e permeiam toda a expressão musical do ritual da Folia de Reis. Neste capítulo, abordo os três conceitos mencionados entendendo-os como fundamentais para a efetivação da prática musical da folia. A análise que se segue é realizada num contraponto entre a fala nativa e o discurso científico revelando as concepções da performance no fenômeno pesquisado.

Religiosidade

Muitos dos elementos que fazem parte do sistema religioso da Igreja Católica se fundem com a maneira peculiar deste grupo vivenciar sua fé. Ao longo da dissertação descrevi momentos do “giro” em que essa fusão é evidenciada. Trago para reflexão alguns desses momentos. O primeiro trata-se do ritual de “cantar na mesa”. Os foliões nesse momento do ritual cantam o “trecho” chamado por eles de “Santa Ceia”. Após esse canto, como um segundo momento do ritual de “cantar na mesa”, as pessoas “comungam” do pão e do vinho oferecido pela dona da casa visitada. Dentro do contexto devocional da folia, vivenciam assim, um dos maiores dogmas da Igreja Católica, o momento da comunhão do corpo e sangue de Cristo.

Na performance da folia, detecto outra forma representativa desta fusão. Trata-se do cantar de um “verso” que contém certa semelhança com a canção Cálix Bento¹¹⁴. Este “verso” na Folia da Serra faz parte de um “trecho de Reis” de “adoração” que é cantado dentro da Igreja no dia 06 de janeiro. No caderno de Alair, este “trecho de Reis” contém 17 versos, sendo que este número pode variar ao longo a performance devido à lembrança do cantador de frente. Este “trecho de Reis” pode ser considerado um “trecho” de “adoração”, pois descreve desde o aparecimento da estrela guia aos Três Reis Magos, o caminho percorrido por eles, a chegada à lapinha onde nasceu o menino Jesus, até a adoração e louvor ao Redentor. Durante a performance os foliões entram na

¹¹⁴ Esta canção que se tornou muito popular no Brasil surgiu de uma adaptação que o músico mineiro Tavinho Moura fez dos festejos religiosos das Folias de Reis.

igreja tocando o “estribilho” e se posicionam em frente ao altar. Cantam então o “verso” reverenciando o sacrário¹¹⁵ que ali se encontra. Reverência diante do sacrário é também praticada pelos católicos, principalmente pelos padres e ministros da eucaristia. Transcrevo a seguir como é a letra deste “verso” cantado pelos foliões da Serra:

Oi Deus vóis salve ô Casa Santa
Ai onde Deus fez a morada
Ai onde serve o Cális Bento
Oi e a hóstia consagrada

Este “verso” é apresentado pela Folia da Serra de forma diferenciada da canção de Tavinho Moura tanto na letra quanto na melodia. A ocorrência de tal mudança pode levar a discussão ao que se refere às mudanças e continuidades existentes dentro do contexto da cultura popular que permitem sua permanência no tempo. Cabe aqui também a reflexão sobre a questão da apropriação de determinado patrimônio imaterial e seus desdobramentos em outros contextos. Não sendo este o foco do trabalho, esta reflexão fornecer pistas para futuras pesquisas sobre patrimônio imaterial.

Outro exemplo da maneira própria destas pessoas vivenciarem sua religiosidade se aproximando dos preceitos católicos é o gesto comum entre os foliões e “assistência” de se ajoelharem diante da bandeira da folia com a imagem dos Três Reis, a beijarem e fazerem seus pedidos a ela. Este gesto também pode ser visto como uma analogia a uma prática recorrente entre os católicos. O mesmo gesto é feito por estes diante da imagem de seus santos de devoção.

Diante desta última consideração acerca da religiosidade dos participantes da folia, faço um recorte sobre as várias formas de relação do grupo com os Três Reis Magos. Uma delas é a forma de o nomearem. Diferentemente de outras Folias de Reis que os chamam de “Santos Reis”, na comunidade da Serra eles são denominados de “Os Três Reis do Oriente”, como esclareceu a ministra da eucaristia da Igreja da Serra. Segundo ela, na comunidade da Serra os Três Reis Magos são chamados de “Os Três Reis do Oriente” e não de santos. A denominação de “Santos Reis” muito utilizada entre as folias parece remeter a prática comum entre as pessoas que participam das Folias de Reis, seja como folião ou “assistência” de fazerem pedidos e promessas aos Três Reis Magos. Na prática católica, os fiéis pedem e agradecem aos seus santos de devoção, na

¹¹⁵ Sacrário ou tabernáculo é o local onde se deve conservar o vaso sagrado para os católicos. Vaso este com tampa onde se guardam as hóstias ou partículas consagradas. Seu desenvolvimento e regulamentação pelas autoridades eclesiais resultam de um cuidado e devoção fomentados pela Igreja católica ao longo dos séculos com o intuito de realçar a adoração devida ao Cristo substancialmente presente nas espécies consagradas.

folia pedem e agradecem aos “Santos Reis”. Considero que a nomeação possa vir desta analogia.

A prática das pessoas de fazerem promessas e agradecerem aos Três Reis Magos as graças alcançadas também faz parte do universo simbólico da Folia da Serra. Porém, a substituição da denominação de “Santos Reis” por “Os Três Reis do Oriente” pode denotar uma ambiguidade: apesar de lhe pedirem graças e pagarem promessas a eles, ideologicamente, como cristãos, os Três Reis não poderiam ser santos. Considero que o que faz com que este grupo creia na onipotência dos Três Reis do Oriente seja a fé que move estas pessoas e a tradição de se pedir e agradecer as graças alcançadas a eles. Durante a pesquisa de campo, foram muitos os relatos de pedidos e graças alcançadas através dos Três Reis Magos. Cito o caso de Wanor, sanfoneiro da folia, que disse ter uma graça alcançada através de uma promessa feita aos Três Reis. Devido a sua profissão de serralheiro, certa vez sofreu um acidente e teve a ponta de um de seus dedos e seu respectivo tendão cortados. Imbuído de sua profunda fé, fez então uma promessa aos Três Reis para que pudesse continuar tocando a sanfona na folia. Disse considerar o fato de ter se recuperado e continuar tocando o instrumento uma graça alcançada através de sua fé no poder dos Três Reis.

O catolicismo popular tradicional tem como referência central a comunidade local, onde a pertença religiosa se define pela situação geográfica e política. Os laços sociais são construídos e cimentados pela religião, que produz um forte consenso sobre valores e visões de mundo que tendem a ser partilhados por todos. Os valores religiosos se reproduzem por força da tradição (STEIL, 1997, p.79).

De acordo com as considerações iniciais, foi demonstrado que neste grupo vinculado ao catolicismo popular, ocorre a coesão entre o que é construído segundo a religiosidade local e o que é sedimentado conforme os princípios da Igreja Católica. As práticas e crenças reconhecidas socialmente representam a forma peculiar deste grupo vivenciar sua experiência religiosa. Vera, como ministra da eucaristia da comunidade, pondera sobre a questão da nomeação dos Três Reis Magos com a propriedade de uma agente religiosa leiga. Refletindo sobre a prática do catolicismo popular neste contexto cultural, concordo com a definição de Stein que o considera como “um sistema religioso [...] compreendido dentro de uma lógica contratual de relações interpessoais, e mantido por um corpo difuso de agentes religiosos leigos” (STEIL, 1997, p.76).

Verifico então, que a assimilação de práticas socialmente reconhecidas, como a nomeação dos Três Reis do Oriente e os pedidos de graças feitos a eles são incorporadas ao ritual. No tempo sagrado do “giro” da folia é que se situa o cumprimento das promessas feitas no tempo cotidiano aos Três Reis. É durante a performance da folia que traços distintivos do catolicismo popular praticado pelo grupo são evidenciados, como o gesto das pessoas se ajoelharem diante da bandeira em reverência aos Três Reis. Da mesma forma que a performance se reproduz e se recria ao longo do “giro” da folia, os laços sociais e religiosos são construídos e fortalecidos a cada visita da folia. Assim, as visões de mundo e os valores sociais e religiosos são partilhados e reproduzidos por meio da tradição.

Os traços da religiosidade também são verificados nos aspectos estéticos. A bandeira da Folia da Serra é composta por: um tecido no qual a imagem dos Três Reis é costurada, um véu que cobre esta imagem e por fitas que cobrem este véu. Estes objetos formando um corpo único sintetiza a devoção do grupo. Durante a performance da folia, depositar fitas e donativos na bandeira e segurá-la por alguns instantes reafirma a fé e os laços sociais. Bitter (2006) citando Hubert e Mauss (1999) diz ser o véu, de ocorrência frequente em vários rituais “um sinal de separação, e portanto, uma consagração” (BITTER, 2006, p. 15). Na Folia da Serra, um gesto recorrente entre as pessoas ao se ajoelharem diante da bandeira e a beijarem é o de levantarem véu e as fitas para tocarem ou beijarem a imagem dos Três Reis. Dessa forma, aponto não ser somente o véu, mas também as fitas estes locais de consagração, onde se sai do lugar comum, o cotidiano, para se entrar no local tornado sagrado, a imagem dos Três Reis (FIG.1).



FIGURA 1- Vera segura a Bandeira dos Três Reis. Wanor se ajoelha, tira o chapéu e beija a Bandeira que se encontra com o véu levantado.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014)

Outro ponto relevante a ser considerado é a ética do catolicismo popular. Autores como Gonzales, Brandão, Irarrazaval (1993) e Steil (1997) apontam que a ética do catolicismo do povo latino-americano é relacional, baseada na família e consolidada na religião. Desta forma, a ênfase religiosa não se encontra no indivíduo, mas na teia de relações cotidianas e laços sociais entre as pessoas e entre o mundo terreno e o mundo sagrado. Assim, valores e visões de mundo em consenso são partilhados por todos. Marislei¹¹⁶, que é neta, filha, esposa, tia e mãe de foliões, refletindo sobre o que significa para ela o momento da Mesa¹¹⁷ durante o “giro” da folia diz:

[...] eles fazem essa Mesa da Santa Ceia igual em todas Casa de Almoço. Canta, renova todo dia, todo dia eles canta [...]. Todo dia a gente tá renovando aquilo que Cristo fez. Nós tamos multiplicando os nossos pães, multiplicando a nossa fé, a nossa religião, todos os dias.

Uma análise superficial poderia indicar que como somente os foliões cantam na Mesa, apenas eles estariam fazendo esta renovação de sua fé diante da Mesa. Porém pelo discurso apresentado nota-se que todo o grupo é inserido naquele momento de renovação. Nesta fala, a visão de mundo local pode ser identificada. Sugere uma aproximação entre os sujeitos do mundo terreno (foliões e assistência) e o mundo sagrado (Cristo), e entre os mundos cotidianos e o religioso ao explicitar que, diariamente, durante este momento da performance, estão multiplicando os seus pães, bem como a fé e religião do grupo.

A junção desses universos simbólicos estão na base da performance da Folia. Performance essa que pode ser concebida como “comportamento restaurado” em relação às circunstâncias sociais e pessoais, como apontam as perspectivas de Schechner (2006). Para o autor, os eventos da vida cotidiana e as ações que são tidas como “um comportamento” são construídos a partir de comportamentos anteriormente experienciados. O cotidiano está sendo desta forma construído a partir de pequenas

¹¹⁶ Marislei A. Moraes Pires Madaleno depoimento colhido em 21/08/13, na venda das Palmeiras, na qual ela e o marido são proprietários.

¹¹⁷ Momento da Mesa citado anteriormente na página 47 do capítulo 1.

partes de comportamentos rearranjados e acomodados de acordo com determinadas circunstâncias. No entanto, alguns eventos e comportamentos podem ocorrer somente uma vez, e seu “ineditismo” é demonstrado de acordo com o contexto e das variadas formas com que o comportamento pode ser organizado e executado. Daí o evento resultante pode parecer novo, mas suas partes formadoras, quando separadas e analisadas revelam-se então como “comportamentos restaurados”, ou ainda de acordo com Schechner (2006), comportamento duas vezes vivenciado.

Analisando a fala de Marislei sob esta perspectiva, observo a ocorrência deste tipo de comportamento. A declaração de que “eles fazem essa Mesa da Santa Ceia igual em todas Casa de Almoço”, é uma explicitação do comportamento cotidiano presente na performance dos foliões. Refere-se assim às ações físicas ou verbais que são realizadas não pela primeira vez, mas reiteradamente. E quando prossegue dizendo: “Canta, renova todo dia, todo dia eles canta [...]. Todo dia a gente tá renovando aquilo que Cristo fez”, considero que aí o comportamento restaurado se apresenta, pois na performance da folia cantar e renovar todo dia o que Cristo fez revela a construção do cotidiano sendo feita a partir das porções formadoras do comportamento, rearranjados e acomodados para o momento da Mesa. O evento resultante, ou seja, a performance daquele momento ritual pode parecer “nova” devido as mudanças que normalmente ocorrem, como variações na “toada”, na dupla de cantadores e no revezamento dos foliões na execução dos instrumentos. Porém ao se separar suas partes formadoras, o cantar na mesa, a “comunhão” do pão e do vinho, estes se apresentam como “comportamentos restaurados”, vivenciados mais de uma vez.

Schechner sinaliza ainda que as pessoas ao realizarem as ações podem não estarem cientes que estão executando esta porção de comportamento restaurado. Observo que no ritual, a performance imita a religiosidade cotidiana. Finalizando seu depoimento sobre o assunto, Marislei explicita essa imitação da religiosidade local: “Nós tamos multiplicando os nossos pães, multiplicando a nossa fé, a nossa religião, todos os dias”. O comportamento restaurado é assim realizado inconscientemente na maneira com que a folia cumpre com sua obrigação no ritual. (FIG.2)



FIGURA 2- A folia canta diante da mesa cumprindo com sua obrigação na “casa de almoço”.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014)

No que se refere à família como base da ética do catolicismo popular, tal afirmação pode ser constatada na comunidade da Serra. O folião Tuquinha¹¹⁸ afirma:

A Folia de Reis e a minha família é tudo, pra mim é tudo, sinceramente! Que a gente já vem de muitos anos, criado nessa folia, deusde mulequim, acompanhando a folia, a gente ama essa folia, tem muita fé mesmo nos Três Reis, então é tudo que a gente tem!

Neste depoimento pode ser observada a importância que o folião dá a Folia de Reis, a família e a fé aos Três Reis. Afirmando que foi criado nessa folia desde pequeno sugere que a partir de muito cedo os familiares compartilham da devoção aos Três Reis Magos. Ao incluir todos da família se referindo a ela como “a gente” e, prosseguindo, “ama essa folia, tem muita fé nos Três Reis”, reitera os laços afetivos e religiosos presentes no cotidiano familiar. Ao declarar que Folia, família e fé “é tudo que a gente tem” coloca em pé de igualdade a importância destes três elementos para o grupo familiar. Assim, família aliada à folia e a fé aos Três Reis representam os pilares das relações interpessoais entre os atores sociais. A foto abaixo ilustra tal situação (FIG.3).

¹¹⁸ Tuquinha, depoimento concedido no dia 06/01/2013 durante o “giro” da folia, enquanto esperávamos os foliões chegarem para se encontrar e iniciar o “giro” daquela noite.



FIGURA 3- À esquerda, o folião Nilo canta na casa de seu filho folião Dênis, que na foto olha atento para o pai. Ao fundo, segurando a bandeira, Dona Sônia Ramos Pires, esposa de Nilo e Solange Pinheiro de Araújo, esposa de Dênis. Esta foto sintetiza a tríade que sustenta o *ethos* deste grupo: família, fé e folia.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014)

Fazendo um recorte da performance musical da Folia da Serra durante seu “giro”, foco aqui no momento ritual chamado por eles de “cantar na mesa”. Conforme já citado anteriormente, nas “casas de almoço”, os foliões, após fazerem a “chegada”, cantam na mesa reverenciando o pão, o peixe e o vinho expostos nesta. Os “trechos de Reis” cantados durante esta performance estão ligados ao tema da Santa Ceia celebrada por Jesus junto aos seus discípulos e a “toada” escolhida será de acordo com a escolha da dupla da frente ou de acordo com o gosto do dono da casa. Essa escolha é feita levando-se em conta a casa em que estão visitando. De acordo com o local da visita, os foliões já sabem o que o dono da casa prefere. Desta forma, cantam o “trecho” e a “toada” que mais o agradará. Há neste contexto uma estreita relação entre o comportamento musical dos foliões e os repertórios musicais escolhidos. Transcrevo abaixo um “verso” do “trecho de Reis” denominado por eles de “Santa Ceia”. Sua transcrição completa encontra-se no anexo do trabalho. Trata-se de um “verso” em que saúdam a Mesa onde se encontram o pão, o vinho, os peixes e o quadro da Santa Ceia. Faz também alusão à recordação ao ocorrido durante a última Ceia de Jesus com seus apóstolos. Assim, ao longo desta performance representam a semelhança desta passagem bíblica.

“Deus vós salve a mesa posta
Alumiada de luz
Recordando os passados
Da Ceia do Bom Jesus”

Como este instante da performance é relacionado com a Santa Ceia e, portanto, com a comunhão da Igreja Católica, há também uma profunda relação entre os dogmas litúrgicos e as práticas vivenciadas pelo grupo. Isto é explicitado ao final da cantoria, onde todos pegam um pedaço de pão molham no vinho e o levam à boca. Em seguida pegam um pedaço de peixe e também o levam à boca, numa representação da comunhão mencionada. A passagem bíblica na qual é baseada essa representação está contida em Lucas 22: 19-20 e diz assim:

Tomando o pão, deu graças, partiu-o e o deu aos discípulos, dizendo: "Isto é o meu corpo dado em favor de vocês; façam isto em memória de mim". Da mesma forma, depois da ceia, tomou o cálice, dizendo: "Este cálice é a nova aliança no meu sangue, derramado em favor de vocês".

Béhage (1984) sugere que, num contexto ritual religioso específico, a performance musical possui uma “funcionalidade orgânica” própria que contribui para a expressão dos significados socioculturais do ritual. E afirma que nestes contextos as relações citadas anteriormente são tão profundas que a performance musical parece genuína da própria liturgia. A performance musical se funde com a prática da religiosidade popular vivenciada pelo grupo no momento ritual de Cantar na Mesa se entrelaçando numa imbricada teia simbólica, onde o que é representado na performance é fundido com o que é vivido como experiência religiosa (FIG.4).



FIGURA 4- Seu Nicodemos molha o pão no vinho e “comunga”, numa semelhança do gesto realizado durante a comunhão da igreja católica.

FONTE: registro etnográfico em campo (2014).

O repertório musical pelo qual a folia se expressa também é impregnado desta relação entre as práticas experienciadas e os preceitos litúrgicos. O folião Nilo¹¹⁹ esclarece como se estrutura o repertório da folia: “A música até tem gente da fulia que inventa mesmo. Inventa alguma, a gente fala é “toada”. Agora a letra ali, aquilo é tirado na Bíblia!” O discurso exprime como se dá a criação do repertório da Folia da Serra. As “toadas” são criadas pelos próprios foliões, sendo às vezes bem antigas e repassadas oralmente ao longo dos anos, e às vezes são criações mais recentes que aos poucos vão sendo incorporadas à rotina performática da folia. Com referência aos “trechos de Reis”, Nilo é categórico ao afirmar que são retirados da Bíblia. Durante a inserção no campo observei entre os foliões que a Bíblia é citada de forma recorrente para explicar o significado dos “trechos de Reis” que cantam. Não só dos “trechos de Reis”, mas também de situações cotidianas.

Seu Nacionil¹²⁰, patriarca da Folia da Serra, indagando a um grupo de pessoas que conversavam com ele sobre genealogia, inclusive eu, cita a Bíblia como fonte de referência: “Quantas geração tem no mundo? [...] A nossa família? [...] A família é assim ó: é filho, neto, visneto, tataraneto. Já os filhos do tataraneto, tem nada seu. Cê lê a escritura sagrada, cê lê que cê sabe!” Considero oportuno trazer para reflexão o estudo de Ecléa Bosi sobre memória de idosos. A autora, em seu livro *Memória e sociedade: lembrança de velhos*, afirma que a memória “poderá ser conservação ou elaboração do passado, mesmo porque o seu lugar na vida do homem acha-se a meio caminho entre o instinto, que se repete sempre, e a inteligência, que é capaz de inovar” (BOSI, 1994, p. 68). A fala de Seu Nacionil demonstra que entre a elaboração e a conservação do passado, sua memória percorre a linha tênue entre o instinto, declarando que “a nossa família é assim ó: é filho, neto, visneto, tataraneto”, e a inteligência que inova, quando justifica sua colocação pela leitura da Bíblia. Por sua condução, os temas em conversas com ele eram constantemente os mesmos: a família e a folia. Suas colocações, no entanto, eram a cada conversa uma surpresa. A referida conversa, por exemplo, foi iniciada por ele com a intenção de colocar um desafio para seus interlocutores. “Quantas

¹¹⁹ Nilo, entrevista realizada no dia 10/08/13.

¹²⁰ Seu Nacionil, em conversa registrada na manhã do dia 06/01/11, entre um intervalo da performance da folia na casa visitada após a cantoria nas Cruzes.

geração têm no mundo?” Seu Nacionil, que se considera iletrado, segundo os padrões da língua formal, é, ao seu próprio modo, profundo conhecedor do texto bíblico e o maior detentor da memória histórica da Folia da Serra.

Steil (1997) declara que nos contextos do catolicismo popular tradicional, a Bíblia é a referência central do sistema de crenças e práticas. Para o autor a presença dos ensinamentos bíblicos se dá de forma basicamente oral sendo o acesso à palavra escrita realizada principalmente pela memória coletiva. O conceito de memória coletiva, na perspectiva de Halbwachs (1990), é concebido como “o processo social de reconstrução do passado vivido e experimentado por um determinado grupo. [...] Este passado vivido é distinto da história, a qual se refere mais a fatos e eventos registrados, independentemente destes terem sido sentidos e experimentados por alguém” (HALBWACHS, 1990, p. 130). Entre os foliões e a assistência, com poucas exceções, o acesso à palavra escrita da Bíblia é feito oralmente e faz parte da memória coletiva, tal como a maioria dos saberes partilhados por eles. É prática usual tanto a explicação de algum fato rotineiro quanto de algum “trecho de Reis” através de passagens bíblicas. Essas explicações são fornecidas ao interlocutor de maneira categórica. Não manifestam dúvida alguma quanto à passagem bíblica que determinado “trecho de Reis” se refere. As explicações às vezes seguem acompanhadas da referência ao autor de determinado trecho da Bíblia, sendo comum a menção ao profeta Isaías. Transcrevo a seguir um “verso” de um “trecho de Reis” que exemplifica esta afirmação:

Conforme estava escrito
pelo profeta Isaías
que haverá vir ao mundo
o verdadeiro Misias.

Este “trecho de Reis” é chamado por eles de “conforme estava escrito”. Tal denominação remete ao ato de se inspirarem em passagens bíblicas para escreverem o Trecho de Reis. E, na Bíblia, no livro de Isaías (Is 9.6), é dito:

Porque um menino nos nasceu
um filho nos foi dado
e o governo está sobre seus ombros.
E ele será chamado
Maravilhoso Conselheiro, Deus Poderoso,
Pai Eterno, Príncipe da Paz.

Comparando os dois textos podem ser reconhecidos traços do texto bíblico no texto da folia. Neste, no entanto, prevalece a linguagem coloquial sobre a linguagem formal daquele. De acordo com Steil (1997), o texto escrito da Bíblia ao ser emitido

oralmente passa por uma “inculturação¹²¹”, um processo pelo qual o texto passa a circular sob a forma de histórias, relatos de milagres, dentre outros. No contexto da Serra, sob a forma de narrativas do cotidiano e dos “trechos de Reis”. O autor sugere ser esta circulação “um trabalho coletivo de *bricolagem*¹²² que busca reunir numa narrativa local os fragmentos bíblicos” (STEIL, 1997, p.81). Através de uma narrativa que se aproxima ao cotidiano rural e ritual da folia, o “trecho de Reis” “Nascimento de Jesus” narra desde a anunciação do nascimento de Jesus, passando pela viagem dos Três Reis até o momento da adoração destes ao menino. Eis alguns “versos” deste “trecho”:

Os Treis Reis então formarão
de 3 partes diferentes
em seus caminhos seguirão
procurando o onipotente.

Emoção de alegria
sentiram todos iguais
encontraram o menino
rodiado de animais.

Para perto caminharam
De seu puro coração
Pondo os juelhos em terra
Começaram adoração.

E, a mesma passagem, porém no texto bíblico: “Eis que magos vieram do oriente a Jerusalém. Entrando na casa, acharam o menino com Maria, sua mãe. Prostrando-se diante dele, o adoraram” (Mateus 2, 1. 11-12). Desta forma, numa narrativa local, os foliões criando seu “trecho” denominado “Nascimento de Jesus”, remontam tal passagem bíblica. Reily ao analisar relação entre a religiosidade popular e o catolicismo oficial, aponta que as narrativas nos contextos das Folias de Reis são recriadas e muitas vezes vão além dos textos litúrgicos. “Ao se apropriarem de temas cristãos, os foliões tem sido seletivos, [...] reconfigurando o material de uma maneira que o inclui em suas experiências de vida” (REILY, 2002, p.160). No giro de 2013, Tuquinha¹²³ me contou uma história sobre o nascimento do menino Jesus que a mãe

¹²¹ Segundo o Dictionnaire Oecuménique de Missiologie inculturação significa: troca nos dois sentidos, do Evangelho relativamente à cultura e da cultura para o Evangelho. José Nunes, op in “Teologia da Missão- Notas e Perspectivas”, Obras Missionária Pontíficas, 2008.

¹²² Lévi- Stauss, no livro *Pensamento Selvagem*, define o processo de *bricolage* como o deslocamento de termos de um sistema classificatório para outro construindo significados diversos em função dos novos arranjos obtidos.

¹²³ História contada por Tuquinha, durante o giro da folia em 04/01/13 no banco em frente a Venda das Palmeiras, de propriedade de sua filha Marislei e de seu genro folião Olímpio, onde conversávamos sobre o falecimento de seu pai, Seu Nacionil no ano anterior , e ele me contava sobre sua infância na roça.

dele, Maria Tavares Pires, conhecida como dona Mariquinha contava para ele: “O galo foi o primeiro a anunciá que Jesus nasceu. Cantô: Jesus Cristo já nasceu! O boi berrô: Onde? O cabrito respondeu: em Belém! O pato: Vamô lá”!

Ao contar essa história imitava o som que os animais emitiam de acordo com a entrada de cada um na narrativa. Esclareceu que era dessa forma que a mãe ensinava para os filhos sobre o nascimento de Jesus. Neste caso, o mito do nascimento do menino Jesus é recriado através da visão de mundo local e integrado ao cotidiano dessas pessoas. Desta forma, a oralidade suplanta a língua escrita de forma eficaz no que concerne à religiosidade popular. A oralidade reforçando a certeza de que o menino nasceu entre os animais, aproxima o mito do cotidiano local. É muito presente na fala do grupo a escolha que Jesus fez de nascer desta forma simples. Alair¹²⁴, disse: “a vontade de Deus, que ele escolhesse qualquer lugar do mundo, riqueza, luxo para nascê e ele escolheu nascê no curral”. Ainda sobre o conceito de memória coletiva, Halbwach (1990) sugere: “quando um grupo humano vive muito tempo em lugar adaptado a seus hábitos, não somente os seus movimentos, mas também seus pensamentos se regulam pela sucessão das imagens que lhe representam os objetos exteriores.” (HALBWASCH, 1990, p.136) Assim, os foliões Tuquinha e Alair comparando a simplicidade da vida na roça com o nascimento de Jesus, fazem uma associação do simbólico com o vivido em suas histórias reais. Steil, refletindo sobre o catolicismo popular a memória temática da Bíblia, considera ainda que através do processo de inculturação,

[...] as comunidades do catolicismo popular tradicional tem conservado uma memória temática da Bíblia, onde a presença da palavra de Deus não está ancorada no silêncio da página, como acontece no texto escrito, mas na própria cultura que permeia todo o tecido social (STEIL, 1997, p. 81).

Reconheço que a performance da folia ratifica esta consideração, pois os “trechos de Reis” ao serem cantados, imprimem o *modus vivendi* da palavra de Deus pela comunidade. A performance musical revela-se pois como aquela que conserva a memória temática da Bíblia aliada aos preceitos da folia, o seu “fundamento”. Costa (2002) aponta o que seria para ele o “lugar da memória”:

¹²⁴ Alair Valverde Madaleno, entrevista realizada em sua casa no dia 11/08/13, onde me explicou todos os “trechos” contidos em seu caderno, seus momentos de ocorrência e suas funções.

Os lugares de memória são objectos e representações cujo valor se adivinha fundamental para a formação do sentimento de pertença a uma cultural local, visto que se fundam em critérios de verdade localmente adquiridos. Eles são verdadeiros porque são historicamente construídos e consagrados.

O fundamento

As Folias de Reis de um modo geral possuem o chamado “fundamento”, um conjunto de preceitos, valores e saberes que são diretrizes das relações socioculturais do grupo envolvido com a folia. Transmitido de forma aural, o fundamento consolida o *ethos* e visão de mundo¹²⁵ do grupo. A transmissão aural neste trabalho é compreendida segundo a concepção de Queiroz, sendo “aural entendido como algo vinculado a uma percepção global do indivíduo, no que se refere a apreensão e assimilação dos elementos transmitidos” (QUEIROZ, 2004, p. 123). Segundo Bitter, o fundamento “constitui uma base permanente. [...] Sua difusão e transmissão entre os homens se dá por meio de palavras, dos gestos, da música” (BITTER, 2008, p.154). Considero que o “fundamento” neste grupo pode significar preceitos ligados ao fazer religioso da folia como saber cumprir um rito, saber cantar uma “profecia”, compreender de que passagem bíblica foi retirado determinado “trecho” dentre outros. Por outro lado, considero que o “fundamento” abarca também preceitos que regulam o comportamento social. Aponto que ambas as instâncias se encontram imbricadas, pois para se tornar um folião maduro é necessário tanto ter conhecimento e domínio dos preceitos da folia, quanto ser uma pessoa respeitável dentro dos preceitos comunitários e familiares.

Em uma conversa entre eu e os foliões Alair e Nilo¹²⁶, onde me explicavam sobre as escolhas dos donos da casa acerca do repertório a ser tocado pela folia, o sentido do “fundamento” no contexto da Serra aparece de forma implícita na fala de Alair:

cê já sabe que a nossa fulia tem uma tradição de lugar, de comunidade. Então a gente já sabe também de cada pessoa, aquilo que ele gosta então a gente vai pra lá, fazê aquilo! Pra te agradá! A gente vai pra outra casa, todo mundo já sabe, esse fulano gosta desse tipo de coisa aqui, chama fundamento, que tá todo mundo fundado dentro da merma raiz. A comunidade aqui, tá fundada numa raiz só, uma

¹²⁵ Geertz, *A interpretação das culturas*, 1978.

¹²⁶ Conversa gravada em 10/08/13, depois da gravação que realizamos na Igreja da comunidade da Serra

árvore... tem três Folia de Reis aqui, mais essas três Folia de Reis são galho que saiu de uma raiz só!

Ao perguntar aos foliões sobre essa raiz única que permite a união entre as folias da comunidade, Nilo responde de forma enfática: “É essa bandeira nossa!”. Max Weber, a partir do sentimento de pertencimento, desenvolve uma compreensão de diversidade cultural. Esta é reconhecida na medida em que se confronta uma “solidariedade étnica” com elementos estrangeiros, estabelecendo uma oposição, ou até mesmo, um desprezo pelo que é diferente, decorrendo desse o embate entre o “nós” e os “outros”, o sentido de unidade grupal. Segundo Weber, a comunidade se auto define e estabelece as suas fronteiras, assim como estabelece meios de diferenciação tanto interna quanto externa. Os costumes que essa comunidade é capaz de gerar podem garantir a sua sobrevivência e reprodução. Weber denomina-a de “comunidade política”, ou seja, está voltada para a ação, partilhando valores, costumes, uma memória comum, criando uma “comunidade de sentido”, independentemente de laços sanguíneos, na qual há um sentimento de pertencimento.

Josy¹²⁷, esposa de Leonardo, falando sobre os antigos foliões cita o seu avô, Seu Albertinho, como um dos “tronco velho” da folia, juntamente com Trajino. Assim, parece que o “fundamento” da Folia da Serra se baseia também na união da família, e, por conseguinte, da comunidade. Em preceitos como compadrio, amizade, reciprocidade e solicitude em relação ao outro. Sendo essa folia a mais antiga da comunidade, irradia para as demais seu “fundamento”.

A tradição

Na fala apresentada acima, Alair afirma que a Folia da Serra é uma folia que tem uma tradição de lugar, de comunidade. O uso do termo tradição neste caso pode ser pensado como algo que é assimilado, aprendido sem necessariamente passar pelo crivo formal do ensino-aprendizagem, mas pela ampla rede de troca de valores e saberes que envolve toda a comunidade. As Falias de Reis e todo o entorno no qual elas se inserem, são terrenos férteis para a propagação dos conhecimentos adquiridos com os antepassados e repassados pelos contemporâneos. Conhecimentos que vão sendo

¹²⁷ Josy Bartoli Almeida, esposa do folião Leonardo, neta do folião Albertinho e de Dona Chiquinha.

replicados e reinventados simultaneamente à medida que os processos de estagnação e movimento vão ocorrendo. São muitos os momentos que essa duplicidade ocorre.

A afinação das folias da comunidade é um bom exemplo. Por volta de quarenta anos atrás, o sanfoneiro da Folia da Serra era Seu Bida, que tocava numa sanfoninha de oito baixos sendo a afinação da folia nesta época, segundo depoimento de Nivaldo Bartoli, em Si bemol Maior. Com a troca de sanfoneiro e a troca da sanfona de oito baixos para a sanfona de oitenta baixos, a afinação padrão passou a ser Lá Maior. A segunda folia sediada no entorno da comunidade da Serra, a Folia do Arrasta Couro, também utiliza esta mesma afinação. A alguns anos atrás, esta folia abaixou sua afinação para Sol Maior, voltando depois para a afinação de Lá Maior. Alguns foliões da Folia da Serra são a favor da mudança de afinação para Sol Maior para que eles possam cantar de forma mais confortável. Nilo justifica essa mudança: “é muito alta, arrebeta, não é fácil, não. Cantá nessa altura as seis noite, arrebeta o cantador”. Outros, porém, são da opinião que a afinação de Lá Maior deve ser mantida, pois é assim que vem sido feito desde esta nova formatação da folia. Diante desse discurso, continuidades e descontinuidades são demonstradas.

Em concordância com Handler e Linnken (1984), que consideram tradição como “um processo simbólico que tanto pressupõe um simbolismo passado, quanto criativamente o reinterpreta”, compreendo que os processos de criação e recriação que efetivamente ocorrem no contexto cultural da Serra podem tanto ser estáveis quanto mutáveis. A tradição mostra-se, pois passível de mudanças, mesmo que essas acarretem algum tipo de estranhamento por parte do grupo. Na performance musical do grupo indícios destas continuidades e descontinuidades também ocorrem. Destaco a ocorrência do trânsito de “toadas” existente na região.

Segundo depoimento de Seu Nicodemos¹²⁸, cantador de frente, “a gente sempre pega as “toada” uns dos outro”. O folião diz que uma “toada” apelidada de “Chorona” e tocada em outras folias da região, recebe outra denominação na Folia da Serra, a de “toada” “Rezinha”. Segundo Wanor, em conversa gravada durante o giro de 2014, afirmam que a toada “Rezinha” “explica demais o “verso” (FIG. 5).

¹²⁸ Entrevista realizada com Seu Nicodemos no dia 5/01/14, durante o giro da folia.

Toada Rezinha

Senhora dona da casa

Comunidade do Arrasta Couro

Chegada
Seo Nicodemos
05/01/14



FIGURA 5

Cita também que a “toada” chamada de “Repitida” sofreu modificações ao ser cantata na Folia da Serra. Assim, fica evidente que no trânsito das “toadas” é permitido algumas variações. A modificação ocorrida no canto desta “toada” pode ser enquadrada no que Hobsbawn e Ranger (1984) classificam como “costume”, que não impede as mudanças, podendo sofrer alterações até certo ponto, porém mantendo algum elo com o seu antecessor. Seu Nicodemos falando sobre a modificação que os foliões da Serra fizeram na “toada” “Repitida”, (FIG.6) diz: “aqui nois já mudifiquemo ela”. Exemplifica cantando essa “toada” da forma que ele disse ser a “verdadeira” e depois canta da maneira que é feita atualmente na folia. A “verdadeira” seria assim:

Senhora dona da casa
Ai senhora dona da casa
E licença queira nos dar

“estribilho”

“Resposta”:
Ai licença queira nos dar
Ai licença queira nos dar

Toada "Repitida"

Senhora dona da casa

Comunidade do Arrasta Couro

Chegada

Seo Nicodemos

05/01/14

1ª parte



2ª parte

"estribilho"



Resposta

"estribilho"



FIGURA 6

Ela é chamada “Repitida” porque cada linha do “verso” é cantada duas vezes. O folião esclarece: “porque é uma “toada” repitada, aí o dono da casa passa a entender melhor. Porque eu falando com você duas vez, você fica mais informado”. E acrescenta: “Se você não pegô na primeira, pega na segunda. Se não pego na segunda, pega na “resposta”, porque a “resposta” fala duas vez tamem”. Com a modificação ela passa a ser cantada da seguinte maneira:

Lá do céu desceu um anjo
Por esta nobre baixada

“estribilho”

E Deus nascido arrespondeu
A mesma nova são Chegada

Neste caso, conforme explicou o folião “canta meio “verso” dela”. Desta maneira canta-se com mais uma linha do “verso”, não repetindo mais a mesma linha como anteriormente. Onde anteriormente seria a repetição, agora é cantado mais uma linha do “verso”. A “resposta”, por sua vez, canta somente a última linha do “verso” de maneira repetida (FIG.7):

A mesma nova são Chegada
A mesma nova são Chegada

Toada "Repitida"

Lá do céu desceu um anjo

Comunidade do Arrasta Couro

Chegada
Seo Nicodemos
05/01/14

1ª parte



2ª parte

"estribilho"



Resposta

"estribilho"



FIGURA 7

Assim, Seu Nicodemos diz que “aí, a gente cantô um “verso de Reis”. Aí adianta a gente. Porque quando vai cantá a “Repitida” só, a gente parte em quatro parte, num “verso” canta quatro vez. A gente tirô pra adiantá mais”. Sua fala aponta as alterações e as permanências entre uma forma de cantar e outra, o que retrata que o cantar atual não perdeu a compatibilidade com a maneira que anteriormente era cantada esta “toada”.

Desta forma continuidades e descontinuidades ocorrem simultaneamente. Continuam utilizando o esquema de se cantar de forma repetida, porém fazendo uma pequena alteração na “resposta”. Esta modificação que parece pequena ao se analisar apenas a estrutura textual do “verso”, torna-se uma grande alteração na estrutura geral da performance e por conseguinte no ritual como um todo. A duração de uma “chegada” torna-se menor cantando a “toada” “Repitida” com as modificações atuais. As “toadas” da região da zona da mata de Minas Gerais tem se revelado com um amplo campo de

estudo etnográficos e, conseqüentemente, reflexões etnomusicológicas. As “toadas” tem demonstrado ser um veículo de comunicação entre folias diferentes, na medida em que são repassadas de umas folias para outras. Da mesma forma, apresentam-se como veículo de comunicação entre as pessoas da comunidade e as folias de reis, no sentido de que aos serem tocadas acompanhando determinado “trecho” funcionam como sinalizadores para o desenvolvimento da performance da folia em determinada visita, como foi descrito por Seu Nicodemos no caso da “toada” Repitada”. Por outro lado, as “toadas” combinadas com os “trechos de Reis” funcionam como propagadoras da religiosidade popular vivenciada neste contexto cultural. Dessa forma, a performance musical é refletida neste trabalho como conciliada e indissociada dos preceitos religiosos e sociais, corroborando para o sentido de pertencimento que norteia as vivências cotidianas e rituais do grupo. Assim, este trabalho não pretende esgotar todas as possibilidades investigativas desta questão, mas contribuir com uma pequena parcela para o enriquecimento das futuras pesquisas na área.

Pertencimento

O pertencimento pode ser considerado como gerador e mantenedor da unidade presente entre o núcleo familiar, o núcleo social e o núcleo religioso daquele contexto cultural. Tratando do sentimento de pertencimento dos foliões em relação ao lugar, à comunidade e seu processo de performance na roça ou na cidade, Leonardo¹²⁹ fala sobre as diferenças que ele observa na folia, de “dentro dela”. Segundo suas palavras:

[...] cê chega numa casa, igual lá na roça tem muita casa simples... é o melhor lugar que tem procê ir com a fulia, é o lugar que cê é mais bem recebido. Aí cê chega numa madrugada assim, aquela madrugada estrelada, aí todo mundo se posiciona, aí aquela roça, aquele silêncio, só os grilo cantando, aí a fulia começa a batê, aí cê começa a tocá a viola, cê tá sentindo, cê vê o som da viola saindo, aquele “dedilhado” bonito, aquela coisa, cê tá ouvindo. Aqui na rua não tem isso. Aqui na rua, cê não escuta, cê não vê aquele tom bonito da viola! A viola pode tá afinadíssima, cê pode passá a afinação da viola umas dez vezes, que cê toca e não tá legal! Agora na roça, não, na roça é outra coisa! De madrugada cê não tá enxergando nada, cê só escuta aquela coisa batê, bunito, tem diferença! A minha opinião é essa: não é a mesma coisa. Cê tocá na rua é uma coisa, na roça é outra completamente diferente!

Neste relato, o sentido de pertença ao local pode ser constatado. Ao se falar da roça, não se trata de uma roça qualquer, de uma roça fictícia, romantizada, mas de um

¹²⁹ Entrevista realizada no dia 11/08/13 na casa do folião.

espaço específico, a roça da Serra. Não proponho a indicação deste lugar como um espaço “sagrado” no sentido lato do termo, e sim a aproximação a este termo no sentido de um lugar diferenciado de um espaço comum. Um espaço diferenciado que abarca toda uma referência cultural na qual o folião se identifica.

Assim também pode ser pensado o tempo. Não se trata do tempo cotidiano da roça no qual pela madrugada só se ouve o som dos grilos quebrando o silêncio no espaço. Trata-se aqui do tempo simbólico da folia, onde o silêncio das madrugadas na roça é permeado pelo cantar dos grilos, e também do som da folia batendo. Blacking (1973) afirma que a música tem o poder de criar um mundo de tempo virtual. Sugiro que nos contextos culturais onde a música se apresenta aliada ao sentido religioso, o tempo vai para além do virtual, adquirindo caráter simbólico. Considero esse tempo simbólico como um tempo de transcendência e/ou de imanência, que faz oposição ao tempo cotidiano vivido sem significação simbólica. Referindo-se a este tempo simbólico, o folião afirma: “cê começa a tocá a viola, cê tá sentindo, cê vê o som da viola saindo, aquele “dedilhado” bonito, aquela coisa, cê tá ouvindo. [...] De madrugada cê não tá enxergando nada, cê só escuta aquela coisa batê, bunito, tem diferença!” Este fragmento do depoimento demonstra que o tempo simbólico experienciado pelo folião durante a performance na roça se aproxima ao momento de tempo “sagrado”, ou seja, separado do tempo cotidiano. Assim, cogito que quando ele está neste momento do tempo simbólico, todos os outros momentos são ressignificados, o que leva o folião a experiência de pertença à folia.

A questão do tempo de permanência da folia em uma casa da cidade e em uma casa na roça também foi mencionada. Josy, esposa de Leonardo disse: “cê viu o tempo que ficou aqui em casa esse ano? Ficou uma hora aqui em casa, se a gente morasse na roça, ia ficá três”. Através deste depoimento, noto que para a “assistência”, a diferença entre receber a folia quando se está na cidade ou na roça também é relevante.

Josy prossegue com a conversa descrevendo a visita da folia em sua casa na cidade no ano de 2013: “[...] quando bateu aqui na porta, te dá aquele susto, aquela emoção de sabê que chegô! Se não sabe nem como que cê vai recebê, o que cê vai fazê! Mas na roça ainda é melhor! Quando cê tá dentro de casa, que cê escuta ela batê na roça, é diferente! Não é a mesma coisa que batê aqui”! E complementa: “não sei se é porque é uma coisa já de cultura de sabê que ela veio da roça, que a gente já foi criada com isso que na roça é melhor, que na roça é melhor, que na roça é melhor”. Considero que uma vez que seus saberes e modo de vida foram obtidos e desenvolvidos nesse

lugar, estabelecem-se pela transmissão aural, processos de manutenção deste *modus vivendi* cujas condições e peculiaridades aprenderam a respeitar.

Assim, sugiro que o espaço e o tempo da folia podem ser considerados esferas onde se imprimem os efeitos de mudanças sociais, sendo, eles próprios, movimentos. Para Hobsbawn (1997), a tradição reflete a ambiguidade existente entre o tempo e o espaço. A continuidade com o passado, que a inserção de novos valores e normas respeita, é o motivo de sua força. Porém a dicotomia entre continuidade e mudança não pode ser vista tendo como base somente os termos que a compõem, mas, sobretudo na imbricada relação destes. Espaço e tempo são, portanto, relativos e não podem ser entendidos na sua singularidade.

Prosseguindo com a entrevista, questiono se é a música da Folia da Serra que proporciona as especificidades relatadas acima. Leonardo responde: [...] “o nosso “estribilho”, ele tem um toque diferente, eu não sei te dizer uma palavra certa, ele é melódico, ele te toca”. O folião conta sobre um ano que ele não pôde participar em algumas noites do “giro”. Leonardo relata que, em uma dessas noites, estava em sua casa quando ouviu uma folia tocando. Assim o folião descreve o ocorrido:

[...] na hora que bateu, que deu a primeira cacetada no bumbo, eu falei: é a Folia da Serra! Cê conhece, é uma coisa diferente, aquilo ali é seu, é uma parte da sua vida que tá ali, cê pode tá longe, cê escutô um batidim do bumbo, cê sabe que é ela. É uma coisa que não tem como explicar, mas cê sabe que é ela.

Para Turino, “a identidade está baseada em múltiplos modos de conhecer, sendo o conhecimento afetivo e diretamente vivido, em geral, predominante (TURINO, 1999, p. 1)”. O discurso de Leonardo aponta para sua identificação em relação ao grupo, que, no caso, pode ser interpretado como identidade musical. Esta identidade imprime o sentimento de pertencimento a este grupo e a este ritual devocional. A fala do folião corrobora para a afirmação de Blacking (1973) de que certos padrões sonoros são índices de sua lealdade grupal. Ante os dados que a etnografia revelou aliado as referências utilizadas, considero que a construção da identidade cultural desta comunidade pode estar relacionada à vinculação entre a religiosidade, o sentimento de pertencimento as tradições às formas de *ethos* e visão de mundo destas pessoas. Corroborando tal afirmação, Mukuna afirma:

O “eu” só existe quando está enquadrado por outros elementos (sociedade, mito, terra, etc.) que o completam; é o *Existente*, que é um

conjunto do *Ser* com todos os elementos imaginários que constituem seu cosmo- é o conjunto dos valores vitais de sua tradição que completam sua identidade (MUKUNA, 2000, p. 200).

A folia se mostra, pois, como convergente dos núcleos religioso, social e familiar, apresentando em sua música e em sua performance sinais dos valores e saberes partilhados entre essas pessoas, e, por conseguinte, do pertencimento a essa tradição. Assim, religiosidade, tradição e pertencimento são elementos que, no contexto da folia, se fundem na performance, norteados todas as concepções, práticas e significados que permeiam seu universo simbólico.

Conclusão

A Folia de Reis da Serra enquanto um festejo religioso, promove as pessoas inseridas neste universo cultural, o fortalecimento de suas visões de mundo e de seu *ethos*, vivenciados ao longo do “giro” e na realização da performance musical dos foliões. No desenvolvimento da pesquisa, nesse contexto rural vinculado ao catolicismo popular, pude observar a relevância que as concepções de solidariedade e obrigação mútua têm para os atores sociais. Estas concepções além de representarem as normas éticas do catolicismo popular, também corroboram com as teorias investigativas acerca da aproximação da teoria da dádiva aos princípios fundantes das Folias de Reis, sendo eles, a obrigatoriedade mútua entre foliões e assistência dos gestos de pedir, dar, receber e retribuir.

Neste sentido, os donos das casas visitadas pela folia, convictos de sua fé nos Três Reis do Oriente fazem a eles seus pedidos de graças. Os foliões em sua representação da viagem dos Três Reis, através dos cantos de bênçãos que são retribuídos aos donos das casas, acolhem e reforçam estes pedidos feitos junto à bandeira sagrada da folia. Os donos das casas, então, agradecem aos cantos, retribuindo com alimentos e doações. Finalizando esse ciclo de pedir, dar, receber e agradecer, os foliões agradecem as ofertas e retribuem cantando e abençoando a todos os presentes. Assim todo o grupo ao longo do “giro” da folia, ritualiza e reatualiza as formas tradicionais de trocas de dons e bênçãos. A performance musical atua neste sentido, como veículo para a concretização dos gestos de prestação e contraprestação de bênçãos e dons durante “giro” da folia.

É durante a performance que ocorrem as trocas simbólicas significativas aos preceitos da religiosidade vivenciada pelo grupo. Ao se amarrar uma fita na bandeira, pedindo, agradecendo ou abençoando aos membros da comunidade, bem como ao se cantar os “trechos de Reis”, os laços sociais são revigorados pela devoção comum aos Três Reis do Oriente. A comunidade local se configura assim, como a referência central para o grupo. Acompanhando o “giro” da folia, refleti sobre essas considerações que me permitiram verificar que os valores religiosos e, por conseguinte, o pertencimento religioso se define pelo local e tempo sagrado da folia e se reproduz, por força da tradição.

Apontando para a performance musical como um modo de comportamento, a abordagem de experiências, chamo atenção para o envolvimento dos foliões com a

música durante a performance da folia não apenas como tocadores e cantadores, mas também como ouvintes. Mesmo no momento que não estão cantando ou tocando, seus sentidos estão voltados para o fenômeno musical, que nesse caso se funde com o fenômeno ritual. Os sentidos estão direcionados para o evento em sua totalidade e não em apenas parte dele, a musical. Verifiquei que a transmissão aural baseia-se menos na institucionalização e mais na vivência instrumental imediata e intuitiva, possibilitando uma experimentação e apreensão das estruturas da linguagem musical na própria realização da performance. Desse modo, a produção do som organizado ocorre através da interação das características comportamentais das pessoas e os efeitos que o ambiente acústico-ritual gera como resposta física nessas pessoas que compartilham de tal ambiente.

A performance musical aliada à identificação sonora entre os foliões ao se cantar em duplas também é um ponto que merece atenção no tocante ao pertencimento. Se a pertença pode ser considerada como o sentido de pertencer à determinada situação ou, determinada situação fazer sentido para a pessoa como algo seu, a identificação entre as duplas em se cantar com determinado companheiro mostra-se reveladora do sentimento de pertencimento, que é vivenciado não só entre as duplas que estão cantando, mas também entre os foliões que estão exercendo outras funções durante a performance. O olhar atento dos foliões mais novos para os cantadores pode ser considerado uma manifestação física da identidade sonora, que fomenta entre os foliões a vontade de dar prosseguimento com a tradição musical da folia. A hierarquia instrumental que a maioria dos foliões percorre, iniciando-se no triângulo, passando pelo pandeiro, a caixa, enfim pelos instrumentos de couro, e somente depois para os instrumentos de corda e para o canto pode ser considerada uma estratégia tradicional de inserção e manutenção dos foliões às práticas musicais da folia, bem como de instauração do sentimento de pertencimento a essas práticas.

É interessante salientar que cada instrumento e cada folião tem a mesma importância dentro da folia. Para que a performance musical seja satisfatória para o grupo, é necessário que todos estejam desempenhando sua função adequadamente. Há de se considerar que escorregadelas na performance acontecem e são percebidas entre as pessoas, porém mais o importante é a disposição do folião em participar e contribuir para um bom desempenho da folia. Cada um é respeitado naquilo que faz o, que produz equilíbrio no grupo. Aponto que esse acolhimento e respeito à participação de algum folião bem novo ou mais velho durante os dias de “giro” reforça a identificação e o

sentimento de pertencimento à tradição de ser folião da Serra. Tal sentimento trás para o folião tanto a satisfação de estar desempenhando sua função junto aos demais companheiros, quanto à responsabilidade e o compromisso para com o “fundamento” da folia, sendo vivenciado no cotidiano da comunidade através da união e solidariedade, do compadrio e amizade, do respeito pelos mais velhos e da devoção aos Três Reis do Oriente. Assim, a manutenção da Folia da Serra é garantida pela vivência cotidiana e pela troca constante de valores e saberes entre as pessoas que compartilham deste universo sonoro-ritual.

Com o desenvolvimento da pesquisa e mais familiarizada com a linguagem nativa, pude observar que a maioria dos foliões ao tratarem da performance musical da folia se referiam a ela através de expressões como “a folia canta” e “cantar Reis”. Procurando me aproximar desse “cantar Reis”, investi parte de meus estudos na compreensão de como ocorre os cantos e qual sua importância dentro da performance musical da folia. No entanto para se compreender os cantos foi necessário também dedicação à compreensão ao que é tocado e, sobretudo, ao que se é transmitido através dos toques e cantos. Tal investigação de cantos e toques foi feita de maneira sincrônica, pois, na folia, a música vocal é integrada à música instrumental, o que torna a vivência musical destes dois elementos experienciada conjuntamente pelos foliões. A mão que toca e a voz que canta são partes integrantes de um mesmo corpo que expressa seus traços culturais na performance musical da folia. Traços culturais inscritos na grafia do corpo como movimento e musicalidade, e que remetem aos símbolos e significados da representação do fenômeno.

Partindo da linguagem nativa, aponto que o canto está relacionado aos “trechos” e os toques às “toadas”. Verifiquei na pesquisa que tanto os “trechos” quanto as “toadas” podem variar durante a performance musical, porém os “trechos” possuem funções específicas dentro do contexto ritual ao qual ele é cantado. As “toadas” são mais flexíveis, podendo variar de acordo com a escolha dos foliões. No entanto, algumas são mais tocadas devido a vários fatores, como o caso de algumas serem mais explicativas, facilitando a compreensão do “trecho” por parte da assistência. Outras “toadas” são menos usadas, por serem mais difíceis de cantar devido a sua extensão vocal muito variável, e outras quase não usadas na atualidade, pela sua forma de cantar com o fracionamento dos “versos” em muitas partes, fazendo com que sua execução seja muito longa, cansando em demasia os cantadores. Assim, constato que continuidades e discontinuidades fazem parte do processo da performance musical da

folia, sendo tradição genuína e tradição inventada partes intercambiantes de uma constante no universo simbólico da folia, a tradição. Ao realizar adequações em sua performance, manejando o passado em direção ao presente, a Folia da Serra sustenta sua tradição de representar a viagem dos Três Reis do Oriente a procura do menino Jesus e, dessa maneira, ser um grupo de adoradores diante do presépio, com seu fundamento, valores e saberes próprios de seu universo simbólico.

Concluo que a música executada pelos foliões é um conjunto de experiências simbólicas significantes imbricadas e está profundamente conectada à experiência do sagrado que envolve mitologia, ritualização e promessa, o que potencializa sua eficácia pela disposição emocional que provoca nos sujeitos. Experiência estética se funde com experiência religiosa e, por conseguinte cultural e simbólica.

Referências

ALAIR VALVERDE MADALENO. Serra dos Barbosa. 11 agosto. 2013. Entrevista concedida a Rosenilha Fajardo Rocha.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folias de Reis de Cunha*. São Paulo: SEP da Revista do Museu Paulista, 1949.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL CACHUERA! Desenvolvido por Hous Mídia Interativa. Pesquisa, documentação e divulgação da cultura popular brasileira. Disponível em:< [http:// www.cachuera.org.br](http://www.cachuera.org.br)>. Acesso em 10/10/13.

ALMEIDA, Renato. *Compêndio de História da Música Brasileira*. 2ª edição. Editora F. Briguiet, 1958.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Globo, 1950.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. (org. Oneida Alvarenga). São Paulo: Itatiaia/ Instituto Nacional do Livro/ Fundação Pró-Memória, 2. ed., tomos I, II e III, 1982.

BATESON, Gregory. *Naven: um exame dos problemas sugeridos por um retrato compósito da cultura de uma tribo da Nova Guiné, desenhado a partir de três perspectivas*/ Gregory Bateson; trad. Magda Lopes. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

BÉHAGHE, Gerard (Ed.). *Performance practice: ethnomusicological perspectives*. London: Greenwood Press, 1984.

BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. Edição Pastoral. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.

BITTER, Daniel. *A bandeira e a máscara: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas folias de reis*. Rio de Janeiro, 202f. Tese Doutorado em Antropologia Social, UFRJ. 2008,

_____. *Bandeiras de Reis, máscaras, palhaços e foliões*. Alguns aspectos sobre celebrações rituais populares. Rio de Janeiro, 2006.

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

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BORDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes da viola*. Petrópolis: Vozes, 1981.

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

_____; GONZALES, José Luís; IRARRÁZAVAL, Diego. *Catolicismo popular*. Petrópolis: Vozes, 1993.

CANTONI, Nilza. Disponível em <http://www.cantoni.pro.br/historia/surgimen.html>. Acessado em 7/03/2009.

CARNEIRO, Edison. *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista 1974.

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

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 6. Ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

CHAVES, Wagner. *Na Jornada de Santos Reis: uma etnografia da Folia de Reis do mestre Tachico*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Museu Nacional, UFRJ, 2003.

COSTA, José Carlos Pinto. *Ser de Carlão: o espaço de pertença e as representações da identidade como fundamentos da tomada de consciência cultural*. Braga, 2002, 172 f. Dissertação Mestrado em Antropologia. Universidade do Minho.

DEUSDARÁ, Bruno, ROCHA, Décio. Análise de conteúdo e análise do discurso. Em *Alea*. Vol.7, Julho-Dezembro 2005, n.7, p.305 a 322.

DICIONÁRIO. Apresenta traduções para diversas línguas. Disponível em:

<http://www.translate.reference.com>. Acessado em: 02/05/14.

DICIONÁRIO CATÓLICO. Desenvolvido por diácono Alfredo. Disponibiliza informações sobre a doutrina católica. Disponível em :<[http://](http://www.prestiservi.com.br/diaconoalfredo/dicionario/inicialhtm)

www.prestiservi.com.br/diaconoalfredo/dicionario/inicialhtm>. Acessado em 03/05/13

FERRETI, Mundicarmo. *Turismo e Religiosidade Popular: Tradição e mudança na Festa do Divino Espírito Santo do Maranhão*. Boletim da Comissão Maranhense de Folclore, nº36, 2006.

FINNEGAN, Ruth. *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance*. Em: MATOS, Cláudia Neiva. MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. TRAVASSOS, Elizabeth.

(Orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

FREITAS, Sônia Maria de. *História oral: possibilidade e procedimentos*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p.14-41.

GOLTARA, Diego Bonadian. *Santos Guerreiros: As Jornadas encantadas das Folias de Reis do Sul do Espírito Santo*. *Música e Cultura*, Florianópolis, n.4, 2009, p. 1-14.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães, PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Do presépio à balança: representações sociais da vida religiosa*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HANDLER, Richard; LINNEKIN, Jocelyn. Tradition, Genuine or Spurious. *The Journal of American Folklore*, vol.97, nº14, p.273-290. University of Illinois Press on behalf of American Folklore Society. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/540610> Acessado em: 13/08/2008.

HOBBSBAWM, Eric. Introdução. In: *A invenção das tradições*. Org. Eric Hobsbawm e Terence Ranger. Traduc. Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p.9-23.

INSTITUTO BRASILEIRO DE ADMINISTRAÇÃO. Desenvolvido por Alexandre dos Santos Neves. Apresenta documentos visuais da história e cultura de Minas Gerais. Disponível em: < <http://www.asminasgerais.com.br> >. Acesso em: 02/05/13.

IKEDA, Alberto, DIAS, Paulo CARVALHO. Sergio. Instrumentos de corda. *Cachuera! De Música*. Disponível em: <http://www.cachuera.org.br>

JOSY BARTOLI ALMEIDA. Leopoldina. 11 agosto. 2013. Entrevista concedida a Rosenilha Fajardo Rocha.

KIMO, Igor Jorge. *Música, ritual e devoção no terno de folia de reis do mestre Joaquim Poló*. Belo Horizonte. Dissertação de Mestrado em Música, PPGM/ UFMG, 2006.

KOURY, M.G.P. Enraizamento, pertença e ação cultural. In: *Cronos*. Vol.2, 2001, n.1, p.131 a 137.

LEONARDO MADALENO VALVERDE NETO. Leopoldina. 11 agosto. 2013. Entrevista concedida a Rosenilha Fajardo Rocha.

LUCAS, Glaucia. *Os sons da Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2002.

MARISLEI A. MORAIS PIRES MADALENO. Serra dos Barbosa. 21 agosto. 2013. Entrevista concedida a Rosenilha Fajardo Rocha.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca em sociedades arcaicas. Traduc. António Filipe Marque. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. *Sociologia e Antropologia*. Traduc. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MAUSS, Marcel, HUBERT Henri. Ensaio sobre a natureza e a função do sacrifício. Em: *Ensaio de sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

MERRIAN, Alan. P.1964. Definitions of “Comparative Musicology” and “Ethnomusicology”: An Historical- Theoretical Perspective, *Ethnomusicology*, vol. 21 (2) : 189-204.1977.

MONTES, Albino. Leopoldina, sua gente, sua música. Belo Horizonte : Copyright 2003 by Albino Montes, 2003.

MONTE-MOR, Patrícia. *Hoje é Dia de Santos Reis*. Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, PPGAS/ Museu Nacional/ UFRJ, 1992.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

NACIONIL DE MEDEIROS PIRES. Serra dos Barbosa. 2005. Entrevista em vídeo concedida a Oswaldo Giovannini Júnior e Rosenilha Fajardo Rocha.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Illinois: University of Illinois Press, 2005. p.244-258.

_____. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 10, volume 17(1):11-34 (2006).

NICODEMOS DA ROCHA MEDEIROS. Serra dos Barbosa. 05 janeiro. 2014. Entrevista concedida a Rosenilha Fajardo Rocha.

NILO TAVARES PIRES. Serra dos Barbosa. 2005. Entrevista em vídeo concedida a Oswaldo Giovannini Júnior e Rosenilha Fajardo Rocha.

PAULO Roberto Madaleno. Serra dos Barbosa, 10 agosto. 2013. Entrevista concedida a Rosenilha Fajardo Rocha.

PEREIRA, Luzimar Paulo. *Os Giros do Sagrado*: Um estudo etnográfico sobre as folias em Urucuia - MG. Rio de Janeiro. 408 f. Tese de doutorado em Antropologia Social. UFRJ/IFCS, 2009.

PORTO, Guilherme. *As Folias de Reis no sul de Minas*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore, 1982.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Performance musical nos ternos de catopês de Montes Claros. Salvador, 2005, 236f. Tese Doutorado em Etnomusicologia, UFBA.

REILY, Suzel Ana. *The songs of the magi: enchanted journeys in Southeast Brazil*. University of Chicago Press, 2002.

ROSSE, Leonardo Pires. *Você mandou eu cantar, na mente que eu não sabia*: estruturação formal e camuflagem em um gênero musical camponês do médio Jequitinhonha. *Per musi* nº. 27, Belo Horizonte, Jan./June 2013.

SALVEM A LITURGIA. Disponibiliza conteúdo sobre a doutrina católica. Disponível em :< <http://www.savemaliturgia.com>>. Acesso em: 26/04/14.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SANTA MISSA. Desenvolvido por Kreanto Marketing Interativo, 2002. Apresenta conteúdo relativo à liturgia católica. Disponível em:< <http://www.santamissa.com.br>>. Acesso em: 02/05/13.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. New York, 2006.

SEBASTIÃO TAVARES PIRES. Serra dos Barbosa. 01 janeiro. 2013. Entrevista concedida a Rosenilha Fajardo Rocha.

SECRETARIADO NACIONAL DA PASTORAL DA CULTURA. Desenvolvido por P. José Tolentino Mendonça. Disponibiliza conteúdos relativos à Igreja católica. Disponível em : <http://www.snpcultura.org>. acesso em 26/03/14.

SILVA, Affonso M. Furtado. *Reis magos* : história, arte, tradições: fontes e referências. Rio de Janeiro: Leo Christiano Editorial, 2006.

SILVA, Vagner Gonçalves. O sentir das estruturas e as estruturas do sentir: a poesia que lévistrouxe. *Revista de Antropologia*. São Paulo, n1-2,1999.

STEIL, Carlos Alberto. *CEBs e Catolicismo Popular*. Em “As comunidades de Base em questão (et all) Coleção Atividades em diálogo”, São Paulo: Paulinas, 1997.

TELES, Gilberto Mendonça. As duas estruturas da imagem literária. *Revista VERBO DE MINAS- LETRAS*, volume 10:11-50, 2006.

TRAVASSOS, Elizabeth. John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada. *Cadernos de campo*, São Paulo, n.16, p.1-304, 2007. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/da/arquivos/publicações/cadernos_de_campo/vol_16_2007.pdf

_____. *Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil*. Em: “Mana”, Rio de Janeiro, 2009.

_____. Ritos orales, cantometrics y otros passos em dirección a uma antropologia de La voz. *Acontratiempo. Revista de música em la Cultura*. Colômbia, n 14, p.14-69, 2009. Disponível em : <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-14/articulo/ritos-orales-cantometrics-y-otros-pasps-em-direccin-a-uma-antropologia-de-la-vozspan-class-hotspot-on.html>. Acessado em: 20 de agosto de 2012

TREMURA, Welson Alves. *A música caipira e o Verso sagrado na Folia de Reis*. Anais do V Congresso Latino americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, Rio de Janeiro, p. 1-8, 2004.

TUGNY, Rosângela P. 2011. “Reverberações entre cantos e corpos na escrita Tikmû’ûn”. *TRANS-Transcultural Music Review* 15(artigo 18) [Acessado em 05 de Junho 2012]

TURINO, Thomas. Signs of Imagination, Identity, and experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology. Journal of the Society for Ethnomusicology*. Illinois, vol.43, nº 2, p.221-255, 1999.

TURNER, Vitor. “The Anthropology of Performance”. In V. Turner. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ , 1987 a.Publications.

VERA MARIA PIRES TAMBASCO. Serra dos Barbosa, 11 agosto.2013. Entrevista concedida a Rosenilha Fajardo Rocha.

WANOR TAVARES PIRES. Leopoldina. 02 jan. 2014. Entrevista concedida a Rosenilha Fajardo Rocha.

WATERMAN, Christopher A. Our tradition is a very tradition: popular music and the construction of Pan-Yoruba identity. *Ethnomusicology*, University of Illinois Press, vol. 34, n.3, p.367-379,1990.

WHERS, C. Carlos J – “*O Rio Antigo-pitoresco e musical*. Memórias e diário.” Rio de Janeiro, 1980.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo, Cosacnaif, 2007.

ANEXOS

SÍMBOLOS UTILIZADOS NAS TRANSCRIÇÕES

Todos os instrumentos



Nota que não chega a soar completamente

Triângulo



Batida executada na parte inferior do instrumento



Batida executada na lateral do instrumento

Pandeiro



Correr o polegar sobre a pele do pandeiro de baixo para cima



Batida executada com a parte inferior da palma da mão na parte superior da pele do pandeiro



Batida executada com a ponta dos dedos na parte inferior da pele do pandeiro

Santa Ceia

Casa: José Carlos Tambasco
Celeste Madaleno Tambasco

Cantar na Mesa

Canto:

1ª Dupla: Olimpio Valverde Madaleno (Voz fina)
Nilo Tavares Pires (Voz cheia)

2ª Dupla: Paulo Roberto Madaleno (Voz fina)
Felipe Cândido Medeiros (Voz cheia)

04/01/13

The musical score is written for a 4/4 time signature and consists of the following parts:

- Voz fina 1ª dupla:** Treble clef, key of D major (two sharps), four measures of whole rests.
- Voz cheia 1ª dupla:** Treble clef, key of D major, four measures of whole rests.
- Voz fina 2ª dupla:** Treble clef, key of D major, four measures of whole rests.
- Voz cheia 2ª dupla:** Treble clef, key of D major, four measures of whole rests.
- Acordeon:** Treble clef, key of D major, four measures of music. Measure 1: quarter rest, quarter note D, quarter note E, quarter note F#. Measure 2: quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C. Measure 3: quarter note D, quarter note E, quarter note F#, quarter note G. Measure 4: quarter note A, quarter note B, quarter note C, quarter note D.
- Viola:** Treble clef, key of D major, four measures of music. Measure 1: quarter rest, quarter note D, quarter note E, quarter note F#. Measure 2: quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C. Measure 3: quarter note D, quarter note E, quarter note F#, quarter note G. Measure 4: quarter note A, quarter note B, quarter note C, quarter note D.
- Violão:** Treble clef, key of D major, four measures of music. Measure 1: quarter rest, quarter note D, quarter note E, quarter note F#. Measure 2: quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C. Measure 3: quarter note D, quarter note E, quarter note F#, quarter note G. Measure 4: quarter note A, quarter note B, quarter note C, quarter note D.
- Cavaquinho:** Treble clef, key of D major, four measures of music. Measure 1: quarter rest, quarter note D, quarter note E, quarter note F#. Measure 2: quarter note G, quarter note A, quarter note B, quarter note C. Measure 3: quarter note D, quarter note E, quarter note F#, quarter note G. Measure 4: quarter note A, quarter note B, quarter note C, quarter note D.
- Triângulo:** Percussion staff, 4/4 time. Measure 1: quarter rest, eighth note up, eighth note down. Measure 2: quarter rest, eighth note up, eighth note down. Measure 3: quarter rest, eighth note up, eighth note down. Measure 4: quarter rest, eighth note up, eighth note down.
- Pandeiro:** Percussion staff, 4/4 time. Measure 1: quarter rest, eighth note up, eighth note down. Measure 2: quarter rest, eighth note up, eighth note down. Measure 3: quarter rest, eighth note up, eighth note down. Measure 4: quarter rest, eighth note up, eighth note down.
- Caixa:** Percussion staff, 4/4 time. Measure 1: quarter rest, eighth note up, eighth note down. Measure 2: quarter rest, eighth note up, eighth note down. Measure 3: quarter rest, eighth note up, eighth note down. Measure 4: quarter rest, eighth note up, eighth note down.
- Bumbo:** Percussion staff, 4/4 time. Measure 1: quarter rest, eighth note up, eighth note down. Measure 2: quarter rest, eighth note up, eighth note down. Measure 3: quarter rest, eighth note up, eighth note down. Measure 4: quarter rest, eighth note up, eighth note down.

5

5

12-string guitar score, page 180, measure 5. The score consists of 12 staves. The first four staves are empty. The fifth staff has a whole note chord of D4, E4, F#4, G#4. The sixth staff has a whole note chord of A4, B4, C#5, D5. The seventh staff has a whole note chord of E5, F#5, G#5, A5. The eighth staff has a whole note chord of B5, C#6, D6, E6. The ninth staff has a whole note chord of F#6, G#6, A6, B6. The tenth staff has a whole note chord of C#7, D7, E7, F#7. The eleventh staff has a whole note chord of G#7, A7, B7, C#8. The twelfth staff has a whole note chord of D8, E8, F#8, G#8. The bottom four staves are for a 4-string guitar, with the first two staves having a whole note chord of D4, E4, F#4, G#4 and the last two staves having a whole note chord of A4, B4, C#5, D5.

9

This musical score is for a 12-part ensemble, organized into four systems of three staves each. The first four systems (measures 9-12) are for vocal or melodic parts, all in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measures 9 and 10 show all parts with whole rests. Measures 11 and 12 contain active musical notation. The fifth system (measures 9-12) is for a piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef, both in the three-sharp key signature. Measures 9 and 10 feature chords with octave markings (8) in the left hand. Measures 11 and 12 show more complex piano textures. The sixth system (measures 9-12) is for a percussion ensemble, consisting of four staves with various rhythmic notations including vertical strokes, beams, and rests. The seventh system (measures 9-12) is for a keyboard or guitar ensemble, with four staves. The first three staves have 'x' marks indicating fingerings or positions, with the letters 'D' and 'E' written below. The fourth staff has rests. The eighth system (measures 9-12) is for a final percussion or rhythmic part, with four staves showing vertical strokes and rests.

13

This musical score is for a 13-measure piece in D major. It consists of four staves of melody, four staves of accompaniment, and a percussion part. The melody staves are all in D major and contain whole rests for the first four measures. The accompaniment staves are in D major and contain a series of eighth and sixteenth notes. The percussion part is in D major and contains a series of eighth and sixteenth notes, with the letters 'D' and 'E' written below the notes in the first four measures.

The score is written in D major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature. The time signature is not explicitly shown, but the notation suggests a 4/4 or 2/2 time signature. The percussion part is written on a single staff with a double bar line and a 'C' time signature, indicating common time. The notes are marked with 'x' and have stems pointing down. The letters 'D' and 'E' are written below the notes in the first four measures.

17

The musical score is divided into two systems. The first system consists of four staves of treble clef, each with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. These staves contain whole rests for the first four measures. The second system consists of four staves of treble clef, each with a key signature of three sharps and a common time signature. These staves contain a melody of eighth and sixteenth notes. The third system consists of four staves of bass clef, each with a key signature of three sharps and a common time signature. These staves contain a bass line of eighth and sixteenth notes. The fourth system consists of four staves of percussion, each with a key signature of three sharps and a common time signature. These staves contain a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with the notes labeled D and E.

17

183

25

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of four staves of treble clef, each with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. These staves contain whole rests for the first four measures. The second system begins with a staff of bass clef, also in three sharps and common time, containing a half note G#2, a whole note G#2, a half note G#2, and a whole note G#2. This is followed by three staves of treble clef, each in three sharps and common time, containing a half note G#2, a whole note G#2, a half note G#2, and a whole note G#2. The third system consists of four staves of percussion. The first staff contains a half note G#2, a whole note G#2, a half note G#2, and a whole note G#2. The second staff contains a half note G#2, a whole note G#2, a half note G#2, and a whole note G#2. The third staff contains a half note G#2, a whole note G#2, a half note G#2, and a whole note G#2. The fourth staff contains a half note G#2, a whole note G#2, a half note G#2, and a whole note G#2. The percussion section includes a variety of rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals.

29

This musical score is for page 29 of a piece, featuring guitar and voice parts. The guitar part is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of four staves. The first three staves are empty, while the fourth staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, including some triplets. The voice part is written in treble clef with the same key signature. It consists of four staves. The first three staves are empty, while the fourth staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, including some triplets. The guitar part is written in a 4/4 time signature. The voice part is written in a 4/4 time signature. The guitar part is written in a 4/4 time signature. The voice part is written in a 4/4 time signature.

The guitar part is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of four staves. The first three staves are empty, while the fourth staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, including some triplets. The voice part is written in treble clef with the same key signature. It consists of four staves. The first three staves are empty, while the fourth staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, including some triplets. The guitar part is written in a 4/4 time signature. The voice part is written in a 4/4 time signature. The guitar part is written in a 4/4 time signature. The voice part is written in a 4/4 time signature.

The guitar part is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of four staves. The first three staves are empty, while the fourth staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, including some triplets. The voice part is written in treble clef with the same key signature. It consists of four staves. The first three staves are empty, while the fourth staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, including some triplets. The guitar part is written in a 4/4 time signature. The voice part is written in a 4/4 time signature. The guitar part is written in a 4/4 time signature. The voice part is written in a 4/4 time signature.

The guitar part is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of four staves. The first three staves are empty, while the fourth staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, including some triplets. The voice part is written in treble clef with the same key signature. It consists of four staves. The first three staves are empty, while the fourth staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, including some triplets. The guitar part is written in a 4/4 time signature. The voice part is written in a 4/4 time signature. The guitar part is written in a 4/4 time signature. The voice part is written in a 4/4 time signature.

33

The musical score for page 187, measure 33, is presented in a multi-staff format. The top two staves are vocal parts, both in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lyrics "Ai Je-sus" are written below each vocal staff. The next three staves are piano accompaniment, also in treble clef with the same key signature. The fifth staff is a single melodic line in treble clef. The sixth and seventh staves are piano accompaniment in treble clef. The eighth staff is a percussion part, consisting of four staves with rhythmic notation and drum symbols. The first two staves of the percussion section use triangle symbols (▲) and the last two use snare drum symbols (x). The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings.

Ai Je-sus

Ai Je-sus

D E D E D D E D D E D D

38

entre os seus a pósto oi na mais

entre os seus a pósto oi na mais

The musical score consists of several staves. The top two staves are vocal staves in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). They contain the lyrics "entre os seus a pósto oi na mais". The third and fourth staves are piano accompaniment staves, also in treble clef with the same key signature, showing rests. The fifth staff is a bass line in treble clef with the same key signature, showing a sequence of notes. The sixth and seventh staves are piano accompaniment staves in treble clef with the same key signature, showing chords and a melodic line. The eighth staff is a percussion section with four staves, showing a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

42

sa - gra - dau - ni ão

sa - gra - dau - ni - ão

D E D D E

47

This musical score is for a 10-staff system in the key of A major (three sharps: F#, C#, G#). The system is divided into three main sections: vocal staves, piano accompaniment, and a guitar part.

Vocal Staves (Staves 1-4): These staves are currently empty, each beginning with a treble clef and a key signature of three sharps.

Piano Accompaniment (Staves 5-8):

- Staff 5 (Bass):** Contains a melodic line starting with a whole note A2, followed by quarter notes G2, F#2, E2, D2, and a half note C#2.
- Staff 6 (Treble):** Features a harmonic accompaniment with chords and moving lines. It begins with a half note A4, followed by eighth-note patterns in the next three measures, and ends with a half note G#4.
- Staff 7 (Treble):** Continues the harmonic accompaniment, starting with a half note F#4, followed by eighth-note patterns, and ending with a half note E4.
- Staff 8 (Treble):** Completes the piano part with a half note D4, followed by eighth-note patterns, and ending with a half note C#4.

Guitar Part (Staves 9-10):

- Staff 9:** Shows a sequence of chords: D major, D major, E major, and D major.
- Staff 10:** Shows a sequence of chords: D major, D major, E major, and E major.

51

This musical score system consists of ten staves, organized into four groups of four staves each. The first four staves are grand staves, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). These staves contain whole rests for measures 51 through 54. The fifth staff is a single treble staff with a treble clef and two sharps, containing a melodic line in measure 51. The sixth through eighth staves are also single treble staves with treble clefs and two sharps, each containing a different melodic line in measure 51. The ninth and tenth staves are part of a grand staff system with two staves each, featuring a treble clef and a bass clef, both with two sharps. These staves contain a rhythmic accompaniment in measure 51, with notes marked with 'x' and stems. The system concludes with measures 52 through 54, which repeat the melodic and rhythmic patterns of measure 51.

55

55

Oi na mais cru el

Oi na mais cru - el

D D E D D E D D

59

The musical score for measure 59 is written in A major (three sharps: F#, C#, G#) and 4/4 time. It consists of the following parts:

- Vocal Staves:** Two staves, each with a treble clef and a key signature of three sharps. The lyrics "fal - si - da - de pen - sa vaem seu" are written below the notes. The melody is a simple, descending line of eighth notes.
- Piano Accompaniment:** Three staves. The first staff is a treble clef with a key signature of three sharps, containing a series of chords. The second and third staves are also treble clefs with a key signature of three sharps, containing a series of chords and eighth notes.
- Percussion:** Four staves. The first staff is a snare drum, the second is a hi-hat, the third is a bass drum, and the fourth is a cymbal. The percussion part consists of a simple, rhythmic pattern of eighth notes.

fal - si - da - de pen - sa vaem seu

fal - si - da - de pen - sa vaem seu

63

co - ra - çã - ão a ai a

co - ra - çã - ão a ai a

The musical score is written for a song. It features two vocal staves at the top, both in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The lyrics "co - ra - çã - ão a ai a" are written below the first vocal staff. The piano accompaniment consists of three staves: a grand staff (treble and bass clef) and a single treble staff. The grand staff shows a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The single treble staff shows a rhythmic pattern. The percussion section is located at the bottom and consists of four staves, each with a different rhythmic pattern. The first two staves have a pattern of eighth notes, while the last two staves have a pattern of quarter notes.

67

This musical score is for a 12-string guitar, spanning measures 67 to 70. The score is organized into two systems of six staves each. The first system (measures 67-68) features four treble clef staves, each with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The first two staves begin with a half note G4, while the last two staves are empty. The second system (measures 69-70) features four staves. The first two are treble clef staves with the same key signature, containing melodic lines. The last two are bass clef staves with the same key signature, containing a bass line. The bottom two staves of the second system are guitar-specific notation, including a high register staff with a tremolo effect and a low register staff with fretted notes labeled 'D' and 'E'.

Measures 67-70. The score is written for a 12-string guitar, featuring four staves per system. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The notation includes treble and bass clefs, and guitar-specific notation such as fretted notes (D, E) and a tremolo effect.

71

The musical score for page 71 consists of four staves of music and a four-staff percussion section. The first four staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Each of these staves contains a whole rest in every measure, indicating that these parts are silent. The fifth staff is in bass clef with the same key signature and contains a melodic line. The sixth staff is in treble clef with the same key signature and contains a melodic line. The seventh staff is in treble clef with the same key signature and contains a melodic line. The eighth staff is in treble clef with the same key signature and contains a melodic line. The bottom section of the page is a four-staff percussion part. The first staff of this section has a double bar line at the beginning and contains four measures of music with vertical strokes. The second staff has a double bar line at the beginning and contains four measures of music with vertical strokes and wavy lines. The third staff has a double bar line at the beginning and contains four measures of music with vertical strokes and wavy lines. The fourth staff has a double bar line at the beginning and contains four measures of music with vertical strokes and wavy lines. The percussion part is divided into four measures by vertical bar lines.

75

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree" in G major. The score is arranged for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The piano part includes a xylophone section, indicated by the 'x' marks on the lower staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The vocal parts enter in the first measure with a whole note G4. The piano accompaniment begins with a rhythmic pattern of eighth notes. The xylophone part plays a simple harmonic accompaniment, with notes marked 'D' and 'E' on the lower staves. The score is presented in a clean, black-and-white format, suitable for a music manuscript or a digital score display.

79

Musical score for the song "Oí na mais cru - el - fal - si - da - de" in E major (three sharps) and 4/4 time. The score is arranged for voice and piano/guitar.

Vocal Parts:

- Staff 1 (Soprano):** Melody line with lyrics: "Oí na mais cru - el - fal - si - da - de -".
- Staff 2 (Alto):** Melody line with lyrics: "Oí na mais cru - el fal - si - da - de".

Piano/Guitar Accompaniment:

- Staff 3 (Piano):** Accompanying melody for piano.
- Staff 4 (Guitar):** Chords and accompaniment for guitar.
- Staff 5 (Bass):** Bass line for piano or guitar.
- Staff 6 (Drums):** Rhythmic accompaniment for drums.

The lyrics are: "Oí na mais cru - el - fal - si - da - de".

83

pen - sa vaem seu co - ra - çã - ão a ai

pen - sa vaem seu co - ra - çã - ão a ai

The musical score is written for a system of ten staves. The first four staves are vocal parts, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics 'pen - sa vaem seu co - ra - çã - ão a ai' are written below the first two vocal staves. The fifth staff is a piano accompaniment part, featuring a bass clef and a key signature of two sharps. The sixth and seventh staves are piano accompaniment parts, featuring a treble clef and a key signature of two sharps. The eighth staff is a piano accompaniment part, featuring a bass clef and a key signature of two sharps. The ninth and tenth staves are piano accompaniment parts, featuring a bass clef and a key signature of two sharps.

88

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree." It includes vocal staves for Soprano and Alto, piano accompaniment, and guitar chords. The key signature is A major (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

Vocal Parts:

- Soprano:** The melody begins with a whole note "a" (soprano A) in the first measure, followed by a half note "a" in the second measure, and then rests for the next two measures.
- Alto:** The melody begins with a whole note "a" (alto A) in the first measure, followed by a half note "a" in the second measure, and then rests for the next two measures.

Piano Accompaniment:

- Right Hand:** The melody consists of eighth and quarter notes, starting with a quarter rest in the first measure, followed by a half note "a" in the second measure, and then rests for the next two measures.
- Left Hand:** The accompaniment features a steady eighth-note pattern in the first two measures, followed by a half note "a" in the third measure, and then rests for the next two measures.

Guitar Chords:

- Measure 1:** A whole note chord consisting of A, C, and E (A major).
- Measure 2:** A half note chord consisting of A, C, and E (A major).
- Measure 3:** A whole note chord consisting of A, C, and E (A major).
- Measure 4:** A whole note chord consisting of A, C, and E (A major).

92

This musical score is for page 92 of a piece in A major (three sharps). It features a guitar accompaniment and a vocal line. The guitar part is written in standard notation with a key signature of three sharps. The vocal line is written in a single staff with a key signature of three sharps. The score is divided into four measures. The guitar part consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing a tremolo. The vocal line consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing a tremolo. The guitar part is written in a single staff, and the vocal line is written in a single staff. The score is divided into four measures. The guitar part consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing a tremolo. The vocal line consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing a tremolo.

The score is divided into four measures. The guitar part consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing a tremolo. The vocal line consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing a tremolo.

The guitar part is written in a single staff, and the vocal line is written in a single staff. The score is divided into four measures. The guitar part consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing a tremolo. The vocal line consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing a tremolo.

The guitar part is written in a single staff, and the vocal line is written in a single staff. The score is divided into four measures. The guitar part consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing a tremolo. The vocal line consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing a tremolo.

96

This musical score is for page 96, featuring a guitar and piano arrangement. The guitar part is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four staves, all of which are empty, indicating that the guitar is silent for this section. The piano part is written in treble clef with the same key signature. It consists of four staves. The first staff contains a melodic line starting with a half rest, followed by eighth and quarter notes. The second staff contains a series of chords and eighth notes. The third staff contains a series of eighth notes. The fourth staff contains a series of eighth notes and chords. The piano part is divided into three measures. The first measure contains a half rest, followed by eighth and quarter notes. The second measure contains a series of eighth notes. The third measure contains a series of eighth notes and chords. The piano part is written in a style that suggests a specific harmonic progression, with chords and melodic lines that are likely to be played in a specific sequence.

The piano part is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of four staves. The first staff contains a melodic line starting with a half rest, followed by eighth and quarter notes. The second staff contains a series of chords and eighth notes. The third staff contains a series of eighth notes. The fourth staff contains a series of eighth notes and chords. The piano part is divided into three measures. The first measure contains a half rest, followed by eighth and quarter notes. The second measure contains a series of eighth notes. The third measure contains a series of eighth notes and chords. The piano part is written in a style that suggests a specific harmonic progression, with chords and melodic lines that are likely to be played in a specific sequence.

99

The musical score for page 99 consists of two main parts. The upper part features four staves of treble clef music, all in the key of D major (indicated by two sharps). Each of these four staves contains a whole rest in every measure of the three-measure phrase. The lower part features four staves of music. The first three staves are in treble clef and contain a melodic line. The first staff of this section starts with a half note D, followed by quarter notes E, F#, G, A, B, C, and D. The second and third staves of this section contain a similar melodic line, with the third staff starting with a half note D. The fourth staff of this section is a percussion part, with a double bar line at the end of the first measure. The percussion part consists of four staves, each with a double bar line at the end of the first measure. The first staff of the percussion part has a half note D, followed by quarter notes E, F#, G, A, B, C, and D. The second staff of the percussion part has a half note D, followed by quarter notes E, F#, G, A, B, C, and D. The third staff of the percussion part has a half note D, followed by quarter notes E, F#, G, A, B, C, and D. The fourth staff of the percussion part has a half note D, followed by quarter notes E, F#, G, A, B, C, and D. The percussion part ends with a double bar line at the end of the third measure.

Santa Ceia

Estribilho-Final

Casa: José Carlos Tambasco
Celeste Madaleno Tambasco

04/01/13

The musical score is for the song "Santa Ceia" (Estribilho-Final). It is written for a Brazilian instrumental ensemble. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score consists of eight staves, each for a different instrument. The Acordeom, Viola, Violão, and Cavaquinho staves are in treble clef. The Triângulo, Pandeiro, Caixa, and Bumbo staves are in a simplified notation system. The music is divided into four measures. The Acordeom plays a melody with some chords. The Viola and Violão provide harmonic support. The Cavaquinho plays a rhythmic pattern. The Triângulo, Pandeiro, Caixa, and Bumbo provide a steady rhythmic accompaniment. The Caixa part includes the letters D and E, likely indicating specific drum tones or patterns.

Acordeom

Viola

Violão

Cavaquinho

Triângulo

Pandeiro

Caixa

Bumbo

2 5

This musical score is for guitar and drums. It consists of two systems, each containing four staves. The first system is marked with a '2' and a '5' above the first staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system contains measures 2 through 5. The second system contains measure 9. The guitar part (top three staves) features a melody in the first staff and accompaniment in the second and third staves. The drum part (bottom staff) is shown with a standard drum kit notation, including a bass drum, snare, and cymbals. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system begins with a measure rest in the first staff.

Measures 2-5 and 9.

13 3

17

4

4

25

25

29 5

33

6

36

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree." It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal melody in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/8 time signature. The melody is written on a single staff. The second system includes a guitar accompaniment, with six staves. The first two staves are in treble clef, and the last four are in bass clef. The guitar part includes a bass line with fret numbers (D, D, E) and a treble line with a wavy line indicating a tremolo or fast sixteenth-note pattern. The score is divided into four measures, each containing a measure of the vocal melody and a measure of the guitar accompaniment.

“Trechos”

(TRECHO 1)

O Azul do grande espaço

No azul do grande espaço
Um raio de luz se viu
Uma iluminosa estrela
No firmamento surgiu

Os treis Reis do oriente
Do vosso reino saiu
Guiados da mesma estrela
Caminho de Belém seguiu

Chegaram na encruzilhada
Os treis Reis encontrou
Todos treis estavam a procura
Do amado redentor

(TRECHO 2)

Chegada da casa de madrugada

Deus te salve Estrela Dalva
Clariou rompeu do dia
Os treis reis do oriente
Que vieram em romaria

Vieram em romaria
A procura do Messias
Que salvar o mundo vem
O filho da virgem Maria

O meu nobre companheiro
Componho o são de luz
Clariar os treis reis magos
Os devotos de Jesus

Deus vos salve luz bendita
Clariou com alegria
Abra a porta pro treis reis
O filho da virgem Maria

(TRECHO3)

Maravilha Estupema

Maravilha estupema
 Que o céu nos prometeu
 Era a Virgem fecunda
 Que um filho mundo deu

O lapa abençoada
 É da ingrata Belém
 Era uma pobre morada
 Que omera todos bem

Quando o mundo aprostrava
 Ali todo deve estar
 São Joé amagoado
 Vendo a Maria chorar

Chorando a seu filhinho
 Que veio no mundo sofrer
 Sofrendo todos martilhos
 Deus da hora que nasceu

O doce feito alegria
 O raia da nova luz
 Também sente o Maria
 Abraçando o Jesus

Pois logo lapinha
 Da singela legião
 Sendo de todos harmonia
 E de todas região

Para um dia cantar
 No alto do serafim
 No céu que espero
 Na sua glória sem fim

(TRECHO 4)

Permiti que voz sonora

Permiti que voz sonora
 Vibrante do puro amor
 Entraremos solenemente
 Celebramos o seu louvor

Celebramos este louvor

A virgem santa Maria
Que foi escolhida por Deus
Para dar luz ao Missia

Para dar luz ao Missia
Em vento emaculada
Entre todas as mulheres
Da virgindade mandada

Os treis reis quando suberam
Do nascimento de Jesus
Saíram a viajar
Seguirão aquela luz

A luz que clariava
Da estrela do oriente
Para guiar os treis Reis
Antes estava onipotente

Por cima de uma cabana
Estrela desceu o brilho
Onde foram encontrar
José, Maria e seu filho

A cabana era pequena
Que nem os três Reis cabia
Dentro da cabana estava
Jesus, José e Maria

Ali chegaram os treis Reis
Todos treis com muita fé
Descansaram e contemplaram
Paz de deus, amor e fé

(TRANSCRIÇÃO 5)

Palhaço Águia Branca

Ai, que felicidade imensa
Que me invade nessa hora
Rima de primeira classe
Vocês vão ouvir agora
E no mundo do improvisado
Águia Branca não apavora
Já sobrevivi o mar
Muitas coisa eu avistei
E o mal que me acompanhava

Nesta hora retirei

É um prazeres para mim
Ver com saúde vocês
Estou firme no comando, Seu Calé
Companhamdo Santo Reis
Sou filho de quem conhece
Esta linda divução
Nasci ouvindo fulia
Eu nunca perco a noção
É uma herança que carrego
Já dentro do coração

Ei, para falar pra vocês
O que vem na minha mente
No mundo da poesia
Que eu faço o meu repente
Vim visitar a vocês
Estou bastante contente
Sou feliz por estar aqui
Brincando nesta fulia
Coração vem sentimento
Na mente vem poesia

Para ser um bom poeta
Tem que mostrar auto-estima
Contava com meu irmão
Resolvi me aventurá
Eu falei com o meu pai
Que eu quiria brincá
E ele falô pra mim
Aonde que eu passei
Eu quero procê passá
Você pode ir lá pra Serra
Que lá você vai gostá

Eu vim pra cá já tem cinco ano
Este ano eu voltei
Falô que eu ia adorá
Realmente eu adorei
É um prazer pramim
Estar no meio de vocês
Por que eu sô filho do Célio
E sobrinho do Nicodemos
Meu caminho é iluminado
Não existe sofrimento

(TRECHO 6)

Para Encontro

O meu nobre fulião
 Em verso quero chamar
 Vamos cruzar as Bandeiras
 Que ela quero salvar

O meu nobre companheiro
 Havemos de estar contente
 Por encontrar as Bandeiras
 Dos três Reis do Oriente

O meu nobre fulião
 Licença queira mim dar
 Para salvar vossa Bandeira
 Para depois adorar

Deus nos salve esta bandeira
 Que encontramos nesta hora
 Onde está Jesus menino
 São José e Nossa Senhora

Deus vós salve esta Bandeira
 Nesta hora de alegria
 Salve o mestre e contra-mestre
 E toda sua companhia

Deus vós salve a Bandeira
 Nesta hora de alegria
 Onde eu vejo a semelhança
 De Jesus, José e Maria

Deus vós salve a estrela
 Com seu clarão surgido
 Que vai guiar os treis Reis
 Onde está Jesus nascido

Deus vós salve os pastores
 Deus vós salve a Maria
 Deus vós salve São José
 Deus vós salve o Messias

Deus vós salva os treis Reis
 Que vieram do Oriente
 Vieram pra visitar
 Jesus Cristo onipotente

Encontramos encontramos
 Em tão boa ocasião
 Quero que me dê licença
 Para fazer a adoração

LISTA DE ÁUDIOS

- 1)Chegada
- 2)Agradecer o alimento/ agradecer a oferta/ despedida
- 3)Promessa
- 4)Cantar na mesa/ Santa Ceia
- 5) Cantar nas cruces
- 6) Dia 06/14 Chegada na igreja/ cantar no cruzeiro/ saudando o oratório/presépio/ adoração/ cantar na mesa/ ofertar a bandeira/ despedida
- 7) Chula
- 8) Lá pra banda do Oriente
- 9) Azul do grande espaço